

JUNIO 2022

# 07 VAD

VEREDES ARQUITECTURA Y DIVULGACIÓN

## LA PERIFERIA



**USJ**

ESCUELA DE  
ARQUITECTURA  
Y TECNOLOGÍA



**JUNG**

**GRADOS**

- Arquitectura
- Diseño Digital y Tecnologías Creativas
- Diseño y Desarrollo de Videojuegos
- Ingeniería Informática

**DOBLES TITULACIONES**

- Arquitectura + Diseño Digital y Tecnologías Creativas
- Ingeniería Informática + Diseño y Desarrollo de Videojuegos

**DOCTORADO**

- Doctorado en Medio Ambiente

**MÁSTERES UNIVERSITARIOS**

- Tecnologías Software Avanzadas en Dispositivos Móviles

**TÍTULOS PROPIOS**

- Experto en Flujo de Trabajo BIM con Revit
- Experto en BIM Avanzado



**usj.es**



teayudamos@usj.es

universidad  
**SANJORGE**  
GRUPO SANVALERO

MADE TO TOUCH.  
DESIGNED TO CONTROL.  
LS ZERO – A RAS DE LA SUPERFICIE.

JUNG.ES

MADE IN GERMANY SINCE 1912

# Experiencia Permanencia Solvencia

La mutua de los arquitectos  
para los arquitectos

## \_TALKS CONVERSACIONES CON MÁS VALOR



**ARQUITASA**  
SOCIEDAD DE TASACIÓN

**VAD** Revista científica de arquitectura  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 | e-ISSN 2659-9198

## VAD 07. La periferia

Junio 2022

### Director

Alberto Alonso Oro, España

### Editora Jefe

Silvia Blanco Agüeira, España

### Coordinadora del número

Eva M. Álvarez Isidro, España

### Alojamiento

<https://veredes.es/vad/>

### Maquetación

Equipo editorial

### Revisión

Equipo editorial

**VEREDES**  
ARQUITECTURA Y DIVULGACIÓN

### Edita

Alberto Alonso Oro

Av de la Coruña 3337. 5ºIzq

27003, Lugo, Galicia, España

### ISSN

2659-9139 edición impresa

2659-9198 edición digital

### Depósito Legal

DL-LU 78-2019

### Control de producción

Ediciones Asimétricas

### Impresión y encuadernación

Estilo Estugraf Impresores

Impreso en España / Printed in Spain

Se publica bajo el sistema de licencias "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de acceso abierto de la declaración de Budapest.

VAD. veredes, arquitectura y divulgación no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos y recogidos en la web y/o convocatoria correspondiente.

© Imágenes: sus autores/instituciones

© Textos: sus autores/instituciones



veredes, arquitectura y divulgación  
<https://veredes.es/>  
ISSN 2603-6401  
<https://veredes.es/vad/>  
ISSN 2659-9139  
e-ISSN 2659-9198

**VAD**

**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** es una publicación científica de periodicidad semestral (junio-diciembre) en formato digital (ISSN 2659-9198) y físico (ISSN 2659-9139) creada por el espacio de difusión de la arquitectura y tangentes a esta, veredes, arquitectura y divulgación (ISSN 2603-6401).

**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** acepta para su posible publicación artículos, críticas de arquitectura y reseñas de libros del ámbito de la teoría y cultura de la arquitectura, incluyendo estudios de otros campos relacionados con esta disciplina propios de los campos de investigación, según su nomenclatura UNESCO:

- 5506 Historia por especialidades:  
Historia de la arquitectura.
- 6201 Arquitectura:  
Diseño arquitectónico, Jardines y parques, Urbanismo.

La revista evalúa contenidos originales en español e inglés siguiendo las directrices adoptadas por la comunidad científica y aplicando los criterios habituales en las publicaciones de mayor impacto internacional.

La valoración de los revisores externos incidirá en el interés del artículo, el juicio crítico del desarrollo, los datos bibliográficos manejados, la calidad de la redacción, así como su contribución el conocimiento en el ámbito de la historia, la teoría y el diseño arquitectónico y urbano.

Por tanto cada artículo científico es sometido a un riguroso proceso de revisión por el método de pares ciegos, de acuerdo con el protocolo Open Journal System y bajo el sistema de licencias Creative Commons en su modalidad "by-nc".

**VAD. veredes, arquitectura y divulgación** no cobra tasas por el envío de trabajos, ni tampoco cuotas por la publicación de sus artículos.

Estructura de la publicación:

- **Prólogo**, contextualiza y da forma al respectivo número.
- **Editorial** estará a cargo de los editores internos o invitados y que introducen la temática.
- **Artículos científicos** (4000-5000 palabras),
- **Críticas de arquitectura** (500-800 palabras).
- **Reseñas de libro** (400-500 palabras).

## Comité Científico

Miguel Ángel Díaz Camacho

*Universidad Camilo José Cela (España)*

Juan Prieto López

*Universidade da Coruña (España)*

Susana Moreno Soriano

*Universidad Europea de Madrid*

Cruz Galindo López

*Universidad Francisco de Vitoria (España)*

Felipe Samarán Saló

*Universidad Francisco de Vitoria (España)*

Tomás García Piriz

*Universidad de Granada (España)*

Jelena Prokopljevic

*Universitat Internacional de Catalunya (España)*

María Isabel Alba Dorado

*Universidad de Málaga (España)*

Ana María Fernández García

*Universidad de Oviedo (España)*

Iñigo García Odiaga

*Universidad del PV-EHerriko Unibertsitatea (España)*

Eva M. Álvarez Isidro

*Universitat Politècnica de València (España)*

Juan Bravo Bravo

*Universitat Politècnica de València (España)*

Débora Domingo Calabuig

*Universitat Politècnica de València (España)*

Silvia Canosa Benítez

*Universidad Politécnica de Madrid (España)*

Sergio de Miguel García

*Universidad Politécnica de Madrid (España)*

Ana Esteban Maluenda

*Universidad Politécnica de Madrid (España)*

Raquel Martínez Gutiérrez

*Universidad Rey Juan Carlos (España)*

Ignacio Vicente-Sandoval González

*Universidad Rey Juan Carlos (España)*

Ángel B. Comeran Serrano

*Universidad San Jorge*

Rodrigo Almonacid Canseco

*Universidad de Valladolid (España)*

Eduardo Delgado Orusco

*Universidad de Zaragoza (España)*

Lucía C. Pérez Moreno

*Universidad de Zaragoza (España)*

Beatriz Villanueva Cajide

*Prince Sultan University, Riyadh (Arabia Saudita)*

María Sieira

*Pratt Institute, New York (EEUU)*

Rubén García Rubio

*Tulane University of Louisiana (EEUU)*

Miguel Guitart

*State University of New York at Buffalo (EEUU)*

Patricia Dueri Méndez

*Universidad Mayor de San Simón (Bolivia)*

Simonetta Ciranna

*Università degli Studi dell'Aquila (Italia)*

Pablo Francisco Gómez Porter

*Universidad Nacional Autónoma de México (México)*

José del Carmen Palacios Aguilar

*Universidad de Lima (Perú)*

Patricia Santos Pedrosa

*Universidade da Beira Interior (Portugal)*

José Manuel Lopes Cordeiro

*Universidade do Minho (Portugal)*

Hernán Zamora Rapale

*Universidad Central de Venezuela (Venezuela)*

## Consejo Asesor

Iñaki Bergera Serrano

*Universidad de Zaragoza (España)*

*Miembro del Comité Editorial ZARCH. Journal of*

*Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*

María Fernández Hernández

*Universidad CEU San Pablo (España)*

*Editora Jefe. Ediciones Asimétricas*

*Responsable de Publicaciones EPS de la Universidad*

*CEU San Pablo*

Juan García Millán

*Universidad Nebrija (España)*

*Director y Socio Fundador. Ediciones Asimétricas*

*Director de Constelaciones. Revista de Arquitectura*

*de la Universidad CEU San Pablo*

Cristina López Uribe

*Universidad Nacional Autónoma de México (México)*

*Editora de la revista Bitácora arquitectura*

Inés Moisset

*CONICET - Universidad de Buenos Aires (Argentina)*

*Un día | una arquitecta*

Inés García Clariana

*Campus Manager Valencia*

*Universidad CEU Cardenal Herrera (España)*

*The Bridge | Digital Talent Accelerator*

El **Comité Científico** contribuye en el medio académico nacional e internacional a la divulgación de la revista, sus números, convocatorias y eventos internacionales y además, establece vínculos con reconocidos investigadores y con otras instancias académicas e investigativas para la identificación de posibles colaboradores, como pares evaluadores, editores invitados y articulistas, entre otros.

El **Consejo Asesor** tendrá como misión principal asegurar un control de calidad de los contenidos de la revista y contribuir a definir la política editorial.

La revista científica **VAD. veredes, arquitectura y divulgación** ha sido incluido en las siguientes bases de datos/índices/repertorios.

DOAJ. Directorio en línea comisariado por la comunidad que indexa y proporciona acceso a revistas académicas de alta calidad, de acceso abierto y revisadas por pares. El DOAJ es independiente.

DIALNET. Portal bibliográfico, cuyo principal cometido es dar mayor visibilidad a la literatura científica hispana.

MIAR. Matriz de Información para el Análisis de Revistas. Base de Datos que pretende establecer con periodicidad anual la identificación y evaluación de revistas. Analiza la presencia de la revista en distintas Bases y calcula el Índice Compuesto de Difusión Secundaria (ICDS).

ERIH PLUS. European Reference Index for the Humanities and Social Science, un sistema de referencia para la clasificación de revistas europeas de Ciencias Sociales y Humanidades.

ÍNDICES CSIC. Recurso bibliográfico multidisciplinar que recopila y difunde principalmente artículos de investigación publicados en revistas científicas españolas.

CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas). Tiene como objetivo la construcción de una clasificación de revistas científicas de Ciencias Sociales y Humanas en función de su calidad, integrando los productos de evaluación existentes considerados positivamente por las diferentes agencias de evaluación nacionales como CNEAI y ANECA.

DULCINEA. Identifica y analiza las políticas editoriales de las revistas españolas respecto al acceso a sus textos y archivos, los derechos de copyright sobre los mismos y cómo éstos pueden afectar a su posterior auto-archivo o depósito en repositorios institucionales o temáticos.

REBIUN. El catálogo Colectivo de la Red de Bibliotecas Universitarias reúne los registros bibliográficos de las 76 bibliotecas universitarias y del CSIC.

LATINDEX DIRECTORIO | CATÁLOGO 2.0. Sistema de Información sobre las revistas de investigación científica, técnico-profesionales y de divulgación científica y cultural que se editan en los países de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

BASE Search. Operado por la Biblioteca de la Universidad Bielefeld, es uno de los motores de

búsqueda más voluminosos del mundo, especialmente para recursos web académicos.

PKP Index. Base de datos de artículos científicos, libros y actas de congresos que utilizan las aplicaciones de software OJS, OMP y OCS de PKP. Sistema global de bases de datos de investigación con alta visibilidad y reconocimiento internacional.

REBID. Plataforma de agregación de contenidos científicos y académicos en formato electrónico producidos en el ámbito iberoamericano, ofrece a sus usuarios acceso directo a documentos científicos y académicos de calidad contrastada, publicados por editores y otros productores de contenidos científicos y académicos, de países, temática e idiomas iberoamericanos.

DRJI. Directory of Research Journals Indexing es un servicio gratuito en línea que le ayuda a encontrar recursos web para sus artículos e investigaciones.

EZB. La biblioteca de revistas electrónicas es un servicio para el uso eficaz de revistas científicas de texto completo en Internet. Ofrece acceso rápido, estructurado y estandarizado a revistas científicas de texto completo.

CORE. Agregador de resultados de investigación de acceso abierto de repositorios y revistas de todo el mundo y ponerlos a disposición del público.

INFOBASE INDEX. Base de datos completa y multipropósito que cubre literatura académica de todo el mundo. Dirigida por 'Akshantala Education and Charitable Trust', organización sin fines de lucro.

WORLDCAT DIGITAL COLLECTION. Base de datos de información sobre colecciones bibliotecarias más completa del mundo. OCLC entrega calidad, capacidad de identificación y valor. Las bibliotecas miembro proporcionan la base.

GOOGLE ACADÉMICO - GOOGLE SCHOLARKMELOT. Indexa editoriales, bibliotecas, repositorios, bases de datos bibliográficas, entre otros; y entre sus resultados se pueden encontrar citas, enlaces a libros, artículos de revistas científicas, comunicaciones y congresos, informes científico-técnicos, tesis, tesinas y archivos depositados en repositorios.

# Otros aspectos que nos gustaría compartir contigo, estimado lector.

Esta revista utiliza el Open Journal Systems, un programa de publicación de código abierto para la gestión de las revistas científicas creado por el Public Knowledge Project y liberado bajo la licencia GNU (General Public License).

## Agradecimientos

Como todo nuevo proyecto, no estará exento de obstáculos a superar, por lo que te pedimos, amable lector, que tengas paciencia y que nos ayudes a mejorar poco a poco. Esperamos crecer y la mejor forma hacerlo es en vuestra compañía y con vuestro apoyo.

Por último y no menos importante, es dar las gracias tanto a los miembros públicos actuales que forman VAD, veredes, arquitectura y divulgación como a los que tras los focos hacen posible que estos inicios. Así como a las diversas personas y entidades que apoyan esta iniciativa editorial en los diferentes números.

## Política de acceso abierto

VAD, veredes, arquitectura y divulgación garantiza un acceso abierto a todo el contenido publicado, con el objetivo de potenciar una investigación gratuita y un intercambio de conocimiento global.

VAD, veredes, arquitectura y divulgación es gratuita desde el momento de la publicación de cada número y sus contenidos se distribuyen con la licencia "Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0" (CC-BY-NC-SA), cumpliendo con la definición de open access de la Declaración de Budapest.

## Política antiplagio

VAD, veredes, arquitectura y divulgación declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos publicados. El plagio está estrictamente prohibido y los textos cuyo contenido sea fraudulento serán rechazados o eliminados a la mayor brevedad. Al aceptar los términos y acuerdos expresados en la revista, los autores garantizan que los textos enviados son originales y no infringen derechos de autor. En el caso de autoría compartida, debe existir consenso pleno de todos los autores y su declaración expresa de que el trabajo no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

## Proceso de revisión por pares

Todos los trabajos presentados serán analizados por evaluadores externos, de acuerdo con criterios estrictos de calidad científica, siendo el Consejo de Redacción el que emita la decisión final a la vista de los informes de los evaluadores. Los originales serán revisados por el sistema conocido como "doble ciego", manteniéndose el anonimato del autor y de los evaluadores. Los trabajos serán enviados al menos a dos evaluadores externos cuyas sugerencias serán remitidas a los autores para que, en caso necesario, realicen las modificaciones pertinentes.

El Consejo de Redacción analizará todas las contribuciones y, teniendo en cuenta las evaluaciones externas, decidirá su aprobación o rechazo, así como el volumen y número en que se publicarán los artículos aceptados. Se procurará informar al autor sobre la aceptación o rechazo de su contribución en un plazo máximo de cinco meses, empezando a contar desde el momento en que se le informa de la aceptación del manuscrito para la evaluación externa. A la vista de los informes de los evaluadores/as, el Consejo de Redacción podrá tomar una de las siguientes decisiones, que le serán comunicadas al autor/a:

- Publicable tal y como está (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras su revisión. La publicación queda condicionada a la realización por parte del autor/a de todos los cambios requeridos por los evaluadores. El plazo para realizar tales cambios será de un mes.
- No publicable.

## Guía de buenas prácticas

liene como fin mostrar el código de conducta por el que se regirán las partes implicadas, equipo editorial, autores y revisores de los trabajos, en la gestión y difusión de los resultados de las publicaciones de la revista VAD.

# VAD 07. La periferia

## Sumario

### Novela gráfica. Mies

Agustín Ferrer Casas

12-16

### Prólogo. La periferia

Eva M. Álvarez Isidro

16-17

### 1 Editorial. La mirada periférica

Carlos J. Gómez Alfonso

18-20

### 2 La influencia de la vivienda pública en la transformación de la periferia de las ciudades gallegas

Antonio García Fernández

22-34

### 3 La fiesta comienza en los jardines de casa: Paisajes y objetos en Morumby y Palisades

Mara Sánchez Llorens | Fermina Garrido López

36-46

### 4 Centro y policentrismo: De la exclusión y la dependencia a la inclusión y la oportunidad

Bruno Seve | Atxu Amann Alcocer

48-58

### 5 Arte periférico: Vázquez Canónico y su parque escultórico en O Porriño (Pontevedra)

Valentín Arrieta Berdasco

60-74

### 6 Singularidades periféricas en la Costa del Sol. La invención del paisaje y la tipología marbellí a través de la ensoñación gráfica del arquitecto Melvin Villarroel

Antonio Estepa Rubio | Jesús Estepa Rubio

76-88

### 7 Wilhelmina Jansen's houses: peripheral architectures in Dutch modernity

Carolina Quiroga

90-102

### 8 Climate and culture as design material: The government houses of Chandigarh by Pierre Jeanneret as a contemporary solution

Oljer Cardenas Niño | Kevin Santus

104-116

### 9 Coyunturas: ¿Qué están pensando los arquitectos en México?

Ignacio González Tejeda

118-120

### 10 Cine y periferia: Una breve reflexión sobre la representación de los espacios periurbanos en el cine

Miguel Angel Contreras Chavez

121-123

### 11 A 136 capturas de la censura

Logan Leyton | Carola Ureta Marín

124-126

### 12 Private property and the *périurbain*

Fabrizio Gallanti

127-129

### 13 The Periphery of Architectural History

Paola Zellner Bassett

130-132

### 14 Reseñas Bibliográficas

David García-Asenjo Llana | Fernadno Jiménez Parras | Andrea Maglio | Josenia Hervás y Heras

134-137

# Novela gráfica

## Mies

*Mies*

**Agustín Ferrer Casas**

Arquitecto, historietista, guionista y dibujante

Investigador independiente

Puede que si no hubiese estudiado arquitectura nunca hubiera dibujado. Entiéndaseme. No es que no supiese dibujar. Creo que era lo único que sabía hacer antes de iniciar la carrera. Y si no me decanté por Bellas Artes fue por el prejuicio de no ver mucho futuro y prosperidad económica en esta última. Si bien es cierto que comprendí pronto que tarde, que el saber dibujar no llevaba aparejado el saber proyectar. Y viceversa.

Comencé a dibujar historietas o tebeos<sup>1</sup> de forma amateur años después de iniciar la carrera de Arquitectura, por un trabajo sobre el Noveno Arte<sup>2</sup> para la asignatura de Estética. Dicho estudio despertó en mí un repentino interés por los cómics y, colateralmente, provocó una suerte de desafío. Quería probar si era sencillo crear una historia, empezando por algo pequeño. Algo abarcable, de dos páginas que, con la intención de saber si no andaba desencaminado, presenté a un concurso de cómic local en 1993. Gané el primer premio. Seguí probando. Y continué acertando, no en todas las ocasiones, pero sí en la mayoría. Durante casi veinte años, una treintena de premios. Así que en 2011, en plena crisis de los cuarenta y del ladrillo, colgué los bártulos de la Arquitectura y di el salto profesional al mundo del tebeo hasta el momento presente.

Cuando digo que "colgué los bártulos de la arquitectura" casi puedo decirlo literalmente: durante trece años y medio trabajé en un despacho, Capilla Vallejo Arquitectos en este caso, y siempre usé herramientas informáticas. Dibujando tebeos soy prácticamente analógico.<sup>3</sup> Solo la maquetación y la edición de los textos necesitan de la informática.

La única desventaja de este cambio profesional no radicó en la técnica empleada, para mí por lo menos. El inconveniente vino dado por el tiempo. Así como durante mis primeros años mis historias nunca superaban las cuatro o seis páginas mientras que actualmente mis creaciones pueden situarse dentro del campo de la novela gráfica,<sup>4</sup> con lo que a mayor número de páginas y más complejidad en la historia contada —y dibujada, no lo olvidemos—, mayor tiempo invertido.<sup>5</sup> Así que el autor de novelas gráficas debe sentirse cómodo al seleccionar un trabajo propio o ajeno al que va a dedicar mucho tiempo. Estilo, temática, contenido... Esas cosas deben resultar atractivas para el autor.<sup>6</sup>

Por último diré que el tránsito entre la carrera de Arquitectura —acabada o no— y el mundo del cómic, no es tan extraño ni loco como pudiera pensarse. Tenemos muchos nombres de autores consagrados como los españoles Emma Ríos Maneiro, Miguelanxo Prado, Daniel Torres, Mikel Janín y Klaus —sobrenombre de Koldo Lus— o Enrique Bordes que se centra en el estudio del lenguaje del cómic. Y, cómo no, los italianos Milo Manara y Tanino Liberatore. Pero si alguien me pregunta si el cambio se ha producido en sentido inverso, del cómic a la arquitectura... No sabría contestarle. Si bien es cierto que muchos arquitectos flirtean con el lenguaje del cómic a la hora de representar sus proyectos por ser este medio una manera muy dinámica e intuitiva de comunicación.

**Figura 1.** "En el transcurso del vuelo a Berlín Occidental para acudir a la colocación de la primera piedra de la Galería Nacional, el famoso arquitecto Mies van der Rohe hace balance de su azarosa vida con su nieto, el también arquitecto Dirk Lohan." Sinopsis de la novela gráfica, *Mies* de Agustín Ferrer Casas recogida en la Editorial Grafito.

- 1 Término empleado en nuestro país para referirse a las revistas de historietas dibujadas y que toma su nombre de la legendaria publicación infantil TBO publicada en España durante más de 80 años. En el mercado franco-belga se las conoce como *bande dessinée* (BD), *comic* en el anglosajón, *fumetti* en el italiano, *quadrinhos* en el portugués...
- 2 Se conoce al mundo del cómic como *Noveno Arte*, justo después de la fotografía, mientras que la arquitectura ocupa el primer puesto.
- 3 Bocetos a lápiz sobre papel, pasados a limpio sobre papel coloreado para después pintarlos con una mezcla de acuarelas, témperas, acrílicas y lápices de colores para acabar escaneando el resultado.
- 4 La reciente definición de novela gráfica se le ha querido dar al cómic largo, más que nada por su temática, una pátina de intelectualidad que ya tenía por derecho propio.
- 5 *MIES*, supuso tres años de trabajo exclusivo.
- 6 Y hablo por mí, porque precisamente en el contexto histórico del siglo XX —décadas de los 50 y 60— se han situado la mayor parte de mis títulos publicados hasta la fecha. Y la inclusión de la arquitectura a través de la figura del Mies en el cómic, que ilustra este artículo, fue una manera de ajustar cuentas con mis años de estudiante universitario.



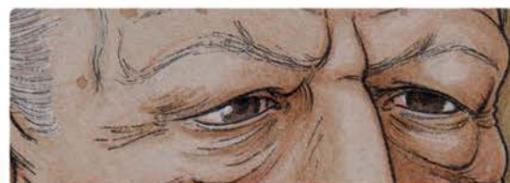


Lamento que no supiese mantener a la Bauhaus al margen de lo que ocurría en la calle.

Pobres muchachos...



¿A qué te refieres?



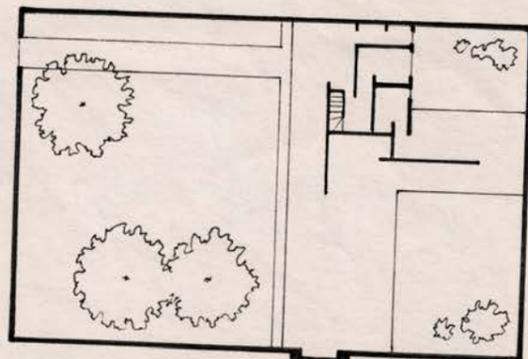
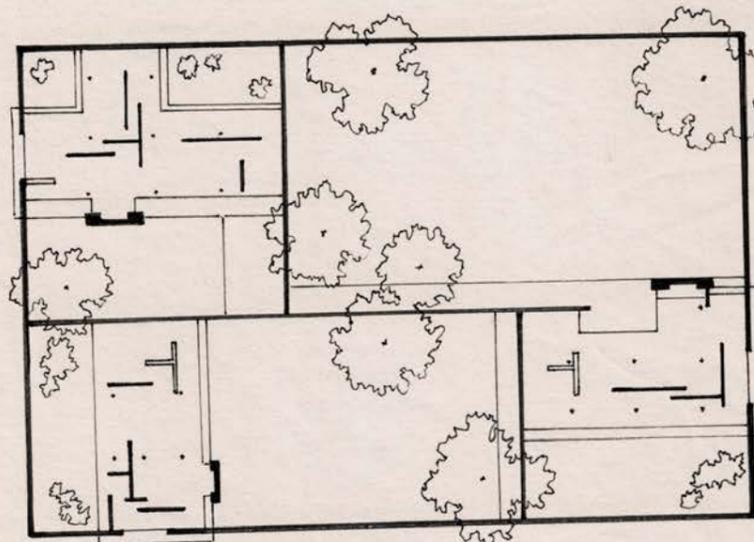
¿Eh? Nada, sólo recuerdo a mis alumnos...

Los ejercicios teóricos que una y otra vez hacía repensar a mis alumnos no pasaban del papel, como los proyectos de mi estudio.

LUDWIG, ¡VUELVA USTED A EMPEZAR!



Casas con un patio, con dos, con tres y todas sus variantes.



Sólo la Exposición de la Construcción de 1931 en Berlín, y como encargado de la muestra sobre "La vivienda de nuestro tiempo", me permitió alzar, bajo techo, una propuesta de casa para una pareja sin hijos. Allí conseguí que también levantaran sus propias ideas Lilly, Hilberseimer, Breuer...

Y, cómo no, Gropius...

¿PERO ESTO ES PARA UN MATRIMONIO...?  
¡DEMONIOS, YO NO VIVIRÍA EN UNA CASA ASÍ NI LOCO!  
¡SI NO TIENE NI PUERTAS!

¡VAYA TOMADURA DE PELO!

¿HAS VISTO?  
¡SE OLVIDARON DEL TEJADO!



Nos veíamos relegados a estas muestras, expuestos como bichos raros... "El hombre cocodrilo, la mujer barbuda y el niño de Guatemala".

# Prólogo

## VAD 07. La periferia

**VAD**  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198  
<http://veredes.es/vad/>

### The periphery

#### Eva M. Álvarez Isidro

Universitat Politècnica de València (España)  
PhD. Arq.<sup>a</sup>, investigadora y docente Dpto. Proyectos Arquitectónicos ETSA-UPV

*Todo el mundo sabe que los mitos nunca sucedieron realmente, pero que siempre están sucediendo. Ahora continúan no solo a través de las aventuras de los héroes antiguos, sino que también se abren paso en las historias ubicuas y más populares de películas, juegos y literatura contemporáneas.*

Olga Tokarczuk<sup>1</sup>

En diciembre de 2019, Olga Tokarczuk, escritora polaca y premio Nobel de Literatura 2018, centró su discurso ante la Academia Sueca en la ternura como una manera de observar nuestro mundo ya que, según la escritora, la ternura tiene la capacidad de mostrárnoslo "como vivo, interconectado, cooperando y codependiente en sí mismo".<sup>2</sup> A lo largo de su emotivo discurso, insiste en la importancia de trabajar sobre lo que no es fácilmente clasificable, aquello que se encuentra en los márgenes; y en la necesidad de lenguajes, metáforas, fábulas y mitos que nos ayuden a explorar todo lo que nos une y vincula a través del tiempo y de las geografías.

De alguna manera, y salvando las distancias, Tokarczuk señala algunos de los problemas que también afectan a las arquitectas y los arquitectos de hoy en día, como son la necesaria comprensión de la amplitud del ámbito disciplinar de la arquitectura, el conocimiento de la evolución o transformación de dicho campo a través del tiempo y la geografía, y la reelaboración de la narración de nuestro pasado, presente y futuro colectivo a partir de una mirada contemporánea.

La comprensión de la amplitud del ámbito disciplinar es tan necesaria hoy como siempre lo ha sido, aunque quizá actualmente seamos algo más sensibles a ello. Las tareas, pre y post proyecto, o en paralelo al proyecto, son también tareas profesionales. Muchos arquitectos y arquitectas proyectan nuestro entorno desde el ámbito político promoviendo leyes, decretos, reglamentos, planes y ordenanzas. Desde la administración, muchas personas han trabajado mucho tiempo para que un trozo de terreno sea calificado como solar edificable o no lo sea. Emplazamientos que tienen un contexto socio-económico que ha sido decidido previamente por muchas otras personas, por no hablar de los reglamentos de habitabilidad que condicionan y alientan las posibilidades de diseño de los edificios. Lotte Stam Beese y la reconstrucción de barrios en Rotterdam después de la Segunda Guerra Mundial,<sup>3</sup> así como Jakoba Mulder y Aldo Van Eyck con sus parques infantiles en Amsterdam<sup>4</sup> son un ejemplo de ello. O Eva Kail, más recientemente en Viena,<sup>5</sup> incorporando la perspectiva de género en la administración del ayuntamiento de la ciudad y promoviendo lo que hoy se conoce mundialmente como *Vienna model*.

En este contexto, este número de la revista VAD, bajo el lema La periferia, hace una llamada a reflexiones, artículos y experiencias que abran nuestra mirada a lo que "siempre está sucediendo" pero cuyo eco se ha perdido en el ruido que nos envuelve y que, habitualmente, la arquitectura *oficial* ha ido relegando a los márgenes.

- 1 Olga Tokarczuk, "The Tender Narrator." *The Nobel Prize in Literature 2019*.  
Fuente: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2018/tokarczuk/lecture/>  
(Última consulta junio 2022)
- 2 *Ibidem*
- 3 Hanneke Oosterhof, "Want de grond behoort ons allen toe", *Leven en werk van stedenbouwkundig architecte Lotte Stam-Beese* (Nijmegen: Uitgeverij Vantilt Fragma, 2018).
- 4 Daniela Arias Laurino, "Jakoba Mulder 1900-1988." *Un Día | Una Arquitecta 2015*  
Fuente: <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/20/jakoba-mulder-1900-1988/>  
(Última consulta junio 2022)
- 5 Elle Hunt, "City with a Female Face: How Modern Vienna Was Shaped by Women." *The Guardian*, 14 mayo 2014.  
Fuente: <https://www.theguardian.com/cities/2019/may/14/city-with-a-female-face-how-modern-vienna-was-shaped-by-women>  
(Última consulta junio 2022)
- 6 Monica Pidgeon, Barbara Goldstein, "Women in Architecture", *Architectural Design: A.D.* XLV, 8 (1975).

Figura 1. Plataneras y balsas de riego en Los Llanos, Isla de La Palma. Serie "Balsas y agua: 22 imágenes del trabajo", expuesta en la Bienal de Canarias. *Arquitectura, Arte y Paisaje*, 2009 © Carlos J. Gómez

# Editorial

## La mirada periférica



### *The peripheral gaze*

**Carlos J. Gómez Alfonso**

Universitat Politècnica de València (España)

Doctor arquitecto y profesor del Dpto. Proyectos Arquitectónicos ETSA-UPV

*Mirad el cielo. Preguntas: ¿se ha comido, o no, el cordero la flor? Y veréis que cambia todo...  
¡Y ninguna persona mayor comprenderá jamás que esto pueda tener tanta importancia!<sup>1</sup>*

Habitualmente, la primera vez que una persona puede contemplar un cielo oscuro plagado de estrellas es fruto de una coincidencia o circunstancia singular. Suele acontecer durante algún viaje a un entorno natural muy alejado de las ciudades. En ese contexto y siempre en noches sin luna, repentinamente el espectador queda sorprendido y maravillado por el panorama que se le presenta. Si dispone de tiempo y paciencia, el ojo se acomodará y en unos minutos irán encendiéndose más y más estrellas, y apareciendo otros objetos del firmamento. Probablemente, la primera vez que esto se experimenta queda grabado en la memoria de la persona que lo vive.

Si se analiza el proceso para llegar a aquel instante fascinante, es fácil entender que requiere un itinerario largo y estudiado. Desde los lugares habituales de residencia, ya sean grandes ciudades, ciudades de tamaño medio o incluso pequeñas poblaciones, no es posible acceder a visualizar un cielo estrellado: la contaminación lumínica existente, y la presencia de aire cargado de partículas, lo impiden. Con mucha fortuna permiten la visión de algunos planetas y de las estrellas más brillantes, que suelen ser parte de constelaciones conocidas: la Osa Mayor, el Cisne, Orión, Pegaso, etc.

Para poder contemplar aquel cielo deseado, será necesario salir de los centros urbanos, desplazándose a mucha distancia de estos. Si se trata de una población media o grande será indispensable recorrer quizá 100 km o más. Y buscar emplazamientos desde los cuales mirando hacia el sur no exista ninguna población mediana. Son lugares poco habitados y a cierta altitud. Se deberá buscar fechas en las que no esté presente la luna en los horarios nocturnos habituales, es decir, que se encuentre próxima a la luna nueva. Por otra parte, hay que evitar la presencia de viento, buscando noches calmadas.

Si se desea un cielo repleto de estrellas y objetos, además hay que escoger una noche de verano (en el hemisferio norte), lo que permitirá observar la Vía Láctea atravesando el firmamento de norte a sur, llena de luces y sombras.

Cuando concurren todas estas circunstancias, se abre ante quienes miran un firmamento bellissimo. Tras quince minutos de observación sin más iluminación que la del cielo, las pupilas se habrán dilatado y podrán contemplarse miles de estrellas. Serán tan numerosas y con tal brillo que será difícil encontrar las constelaciones formadas por las estrellas más brillantes del firmamento. Aquellas que aún era posible ver como protagonistas y únicas en el cielo opaco y espeso de las ciudades, forman parte aquí de un excepcional juego coral de miles de estrellas, sin primeras figuras ni protagonistas.

**1 Antoine de Saint-Exupery, *El principito*, trad. Joëlle Eyhéramonno (México D.F.: Enrique Sainz Editores S.A., 1994), 119.**

**Figura 1. Galaxia M31, M32 y M110. Fotografía tomada desde Alpuente (Valencia) el 27 de diciembre de 2019. © Carlos J. Gómez**

Parecería que, tras esta intensa observación, se ha alcanzado el objetivo, pero no necesariamente es así. Las personas que realizan este largo camino habitualmente han buscado previamente algún tipo de planimetría celeste. En la misma han localizado objetos singulares, catalogados como apreciables a simple vista, aun cuando se trata de objetos de escaso brillo o intensidad luminosa. Suelen ser algunas galaxias de grandes dimensiones y algunos cúmulos estelares con decenas de estrellas.

Ocurre que buscan en el firmamento uno de esos objetos, siguiendo las referencias relativas que los posicionan. Tras repasar minuciosamente toda la "ruta" para llegar al objeto, centran y focalizan su mirada en el lugar donde esperan distinguirlo. Es entonces cuando llega la decepción puesto que, con suerte, se adivina que en aquel lugar solo hay un tenue resplandor indefinido. Se realizan esfuerzos por visualizarlo, y se concentra más y más la vista en el supuesto objeto, pero permanece indefinido en la mirada casi crispada del observador.

Sin embargo, educando cuidadosamente dicha mirada es posible dar un paso más allá. Se ha de realizar el esfuerzo disciplinado de no centrar la vista en el propio objeto, y no mirarlo directamente. Hay que centrar el eje de visión durante unos instantes en un punto fijo situado en la periferia de dicho objeto. Si se espera pacientemente, se va formando la imagen del ansiado objeto, más definida ahora, resultando un descubrimiento muy satisfactorio para quienes están mirando. La visión periférica del ojo humano, con mayor capacidad que la central para detectar objetos poco luminosos y/o en movimiento –condición esencial para la supervivencia–, permite en este caso una aproximación acertada al objeto que se deseaba descubrir, y que la visión directa no permitía.

A través de esta mirada periférica se realiza una aproximación al objeto, a priori, protagonista. Pero lo más sorprendente es que quienes están observando han podido constatar la existencia del objeto gracias a esta mirada periférica, objeto inexistente a sus ojos antes de aquella aproximación.

Todo este largo proceso requiere varios desplazamientos, físicos e intelectuales: se debe salir del entorno habitual, alejándose de los núcleos urbanos donde se concentran actividades y personas, hacia lugares periféricos poco habitados; es necesario adentrarse mínimamente en conocimientos que otras gentes desarrollaron y dejaron para generaciones posteriores; y es indispensable entrenar la mirada para poder ver.

El regalo que ofrece este recorrido es descubrir una realidad mucho más compleja, diversa, con infinidad de núcleos y nodos interrelacionados y equilibrados, y alejada de la visión simplificada que habitualmente se nos presenta.

Este número de la revista VAD recoge aproximaciones a asuntos diversos que la arquitectura oficial ha ido dejando en la periferia, lejos en su interpretación de la centralidad. Cada aproximación, en si misma, merece atención particular, pero, probablemente, sea la conciencia del conjunto coral de las distintas aproximaciones la que nos proporcione una lectura sorprendente, amplia y más certera de nuestro contexto.

*Aquellos que lleguen hasta el final de este libro verán, espero, la complementariedad de nuestras ideas y cómo el trabajo conjunto nos hace más fuertes, al igual que la colaboración a lo largo de los años de los cientos de personas que han trabajado con nosotros ha contribuido inmensamente a la calidad de nuestro trabajo y a la vivacidad de nuestra empresa. Sin embargo, pocas personas dan credibilidad a la noción de talento conjunto en la arquitectura. Usted decide.<sup>2</sup>*

2 Robert Venturi y Denise Scott Brown. *Architecture as Signs and Systems: For a Mannerist Time* (Cambridge: Harvard University Press, 2004), 4. Traducción del autor.

Figura 2. Entorno de la Casa del Fascio (Terragni, 1936) y portada del Teatro Sociale (Cusi, 1813) en Como, el 30 de junio de 2008 © Carlos J. Gómez



# La influencia de la vivienda pública en la formación y transformación de la periferia de las ciudades gallegas

*The influence of public housing in the formation and transformation of the periphery of Galician Cities*

**Antonio García Fernández**

Recibido: 2022.03.22

Aprobado: 2022.05.29

**Antonio García Fernández**

Investigador independiente

arquitectos@garcia-somoza.com

Doctor arquitecto y Máster en Diseño

Urbano por la TU Delft (Países Bajos),

Máster en Rehabilitación por el ITG.

Ha impartido clases de arquitectura y

urbanismo en distintas Universidades

de Europa y América Latina. Su

investigación se centra en la relación

entre la vivienda y la transformación

del territorio, actualmente relacionada

con la mejora urbana de los barrios.

Ha sido Arquitecto Provincial de A

Coruña en la Secretaría de Turismo

de la Xunta de Galicia, Presidente

y socio fundador de Arquitectura

sin Fronteras en Galicia, y Delegado

de España para la mejora de la

vivienda y los asentamientos rurales

Iberoamericanos del CYTED-AECI.

Ejerce de arquitecto en garcia-somoza

arquitectos y de editor en ediciones-

espontáneas.

## Resumen

Al observar cómo se ha formado la periferia gallega, se establece que la transformación del territorio entorno a las ciudades principales, el modo de construir ciudad y la forma de habitarla fue alterado radicalmente durante la época de la dictadura (1939-75) y a través de proyectos de financiación pública, particularmente en base a polígonos residenciales. A diferencia de los construidos en las grandes ciudades españolas, en los polígonos gallegos su emplazamiento cerca del borde urbano y la lentitud en su construcción cambió la forma de transformar el espacio libre rural y urbano. Las consecuencias de este proceso influyeron en la forma actual de las ciudades gallegas, y son claves a tener en cuenta para planificar su futuro desarrollo.

En este artículo se resumen las distintas fases de la formación y transformación de la periferia gallega a partir del conflicto entre el planeamiento municipal y los proyectos estatales, en tres periodos principales: Entre 1939 y 1959, cuando se parceló el suelo rústico y se construyeron pequeños polígonos residenciales en el borde urbano; de 1960 a 1967, cuando se planificaron y reservaron grandes cantidades de suelo, y de 1967 a 1976, cuando se desarrolló parte del suelo de reserva mediante la construcción de infraestructuras y polígonos.

*Palabras clave:* Periferia; planeamiento; vivienda pública; polígono; Galicia.

## Abstract

By observing how the Galician periphery has been shaped, it is established that the transformation of the territory around the main cities, the way of building the city and the way of inhabiting it was radically altered during the period of the dictatorship (1939-75) and through publicly funded projects, particularly on the basis of residential estates. Unlike those built in large Spanish cities, the slowness of their construction varies the way they transform rural and urban open spaces. Their consequences of this process influenced the current shape of Galician cities, and are key to take into account when planning their future development.

This article summarises the different phases of the formation and transformation of the Galician periphery from the conflict between municipal planning and state projects, in three main periods: between 1939 and 1959, when rural land was parcelled up and small residential estates were built on the urban border; from 1960 to 1967, when large amounts of land were planned and reserved; and from 1967 to 1976, when part of the land reserve was developed through the construction of infrastructures and estates.

*Key words:* Periphery; urban planning; public housing; housing estate; Galicia.

## Construir la ciudad desde la vivienda en la periferia

Las primeras periferias urbanas surgieron en Europa como resultado del crecimiento industrial de finales del siglo XIX en espacios situados en el borde de la ciudad consolidada. A mitad del siglo XX, en una segunda fase de industrialización y nuevas migraciones del campo a la ciudad, se origina una segunda periferia más alejada del centro urbano, tanto en términos de distancia como en términos de continuidad edificada. Este fue el lugar escogido como emplazamiento de la vivienda pública de postguerra, protagonista en este período de la formación y transformación de las periferias, definidas con nuevos modelos residenciales, con una lógica propia que no se articula con las tramas rurales y urbanas existentes, estableciendo una forma de construcción de la ciudad por partes que redefine su estructura morfológica y transforma desde entonces las relaciones espaciales existentes del modelo unitario de ciudad.

Por lo general los procesos de urbanización se explican como causa de la industrialización y la migración.<sup>1</sup> Sin embargo, en Galicia esto no ha sido así; en general, lo que ha sucedido en su lugar es un proceso de urbanización rural atomizada,<sup>2</sup> que espacialmente tiene su expresión en la formación de núcleos rurales de morfología urbana, donde el hecho urbano es consecuencia de la colonización de extensas áreas de suelo rústico. El origen de estos procesos viene dado por la coincidencia en el tiempo del fracaso de la industrialización de base urbana y del colapso del modelo agrícola tradicional, lo que provocó que un gran número de mano de obra desempleada en las zonas rurales que no podía emplearse en la industria, se viera obligada a elegir entre emigrar a otras regiones o buscar empleo en el sector de la construcción, en la débil expansión de la industria terciaria en las zonas rurales, o a través de combinaciones de empleo o subempleo urbano en el entorno de las ciudades, complementando su renta con la autoproducción agropecuaria.

Hoy en día, en Galicia estos territorios ya no son una periferia desde el punto de vista geográfico. Aunque existen casos en los que aún se mantiene la morfología y el aspecto de un espacio periférico, con un estado incompleto de urbanización. En general, tienen ahora una estructura y continuidad urbana que no existía cuando se construyeron, con una morfología basada en la heterogeneidad, en la fragmentación de los tejidos rurales y urbanos, resultado de su lento proceso de formación. Lo que determina la existencia de obstáculos que todavía hoy limitan la cohesión urbana, al interior de los barrios, en su borde y con la ciudad.

El menor ritmo de urbanización y de actividad económica de las ciudades gallegas en comparación con las ciudades más industrializadas provocó un retraso en su proceso de desarrollo urbano, y aunque la demanda de vivienda no fue tan severa como en otras ciudades españolas, fue suficiente como para provocar tensiones que influyeron definitivamente en su transformación, y en la forma de utilizar su espacio.

El sobredimensionamiento de la cantidad de suelo planificado, las dificultades de gestión por la alta fragmentación de la propiedad privada, el minifundismo, el pequeño y mediano tamaño de las ciudades, junto con la lentitud de los procesos de parcelación, construcción y consolidación urbana, son rasgos que diferencian el desarrollo urbano gallego de las grandes ciudades españolas.

1 Manuel de Solà-Morales i Rubió, *Las Formas del Crecimiento Urbano* (Barcelona: UPC, 1997), 42.

2 Daniel González Franco, "La evolución del modelo territorial en Galicia. Una interpretación económica y espacial", *Revista Gallega de Administración Pública* 41 (2011): 571-572.

Cobrando especial relevancia la planificación y el desarrollo de la vivienda pública en la construcción de la periferia durante la dictadura (1939-1975), por ser unos de los pocos ejemplos de gestión y transformación urbanística que se planificaron y ejecutaron, que además cambian la forma de habitar en la ciudad, en las relaciones de vecindad y sociabilidad, en los espacios de relación y en los lugares de ocio.

La posición, forma y superficie que ocupan los polígonos residenciales en relación a la ciudad consolidada, medida a partir de fotografías aéreas superpuestas a un plano de AutoCAD del año 2000, ofrece una imagen de su dimensión en el crecimiento urbano: de carácter reducido y fragmentario en 1957 (período 1939-1959); y extenso e irregular en 1972 (período 1960-1967, 1967-1976). (Fig.1)

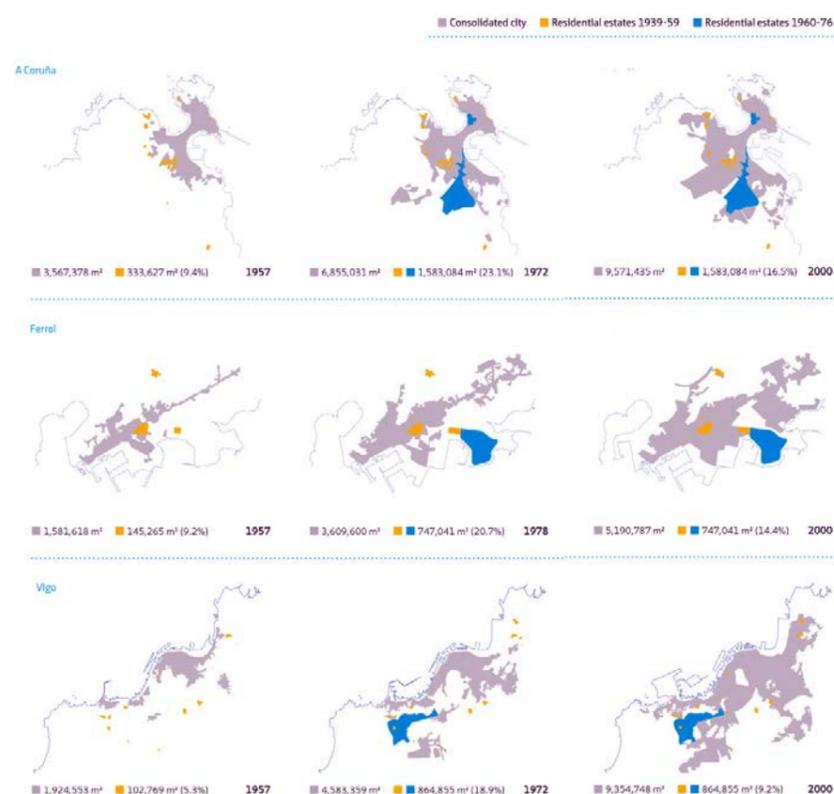


Figura 1. Esquemas de crecimiento urbano: A Coruña, Ferrol, Vigo 1957, 1972, 2000.

Fuente: Elaboración del autor.

Véase: Antonio García Fernández. *From the Village to the Neighbourhood. The transformation of open spaces through public housing* (Delft: A+BE TUDelft, 2011), 138-139. Disponible en <https://journals.open.tudelft.nl/abe/article/view/6131> (Última consulta Junio 2022)

La gran cantidad de espacios libres generados por la construcción de los polígonos en sus bordes y en su interior, que limitó su cohesión espacial, se ha convertido en un espacio de oportunidad para el desarrollo urbano. Es el lugar donde se construyeron los equipamientos culturales, educativos y deportivos de los que carecían las ciudades gallegas a la llegada de la democracia en 1978. Y en la actualidad, ofrecen la posibilidad de mejorar el conjunto de la ciudad debido a su posición central y a las posibilidades para rehabilitar y reciclar sus espacios libres y edificaciones.

### Urbanizar el rural parcelando el suelo rústico: 1939-1959

En las décadas de 1940 y 1950, las principales ciudades gallegas se caracterizaban por una periferia con usos y estructuras agrícolas minifundistas que más tarde servirían de base a los futuros barrios. Este es el lugar en el que comienzan a definirse los procesos de ocupación y construcción que acabarían transformando el espacio de las ciudades gallegas.

La mayoría de estos procesos han sido producto de una suma de objetos edificados, entre los que se encuentran pequeños polígonos residenciales de financiación pública situados a lo largo del borde urbano, muchos de ellos aislados y dispersos en medio de parcelas agrícolas, superpuestos al viario existente, y ajenos al territorio en el que se construyeron. Su pequeña dimensión y escasas dotaciones hicieron que no se configuraran como nuevos barrios, sino como fragmentos residenciales aislados dependientes de la ciudad central, a la espera de integrarse en la trama urbana más próxima, en un nuevo barrio, o en un polígono de mayor tamaño, como consecuencia de haber ampliado la reserva de suelo. Contribuyendo a que su pequeño tamaño inicial fuera el germen de una colonización a mayor escala, y a la expropiación de suelo agrícola para uso público. (Fig.2)



Figura 2. "Casas de Ramírez", Santiago de Compostela 1960.

Fuente: El Correo Gallego, 12 Junio 2018. Accesible en <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/construyeron-casas-ramirez-vecinos-costearon-un-polemico-cruceiro-DRCG1120740> (Última consulta junio 2022)

La estructura urbana de la periferia durante la dictadura estuvo muy condicionada por la confrontación entre las políticas nacionales y locales, donde la vivienda era a menudo un elemento impuesto al planeamiento local, construido y definido por una política estatal de vivienda que se utilizaba también como política económica, más que para resolver la necesidad de vivienda.<sup>3</sup> Esta descoordinación, a menudo interesada, entre la planificación estatal y la local, debido a la diferencia entre intereses locales y la visión centralista del Estado, estuvo muy presente en el desarrollo de las ciudades gallegas, y condicionó significativamente su crecimiento en esta época.

En los años previos a la aprobación de la ley del suelo del 1956, se aprobaron varios planes para las ciudades gallegas, todos ellos de los denominados de "alineaciones", como los planes de Vigo (1943), Santiago de Compostela (1947), A Coruña (1948), Pontevedra (1953) y Ourense (1955). En los que además de tener en cuenta una escasa reserva de suelo, el diseño de la red viaria tuvo prioridad sobre otros aspectos físicos y espaciales. El resultado fue un crecimiento urbano que respondía a los intereses del poder local, basado en el valor del suelo, creando un espacio socialmente diferenciado, situando los barrios obreros en parroquias rurales de la periferia, cerca de las zonas industriales.

<sup>3</sup> José Luís Pereiro Alonso, *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo (Santiago de Compostela: COAG, 1981), 112.*

Al tiempo que la necesidad de viviendas fue absorbida por las aldeas y parroquias cercanas al borde urbano, fuera del alcance de la normativa urbanística, las edificaciones que siguieron las directrices del plan continuaron con el trazado urbano consolidado; se superpusieron al parcelario minifundista, apoyándose en una extensa red de caminos rurales que conectaban las aldeas con las tierras de labor, y que acabaron convirtiéndose en calles. Característica de esta primera fase de construcción de la periferia, donde la trama rural influye y permanece en la trama urbana, y a partir de entonces condiciona su desarrollo.

Si los planes municipales de esta época adolecían de insuficiencia de recursos y de gestión, las sucesivas normativas y planes estatales desequilibraron aún más el desarrollo de las ciudades gallegas, especialmente en sus periferias. El resultado fue que siempre interrumpieron la pausa necesaria para desarrollar el plan municipal, superando sus expectativas, ampliando sus límites y las áreas de intervención que contenían. Esto modificó el uso del suelo, imponiendo al planeamiento municipal el lugar de construcción de los proyectos públicos, y dificultando su gestión.

La idea de planificación en la política estatal de vivienda se introdujo a partir del primer plan de vivienda de 1944-1945, que además financió la construcción de pequeños polígonos de baja densidad en la mayoría de villas y ciudades de Galicia. En ellos se utilizaron tipologías repetitivas de bloques lineales, o viviendas unifamiliares adosadas, definidas por los modelos establecidos en los planes nacionales, que condicionaban su forma regulando su superficie y el programa de la planta.<sup>4</sup>

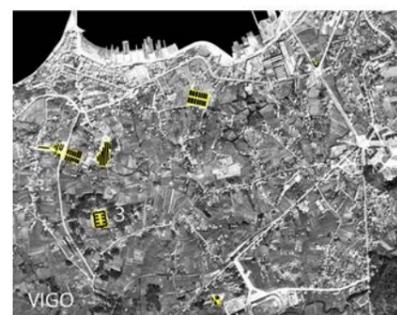
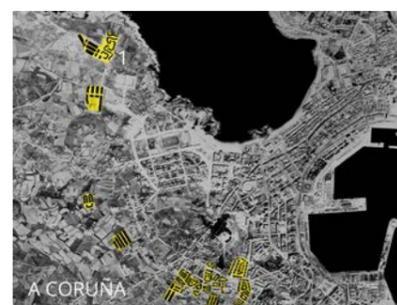
La vivienda pública que se construyó en este periodo se sitúa en proximidad a la ciudad consolidada y en zonas rurales de la periferia municipal, aprovechando el menor valor del suelo. Estos pequeños polígonos no sirvieron para ordenar el proceso de expansión urbana hacia el espacio rural, sino que se conformaron únicamente como fragmentos residenciales aislados, situados sobre suelos de uso agrícola, teniendo como único viario de conexión los caminos rurales existentes. A pesar de que muchos de ellos eran de pequeño tamaño, su construcción, planificación y gestión unitarias ofrecían una perspectiva de conjunto que no existía en la heterogeneidad del crecimiento periférico, por lo que su urbanidad imperfecta sugería los primeros espacios de relación urbanos fuera de la ciudad central, en confrontación con los espacios rurales que colonizaban.

Las alternativas que fueron posibles para la implantación de viviendas públicas en la periferia en esta época se pueden resumir en tres tipos: (Fig.3)

1. Las más frecuentes son los polígonos residenciales construidos en suelo agrícola o sobre una antigua aldea del borde urbano, como el grupo "María Pita" en A Coruña (1955).
2. Las menos frecuentes son los polígonos que hacen parte de un ensanche en continuidad con su trama urbana, como las viviendas en "Recimil" Ferrol (1939-1949).
3. Y existen ejemplos de polígonos construidos fuera de los límites del núcleo urbano, en medio de tierras de labor, como las viviendas "Cristo de la Victoria" en Coia, Vigo (1949).

4 Antonio García Fernández y Yolanda Somoza Vales, *Vivenda colectiva Vivenda Protexida. Social Housing in Galicia (A Coruña: Edicións Espontáneas, 2008), 29.*

Figura 3. Polígonos residenciales de A Coruña, Ferrol, Vigo en 1957.  
Fuente: Elaboración del autor sobre fotografías aéreas.



## Una periferia desbordada con suelos de reserva sobredimensionados: 1960-1967

En los años 60, mientras en las principales ciudades españolas se terminaban de construir los grandes polígonos residenciales e industriales que protagonizan el crecimiento de sus periferias, en Galicia crecía la población urbana y se industrializaban sus principales ciudades. Al mismo tiempo, se preparó una gran cantidad de suelo periférico y se redactaron planes para su construcción durante las dos décadas siguientes. Esto fue planificado en suelo rústico, dando prioridad a su desarrollo por encima de la normativa local, lo que alteró los límites y directrices del planeamiento municipal vigente en ese momento, aplicando las disposiciones del Decreto Ley 52/1962 sobre valoración de terrenos sujetos a expropiación en ejecución de los planes de vivienda y urbanismo, que permitía acordar la delimitación de áreas de intervención, existieran o no planes generales o parciales de ordenación urbana.<sup>5</sup>

La planificación estatal definió la forma y el desarrollo de las principales ciudades gallegas. La excesiva cantidad de suelo de reserva y las dificultades que entrañaba su gestión hicieron que sólo se ejecutara una pequeña parte del suelo, dejando una imagen fragmentada de las ciudades, con grandes áreas que quedaron sin urbanizar durante varias décadas.

El planeamiento municipal de las ciudades gallegas fue incapaz ordenar el crecimiento y controlar un desarrollo que abarcaba el doble de suelo de la ciudad consolidada, su influencia se limitó al tener que adaptarse a las políticas nacionales de vivienda y obras públicas que definían las ubicaciones de los proyectos, sin sus directrices. A pesar de haber sido redactados según un modelo de crecimiento extensivo y de contar con suelos de reserva, amplias zonas del borde urbano quedaron pendientes de control urbanístico, sin equipamientos ni espacios públicos.

El resultado fue la urbanización del espacio rural en la periferia inmediata, cambiando el valor y uso del territorio, y fragmentando su estructura mediante un crecimiento extensivo y de baja densidad, que dificultaría los planes futuros.

Este proceso de planificación de la reserva de suelo y la extensión urbana sin control se produce de forma intensa en las tres ciudades industriales gallegas (Vigo, A Coruña y Ferrol).

En A Coruña, los polígonos residenciales (Elviña y Zalaeta), los industriales (A Grela y Bens) y las grandes infraestructuras (puerto y refinería) se planificaron con anterioridad a la existencia del Plan municipal aprobado en 1967. Se trataba de un plan sin directrices económicas, que se reducía a una propuesta esquemática, basada en la zonificación, que utilizaba el concepto de plan parcial de forma flexible, con grandes áreas pendientes de ordenación. Con el paso de los años, estas áreas se convertirían en una periferia sin directriz fija que rodea a la ciudad, ocupando un suelo que carecía de equipamientos o espacios públicos, y que limitaba el crecimiento planificado, iniciando un proceso especulativo que contribuyó a destruir una gran cantidad de estructuras heredadas y construidas durante siglos, con la consiguiente pérdida de calidad urbana.<sup>6</sup> (Fig.4)

5 Fernando de Terán, *Planeamiento en la España Contemporánea 1900-1980* (Madrid: Alianza Universidad Textos, 1982), 445.

6 Manuel Gallego Jorroto y José González-Cebrián, "Análisis del desarrollo urbano de La Coruña", *Ciudad y Territorio* 1-2 (1975): 84-93.



Figura 4. Polígono de Elviña, A Coruña 1972. Fuente: Instituto Geográfico Nacional, Madrid.

7 Véase: José Luís Pereiro Alonso, *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo* (Santiago de Compostela: COAG, 1981), 162-173. Xosé Manuel Souto González, *Vigo. Cen anos de Historia Urbana (1880-1980)* (Vigo: Xerais, 1990), 401-433.

En Vigo, la delimitación del polígono de Coia se completó en 1961, y su plan parcial en 1963, la realización del plan municipal era de 1960, mientras que el proceso de desarrollo urbano siguió avanzando al margen del plan, que finalmente se aprobó en 1970, condicionado por la configuración minifundista de la propiedad del suelo en la periferia, que influyó en el modelo de crecimiento espacial de Vigo.<sup>7</sup> (Fig.5)



Figura 5. Polígono de Coia, Vigo 1971. Fuente: Instituto Geográfico Nacional, Madrid.

En Ferrol, la aprobación del Plan municipal de 1961 se produjo un año antes que el Plan Parcial de Caranza, en 1962. El Plan aplicaba la zonificación a través de 17 grandes "manchas" sin atender a su diversidad morfológica, con la red viaria como único elemento estructural.

Este tipo de planificación obligaba a un desarrollo en base a planes parciales y de reforma interior de difícil tramitación y gestión, por lo que sólo se aplicaba en el caso de proyectos promovidos por el Estado que escapaban a la gestión municipal, utilizando la expropiación forzosa como proceso de ejecución (polígonos de Caranza, Esteiro y la Gandara), conformando fragmentos urbanos con coherencia interna, pero que, desde una perspectiva global, sirvieron para reforzar la imagen de ciudad hecha por partes, que caracteriza a Ferrol.<sup>8</sup>

En las zonas de la periferia de las ciudades gallegas que habían sido desarrolladas por proyectos públicos, se produjo un cambio de uso del suelo, generalmente como consecuencia de la expropiación forzosa, dando lugar a grandes parcelas de titularidad pública que posibilitan nuevas formas de edificación, desvinculadas de la edificación y la trama urbana limitrofe. La dificultad de gestión del suelo, con un gran número de propietarios y parcelas, hizo que los polígonos gallegos tuvieran unos límites irregulares, definidos por el viario rural y/o las grandes obras públicas, con discontinuidad en sus bordes y un mal encaje con la trama de su entorno.

A diferencia de los polígonos públicos construidos en muchas otras ciudades españolas, los polígonos gallegos se ubicaron en las principales áreas de desarrollo urbano, y en muchos casos se convirtieron en la imagen y el nuevo acceso de la ciudad. La inclusión del polígono sobre la trama rural que conformaba la periferia dejó espacios intermedios entre el fragmento construido y la ciudad consolidada; esto redujo el grado de cohesión urbana, y su nivel de adaptación, articulación e integración. Además, la instalación de industrias en el suelo periférico sin necesidad de plan ni proyecto de urbanización dio lugar a la colonización del suelo rústico, y a la expansión del suelo periférico bajo una imagen de temporalidad e indefinición.

Los grandes polígonos residenciales que se proyectaron en esta década y se construyeron en las siguientes fueron concebidos como piezas urbanas autónomas y autosuficientes, externas pero próximas a la ciudad consolidada. Al construirse durante un largo periodo de tiempo, no estaban sometidos a la planificación, ejecución y gestión unitarias que caracterizaban a los polígonos construidos en el resto de España, y aunque seguían manteniendo su carácter unitario, las modificaciones que se realizaron hasta su finalización los dotaron de una mayor diversidad formal y social.

#### Una periferia desbordada con suelos de reserva sobredimensionados: 1960-1967

La industrialización y la expansión urbana de las principales ciudades gallegas entre los años 60 y 70 provocaron un importante cambio en el uso del espacio y en las formas de habitarlo, en un corto espacio de tiempo, aumentando las distancias y la discontinuidad entre la ciudad consolidada y una periferia cada vez más extensa.

La distancia entre el lugar de trabajo de las personas y su lugar de residencia aumentó, modificando la escala peatonal de la ciudad consolidada, y transformándola en otra construida a medida del automóvil.

8 Andrés Precado Ledo, *El área urbana de Ferrol: La Crisis de un modelo urbano* (A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1995), 110.

Durante las décadas de 1960 y 1970 se completaron los ensanches planificados en la posguerra, al tiempo que las ciudades gallegas se extendían según los planes aprobados en la década de 1960 en las zonas planificadas por la Gerencia de Urbanización sobre la base del "II Plan de Preparación de Suelo". Esto sirvió para consolidar una periferia fragmentada marcada por los grandes polígonos residenciales de promoción pública construidos al amparo del "III Plan Nacional de Vivienda" (1961-1976), piezas urbanas externas a la ciudad, concebidas como unidades autónomas y autosuficientes, que a pesar de su gran tamaño pronto resultaron insuficientes para absorber el aumento de nuevos residentes. Ello se enmarca en un proceso de concentración urbana, en el que el 50 % de los municipios de mayor tamaño acumulaban aproximadamente el 80 % de la población en 1970, un claro indicio del desplazamiento general de la población hacia las ciudades portuarias más industrializadas de la costa atlántica.<sup>9</sup>

9 José Martínez Sarandeses y Josefina Gómez Mendoza, "El proceso de concentración urbana en Galicia (1960-70). Evaluación de los desequilibrios intraregionales a través de los indicadores de vivienda", *Revista Ciudad y Territorio* 1-2 (1975): 16.

Factores como el elevado porcentaje de población que trabaja en el sector primario (57% frente al 32,3% de media nacional), el elevado grado de dispersión de la edificación, el carácter fragmentario de las propiedades rurales, el reducido tamaño de las explotaciones agrícolas y el alto grado de humanización territorial, a pesar de una densidad demográfica media de 88,9 hab/km<sup>2</sup> en 1970, con 127,5 hab/km<sup>2</sup> en la provincia de A Coruña y 173,4 hab/km<sup>2</sup> en la de Pontevedra,<sup>10</sup> ayudan a entender la singularidad de la estructura territorial gallega, y el particular papel que jugó en los procesos de extensión urbana de sus ciudades. Unas ciudades situadas en rías con entornos condicionados por sus estuarios y por un denso sustrato de aldeas, con periferias caracterizadas por la tensión resultante de las formas lineales y continuas del crecimiento y colonización urbanas y las formas territoriales históricas.<sup>11</sup>

10 Álvaro Nieto y Álvarez-Uría, "Galicia en el III Plan de Desarrollo", *Revista Ciudad y Territorio* 23-24 (1975): 56.

La planificación estatal amplió de forma discontinua los límites y el espacio ocupado por el crecimiento urbano, condicionando las futuras etapas de desarrollo, y obligando al planeamiento municipal a adaptarse a los esquemas definidos en la construcción de las nuevas infraestructuras y polígonos. Los proyectos públicos de polígonos e infraestructuras se convirtieron en el principal instrumento de ocupación y transformación de la periferia de las ciudades gallegas. Los polígonos residenciales modificaron las dinámicas de crecimiento y las relaciones espaciales, apoyadas en la construcción de las nuevas redes viarias, que propiciaron un crecimiento direccional, convirtiéndose en los protagonistas de su expansión y de la imagen de sus periferias.

11 Juan Luís Dalda Escudero, "Urbanización y formas territoriales. La periferia de las ciudades gallegas" (Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 1991), 230.

Todas estas circunstancias condujeron a un proceso de expansión urbana para el que se preparó el suelo mediante planes parciales, que comenzaron a urbanizarse durante la década de los 60 y a construirse en los años 70, finalizándose la mayor parte en los 80. La excesiva cantidad de suelo reservado, las dificultades de gestión, la lentitud en la ejecución de estos planes, la llegada de la crisis del petróleo en 1973 que provocó problemas financieros en el gobierno y en los ayuntamientos, junto con los cambios urbanísticos que se produjeron con la reforma de la ley del suelo en 1975, así como los cambios políticos provocados por el fin de la dictadura en 1975 y la llegada de la democracia en 1978, contribuyeron a la incertidumbre que llevó a que muchos planes no se aprobaran, o en su defecto, no se ejecuten o lo hagan parcialmente.<sup>12</sup>

12 Martín Fernández Prado, "Planes im-parciales. Génesis y Evolución de los polígonos del INV en Galicia" (Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 2010), 82.

Aun así, el suelo urbanizado y construido en las principales ciudades gallegas fue tan extenso que en muchos casos duplicó el suelo urbano existente, y aunque esta planificación no resolvió toda la demanda de vivienda, tanto el suelo transformado, como los polígonos y las infraestructuras construidas modificaron la dimensión urbana, alterando la forma y el espacio de la periferia sobre la que se construyeron, así como la propia ciudad. Esto se debió en parte a que eran elementos urbanos independientes que ofrecían una imagen fragmentada de la ciudad, frente al crecimiento por continuidad de los ensanches, y en parte a la expansión urbana periférica con una cantidad excesiva de suelo reservado antes de su construcción, y a los problemas de vivienda para los que se obtuvo una solución en áreas no planificadas fuera del ámbito de la gestión municipal, o en ayuntamientos vecinos.

De entre las ciudades gallegas, A Coruña es la que cuenta con la mayor cantidad de suelo afectado, y donde la transformación provocada por los polígonos industriales construidos en la periferia tuvo mayor impacto en la modificación de la estructura e imagen de la ciudad. Las previsiones de crecimiento fueron excesivas, y se acompañaron de dificultades para desarrollar los proyectos previstos en un corto período de tiempo, por lo que el borde urbano tuvo un aspecto incompleto y desordenado durante más de dos décadas. Entre 1961 y 1965 se empezaron a urbanizar 298,88 hectáreas, una superficie casi igual a la del suelo urbano existente, y de las mayores superficies desarrolladas de todas las ciudades medias españolas.

En 1961 fue planificado el polígono de Elviña, de 115,1 hectáreas, reformado y ampliado en 1967, 1969 y 1976. La construcción del "Barrio de las Flores", de 17 hectáreas, desarrollada en 1961 y finalizada en 1965, fue la primera intervención realizada por el INV en el polígono de Elviña. Construido en una zona alejada del borde urbano, lo que permitiría revalorizar el suelo en el resto del polígono. Sin embargo, esta decisión supuso un aumento de la distancia entre las primeras unidades residenciales y el borde urbano, contribuyendo a su aislamiento físico, ya que las obras de construcción de las viviendas en el resto del polígono se retrasaron durante años. (Fig.6)



Figura 6. Vista aérea del barrio de las Flores (Elviña), A Coruña 1972. Fuente: Alberto Martí, en Toba Blanco, Miguel, José Antonio Corrales. *Unidad Vecinal nº 3* (Santiago de Compostela: COAG, 2009), 53.

Si en el caso de Elviña el polígono ha jugado un papel fundamental en la transformación urbana de la ciudad, a la que se han conectado nuevas infraestructuras y servicios que transforman el espacio urbano, en el caso de Vigo, el polígono de Coia es todavía hoy una de los pocos elementos planificados del que ha sido el mayor desarrollo no planificado en suelo rústico de todas las ciudades de Galicia.

El diseño inicial de Coia en 1963 fue modificado, aumentando su densidad y el número de viviendas. La construcción se inició en la década de 1970 y no finalizó hasta la década de 1980. En el desarrollo de Coia, el suelo rústico se transformó en suelo edificable mediante expropiación forzosa. Además del expolio económico, también supuso el desplazamiento de parte de la población, y la destrucción de la estructura social y territorial de la parroquia de Coia, mediante el derribo de sus edificaciones y la colonización de sus tierras de labor.

Su ubicación respondía al interés por situar a los obreros al oeste del centro urbano, entre el suelo industrial de la zona franca, con el puerto al norte y la factoría de Citroën al sur. (Fig.7)



Figura 7. Astilleros de Bouzas, barrio de Coia y Citroën, Vigo, 1992. Fuente: Galiciana, Archivo Digital de Galicia

En ningún otro polígono gallego se colonizó un territorio tan extenso sin ninguna planificación, o contando con discrepancias tan claras entre los diferentes poderes políticos y económicos.

A partir de la década de los setenta, mientras se construía Coia, el deterioro de la ciudad y la extensión de la periferia aumentaron. La necesidad de vivienda y la falta de previsión en el planeamiento municipal que dejó sin regular el suelo agrícola, hizo que este fuera ocupado por nuevos residentes: trabajadores de la industria emigrados del rural, que intentaron reproducir su antiguo modelo de vida, ahora en una vivienda unifamiliar con huerta, para los que la agricultura servía como complemento al salario, y un colchón en tiempos de crisis.<sup>13</sup>

## Conclusión final

Comprender el valor del pasado resulta fundamental para determinar cómo intervenir en el futuro. Comprender cómo ha influido la construcción de los polígonos residenciales en ciudades intermedias de crecimiento lento y base rural como las gallegas, cómo afecta a la continuidad urbana la creación de nuevos fragmentos de ciudad y qué espacios han sido utilizados o descartados a lo largo del tiempo es fundamental para intervenir en el polígono y en su entorno. Este artículo parte de entender que el valor morfológico del pasado influye en el valor del estado actual, por estar contenido en sus diferencias espaciales, permitiendo explicar aquellas herencias que ahora limitan o facilitan un proyecto de mejora.

Desde los primeros proyectos públicos de vivienda construidos al inicio de la dictadura hasta los de mayor escala que se desarrollan con posterioridad a los del resto del país, hubo un intento de planificar las ciudades gallegas que se vio desbordado por el crecimiento desmesurado, los intereses particulares y la falta de coordinación entre las distintas administraciones. De forma que hemos heredado un desarrollo urbano condicionado en su gestión por dos voces contrapuestas, una de las autoridades locales y otra del gobierno nacional, cuyo resultado ha traído disfunciones, alteración y solapamiento de planes y proyectos que tienen su efecto espacial en el desorden territorial y en su desarrollo, en particular en el del espacio de la periferia creada hace cincuenta años y que hoy día aún conforma un fragmento inconcluso de la ciudad consolidada.

En consecuencia, la planificación de suelo residencial junto con la planificación de suelo industrial, la construcción de grandes infraestructuras, las decisiones sectoriales como las que afectan al turismo o la planificación económica, condicionaron el desarrollo de las ciudades gallegas, definiendo la forma urbana con mayor fuerza y más presencia que los propios planes urbanísticos.

Como parte básica de este suelo planificado, los polígonos residenciales de financiación pública, junto con las infraestructuras viarias, alteraron la trama rural y condicionaron la trama urbana, singularizando la periferia de las ciudades gallegas mediante las redes viarias que conectaron diferentes fragmentos de la ciudad y de zonas agrícolas, limitando un crecimiento en mancha exagerado para las necesidades reales de la época. En estos nuevos espacios previstos para un crecimiento que no se completó hasta décadas después, se empezaron a definir los grandes sistemas generales de infraestructuras, zonas verdes y equipamientos que condicionarían el espacio urbano actual.

La lentitud en la construcción de los polígonos residenciales gallegos varió la forma de transformar el espacio libre rural y urbano, en su entorno y en la ciudad, permitiendo la modificación de los proyectos antes, durante y después de su construcción, lo que ayudó a mejorar su heterogeneidad residencial y su cohesión espacial aprovechando espacios libres en su interior, en su borde y en su entorno, donde se construyeron dotaciones que no tenían cabida en otras partes de la ciudad. Las alteraciones que provoca esta transformación aún no han sido reparadas, por lo que existe la posibilidad de reorganizar una parte de la ciudad o toda ella a partir de los espacios de oportunidad que crea la existencia del polígono.

## Bibliografía

- Dalda Escudero, Juan Luís. "Urbanización y formas territoriales. La periferia de las ciudades gallegas". Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 1991.
- Fernández Prado, Martín. "Planes im-parciales. Génesis y Evolución de los polígonos del INV en Galicia". Tesis Doctoral, Universidade da Coruña, 2010.
- Gallego Jorroto, Manuel y González-Cebrián, José. "Análisis del desarrollo urbano de La Coruña". *Ciudad y Territorio* 1-2 (1975): 67-93.
- García Fernández, Antonio y Somoza Vales, Yolanda. *Vivenda colectiva Vivenda Protexida. Social Housing in Galicia*. A Coruña: Edicións Espontáneas, 2008.
- García Fernández, Antonio. *From the Village to the Neighbourhood. The transformation of open spaces through public housing*. Delft: A+BE TUDelft, 2011. Disponible en <https://journals.open.tudelft.nl/abe/article/view/6131> (Última consulta Junio 2022)
- González Franco, Daniel. "La evolución del modelo territorial en Galicia. Una interpretación económica y espacial". *Revista Gallega de Administración Pública* 41 (2011): 543-603.
- Leboreiro Amaro, María Asunción. *Vigo Puerto y Destino. Atlas urbanístico de Vigo*. Vigo: COAG y Fundación Provigo, 2000.
- Martínez Sarandeses, José y Gómez Mendoza, Josefina. "El proceso de concentración urbana en Galicia (1960-70). Evaluación de los desequilibrios intraregionales a través de los indicadores de vivienda". *Revista Ciudad y Territorio* 1-2 (1975): 15-38.
- Nieto y Álvarez-Uría, Álvaro. "Galicia en el III Plan de Desarrollo". *Revista Ciudad y Territorio* 23-24 (1975): 55-62.
- Pereiro Alonso, José Luís. *Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo*. Santiago de Compostela: COAG, 1981.
- Precedo Ledo, Andrés. *El área urbana de Ferrol: La Crisis de un modelo urbano*. A Coruña: Fundación Caixa Galicia, 1995.
- Solà-Morales i Rubió, Manuel de. *Las Formas del Crecimiento Urbano*. Barcelona: UPC, 1997.
- Souto González, Xosé Manuel. *Vigo. Cen anos de Historia Urbana (1880-1980)*. Vigo: Xerais, 1990.
- Terán, Fernando de. *Planeamiento en la España Contemporánea 1900-1980*. Madrid: Alianza Universidad Textos, 1982.
- Toba Blanco, Miguel. *José Antonio Corrales. Unidad Vecinal nº 3*. Santiago de Compostela: COAG, 2009.

*La cuestión de qué tipo de ciudad queremos no puede estar divorciada de la que plantea qué tipo de lazos sociales, de relaciones con la naturaleza, de estilos de vida, de tecnologías y de valores estéticos deseamos. El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad. Es, además, un derecho común antes que individual, ya que esta transformación depende inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo para remodelar los procesos de urbanización. La libertad de hacer y rehacer nuestras ciudades y a nosotros mismos es, como quiero demostrar, uno de nuestros derechos humanos más preciosos, pero también uno de los más descuidados.*

David Harvey

# Paisajes vitales y fiesta de objetos en los jardines de las “casas de vidrio” de Lina Bo Bardi y Ray Eames

*Vital landscapes and celebration of objects in the gardens of Lina Bo Bardi and Ray Eames’ “glass houses”*

Mara Sánchez Llorens | Fermina Garrido López

Recibido: 2022.04.28

Aprobado: 2022.05.17

Mara Sánchez Llorens

Universidad Politécnica de Madrid  
 mariadelmar.sanchez@upm.es  
 Arquitecta Urbanista por la  
 Universidad Politécnica de Madrid.  
 Doctora Arquitecta en Proyectos  
 Arquitectónicos por la Tesis Juguetes  
 y juegos colectivos de Lina Bo Bardi,  
 sobresaliente cum laude (UPM, 2010);  
 premiada por la Fundación Caja  
 de Arquitectos y por la VIII Bienal  
 Iberoamericana de Arquitectura y  
 Urbanismo. Autora de publicaciones  
 en revistas de urbanismo, arquitectura  
 y arte, recibiendo el reconocimiento  
 de la Fundación Arquia y la Bienal  
 Iberoamericana de Arquitectura y  
 Urbanismo por su libro “Lina Bo Bardi.  
 Objetos y acciones colectivas”.

Fermina Garrido López

Universidad Rey Juan Carlos  
 fermina.garrido@urjc.es  
 Arquitecta y Doctora en Proyectos  
 Arquitectónicos por la UPM. Profesora  
 Visitante en el área de Proyectos  
 Arquitectónicos de la URJC y miembro  
 del grupo de investigación PENT(h)A.

Agradecimientos

Este artículo forma parte de la investigación “Gabinete de curiosidades: otras narrativas y fantasmagorías modernas” y ha sido posible gracias al apoyo del Instituto Bardi en el marco del proyecto “Glass Houses”, financiado por la Fundación Getty.

## Resumen

Las viviendas de Lina Bo Bardi y Ray Eames —la Casa de Vidrio y la Case Study #8— nos transportan a mundos contruidos en los límites de la arquitectura moderna del siglo pasado. Ambas construyen una suerte de paisajes de naturaleza, objetos y nuevas domesticidades que armonizan tradición e innovación. En 1946 el matrimonio Bardi se traslada de Europa a Brasil y explora sus paisajes culturales adentrándose en su exuberante naturaleza. Los Eames recorren Estados Unidos para reconocer aquella naturaleza americana invisibilizada por la modernidad: las dos creadoras reformularán lo doméstico con objetos recolectados de sus ulteriores viajes. Ambas parejas aspirarán a convertir los avances tecnológico-vernáculos y la manera de habitar en un instrumento de diseño de su tiempo. Lina Bo Bardi situará su casa en el punto más elevado del Jardín de Morumbi donde divisará la avenida Paulista de São Paulo, la Case Study House #8 se implantará a un lado de un camino arbolado entre las montañas de Santa Mónica y el océano Pacífico. Sus jardines de paisajismo casual y sendos hogares se metamorfosarán en paisajes vitales y gabinetes de curiosidades domésticos con “bellas historias” donde festejar la vida en la naturaleza de la que forman parte.

*Palabras clave:* Paisajes; objetos; jardines; Lina Bo Bardi; Ray Eames.

## Abstract

The houses of Lina Bo Bardi and Ray Eames —the Glass House and Case Study No. 8— take us to new worlds built at the limits of Modern architecture of the last century. Both create a kind of landscapes of nature, objects and new domesticities that harmonize tradition and innovation. In 1946, the Bardi's moved from Europe to Brazil and explored the country's cultural landscapes, delving into its exuberant nature. The Eames travelled to the United States to discover the American nature that modernity tried to make invisible. The two creators will travel and bring back objects from those explorations and reformulate domesticity. Both couples will aspire to turn the vernacular-technological advances and their way of living the house into a design instrument of their time. Lina Bo Bardi will situate her housing at the highest point of the Morumbi Garden. She could look at the Paulista Avenue of São Paulo from that point of view. Eames located their Studio House #8 next to a tree-lined path between the Santa Monica Mountains and the Pacific Ocean. Thanks to the carefree gardens, Lina and Ray's houses will become living landscapes and cabinets of domestic curiosities with “beautiful stories” to celebrate life as part of nature.

*Key words:* Landscapes; objects; gardens; Lina Bo Bardi; Ray Eames.

Un viaje ligado a la construcción de un hogar en un paisaje descubierto o redescubierto marca un punto de inflexión en las biografías profesionales y personales de Lina Bo Bardi y Ray Eames. Ambas descubren una ladera que domina el paisaje y ambas la van a domesticar para habitarla. Estas dos casas de vidrio suponen un hiato entre la modernidad canónica de los grandes maestros europeos y la mestiza que se desarrollará y expandirá en diferentes puntos del planeta.

Lina Bo Bardi y Ray Eames experimentan con sistemas industrializados que en Lina desencadenarán dos caminos: viviendas económicas, una respuesta masiva y alternativa a la autoconstrucción en Brasil, y sistemas constructivos influenciados por la artesanía. La casa de Ray formará parte de un proyecto de industrialización masiva de vivienda.

No obstante, la novedad de este trabajo radica en las relaciones que estas arquitectas establecen entre su arquitectura, la naturaleza, los objetos que ellas recolectan y los paisajes que habitan.

En esta investigación se ilustra la incorporación de lo cotidiano de la vida dentro y fuera de las casas de vidrio que ellas diseñan y que son los hogares que habitaron apasionadamente. Lina y Ray los convirtieron en una forma de museos domésticos gracias a los objetos que recolectan a lo largo de los años y con los que conviven, y gracias también al arte y las artesanías que estudian y que les remiten al imaginario colectivo de las sociedades de las que formaron parte y para las que proyectaron.

El trabajo se organiza de la siguiente manera: primero, se presenta a las protagonistas, las travesías que realizaron hasta la llegada a sus destinos finales, con el objetivo de comprender la importancia del viaje en sus trayectorias vitales y creativas. Segundo, se expone cómo la incorporación de lo lúdico y lo festivo a sus vidas transforma sus modos de habitar y proyectar. Luego se presentan los paisajes, jardines y objetos que de forma análoga incorporan a su día a día. Finalmente, se analizan las conexiones entre esos objetos, hogares y jardines que Ray y Lina entremezclan creando lo que denominamos, paisajes vitales.

## Entornos para la vida

Cuando el matrimonio de Lina Bo y Pietro Maria Bardi llega a Río de Janeiro en el año 1946 dispuesto a abandonar Europa, pero todavía sin un destino final decidido, Lina se queda fascinada con el ambiente de la ciudad, que representó en sus dibujos personales. (Fig.1)

Describiría este paisaje como

*Me siento en un país inimaginable, se vive una atmósfera humana y cordial.<sup>1</sup>*

Esa atracción por las gentes y los paisajes cariocas la acompañó hasta el final de sus días. No permanecieron en Río por mucho tiempo y se mudaron a São Paulo donde Pietro recibe el encargo de poner en marcha el primer museo contemporáneo de la ciudad paulista, el Museo de Arte de São Paulo (MASP). Tras varios años residiendo en el centro histórico paulistano deciden asentarse y adquieren una parcela del *Jardim Morumbi* en una colina en proceso de urbanización desde la que se dominaba el paisaje.

1 “I felt I was in an unthinkable country, living in a humane and cordial atmosphere”. Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima, *Lina Bo Bardi* (New Haven: Yale University Press, 2013), 39.



Figura 1. Largo Getúlio Vargas, 1946. Acuarela de Lina Bo Bardi. Fuente: Instituto Bardi | Casa de Vidrio. Publicada en: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Lina Bo Bardi* (Miano: Edizioni Charta, 1994), 36.

Lina recuerda en Morumby la presencia de pequeños animales, coatis, pájaros, orquídeas, araucarias y pinos.<sup>2</sup> En la cima de esta ladera, proyectará su casa, reflejo de la dicotomía de su pensamiento y formación, el proceso de adaptación a una cultura ajena y diferente que la iba absorbiendo, frente a su educación funcional europea. La casa será moderna y se sumergirá en el paisaje tropical.

2 Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima, *Lina Bo Bardi (New Haven: Yale University Press, 2013), 55.*

En 1940, Ray Eames decide dejar atrás Nueva York, su posición dentro del grupo de Artistas Abstractos Americanos (*American Abstract Artists Group*), volver a California y construirse una casa. Con esta intención, se dispone a tomar unos cursos en la Academia de Cranbrook. Un año más tarde, casada con Charles Eames regresa a su costa oeste natal. La Segunda Guerra Mundial retrasa sus planes, pero en 1945 y con el impulso de John Entenza y su programa *Case Study House*, la pareja proyecta y construye la que será su casa y hogar el resto de sus vidas. (Fig.2)

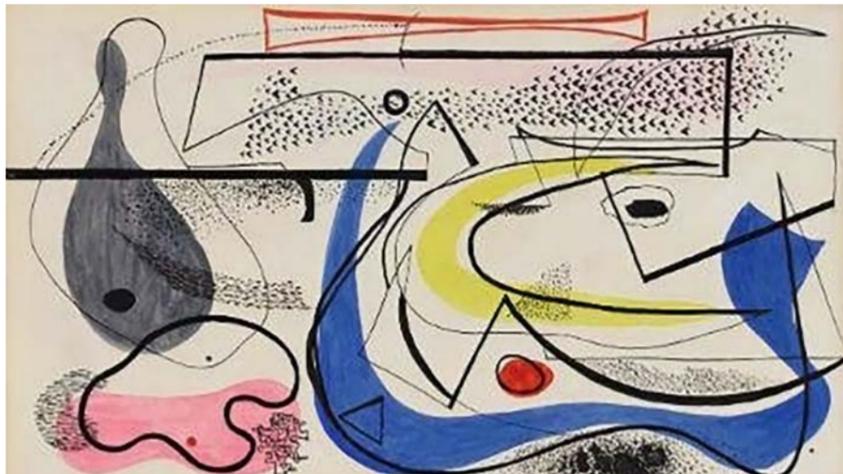


Figura 2. Pintura de Ray "To Hofmann Love from Buddha".  
Fuente: Eames Demetrios. *An Eames Primer*. (New York: Revised Edition Rizzoli International Publications, 2013), 75.

3 John Neuhart, Marilyn Neuhart, y Ray Eames. *Eames design. The work of the Office of Charles and Ray Eames* (Londres: Thames and Hudson, 1989), 107.

4 *Ibidem*

La parcela en Pacific Palisades se conforma por un área de gran pendiente, un acceso lineal acompañado por una fila de eucaliptos y un prado con vistas a la bahía de Santa Mónica. La propuesta de casa siempre tuvo dos piezas, una para el taller, alineada con el camino de acceso y otra destinada al hogar. La pieza-hogar,<sup>3</sup> en una primera versión del proyecto, volaba sobre el prado invadiéndolo para dirigir la vista a la bahía, pero en el proyecto definitivo, se posiciona junto al camino y al lado de los eucaliptos respetando el prado para que este no se viera invadido por la edificación.<sup>4</sup> (Fig.3)

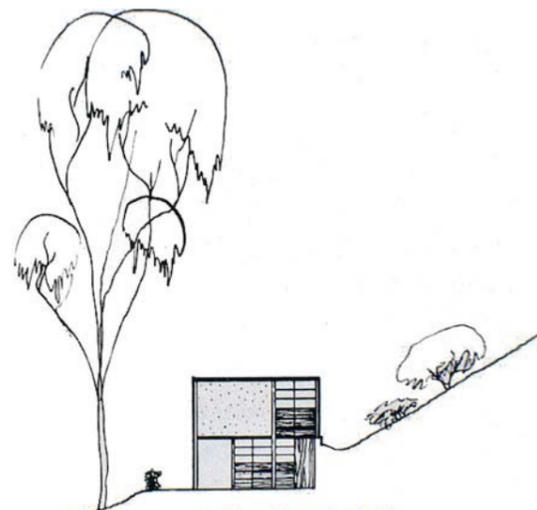


Figura 3. Dibujo de Charles y Ray Eames, *Case Study House #8, 1949*.  
Fuente: John Neuhart, Marilyn Neuhart, y Ray Eames. *Eames design. The Work of the Office of Charles and Ray Eames*, (Londres: Thames and Hudson, 1989), 107.

Se darán dos grados de domesticidad del jardín, uno inmediato, cotidiano entre la fachada y los árboles, otro abierto y prometedor, más allá de los árboles en el prado. Un hogar-objeto en el paisaje con el que materializaban su afirmación:

*Nos interesa la casa como un instrumento fundamental para vivir en nuestro tiempo.*<sup>5</sup>

Ray Eames y Lina Bo Bardi interpretaron el mundo que las rodeaba como si de un lienzo se tratase. Con la ayuda de líneas, colores, formas, espacio y papel, transformaron su realidad. Las dos dibujaron con pasión desde su infancia evolucionando desde lo personal a lo proyectual.

Después de terminar la carrera de Arquitectura en Roma, Lina se muda en 1940 a Milán. Allí fue donde experimentó las vicisitudes de la modernidad europea, colaborando con Gio Ponti. Una litografía de 1943 refleja la actitud crítica con la que Lina afronta el Movimiento Moderno, titulada *Camera dell'architetto* (La habitación del arquitecto). (Fig.4)



5 Charles Eames, "Life in a Chinese Kite," *Architectural Forum. The Magazine of Building 90* (1950): 90-96.

Figura 4. Litografía de Lina Bo Bardi *Camera Dell'Architetto*, 1943.  
Fuente: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Lina Bo Bardi* (Miano: Edizioni Charta, 1994), 24.

En ella edificios modernos y antiguos se representan como objetos que se posan en el mobiliario. En este dibujo se puede apreciar con nitidez la idea de juego que se repetirá de manera continuada en su futuro trabajo. Todo en el dibujo forma parte del juego, la composición, las escalas, la relación entre el interior y el exterior, la relación entre tradición y modernidad, el intercambio entre objetos y edificios.

La capacidad lúdica alcanzó una dimensión superior por la consideración de la arquitectura, el diseño y la artesanía que Lina alcanzó en Milán. Amplió la mirada sobre los límites de la arquitectura respecto al concepto de modernidad.<sup>6</sup> Los dibujos personales de Lina en Brasil incorporan su entusiasmo por su país de acogida desde los primeros trazos, mientras que los dibujos de proyecto mantuvieron la estética europea moderna durante años. Necesitó de un periodo de inmersión en la cultura brasileña para apropiarse de aquello que la fascinaba.<sup>7</sup>

Ray, tras unos estudios en el centro Bennet, se unió al grupo de enseñanza de Hans Hoffmann en Nueva York y allí aprendió a plasmar el mundo en un lienzo buscando siempre la idea de la tensión mediante formas y colores y la representación del espacio tridimensional. Estos años de profundo aprendizaje le sirvieron para absorber la escena cultural mostrando especial interés por la danza y el teatro.

6 La investigación que Lina realizó sobre la situación del diseño de entreguerras en Italia para "Lo Stile" junto a Carlo Pagani para Gio Ponti y que pretendía educar a la nueva clase media en la nueva estética moderna. Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi (New Haven: Yale University Press, 2013)*.

7 Zeuler Rocha Mello de Almeida Lima, *Lina Bo Bardi (New Haven: Yale University Press, 2013), 39.*

8 En el número de septiembre de 1943 de *Arts & Architecture* escribe: "My interest in painting is the rediscovery of form through movement and balance and depth and light". Donald Albrecht, *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention* (New York: Harry N. Abrams, 2005), 62.

9 Podemos recordar aquí la contestación que da en 1982 a la pregunta de cómo se sentía por haber abandonado la pintura, a lo que Ray responde: "I never gave up painting, I just changed my palette". Fuente: Perfil oficial de Ray Eames en: Eames Office, "Charles & Ray Biography". Disponible en <https://www.eamesoffice.com/scholars-walk/ray-eames-by-daniel-ostroff> (Última consulta abril de 2022)

10 Mara Sánchez Llorens y Fermina Garrido López, *Ray Eames y Lina Bo Bardi. El viaje como laboratorio* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018), 111.

Ya en Los Ángeles, el primer trabajo que Ray realiza es la elaboración de veintisiete portadas para la revista *Arts & Architecture*. Será en ellas dónde elabore y construya su idea de diseño basada en tres pilares: la innovación técnica, los experimentos formales y la incorporación de las imágenes y conceptos de los medios de masas. La pintura le sirve para redescubrir la forma a través del movimiento y el equilibrio, la profundidad y la luz.<sup>8</sup>

El editor de esta revista John Entenza promoverá el programa del que forma parte su casa, la *Case Study House #8*. Hasta el final de sus días, seguirá pintando y considerando que las escenas creadas sobre espacios arquitectónicos eran su obra.<sup>9</sup>

Ray tampoco dejará de pintar e irá transformando paulatinamente su lienzo de trabajo. Si sus dibujos encuentran su plenitud con su mudanza a la costa oeste estadounidense, los de Lina la hallarán con su traslado a Brasil.

En 1958, ambas viajarán a lugares desconocidos y exóticos. Estos periplos transformarán su manera de ver el mundo y así lo plasmarán en sus dibujos, sus proyectos y los eventos, celebraciones y objetos que las acompañaban en sus casas. Charles y Ray viajan a la India, y Lina es invitada a Salvador de Bahía. Durante estas experiencias expandirán los límites de la arquitectura y el diseño incorporando el aprendizaje de lo otro, lo desconocido.

### Celebrar la vida como acto doméstico

*Cuando ellas se sentían felices, cuando las cosas marchaban bien, Ray y Lina se disfrazaban y así lo hicieron por muchos años.*<sup>10</sup>

Conceptos y expresiones como procesos creativos, eventos festivos, espacios lúdicos o arquitectura desde el juego acompañan a las figuras de la arquitecta italo-brasileña Lina Bo Bardi o del equipo estadounidense formado por Ray y Charles Eames. Sus proyectos de arquitectura, de diseño, sus dibujos, videos e intervenciones son puestos como ejemplos paradigmáticos de arquitectura capaz de acoger la celebración, los acontecimientos, los objetos y el paisaje, todos ellos pensados desde un proceso lúdico.

Las vidas altamente creativas y comprometidas de Ray y Lina, acompañadas por Charles y Pietro, nos llevan a cuestionarnos cuáles son las claves de su producción para conseguir romper la rigidez de las concepciones modernas. Para lograr comprender la trascendencia y amplitud del fenómeno, nos planteamos un viaje en el que las ideas modernas son aplicadas, transformadas, llevadas a su extremo, reinterpretadas o dinamitadas. Todas estas acciones pretenden analizar una manera de trabajar que contiene la terna juego, creatividad y espacios festivos. Transformaciones que se comprenden como parte de lo social y lo colectivo, y que son capaces de atender a todos los condicionantes del entorno.

El periplo creativo de estas dos inventoras comparte tres propiedades: la identificación entre vida y creación, y la idea de que la creatividad lúdica proporciona la felicidad o satisfacción del individuo, y la creencia en que los procesos creativos no son actos aislados, sino que dependen y están conectados con el medio que los rodea.

Lina y Ray combinan en sus vidas lo personal y lo profesional. Una suerte de laboratorio vital en el que los viajes que realizan sin importar su dimensión y alcance sirven para descubrir a cada paso el mundo que las rodea. Podríamos pensar que es esta miscelánea agitada de la vida y la labor profesional lo que hace que la producción de Ray y Lina sea lúdica y bulliciosa, se expanda desde lo personal y a través de sus producciones a novedosas naturalezas domésticas.

El fotógrafo Robert Frank en su libro autobiográfico *Lines of my hand*<sup>11</sup> representa esta contigüidad personal y creativa. La metáfora de Frank resulta adecuada para explicar cómo sobre la palma de la mano se van dibujando líneas que se corresponden a diferentes ámbitos, se cruzan en ciertos puntos, corren en paralelo en otros y se distancian en algunos tramos. Esta bella manera de comprender que en el ámbito creativo lo personal y lo profesional "van de la mano" en la trágica vida del fotógrafo se manifiesta como una redención del dolor y el sufrimiento.

Lina y Ray estudiaron en los años treinta y en ese marco histórico ambas fueron pioneras. Se empaparon y participaron de los debates modernos y de ellos fueron tomando conceptos que llevaron y exploraron hasta sus límites. Por ejemplo, eligieron la postura de la primera Bauhaus en la que diseño, creatividad y juego se entremezclaban. Walter Gropius, fundador de la escuela, describe este espíritu de la siguiente manera

*La creación y el amor por la belleza son fundamentales en la experiencia de la felicidad.*<sup>12</sup>

Refiriéndose a una concepción de la Modernidad a través de su enseñanza. A este bagaje estudiantil moderno Lina y Ray sumarán la devoción por la artesanía.

Ambas comparten su admiración por artistas como Alexander Calder, su fascinación por los objetos móviles e inestables y por el circo. Resulta inspirador recordar que Lina Bo Bardi compartió muchas de sus inquietudes sobre el circo con el dueño de "el circo más pequeño del mundo", al que conoció en São Paulo cuando este expuso en el MASP en 1948. Con él pudo colaborar en la realización de las joyas cariocas del escultor estadounidense. En una foto de 1946 de la exposición *New furniture* del MoMA, una silla y una mesa de los Eames aparecen junto a una escultura de Calder. Esa escultura se terminará convirtiendo en un habitante más de la colección de objetos de su casa.

Compartieron amistad y admiración por Saul Steinberg y su exploración en *The Art of Living* de 1949. Saul dibujó sobre las sillas de los Eames como si fueran lienzos. Lina y Pietro organizaron la primera exposición de Steinberg en 1952 en Sao Paulo. Él y su mujer residieron en la casa de vidrio y visitaron con Lina a Burle Marx en Rio de Janeiro.<sup>14</sup>

Esta mezcla se refleja en tres aspectos que analizamos como fundamentales en su práctica: el dibujo, la colección y la vivienda y precisamente la naturaleza de su manera de habitar nace a partir de estos tres factores. Lina y Pietro reflexionarán sobre ello en la revista *Hábitat* desde 1950 hasta 1954; los Eames harán lo propio a través de las portadas de la revista *Arts and Architecture* entre 1942 y 1947, como apuntábamos previamente.

11 En la portada del libro aparece una mano con las líneas, en el interior fotogramas de la vida de Frank. Robert Frank, *Lines of my hand* (Göttingen: Steidl, 2017).

12 "Creation and love of beauty are elemental for the experience of happiness." Walter Gropius, *Scope of Total Architecture* (New York: Collier Mac-Millan), 7.

13 Todos los detalles y fotografías se pueden consultar en la página web de la Fundación. Fuente: Fundación Saul Steinberg. "1952". Disponible en <https://saulsteinbergfoundation.org/chronology/1952-yr> (Última consulta abril de 2022)

## La colección, la artesanía y el juego

14 El escultor soteropolitano Mario Cravo narra: "Cuando Lina llegó, Bahía estaba dormida. Lina encontró una ciudad estratificada, yo diría, una ciudad sedimentada entre el siglo diecisiete y el dieciocho, en su manera de vivir, con características medievales, completamente aislada. El único contacto que tenía con el exterior era a través de hidroaviones que aterrizaban en la península de Itapagipi si el mar estaba en calma. No había enlace, ni viario ni ferroviario, que conectara el norte de Brasil con el sur. En Bahía, vivíamos en una selva fantástica, frondosa. Para ustedes, en Europa, la naturaleza es una maravilla en la que todo está ordenado. Los cipreses se plantan ordenadamente a lo largo de las calles. Aquí en el trópico la naturaleza te devora, te engulle y destruye como un animal, la tierra de Adán, primitiva y terrible para sobrevivir, porque aquí ahora no hacemos sacrificios de animales para los dioses [...]". Silvia Davoli, Francisca Parrino, Andrea Balossi, realizadoras. *Oficina Bo Bardi*. Cinta cinematográfica (Italia, 2006).

15 Cita de Johannes Itten recogida en Magdalena Droste, *Bauhaus: 1919-1933* (Madrid: Tashen, 2018), 142.

16 Ruth Bowman. "Oral history interview with Ray Eames, 1980 July 28-August 20". *Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington*. Disponible en <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ray-eames-12821> (Última consulta mayo de 2022)

17 "Desde criança eu juntava coisas: pedrinhas, conchinhas das rochas do abruzzi, fios de ferro, pequenos parafusos. Depois apareceu uma coisa enorme, uma galinha (comida espacial de Domingo) tinha no estômago uma coleção de vidros e pedras roladas pelas águas: verde, rosas, pretas, marrons, brancas. Mamãe me deu de presente, foi o começo da minha coleção...". Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Lina Bo Bardi* (Milano: Edizioni Charta, 1994), 53.

En 1958, Lina Bo Bardi fue invitada para dar una serie de conferencias en la Universidad de Arquitectura de Salvador de Bahía. Lina no conocía Bahía<sup>14</sup> y estaba entusiasmada.

La arquitecta partió hacia allí con la idea de conocer ese otro Brasil desconocido y que supuso un cambio en su manera única e irrepetible de entender el mundo. Retomó la unificación entre arte y artesanía, así como algunas otras condiciones románticas de la Bauhaus, como

*El trabajo será fiesta —la fiesta será trabajo— el trabajo será juego.*<sup>15</sup>

Vuelve a pensar que es posible el encuentro de una producción más humana, que retome lo colectivo y artístico mediante el trabajo lúdico y manual.

Esa especial delicadeza con la que nuestras protagonistas reformulan el mundo expositivo puede tener un nexo con los viajes y las fiestas populares, eventos que observaron, dibujaron y fotografiaron. En la necesidad de "ser partícipes" para comprenderlos, los reprodujeron en sus casas o asistieron a ellos de forma continuada y activa.

En la entrevista realizada por Ruth Bowman en 1980, ésta pregunta a Ray por la idea de ceremonia, tan presente en sus películas profesionales, y que nos sugiere también la forma de vida recogida en las fotos de los actos cotidianos. Ray contesta que, para ella, la ceremonia era inseparable de los objetos y de la manera en la que ellos dos (Ray y Charles) habían disfrutado encontrándolos de forma inesperada. Por lo tanto, el acto ceremonial recordaba los recuerdos mediante los objetos.<sup>16</sup>

La industria de adornos o joyas y moda fue una actividad a la que Lina Bo Bardi se dedicó durante toda su vida con la misma actitud que tuvo desde adolescente.<sup>17</sup> En ellos ensayó el reciclaje de piezas encontradas, el moldeado y la creación de tejidos. Esta labor tiene que ver con su particular inquietud por los objetos: un insecto que bien podría ser un broche o una maqueta de barco convertida en sombrero.

Estos adornos pertenecen a lo que definimos como arquitecturas del cuerpo, esenciales por ser, junto con las pinturas corporales y las máscaras, un gesto primigenio del hombre al relacionarse con el mundo. Esta habilidad de transformar el cuerpo señala el camino que los objetos tendrán en su propia obra.

En Brasil, Lina desarrolló un conjunto de trajes y joyas para poner en valor las piedras semipreciosas lugareñas, injustamente infravaloradas según su criterio. En las primeras descripciones que Lina hacía de Brasil, hablaba de un país impensable, irreal, en el que se podían encontrar piedras semipreciosas por las calles.<sup>18</sup>

Simultáneamente, Lina se cubrió con una máscara o antifaz con el que observaba anónimamente bajo el seudónimo de *Alencastro*, y redactó su provocativa, sarcástica e irónica columna *Crónicas de Alencastro* en la revista dirigida por Lina, *Habitat*.

Lina Bo Bardi y Ray Eames simultaneaban su recelo por proteger su intimidad y su entusiasmo por exhibirla al fotografiarse en los espacios en los que habitaban y trabajaban. Testificaban la mezcla inseparable entre vida y trabajo que, al complementarse, construía un nuevo modelo vital. También se fotografiaban trabajando en sus obras, de fiesta y con sus objetos. Al fotografiarse rodeadas del mundo que ellas mismas habían creado, ofrecen una imagen poderosa de su actitud creativa.

Si atendemos a su autorretrato podemos comprobar como Ray se ocultó en una imagen inofensiva aderezada de lazos, broches y enormes bolsillos en sus faldas en los que recoger pequeñas cosas. Compartieron el papel femenino de propaganda de sus diseños, no sólo siendo modelos de sí mismas y de sus mobiliarios respectivos, sino de los espacios en los que habitaron, los cuales se convertían a su vez en vitrinas que exponían los objetos que ellas mismas habían recolectado y acumulado.

Si en el caso de Ray los viajes la proveían de objetos con los que componer esos cuadros que eran su hogar y su mesa de trabajo, en el caso de Lina, los viajes llenaban también la gran sala de vidrio de ideas que ella trasladaba a su arquitectura.

## El museo de los objetos domésticos. La casa en el paisaje y los paisajes de objetos

Aquellos objetos recolectados no eran una colección o decoración sin más. Ray explicaba<sup>19</sup> que cada objeto era una muestra de alguna estrategia de diseño o de forma y merecía ser observado constantemente. También para Lina —recolectora de objetos desde niña— aquello que le interesaba de los "cachivaches" se mantenía vivo en su memoria al habitar junto a ella. (Fig.5)



18 Graziella Bo Valentineti, hermana de Lina, nos confiesa que desde niña le había atraído este país tropical, misterioso en el que te encontrabas piedras preciosas por las calles. Davoli, Parrino, Balossi. *Oficina Bo Bardi*. El amor de Lina hacia las 'piedras' no tiene que ver con una búsqueda formal, de hecho, se trata de esas piedras que Lina dice no buscar sino que encuentra, y que la naturaleza muestra y ofrece entendida como una transformación del cuerpo humano lejos de una renuncia al ornamento además.

19 Ray Kaiser Eames: Yes, almost everything that was ever collected was just because of an example of some facet of design and form. We never collected anything just as collectors, but because something was inherent in the piece that made it seem like a good idea to be looking at. Ruth Bowman, "Oral history interview with Ray Eames, 1980 July 28-August 20", *Archives of American Art/Smithsonian Institution, Washington*.

Figura 5. Objetos coleccionados por Lina Bo Bardi en "Casa de vidrio". © Nelson Kon. Archivo/Cortesía del fotógrafo.

La fiesta en el jardín termina rebasando los límites de los itinerarios canónicos y encontrando en los nuevos destinos, y de la mano de la antropología, nuevas fuentes creativas y nuevos procedimientos. Definimos esta sucesión de actividades y ensayos como el "laboratorio vital" de las dos arquitectas.

Los hogares de Lina y Ray se transforman en una suerte de museos domésticos, de gabinetes de curiosidades habitados en los que cada pieza nos remite a una "bella historia" y todos juntos conforman un paisaje vital.



Figura 6. Ray Eames en la Eames House, 1959. © Monique Jacot. Archivos Vitra. John Neuhart, Marilyn Neuhart, y Ray Eames. *Eames design. The work of the Office of Charles and Ray Eames* (Londres: Thames and Hudson, 1989), 121.

En la casa de los Eames objetos naturales convivían con piezas de arte (Fig.6). En las constantes fotografías de su cambiante museo “doméstico” podemos observar multitud de raíces, mosteras, crotones, troncos, flores, pájaros y mariposas. El paisaje exterior era un amortiguador para una vida dedicada al trabajo. De hecho, y como un exterior absoluto, los Eames hacían picnic en su propio prado mirando a la bahía.

20 Renato Anelli, “Una casa de vidrio: arquitectura, arte y naturaleza”, en Lina Bo Bardi. *Tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992* (Madrid: Fundación Juan Marc/Editorial de Arte y Ciencia, 2018), 64.

Lina potenció que las plantas que la habían fascinado en su primera visita a la parcela crecieran como si las semillas hubieran sido esparcidas por el viento,<sup>20</sup> un jardín artificialmente casual que transforma las fachadas casi inexistentes de las primeras imágenes de la casa de vidrio en un envoltorio tropical. De la misma manera que lo carioca y selvático inundará paulatinamente la vida y proyectos de los Bardi.

21 Carlos Santamarina-Macho, “El inventario como proyecto de paisaje: Diseñando el imaginario territorial americano”, *ZARCH. Perspectivas paisajísticas 7* (2016): 182.

La dos viviendas y las vidas-laboratorio de las dos arquitectas que protagonizan este artículo nos trasladan a nuevos mundos construidos en los límites de la modernidad arquitectónica del siglo pasado. Ambas construyen una suerte de paisajes de naturaleza y objetos<sup>21</sup> a partir de la simbiosis entre el medio ambiente y los artefactos, entre lo orgánico y el objeto antropológico. Estos hogares nos enseñan cómo, desde las escenas y jardines se pueden construir nuevas domesticidades que aúnen tradición e innovación a partes iguales. En ambas domesticidades hay una naturaleza doméstica dentro de otra naturaleza doméstica.

22 “It is a poetic House”. Cita de Saul Steingberg, invitado en el MASP y en su casa en 1952, recogida en: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, *Lina Bo Bardi* (Milano: Edizioni Charta, 1994), 81.

Siendo dos viviendas con conceptos arquitectónicos y paisajísticos diferentes, la Casa de Vidrio emerge sobre el paisaje tropical y la *Case Study* #8 se esconde apartada del prado por la fila de eucaliptos y protegida bajo el muro de contención, las dos comparten espacios tradicionales íntimos y en penumbra. Los dormitorios se apartan y protegen, los espacios de estar-comer-trabajar, uno en la casa de los Bardi, tres diferenciados en la de los Eames, se funden con el exterior. (Fig.7)

23 Lina Bo Bardi “A Casa”, en *Enciclopédia da Mulher* (São Paulo: Editôra Globo, 1957), 73-120.

Ambos hogares son poéticos<sup>22</sup> y modernos, y los objetos que los pueblan son los que los conectan con las vivencias de sus moradores en el exterior, proporcionan domesticidades tejidas con la trama de la poesía y los sueños.<sup>23</sup>

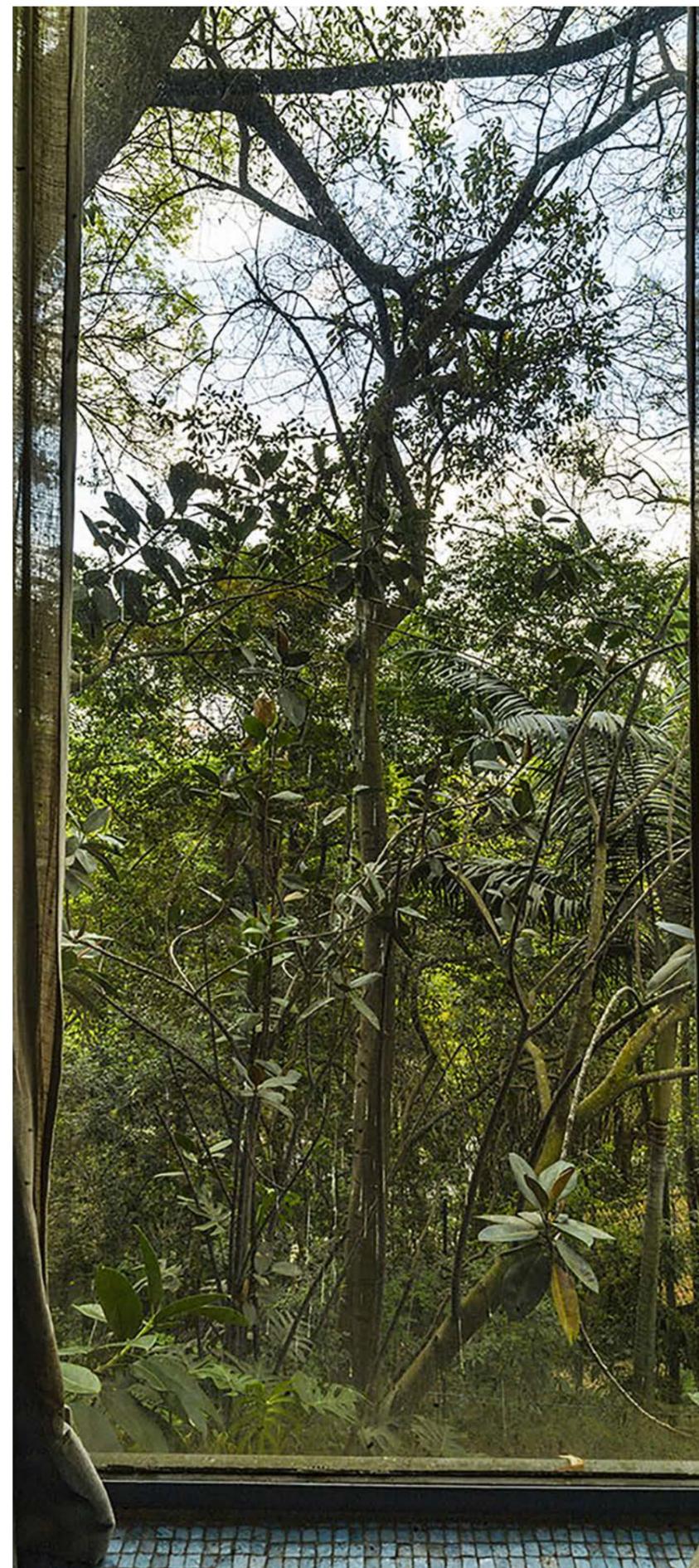


Figura 7. Jardín de la “Casa de vidrio” visto desde el espacio de estar-comer-trabajar, 2018.

© José Manuel Ballester. Archivo/Cortesía del fotógrafo.

## Bibliografía

- Bo Bardi, Lina. "A Casa." En *Enciclopédia da Mulher*. São Paulo: Editôra Globo, 1957.
- Bowman, Ruth. "Oral history interview with Ray Eames, 1980 July 28-August 20". *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, Washington. Disponible en <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ray-eames-12821> (Última consulta mayo de 2022)
- Davoli, Silvia, Francisca Parrino y Andrea Balossi, realizadoras. *Oficina Bo Bardi*. Cinta cinematográfica. Italia, 2006.
- Demetrios, Eames. *An Eames Primer*. New York: Revised Edition Rizzoli International Publications, 2013.
- Albrecht, Donald. *The Work of Charles and Ray Eames: A Legacy of Invention*. Nueva York: Harry N. Abrams Publications, 2005.
- Eames, Charles. "Life in a Chinese Kite." *Architectural Forum. The Magazing of Building*, (septiembre 1950): 90-96.
- Frank, Robert. *Lines of my hand*. Göttingen: Steidl, 2017.
- Fundación Juan March. *Lina Bo Bardi. Tupí or not tupí. Brasil, 1946-1992*. Madrid: Editorial de Arte y Ciencia, 2018.
- Fundación Saul Steinberg. "1952". Disponible en <https://saulsteinbergfoundation.org/chronology/1952-yr> (Última consulta abril de 2022)
- Droste, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Madrid: Taschen, 2018.
- Gropius, Walter. *Scope of Total Architecture*. New York: Collier Mac-Millan, 1970.
- Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. *Lina Bo Bardi*. Milano: Edizioni Charta, 1994.
- Lima, Zeuler Rocha Mello de Almeida. *Lina Bo Bardi*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- Neuhart, John, Marilyn Neuhart, y Ray Eames. *Eames design. The work of the Office of Charles and Ray Eames*. London: Thames and Hudson, 1989.
- Sánchez, Mara, y Fermina Garrido. Ray Eames y Lina Bo Bardi. *El viaje como laboratorio*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.
- Santamarina-Macho, Carlos. "El inventario como proyecto de paisaje: Diseñando el imaginario territorial americano." *ZARCH 7* (2016): 172-185.

*Una alfombra tiene que ser como la música.*

Märta Maas Fjetterström

# Centro y policentrismo: De la exclusión y la dependencia a la inclusión y la oportunidad

*Centre and polycentrism: from exclusion and dependence to inclusion and opportunity*

**Bruno Seve | Atxu Amann Alcocer**

Recibido: 2022.04.30  
Aprobado: 2022.06.19

**Bruno Seve**

Universitat Politècnica de Catalunya  
bruno.seve@upc.es  
Doctor Arquitecto, paisajista, profesor e investigador ETSAB - UPC. Estancia de investigación post-doctoral en el grupo de investigación Hypermedia (ETSAM - UPM - 2022). Su línea de investigación principal se centra en la co-creación urbana, implicando las comunidades locales en los proyectos urbanos y arquitectónicos.

**Atxu Amann Alcocer**

Universidad Politécnica de Madrid  
atxu.amann@upm.es  
Doctora Arquitecta, Profesora Titular de Universidad. Socia del Estudio de Temperaturas extremas. Directora del MACA (Máster Universitario en Comunicación Arquitectónica), coordinadora del DOCA (Doctorado en Comunicación Arquitectónica) e Investigadora principal del grupo de investigación Hypermedia.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido financiado por la "Unión Europea - NextGenerationEU" en el marco de las Subvenciones a Universidades Públicas para la Recualificación del Sistema Universitario Español (Real Decreto 289/2021, de 20 de abril y Orden UNI/551/2021, de 26 de mayo) del Ministerio de Universidades.

## Resumen

El desarrollo y la transformación de la ciudad contemporánea depende de múltiples factores, aunque casi siempre su resultado funciona como respuesta a la lógica capitalista. El diagrama contemporáneo urbano de una red de focos activados por los nuevos movimientos de la población hacia la periferia basada en una infraestructura para una movilidad no radial, permite especular un nuevo paradigma de ciudad, que rompe con la dualidad tradicional de centro y periferia y abre camino para unas formas de vida más sostenibles e inclusivas que incorporen cuerpos, espacios y tiempos ligados a imaginarios de cuidados más que humanos.

Tomando como caso de estudio, la ciudad de Madrid, este artículo se centra en analizar el fenómeno del policentrismo urbano, mostrando cómo la necesidad y el deseo de habitar conduce a diversas comunidades a apropiarse de nuevos espacios de oportunidad que mediante distintas tácticas de colonización permiten especular un futuro urbano en el cual una secuencia de movimientos de población y cambios espaciales transforman el sistema neoliberal de crecimiento de las ciudades.

*Palabras clave:* Red; gentrificación; dualidad; periferia; policentrismo.

## Abstract

The development and transformation of the contemporary city depends on multiple factors, although its outcome almost always functions as a response to capitalist logic. The contemporary urban diagram of a network of focal points activated by new population movements towards the periphery based on an infrastructure of non-radial mobility allows us to speculate on a new paradigm of the city, which breaks with the traditional duality of centre and periphery and opens the way for more sustainable and inclusive ways of life.

Taking the city of Madrid as a case study, this paper focuses on analysing the phenomenon of urban polycentrism, showing how the need and desire to inhabit leads diverse communities to appropriate new spaces of opportunity that through different tactics allow us to speculate on an urban future in which a sequence of population movements and spatial changes transform the neoliberal system of city growth.

*Key words:* Net; gentrification; duality; periphery; polycentrism.

La humanidad atraviesa en la actualidad su período de urbanización más intenso; muchas ciudades que están creciendo de forma incontrollable, superan su masa crítica y se expanden por el territorio mediante distintas tácticas de dispersión que combinan organización y espontaneidad, casi siempre como respuesta a las lógicas del capitalismo.

Dentro de ellas, la ciudad policéntrica contemporánea es uno de los escenarios urbanos más interesantes, que si en ocasiones aporta un balance general positivo a la ciudad al transformar fragmentos periurbanos en nuevas centralidades activas,<sup>1</sup> también puede favorecer situaciones de exclusión social importantes a medio plazo.<sup>2</sup>

Este documento analiza el fenómeno del policentrismo urbano, centrándose en la ciudad de Madrid desde un enfoque socioespacial para especular sobre la realidad urbana, y específicamente sobre la relación entre las nociones de periferia y centro. Esta aproximación intenta mostrar cómo la necesidad y el deseo de una vivienda conduce a diversas comunidades a buscar nuevos espacios de oportunidad para habitar mediante distintos modos de apropiación. Desde esta mirada, el policentrismo puede ser el medio y a la vez el resultado del equilibrio de la ciudad entendida como un organismo vivo, que mediante una secuencia de movimientos de población acompañados de cambios espaciales transforma y cortocircuita el sistema capitalista.

El artículo se estructura en tres partes, introduciendo primero el problema de fondo vinculado al desarrollo urbanístico capitalista, para describir el policentrismo en su complejidad posteriormente en un segundo apartado y finalmente, a modo de especulación, anticipar otros posibles escenarios.

## Ciudades, centro y periferias: un asunto de fondo capitalista

En la ciudad, como ámbito complejo donde se solapan variables económicas, históricas, sociales, medioambientales, culturales y arquitectónicas, la ciudadanía como comunidad, comparte vínculos que permiten el surgimiento de un proyecto que supera las necesidades individuales de cada uno. Sin embargo, las interacciones sociales, en muchos casos enfrentadas y basadas en intereses competitivos, provocan una ciudad en continua crisis y permanente construcción.

En estos intrincados procesos, los conflictos urbanos aparecen entre quienes experimentan la ciudad como una creación colectiva, quienes están involucrados en el diseño y quienes quieren controlar la dinámica,<sup>3</sup> pudiendo interpretar la ciudad como un producto de la economía, un deseo de convivencia y también como un proyecto político. En este sentido, como indica Capel,<sup>4</sup> la ciudad puede asociarse a la ciudad física construida, con su morfología —lo que los romanos llamaban *urbs*—, a la ciudad de la ciudadanía y sus comportamientos —la *civitas*—, y a la organización administrativa y política —la *polis*—, siendo necesaria una relación equilibrada entre estas tres dimensiones para poder calificar a la ciudad como justa, si este término tiene sentido aquí.

Desde sus orígenes, la vida urbana ha sido el espejo y el motor de distintos procesos históricos de cambio social, político y cultural.

1 Capel, Horacio. *El modelo Barcelona: un examen crítico* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005).

2 Véase: Borja, Jordi. *La ciudad conquistada* (Madrid: Alianza editorial, 2003). También; Delgado, Manuel. *La ciudad mentirosa, fraude y miseria del modelo* (Barcelona, España: Catarata, 2007).

3 Klein, Ricardo. "Creativity and territory: the construction of centers and peripheries from graffiti and street art". *SAUC: Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 2, nº 2 (2016): pp. 5-15.

4 Capel, Horacio. "La forma urbana en la ciudad postcapitalista". *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencia Sociales*, vol. XXI, nº 1.177 (2016): 1-34.

No obstante, dos de los factores que más han afectado al desarrollo urbano han sido el capitalismo y los cambios en las infraestructuras de la movilidad y la tecnología. Inicialmente, la ciudad fue únicamente una concentración de recursos y de excedente de trabajo. El concepto de capitalismo, como sistema económico, surgió desde el inicio de las ciudades en el siglo XVII con el desarrollo del comercio, la división del trabajo y la acumulación de riqueza. Según el sociólogo Ferdinand Tönnies, dejar la vida rural significó abandonar la vida en comunidad, donde se establecían vínculos sólidos y duraderos entre los individuos y la naturaleza (*Gemeinschaft*). De hecho, historiadores y sociólogos como Karl Marx o Friedrich Engels argumentaron que las primeras sociedades antes de la vida urbana se basaban en relaciones sociales igualitarias y comunales.<sup>5</sup>

5 Véase; John Scott y Gordon Marshall. *A Dictionary of Sociology* (USA: Oxford University Press, 2007).

Para el marxismo, la ciudad fue el resultado del excedente de producción agrícola que generó un comercio monetarizado; y desde la revolución industrial, se ha configurado y planificado principalmente desde intereses económicos y políticos que la ha convertido en un soporte mercantil al margen de los múltiples conflictos sociales.<sup>6</sup>

6 Horacio Capel. "La forma urbana en la ciudad postcapitalista". *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XXI, nº 1.177 (2016): 1-34.

En el siglo XX, la evolución de la ciudad se produce hacia el propio centro por su atractivo como ubicación para las actividades de oficinas, comercio, y residencias, impulsando políticas de renovación urbana que favorecen también la gentrificación. Simultáneamente la periferia surge por razones económicas y por la necesidad de espacio; es el lugar donde se descentralizan las actividades industriales y donde poblaciones enteras excluidas y expulsadas del centro encuentran una forma de vivir, incluso a través de operaciones de autoconstrucción.<sup>7</sup> Y junto a esta periferia de comunidades excluidas, de inmigrantes nacionales en un principio e internacionales después, aparece también en las afueras, la ciudad difusa alentada por los avances ligados a la movilidad; en particular, la dispersión urbana de los suburbios unifamiliares que ha supuesto una catástrofe ambiental tanto por la cantidad de suelo que demanda y devasta, como por su gran responsabilidad en la contaminación, siendo los principales causantes de las emisiones por transporte.

7 John F.C. Turner. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2018).

Ya en el siglo XXI en un contexto de capitalismo global, las transformaciones y las estrategias de renovación urbanas se repiten en numerosas ciudades del mundo, con centros urbanos occidentales que suelen implicar procesos de gentrificación y de museización, y periferias que incorporan distintos modelos de habitar según las distintas infraestructuras de movilidad existentes y el origen, la etnia y la clase social de los habitantes que conforman la comunidad suburbana.

Madrid es un caso singular. No solo por la historia de esta ciudad ligada a la capitalidad de España, lo que ha supuesto crecimientos salvajes de población, sino por su propia situación geográfica, que a diferencia de otras ciudades importantes en el litoral, favorece desarrollos urbanos sin límites geográficos en su perímetro. Ambas circunstancias han favorecido una expansión desde el centro mediante trazados concéntricos correspondientes a distintas cercas de contención que posteriormente se han materializado en carreteras de circunvalación desde la primera, la M10 que se corresponde con la cerca de Felipe IV, ahora ya absorbida por la ciudad.

La periferia del sur, la que no se corresponde con la ciudad dispersa, sino la de los barrios en las áreas de "más allá del Manzanares" tienen como límites los municipios de Alcorcón, Móstoles, Fuenlabrada, Parla, Pinto y Getafe. Hoy en día, se usan como límites del más allá las "emmes": más allá de la M-30, M-40, M-45, M-50 o más allá de las emmes.<sup>8</sup>

En la segunda mitad del siglo XX, Madrid se expande, coloniza y resignifica los territorios que la circunvalan, es decir, sus afueras dentro de su área metropolitana, estableciendo una relación de subordinación con el centro neurálgico de poder, que implica simultáneamente exclusión y dependencia.

En las últimas décadas, la ciudad de Madrid se ha transformado a través de una organización y una política neoliberal, que ha afectado especialmente a los barrios del centro de la ciudad. La Ley de Arrendamientos Urbanos de 1984, la conocida Ley Boyer, al suprimir la prórroga de los contratos de arrendamiento, llevó a muchos locales comerciales de proximidad a la bancarrota o a forzar el cierre, pues permitía incrementos de los precios de alquileres nunca vistos.<sup>9</sup>

El proceso comenzó en los barrios del centro de Chueca y Malasaña, cuyos procesos de gentrificación implicaron tanto la renovación de calles y viviendas, como el aumento de los alquileres, que sin la regulación de su parte, llevó a la expulsión de los habitantes de "toda la vida". Lo mismo ocurrió con las tiendas, afectando el pequeño comercio tradicional y acelerando el proceso de museificación del centro de la ciudad.<sup>10</sup>

Esta gentrificación "dirigida políticamente", aumentó la polaridad y la distancia social entre el centro y la periferia, a la vez que agudizaba las diferencias sociales entre las áreas del noroeste, dispersas y ocupadas por la clase media alta, y las zonas del sureste que albergan a la gente desplazada del centro, en su mayoría de clase media baja.

### Escenarios otros, sostenibles e inclusivos en la ciudad policéntrica

Desde un enfoque socioespacial, se puede decir que la periferia no es una condición territorial, sino relacional, esto es, que no se define por su ubicación, sino por las capas de significados que la conforman. Del mismo modo que la vivienda ha evolucionado de espaldas a las arquitectas y los arquitectos, siendo la tecnología (electricidad, radio, televisión, ordenador) la que la ha transformado, la ciudad y los barrios donde habitamos se configuran al margen de las personas que ejercen la arquitectura y el urbanismo, debido principalmente a tres fuerzas:

- El capitalismo global, cuyo fenómeno hemos descrito en la primera parte.
- Las infraestructuras viarias y la tecnología de movilidad, que dependen directamente del capitalismo global, y que ha ido transformado los tiempos y los modos en los que se efectúan los desplazamientos de la casa al trabajo y viceversa, principalmente.
- La ciudadanía y su afán por habitar, que busca nuevos espacios de oportunidad para vivir dignamente fuera del centro de la ciudad.

Esta tensión cambiante entre el mercado, la tecnología y el cuerpo de la ciudadanía es precisamente desde donde se puede analizar y comprender las relaciones entre el centro y la periferia.

8 Sánchez Mellado, Luz. "Hay vida más allende de la M-30, M-40, M-45, M-50". *El País*, 21 de abril de 2021. Disponible en <https://elpais.com/espana/elecciones-madrid/2021-04-21/una-tia-de-alcala-hay-vida-allende-la-m-30-la-m-40-y-la-m-50.html> (Última consulta junio 2022)

9 "El efecto de la reforma sobre los precios es brutal, por ejemplo, el precio de un local en la Gran Vía pasa de 10.000€/mes a 50.000€/mes; dos locales cercanos a la Plaza de San Ildefonso en Malasaña, un bar de toda la vida y una papelería, pasarían a tener incrementos seis y siete veces superiores (de 400 a 3.000 €/mes y de 800 a 5.000 €/mes)." Débora Ávila Cantos, Beatriz García Dorado et al (Observatorio Metropolitano), "Órdenes urbanos: centros y periferia en el Madrid neoliberal", en *Cartografía de la ciudad capitalista*, coordinada por Grupo de Estudios Antropológicos La Corrala (Madrid: Traficantes de Sueños, 2016), 161-195.

10 *Ibidem*

Como hemos visto, lo que tradicionalmente se ha denominado periferia ha estado ligado a una escala territorial dentro de un imaginario dual de centro y alrededores, con connotaciones claras de ausencia de carácter urbano, en cuanto a densidad, diversidad y complejidad. Etimológicamente, la palabra periferia significa sencillamente alguna parte o partes situadas alrededor de otro componente céntrico. En la práctica arquitectónica y urbana, se llaman periferias a aquellos espacios periurbanos, *banlieues*, suburbios, y zonas afueras de un centro. Su significado, de hecho, siempre se ha definido negativamente por no ser centro, la no-ciudad. Estas definiciones están ligadas al territorio en relación con el centro, independientemente de las comunidades que lo habitan y los modelos arquitectónicos que lo configuran, siendo precisamente las variables socioespaciales las que permiten distinguir entre dos periferias radicalmente distintas, las de la ciudad dispersa con casas aisladas y con dependencia del vehículo privado, y la de los bloques residenciales, *villes dortoirs*.

Mientras la ciudad dispersa del primer caso no solo no ha evolucionado, sino que se ha extendido en sucesivas recalificaciones de suelo urbano, nuestro objeto de interés se centra en el segundo caso del extrarradio del sureste de Madrid, cuando como en muchas otras ciudades, el incremento del coste de vida en el centro desplaza a las poblaciones hacia los barrios de las afueras donde suelen coincidir la población inmigrante de las áreas rurales. El primer desplazamiento ocurrió en distintos distritos periféricos de la capital como Vallecas, Carabanchel, Moratalaz, acercándose en los años 80 a los bordes industriales; posteriormente, a principios del siglo XXI, llegó a Parla, Arroyomolinos, Rivas o Valdemoro dentro de un fenómeno que se intensifica continuamente con los progresivos aumentos de precios de la vivienda desde principios del siglo hasta la crisis.<sup>11</sup>

Hasta hace poco este fenómeno se desarrollaba dentro de una lógica suburbana, pero últimamente los cambios ocurridos permiten especular un cambio de paradigma. Desde un análisis mucho más complejo y situado que el meramente económico del presente, una vez que las dualidades están desapareciendo y el espacio urbano, así como el doméstico, son simultáneamente productivos y reproductivos, cuando la hibridación de usos frente a la zonificación dibuja un paisaje contemporáneo que demanda la sincronización urbana con un ritmo más lento e inclusivo, el tiempo se superpone a la variable espacial reconfigurando la ciudad de modo que los barrios vuelven a ser la unidad urbana de funcionamiento frente a escalas mayores propias del planeamiento tradicional: las periferias ya no son lo opuesto al centro, sino que son centros en sí mismas. El barrio que se conoce como el de los 15 minutos, y que se ha popularizado tanto tras la pandemia, carece de localización dentro de la ciudad, pudiendo ocurrir en el centro histórico o en la periferia. Este barrio, como su nombre indica, se mide en tiempo y no en espacio: es un área geoméricamente irregular, ajena a los parámetros espaciales del urbanismo de mesa, que se configura desde la cotidianidad de la ciudadanía. El barrio de los 15 minutos, independientemente de su ubicación, facilita las mismas actividades, diversas y necesarias para satisfacer el día a día; la atmósfera de cercanía, de seguridad, de barrio se crea por el número de bares, la distancia a la panadería, a la farmacia, a la guardería y a la plaza, medida por el tiempo de los recorridos desde el caminar, como movilidad prioritaria.

Este cambio de escala, que abandona las grandes distancias urbanas para volver a la unidad de barrio, tiene evidentemente que ver con las revoluciones de género y tecnológicas de finales del siglo pasado, así como con nuevos imaginarios asociados a la inclusividad y a la sostenibilidad. Todas estas nuevas variables, que desencadenan nuevos modos de habitar, de trabajar y de consumir, permiten diagnosticar unos cambios de escenario que afectan tanto a la escala residencial como a la urbana.

Desde la variable económica, comparando los precios de alquiler en Madrid entre el centro, a 18,50 €/m<sup>2</sup> y las áreas llamadas periféricas como Puente de Vallecas a 12,00 €/m<sup>2</sup> se puede entender cómo parte de la población, como por ejemplo ciertas comunidades de jóvenes, se desplazan a la llamada "periferia". Y en un país en el que los alquileres son tan elevados, es importante también comparar el precio de venta que supera los 5000 €/m<sup>2</sup> en el barrio de Malasaña, frente a cantidades que rondan los 2000 €/m<sup>2</sup> en los barrios de Aluche, Usera o Carabanchel.<sup>12</sup>

Analizando el segundo factor relativo a la movilidad y la infraestructura existente, hay que señalar que todas estas áreas se encuentran entre los anillos de la M30 y la M40, justo en los límites del municipio de Madrid; esto significa en la actualidad un sistema de transporte público que garantiza la movilidad mediante las redes de autobuses, metro y cercanías. Si bien en un principio, esta red seguía un esquema radial que siempre relacionaba las periferias con el centro, cada vez más, se va transformando en una red relacional con distintos focos de intensidad. (Fig.1 y 2)



12 Datos recopilados (marzo 2022) en línea a través de Idealista.com.

Figura 1(Izq). Madrid. M40 y M30. Fuente: Elaboración de los autores.  
Figura 2(Drcha). Metro de Madrid. Fuente: Elaboración de los autores.

Estos nuevos diagramas urbanos asociados a la movilidad han facilitado en los últimos años que los diversos grupos desplazados por distintos motivos no solo compartan el vagón del metro, sino que convivan dentro del mismo barrio coincidiendo en el bar.

En particular, este artículo quiere centrarse en una parte de la población joven de Madrid, no exactamente madrileña, en su gran mayoría con estudios universitarios y actividad profesional ligada a distintas prácticas artísticas, escénicas, audiovisuales y arquitectónicas, que conviven ahora con otros grupos que coinciden en la escasez de recursos, incluyendo tanto a las personas emigrantes como a los desplazados del centro e incluso grupos con identidades e incluso ideologías específicas. Esta comunidad heterogénea de ciudadanía que habita estas periferias es la protagonista en la creación y activación de estos centros que funcionan de espaldas al mercado, al gobierno y al urbanismo.

11 Ignacio Gallelo. "La Comunidad de Madrid: cada vez más periférica, dispersa y con más coches." *El País*, 22 agosto 2021. Disponible en <https://elpais.com/espana/madrid/2021-08-22/la-comunidad-de-madrid-cada-vez-mas-periferica-dispersa-y-con-mas-coches.html> (Última consulta junio 2022)

Las posibilidades que la sinergia entre la red de movilidad y la tecnología digital facilitan, en el caso de las personas jóvenes, la ocupación de antiguos espacios industriales, naves y locales, que convierten en espacio de actividad que se significa simultáneamente como ámbito productivo y reproductivo.

La exclusión y la dependencia de la periferia del pasado se transforma en inclusión y oportunidad. Conectados con los otros centros de actividad, mediante una red desjerarquizada tanto física como digitalmente, los nuevos barrios de la ciudad de Madrid imaginan otros modos de vida posibles dentro de un pensamiento contemporáneo alejado del escenario de la metrópolis madrileña, pero sin prescindir de sus valores y sus posibilidades. (Fig.3)

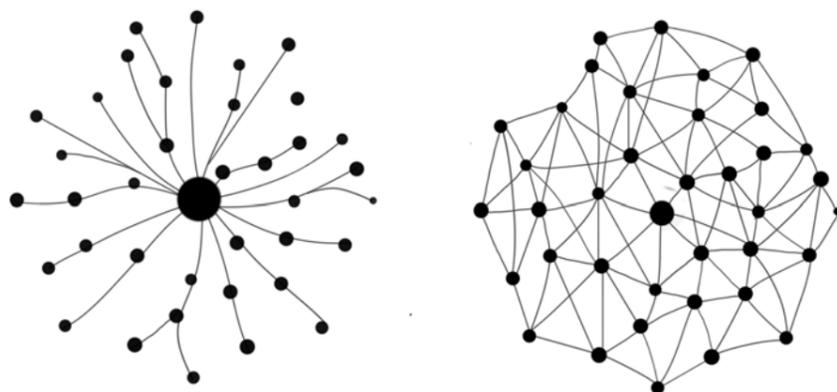


Figura 3. Sistema céntrico (Izq) y transformación en sistema policéntrico (Drcha). Reinterpretación de los esquemas de Bruno La Tour. Fuente: Elaboración de los autores.

13 Véase: Salvador Rueda Palenzuela. "Els costos ambientals dels models urbans dispersos". *Papers*, nº 36 (2002): 73-104. Francesc Magrinyà y Manuel Herce Vallejo. "Los costes ambientales de la ciudad de baja densidad". En *La ciudad de baja densidad: lógicas, gestión y contención*, editado por Francesco Indovina, 243-264. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona, 2007. Arlinda García Coll y Cristina López Villanueva. "El fenómeno de la dispersión residencial en la Región Metropolitana de Barcelona. Espacios, actores y tendencias". *Papers*, vol. 102, nº 4 (2017): 727-760.

Esta transformación de zona periférica a barrio abre evidentemente un campo de actuación que atraviesa todas las variables inherentes al habitar del presente, facilitando la incorporación de preocupaciones que trascienden la escala barrial para llegar al planeta.

Desde el interés ecológico evidente, donde cada habitante del barrio encuentra lo que necesita para vivir, limitando los desplazamientos a mayor escala y apostando por la proximidad, se introducen otros aspectos ligados a los cuidados, al comercio sostenible, a las redes de afectos, al edadismo e incluso al imaginario de un mundo más que humano. Para empezar, la contaminación vinculada al transporte junto con la dispersión urbana y el consumo de suelo por urbanización, que representan un desastre ecológico alarmante,<sup>13</sup> quedan reducidos en este nuevo escenario.

La red policéntrica y desjerarquizada es lo opuesto a la gestión de una movilidad urbana privada, entre centro y periferia, con una presión de tráfico hacia el "centro" insostenible. El imaginario de los nuevos barrios casi "autosuficientes" abre un cambio de escala que intensifica los modos suaves de desplazamiento, como la bicicleta y favorecen naturalmente la convivencia entre la comunidad, tal como ya lo explicó hace ahora más cuarenta años Appleyard (1981).<sup>14</sup>

Esta situación puede impulsar también un cambio espacial y atmosférico de la propia calle donde pueden aparecer apropiaciones de micro jardines biodiversos en los vacíos urbanos y terrenos baldíos, con espacios auto-gestionados comunitarios, a la imagen de los huertos urbanos "green guerillas". (Fig.4)

14 Donald Appleyard. *Livable streets* (Berkeley: University of California Press, 1982).



Figura 4. Cambio espacial de la calle, actual y especulativo (Izq) frente al nuevas apropiaciones con huertos comunitarios y desplazamientos suaves (Drcha). Fuente: Elaboración de los autores.

### Emergencias y oportunidades: temporalidad e incertidumbre

Así entendido, no sin cierto optimismo, el barrio dentro de una estructura policéntrica es el resultado de una inteligencia colectiva, casi espontánea y sin reglas previas, tal y como han demostrado Steven Johnson<sup>15</sup> en 2001 y Deborah M. Gordon<sup>16</sup> en 2010.

Se construye ciudad de abajo a arriba, dentro de un movimiento de resistencia y necesidad, en donde los desplazamientos de personas dentro de la ciudad en búsqueda de nuevas oportunidades tratan de equilibrar el sistema capitalista voraz de escala planetaria. Frente a los intereses del mercado global, el policentrismo madrileño habla de lo local a la vez que plantea temas que nos afectan a todos.

Los colectivos de jóvenes habitan en grupos convivenciales no siempre referidos a la familia en una temporalidad del aquí y ahora, planteando modelos de habitar alejados de las tipologías residenciales y de los modelos urbanos de la modernidad. Compartir los tiempos de trabajo, de ocio y de consumo, facilita la aparición de nuevos espacios espontáneos de *coliving* y *coworking*. Los huertos urbanos aparecen en los espacios libres ligados a formas de alimentación más responsables, ligadas al consumo de vegetales. La diferencia de género inexistente entre ellos convive a veces con poblaciones en las que ser mujer es todavía hoy en día, motivo de exclusión y discriminación, funcionando como revulsivo y alimentando un imaginario diferente de modo no violento.

Sin rehuir los conflictos, la diversidad y las diferencias se intentan solucionar dentro del barrio mediante una convivencia lo más pacífica posible alimentada por el cuidado del barrio y sus gentes.

Lamentablemente el mercado capitalista tiene cámaras en todas las calles y los barrios son una oportunidad para él también. La ciudad policéntrica, como organismo vivo, cambia continuamente a medida que el virus gentrificador va apropiándose de cada uno de los centros emergentes. Los barrios semiconsolidados por sistemas *bottom-up*, de colectivos que construyen espacio público por apropiación, ocupación y adaptación de un modo opuesto a la ciudad concebida por las fuerzas capitalistas, están bajo la amenaza del mercado.

En este contexto especulativo, posiblemente el centro tradicional se va vaciando debido a la subida de precios, a la vez que las inmobiliarias ponen en venta distintos espacios de los nuevos centros, cuyas condiciones de vida empiezan a ser envidiables.

15 Steven Johnson. *Emergence. The connected lives of ants, brains, cities, and software* (New York: Scribner, 2001).

16 Véase: Deborah M. Gordon. *Ant Encounters: Interaction Networks and Colony Behavior* (New Jersey: Princeton University Press, 2010).

El turismo de alta gama seguirá ocupando el centro de la ciudad, pero, con total seguridad, una gran masa de turistas con menos recursos alquilarán pisos de *airbnb* en las nuevas zonas de moda donde pueden visitar las naves de los artistas trabajando e ir al Prado en transporte público.

Lavapiés ya es un barrio para turistas, donde observar la convivencia de los inmigrantes, de las razas y de las identidades diversas es una visita obligada en las agencias de viajes. Los habitantes desplazados se convierten en actores del nuevo escenario periférico con restaurantes étnicos, huertos urbanos y locales de moda, mientras el centro, totalmente vaciado de su población, queda como un decorado, un parque temático abandonado, museificado y con museos.

En "La estrategia del caracol", película<sup>17</sup> colombiana del cineasta Sergio Cabrera, inquilinos e inquilinas de un edificio luchan contra un posible desalojo, emprendiendo una magnífica estrategia ambiciosa: quitar todo lo que hay dentro de la casa histórica (muebles, paredes, ventanas, bañeras, cocinas, baños y techos) y transportarlo a las colinas de Bogotá, mediante una alta torre de madera y un sistema de poleas y cuerdas. El día del desalojo, el propietario se encuentra solo una ruina donde se puede leer

*Ahí tienen su hijadeputa casa pintada.*

El centro vaciado representa una estrategia de caracol masiva que puede re-equilibrar o resetear de nuevo el sistema. En este contexto casi de ficción, podemos llegar a pensar que los edificios y las calles del centro, en abandono, podrían ser ocupados por cuerpos no humanos: animales, insectos, plantas.

En los otros lugares, en los nuevos barrios, donde los precios sufrirán de nuevo incrementos de precio, se producirán entonces nuevos desplazamientos a la inversa, de personas que buscan oportunidades alternativas de vivir. Pero esta vez, el centro ya no será el centro, sino un centro más de una ciudad policéntrica. Podremos entonces asistir a unos cambios nunca visto en los tejidos históricos de las ciudades, con espacios recuperados para la biodiversidad y los usos vecinales; el centro, recuperará no solo su carácter de barrio, sino el equilibrio necesario entre el entorno, la naturaleza y la geografía.

Y los caracoles regresarán, como pasó con los conejos en la pandemia y estarán tan desorientados como las inmobiliarias, el ayuntamiento y los profesionales de la arquitectura y el urbanismo.

### Conclusión

La emergencia del policentrismo en Madrid es una reacción espontánea a un modelo neoliberal de crecimiento en el centro tradicional de la ciudad, facilitado por una infraestructura suficiente de transporte y un desarrollo acelerado de la tecnología digital.

Sin posibilidad de vivir dignamente en el centro, grupos heterogéneos de población se organizan espontáneamente y buscan reproducir escenarios de vida de barrio, en donde la proximidad de los usos es primordial.

El barrio se crea por sus comunidades, independientemente de la condición espacial, que se transforma a medida que las personas ocupan o desocupan el lugar.

En este contexto, la periferia deja de ser periferia, y se configura como una gran red policéntrica de barrios nuevos creados desde estructuras existentes ahora ocupadas por nuevos modelos de vida en donde las dualidades clásicas pueden desaparecer y las polaridades mujeres/hombres, trabajo/ocio, natural/artificial, conviven en espacios gobernados por el tiempo.

Posiblemente, el centro tradicional se vaciará también cuando los habitantes, turistas o ciudadanos, deseen habitar más allá, generando una nueva oportunidad para que ocurran nuevos cambios de transformación espacial, incluyendo el posible regreso de la biodiversidad al centro histórico, que será uno más en la red.



Figura 5. Lavapiés. Ficción especulativa. Fuente: Elaboración de los autores.

## Bibliografía

- Appleyard, Donald. *Livable streets*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Ávila Cantos, Débora, Beatriz García Dorado *et al* (Observatorio Metropolitano). "Órdenes urbanos: centros y periferia sen el Madrid neoliberal". En *Cartografía de la ciudad capitalista*, coordinada por Grupo de Estudios Antropológicas La Corrala, 161-195. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.
- Borja, Jordi. *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza editorial, 2003.
- Capel, Horacio. *El modelo Barcelona: un examen crítico*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2005.
- Capel, Horacio. "La forma urbana en la ciudad postcapitalista". *Biblio 3W: Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XXI, nº 1.177 (2016): 1-34.
- Delgado, Manuel. *La ciudad mentirosa, fraude y miseria del modelo*. Barcelona, España: Catarata, 2007.
- Gallelo, Ignacio. "La Comunidad de Madrid: cada vez más periférica, dispersa y con más coches." *El País*, 22 agosto 2021. Disponible en <https://elpais.com/espana/madrid/2021-08-22/la-comunidad-de-madrid-cada-vez-mas-periferica-dispersa-y-con-mas-coches.html> (Última consulta junio 2022)
- García Coll, Arlinda y Cristina López Villanueva. "El fenómeno de la dispersión residencial en la Región Metropolitana de Barcelona. Espacios, actores y tendencias". *Papers*, vol. 102, nº 4 (2017): 727-760. Disponible en <https://doi.org/10.5565/rev/papers.2418> 727-760 (Última consulta junio 2022)
- Gordon Deborah M. *Ant Encounters: Interaction Networks and Colony Behavior*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.
- Johnson, Steven. *Emergence. The connected lives of ants, brains, cities, and software*. New York: Scribner, 2001.
- Klein, Ricardo. "Creativity and territory: the construction of centers and peripheries from graffiti and street art". *SAUC: Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, vol. 2, nº 2 (2016): 5-15.
- Magrinyà, Francesc y Manuel Herce Vallejo. "Los costes ambientales de la ciudad de baja densidad". En *La ciudad de baja densidad: lógicas, gestión y contención*, editado por Francesco Indovina, 243-264. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona, 2007.
- Portilla, Daniel. "Cine y Arquitectura: La Estrategia del Caracol". *Plataforma Arquitectura*, 2 de Marzo de 2011. Disponible en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-77742/cine-y-arquitectura-la-estrategia-del-caracol> (Última consulta junio 2022)
- Rueda Palenzuela, Salvador. "Els costos ambientals dels models urbans dispersos". *Papers*, nº 36 (2002): 73-104.
- Sánchez Mellado, Luz. "Hay vida más allende de la M-30, M-40, M-45, M-50". *El País*, 21 de abril de 2021. Disponible en <https://elpais.com/espana/elecciones-madrid/2021-04-21/una-tia-de-alcala-hay-vida-allende-la-m-30-la-m-40-y-la-m-50.html> (Última consulta junio 2022)
- Scott, John y Gordon Marshall. *A Dictionary of Sociology*. USA: Oxford University Press, 2007.
- Tönnies, Ferdinand y Charles P Loomis. *Community and society: Gemeinschaft und Gesellschaft*. Mineola, New York: Dover Publications, 2002.
- Turner, John F.C. *Autoconstrucción. Por una autonomía del habitar*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2018.

*La arquitectura construye paisaje  
o construye ciudad: no es una  
escultura.*

Carme Pinós

# Arte periférico: Vázquez Canónico y su parque escultórico en O Porriño (Pontevedra)

*Art in the periphery. Vázquez Canónico and his sculpture park in O Porriño (Pontevedra)*

Valentín Arrieta Berdasco

Recibido: 2022.04.29

Aceptado: 2022.05.17

Valentín Arrieta Berdasco

Universidad de Valladolid  
arquitectura@valentinarieta.com  
Doctor arquitecto especializado en el estudio e intervención en el Patrimonio Arquitectónico. Docente en cursos de grado, seminarios y postgrado en las universidades de Valladolid, Oviedo y Sapienza Università di Roma. Premio de investigación Rosario Acuña (2017), Paradores (2017) y Diputación de Valladolid (2018).

## Resumen

Pocas veces un artista tiene la posibilidad de diseñar un espacio urbano con total libertad creativa, guiado simplemente por su instinto e inspiración. El parque escultórico Alcalde Gonzalo Ordóñez, situado en la localidad de O Porriño (Pontevedra), fue creado por el artista Vicente Vázquez Canónico (Gijón, 1937) con el beneplácito de la administración local a principios de la década de los noventa.

El presente artículo se adentra en el proceso creativo/constructivo de una obra que pone en relieve los difusos límites entre Arquitectura, Arte y Urbanismo, y que por su singularidad se convierte en una de las pocas de su especie en nuestro país, aun por reconocer y valorar.

**Palabras clave:** Parque escultórico; Vicente Vázquez Canónico; O Porriño; Arte urbano; Construcción.

## Abstract

Rarely an artist has the possibility to design an urban space with entire creative liberty, just guided by his instinct and inspiration. Alcalde Gonzalo Ordóñez sculpture park, sites in O Porriño (Pontevedra), was created by the artist Vicente Vázquez Canónico (Gijón, 1937) with the approval of the local council in the early 1990s.

This paper is about the creative and constructive process of a work that highlights the diffuse limits between Architecture, Art, and Urbanism, and that due to its singularity becomes one of the few of its kind in our country, yet to be recognized and valued.

**Key words:** Sculpture park; Vicente Vázquez Canónico; O Porriño; Urban art; Building.

## Introducción y contexto

El Parque Escultórico Alcalde Gonzalo Ordóñez, concebido por el artista Vicente Vázquez Canónico (Gijón, 1937), es una obra difícil de clasificar y comprender. El propósito del presente artículo es analizar el proceso creativo seguido por su autor, así como divulgar el resultado de un espacio urbano con pocos paralelismos en nuestro país, pues surge de la simbiosis entre construcción, ordenación urbana, arte y arquitectura.

Los datos aportados en el presente artículo han salido de largas conversaciones con Vázquez Canónico,<sup>1</sup> así como del análisis de las numerosas fotografías del proceso constructivo facilitadas por el autor,<sup>2</sup> en contraposición con los casi inexistentes planos. Esta documentación disponible para realizar el análisis de la obra nos hace entender el enfoque del proyecto, muy diferente al que estamos acostumbrados hoy en día.

Sin planos de obra, sin justificación de tediosas normativas, incluso sin un presupuesto cerrado. Se trata de un diseño surgido en torno al aprovechamiento del espacio y de los recursos disponibles; del conocimiento del cuerpo humano; de la lógica estructural y constructiva de los materiales; de la sensibilidad de un artista capaz de ver un solar como un gran lienzo en blanco.

La obra de Vázquez Canónico es especialmente prolífica en el campo de la escultura, aunque también en otras disciplinas como la poesía, el dibujo, o la confección de joyas y vidrieras. En lo referente exclusivamente a su obra escultórica, Canónico utiliza una gran variedad de materiales; bronce, mármol, hierro o polímeros, fundamentalmente.

Con una trayectoria dilatada durante la cual ha concebido más de dos mil piezas, su obra ha sido expuesta internacionalmente en más de un centenar de exposiciones desde que en 1957 participase en una exposición colectiva en el Real Instituto Jovellanos de Gijón. Entre los numerosos reconocimientos recibidos destaca la medalla en el XVIII Salón Internacional de la Galería Esart en Barcelona (2016).

El parque aquí analizado se contextualiza en una fase de madurez del artista, transcurridos ya treinta años desde que iniciara su andadura profesional. Si bien con anterioridad a la construcción del parque Canónico había ideado algunas piezas, específicamente concebidas para ser ubicadas en un espacio público (Discóbolo marino, Bilbao, 1981; Ánade, Montemayor, 1984; Homenaje a la navegación, Gijón, 1988; Lucha Erótica, O Porriño, 1980), no existen otros ejemplos en su trayectoria en los que además diseñe el espacio en el que debe ubicarse la obra, ni antes ni después de esta intervención en O Porriño. Además, se da la particularidad de que en el diseño se incluyen no una, sino varias piezas que podrían considerarse esculturas propiamente, por lo que se trata de una especie de galería al aire libre del autor donde cualquiera puede acercarse a conocer su obra.

Dichas esculturas, analizadas de manera individual, siguen la línea que el autor venía desarrollando hasta el momento, e incluso alguna de ellas podría formar parte del catálogo que resuma su trayectoria, aunque descontextualizada respecto a su emplazamiento.

1 Dichas conversaciones tuvieron lugar en su residencia de Gijón, los días 24 de agosto de 2017 y 25 de enero de 2019. En el texto se incluyen en letra cursiva expresiones extraídas directamente de dichas conversaciones.

2 Se ha preferido adjuntar al presente artículo fotografías del proceso de construcción y del resultado final, pues con el paso del tiempo el parque ha sufrido modificaciones, habiendo perdido alguna de las esculturas, y siendo vandalizado en algunas zonas, aunque en la actualidad sigue siendo perfectamente reconocible el diseño original.

Sin duda, lo más relevante del parque es la manera en la que extiende a los elementos urbanos los principios creativos que venía desarrollando hasta el momento (bancos, escalones, cierres, puertas, etc.), así como la forma en la que algunas de las esculturas cobran sentido gracias al contexto urbano en el que se ubican, como se explicará más adelante.

### Génesis del proyecto

El parque aquí estudiado se construyó a finales de la década de 1980 y principios de la siguiente, siendo inaugurado en abril de 1991. Tal como desvela su creador no se trató de un proceso sencillo, siendo interrumpida la construcción en varias ocasiones. A pesar de ello, la obra fue completada casi en su totalidad como Canónico la había ideado, aunque lamentablemente hoy en día no podemos disfrutar del parque tal como fue concebido en origen, habiendo sufrido importantes modificaciones y pérdidas, como se expondrá más adelante.

El proyecto fue posible gracias a la iniciativa del alcalde de O Porriño en aquel momento, José Manuel Barros González (1941-2016), quien también ocupaba el cargo de vicepresidente de la Diputación de Pontevedra. Barros, maravillado con la obra de Canónico expuesta en varias localidades gallegas a mediados de la década de 1980 (Ourense, Tui, Vigo, etc.), le ofrece la posibilidad de crear algo en la localidad, lo que inmediatamente entusiasma al artista, que encara el proyecto desde el primer momento con intensidad y ánimo de aprender. La única condición del artista fue, al mismo tiempo, un arma de doble filo: libertad absoluta. La enorme valentía de Barros fue clave para que este interesante proyecto saliera adelante, ya que incluso durante la ejecución de los trabajos Canónico no compartiría con nadie los bocetos y planos que iba desarrollando, plasmando sobre el terreno sus ideas de forma directa (que no improvisada), lo que convertía al proyecto en un constante descubrimiento para todo el mundo, incluidos los encargados de materializarla. Aunque pueda parecer un punto de partida arrogante, el propio Canónico apunta que

*No hice lo que me dio la gana, hice lo que tenía que hacer.*

Importante también fue la contribución del presidente del Colegio de Aparejadores de Galicia, don Manuel Novás Medín, cuyo asesoramiento fue siempre bien recibido por Canónico.

Desde la actual óptica del totalmente burocratizado mundo de la construcción, se trata de un enfoque difícilmente asumible. En aquel momento, gracias a que el control y aplicación de las normativas eran más laxas, y debido al incontrolable proceso creativo del diseñador, hicieron de esta metodología no una elección, sino una necesidad. Así las cosas, Canónico justifica su planeamiento asegurando que

*Mi pensamiento artístico es libre, no puede vivir en la cárcel de papel.*

Y ante posibles problemas de un proceso solo controlado por él apostilla

*Mi obra me pertenece por entero, con todo lo que tiene de error y de acierto.*

Si bien este enfoque es irrenunciable para el artista, le hace al mismo tiempo esclavo de sí mismo, pues supuso la necesidad de estar a pie de obra durante todo el proceso, alojándose en un hotel de la localidad. Una dedicación que supuso más de dos años y medio de su vida, y que por muchas dificultades que supusiera se convirtió para el autor en algo irrenunciable, una obligación consigo mismo, con la población, y sobre todo, con su obra.

A pesar de la incertidumbre que podría generar este proceso, especialmente al inicio del mismo, en cuanto la obra se puso en marcha creció la confianza de los ciudadanos, siendo un espacio aceptado por el conjunto de la población desde el mismo momento de su inauguración.

### Materialización de un pensamiento

#### Localización

El espacio elegido por el consistorio local para crear el parque se sitúa en la zona este de la localidad, junto a la carretera Ourense N-120, en el límite del casco urbano.

Actualmente el entorno del parque se encuentra urbanizado, pero en aquel momento era una zona de huertas y pequeñas edificaciones situadas en el perímetro de la población.

El parque se proyecta sobre dos parcelas con una superficie total de 1850 metros cuadrados, de forma irregular, disponiendo de dos frentes a vía pública: el sur, orientado a la mencionada N-120, y el norte, a una calle de trazado más irregular y de menor importancia. Los laterales estaban delimitados por sendos muros que separaban el ámbito de las parcelas contiguas. (Fig.1)



Figura 1. Vista área del parque recién inaugurado en 1991.  
Fuente: Vázquez Canónico.

#### Principios artísticos.

El propio Canónico califica este parque como su *opus magnum*, siendo concebido con los mismos principios creativos que el resto de su obra, con el valor añadido de reflexionar sobre aspectos constructivos y funcionales generalmente ajenos a la obra artística.

3 Es irremediable establecer paralelismos con algunos ejemplos en los que el arte se extiende a todos los elementos del ámbito, como el Parque Güell (Antoni Gaudí, 1900-1914). Así mismo, resulta interesante comparar el parque de O Porriño con otros espacios concebidos por artistas modernos como Isamu Noguchi (1904-1988), en cuya obra destacan los parques infantiles inspirados en los principios de los jardines japoneses. Ana María Torres, *Isamu Noguchi: un estudio espacial* (Valencia: The Monacelli Press, 2000).

4 Javier Maderuelo. *Caminos de la escultura contemporánea* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012), 34.

5 Javier Maderuelo. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura* (Madrid: Mondadori, 1990).

6 Darío Álvarez. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial de la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2008).

7 José Manuel García Suárez, "La multiplicidad formal en la escultura de Vázquez Canónico", en *El Conjunto de lo Ideal y Metafísico*. Vicente Vázquez Canónico, editado por el Ayuntamiento de Carreño (Candás: Centro de Escultura de Candás, 1998), 20.

8 María Soledad Álvarez Martínez, "Las esculturas de Vázquez Canónico", en *Canónico. Desde el vacío interior a la esencialidad*, coordinado por Marcelino López Real (Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1998), 13.

A diferencia de otros espacios tradicionalmente calificados con el apelativo de "parque escultórico", en O Porriño no se incorporan las esculturas como un complemento del espacio urbano o la naturaleza existente, sino que el diseño de dicho espacio es protagonista en igual medida que el resto de los elementos, retroalimentándose unos a otros.<sup>3</sup>

Hay que destacar que las conexiones entre arquitectura, paisajismo y arte experimentan un gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XX, una vez superada la "crisis monumental" durante la cual en Occidente se redujo la producción de arte urbano a escasos ejemplos por considerar que estaba vinculado a aspectos alejados de la modernidad vanguardista.<sup>4</sup>

Un repaso a esta experiencia colectiva del arte en el espacio urbano nos ayudará a comprender el contexto en el que se desarrolla esta obra, siendo para ello imprescindible la consulta de publicaciones como *El espacio raptado*. Interferencias entre Arquitectura y Escultura, de Javier Maderuelo,<sup>5</sup> o *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial de la arquitectura moderna*, obra del también arquitecto David Álvarez.<sup>6</sup>

Así las cosas, el espacio diseñado por Canónico en O Porriño debe entenderse como una obra de arte en su conjunto, y no solo como un recinto en el que se exponen algunas piezas individuales, ya que todo ello está concebido con unos mismos principios, respondiendo a un planteamiento vital y creativo unitario. De esta manera, el diseño de los muros, pavimentos, escalones, cierres, bancos, jardineras, estanques, puertas e incluso vegetación, responde a ese proceso creativo que le da sentido a todo y lo vincula con la propia existencia del artista, y así lo asegura Canónico

*El parque es un ente escultórico en su totalidad.*

Es el resultado de

*Un pensamiento hecho forma, transmitiéndole un estado de conciencia.*

Se puede resumir el proceso creativo en la escultura de Canónico de la forma siguiente:

*El proceso proviene de formas figurativas, a las que se añade los recursos expresivos porque, en primer lugar, llega a la abstracción a través de etapas sucesivas de simplificación de los modos figurativos. En segundo, por la utilización de un método incorporativo: no se trata de una mutación por la que lo informe se convierte en pseudo-real, sino de la superación de recursos encaminada a la esencialidad.<sup>7</sup>*

Si hay algo que caracterice a dicha obra es el uso de la línea curva, tanto en su escultura como en el resto de expresiones artísticas. La historiadora del Arte María Soledad Álvarez Martínez califica su interés por las formas orgánicas como "una constante en su obra", apostillando que la utilización de dichas formas

*Adquiere especial protagonismo en determinadas obras en las que potencia la oposición complementaria cóncavo-convexo, lleno-vacío, volumen-espacio.<sup>8</sup>*

Según la define el propio autor

*La línea curva es la línea de la vida, y la línea recta es la línea de la muerte.*

Esta aseveración la hace desde la óptica de la naturaleza, con la cual la obra de Canónico está estrechamente relacionada.

Estos mismos preceptos guían el proceso creativo del parque de O Porriño. La geometría curva es la predominante en todos los elementos que lo componen, y el resultado es un juego de volúmenes que parecen cobrar vida moldeados por la mano del artista, o por la erosión del viento y la lluvia típicos del clima gallego. Todo parece estar inspirado en el movimiento de las olas, especialmente los muros que delimitan el recinto.

#### Ordenación espacial

El parque escultórico de O Porriño encaja dentro del concepto de "arte público", en tanto en cuanto se trata de un espacio concebido para la ciudadanía, de dominio público, visitable por cualquier persona sin ningún tipo de restricción, y que es capaz de

*Conferir al contexto un significado estético, social, comunitario y funcional.<sup>9</sup>*

A pesar de ser concebido con esa idea de espacio público accesible a toda la ciudadanía, una de las primeras decisiones del autor fue delimitarlo por muros, aislándolo del entorno para facilitar la concepción de una singular atmósfera donde uno se siente alejado del bullicio de las calles circundantes y de todo lo vinculado al cotidiano desarrollo de la vida urbana. Para ello cierra los cuatro costados de la parcela.

Interiormente el espacio se divide en varios ámbitos, distinguiendo fundamentalmente tres áreas: zona de juego, zona de silencio y un estanque en disposición central que ayuda a articular el espacio. Además, existen zonas de circulación, así como otros espacios que ayudan a delimitar los límites del parque y facilitar su transición con el espacio público. (Fig.2)



9 Javier Maderuelo. *El espacio raptado* (Madrid: Mondadori, 1990), 165.

Figura 2. Plano de distribución del parque con señalización de ámbitos, esculturas y otros elementos diseñados por el artista.

A: Acceso.

ZI: Zona de juegos infantiles.

PE: Pérgola.

ZS: Zona de silencio.

ES: Estanque.

BC: Banco corrido.

Es1: Escultura colgada.

Es2: "Toccat y Fuga".

Es3: "Fase de Mórula".

Es4: Escultura en el estanque.

Es5: Busto del alcalde Gonzalo Ordóñez.

Fuente: Elaboración del autor.

Varias esculturas se reparten por el interior del parque, teniendo un papel fundamental en la definición de los diferentes ámbitos, junto a otros elementos más funcionales, como muros, bancos, pérgolas y la vegetación.

La “zona de juegos infantiles” se sitúa en la parte suroeste del parque, y está definida por un círculo dentro del cual Canónico había ideado un juego que no llegó a materializarse. El mencionado círculo está delimitado por un murete de hormigón, interrumpido en cuatro puntos para facilitar el acceso al interior.

En cada uno de los cuadrantes del círculo estaba previsto situar unas mesas con forma de paleta de pintor, con perforaciones donde se escondían objetos con diversas formas geométricas que los niños extraerían, tirando de unas cadenas a las que estaban unidos.

Se trataba de un planteamiento basado en la experiencia del descubrimiento de geometrías y materiales diferentes, que debían despertar la curiosidad de los niños y alentar su imaginación. La intención del artista era plantear el arte como una herramienta pedagógica, como una fuente de aprendizaje e investigación, que debe despertar nuestra curiosidad desde pequeños, pues según Canónico

*El arte tiene que infundir intranquilidad.*

Este planteamiento estaba inspirado en la propia experiencia del artista, quien recuerda como los pupitres de su infancia tenían un hueco para colocar los tinteros. Esa misteriosa oquedad en un objeto tan cotidiano era, para una mente creativa, una puerta a la imaginación. Sin embargo, problemas presupuestarios impidieron la ejecución de este didáctico juego donde la forma, la textura y el color eran recursos utilizados para despertar los sentidos en las receptivas mentes de los niños y niñas.

La “zona de silencio”, denominada así por el propio autor, se trata de un espacio localizado en la zona noroeste del parque, rehundida ligeramente respecto a los espacios adyacentes. Este ámbito tiene forma irregular, y está delimitado por un murete en la zona norte y un banco corrido en la zona sur, ambos de sinuosa traza curva. En el centro del espacio se dispone un árbol metálico, generado por seis mástiles que en la parte superior se curvan y vuelan respecto un centro común, de forma que se genera una especie de paraguas que debía ser colonizado por la vegetación. (Fig.3)



Figura 3. “Zona de silencio”, con el banco curvo corrido de diseño ergonómico, y la sombra generada por el “árbol” con estructura de mástiles metálicos pintados en amarillo. Fuente: Vázquez Canónico.

Este elemento proporciona sombra, y define un plano superior que delimita el espacio, generando una atmósfera de paz y tranquilidad donde la naturaleza cobra una gran importancia, ya que tras el respaldo del banco existen amplias jardineras que ayudan a separar este ámbito del espacio circundante.

El banco es un elemento de gran importancia para el artista, y su disposición se repite al sur del gran parterre que delimita la zona de silencio, en este caso vinculado a la zona de juegos infantiles. Su diseño es ergonómico, estando determinando por la configuración del cuerpo humano, y las necesidades de reposo de la espalda.

Los conocimientos sobre anatomía humana que Canónico aplica en su obra provienen de su periodo como estudiante de Medicina en la Universidad de Valladolid. Las lecciones allí aprendidas las ha completado de forma autodidacta, adquiriendo con ello un conocimiento clave en la concepción de sus esculturas de abstracción figurativa como “Torso” (1986), “Maternidad” (1993) o “Modelo desnudándose” (1998). En el diseño de este banco, así como en otros elementos del parque, Canónico experimenta la parte funcional del Arte, con recursos que además de bellos son prácticos y capaces de resolver satisfactoriamente las necesidades más elementales del ser humano.

Delimitando la zona de silencio en su frente occidental, se sitúa una de las obras más interesantes del parque; “Tocatta y Fuga”. Se trata de una realización en la que se aglutinan varias experiencias sensoriales. Se compone de una serie de cilindros hincados sobre el terreno formando dos hileras, las cuales dibujan en planta una ligera curva. Dichos cilindros se inspiran en los tubos de un órgano.

Todos los cilindros están cortados en su parte superior por un plano inclinado, y mientras los de una hilera tienen la misma altura, los de la otra cuentan con dos alturas diferentes, pero siempre con menor altura que los de la primera. De los tubos altos salían unos hilos, de cuerda de piano, que se anclaban en el otro extremo en unos mástiles metálicos colocados a cierta distancia. (Fig.4)



Figura 4. Obra titulada “Tocatta y Fuga”, recién construida. Fuente: Vázquez Canónico.

También desde el respaldo del banco situado frente a la zona de juegos salían hilos hacia los mencionados mástiles. Los hilos se cruzaban, definiendo un espacio tridimensional por debajo del cual circulaba la gente. Como se puede deducir por el nombre que el artista asigna a la obra, esta se inspira en la música, y como si fuera un gran instrumento musical transmite movimiento y sonoridad, como si de cada una de las cuerdas saliera una nota diferente.

La relación de esta obra con la naturaleza es muy directa, pues cuando soplaban el aire las cuerdas “sonaban”, y cuando el agua de rocío se desprendía de las cuerdas se formaba una bella secuencia de gotas que caían al suelo,

*Como si fueran brillantes cuentas de un collar.*

Lamentablemente hay que hablar en pasado, porque las cuerdas hace mucho tiempo que desaparecieron, quemadas muchas de ellas con mecheros por diversión de algunos, haciéndonos ver que todavía queda un largo camino por recorrer hasta conseguir una adecuada concienciación sobre arte urbano.

El “estanque” dispone de forma ameboide, y está rodeado de espacios de similar traza que contienen, césped y aplacado de piedra irregular que se eleva varios centímetros respecto del pavimento. Su geometría está influenciada por las dos obras escultóricas que se disponen en su interior sobre sendas peanas. La escultura de mayor tamaño situada dentro del estanque se denomina “Fase de Mórula”. Se trata de una figura cuya sinuosa superficie se pliega sobre sí misma, perforada por varios huecos, como si se tratase de un organismo vivo en formación. Esta pieza refuerza la idea de movimiento y de gestación natural; en definitiva, un ente vivo en constante evolución, como debe considerarse al parque en su totalidad. (Fig.5)



Figura 5. Estanque con la pieza titulada “Fase de Mórula” y los chorros de agua que dotan de movimiento y musicalidad a este espacio central del parque. Al fondo, muros de cierre del parque y obra colgada del vuelo del muro.

Fuente: Vázquez Canónico.

Este estanque no es solo una lámina de agua estática, sino que se retroalimenta continuamente con chorros propulsados desde unos latiguillos distribuidos por todo el perímetro del mismo. La diferente posición y curvatura de los mencionados latiguillos provoca que los chorros sean desiguales, y que el agua describa parábolas con diferente trayectoria.

De nuevo, la curva, una musicalidad natural y la idea de movimiento están presentes en este recurso. Se persigue, según comenta el autor,

*Convertir al agua en un ente escultórico.*

La franja de piedra que rodea el estanque impide la aproximación al agua de los visitantes que circulan a su alrededor. En dicha franja, frente a la puerta sur de acceso al parque, se sitúa un busto del alcalde Gonzalo Ordóñez ejecutado en bronce por el artista y colocado sobre un fuste. Fue realizado a partir de unas fotografías del rostro del fallecido alcalde, a quien Canónico no conoció en persona.

Completaba el grupo de esculturas una cuya denominación no hemos podido conocer, y que ya no se encuentra en el parque. Se trataba de una pieza situada junto a la puerta noreste, colgada del extremo del muro que delimita el parque, cuando este se pliega hacia el interior del mismo. Estaba suspendida de un soporte metálico, anclado a la parte superior del muro, cuya curvatura provoca un generoso vuelo, como si su configuración estuviera inspirada en la de una ola a punto de romper contra la superficie del mar.

#### La construcción como un arte

La construcción del parque supuso todo un reto para Canónico. Si bien en este caso no pudo concebir su obra al completo con sus propias manos, sí estuvo pendiente de los que la ejecutaron de principio a fin, buscando él mismo los materiales más adecuados y los mejores profesionales disponibles para su ejecución.

Así las cosas, para su construcción dejó patente su conocimiento en aspectos meramente constructivos, definiendo las dosificaciones de los hormigones y su armado, así como concretando la forma de anclaje de los elementos metálicos. Como persona autodidacta en multitud de disciplinas, Canónico experimentó y aprendió con cada decisión, continuando un proceso en el campo de la construcción que había comenzado durante la creación de su propia casa a las afueras de la localidad asturiana de Gijón.

Los muros que delimitan y cierran el parque alcanzan gran altura, siendo realizados con una construcción sencilla de bloques prefabricados de hormigón rellenos con hormigón HA-350, levantados sobre una zapata corrida. El muro sur adquiere una traza más libre en su tramo central, donde se remete y rompe para situar una puerta de acceso al parque, colocada a una cota intermedia, situada entre los escalones de piedra de sinuosos trazados curvos. La disposición de la puerta, retranqueada respecto a la alineación del solar, genera un amplio espacio de bienvenida que invita a entrar al interior, favorecido por la traza curva de la embocadura.

En el lindero opuesto se encuentran otros dos accesos, uno de similar tamaño y características al anteriormente descrito y otro de menor tamaño situado en el vértice norte. Mientras que el muro del lindero sur se recubre con un chapado de mampostería ordinaria, el del lindero norte se enfosca y se pinta de blanco, integrando en algunas zonas cantos rodados que provocan vibración de la superficie con el efecto de las sombras.

En los muros se abren unos óculos que permiten al paseante disfrutar de una vista sesgada del parque desde el exterior, invitándole a entrar. Se construyen con unos anillos de diferentes diámetros, obtenidos al cortar colectores de hormigón, de los utilizados normalmente para el saneamiento. Este recurso es utilizado en otras partes del parque, ya que se obtienen cilindros de diferente diámetro y altura para la formación de jardineras, tanto dispuestas horizontalmente sobre el suelo como en vertical, incrustadas en el muro oeste. (Fig.6)



Figura 6. Parque escultórico de O Porriño durante su construcción. Se pueden observar los tubos de hormigón de colectores de saneamiento utilizados en la confección de las jardineras y de los cilindros de la obra titulada "Toccata y Fuga". Fuente: Vázquez Canónico.

Los óculos de los muros se cierran con unas rejeras diseñadas por el artista, con un diseño geométrico donde la elipse es protagonista. Una serie de redondos de acero se distribuyen desde el centro del círculo marcando los radios, los cuales sirven de soporte para una secuencia de elipses obtenidas por corte diagonal a 50° de un cilindro metálico. De nuevo; la curva. De nuevo; una secuencia que transmite movimiento.

La utilización de materiales y elementos de uso cotidiano con una nueva finalidad es uno de los aspectos constructivos más destacados del diseño del parque. En este sentido, hay que destacar la capacidad del artista para ver el arte en cualquier objeto, así como su facilidad para adaptar estos objetos a un nuevo uso con un bajo coste. El artista hace referencia a este proceso de la siguiente manera:

*Coger elementos existentes y dignificarlos, elevándolos a la categoría de Arte.*

De esta manera, los mástiles que forman el árbol metálico de la "zona de silencio" son en realidad postes para la sujeción de señales de tráfico, facilitados por el Jefe de Tráfico de la localidad.

Para conseguir una superficie ondulada en los muretes de la zona de juegos infantil, se utilizó un encofrado con onduline.

Las tapas de las alcantarillas también son diseño del artista, y para su construcción se cortaron planchas de hierro de 30 milímetros de espesor mediante la técnica del plasma. Dichas planchas fueron cortadas en anillos, de forma que lo extraído de la plancha (el negativo del corte), era utilizado para la conformación de otra tapa, aprovechando al máximo el material.

El pavimento general del parque está formado por baldosa de hormigón impreso con un dibujo de vieiras. Los escalones que comunican las distintas plataformas del parque, así como las zonas de acceso al mismo, disponen de un acabado de aplacado de piedra, que las diferencian cromáticamente de las zonas estanciales. Por su parte, las esculturas están realizadas en fibra con recubrimiento de pintura color bronce, aunque en una reforma reciente del parque fueron pintadas de rojo, sin el consentimiento del artista.

Hace pocos años, el ayuntamiento proyectó la ampliación del parque incorporando una parcela contigua, en otro tiempo ocupada por un edificio. Para ese nuevo espacio, el propio Canónico propuso un diseño, en el cual tuvo la suerte de colaborar. La nueva propuesta no se tuvo en cuenta a la hora de hacer la ampliación. Según el artista,

*El resultado ha sido como continuar una carta con otro tipo de letra y otro estilo de pensamiento.*



Figura 7. Detalle de los muros de delimitación del parque, vistos desde el interior del mismo. Fuente: Vázquez Canónico.

## Conclusión

El parque escultórico de O Porriño diseñado por Vázquez Canónico es un *rara avis* a través del cual podemos analizar toda una vida dedicada a la creación artística, especialmente en la disciplina escultórica.

Su singularidad radica en haber sido concebido como un espacio urbano en el que no solo las esculturas son creaciones artísticas, sino que todos los elementos que lo componen fueron concebidos por el autor con unos mismos criterios estéticos, lo que lo diferencia de otros espacios tradicionalmente conocidos como "parques escultóricos". De esta manera, bancos, estanque, escalones, cierres, pérgolas y demás elementos funcionales, propios de un espacio público de estas características, forman parte de la obra artística tanto como las esculturas expuestas en su interior.

El planteamiento creativo puesto en práctica es continuista con la trayectoria del autor hasta el momento de su concepción (1991), reflejándose en esta obra aquellos aspectos más relevantes al común de su producción artística; formas curvas, inspiración en la naturaleza, abstracción figurativa, experimentación material, etc. Tampoco tiene paralelismos con similares creaciones posteriores del autor, lo que refuerza su catalogación como obra singular.

Un análisis de este espacio urbano nos permite reflexionar sobre aspectos que trascienden lo puramente escultórico, adentrándonos en un ambiguo terreno donde el arte se convierte en necesidad y la necesidad en arte, comprobando cómo este arte es capaz de generar ámbitos capaces de imbuir al individuo en atmósferas diversas, concebidas para diferentes propósitos y usos. Al fin y al cabo, este parque es eso: un espacio de relación social y ocio, donde la funcionalidad y el arte se dan la mano en una inusual simbiosis.

Desde el momento de su construcción fue aceptado por la sociedad local, convirtiéndose incluso en foco de atracción, siendo muchas las parejas que escogieron este emplazamiento como escenario para su reportaje de bodas. A pesar de esta gran acogida inicial, con el paso del tiempo se ha constatado una falta de sensibilidad que ha desembocado en la pérdida de algunos de sus elementos más representativos, o la transformación de otros. Este tratamiento no difiere del dispensado por la sociedad a cualquier otro espacio público, pero en este caso se revela especialmente dañino por el valor artístico de su diseño.

A pesar de dichas transformaciones, la unidad de criterio en el diseño original sigue patente, lo que contribuye a reconocer aún en la actualidad a esta obra por su singularidad y valor artístico. Es por lo tanto necesaria su protección y valorización para que perdure en el tiempo, pues en ella se resume una vida dedicada al arte. Podemos asegurar que Vázquez Canónico dejó un trozo suyo en O Porriño, pues la creación es inherente a la personalidad del autor. (Fig.8)



Figura 8. Vicente Vázquez Canónico posando en el Parque escultórico de O Porriño  
Fuente: Vázquez Canónico.



Figura 9. Detalle del parque escultórico Alcalde Gonzalo Ordóñez en el momento de su construcción.  
Fuente: Vázquez Canónico.

## Bibliografía

- Álvarez, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2008.
- Arrieta, Valentín. "De la experiencia vital a la creación artística". En *La esencialidad. Canónico* (Santander: Gobierno de Cantabria, 2013): 17-18.
- García Suárez, José Manuel. "La multiplicidad formal en la escultura de Vázquez Canónico". En *El Conjunto de lo Ideal y Metafísico. Vicente Vázquez Canónico*, editado por el Ayuntamiento de Carreño, 20-30. Candás: Centro de Escultura de Candás, 1998.
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Maderuelo, Javier. *Caminos de la escultura contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Martínez, María Soledad. "Las esculturas de Vázquez Canónico". En *Canónico. Desde el vacío interior a la esencialidad*, coordinado por Marcelino López Real, 13-16. Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1998.
- Torres, Ana María. *Isamu Noguchi: un estudio espacial*. Valencia: The Monacelli Press, 2000.

*La importancia de un artista se debe medir por la cantidad de nuevas señales que ha introducido en el lenguaje del arte.*

Henri Matisse

# Singularidades periféricas en la Costa del Sol. La invención del paisaje y la tipología marbellí a través de la ensoñación gráfica del arquitecto Melvin Villarroel

*Peripheral singularities on the Costa del Sol. The invention of landscape and typology in Marbella through the graphic reverie of the architect Melvin Villarroel*

**Antonio Estepa Rubio | Jesús Estepa Rubio**

Recibido: 2022.03.03  
Aceptado: 2022.05.17

**Antonio Estepa Rubio**

Universidad San Jorge  
aestepa@usj.es  
Arquitecto por la Universidad Sevilla, Doctor en Arquitectura por la Universidad de Alcalá. Cofundador de ER Arquitectos. Profesor del Grado en Arquitectura, del Grado en Diseño Digital y Tecnologías Creativas y miembro del Grupo de Investigación AOS en la Universidad San Jorge.

**Jesús Estepa Rubio**

Investigador independiente  
oficina@erarquitectos.com  
Arquitecto por la Universidad Sevilla, Doctor por la Universidad de Córdoba. Cofundador de ER Arquitectos. Profesional en el ejercicio libre de la actividad, experto en el desarrollo y gestión de proyectos urbanos y de edificación, de distinta escala y naturaleza, en el ámbito territorial de la Costa del Sol.

## Resumen

En este artículo presentamos una revisión crítica sobre la trascendencia de la aportación teórica del arquitecto Melvin Villarroel Roldán para comprender la configuración, la imagen e idiosincrasia del paisaje urbano y arquitectónico de la Costa del Sol. Para ello fundamentaremos nuestro discurso en la capacidad de ensoñación gráfica empleada por Villarroel, gracias a la cual, fue capaz de definir un lenguaje propio sobre el que se ha vertebrado buena parte de la singularidad atmosférica y fenológica de la costa marbellí.

Su habilidad en el empleo del dibujo, utilizado como herramienta técnica para la resolución de conflictos técnicos o espaciales, y en paralelo, como mecanismo desde donde desplegar estrategias para la promoción y el marketing de su arquitectura, le otorgó la capacidad para adjudicarse encargos que, pasadas varias décadas, vaticinan la transformación del paisaje y la tipología de este enclave geográfico.

*Palabras clave:* Marbella; Paisaje; Dibujo; Villarroel; Costa del sol.

## Abstract

In this paper we present a critical review of the significance of the theoretical contribution of the architect Melvin Villarroel Roldán to understand the configuration, image and idiosyncrasy of the urban and architectural landscape of the Costa del Sol. For this, we will base our discourse on the graphic capacity used by Villarroel, thanks to which he was able to define his own language on which part of the atmospheric and phenological singularity of the Marbella coast has been structured.

His ability in the use of drawing, as a technical tool for the resolution of technical or spatial conflicts and, in parallel, as a mechanism from which to work strategies for the promotion and marketing of his architecture, gave him the ability to be awarded commissions that demonstrate the transformation of the landscape and the typology of this geographical place.

*Key words:* Marbella; Landscape; drawing; Villarroel; Costa del Sol.

## Condiciones contextuales

En las décadas del desarrollismo español, como consecuencia de la aplicación de los planes de expansión económica y social del gobierno tecnócrata franquista y, sobre todo, tras el nombramiento de Laureano López Rodó como responsable del nuevo Ministerio del Plan de Desarrollo, surgió de forma natural un fenómeno repoblador que centró buena parte de su atención en la redefinición de los paisajes periféricos costeros.

Con la llegada de Manuel Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo se produjo una importante relajación institucional que dio pie a que el capital y la inversión, tanto de naturaleza pública como privada, hiciese viable una profunda transformación sobre las configuraciones de las estructuras territoriales y paisajísticas de la península, para facilitar la optimización del rendimiento lucrativo derivado de la explotación del turismo.<sup>1</sup>

Con ello, la arquitectura se convertiría en una herramienta fundamental que sirvió para poner en revisión todo lo existente, bueno o malo, con el único enfoque de redirigir la situación de la cambiante economía nacional y tornar así hacia un modelo eficaz, desde donde se pudo obtener una rápida consecución de resultados.

La arquitectura del ocio y del tiempo libre fueron protagonistas de las actuaciones que motivaron el cambio. Con ellas, como es lógico, también evolucionaron las técnicas constructivas y los modelos tipológicos residenciales; muchos importados desde el nuevo ideario internacional, cocido al calor de la renovación generacional y de la revisión profunda de los planes de estudio en las Escuelas de Arquitectura. En este sentido, las inversiones macroeconómicas y los grandes proyectos se convirtieron en un vehículo arrollador que dio forma a la deseada transformación; como no, siempre al servicio del interés productivo y del ágil retorno de beneficios para los inversores.

No son pocos los ejemplos de construcciones subyugadas a este utilitarismo económico; si bien, ante la proliferación de las creaciones anónimas y anodinas que, en demasiadas ocasiones arrasaron las cualidades autóctonas del paisaje de la Costa del Sol, salpican otras tantas que, de un manera sigilosa pero constante, sirvieron para hacer prevalecer la rica esencia de tan singular territorio; sin que necesariamente tuviera que darse un portazo a las nuevas condiciones impuestas, o a las buenas prácticas e influencias que llegaron a través de los avances tecnológicos y conceptuales que otras arquitecturas forasteras habían logrado más allá de nuestro ámbito geográfico, e incluso, de las fronteras de la vieja Europa.

## La ensoñación gráfica en la obra de Villarroel

Sin lugar a duda, uno de los renovadores más importantes en la periferia del Mar de Alborán fue Melvin Villarroel, arquitecto boliviano nacido en La Paz en 1931. Formado y licenciado en Física, Matemáticas y Arquitectura en la Universidad de Santiago de Chile, falleció en Marbella en 2010. Villarroel se asienta en la Costa del Sol en el año 1973, cuando recibe algunos encargos vinculados con la posibilidad de explorar nuevos modelos a implantar en el litoral peninsular, en esencia, inspirados en la fusión vibrante de la edificación con el paisaje, tal y como sucedía en las costas tropicales latinoamericanas. (Fig.1)

<sup>1</sup> David Martín López, "Controversias, turismo y estética: Africanidades explícitas en la arquitectura contemporánea canaria", AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte 15 (2011).



Figura 1. Retrato.  
Fuente: Melvin Villarroel. *Arquitectura del Vacío* (México: Gustavo Gili, 1997).

Sin temor al equívoco, podemos decir que la valoración global del trabajo de Villarroel planea sobre la acertadísima visión de éste por aunar de forma compacta las oportunidades del lugar y el paisaje, con las necesidades del hombre y la naturaleza. Si bien, no podemos dejar a un lado su evidente habilidad para enhebrar vacíos y espacios llenos que, cargando de intensidad formal su arquitectura, engendran atmósferas agradables donde la edificación se funde con la vegetación y los espacios libres.

Melvin Villarroel fue un arquitecto significativo y trascendente para comprender el cómo y el porqué se ha configurado el litoral malacitano de la forma en la que se ha hecho. A pesar de que la literatura especializada ha obviado su repercusión global para con el resto de la escena profesional del momento, al visitar Marbella descubrimos que su presencia sigue inalterada. Su reconocimiento popular certifica lo que, a todas luces, fue una carrera profesional fértil y muy exitosa. Villarroel, junto a otros arquitectos locales del momento como, por ejemplo, Francisco Rambla Bardier, Juan Mora Urbano, Ángel Taborda Britch o Miguel Oliver Pérez, supieron ensoñar situaciones dibujadas a medida para, en ocasiones, satisfacer las caprichosas voluntades de importantísimos promotores y desarrolladores internacionales que posaron su mirada sobre la ciudad de Marbella.

Su producción arquitectónica, aunque nace de las circunstancias españolas de aquellos momentos, supo reconocer los valores y oportunidades que se le presentaron; en su caso, a través de una intelectualidad gráfica cimentada en la versatilidad del uso de la vegetación y de la creación de espacios intermedios entre los elementos construidos y vacíos, que dio como resultado un original y bello lenguaje con capacidad para describir, con gran acierto, los elementos fundamentales del ámbito local de su peculiar entorno de trabajo.

Resulta enormemente ilustrativo, toda vez que comprometido, revisar sus dibujos y comprender cómo en ellos se esconden intenciones que, de una forma romántica en primer término, pero también de manera reivindicativa, claman por el respeto hacia los valores originales y autóctonos del entorno, para convertirse, a posteriori, en elementos descriptores sobre la identidad del paisaje mediterráneo.<sup>2</sup>

Los dibujos de proyecto son para Villarroel una oportunidad de expresión ideológica, más que una simple herramienta para describir las labores formales o constructivas necesarias en las fases de diseño. No en balde, los alzados y secciones de sus edificios parecen desdibujarse; se diluyen y se confunden con la vegetación que los rodean, hasta que su geometría se convierte simplemente en una excusa para crear una nueva atmósfera verde. En ocasiones, éstos se planifican como un conjunto de masas vegetales, de morfología compleja y cambiante, que sirven para repoblar la tabla rasa impuesta por lógicas de planificación urbanística subyugadas a intereses generales ajenos a la arquitectura. (Fig.2 y 3)

La expresión gráfica derivada de este pensamiento se concreta a través de la representación de los lienzos blancos de las fachadas y las masas de vegetación adyacente, tejiendo una amalgama geométrica que permite su reconocimiento a partir de la diferenciación simple en los claroscuros de las divisorias generadas por la incidencia solar.

2 Véase: Manuel de la Calle Vaquero. *La ciudad histórica como destino turístico*. Barcelona: Ariel, 2002.

Figura 2. Melvin Villarroel. Laguna interior y vistas al mar desde el Hotel Puente Romano. Marbella. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.



Figura 3. Melvin Villarroel. Espacios de ajardinamiento en el Hotel Puente Romano. Marbella. 1978. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.



Figura 4 (Izq). Melvin Villarroel. Detalle de la sección transversal del Hotel Puente Romano. Marbella. 1978. Fuente: Archivo privado del estudio Villarroel Torrico.

Figura 5 (Drcha). Melvin Villarroel. Sección transversal del Hotel Puente Romano. Marbella. 1978. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.



Las luces o las sombras, más la nitidez o perturbación visual que en cada caso es del agrado del arquitecto, hacen que los proyectos de Villarroel no puedan comprenderse sin su variable lumínica, lo que implícitamente lleva asociada una condición fenomenológica que redundará en la calidad diferencial de su producción arquitectónica. (Fig.4 y 5)



Figura 6. Melvin Villarroel. Estudio volumétrico para el desarrollo de un conjunto residencial de lujo. Marbella. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

Así, este análisis sirve para extraer conclusiones que permiten valorar el material proyectual de Villarroel como una herramienta comparativa y exploratoria para significar las cualidades y la calidad de las operaciones arquitectónicas tan complejas que, a lo largo de las décadas, han transformado el paisaje periférico de la Costa del Sol. (Fig.6 y 7)



Figura 7. Melvin Villarroel. Análisis para la integración paisajística de un conjunto residencial de lujo. Marbella. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

### La planificación del turismo como eje transformador del paisaje periférico marbellí

Ante los vertiginosos cambios acontecidos durante los años 50 y 60 en el litoral costero andaluz, como consecuencia del nuevo ideario transformador del país fundamentado, en esencia, sobre la captación de capitales y divisas extranjeras por medio de la maquinaria turística.

Se produjeron un conjunto de situaciones que tuvieron como correlato inmediato la exposición irrefutable de que tanto la sociedad, como las infraestructuras territoriales y urbanas no estaban suficientemente adaptadas, ni preparadas para todo lo que estaba por llegar; aún sin que ello haya cesado en la actualidad y sin que a pesar de los años la situación haya variado de una forma contundente.

El descubrimiento de esta fuente de riqueza y oportunidades, aparentemente inagotable, por parte de organismos locales y regionales, más sus inmediatos efectos transformadores sobre las costumbres y la forma de vida de los ciudadanos de este marco territorial, propició un éxtasis de permisividad que incentivó actuaciones de rendimiento económico a corto plazo que inconscientemente llevaron ocultas consecuencias que aflorarían años después, hipotecando las posibilidades de las generaciones posteriores y, de algún modo, cercenando otras líneas de expansión y crecimiento diferentes a las explotadas por el turismo.

En muy poco tiempo se evidenció que las ciudades que se habían transformado en polos turísticos no estaban preparadas para ello y que sus infraestructuras básicas y su morfología territorial, no estaban pensadas, dimensionadas o diseñadas para extenderse de aquella manera tan vertiginosa y masiva.

Por consiguiente, ante aquel desconcierto global, fue necesaria una revisión de la situación desde una óptica mucho más estratégica que ayudaría a encauzar el problema y, como correlato, obtuvo un buen registro de diagnósticos y enmiendas efectivos. Así, surgen durante la segunda década de los años cincuenta y la primera de los años sesenta un conjunto de actuaciones a nivel de planificación urbanística a las que se les encomienda una labor tediosa, a la vez que compleja, para conseguir un objetivo que aún hoy sigue siendo de dudoso alcance.<sup>3</sup>

El primer intento se materializó en el año 1955 con el Estudio para la Ordenación de la Costa del Sol, en el que ya se introdujo la necesidad de formular un paquete de ordenanzas reguladoras que velasen por la protección del paisaje y de los espacios naturales, e incluso establecer una franja paralela al litoral de 25 metros de anchura en la que restringir las construcciones, limitándolas sólo a ciertas actuaciones de iniciativa privada, destinadas al esparcimiento público de carácter no residencial.

Ya en este estudio se apuntaba la necesidad de inversiones por parte del Estado para preparar las condiciones mínimas óptimas que permitieran que las iniciativas de origen privado pusieran su atención en este lugar; de manera que el resultado estuviera dentro de un marco de control diferente al que, hasta la fecha, había imperado.

Y es así como terminará apareciendo un primer documento completo, el Plan de Ordenación de la Costa del Sol de 1960 que, coordinado desde la Dirección General de Urbanismo por el arquitecto Luís Blanco Soler, focalizó su atención en la consecución de mejoras relevantes para las infraestructuras generales del territorio; al mismo tiempo que subdividió las actuaciones sobre los municipios de Torremolinos, Benalmádena, Fuengirola, Marbella y Estepona.

3 Juan Gavilanes Vélaz de Medrano, "Primeros Planes en la Costa del Sol (1955-1967): La escala intermedia frente al crecimiento concéntrico", en *XVIII Congreso AECIT. INVAT-TUR (Benidorm: Generalitat Valenciana, 2014)*, 1-19.

4 Juan Gómez y García de la Buelga, "Plan General de Ordenación Urbanística de la Costa del Sol Occidental", *Arquitectura 65 (1964)*: 41-50.

5 Constantinos Doxiadis (1913-1975) fue un arquitecto urbanista griego, crítico con la baja influencia de los arquitectos en la creación de los procesos urbanos en el siglo XX. Lideró el movimiento de la *Ekística*, como ciencia que concibe los establecimientos humanos desde todos los puntos de vista, logrando así el desarrollo de técnicas que solucionen sus problemas inherentes. También formuló el concepto de la *ecumenópolis*, aludiendo a la idea de que, en el futuro, las áreas urbanas y las *megalópolis* se fusionarán en una única ciudad mundial; dadas la creciente urbanización y el aumento de la población.

6 **Es éste un criterio básico para entender la idiosincrasia metropolitana de la Costa del Sol.** El hecho de que las áreas de crecimiento se planificaran como operaciones de nueva planta que, en principio, no debían de generar modificaciones sustanciales sobre los modelos tipológicos preexistentes, permitiría dar luz verde a grandes desarrollos urbanísticos donde se planificaron actuaciones inmobiliarias de notable interés para los inversores, tanto nacionales como extranjeros. A ello habría que sumar la singularidad del valor climático de la zona, especialmente significada para el caso de Marbella. En este caldo de cultivo, aparecen oportunidades para que arquitectos como, entre otros, Melvin Villarroel plantearan reflexiones en relación con los nuevos modelos tipológicos residenciales a implantar en la zona. Aquí, a diferencia de lo que sucedía en otros lugares de la península, los arquitectos no fundamentaron su teoría desde las nuevas condiciones existenciales o constructivas sobre las que estaba indagando la disciplina; por el contrario, se reflexionó acerca de cómo había que definir la identidad diferencial del lugar y cómo la planificación urbana y la ejecución de las nuevas edificaciones debían ser los protagonistas absolutos en este nuevo escenario.

7 **Insistimos, de nuevo, sobre la importancia que se otorga a las condiciones ambientales para el diseño de los tejidos y las ordenaciones del territorio.** Es evidente que las vistas directas al mar, entre otros factores, otorgan un plus de calidad a las construcciones. Tampoco debemos olvidar que, en casi toda la línea costera, la orientación sur es dominante, lo cual significaba, además de tener buenas vistas al mar, disfrutar de mejores flujos de ventilación y, sobre todo, de asoleo.

8 **Juan Gómez y García de la Buelga, "Plan General de Ordenación Urbanística de la Costa del Sol Occidental",** *Arquitectura* 65 (1964): 41-50.

Si bien, con esta estructuración territorial se dejó en el olvido al resto de los territorios intermedios entre éstos, que pronto se convertirían en ámbitos de interés para la acción, tanto especulativa como productiva, del desarrollo turístico y que, pasados los años, han generado conurbaciones metropolitanas a lo largo de casi toda la franja costera.<sup>4</sup>

Pero pronto se cayó en la cuenta de que las previsiones y las medidas consideradas habían sido insuficientes. Teniendo en cuenta que en el año 1956 se calcula que habrían llegado a la Costa del Sol unos 70.000 turistas, dejando una entrada de divisas estimada de 4.000.000 de dólares y que, para el año 1962, las cifras crecieron de forma exponencial hasta alcanzar los 850.000 turistas y unos ingresos de más de 47.000.000 de dólares, resultó evidente la necesidad de volver a revisar el asunto en profundidad. Como consecuencia de ello la Presidencia del Gobierno de España encarga al renombrado arquitecto urbanista griego Constantinos Doxiadis<sup>5</sup> el Estudio para el Desarrollo Turístico de la Costa del Sol-Cabo de Gata de 1963, también conocido como Estudio Doxiadis.

Este nuevo estudio partió de una doble línea de intenciones; por un lado, dictar un conjunto de principios destinados a la atracción del máximo número posible de turistas, pero de forma organizada; y por otro, garantizar a la vez un desarrollo controlado y ordenado que sirviera para proteger, a corto plazo, las cualidades e intereses del ámbito geográfico estudiado. Se planteó un cuidado respetuoso con la conservación de la estructura urbana de las poblaciones existentes, de manera que se evitaran crecimientos descontrolados que rompieran su esencia, mientras que, en paralelo, proponía que las nuevas urbanizaciones nunca crecieran a partir de las ya construidas, sino a cierta distancia de ellas.<sup>6</sup>

Como ya se ha explicado, este desarrollo fragmentado hacía necesaria que se conectaran los nodos tradicionales y los nuevos a través de una estructura jerarquizada de enlace entre carreteras de mayor a menor importancia. Ello se complementaba con una regulación de las alturas de la edificación en función de su posición relativa con el paisaje; a los efectos de que no hubiera interferencias visuales que menoscabaran las vistas al mar,<sup>7</sup> bien fuera de los nuevos asentamientos o de los preexistentes. El estudio concluía con la idea de que no todas las iniciativas podrían provenir de fondos públicos, de modo tal que habría que facilitar las intervenciones por medio de colaboraciones, o participaciones de iniciativa privada que actuaran de forma paulatina.

Y así, tras una sucesión de estudios con una finalidad más bien analítica e informativa que realmente efectiva, aparece el Plan Comarcal de Ordenación Urbanística de la Costa del Sol Occidental de 1967, coordinado desde la Dirección General de Urbanismo por el arquitecto urbanista Juan Gómez y García de la Buelga, que se planteó conforme a las tendencias de la época en lo referente a la ordenación a través de zonificaciones, la llamada de atención respecto a los tráficos rodados con circulaciones de diferentes velocidades, así como el funcionalismo racionalista que se le exigía a la organización interna de la edificación.<sup>8</sup>

Este concienzudo y minucioso plan servirá como fundamento para la redacción definitiva de los Planes Generales de Ordenación Urbana que posteriormente fueron desarrollándose y actualizándose según la legislación vigente en cada momento, hasta llegar a la actualidad.

De acuerdo con lo dicho, se establecen los criterios básicos de apoyo para el trabajo de los arquitectos que desembarcarán a posteriori para la creación ex-novo, para las áreas de crecimiento y las urbanizaciones repobladoras de la Costa del Sol, de acuerdo con ciertos parámetros normativos que, de manera generalizada, pueden verse repetidos en todos los municipios de este litoral costero andaluz. Por ello, llegados a este punto, es posible determinar de manera inversa, a través del análisis gráfico de la obra de ciertos arquitectos recurrentes de la zona, los valores primordiales y las cualidades significativas más relevantes del paisaje de la Costa del Sol y de los denominadores comunes inherentes a su arquitectura.<sup>9</sup>

Es evidente que la traza morfológica final de los territorios, más allá de las directrices consignadas por los distintos rangos de planeamiento urbanístico, se corresponde finalmente con las condiciones formales y de diseño definidas para las distintas soluciones arquitectónicas ejecutadas en cada emplazamiento. En este sentido, resulta necesario, toda vez que inevitable, referirnos a la labor de algunos de los arquitectos más significativos de la época para, con rigor, comprender la génesis de los arquetipos dominantes del lugar.

### La transformación de la Costa del Sol a través de la producción arquitectónica de Melvin Villarroel

Si bien los instrumentos de planificación territorial, analizados como sucesos a posteriori, no han sido eficaces para satisfacer la necesidad de preservar las condiciones propias de la morfología y el paisaje de la Costa del Sol, es posible que sea más interesante trazar una estrategia basada en la revisión de las cualidades arquitectónicas de los proyectos surgidos de estos documentos de planeamiento.<sup>10</sup> Es evidente que no se puede tomar cualquier proyecto como punto de partida para esta labor, pero con una visión lo suficientemente neutra y alejada en el tiempo, resulta claro que hay determinados ejemplos de producción arquitectónica en la Costa del Sol que nos ayudan a entender analíticamente sucesos y condicionantes de contorno que fueron de obligada exigencia para su obra, con un peso específico relevante, y que, por ende, constituyen una fuente de incalculable valor.

Podemos encontrar ejemplos tales como la Urbanización de Las Lomas de Marbella Club, de Fernando Higuera, la Urbanización en Marbella Hills Club, de Ramón Vázquez Molezún, o las propuestas del Concurso para el diseño de la nueva urbanización de Elviria,<sup>11</sup> en el cual que participaron reconocidos arquitectos de la época tales como Jorn Utzon, Miguel Fisac, Antonio Vázquez de Castro, José Luis Picardo o Ricardo Bofill.<sup>12</sup> (Fig.8 y 9)

Estas oficinas trabajaron sobre cuestiones de escala claramente territorial y bajo premisas de ámbito infraestructural, esto es, se pensó en operaciones de asentamiento y ocupación, o en fórmulas de ordenación global, y no tanto sobre cuestiones formales específicas.<sup>13</sup>

La producción de Melvin Villarroel se encuentra dentro de este conjunto de labores de prestigio que, por su calidad y precisión en los resultados obtenidos, podemos considerar como referente para descifrar valores comunes que, de manera inversa, podrían servir para comprender la especificidad del paisaje de la Costa del Sol.<sup>14</sup>

9 **Juan José Vázquez Avellaneda, "Arquitectura y fetiche en la Costa del Sol", en *Idpa 02, 2016: Investigaciones Departamento de Proyectos Arquitectónicos*, coordinado por Juan José Vázquez Avellaneda y Pablo Diáñez Rubio (Sevilla: RU Books/Universidad de Sevilla, 2016), 313-328.**

10 **Ricard Pié i Ninot y Carlos Rosa Jiménez, "La cuestión del paisaje en la reinención de los destinos turísticos maduros. Málaga y la Costa del Sol", *ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno* año 9, nº 25 (2013): 303-326.**

11 **José Antonio Reyero Fadrique y Pablo Arias García, "Elviria como problema", *Arquitectura* 27 (1961): 12-13.**



Figura 8. Ramón Vázquez Molezún. Sección transversal de la Urbanización de Marbella Hills Club. Marbella. 1981. Fuente: Legado Vázquez Molezún en el COAM. Disponible en: <http://legados.fcoam.eu/#arq.A001717> (Última consulta junio 2022)



Figura 9. Estudio Lamela Arquitectos. Perspectiva. Conjunto residencial y comercial en Puerto Banús. Marbella. 1985. Fuente: Legado Estudio Lamela Arquitectos en el COAM. Disponible en: <http://legados.fcoam.eu/#!arq.A003357> (Última consulta junio 2022)

12 **José María Martínez y Sánchez-Arjona, "Concurso Elviria, Marbella-Málaga, *Arquitectura* 27 (1961): 14-44.**

- 13 Ricardo Sánchez Lampreave, "Del jardín al paisaje: Elviria, ciudad nueva", *Arquitectura* 339 (2005): 28-39.
- 14 Juan José Vázquez Avellaneda, "Arquitectura y fetiche en la Costa del Sol", *loc. cit.*
- 15 Villarroel emplea el vacío como fundamento creativo en su arquitectura, entendiéndolo como elemento multiplicador que confiere la posibilidad de aumentar la cantidad de los elementos que participan en el proyecto. Este arquitecto piensa el vacío como una estrategia de diseño que tiene su origen en la concepción de la arquitectura, como un recipiente que acoge desde el interior las formas del exterior, abriéndose así a los elementos y vistas del entorno, y proyectando la continuidad de espacios.

A partir de aquí es posible idear estrategias para la conservación y supervivencia del paisaje local, especialmente ante las amenazas que derivan del desarrollo vertiginoso del sector turístico y del ocio.

La arquitectura de Villarroel parte siempre de un hilo conductor que utiliza el concepto de vacío como estrategia para la ordenación de los lugares, siendo también este principio el motor básico para la configuración formal de su arquitectura y, por lo tanto, de la modificación de la naturaleza que implica su ejecución.<sup>15</sup> (Fig.10)



Figura 10. Melvin Villarroel. Ordenación del Hotel Puente Romano. Marbella. 1978. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

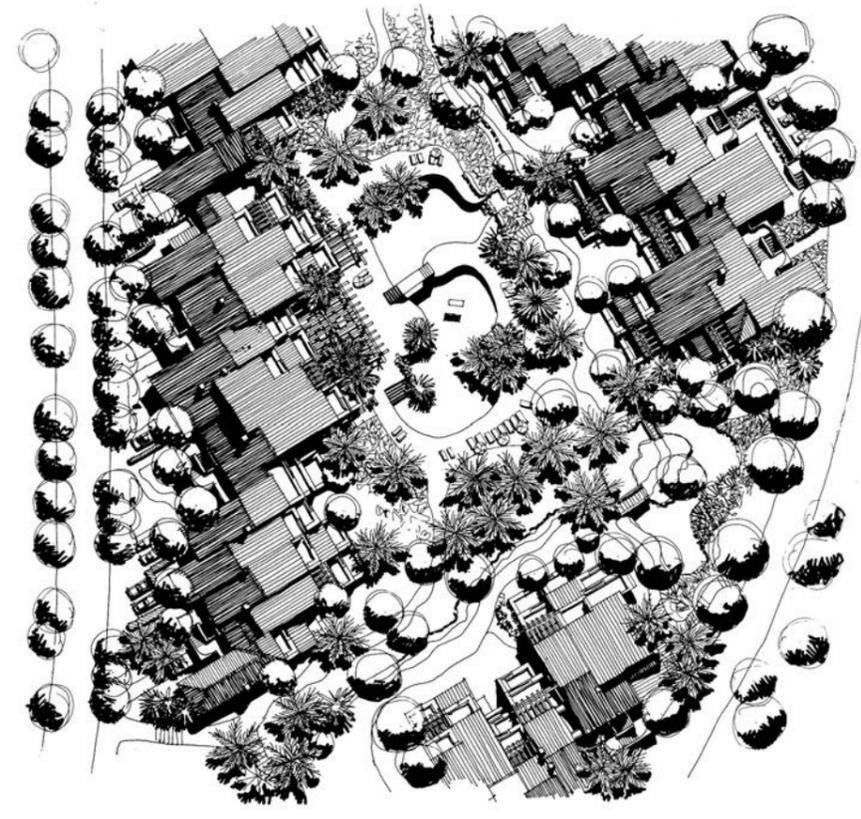


Figura 12. Melvin Villarroel. Detalle en planta de espacio vacío interior del Hotel Puente Romano. Marbella. 1978. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

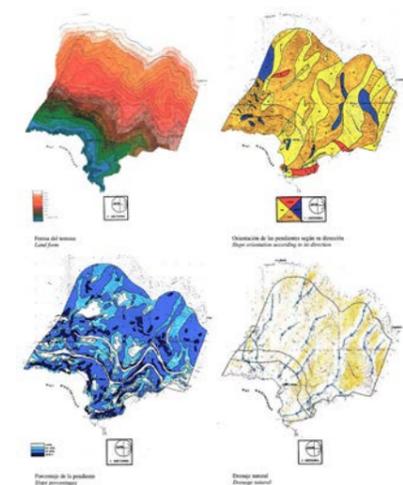


Figura 11. Melvin Villarroel. Diagramas de potencias del territorio. Marbella. 1978. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

Este criterio primario organizativo de Villarroel permite disponer ámbitos de trabajo donde lo "no construido", por cuanto a su capacidad para crear o modificar el paisaje, dota a las obras de particularidades muy reconocibles, que sirven como marco global y continente para la inserción de los elementos fundamentales del ámbito geográfico donde se implanta el proyecto, en este caso, el litoral de Marbella. (Fig.11)

La obra de este arquitecto no surge de un modo espontáneo, por el contrario, cada proyecto emerge de un análisis de las potencialidades derivadas del emplazamiento, que se revelan por medio de cuidadosos estudios gráficos donde se evalúan todos los factores que desde el terreno fuerzan la disposición y la cualificación formal de la arquitectura. Con ella había que dar respuesta a las exigencias programáticas que demandaba el promotor.<sup>16</sup>

El planteamiento gráfico abstracto de las limitaciones y oportunidades del territorio es para el arquitecto boliviano una obligación constante al comienzo de todo proyecto. Hoy para nosotros, una vez contrastada la validez y el éxito de algunos de sus proyectos, estos esquemas nos sirven como referentes desde donde tomar lecturas que permiten concatenar ideogramas y conceptos que se transforman en descriptores del paisaje de la Costa del Sol.<sup>17</sup>

Los condicionantes<sup>16</sup> urbanísticos para Villarroel han tenido siempre importancia relativa, cumpliendo sin embargo escrupulosamente con todos ellos. Los diseños de Melvin Villarroel le permiten profundizar conceptualmente, y sólo se sirve tangencialmente de ellos para crear la forma con la que solucionar los problemas geométricos que se manifiestan sobre el tablero. (Fig.12)

- 17 María Asunción Salgado de la Rosa, Javier Francisco Raposo Grau y Belén Butragueño Díaz-Guerra, "El panorama gráfico arquitectónico de los ochenta. Arquitecturas de escape y dibujos de Resistencia", *EGA* 36 (2019): 204-205.

- 18 Francisco Javier Seguí de la Riva, "Proyectar, proyecto; dibujar, dibujo", *EGA* 34 (2018): 61.

### Conclusiones

Tras haber revisado los principales instrumentos históricos para el control urbanístico y arquitectónico del litoral marbellí comprobamos que en efecto, la eficacia de éstos fue escasa; incluso hoy no es descabellado decir que algunas carencias y problemas siguen persistiendo.

Ello significa que la arquitectura derivada de intereses turísticos, hasta la fecha, no ha sido convenientemente controlada, al menos en las áreas metropolitanas de la Costa del Sol; de forma que ésta, aún en el presente, menoscaba los valores paisajísticos de los lugares de actuación, con la consecuente pérdida de los principios distintivos del territorio costero andaluz.

Es evidente que el planeamiento no puede atender a cuestiones individualizadas, al menos de forma categórica, pero a la vista de los buenos resultados obtenidos para algunas obras como, por ejemplo, las de Melvin Villarroel, podemos establecer una revisión de los procedimientos generativos de sus proyectos para obtener, a través de un razonamiento abstracto, puntos de interés que magnifiquen temáticas características en la Costa del Sol.

De esta manera, una vez que éstas son conocidas, podrían ser utilizadas para incorporarlas en los documentos normativos que han de gobernar sobre las apariciones de nuevas construcciones; así como sobre sus condicionantes volumétricos, formales, tectónicos y, en consecuencia, su incidencia paisajística. La forma en la que Villarroel dibuja sus espacios vacíos, así como el modo en el que trata la vegetación y el paisaje, resulta de notable interés.

- 18 Los proyectos de Villarroel se apoyan en análisis gráficos territoriales que sirven como condición sustancial para decidir cómo debe ser la organización volumétrica del conjunto, cómo debe propiciarse el asentamiento sobre el territorio y, entre otras decisiones, determinar la orientación y las vistas de las estancias. Dicho de otro modo, la planificación global y el desarrollo del detalle en las obras de Villarroel surgen a partir del dibujo. Villarroel dibuja para vertebrar soluciones, toda vez que diseña sus dibujos y su arquitectura. Dibujo y proyecto son conceptos indisolubles en la producción de Villarroel; podemos decir que la capacidad propositiva del arquitecto, en esencia, emana de su fluida capacidad gráfico-técnica. Así, como podemos comprobar, el arquitecto siempre fundamenta sus decisiones sobre ejercicios gráficos muy comprensibles. Entre otras funciones, estos se emplearon como medio expositivo con el que justificar, de un modo difícilmente rebatible, las intenciones y estrategias de sus proyectos frente a los promotores inmobiliarios que depositaron en él su confianza.

En este sentido, sus planimetrías son, sin lugar a duda, una colección de soluciones plásticas que, desde el rigor gráfico, instruyen sobre la manera en la que se podría intervenir, de cara al futuro en el ámbito paisajístico vinculado a la explotación del turismo en la Costa del Sol. (Fig.13)



Figura 13. Melvin Villarroel. Perspectiva del diseño de un espacio comercial de ocio. Marrakech. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

Además, esta información, utilizada por el propio Villarroel para formalizar otros encargos de ámbito internacional, ratifica igualmente la influencia que la arquitectura y el paisaje del litoral marbellí tuvo sobre algunas planificaciones extranjeras del momento. Es evidente que, aunque la historiografía contemporánea no fue muy sensible con las aportaciones profesionales de Villarroel, ésta tuvo una notable influencia en la configuración de importantes construcciones foráneas. (Fig.14)



Figura 14. Melvin Villarroel. Estudio para el desarrollo de un conjunto residencial. Marrakech. Fuente: Arch. Estudio Villarroel Torrico.

A modo de corolario, podemos decir que ciertas piezas de la obra de Melvin Villarroel pueden ser ya catalogadas y protegidas como elementos de interés patrimonial; no sólo por la riqueza arquitectónica, o por la frescura que todavía evocan desde las soluciones de sus premisas proyectuales, sino por el hecho de significarse como modelos válidos de actuación que, además de permitir la reversión de la mecánica destructiva del paisaje andaluz, ayudan a conservarlo y mejorarlo.

## Bibliografía

- Arenas Gómez, Alberto *et al.* *Historia de la Costa del Sol*. Málaga: Diario Sur, 1998.
- Calle Vaquero, Manuel de la. *La ciudad histórica como destino turístico*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Estepa Rubio, Jesús y Antonio Estepa Rubio. "The Architecture of Melvin Villarroel as a Source to Understanding the Landscape of the Costa del Sol in the Seventies". En *Graphical Heritage. EGA 2020*, editado por Luis Agustín-Hernández, Aurelio Vallespín Muniesa y Angélica Fernández-Morales, 63-72. Cham: Springer, 2020. DOI:10.1007/978-3-030-47983-1\_6
- "La arquitectura de Melvin Villarroel como fuente para comprender el paisaje de la Costa del Sol a partir de los años setenta". En *El patrimonio gráfico. La gráfica dle patrimonio: XVIII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, coordinado por Luis Agustín Hernández, Noelia Cervero Sánchez y Miguel Sancho Mir, 353-356. Zaragoza: PUZ, 2020.
- Frampton, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- Galacho Jiménez, Federico Benjamín. *Urbanismo y turismo en la Costa del Sol*. Málaga: Universidad de Málaga, 1996.
- García Manrique, Eusebio. "Los espacios turísticos del litoral andaluz". *Cuadernos geográficos de la Universidad de Granada* 30 (2000): 43-76.
- Gavilanes Vélaz de Medrano, Juan. "Primeros Planes en la Costa del Sol (1955-1967): La escala intermedia frente al crecimiento concéntrico". En *XVIII Congreso AECIT. INVAT-TUR*, 1-19. Benidorm: Generalitat Valenciana, 2014.
- Gómez y García de la Buelga, Juan. "Plan General de Ordenación Urbanística de la Costa del Sol Occidental". *Arquitectura* 65 (1964): 41-50.
- Loren-Méndez, Mar. "La arquitectura de la Costa del Sol y la relatividad del pecado especulativo de los sesenta. De la censura y el pudor a la protección". *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura* 8 (2006): 29-46.
- Loren-Méndez, Mar. "La modernidad española como relato de las periferias. Laboratorio arquitectónico y visiones urbanas en el alejado Sur ibero". *APUNTES. Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural* 2, nº 2 (2008): 234-251.
- Martín López, David. "Controversias, turismo y estética: Africanidades explícitas en la arquitectura contemporánea canaria". *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 15 (2011).
- Martínez y Sánchez-Arjona, José María. "Concurso Elviria, Marbella-Málaga". *Arquitectura* 27 (1961): 14-44.
- Lasansky, D. Medina y Brian Mc Laren. *Arquitectura y turismo, percepción, representación y lugar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Pérez de la Fuente, Iñaki. *El turismo en la costa del sol y la producción del espacio del placer*. Málaga: Colegio de Arquitectos de Málaga y Ayuntamiento de Málaga, 1998.
- Pié i Ninot, Ricard y Carlos Rosa Jiménez. "La cuestión del paisaje en la reinención de los destinos turísticos maduros. Málaga y la Costa del Sol". *ACE: Arquitectura, Ciudad y Entorno*, Año 9, nº 25 (2013): 303-326.
- Reyero Fadrique, José Antonio y Pablo Arias García. "Elviria como problema". *Arquitectura* 27 (1961): 12-13.
- Royo Naranjo, Lourdes. *Turismo, desarrollo, arquitectura. La aventura de la modernidad*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2013.
- "Paisaje, patrimonio y arquitectura en los destinos turísticos litorales. Notas sobre la Costa del Sol". *Anales de Historia del Arte* 24 (2014): 253-263.
- "Destinos turísticos litorales de la Costa del Sol occidental: paisaje, arquitectura y patrimonio". PH: *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 25, nº 9, (2017): 42-51.

- Royo Naranjo, Lourdes, Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano. "Reconocimiento patrimonial del paisaje como centro de las iniciativas de recualificación turística de la Costa del Sol". *Ruta litoral-Destino* 340 (2017): 93-115.
- Salgado de la Rosa, María Asunción, Javier Francisco Raposo Grau y Belén Butragueño Díaz-Guerra. "El panorama gráfico arquitectónico de los ochenta. Arquitecturas de escape y dibujos de Resistencia". *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica* 36 (2019): 198-209.
- Sánchez Lampreave, Ricardo. "Del jardín al paisaje: Elviria, ciudad nueva". *Arquitectura* 339 (2005): 28-39.
- Seguí de la Riva, Francisco Javier. "Proyectar, proyecto; dibujar, dibujo". *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica* 34 (2018): 56-73.
- Vázquez Avellaneda, Juan José. "Arquitectura y fetiche en la Costa del Sol". En *Idpa 02, 2016: Investigaciones Departamento de Proyectos Arquitectónicos*, coordinado por Juan José Vázquez Avellaneda y Pablo Diáñez Rubio, 313-328. Sevilla: RU Books/Universidad de Sevilla, 2016.
- Villarroel, Melvin. *Arquitectura del Vacío*. México: Gustavo Gili, 1997.
- Zoido Naranjo, Florencio y Jesús Rodríguez Rodríguez. *Catálogo de Paisajes de la provincia de Málaga*. Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

*Cualquier trabajo de arquitectura  
que no expresa serenidad es un  
error.*

Luis Barragán

# Wilhelmina Jansen's houses: peripheral architectures in Dutch modernity

*Las casas de Wilhelmina Jansen: arquitecturas periféricas en la modernidad holandesa*  
**Carolina Quiroga**

Received: 2022.04.30  
Approved: 2022.05.17

**Carolina Quiroga**

University of Buenos Aires  
University of Belgrano  
arq.carolinaquiroga@gmail.com  
Architect and Heritage Specialist  
graduated from the University  
of Buenos Aires. Professor and  
researcher at the University of  
Buenos Aires and the University  
of Belgrano. Director of the LINA  
Platform -Laboratory> Intervention +  
Architecture.

## Abstract

This article presents for the first time a series of houses built by the pioneering Dutch architect Wilhelmina Jansen, the only one of the first female graduates to have her own architectural office. Her architectural practice was nurtured by her active participation in numerous women's networks and her work in the Women's Advisory Committee VAC, a voluntary women's organization that advised the Municipality of Rotterdam on housing and the environment.

Jansen's houses represent a concept of modernity where forms were thought and experienced from a precursory feminist perspective. Despite these values, her work is absent from the historiography of modern Dutch architecture narrated on the basis of male figures and iconic objects. Her discovery is the result of intensive research in her personal archives, interviews and the survey of the works. Paradoxically, from the margins of modernity, Jansen's works have innovated in discussions that today are central, such as architecture with a gender perspective.

*Key words:* Wilhelmina Jansen; women architects; houses; Dutch modernity; feminist perspective.

## Resumen

Este artículo presenta por primera vez una serie de viviendas construidas por la pionera arquitecta holandesa Wilhelmina Jansen, la única de las primeras egresadas en tener su propio estudio de arquitectura. Su práctica arquitectónica se nutrió de su participación activa en numerosas redes de mujeres y su labor en el Comité Asesor de Mujeres VAC, una organización de mujeres voluntarias que asesoró al Municipio de Rotterdam sobre la vivienda y el medio ambiente.

Las casas de Jansen representan un concepto de modernidad donde las formas eran pensadas y experimentadas desde una precursora perspectiva feminista. No obstante, estos valores, su obra está ausente de la historiografía de la arquitectura moderna holandesa narrada en base a figuras masculinas y objetos icónicos. Su descubrimiento es resultado de una intensa investigación en sus archivos personales, entrevistas y el relevamiento de las obras. Paradójicamente, desde los márgenes de la modernidad las obras de Jansen han innovado en discusiones que hoy son centrales como la arquitectura con perspectiva de género.

*Palabras clave* Wilhelmina Jansen; mujeres arquitectas; casas; modernidad holandesa; modernidad holandesa.

## Acknowledgements

Thanks are due for their ongoing support and collaboration to: Dick Jansen, Anita Heijkoop, Lucas van Zuijlen and the Gemeentearchief Schiedam. And especially to Inés Moisset not only for supervising my thesis but also for stimulating the knowledge of women architects.

## Architecture and women's organizations

The pioneering Dutch architect Wilhelmina Catharina Maria Jansen (1904-1889) ran her studio for 40 years (1931-1971) in her own home in the city of Schiedam. She was the author of more than 80 works and projects<sup>1</sup> that addressed the themes of housing, the adaptive re-use of existing buildings, landscape architecture, interior design and, especially, a series of valuable houses. (Fig.1)



1 Carolina Quiroga, "Wilhelmina Jansen y sus conceptos pioneros en arquitectura feminista" in *Actas XXXV Jornadas de Investigación. XVII Encuentro Regional SI+ Palabras clave* (Buenos Aires: FADU UBA, 2021)

Figure 1. Wilhelmina Jansen at her holiday home in Altea, Spain, 1972. Source: Jansen Family Archive.

2 DVSV (*Delftsche Vrouwelijke Studenten Vereniging*) was created in 1904 after several failed attempts. Several of the pioneering women architects were presidents of the association: Elisabeth Zeeman (1916-1917), Suzanna Heyting (1920-1921), Wilhelmina Jansen (1927-28) and Jakoba Mulder (1924-1925).

3 VVAO (*Vereniging voor Vrouwen met Academische Opleiding*) was created in 1905. Jansen was a founder of the Rotterdam chapter, a member of the board (1945-1946) and a leading member of the national VVAO board (1947-53).

4 Laura Malosseti Costa, "Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest", in *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História del Arte* (Porto Alegre: Comité Brasileiro de História del Arte, 2012), 1-12.

Her career was sustained by her active participation in several women's organizations where she promoted access to education and employment for women, as well as contributing the knowledge of her disciplinary field to the construction of a fairer habitat. As a student she was president of the board of DVSV<sup>2</sup> the Women's Student Association of Delft University. She was a founder of the VVAO<sup>3</sup> Academic Women's Association and of the VAC Rotterdam Women's Advisory Committee, a pioneering women's organization that advised the municipality on housing and the environment.

Jansen is hardly mentioned in the official historiography of modern Dutch architecture. Firstly, because it has been constructed on the basis of a *canon*,<sup>4</sup> i.e. an exclusive/exclusionary mechanism that constitutes authority and power by creating an intentionally selective version of the past around male figures or masters of architecture, suppressing the work of women. Secondly, because it has revolved around the production of iconic objects, relegating to the margins issues such as everyday architectures or heritage conservation, which were precisely Jansen's interest. Last but not least, this androcentric and elitist vision underpinned which architectural practices were successful.

In this context, the gender perspective constitutes a strategic research approach to revise history by recovering and revaluing those trajectories of women who have been silenced. In this field, the pioneering research on women in architecture by Ellen van Kessel and Marga Kuperus that began in the 1980s and the recent emergence of several initiatives and projects<sup>5</sup> on the subject are worth mentioning.

- 5 Highlights include the projects *Collecting Otherwise* by Het Nieuwe Instituut, *Cherchez La Femme* by Lidewij Tummers and María Novas Ferradás, and Merel Pit's work in publications and lectures.
- 6 Archive number 608 ir. W.C.M. Jansen, ca. 1930-1980, Gemeentearchief Schiedam.
- 7 Doctoral thesis in progress at the University of Buenos Aires in Argentina.

The main aim of this article is to make Wilhelmina Jansen's work visible by focusing on her production of individual dwellings. It is based on the research initiated in 2009 for the book on the RVS Flat building for which I was invited by Anita Heijkoop, author of the publication and resident of the building. In 2018, also Anita informed me about the donation of Jansen's personal archive,<sup>6</sup> to the municipality of Schiedam. Since then, Jansen, the pioneering Dutch women architects and VAC are the case study of my ongoing doctoral thesis.<sup>7</sup> For this, I have worked on the declassification of her archive, the oral records of her family through interviews and the re-mapping of her buildings. For this particular article I present the first house designed by Jansen as an architect and a series of built houses, which have not yet been published.

### *Architectenbureau Wilhelmina Jansen*

In 1931 Wilhelmina Jansen graduated as an architectural engineer at the Technische Hogeschool Delft. She was the eighth child of Hermanus Johannes Jansen (1859-1935) and Jacoba Maria Catharina Beukers (1815-1895), a traditional Schiedam family linked to the gin trade. And she was the only one of her siblings to attend university with the support of her parents when few women were encouraged to pursue higher education.

As shortly after graduating, she started her studio *ir W.C.M. Jansen architecte*, later renamed *Architectenbureau ir W.C.M. Jansen*, which operated out of her home at 17 Rubenslaan in Schiedam. Her passion for architecture, belonging to a privileged social class and building up a portfolio of clients through her family and social ties were probably decisive factors in her intense professional practice. Nor was the fact that she was unmarried a minor factor, since in the Netherlands married women from 1924 to 1956 were legally incapacitated, i.e. they could not dispose of their property, take out mortgages, travel without their husband's consent, and had no legal say over their children. Also, women working in government service were automatically dismissed upon marriage.

Jansen had a particular interest in housing<sup>8</sup> issues. She gave several lectures on the subject in the cycles of the Academic Women's Association: "Apartment Housing" (23 September 1946) and "Modern Interiors" (23 October 1947) at VVAO Rotterdam and "Interior Architecture" at VVAO Utrecht (December 1952). Among her specializations, in 1957 she attended the Danish Housing congress in Copenhagen organized by the Danish Institute in Amsterdam in cooperation with Good Women.

The house and the community, the home and urban planning, and the economics of facilities were among the themes of the congress. During the excursions, Jansen photographed works by fellow Danish women architects: the row houses in Park Søllerød (1956) and the Gladsaxe Gymnasium secondary school (1956) by Eva Ditlevsen (1916-2006) and Nils Koppel (1914-2009).

- 8 Data extracted from VVAO and VAC documents in the Jansen Archive in Schiedam.

In terms of design, VAC<sup>9</sup> was a fundamental contribution to her work because it allowed her to acquire training in housing design from a women's perspective. She advised on dozens of housing complexes in the new post-war urbanizations, observing shortcomings and proposing changes to improve conditions for women: Zuijdwijk, Pendrecht, IJsselmonde, Pernis, Hoogvliet, Schiebroek, Lombardijn, Hoek van Holland, Prins Alexanderpolder, Ommord. For these consultancies, VAC studied literature, visited buildings and especially listened to women's opinions, collected through surveys and interviews.

VAC also allowed her to think about domestic architecture from a collective and interdisciplinary approach. The committee members were women housewives, feminist writers, politicians, housing professionals, interior designers and medicine doctors. In the same discipline, the committee included Ada Kuiper-Struyk (1908-1985), architect, politician and member of numerous women's networks and housing organizations.

Her career can be periodised in three distinctive stages, in which she designed houses:

-1932-1937. Modern Essays or the gradual detachment from the historicist language learned at the school of architecture: competition for a House for an architect (1932).

-1937-1946. Landscapes and gardens or the integration of her interest in gardening into architecture: 12 houses in Heerlen (1938) and 7 houses in Eindhoven (1939).

-1946-1972. Architecture, Feminism and Modernity articulating her experience at VAC: project houses in Schiedam (1953), Nieuwkoop (1954), Ossendrecht (1963), Bergen (1960), Venlo (1963), Meer (1971) and built houses in Meerssen (1955-1957), Reeuwijk (1965) and Altea (1971).

She was the author of the RVS Flat housing block for working women (1947-1955) in Rotterdam, built in collaboration with the architectural firm Kuiper, Gouwetor, De Ranitz and Bleeker. Since 1938, the building was promoted by the Rotterdam Women's Centre Foundation—consisting of seven departments of women's institutions—only succeeded in seeing it built in 1956. It was built on the initiative of the Foundation for the Promotion of Working Women's Housing and financed by the insurance company RVS with the help of the government.

Although at the time of its inauguration the housing was also for the elderly and single-parent families, RVS is an example of architecture designed for women. The design of the housing units relieved domestic chores by improving life at home: optimization of equipment—kitchen, storage space—flexibility through an adaptable bedroom and a large balcony for leisure and enjoyment of the landscape. In the same way, the wide space of the halls was to allow the women residents of the building to meet each other.

### 1932. House for an architect

At the time of her graduation, Jansen participated in the competition House for an Architect (1932) organised by *Architectura et Amicitia*<sup>10</sup> (Architecture and Friendship), being the only female architect among the ten winning entries<sup>11</sup> out of 147 submitted. (Fig.2)

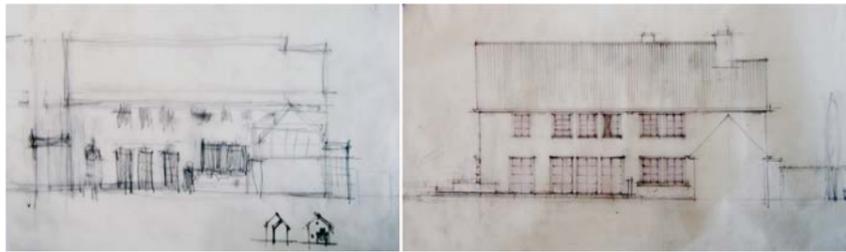
- 9 See: Carolina Quiroga, "Lotte Stam-Besse, Wilhelmina Jansen y Ada Kuiper-Struyk en Pendrecht: Obra pública, vivienda y mujeres", *Vivienda Y Ciudad (Instituto de Investigación de Vivienda y Hábitat, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba)* n° 8 (2021): 185-209; Lidewij Tummers and María Novas Ferradás. "Pioneers in Dutch architecture. The rol of women in post-war housing innovations in the Netherlands", *VAD. veredes, Arquitectura y divulgación*, n° 6 (2021): 20-32; Carolina Quiroga. "Wilhelmina Jansen y VAC –Comité Asesor de Mujeres- Rotterdam: vigencia de un diseño feminista en vivienda colectiva", *Hábitat Inclusivo (CHI IEH FADU UBA)*, n° 17 (2021): 1-20.

- 10 *Architectura et Amicitia (Architecture and Friendship)* is an Amsterdam architectural society founded in 1855.

- 11 The ten selected were in order: Marius Duintjer, A. Nieuwpoort, J. Pot, H.B. van Broekhuizen, W.J. Brunnik, Arthur Staal, W.A. van Gogh, Wilhelmina Jansen, H. Stegeman, Karel Lodewijk Sijmons Dzn.

Figure 2. House for an architect, Wilhelmina Jansen, 1932, façade design process.

Source: Gemeentearchief Schiedam, Archive number 608 ir. W.C.M. Jansen.



- 12 Wieger Bruin, A.P. Smits, and H.T. Zwiers. "Rapport betreffende de eerste korte studieprijvraag, uitgeschreven door het genootschap Architectura et Amicitia", *Bouwkundig Weekblad Architectura* (1927-1945), 1932: 193-204.

- 13 See: Arlette Strijland, *Vrouwelijke tuin- en landschapsarchitecten in Nederland 1898-1998* (Amsterdam: Hogeschool van Amsterdam, 1999); Anne Mieke Backer, *Er stond een vrouw in de tuin: Over de rol van vrouwen in het Nederlandse landschap* (Rotterdam: de HEF, 2016).

- 14 Renske Titia Boon (1900-1985) was characterised by her austere designs in agricultural orchards in Hoogezand from 1930 and the renovation of Verhildersum (1968) and Domies Toen (1961).

- 15 Catharina Polak Daniels (1904-1989) introduced innovative projects such as the gardens for the blind in Wolfheze (1965) and the roof gardens at the Ministry of Finance (1973-1977), the Ministry of Justice (1975) and the Ministry of General Affairs (1977-1981) in The Hague.

- 16 Mien Ruys (1904-1999) attended architecture courses with Granpré Molière in Delft in 1931-1932. Works include the collective gardens at Geuzenhof (Amsterdam, 1932) and Frankendaal (1948), the urban plan for Nagele (1955) and its cemetery (1957), the Van Nelle (Rotterdam, 1942) and De Ploeg (Bergeijk, 1956) factories, the Esperlerlaan cemetery (Emmeloord, 1956) and the Ockenburg crematorium (The Hague, 1964).

The aim of the competition was to design an architect's studio house, and the results provide an overview of the architectural searches of the time: traditionalism (Nieuwpoort, Van Gogh, Bunnik, van Broekhuizen, Brunnik), rationalism (Staal, Lodewijk Sijmons Dzn) and another set of hybrids between tradition and modernity (Stegerman, Pot, Jansen).

Jansen's house was very well received by the jury:

*The general situation, design and layout of the site are correct. The garage cannot be used in this position. Especially on the first floor, the plan is quite generous. By the way, the whole layout is clear and logical. The façades are sober, but worthy.*<sup>12</sup>

In a mixed approach, the house combined some traditional forms such as the gable roof with a modern design in the composition of the façades. Located in Amsterdam, the site was on the border between the city center and the suburb. The house was built in an L-shape creating a garden overlooking the water. A tall volume parallel to the street had the public area on the ground floor and bedrooms on the first floor. Perpendicular to this, another one-level block contained the studio and separated the garden from the neighbouring municipal services building.

### 1938. Twelve houses in Heerlen

In 1938 Jansen built a series of 12 houses in the city of Heerlen, which can be considered the first work of its kind built by a Dutch woman architect where architecture and landscaping were thought of in an integral way.

The main training of the women landscape designers of the time<sup>13</sup> was in gardening, horticulture or art. Renske Titia Boon<sup>14</sup> studied at the Horticultural School for Girls in Rijswijk and Catharina Polak Daniels<sup>15</sup> at the Agricultural School in Groningen. Or Mien Ruys<sup>16</sup> whose experience was acquired in the family nursery, with the landscape gardener Gertrude Jekyll and supplemented with some architectural courses in Delft. In the case of Jansen, her training as an architect was linked to her extensive knowledge of gardening, probably not acquired at the school of architecture, since the postgraduate courses in Delft on landscape architecture taught by Granpré Molière from 1926 onwards were oriented towards urban design and planning.

Her sister Ida Jansen (1891-1976) and brother-in-law Gerardus Edixhoven (1893-1980) lived in Heerlen to be close to Edixhoven's work. He was a mining engineer and director of the company Laura & Vereeniging which managed the Julia and Laura coal mines in Eygelshoven. Through them she received several commissions for the mine, established a portfolio of local clients and most likely got this work.

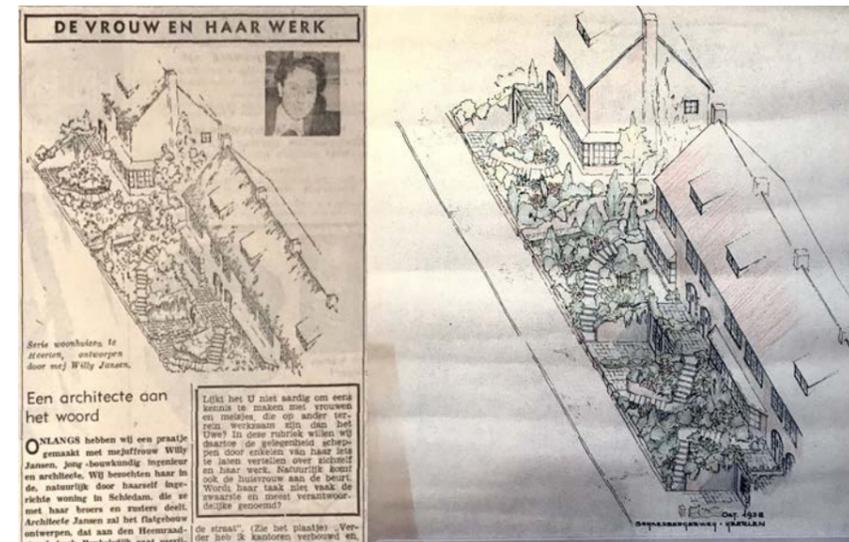


Figure 3. Twelve houses in Heerlen, Wilhelmina Jansen, 1938, publication and aerial perspective.

Source: Gemeentearchief Schiedam, Archive number 608 ir. W.C.M. Jansen.

Jansen chose the drawing of the 12 dwellings to illustrate the interview "Women and their work. A woman architect gives her opinion" in the newspaper *Het Rotterdamsch Parool/De Schiedammer*, in which she commented on the project and the work of her studio (Fig.3):

*I have designed residential buildings. Here you see drawings of a series of houses, which I built in Heerlen. They are about 2.5 m above street level and the garages at the same height as the street. (See the picture) I also renovated offices and especially in the war years I did landscape architecture. The latter is a hobby of mine. Just before the war, young unemployed people in South Limburg carried out some of my projects.*

Located on the Schaesbergerweg, the complex was organised in two groups of houses —four in the centre and two on the corners— set back from the street frontage. The steep slope of the site was used to advantage in the organization of the programme in the section: the garage at street level, the public areas on the first floor and the private areas on the second. In terms of form, it was planned as a regular volume with a continuous sloping roof and brick walls from which a series of bow-windows overhang. Contrasting this austere expression, the access gardens were designed with a system of diagonal staircases and an irregular pattern of vegetation. These decisions resulted in a great spatial richness both for each house and the urban landscape. (Fig.4)



Figure 4. Twelve houses in Heerlen, Wilhelmina Jansen, 1937, image of the construction and current state.

Source: Jansen Family Archive, Carolina Quiroga 2022

The design logic of Jansen's gardens navigated between the historical memory of the Dutch domestic garden and the new modern ideas. She appealed to the use of simple rectilinear or broken forms, the material and expressive rationality of modernity. At the same time, the small-scale operations and the use of varied species combined with different colours recaptured the spatial warmth of traditional Dutch gardens. The rigorously drawn plans of the project show her precise handling of the formal and chromatic characteristics and the flowering times of the species of plants, shrubs and trees.

In Heerlen, she also designed the garden of the J. Meyers House on the Akerstraat - Molenberglaan (1939) and was the landscape architect for two works by the architects Th. P. Van der Boomen and F.W.M. van der Berg: The Dr. F.A. Hötte villa on the Molenberglaan (1939) and the residence of H. Anten, two paired houses on Franciscusweg 37 (1943).

### 1955-57. Bungalow in Meerssen

Edixhoven retires from the Laura & Vereeniging company in 1958. Three years earlier, Jansen began designing a new house for he and her sister Ida in Meerssen. With access from the Korte Raerberg, the site chosen was an irregular, sloping polygon that spilled out onto exceptional views, which Jansen described in the drawings as farmland, meadows and orchards. (Fig.5)



Figure 5. Bungalow in Meerssen, Wilhelmina Jansen, original condition and current state.

Source: Jansen Family Archive; Carolina Quiroga 2022

The concept, form and relationship of the building to this landscape changed from the first sketches. This was expressed in the way Jansen called the drawings. She defined the first two proposals as "house" (*woonhuis*), one with a compact plan and the other with a bipartite plan (13 July 1955). The next was a "country house" (*landhuis*) with a more open V-shaped floor plan (28 August 1955). Finally, the "bungalow" (2 December 1955) was a plan split into three parts in order to get the best views of the surrounding countryside.

The bungalow<sup>17</sup> was a type of suburban house that expanded during the post-war period among the middle classes who sought contact with nature away from the big cities. In general, they were one-storey pavilions whose formal treatment sought to strengthen the relationship between the interior and the exterior. The North American domestic architecture of Richard Neutra and Marcel Breuer was influential. In addition to Jansen, other pioneering Dutch women architects built or lived in bungalows. Cato Christine Lammers-Koeleman (1911-2000) designed her residence in Arnhem (1954) in this type. Jannetje Kammer-Kret (1906-1984) built her house in Berkerwoude (1960) and a bungalow for the architect Catharina Strumphler (1911-1981) and her mother in Arnhem.<sup>18</sup>

The final strategy of fragmenting the plan into three parts also defined the location of the architectural programme: a volume with the garage and storage rooms, another central one for the bedrooms and kitchen, and a third one with the access, living room and the studio. These movements in the plan allowed for both functional independence and spatial richness through the different rooms that were articulated with each other and with the surroundings. (Fig.6)

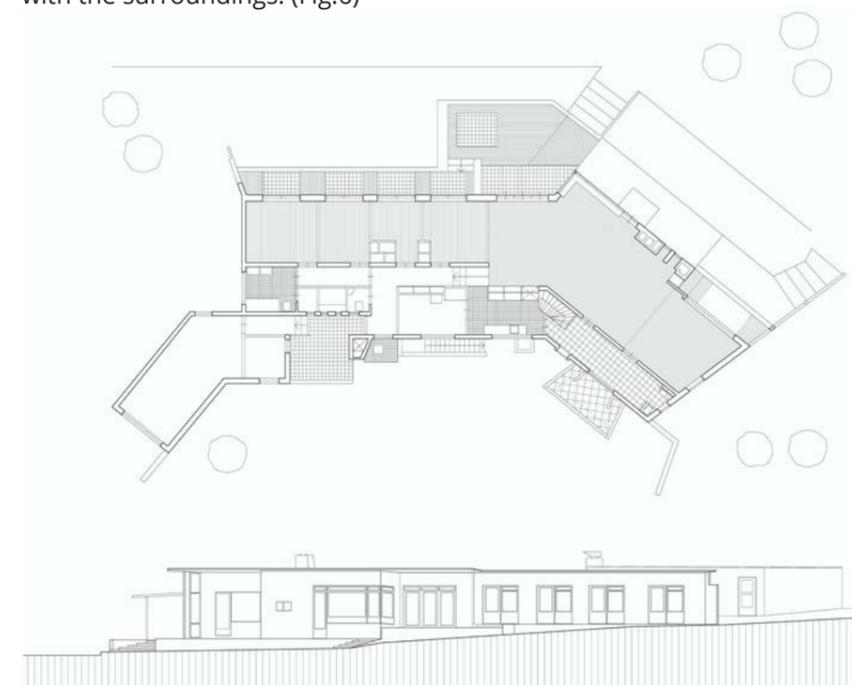


Figure 6. Bungalow in Meerssen, Wilhelmina Jansen, plan and façade. Source: drawing Giuliana Sabelli

The bungalow integrated ten years of Jansen's experience at VAC by developing design standards from the women's perspective: functional kitchen, appropriate lighting, clear circulation and wardrobes in all rooms with 55 cm measurements, among others. She designed all the furniture and elements of the house looking for maximum functionality and minimum material. The fireplace space in two corner walls surrounded by glass stands out. Confronting this regularity, she designed a decorative element for the wall consisting of a continuous line that curled around itself.

After Meerssen, Jansen took up the bungalow type for two unbuilt houses in Bergen (1960) and Venlo (1963). The latter was commissioned by the Van Grinten family for whom she extended their house. In both projects, she used a stripped-down, synthetic language through a system of opaque and transparent planes that organized the different uses.

### 1965. Summer house at Reeuwijk

Wilhelmina Jansen had a strong commitment to environmental care and was passionate about Dutch waterscapes. She was a member of the Dutch Association for the Protection of the Air and the Foundation for the Protection of Nature. She was a sailor, where she discovered and experienced the beauty of the Dutch lakes. This was probably the reason for building a holiday home for her and her sister Anna on the Kleinelshoeven lake in the Reeuwijk lakeside area. Since the 18th and 19th centuries, this land has been transformed from marshes and forests into a system of 13 lakes linked by narrow roads. (Fig.7)

Figure 7. Summerhouse in Reeuwijk, Wilhelmina Jansen, image during construction and current state. Source: Jansen Family Archive, Carolina Quiroga, 2022.



Like a pictorial composition, the building consisted of two volumes offset from each other and articulated by a void. One of square plan with a hipped roof was used as a barn from which a boathouse was detached. The second rectangular volume housed the dwelling, also with a hipped roof. This was distributed with a kitchen area and services —bathroom, washbasin, wardrobes— open to a living room where there was furniture that transformed from sofas into beds. From the kitchen, a staircase led to the attic, which was lit by two windows in the ceiling.

19 The pavilion was on the corner of Stadhouderslaan and Ary Prinslaan in Schiedam and was demolished in 2008.

20 The house is located at 28 Julianalaan Street.

The use of wood was one of the significant themes of the house. Jansen had already experimented with this material in the pavilion for the GAME<sup>19</sup> tennis club, her first project built in 1932, and the garden house for the house of her brother<sup>20</sup> Theodoor Jansen and Therése ten Doeschate in Schiedam. In Reeuwijk, she used wood for the structure, facades and walls. The roofs were covered with curved ceramic tiles, another traditional material. Except for the boathouse where the natural wood was left, all the facades were painted in a deep blue colour. (Fig.8)



Figure 8. Summerhouse in Reeuwijk, Wilhelmina Jansen, general view. Source: Carolina Quiroga 2022.

### 1971. Bungalow in Altea

“Paradise is called Altea (...) heart of the white coast” was the text with which Jaime Cortés Llinares publicised the sale of land in the municipality of Altea on the Mediterranean coast of the Iberian Peninsula, from whom Wilhelmina and Anna Jansen bought a plot to build a holiday home. With a pleasant climate and surrounded by nature, the house was located in the area of La Olla, three kilometers from the historic centre of Altea, and close to the beach. According to the drawings, Jansen was the author together with the architect R. Schaatsbergen.

She used in this house the bungalow type but adapted to the cultural and climatic conditions and the materials of the place. Unlike the minimalist bungalows of Bergen and Venlo, the house recovered the essence of the white Mediterranean houses of Altea. Its morphology consists of a series of solid white shapes covered by a Spanish tile roof. On reaching the ground, the walls were clad in stone, creating the image of a plinth. This compact form is gradually perforated with windows and undermined to create galleries. These operations activate a controlled and framed dialogue with the landscape. (Fig.9)



Figure 9. Holiday house in Altea, Spain, 1971, exterior view. Source: Jansen Family Archive

Located on Carrer el Lloveret, the house was built on the opposite side of the street in order to have the best orientation towards the south. It was built with a reinforced concrete structure, brick walls and wooden windows and shutters. As in the house in Reeuwijk, the articulation between parts was one of the project's axes. Next to the entrance, a first independent construction contained the garage and was joined to the house by a wooden pergola. The house consisted of two main blocks with hipped roofs and perpendicular to each other. The first block housed a bedroom, the service areas —bathroom, kitchen— to the north and the living room open to the south. The second had two bedrooms including a bathroom. Between them, under a gabled roof, was the entrance and the dining room, designed as a transparent space. To the north, all these different areas opened onto a large terrace supported by the stone basement. (Fig.10)



Figure 10. Holiday house in Altea, Spain, 1971, plan and façade. Source: drawing Giuliana Sabelli

The interior design was a combination of white walls, wooden furniture and elements —curtains, sofa upholstery, rugs, lamps— in tones of dry green and ochre. As some archive images capture, Jansen also decorated the interior with plants and vases of flowers. Far from minimalist modernity, the space had a great warmth and a sense of the domestic anchored in the cultural traditions of the place. (Fig.11)



Figure 11. Holiday house in Altea, Spain, 1971, interior. Source: Jansen Family Archive.

### Final reflections

The houses presented by the architect Wilhelmina Jansen have first of all shown that the gender perspective is a fundamental approach to archive research, the selection and classification of buildings and the historical review. As with Jansen's houses, which have always been there but we have never paid attention to them, a large part of the cities and the places where we habitually pass through have been designed, promoted and/or built by women. This calls for a feminist heritage perspective to illuminate these cultural assets and give them back their place not only in history but also in the current identity of communities.

Constructing a new cartography of these houses also highlights the fact that there was a modernity that did not subscribe to the official narratives that feminism interpellates: the great masters, the monofunctional city, abstraction distanced from the user, among others. Jansen was a modern architect in the deepest connotation of the term, which refers to belonging to a time and circumstances. Her way of expressing the era was not through forms, which varied as much as technology, but through how architecture could improve people's lives and especially that of a social group that was not the focus of theoretical debates or praxis: women.

From the edges of legitimized professional practices, she was able to innovate by thinking of a precursor feminist architecture that was sensitive to everyday life. Moreover, this knowledge was the result of collective and interdisciplinary work with the women of VAC. It is in this same peripheral condition that the value and validity of Wilhelmina Jansen lies.

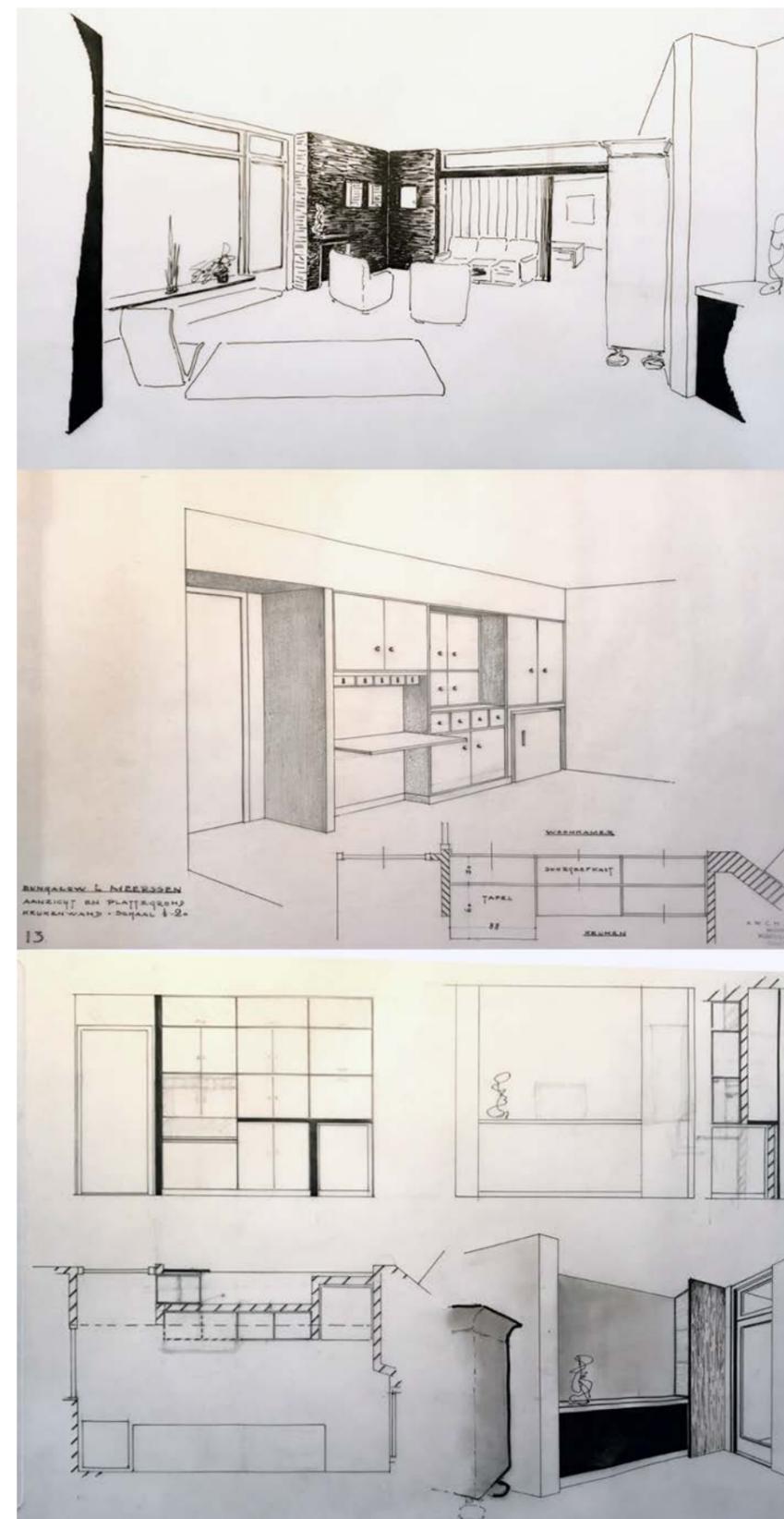


Figure 12. Wilhelmina Jansen's drawing for the interior design of the Bungalow in Meerssen. Source: Gemeentearchief Schiedam, Archive number 608 ir. W.C.M. Jansen.

## Bibliography

- Backer, Anne Mieke. *Er stond een vrouw in de tuin: Over de rol van vrouwen in het Nederlandse landschap*. Rotterdam: de HEF, 2016.
- Beeting, Walter, and J.J. Vriend. *Bungalows*. Amsterdam: Moussault, 1958.
- Bruin, Wieger, A.P. Smits, and H.T. Zwiers. "Rapport betreffende de eerste korte studieprijsvraag, uitgeschreven door het genootschap Architectura et Amicitia", *Bouwkundig Weekblad Architectura (1927-1945)*, 1932: 193-204.
- Heijkoop, Anita, and Jaco Baakker. *De RVSflat. Schone beloning voor vasthoudendheid in Róterdam*. Róterdam: De Maastad, 2010.
- Jansen, Wilhelmina. "De vrouw en haar werk. Een achitecte aan het woord", *Het Parool/De Schiedammer*, 14 de november de 1946.
- Malosseti Costa, Laura. "Canon, estilo y modernidad en la historiografía artística argentina. De Eduardo Schiaffino a Romero Brest". *Anais do XXII Colóquio Brasileiro de História del Arte*. Porto Alegre: Comité Brasileiro de História del Arte, 2012. 1-12.
- Quiroga, Carolina. "Lotte Stam-Besse, Wilhelmina Jansen y Ada Kuiper-Struyk en Pendrecht: Obra pública, vivienda y mujeres". *Vivienda y Ciudad (Instituto de Investigación de Vivienda y Hábitat, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba)*, nº 8 (2021): 185-209.
- Quiroga, Carolina. "Wilhelmina Jansen y sus conceptos pioneros en arquitectura feminista". In *Actas XXXV Jornadas de Investigación. XVII Encuentro Regional SI+ Palabras clave*. Buenos Aires: FADU UBA, 2021.
- Quiroga, Carolina. "Wilhelmina Jansen y VAC –Comité Asesor de Mujeres- Rotterdam: vigencia de un diseño feminista en vivienda colectiva". *Hábitat Inclusivo (CHI IEH FADU UBA)*, nº 17 (2021): 1-20.
- Strijland, Arlette. *Vrouwelijke tuin- en landschapsarchitecten in Nederland 1898-1998*. Amsterdam: Hogeschool van Amsterdam, 1999.
- Tummers, Lidewij, and María Novas Ferradás. "Pioneers in Dutch architecture. The rol of women in post-war housing innovations in the Netherlands". *VAD, veredes, arquitectura y divulgación*, nº 6 (2021): 20-32.
- Van Kessel, Ellen, and Marga Kuperus. *Vrouwen in de (stede)bouw wat doen jullie nou?: over werk en werkervaringen van vrouwelijke bouwkundig ingenieurs in Nederland*. Amsterdam: Doktoraalscriptie kunstgeschiedenis VU Amsterdam, 1982.

*La extension del arte de la vivienda es el arte de vivir, vivir en armonía con los impulsos más profundos del hombre y con su ambiente adoptado o prefabricado.*

Charlotte Perriand

# Climate and culture as design material: The government houses of Chandigarh by Pierre Jeanneret, a contemporary solution

*Clima y cultura como material de diseño: Las casas gubernamentales en Chandigarh de Pierre Jeanneret, una solución contemporánea*  
**Oljer Cardenas Niño | Kevin Santus**

Received: 2021.30.04

Approved: 2021.06.13

**Oljer Cardenas Niño**

Politecnico di Milano

oljer.cardenas@polimi.it

PhD candidate at Politecnico di Milano. Architect by the Universidad de los Andes (2014). Master's in architectural project design from Politecnico di Milano (2019) with Cum laude thesis "Pierre Jeanneret and Domestic space: The government houses of Chandigarh". His main research concerns the history and analysis of modern architecture, focusing on the study of Pierre Jeanneret. He collaborates as an architect and coordinator of residential projects in Bogota-Colombia and Milan-Italy.

**Kevin Santus**

Politecnico di Milano

kevin.santus@polimi.it

Kevin Santus, Architect and PhD candidate at the Politecnico of Milan in Architecture, Urban and Interior design (2020-2024). His studies focus on climate and territorial fragilities, investigating architectural and urban typological modification. He graduated cum laude at the Politecnico di Milano in Architecture and Urban Design (2019), awarded the honourable mention for the "Italian Sustainable Architecture Award".

## Abstract

The crises affecting contemporary global society underline the need for a design reflection. The study presents an interpretation of the work of the architect Pierre Jeanneret for the government houses in Chandigarh. These, raised with the function of welcoming many people from various social classes, are the focus of the dissertation, in which, starting from the scale of the neighbourhood, a series of projects have translated climate and culture into tools and materials of the project. Therefore, through the presentation of the individual solutions, the relationships between composition, use of local materials, technique and tradition will be highlighted, outlining a systematic and attentive approach to the specific site, interpreting the place in a modern perspective. Finally, the research presents a reflection on how Pierre Jeanneret's project for domestic spaces can display a potential actualised approach, in which the needs related to climate and humanitarian crisis can be translated into opportunities for the project. This emphasizes the current difficulty in presenting a systematic design response, for which the development of a design sensitivity such as that presented by Pierre Jeanneret is instead hoped for.

*Key words:* Pierre Jeanneret; Chandigarh; Climate; Housing; Fragility.

## Resumen

Las crisis que afectan a la sociedad global contemporánea subrayan la necesidad de una reflexión sobre el diseño. El estudio presenta una interpretación de la obra del arquitecto Pierre Jeanneret para las casas gubernamentales de Chandigarh. Éstas, levantadas con la función de acoger a muchas personas de diversas clases sociales, son el centro de la disertación, en la que, partiendo de la escala del barrio, una serie de proyectos han traducido el clima y la cultura en herramientas y materiales individuales, se pondrán de relieve las relaciones entre la composición, el uso de materiales locales, la técnica y la tradición, esbozando un enfoque sistemático y atento al sitio específico, interpretando el lugar en una perspectiva moderna. Por último, la investigación presenta una reflexión sobre cómo el proyecto de Pierre Jeanneret para los espacios domésticos puede mostrar un enfoque potencialmente actualizado, en el que las necesidades relacionadas con la crisis climática y humanitaria pueden traducirse en oportunidades para el proyecto. Esto pone de relieve la dificultad actual de presentar una respuesta de diseño sistemática, para la que se espera, en cambio, el desarrollo de una sensibilidad de diseño como la que presenta Pierre Jeanneret.

*Palabras clave:* Pierre Jeanneret; Chandigarh; Clima; Vivienda; Fragilidad.

*The problem of modern housing is, above all, architectural, despite its technical and economic aspects. It is a complex planning problem. And can only be solved with creative thinking, not with calculation or organization.*

Mies van der Rohe<sup>1</sup>

## Introduction

The current systemic crisis, in which overlap of fragility and change seems to define the main characteristics of contemporaneity,<sup>2</sup> sees the accentuation of numerous conflicts and the increase of disparities within the global scale.

This mutation seems to stress the centrality of climate change<sup>3</sup> as the main factor in the stability alteration of various kinds —spatial, political, economic— in which an increasingly frequent presence of crises and states of emergency does not seem to find a certain and lasting answer. In this context, the design of space at various scales seems to struggle to construct an adequate response, recalling a recurring need for a transition of the project towards new forms of response<sup>4</sup> to crisis.

With respect to this theme, Buckminster Fuller exposed how the presence of systemic crises was not directly attributable to resource scarcity, but instead to a lack of design.<sup>5</sup> And this is how, a decade later, Tomás Maldonado identifies design hope as a necessity, not only for the figure of the architect but more generally for the role of the project.<sup>6</sup> This implies the awareness that designing, therefore, means taking on the responsibility of transforming and modify<sup>7</sup> the reality, where the concept of crisis could be a fertile opportunity for a design transformation.

To exemplify these arguments, the article proposes a reflection on the project of some dwellings designed by Pierre Jeanneret in Chandigarh, in which the result is a clear interpretation of how the difficulties have been interpreted as an opportunity by the architect, as Josep Quetglas expresses: in architecture, we should use disadvantages and imbalances to our advantage in order to transform them into project opportunities.<sup>8</sup>

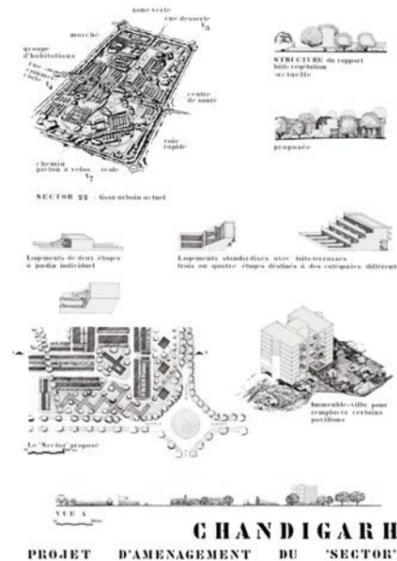
Here, the project is precise to address specific needs and criticalities, translating some local instances into a modern language. Specifically, in the face of problems related to migratory pressure, deriving from a socio-political change, the project shows a spatial response to primary needs, such as those of housing. Furthermore, climatic and local distribution issues are assumed as an opportunity to transform the modern project, reflecting on design solution, usage of local materials and reinterpretation of traditional forms and architectural elements thus, rediscovering the specificity of architecture.

Thus, the final objective of the discussion is the identification of an interpretative key for Pierre Jeanneret's projects, where to highlight the topicality of the design process, in which a specific reflection, and above all, design ones, has resulted from broader problems. Ultimately, this approach is associated with nowadays problems linked to migrant flows, often caused by the climatic crisis, and the need for a more in-depth reflection on the spatial design of so-called refugee camps, where the design response is often latent.

- 1 Mies Van Der Rohe, *Escritos diálogos y discursos*, (Murcia: Colección de Arquitectura, 1981), 19.
- 2 In the book "Risk and resilience", Alessandro Balducci underlines the process of "loss of the state of stability" that has occurred globally since the 60s / 70s. From that decades on, transversal and recurrent crises have affected nations and opposite parts of the planet, highlighting a chain of events such as the growing presence of climate disasters, the onset of localized and world pandemics, the advent of terrorist phenomena, the succession of humanitarian crises, etc. All this has produced a growing instability which has influenced the definition of society, economies and spaces.
- 3 Ashley Dawson, *Extreme Cities. The peril and promise of urban life in the climate change*, (Edinburgh: Verso, 2019).
- 4 It refers to a growing presence of the theme of design transition in the scientific literature and seminars. Such as: Harriet Bulkeley, Andres Luque-Ayala, Simon Marvin, *Rethinking Urban Transitions: Politics in the Low Carbon City*, (London: Routledge, 2018); Berkers, M., De Boer, H., Hinterleitner, J. (Eds.), *The City of the Future. Making city in times of major transitions. Ten design strategies for five locations*, (BNA Onderzoek, 2019); Iliaria Valente, Marco Bovati, Emilia Corradi, Fabrizia Berlingieri, Cassandra Cozza (curated by), *Design Actions in Urban Transitions. Architectural and Urban Design for Shifting Conditions*, International Seminar, Politecnico di Milano, 30 October 2019.
- 5 Buckminster Fuller and John McHale, *Inventory of world resources human trends and needs*, (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963), VII.
- 6 Tomás Maldonado, *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*, (USA, University of Minnesota Press, 1972), 141.
- 7 Vittorio Gregotti, "Modificazione", *Casabella* 498/9 (1984), 4.
- 8 Josep Quetglas, *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*, (Barcelona: Arcadia, 2017), 82.

- 9 Maxwell Fry and Jane Drew, *Chandigarh Capital City Project*, (London: Elek Books, 1953), 56.
- 10 Chandigarh, in Hindi, means “the city of the goddess of war”. Derived from Hindi ‘Chandi’, name of the goddess of war or Brahman’s power and ‘garh’ meaning city or fortress.
- 11 The first Prime Minister of independent India, Jawaharlal Nehru, was the political engine behind the conception and making of Chandigarh. He played an essential role both in the decision to provide Punjab with a new capital and in securing steady funding through years of development. In, AA.VV., *Casablanca and Chandigarh: A report on modernization*, (Montreal: Park Books, 2014), 120.
- 12 Ravi Kalia, *Chandigarh, The Making an Indian, City*, (Zurich: Park Books 2014), 55.
- 13 Albert Mayer began his work in India well before the inception of Chandigarh. During World War II, Mayer was abroad in India where he worked as an engineer for the U.S. Army. He became enamored with Indian culture and proposed several new town schemes for rural, Indian villages.

Figure 1. Site plans and elevations for a planning project for the ‘Sector’ in Chandigarh, India. ARCH268587. © Fondos Pierre Jeanneret colección Canadian Centre for Architecture, Montreal; Courtesy of Jacqueline Jeanneret.



These will then open future research perspectives, both relate to the rediscovery of Pierre Jeanneret’s projects and to a reflection on the design as a tool for action within crises.

### Chandigarh: an opportunity to interpret the crisis

*A city is an idea of life created out of life itself:  
A philosophy in four dimensions. If it does not offer a philosophy;  
if it is not in itself an end; it will perish.*

Maxwell Fry<sup>9</sup>

After the independence of India in 1947, the country was divided in two in what is now known today as India and Pakistan. This division caused the displacement of more than 14 million people, among Hindus, Sikhs, and Muslims, creating a refugee crisis in the north-eastern area of the nascent country. As a solution to the problem arose the idea of building Chandigarh,<sup>10</sup> as the new capital of the eastern state of Punjab. It was designed as compensation for the loss of Lahore, the former Punjab capital now belonging to Pakistan, and proposed to recreate and strengthen the historical and cultural legacy in northeastern India that was affected by the division; Chandigarh would become the emblem of India’s autonomous path towards modernization, and beyond, as Jawaharlal Nehru<sup>11</sup> points out, it would be the new Indian nation symbol,

*Let this be a city that becomes a symbol of the freedom of India,  
unfettered by traditions of the past (...) an expression of the  
confidence of the nation of the future.*<sup>12</sup>

The Master Plan, initially commissioned to Albert Mayer<sup>13</sup> and due to fortuitous circumstances, would end up being developed by Le Corbusier, stipulated the construction of an administrative city of 150,000 inhabitants, in its first phase, and with its expansion in two successive phases, should reach 500,000 inhabitants, majority of which is made up of displaced people from the Pakistani Punjabi. The most notable feature of the plan is the urban form, based on a matrix generated by a primary rectangular module called Sector,<sup>14</sup> which confers the characteristic grid of the plan. (Fig.1)

Le Corbusier, as a planner and counselor, developed the general areas of the project, but it would not enter specifically to develop the sectors,<sup>15</sup> this work was delegated to the three Senior Architects in charge of the construction: Pierre Jeanneret, Maxwell Fry and Jane Drew, who would have to take, to a good resolution, the approaches, and guidelines dictated in the master plan.

The dimensions of the Sector were established by Le Corbusier from the beginning; a rectangle of 800m x 1200m. Each sector carries within it the four main functions stated in the Charter of Athens: to circulate, to work, to cultivate the body and spirit, and to dwell.

However, although the sector is born from a theoretical reflection, the public and residential architecture that conforms it, reflects on the architecture of the place, which responds to geographic and cultural aspects, as an example of these reflections, there is the intermediate scale of the sector, the village.

### The Village: From the sector to the domestic scale

The discussions that took place around the conformation and relationship of the housing units, given the extension of the sector, were faced by Le Corbusier and the three Senior Architects, based on the delimitation of an intermediate scale, as a result of Le Corbusier’s observations, and on the reflections made in the Pilot Plan of Bogotá and his trip to India, and which he would call Village.

*I have recently observed on my trip to Punjab, that cities that date back to the beginning of time have a grid that draws neatly closer to the Spanish block. In the Chandigarh Master Plan, I distributed the neighborhood units —groups of horizontal rooms for a total of 750 people— in squares that approximate 120 meters on the side. This form of grouping, that I have called “village”, allows solving in a simple way the problems of a population... In urban and architectural form, the essential conditions of life have been solved: the ‘inside’ and the ‘outside’; the sun and shade in the summer, the sun and its penetration in the winter, etc.*<sup>16</sup> (Fig.2)

Observing the neighborhood, allows to focus where the scales interact,<sup>17</sup> in a framework between territory and architecture, recognizing the balance between built and open space. Indeed, the built fabric can be read as an urban fact itself, ultimately also architectural, assuming the semantic unity that identifies precise relational fields. Here it is revealed the sensitivity towards the resources of the territory, denoting the semantic unit of neighborhood as place of relation between nature, architecture and culture.

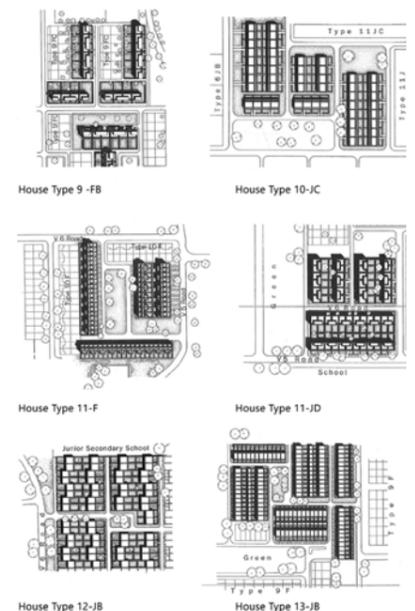
In this perspective, the focus of the fabric resides in the houses. With the growing population of workers and refugees arriving in the new capital, the urge to accommodate the diversity of families increased exponentially. Mainly the residences belonging to the government, which had to be designed, built and ready for the inauguration of the Capitol, were a priority for the Punjabi government. To address this task, the planners identified, initially, thirteen social types determined by the monthly salary income earning to government workers. Starting with the T-1 type corresponding to the single-family house for the First Minister of the state and ending with the T-13 type corresponding to row houses for workers with lower salary income.

Apart from the economic-spatial constraints determined by the government for the construction of housing, the three Senior Architects established some criteria that should be considered in the design of any of the residential types as a result of the low budget and looking for architecture of the site:<sup>18</sup>

- The architects must strictly follow the state guidelines on cost and type of housing, but without losing the architectural and spatial exploration of the houses.
- In order to reduce costs, houses intended for the lowest salary income category should be designed and aligned with a narrow front and a great depth.
- The simplest house must be proposed with at least two rooms, a veranda, a kitchen and a bathroom.

- 14 The Theory of the Sector is developed by Le Corbusier first in the pilot plan of Bogotá in 1947 and will continue in the development of the Punjabi Capital. See, Maria C. O’Byrne, “Bogotá en Chandigarh: El sector y la cuadra española”, *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 5, 10 (2012): 309.
- 15 As we can see in the plans developed for the Master plan in the atelier of the 35 Rue de Sévres, the interior of the sectors is always blank, except for the green structure that arises and traverses them. A call to the developer architects to fill them.
- 16 Interview by Luis Vera to Le Corbusier, Bogotá 1952. In, Maria C. O’Byrne, *Op. cit.*, 312.
- 17 Kenneth Frampton, *Architecture in the Age of Globalization*, in de Baan C., Declerck J., Patteeuw V., (Eds), *Visionary Power. Producing the Contemporary City* (Rotterdam, Nai Publishers, 2007) p. 175.
- 18 Sarbjit Bahga and Surinder Bahga, specified and detailed the parameters, See Sarbjit Bahga and Surinder Bahga, *Le Corbusier and Pierre Jeanneret: Footprints on the sands of Indian Architecture*, (New Delhi: Galgotia Publishing Company, 2000), 45.

Figure 2. Village examples made by Pierre Jeanneret, Maxwell Fry and Jane Drew. Foundation Le Corbusier, © Kiran Joshi.



- The architecture of the houses has to adapt to the tropical climate of northern India, considering the strong monsoons and the strong summer heat.
- The light and natural ventilation must penetrate through small openings, instead of large glass facades.
- Search for housing architectural language in harmony with the identity and culture of the place.

As a result of the parameters above, it is established that the architectural research for the residential solution of Maxwell Fry, Jane Drew and Pierre Jeanneret, starts from an economic and technical problem, but always in search of architectural solutions with a formal and aesthetic character that respond to the needs of its inhabitants.

### Pierre Jeanneret residential solutions

Pierre Jeanneret worked on all types of housing in the city (Fig.3), his research into the search for a local character of architecture, coupled with his curiosity, led him to interpret the needs of the people for whom he designed the houses. Although India did not possess modern technology, he was able to adapt and found the necessary resources for the design and construction of Chandigarh. This pushes him to study and use local construction techniques and materials, establishing as a goal the creation of symbiosis between nature, materials, and the needs of its inhabitants. Therefore, building houses that were modern, functional, and accepted by Indian people was the core of his work.

From this sensitiveness to the Indians lifestyle, and having understood the centrality of the outdoor spaces for people's activities, Jeanneret hierarchically treated the open space, working this aspect in the different groupings and scales: in the single-family house, in the block of houses and the conformation of the "villages". In this way, he generates a system of open spaces that range from the private gardens of the houses, whether front or rear, to the green spaces in the villages. These spaces, protected by trees, act not only as focal points but also recreate life in the villages, producing at the same time levels of intimacy and community.

On the other hand, for Pierre Jeanneret the economic aspect becomes his greatest challenge, due to the low budget that has been established for each type of salary, often having to simplify their designs, P. Jeanneret referred to the limited budget he had in a letter to his cousin Le Corbusier:

*I have 4 types of houses that ought to begin, for which I have had to constantly remove and then remove again various elements that were to me of some satisfaction, and it's like that all the time. The garden walls have almost totally disappeared, the verandas too. Your minimum size houses, which I think perfect, are too expensive by 60%... One thing you should know: all prices were established by engineers before our arrival, and in spite of my hopes, there is no way can they be topped.*<sup>19</sup>

Even so, the houses designed by Pierre Jeanneret contain a visibly modern exploration, with rigid geometries, which only break with sun protection elements on their facades, cracks and deep protections, perforated walls and open terraces.



Figure 3. Chandigarh plan with the houses projected by Pierre Jeanneret between 1951-1965.

© Author: Oljer Cardenas Niño.

<sup>19</sup> In Letter from Pierre Jeanneret to Le Corbusier dated Chandigarh, February 22, 1952, Foundation Le Corbusier, Paris, P1-20-41-001/012.

Pierre Jeanneret explored and gave rhythm to the facades through a combination of simple diversified materials such as clay brick, river stone, reinforced concrete and a variety of prefabricated elements. (Fig.4)



Figure 4. Pierre Jeanneret, some examples of the government houses designed between 1951-1965, the cases mixed different typologies and social categories.

© Author: Oljer Cardenas Niño

This use of few materials contributes to the formal and constructive autonomy of all the elements outside the structure, favoring the compositional balance of the whole.<sup>20</sup>

In the same way, he looked for solutions adapted for the Indians life, solving through a design perspective the elements to control the sun, the wind and the heat inside the room. So, the design of *brise soléis*, *jallis*, *barsatis*, perforated walls and other solutions, become the architectural core of the, defining the essence of the domestic spaces.

### Climate and culture as construction material

As already mentioned, architecture of Pierre Jeanneret's houses, was influenced by the materials chosen for the construction, which must be readily available within the construction site, which limits the number of alternative forms of construction. If we refer to traditional constructions, the types of building construction in Punjab are, by necessity, based on the natural products of the soil. In this way, materials such as clay and stone are evident in the construction of houses in the areas where Chandigarh plans to build. (Fig.5)



Figure 5. Pierre Jeanneret, Woman and child in front of a rural house in the Chandigarh area before its construction, 1950\_1953, ARCH280621.

© Fondos Pierre Jeanneret colección Canadian Centre for Architecture, Montreal; Courtesy of Jacqueline Jeanneret

21 Pierre Jeanneret, *Incidences des techniques locales et du climat sur la construction à Chandigarh*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 67- 68 (1956): 180.

Translation by the authors: "I often wanted to make economical houses out of clay, but the maintenance would have exceeded the budget, because a careful farmer seals his house himself twice a year: after the monsoon and after the winter rains".

These materials are used in a variety of ways, especially in walls and floors. However intelligent these construction methods may be, they can only be considered temporary. They rarely remain airtight, and although they can be maintained almost continuously, they have only a limited life against the effects of climate. Pierre Jeanneret showed his interest in such systems. But, because of the above, he had to look for other materials and techniques:

*J'aurais souvent voulu faire des maisons économiques en argile, mais l'entretien aurait dépassé les budgets, car un paysan soigneux colmate lui-même deux fois par année sa maison: après la mousson et après les pluies d'hiver.*<sup>21</sup>

For this reason, added to the economic situation of the project, make the use of brick and river stone are the most sensible decision for the construction of houses. Making use in this way of the traditional techniques of the place. Pierre Jeanneret himself said:

*La brique est le matériau approprié à Chandigarh. Ce n'est pas une brique surcompressée, mais cuite au four, de belle couleur et d'une texture ridée comme la paume de la main, à mon avis très belle.*<sup>22</sup>

At the side of this technical and material reasoning, it is clear how the climate had a central role in the design process of the project definition. Indeed, the intense warm weather of Chandigarh during most of the year, makes the problem not only to be protected from the sun, but also to be kept in a cool environment.

However, without refrigeration systems that can keep indoor temperatures regulated, the problem must be addressed in a different way:

*Lorsque l'on parle de la protection contre la chaleur, trop souvent l'on oublie qu'il n'y a pas apport de frigories artificielles, tandis que pour la protection contre le froid, il y a toujours apport de calories artificielles. Si ces deux protections pouvaient être traitées dans les mêmes conditions, c'est-à-dire apport de frigories artificielles pour l'une et apport de calories artificielles pour l'autre, le problème pourrait se résoudre à peu près de la même façon. Mais sans apport de frigories artificielles (les frigories sont plus chères que les calories), le problème est absolument différent.*<sup>23</sup>

In this way, the problem in Chandigarh is to create favorable conditions that allow its inhabitants to carry out their activities normally in a comfortable space that ensured lighting and ventilation.

With this perspective, the architectural project shows a profound sensitivity in the construction of an environment that establishes a relationship between material and culture,<sup>24</sup> actively dialoguing with local issues such as the climate and the cultural system. Indeed, the housing project highlights the design type response to a series of issues and problems. First, the climatic design was needed to be able to define living spaces, in which the climatic conditions were, therefore, addressed not through technological solutions, but rather design.

22 Ibidem.

Translation by the authors: "Brick is the appropriate material in Chandigarh. It is not an overpressed brick, but kiln-fired, with a beautiful color and a wrinkled texture like the palm of the hand, in my opinion very beautiful".

23 Ibidem.

Translation by the authors: "When we talk about protection against warm weather, we too often forget that there is no contribution of artificial refrigeration, whereas for protection against cold, there is always a contribution of artificial heat. If these two protections could be treated under the same conditions, i.e. contribution of artificial cooling for one and contribution of artificial heat for the other, the problem could be solved in much the same way. But without the use of artificial refrigeration (refrigeration is more expensive than heat), the problem is absolutely different".

24 Adam Caruso, *The feeling of things*, (Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2008), 15.

### On-site placement

The way of orienting the house within the site where it is going to be built, has a lot of influence if we are talking about climatic comfort. Therefore, much of the work of the architects in Chandigarh was to arrange the buildings in such a way as to take maximum advantage of the value of the sun for the thermal effect. Pierre Jeanneret took different conditions into account in the designs for the city's residences such as:

- The ideal orientation for the main facades is from northwest to southeast.
- Surfaces located to the north may remain open, while those oriented to the south should contain the least number of openings.
- Surfaces that deliberately face south must have solar protection systems that allow the entry of light rather than solar radiation.

### Floor Plan: Orientation and internal organization

Following the theme of orientation, a building can be more energy efficient by designing its layout in such a way that the order of the rooms follows the daily path of the sun according to the activities carried out in them, so that its energy is used in the best possible way. In addition, or as an alternative to the exposure of the rooms to direct solar radiation, intermediate zones can be organized, conveniently oriented to promote the regulation of the internal temperature.

In this way, the different rooms that make up the house must be arranged with respect to their activity and their orientation to ensure the greatest comfort inside the house. An example of this is the T4-DM house model, where the layout of the rooms helps the thermal control of the room. (Fig.6)

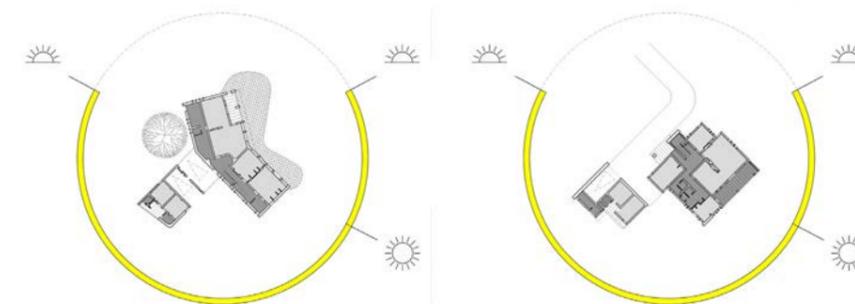


Figure 6. Pierre Jeanneret, House T4-DM and T5-J. The organization of the internal spaces is a result of the movement of the sun because of the orientation plan.  
© Author: Oljer Cardenas Niño

First, the climatic design was needed to be able to define living spaces, in which the climatic conditions were, therefore, addressed not through technological solutions, but rather design.

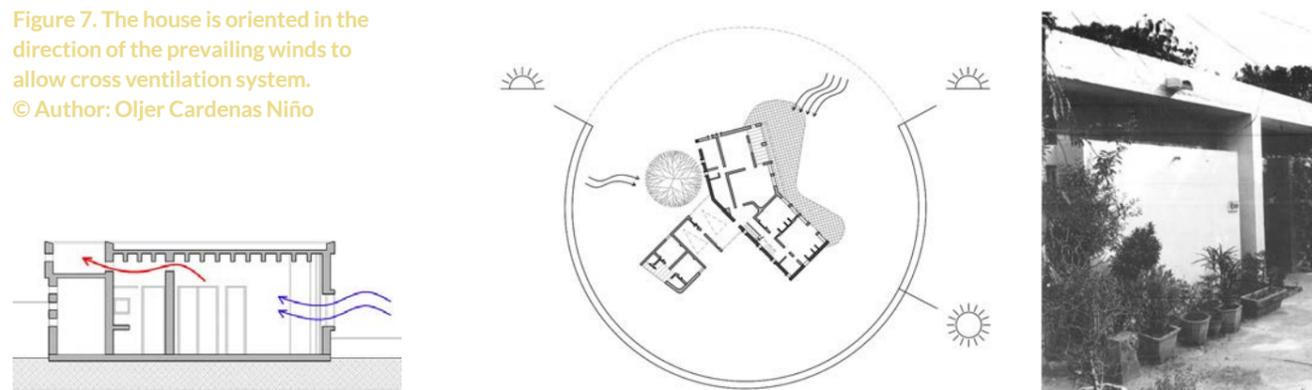
Looking at the floor plan of the house, we should look at its orientation. The house is arranged from northeast to southwest, following the orientation conditions described above. This indicates that the predominantly south-facing façades should be more closed, as can be effectively observed. To this condition is added the criterion of distribution of the spaces on the ground plan. In it we can observe that spaces such as bathrooms, corridors and dispensations are located on the walls that receive the greatest amount of solar radiation. This distribution helps the spaces of lesser use to function as a filter to the main spaces of the house, delaying the heating of the rooms, living room or dining room, in summer and its loss of heat in winter.

**Passive ventilation systems**

Ventilation, like radiation, will be affected by the orientation of the houses, but, unlike the arrangement with respect to the sun, ventilation is verified from the section and facade of the houses. This is because the arrangement of the openings in high —and low— pressure areas, added to the directional effect of the openings for the windows can improve the situation of air currents inside the room.

This effect can be seen in the planimetry of single-storey houses of the salary type 11, houses T11-J, T11-JB and T11-JC. In all three cases, the section of the residential unit, together with their respective facades, has simple and studied solutions to the aspect of the movement of air inside the houses. But first, a common characteristic of all houses is the height between floors, which varies between 14 ft and 15 ft in height. This dimension of the ceiling is fixed to allow the circulation of air and to avoid the accelerated heating of the space. The higher the height, the greater the volume of air inside the room the longer it takes for the room to warm up. Additionally, a higher height favors cross ventilation, the heavier cold air enters, displacing the lighter hot air, to the top of the room. So, if there are openings in the lower part and an opposite one in the upper part, the air will move naturally. (Fig7)

Figure 7. The house is oriented in the direction of the prevailing winds to allow cross ventilation system.  
© Author: Oljer Cardenas Niño



**Sun protection elements**

As a complement to the previous determinants of orientation of the houses, different systems of solar protection were designed, which help the thermal efficiency of the interior of the residence.

**The porch: —Diwan-i-am—**

The escape from the sun is an essential feature of the built environment of the Rajasthan area and the Punjab in northern India, a sample of which can be seen reflected in its architecture, where the urban houses that form the old fabric of cities have a deep shaded courtyard, the Chowk. In addition, the architecture of the early sultanates and the Mughal period introduced a vocabulary of shaded porches and arcades into all the city's palaces and mosques. An example of the use of this system are the Mughal palaces and fortresses, such as the Red Fort or the Agra Fort, where the use of porticoes over time was transformed into shaded pavilions, where public or private hearings would be held. Pierre Jeanneret visited one of these spaces at the Diwan-i-Am of the Red Fort in New Delhi. This traditional structure was interpreted by Pierre Jeanneret for the projection of the residences of Chandigarh. He applied it in the houses of the salary type 10, where different models of the structure were built. (Fig.8)

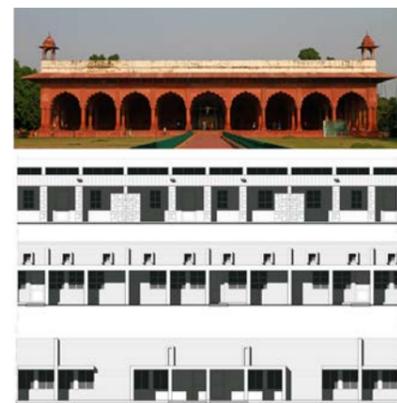


Figure 8. Diwan-I-Am Red Fort and the Houses T-10 single storey.  
© Author: Oljer Cardenas Niño

**Verandah**

Another traditional structure, used by Pierre Jeanneret was the Veranda. A long enclosure, open on at least one of its sides and with a roof. It is located mainly in front of the houses, as it is captured in some of the photographs taken by Pierre Jeanneret of the traditional houses and is associated with the main spaces of the house:

*The social verandah is usually placed at the front of the house so as to be welcoming to visitors and to give the occupant a good view. It should be a social shape and not, as often built, a passage shape. It should give a sense of community without being so Deep as to destroy the open-air feeling.<sup>25</sup>*

The structure would be used in the design of both isolated houses and row houses, creating different versions of this element. It will fulfill two functions, as shadow projections to the main spaces to avoid the entrance of solar radiation and as habitable spaces to spend the hot summers. An example of this structure can be seen in the T6-JB house. Where two verandas were projected. The first, at the entrance of the house as a transition element between the outside and inside, and the second, attached to the living room, in the north corner of the house. In the case of the verandas projected for the row houses, as we can see in house T13-JB, they are in the rear part of the residence, in direct relation with the rear garden. The veranda in this case will also have two functions, that of solar protection, but additionally that of *Barsati*, as a covered sleeping space on hot summer nights. (Fig.9)

25 Jane Drew, Maxwell Fry, *Village housing in the tropics*, (London: Lund Humphries, 1947), 33.

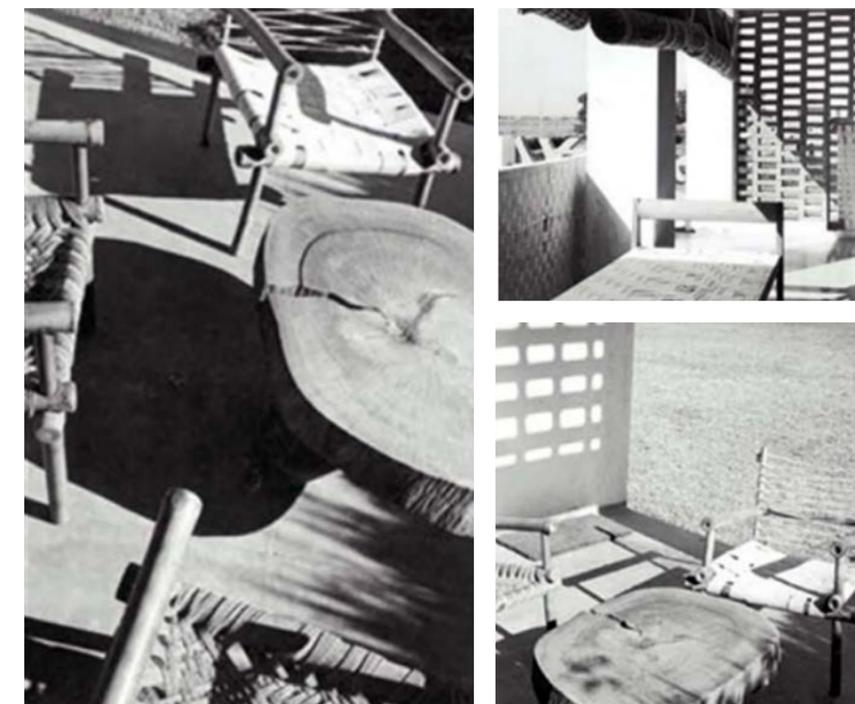


Figure 9. Pierre Jeanneret, Furniture in the Verandah House T4-J, Pierre Jeanneret's house in Chandigarh.  
© Lucien Hervé.

**Solar protection wall**

The construction of walls, with special bond, also functioned as solar protection elements for the houses. These include the rigging of houses T11-JB, T11-JC and T13-J (S.S.). This type of brickwork is one of the elements that authors such as Helen Cauquil and Maristella Casciato retain characteristic of Pierre Jeanneret's architecture in the residences of Chandigarh.

However, the outstanding arrangement of the bricks in the construction of a facade texture, in addition to having an aesthetic character, had mainly a climatic function. This is because the elements protruding from the façade generate shade on the wall surface, avoiding overheating it, in other words, the surface that receives direct solar radiation is smaller when compared to a flat brick surface. Additionally, the protruding elements increase the thickness and therefore the mass of the wall, so that the thermal inertia of the wall is greater. Avoiding this way, that the temperature inside the house increases. (Fig.10)

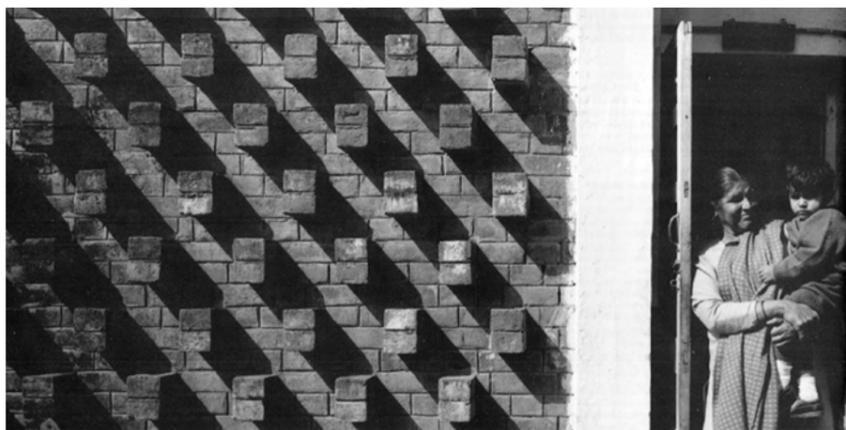


Figure 10. Pierre Jeanneret, House Type 11-JB. Solar protection Brick bond system. Foundation Le Corbusier. © Kiran Joshi

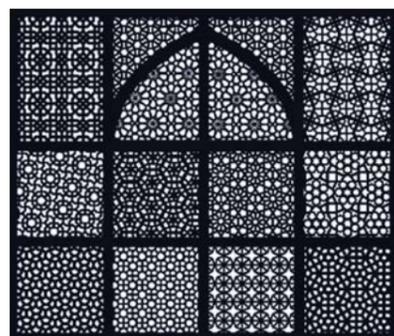


Figure 11. Mughal Jali in the Diwan-i Khas comparison with House Type 10-JB, Sector 22, Chandigarh, India. © Fondos Pierre Jeanneret colección Canadian Centre for Architecture, Montreal; Courtesy of Jacqueline Jeanneret

### Jalis

Continuing with the rigging of the walls, as elements of solar protection we find the *Jalis*. This is a traditional element of Mughal architecture and Hindu temples, characterised by being a perforated stone or grille, generally with an ornamental pattern built using calligraphy and geometry. The *Jalis*, like the special bond walls, has two functions. The first and main one, of climatic character, helps to lower the temperature compressing the air through the holes, what generates that when the air passes through these openings, its speed increases giving a deep diffusion. The second one, of aesthetic character, represents geometric or natural figures according to the culture or religion that implements them.

Jeanneret reproduced in a more rustic way this type of systems and applied them in the houses of Chandigarh. This is the case of the T10-JB house, where its main façade basically consists of a large Jali, made of brick. These surfaces cover totally or partially the loggias of the room and allow the flow of the air in the residential units. Examples of these elements of the Mughal tradition can also be observed in isolated houses, in the T4-J house it is used in verandas, it changes the brick rigging, but it maintains its fundamental function of ventilation to the room and space. (Fig.11)

### Conclusion

Starting from what is exposed it is important to compare the design process that occurred in Chandigarh, specifically regarding the dwellings as a response to the specific socio-economic crisis and post-colonialist change, with some of the current global phenomena. Nowadays, the polycrisis that we are experimenting frames a condition of increasing fragility of the world, in which it is possible to note an overlap of risks related to the climatic issue, provoking environmental imbalance and then socio-economic uncertainties.<sup>26</sup>

Due to this, in various parts of the world, similarly to what happened during the second half of the last century in Chandigarh, it is possible to find a growing heterogenous pressure —social, political, economic, demographic— in which a correlation among them contributes to defining a state of increasing instability. In this general framework, the migratory phenomena seem to sharpen, revealing a poor ability to interact with this problematic issue. What follows is the proliferation of the so-called refugee camps, namely centers of centralizing/sorting of migratory flows, in which a coordinated spatial design seems to be almost absent.

Indeed, the theme of migration is assumed as an emergency issue, so subordinated to a temporary logic, directly connected with the design of spaces of provisional and transitory living space. Moreover, the main goals of current camps are mainly to give the basic human needs and to address a quantitative issue resulting from the large number of refugees to be accommodated. Nonetheless, these features are contradicted by the

*Protraction over the time of the emergency, (implying that) refugees' camps should be considered more as urban settlements than as rows shelters.<sup>27</sup>*

Here, in fact, in the face of a hypothetical short duration of the artefacts as domestic spaces, a long stay of people produces a poor and inadequate spatial response.

This approach brings two main issues: the first refers to the lack of a planning and architectural reflection for these places, in which a reasoned approach on local needs and the theme of duration should be necessary. The second emphasizes instead how the vision on the climate crisis is associated with a temporary emergency logic; what instead seems to be central is the need to face the change in progress as a change of paradigm, where the reference system in which we operate and live has changed irreversibly.<sup>28</sup>

Therefore, all this brings out a consequent gap between project and crisis, in which the latter is not often interpreted as a project opportunity but as a problem to be remedied. Indeed, although fragility and crisis are considered sources for a design perspective, a lack of project is highlighted in the contemporary.

In this horizon, the reflection concerning Chandigarh, and specifically the presented work by Pierre Jeanneret, underline the capacity at the various scales to respond systemically to the initial fragility, in which, similarly to today, the project had to be a spatial response to the need to accommodate a lot of refugees. So, the analysis of Pierre Jeanneret's works shows a high sensibility, where the project is the result of the interpretation of architectural, economic, cultural, and environmental issues. His approach stresses how the answer to climate and humanitarian crisis can be tackled from an architectural perspective, in which reflection on the tools of the project and the reinterpretation of the site can lead to identifying a useful approach also in the contemporary world. Indeed, the project, and architects with it, should perhaps summarize an ethical role, making a bearer of a design hope,<sup>29</sup> clearly placing the project as an answer to the crisis, framed as an opportunity.

27 Rania Aburamadan, Claudia Trillo & Busisiwe Chikomboro Ncube Makore, "Designing refugees' camps: temporary emergency solutions, or contemporary paradigms of incomplete urban citizenship? Insights from Al Za'atari", *City, Territory and Architecture* 7, 12 (2020). Source: <https://doi.org/10.1186/s40410-020-00120-z> (Accessed April 30, 2022)

28 Mattia Bertin, Denis Maragno, Francesco Musco, "Pianificare l'adattamento al cambiamento climatico come gestione di una macro-emergenza locale", *Territorio* 89, 2 (2019): 138-144.

29 Tomás Maldonado, *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology* (New York: Harper and Row, 1972), 141.

## Bibliography

- Aburamadan, Rania, Trillo, Claudia & Chikomborero, Ncube M.B., "Designing refugees' camps: temporary emergency solutions, or contemporary paradigms of incomplete urban citizenship? Insights from Al Za'atari", *City, Territory and Architecture* 7,12 (2020). <https://doi.org/10.1186/s40410-020-00120-z>
- Avermaete, Tom, Maristella Casciato, Barrada Yto, & Takashi Homma. *Casablanca Chandigarh: a report on modernization*. Zurich: Canadian Centre for Architecture y Park Books AG, 2014.
- Balducci, Alessandro, Chiffi, Daniele, & Curci, Francesco (Eds.), *Risk and Resilience, Socio-Spatial and Environmental Challenges*. Milano: Polimi Springer Briefs, 2020.
- Barbay, Gilles. "Pierre Jeanneret", *Das Werk: Architektur und Kunst = L'oeuvre: architecture et art* (1968): 390-396.
- Bauchet-Cauquil, Hélène. *Pierre Jeanneret: La Passion de Construire*. Paris: EAUG, 1983.
- Bauchet-Cauquil, Hélène, Michael Roy, Le Corbusier, & Pierre Jeanneret. *Le Corbusier, Pierre Jeanneret: Chandigarh, India 1951-66*. Paris: Galerie Patrick Seguin, 2014.
- Berkers, Marieke, de Boer, Hans, & Hinterleitner, Jutta (Eds.). *The City of the Future. Making city in times of major transitions. Ten design strategies for five locations*. BNA Onderzoek, 2019.
- Bertin, Mattia, Maragno, Denis, & Musco, Francesco. "Pianificare l'adattamento al cambiamento climatico come gestione di una macro-emergenza locale". *Territorio* 89 (2019): 138-144.
- Bulkeley, Harriet, Luque-Ayala, Andres, & Marvin, Simon. *Rethinking Urban Transitions: Politics in the Low Carbon City*. London: Routledge, 2018.
- Caruso, Adam. *The feeling of things*. Barcelona: Ediciones poligrafa, 2008.
- Dawson, Ashley. *Extreme Cities: The peril and promise of urban life in the climate change*. Edinburgh: Verso, 2019.
- Drew, Jane & Fry, Maxwell. *Village housing in the tropics*. London: Lund Humphries, 1947
- Frampton, Kenneth. *Architecture in the Age of Globalization*. In de Baan C., Dederckx, Patteeuw V., (Eds), *Visionary Power. Producing the Contemporary City*, Rotterdam: Nai Publishers, 2007.
- Fuller, Buckminster & McHale John. *Inventory of world resources human trends and needs*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1963.
- Gregotti, Vittorio. "Modificazione", *Casabella* 498/9 (1984): 2-7.
- Jeanneret, Pierre. "Incidence des techniques locales et du climat sur la construction à Chandigarh", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 67- 68 (1956): 180-182.
- Joshi, Kiran. *Documenting Chandigarh: the Indian architecture of Pierre Jeanneret, Edwin Maxwell Fry, Jane Beverly Drew*. Ahmedabad: Mapin, 1999.
- Kalia, Ravi. *Chandigarh: The Making an Indian City*. Zurich: Park Books 2014.
- Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Crès, 1926.
- *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidón, 1978.
- Maldonado, Tomás. *Design, Nature, and Revolution: Toward a Critical Ecology*. USA: University of Minnesota Press, 1972.
- Marzullo, Gero & Montuori, Luca. *Chandigarh: Utopia moderna è realtà contemporanea*. Roma: Edizioni Kappa, 2004.
- Morin, Edgar. *On Complexity*. Cresskill, NJ: Hampton Press, 2008.
- O'Byrne, Maria C. Bogotá en "Chandigarh: El sector y la cuadra española". Bogotá: *Cuadernos de Vivienda y Urbanismo*, 2012.
- Quetglas, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*. Barcelona: Editorial Actar, 2001.
- *Restos de arquitectura y de crítica de la cultura*. Barcelona: Arcadia, 2017.
- Van der Rohe, Mies. *Escritos diálogos y discursos*. Murcia: Colección de Arquitectura, 1981.
- Valente, Ilaria, Bovati, Marco, Corradi, Emilia, Berlingieri, Fabrizia, & Cozza, Cassandra (curators). "International Seminar Design Actions" in *Urban Transitions. Architectural and Urban Design for Shifting Conditions*. Politecnico di Milano, 30 October 2019.



# Coyunturas.

## ¿De qué estamos hablando los arquitectos en México?

*Joints. What are the architects talking about in Mexico?*

**Ignacio González Tejeda**

Mtro. en Arq. Ignacio González Tejeda y Profesor de Carrera en la UNAM

La República mexicana ha atravesado por prolongados silencios de los profesionales de la arquitectura.

Durante la primera mitad del siglo XX, al consolidarse el triunfo revolucionario que derrocó la dictadura prolongada de Porfirio Díaz, floreció el crecimiento incipiente de las ciudades que iban a conformar los nuevos estilos.

México salía de una invasión europea en todos los aspectos y, obviamente, la arquitectura no escapó a tal circunstancia. Por diversos motivos, básicamente por guerras intestinas e invasiones extranjeras, los arquitectos mexicanos del siglo XIX no pudieron hablar.

Durante la primera mitad del siglo pasado, las teorías de Le Corbusier fueron aplicadas por jóvenes arquitectos, los que hablaron con un lenguaje claro y contundente, dando como resultado, entre otros, la magna obra en el campus de la Ciudad Universitaria,<sup>1</sup> inaugurada a mediados del siglo. (Fig. 1)

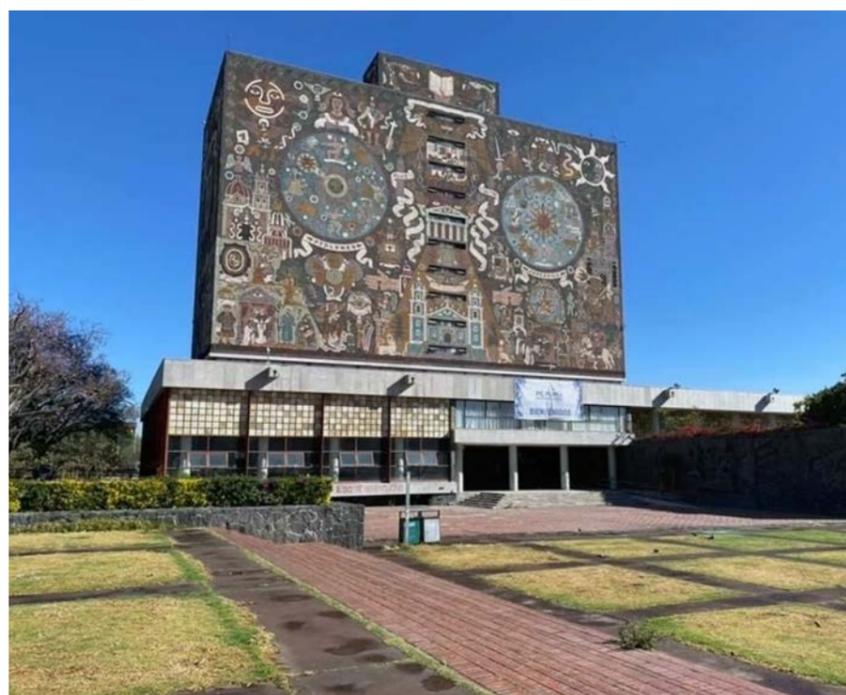


Figura 1. Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México.

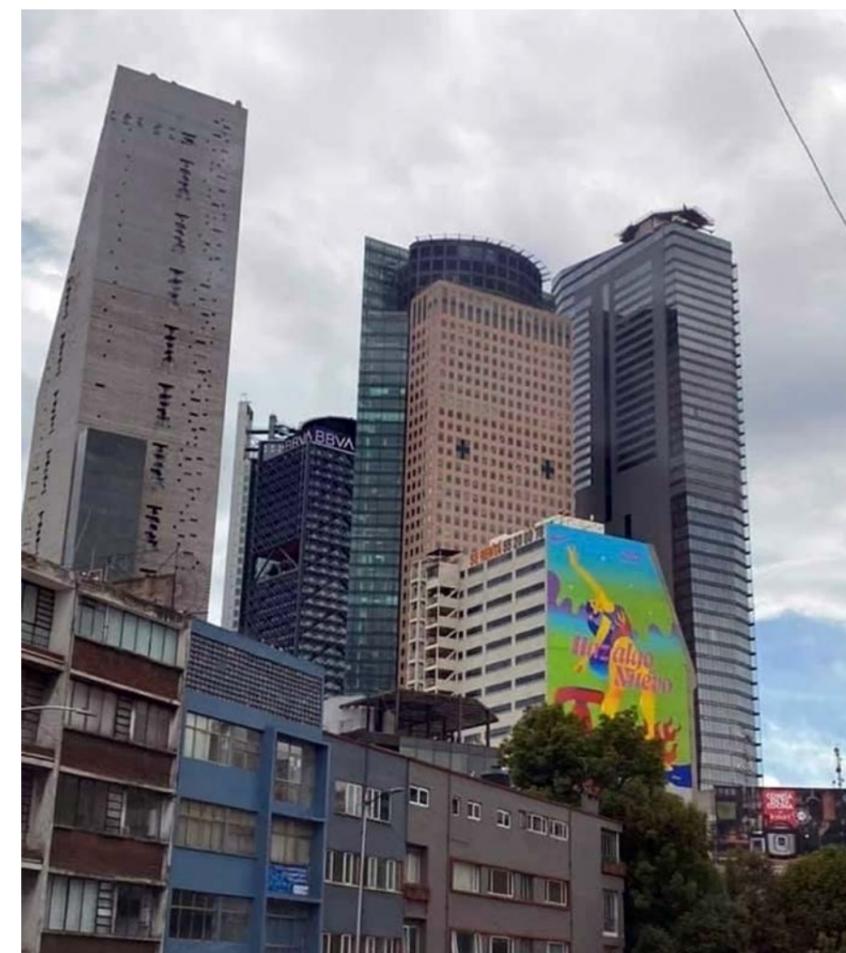
Fuente propia, elaboración del autor.

En 1968, la celebración de los Juegos Olímpicos dio la pauta para consolidar un funcionalismo tardío con interpretaciones atractivas en algunos recintos deportivos, así como en la propuesta habitacional de la Villa Olímpica. Ésta, junto con la Unidad Independencia y el conjunto urbano de Tlatelolco, representan el género de vivienda en la Ciudad de México.<sup>2</sup>

Durante el último tercio del siglo XX y los primeros años del XXI, como muchas regiones del mundo, pero sobre todo latinoamericanas, México redujo su actividad económica, en el ámbito urbano, a la ideología de la especulación inmobiliaria, producto del prolongado período neoliberal, que permitió la venta de propiedades gubernamentales estratégicas y, por ende, un saqueo de las arcas públicas. Situación que prevalece aún en países que se resisten al cambio necesario.

Los arquitectos, en aparente contradicción a los hechos, aunque sí pudieron hablar; su lenguaje era muy similar a los contratantes, casi siempre en respuesta a los dictados de los proyectistas de la economía materialista de consumo. Poco pudieron decir los generadores del espacio urbano, que no fueran respuestas específicas que alimentaron el crecimiento de los grandes consorcios nacionales y transnacionales.

En 1985, un sismo de enorme magnitud volvió a silenciar la voz urbana. Afortunadamente, con la propiedad de lo antifrágil, que en síntesis se refiere a una resiliencia con retorno robustecido, el suceso telúrico detonó una nueva arquitectura con importantes innovaciones estructurales.



<sup>2</sup> Berenice Balboa. *5 Unidades habitacionales emblemáticas del DF*, 20 de enero de 2011. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20141210232117/http://www.eluniversaldf.mx/home/nota18930.html> (Última consulta junio 2022)

Figura 2. El paseo de la Reforma es la avenida más importante y emblemática de la Ciudad de México.

Fuente propia, elaboración del autor.

- 3 "¿Un "Little Manhattan" en Reforma? 4 razones inspiran el mote". *Obras por Expansión*. Disponible en: <https://obras.expansion.mx/construccion/2015/10/28/un-little-manhattan-en-reforma-4-razones-inspiran-el-mote> (Última consulta junio 2022)
- 4 Jeremy Uribe. "Cuatro obras de Sedatu son nominadas al Premio Internacional ArchDaily2022", *Centro Urbano*, 11 de febrero de 2022. Disponible en <https://centrourbano.com/arquitectura-2/obras-sedatu-premio-arquitectura/> (Última consulta junio 2022)
- 5 Enrique Moreno-Sánchez. "El nuevo Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México en el ex lago de Texcoco, Estado de México, problemática socioterritorial y ambiental", *CS 26* (2018): 203-235.
- 6 "Dónde está el AIFA, cómo llegar y las entradas del aeropuerto en Santa Lucía", *Obras por Expansión*, 21 de marzo 2022. Disponible en: <https://obras.expansion.mx/infraestructura/2022/03/21/donde-esta-aifa-como-llega> (Última consulta junio 2022).

México reingresa a la carrera por alcanzar las mayores alturas constructivas y se levantan modernas, resistentes y resilientes edificaciones, en la antigua y deteriorada zona lacustre del centro de la ciudad capital del país, principalmente en el Paseo de la Reforma, en el sitio denominado "Pequeño Manhattan".<sup>3</sup> (Fig. 2)

En los últimos años, los arquitectos en México vuelven a tomar la palabra. Podría concentrarse la labor urbana y arquitectónica en tres grandes urbes: Guadalajara, Monterrey y Ciudad de México.

Sin embargo, la labor gubernamental, a través de la Secretaría de Desarrollo Agrario territorial y Urbano, ha tenido a bien consolidar un programa de construcción y rehabilitación del tejido urbano en casi todo el territorio nacional, mediante obras permanentes y atractivas. Incluso, varias nominadas a premios internacionales de arquitectura.<sup>4</sup>

Los arquitectos que hablaron por más de treinta años, durante el período neoliberal, han quedado callados ante las nuevas políticas de austeridad y revisión contractual. Se descubrieron muchas situaciones anómalas, que dieron como resultado la suspensión de obras, incluso en ejecución.

Tal es el caso del aeropuerto que iba a construirse en los pantanosos terrenos del Lago de Texcoco, obra de origen británico,<sup>5</sup> y que dio pie al aeropuerto internacional Felipe Ángeles, el que, dicho sea de paso, fue proyectado por un arquitecto mexicano.<sup>6</sup> (Fig. 3)

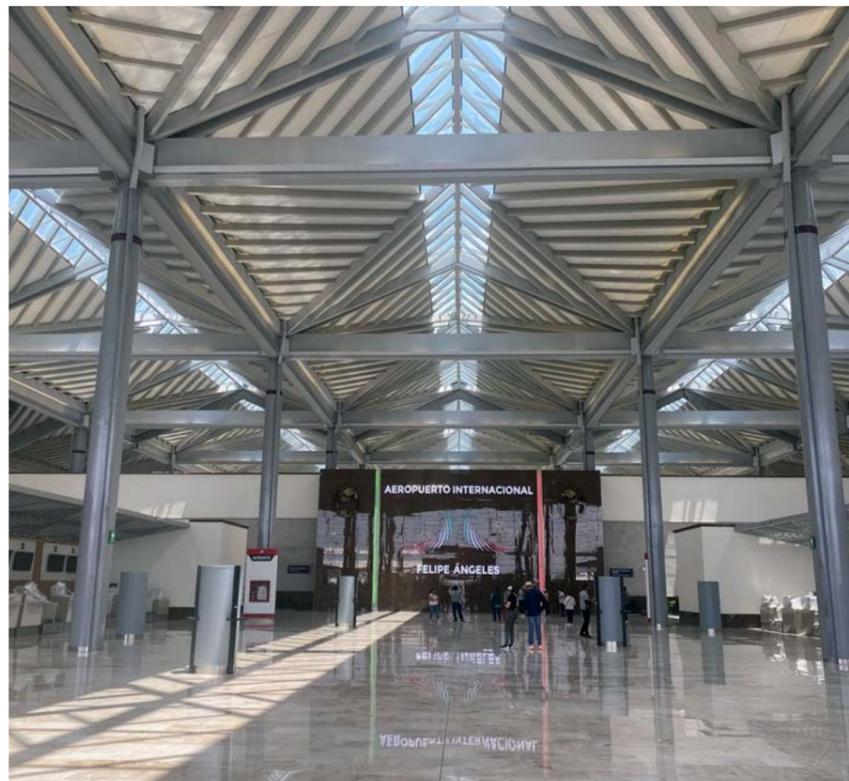


Figura 3. Aeropuerto Internacional Felipe Ángeles, México. Fuente propia, elaboración del autor.

Por último, podría decirse que el futuro del lenguaje arquitectónico está en las firmas corporativas, en colaboración con las incubadoras que se forman en los organismos universitarios, en los que, en beneficio de la igualdad de género, colaboran un número cada vez más equitativo de mujeres arquitectas.

# Cine y periferia: Una breve reflexión sobre la representación de los espacios periurbanos en el cine

*Cinema and periphery: A brief reflection about the representation of peri-urban spaces in cinema*

**Miguel Ángel Contreras Chávez**

Arquitecto y director Arquitectura Film Festival (ArqFilmFest), Chile

## ¿Por qué la periferia?

*[...] Porque la periferia guarda el secreto del origen formal de la ciudad, en cuanto nunca trazada siempre su condición efímera fue luego consolidada. Porque la periferia es el suelo de la autoconstrucción, suelo que no se ha mantenido estático sino al contrario, ha sido la franja en movimiento que ha ido conformando la ciudad.<sup>1</sup>*

- 1 Véase: Mauricio Puentes Riffo, *La observación arquitectónica de Valparaíso: su periferia efímera*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2013.

El cine, como medio de observación y representación, nos permite ser testigos activos del fenómeno urbano y de la relación de sus habitantes con su entorno construido. En ese contexto, el espacio fílmico busca aquellos lugares que generan un conflicto que se activa en función de una determinada narrativa para explorar la ciudad y sus personajes. Nace entonces una representación y estética cinematográfica de los espacios periurbanos que enfatiza los objetos inanimados, el vacío, lo inconcluso, los lugares prontos a desaparecer, aquellos en donde no hay historia pero sí trazos de una historia, o en los que sus personajes-habitantes son seres desesperanzados, sumisos o miembros de una tribu urbana que no encaja con la ciudad formal. En ese camino, varios directores han abordado el eje de conflicto catalizado por los lugares que están en constante transformación, que se suman como parte de una narrativa en la ficción o como pieza de una detallada documentación urbana.

En la ficción, por ejemplo, el director Michelangelo Antonioni en su película "L'Eclisse" nos muestra cómo el lugar de una casa en construcción en las afueras de Roma se transforma en símbolo del nuevo paisaje suburbano y del vacío emocional de la burguesía italiana. Por otro lado, autores como Win Wenders han puesto atención en documentar y narrar sus historias en espacios singulares que ofrecen los límites de la ciudad. Así, el rol de la periferia en el cine se va agrupando en distintos tipos y categorías, siendo utilizado no solo como escenario urbano sino que, también, como espacio imaginario para representar el conflicto interno de los personajes.

## Cuatro ejemplos de uso del concepto de periferia en la narrativa de ficción y no ficción

A continuación; algunos casos que nos permite apreciar dichos usos en diferentes estructuras narrativas como; el documental, el drama y la ficción.

### 1. La periferia como Espacios Vacíos, el no lugar

Muchas veces, Wim Wenders ha afirmado que vive en una búsqueda permanente de las áreas abiertas del perímetro urbano, pues las considera territorios singulares para incorporar en su fotografía principal.

En las "Alas del deseo" (*Der Himmel über Berlin*), por ejemplo, una de las escenas más conocidas tiene lugar en los terrenos vacíos de *Damer Platz*. Allí el viejo narrador, Homero, trae sus recuerdos de una época en que este lugar era el corazón de la ciudad.

De este modo, el director apunta a la realidad dramática de un espacio destruido y a las cicatrices visibles en una arquitectura urbana que ha quedado vacía, sin identidad. (Fig.1)



Figura 1. Este Homero contemporáneo contempla a la gente vagando sin rumbo por la ciudad, a través de sus escombros, edificios destruidos, plazas ahora inexistentes. Huellas invisibles de una vida que se vivió y luego se perdió.  
*Der Himmel über Berlin* (Las Alas del Deseo). Dirigida por Wim Wenders. Alemania, 1987. Película, drama.

### 2. La periferia en construcción; la relación inmobiliaria y el poder

En el filme "*Berlin Babylon*" su director, Hubertus Siegert, afirma que la sensación de vacío y destrucción fue lo que más le impactó en los años posteriores a la reunificación alemana. De allí su motivación por realizar este documental que muestra la manera en que se elimina esta cicatriz urbana.

La película presenta imágenes de una ciudad en transición, donde aparecen la fascinación por el cambio rápido, la belleza de los paisajes vírgenes, los horrores de la destrucción y el hechizo del vacío. Protagonizado por destacados arquitectos, desarrolladores, políticos y urbanistas, el documental registra este conflicto urbano como un drama sobre la propiedad inmobiliaria, el dinero y el poder. (Fig.2)



Figura 2. Una ciudad en transición, la fascinación del cambio rápido, la belleza de los paisajes vírgenes, los horrores de la destrucción y el hechizo del vacío.  
*Berlin Babylon*. Dirigida Por Hubertus Siegert. Alemania, 2001, Documental.

### 3. La periferia, entre lo rural y lo urbano

La película portuguesa "*Os Verdes Anos*" nos muestra el proceso de urbanización del barrio Alvalade, que se prolongó desde fines de los años 50 hasta la década de los sesenta. Sin embargo, en el periodo de filmación, Paulo Rocha se encontró con un territorio desolado y aún en construcción, que funcionaba como frontera entre el amenazado espacio rural donde vive el protagonista, y el moderno entorno urbano donde trabaja el resto de los personajes.

Esta dicotomía espacial retrata la división, el conflicto social y la inadecuación que provocó la migración campo ciudad de este período. A través de sus tres personajes: Alfonso, Ilda y Julio, quienes comparten el origen rural, se irá representando la pulverización de este estilo de vida.<sup>2</sup> (Fig.3)



2 Rita Bastos. "Entre lo rural y lo urbano", *A Cuarta Pared* 23 (2014).

Figura 3. Personajes que transitan entre el conflicto de periferia rural en donde viven hasta el centro de Lisboa y la nueva modernidad que los desprecia.  
*Os Verdes Anos*. Dirigida Por Paulo Rocha. Portugal, 1963. Película, drama.

### 4. El arriba y el abajo, los extremos de la periferia

"*Metrópolis*", es una película precursora de la relación de los habitantes con la ciudad del futuro, por lo que se ha transformado en un referente para muchos directores posteriores. El filme de Fritz Lang nos permite extrapolar el concepto de periferia, ya que presenta una estructura urbana donde ambos ejes jerárquicos, el arriba y el abajo, son extremos.

De esta forma, dos ciudades, dos mundos, albergan a los dominantes y a los dominados. En el espacio inferior están los obreros, sumidos en las profundidades de un paisaje monótono, austero y vacío. En el extremo superior, en cambio, están quienes gozan del aire, los espacios abiertos y la abundancia.<sup>3</sup> (Fig.4)



3 Carla Dos Santos, "Metrópolis. Los de arriba y los de abajo", *El espectador imaginario*, 130 (2022). Fuente: <http://www.elespectadorimaginario.com/author/carladossantos/> (Última consulta Junio, 2022)

Figura 4. La ciudad que subyace en la oscuridad como la periferia de una estructura urbana opresora. El lugar de los obreros con sus viviendas racionalistas que adolecen de cualquier ornamentación, un símbolo del espacio de la resistencia y de la conspiración.  
*Metropolis*. Dirigida Por Fritz Lang. Alemania, 1927. Película, ficción.

# A 136 capturas de la censura

## 36 frames away from censorship

Logan Leyton | Carola Ureta Marín

Arquitecto, postgrado en Crítica de Arquitectura Contemporánea por la Arquitectura PUC  
Comunicadora visual, diseñadora PUC y magister UC en Gestión Cultural

1 Terry Eagleton, *La idea de cultura*, trad. Ramón José del Castillo (Barcelona: Ediciones Paidós, 2000), 46.

2 Con esto nos referimos a la caída del Muro de Berlín.

3 En coincidencia con la caída del muro de Berlín, llegó la democracia a Chile, un país no totalitario que abraza políticas económicas neoliberales pero que durante el 2019 actuó abiertamente de forma autoritaria. La ciudadanía indignada salió a las calles tras el alza de 30 pesos chilenos en el transporte público reclamando dignidad y fin a la desigualdad, uno de los dicho más relevantes fue "no son 30\$ son 30 años".

Figuras 1a y 1b. Segmento del primer tramo de recorrido de la caminata virtual, entre las calles Seminario y Bustamante, comuna de Providencia, Santiago de Chile.  
Disponible en <https://www.laciudadcomotexto.cl/> (Última consulta junio 2022)

4 Relatos editados y direccionados según los intereses de venta de la prensa, como también a otros de una naturaleza diferente pero que también presentan sesgos, que analizan de forma parcelada como y artículos académicos, solo dentro en sus propios campos disciplinares.

*La Cultura adquiere importancia intelectual cuando se transforma en una fuerza con la que hay que contar políticamente.*<sup>1</sup>

Treinta años después del acto inaugural del mundo libre,<sup>2</sup> cabe preguntarse ¿Qué sucede cuando el poder político se apropia del fenómeno Cultura, la hace desaparecer a voluntad, y no es una fuerza con la que tenga que contar sino, una a descontar? ¿Qué sucede cuando el poder político fagocita la Cultura, y ésta deja de ser la herramienta de los pueblos para expresarse libremente? ¿Qué Cultura se desarrolla, cuando la desaparición de ésta es el medio y el mensaje con el cual el poder político gobierna?

El 18 de octubre 2019 comenzó el "Despertar de Chile" o "Estallido Social" que tuvo como detonante un alza en el valor del pasaje del transporte público (0,042 USD). Desde ese día y por ininterrumpidos meses, miles de ciudadanos a lo largo del país se encontraron a diario en las calles reclamando "Dignidad" y escribiendo en los muros de calles y espacios públicos sus deseos y demandas, dejando huellas de un momento histórico. (Fig.1a y 1b)



Este palimpsesto<sup>3</sup> conformó un canal de información alternativo al de la historia oficial.<sup>4</sup> Lo que nos recuerda el antiguo dicho alemán "el aire de la ciudad te hace libre".<sup>5</sup> No obstante, a 36 días de iniciadas las manifestaciones la amenaza de blanqueamiento de los muros por parte del gobierno era inminente.

Pocos alertaron esta situación, sin embargo la diseñadora Carola Ureta Marín leyó bien las señas; registró 2.4 kilómetros de fachada continua de la avenida principal donde se desarrollaron las protestas en la capital del país.

A pesar de que las calles se encontraban cortadas, vigiladas por militares, contaminadas con gas lacrimógeno,<sup>6</sup> capturó alrededor de 200 imágenes, las trabajó análogamente, superpuso, reconstruyó el recorrido, para luego, tras un proceso de digitalización y programación, dio origen a "La Ciudad Como Texto": una caminata virtual por la memoria de un país en crisis, visibilizando las demandas que días posteriores al registro, fueron censuradas y borradas por el gobierno. (Fig.2)



La calle en términos arquitectónicos, es el topos del acontecer cívico, público y vida pasajera. Lugar de comunicación entre un punto y otro, que

*A una hora consabida, vuelven a repartirse los periódicos, a barrerse las veredas, a levantarse las cortinas de las tiendas.*<sup>7</sup>

Desde esa perspectiva la calle da lugar a lo cotidiano; eso que pasa cuando no pasa nada. Quizá por eso, "El Despertar" demoró tanto, un hecho incubado desde los años 70, bajo el régimen militar de Augusto Pinochet y políticas neoliberales de Milton Friedman. Es así, como el espacio público se circunscribe de manera inherente a su cualidad efímera y responde al constante movimiento que este espacio experimenta minuto a minuto y, los registros del mismo van cambiando.<sup>8</sup>

"La Ciudad Como Texto" declara que específicamente es un recorrido en un intervalo de tiempo en un día en particular, señalando que minutos antes o después corresponde a otro registro. De esta manera, la ciudad ya no solo representa únicamente un soporte material donde se imprime este "libro ciudadano" sino que deviene en un "medio". Si "rutina" proviene de ruta y ésta *de route*, que significa rueda, esto significa que es el medio que hace posible la circulación. Entonces la calle, si bien es un espacio, un objeto arquitectónico, es también un medio. "La Ciudad Como Texto" se adelantó a lo que muchos preveían; dejó registrado para siempre y de manera abierta al mundo la primera huella colectiva de descontento ciudadano leído en la calle; literalmente por palabras en fachadas, y figurativamente a través de acciones en el espacio público y privado.

El libro *Walkspace*, hace referencia al territorio como:

*The actual territory as a surreal medium through which we can read and write on space like a text.*<sup>9</sup>

5 *Die stadluft macht frei*. Ese aire de la ciudad te hace libre; antiguo dicho alemán que circulaba en la sociedades medievales, pues la ciudad, ese invento burgués, era signo de libertad con la que soñaba el vasallo aún atado a las tierras de su señor, y cuando ambos visitaban la ciudad, muchos no regresaban con ellos, sino que se quedaban a vivir en ellas, fuera tanto de las tierras como de los dominios de su señor. Este fue popularizado por el sociólogo, economista, jurista, historiador y politólogo alemán Maximilian Karl Emil Weber (1864-1920), considerado uno de los fundadores del estudio moderno de la sociología y la administración pública.

Figura 2. Proceso reconstrucción de la fachada continua registrada por medio del montaje análogo de 136 fotografías.

Fuente propia, elaboración de Carola Ureta Marín.

6 Según el estudio realizado el día 20.12.2019 por Forensic Architecture, la concentración —durante la noche— de gas lacrimógeno en solo un metro cúbico de la rotonda alcanzó niveles de toxicidad alrededor de cuarenta veces el límite recomendado, poniendo en riesgo la vida de los manifestantes. Su hallazgo sugiere que los niveles de toxicidad en la zona superaron los umbrales reconocidos por la legislación chilena como un grave peligro para la salud física.  
Fuente: <https://forensic-architecture.org/investigation/tear-gas-in-plaza-de-la-dignidad> (Última consulta junio 2022)

7 Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana, hacia una arqueología de la experiencia* (Santiago: Editorial Universitaria, 1987. Reimpresión sexta edición, 2004), 28-29.

8 Entiéndase un espacio público como aquel que es para todos, de acceso no controlado, visible por todos, para todos y donde todos son visibles, a su vez, cumple con la condición de anonimato, es decir lo suficientemente amplio o complejo, abierto o cerrado, para que un individuo se pueda perder a la vista de todos. Por lo tanto un espacio público es todo aquel que permite convergencia al mismo tiempo que un traslado libre por la ciudad. Todo lo anterior aplica de forma independiente del régimen de propiedad (pública o privada) del espacio en cuestión.

9 Francesco Carreri, *Walkscapes: walking as an aesthetic practice* (Barcelona: Culicidae Architectural Press & Editorial Gustavo Gili, 2002), 137.

10 “La Ciudad Como Texto” está constituido por un libro —que apuesta por pensar en nuevas materialidades para escribir la historia—, y una plataforma web, ambos realizados por un equipo de casi cincuenta profesionales de distintos ámbitos del saber.

11 Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana, hacia una arqueología de la experiencia*, 17.

12 Nos referimos al libro como objeto y a su sitio web, el cual puedes visitar y descargar. Fuente: <https://www.laciudadcomotexto.cl/> (Última consulta junio 2022)

Figura 3. Comparación entre el registro superior, realizado el 23.11.2019, y una fotografía, a casi un año de iniciado el Estallido Social (13.10.2020), donde se aprecia claramente la censura en los muros por parte del gobierno. Fuente propia, elaboración de Carola Ureta Marín.

En consonancia a esto, como búsqueda de nuevas posibilidades, se creó este archivo de memoria digital; constituido por un libro y una plataforma web.<sup>10</sup> Si bien el objeto libro es fantástico, supera el instrumento físico que lo materializa, se presenta como dispositivo multiplataforma que reconstruye las huellas borradas. Dado que la calle siempre vuelve a traer lo mismo, blanquear las fachadas, no borró las huellas y en un acto no de rebeldía sino de consecuencia, una sociedad en crisis volvió a pintar y sacar a la luz los mensajes borrados por los instrumentos biopolíticos de Gobierno: alta planificación para la ejecución de un hecho sin obstáculos y, pintura. Sin embargo, siempre podemos volver a “La Ciudad Como Texto” a ese preciso momento.

En el Santiago de Chile del 2019, la arquitectura se manifestó en doble condición; tanto oportunidad de reflexionar una ciudad mejor como reflejo de los problemas y contradicciones de la sociedad. “Reflejar” viene del latín *reflectere*, compuesto del prefijo *re-*(hacia atrás) y el verbo *flectere* (doblar, desviar) o sea, volver hacia atrás. Como dice Humberto Giannini, una reflexión “regresa constantemente a un mismo punto de partida”,<sup>11</sup> es decir, vuelve hacia atrás en estrecha relación con el reflejo.

Por lo tanto, todo reflejo es a la vez una reflexión, siendo una oportunidad de hermanar el reflejo que inmortalizó “La Ciudad Como Texto” y la reflexión que nos plantea. Fue la astucia de inmortalizar a través de una herramienta: la fotografía, y un instrumento: la cámara, creando un registro capaz de ser dispositivo y medio,<sup>12</sup> uno que permite reflejar y reflexionar sobre lo ocurrido y aun ocurre en Chile desde el “Despertar Social”.

Si bien Chile es un país con régimen de gobierno democrático y libre, al parecer sus calles del 2019 no, desvelando que el aire de la ciudad no siempre nos hace libres, que las calles aunque las pinten constantemente, las marcas vuelven a emerger y aunque las huellas se invisibilicen, las marcas no siempre se borran.



# Private property and the *périurbain*

## Propiedad privada y lo periurbano

Fabrizio Gallanti

Director Arc en Rêve Centre d'Architecture. Visiting Professor at the Architectural Association School of Architecture

In “La Horse”, a 1970 film by Pierre Granier-Deferre, Jean Gabin plays the part of Auguste Maroilleur, a rich farmer in Normandy. When a gendarme asks him what he does for a living, Maroilleur proudly retorts: “landowner!”

I discovered this film thanks to my father-in-law, who had been undersecretary in the government of Salvador Allende in Chile. He told me how, when the film was screened in the upper-class districts of Santiago, the mainly well-heeled audience would clap and roar approvingly when they heard Gabin’s proud rejoinder. This reaction also reflected the opposition of the Chilean middle class to the Socialist government of the time, which it saw as a threat to its privileges, in particular the sacred inviolable right to own private property.

If we look at suburban areas in whatever country, be it France, China or Brazil, it’s obvious that the ideology that underlies their forms remains that of private property. The ground is marked out to define perimeters covering a precise number of square metres or feet, of acres or hectares, subject to daily variations in land value. Within these ill-defined boundaries where growing built-up areas are interwoven with fields and woodland used for farming, what is built depends less on actual need or desire than on money.

If ten hectares planted with sugar beet are still profitable, they will be cultivated for a few more years. If not, they will be built on and turned into residential areas sold at competitive prices. With the scant power it still possesses, the public sector is merely put in charge of “regional development” and “services”. In other words, it is expected to create connections that facilitate mobility between different areas and facilities —housing estates, hypermarkets, office buildings, leisure centres, petrol stations— and to build a bare minimum of public amenities — a few schools, a swimming pool, a fire station— .

The suburban is different from the periphery: the latter grew in proximity of cities, often located just outside walls and fortifications, thus it carried the memory of the urban, that substituted former agrarian land to give room to new housing and industries. Its growth was faster than the cities it encircles yet slower than the accelerated transformation under our eyes today. The periphery is the past, the suburban is the present. The periphery was an excrescence of the urban, the suburban aspires to be a livable countryside. The periphery is shrinking, the suburban is in expansion. The suburban is hybrid: the traces of agriculture persist and become a palimpsest malleable enough to accommodate a variety of seemingly contrasting uses. (Fig.1)

Figure 3. *Télérama*, February 2010. *Télérama* is a weekly French cultural and television magazine published in Paris, France. The name is a contraction of its earlier title: *Télévision-Radio-Cinéma*.



It is not formless as some commentators might like to describe it, because it incarnates and translates economy in its almost purest form. It is, in fact, a surface of possibilities. It is a patchwork and a screenshot of a videogame, Sim City.

In France, 30% of the population lives outside of compact cities and towns but also does not consider, in census and polls, to be rural. To capture the essence of the territories inhabited by this population, the term “périurbain” has been in use since the ‘80s. It differentiates from the US concept of the suburban, because while it attributes to the car —another example of private property as the concept upon which these places are conceived— a crucial role in their development, it acknowledges the pre-existence of land uses that are sometimes millennia-old. Its usage has expanded in the 2000s and now completely dominates economic, political and social discourses, having substituted the term *périphéries* and *suburbain*, which anyway was never used frequently. The legal framework within which a specific municipality is defined as *périurbaine*, thus attached to a larger city and benefiting from various levels of integration in services, is that at least 40% of the population commutes for work towards denser areas.<sup>1</sup>

1 Martin Vanier, “Dans l’épaisseur du périurbain”, *Espaces et sociétés* 148-149 (2012/1): 211–218.



Figure 2. Bruno Fontana, L’expérience du territoire, “Levitt France. Une Utopie pavillonnaire”, *Typologies*, Évry, 2014. © Bruno Fontana/Rencontres Arles. Source: <https://www.amc-archi.com/photos/rencontres-de-la-photographie-2017-arles-entre-dans-l-arene,7144/l-experience-du-territoire-l.2> (Accessed Junio, 2022)

This is a French peculiarity: compared to Italy or Germany, where industrial manufacture is often scattered and associated to smaller villages and has managed to subsist, France has suffered from more violent processes of de-industrialization, where tertiary activities are concentrated in centers and have become the principal employers. Therefore, the nature of the périurbain is mostly residential: it is there were the future *propriétaires* will be able to afford more spacious homes and terrains for their families because real-estate in the centers is less and less affordable. In that sense, the périurbain is profoundly different from the US suburban sprawl, that caused the crisis and collapse of many downtown areas, in France the périurbain is the solution that the market has to offer to the middle-class that has no longer the means to afford to purchase houses or apartments in the centers, that are, in general, thriving. (Fig.2)

The *périurbain* is at the same time ugly and sublime. It is composed of elements that are repetitive and ubiquitous: the single family house, *le pavillon*, deployed in rationalized aggregations *les lotissements*, offered by specialized companies that have streamlined their offer down to the smaller details; the commercial sectors, *la zone commerciale* composed by an aggregation of prefabricated boxes, easily accessible by highways and ubiquitous roundabouts, dedicated to different merchandise —the hypermarket, the DIY equipment and materials, the sports and leisure accessories, the garden furniture, the consumers’ electronics; and the remnants of rural villages and towns, crystallized in a picturesque and expendable ideas of the past— it is where the farmers’ market and the *brocante* will happen once per week. (Fig.3)



Figure 3. Vertical Pools, 2016 © Eric Tabuchi. Source: <https://www.eric-tabuchi.net/filter/Photoworks/Vertical-Pools> (Accessed Junio, 2022)

It is intertwined with agriculture: for instance, the prized vineyards of Pessac, close to Bordeaux, are surrounded by bland tiny villas and non-descript commercial hangars.

The périurbain is also sublime, because it takes advantage of centuries of careful tending of the landscape, therefore, it expresses regional differences in topography and vegetation, and it benefits from salient geographic features: the Alps around Grenoble or the Mediterranean bush around Avignon.

Even if deemed ugly by the urbanite elites that still dominate french culture, the *périurbain* seems to be doing quite fine and has no intention of ever becoming urban.

# The Periphery of Architectural History

## La periferia de la historia arquitectónica

Paola Zellner Bassett

Associate Professor at Virginia Tech, School of Architecture + Design

1 The International Archive of Women in Architecture. Source: <https://iawacenter.caus.vt.edu> (Accessed Junio, 2022)

2 Milka T. Bliznakov. Papers and Architectural Drawings, Ms1991-025, Special Collections, Virginia Tech, Blacksburg, VA.

3 Zellner, Paola, "Expanding the Legacy", in *The Routledge Companion to Women in Architecture*, edited by Anna Sokolina (Abingdon: Routledge, 2021), 329-340. Source: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9780429278891-31> (Accessed Junio, 2022)

4 The International Archive of Women in Architecture (IAWA). Source: <https://spec.lib.vt.edu/iawa/index.html> (Accessed Junio, 2022)

5 Definition of periphery by Merriam-Webster. Source: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/periphery> (Accessed Junio, 2022)

6 "periphery, n." OED Online. March 2022. Oxford University Press. Source: <https://www-oed-com.ezproxy.lib.vt.edu/view/Entry/141021?redirectedFrom=periphery> (Accessed Junio, 2022)

The International Archive of Women in Architecture (IAWA)<sup>1</sup> was founded almost 40 years ago following the vision of Bulgarian-American architect, PhD. Milka T. Bliznakov (1927-2010).<sup>2</sup> Since its inception, the archive's mission has been to rectify the exclusion of women from the written history of architecture; exclusion that had resulted from centuries of habitual omission or intentional erasure in support of the patriarchal ideal of the master creator. Bliznakov understood that not until women were recognized for their contributions to the design disciplines and the built environment could a more balanced history of architecture emerge. The archive was therefore a critical foundation of this enterprise, for in the absence of publications confirming women's involvement in architecture around the world, their contributions could only be evidenced and verified through their professional and personal papers.<sup>3</sup>

Bliznakov became a member of the faculty of the College of Architecture and Urban Studies at Virginia Tech in 1974, and by 1985 —joined in her effort by the University Libraries— the archive was finally established. With almost 500 collections representing 47 countries, the IAWA remains the only archive of its kind in the world today.<sup>4</sup>

### Finding and Preserving

Finding and gathering the work of "invisible" women to be preserved is evermore challenging. Although the IAWA collections span several centuries, they are focused on women born in the 19th and 20th centuries, whose work is mostly pre-digital —handmade— and, as one-of-a-kind artifacts, risk being easily lost to history leaving no trace. As work inevitably vanishes, the IAWA continues the urgent search for women whose names are known only to their families and personal circles; women that await in the periphery to be uncovered and included.

Given enough time to reflect, every reader will remember a woman that he/she knows —in their family, neighborhood, or context— that has practiced or contributed in some form to the built environment. Therefore, every reader, every individual can act as a bridge toward hidden figures —and is encouraged to do so— aiding in the construction of a more complete history.

### The Fertile Periphery

While periphery may be commonly defined as "an area lying beyond the strict limits of a thing",<sup>5</sup> or "the region, space, or area surrounding something; a fringe, margin",<sup>6</sup> with exclusionary connotations, the origin of the word —from *peri-* 'around' + *pherein* "to bear"— also suggests actions: to carry around, to bring forth, to deliver, to mother, to produce.

These variants remind us that there is an unmeasurable wealth of knowledge in the periphery needing to be brought forth and confirmed as such, both in substance and kind. They also demand the expansion of the canons in order to include material that may have been deemed as subjective but which nevertheless holds truth and sheds light on history, especially in the absence of what is considered to be conventional material.

### Beyond Individual Exceptionalism

It is not uncommon for the IAWA to be misjudged given how few 'starchitects' are present in the collections. This judgement stems from the archaic illusion of exceptionalism privileged by the patriarchal value system, one based on the ideal hero. The archive strives instead to illuminate the "lives of the obscure" and as a consequence to reveal the exceptionalism that lies in the aggregation of actions and contributions made by the global community of individuals toward a larger cause.

There are myriad examples in the IAWA collections of women that, while in the periphery, have expanded the boundary of what was admissible and allowed, or what was expected of the profession and of women. Every item in the collections is, in this regard, consequential.

### One by One

Identifying individuals in the periphery does not require but one hint. A name, a letter, perhaps a sketch, a memory, a diploma, a journal entry, or a photograph, can confirm a presence and trigger the imagination of the researcher.

Based on this notion, the ongoing initiative "1x1"<sup>7</sup> was launched by the IAWA Center in 2019 to collect a single two-dimensional piece authored by every woman in design and architecture around the world, past and present, an artifact that captures a "breakthrough" in her education or practice.

7 For the ongoing call visit "1x1 Collection". Source: <https://iawacenter.caus.vt.edu/1x1-initiative/> (Accessed Junio, 2022)



Figure 1. Fragment of collage in multiple media with fragment of accompanying handwritten text by American architect and professor Sameena Sitabkhan, donated to the "1x1 Collection".

THESE ARE REMNANTS (WALLPAPER, BACK ROOM OF A REMODEL PROJ I guess they document the mem hint at some of the stories that there. I started to make colla materials, as a way to think at they are messy, exploratory or nature ~~parts~~ of architecne.

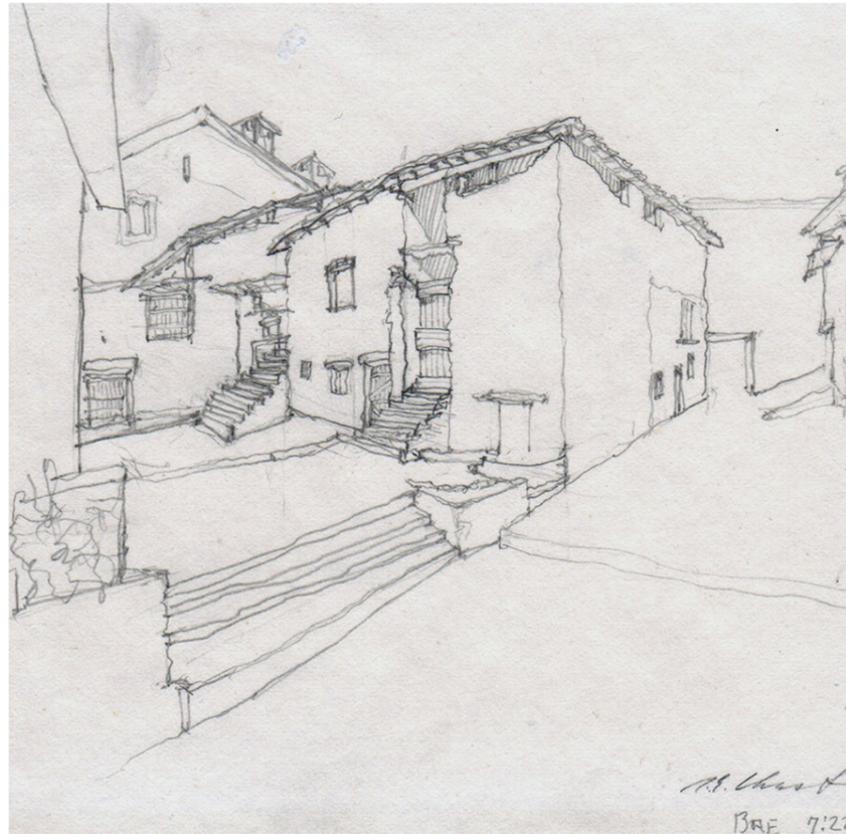
Sameena Sitabkhan  
Sjm

The work is accompanied by the CV of the author and a handwritten narrative explaining the relevance of the donated piece. The CV provides factual information and defines the scope of her practice, influences, impact, and associations.

The brief handwritten narrative, on the other hand, is an unquantifiable treasure that captures her voice and reunites the work with its author providing a more complete understanding of both. With these three items a personal collection can be established in the IAWA for every woman whose work is collected and, with it, ensure her place in history is recorded.

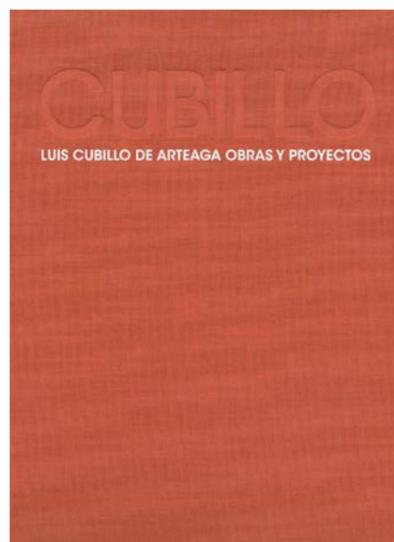
Figure 2. Graphite travel sketch and fragment of accompanying handwritten text by Rebecca Chestnutt, German architect and professor, donated to the "1x1 Collection".

Agriculture. The typology of a  
or shed and its relationship  
will be found in many cultures.  
also define the specific form  
of the individual structure.  
sketch represents is the best  
understanding such distinct  
my observations and their  
At the time, I thought it was  
and gave it to my father. Now  
it seems very appropriate to  
into my own possession.  
August 21, 2019, R.E. Chestnutt



The work is simultaneously entered into the "1x1 Collection". This broad collection not only maps the "1x1" initiative but also materializes the developing network built by individual women —one by one— helping reveal the immense potential within the periphery of architectural history.





Luis Cubillo de Arteaga.  
Obras y proyectos  
Varios autores,  
prólogo de Carlos Sambricio.  
ISBN: 978-84-09-14563-8  
Lampreave, 2021  
383 páginas

### David García-Asenjo Llana

Universidad Rey Juan Carlos  
david.garciaasenjo@urjc.es  
Arquitecto por la ETSAM (2002) y  
Doctor en Proyectos Arquitectónicos  
Avanzados por la UPM (2016), con la  
tesis "Estrategias de proyecto en la  
arquitectura sacra contemporánea  
española".  
Profesor Asociado en el grado en  
Fundamentos de la Arquitectura de  
la Universidad Rey Juan Carlos de  
Madrid.  
Mentor de docencia de Proyectos  
Arquitectónicos en la ETSAM entre los  
años 2009 y 2012.  
Colabora como divulgador de  
arquitectura contemporánea en el  
programa de radio Julia en la Onda,  
con Julia Otero, dentro de la sección  
Territorio Comanche.  
Escribe crítica y análisis de  
arquitectura en medios escritos como  
CTXT y El Orden Mundial.

## Luis Cubillo de Arteaga. Obras y proyectos

Durante la última década se ha cumplido el centenario de las primeras generaciones de maestros de la arquitectura moderna española. Esto ha permitido la celebración de distintas exposiciones o la publicación de monografías sobre su trayectoria. El hecho de que estas iniciativas esté vinculada de forma directa a las familias o el entorno cercano de las figuras homenajeadas hace que en muchas ocasiones no exista el aparato crítico necesario que permita entender su obra y las circunstancias en las que se produjo. La reciente actividad académica que se está realizando en torno a estos arquitectos viene a suplir esta carencia, pero se echa en falta una mirada menos complaciente sobre este periodo de la arquitectura española.

En 2021 se conmemoraron los 100 años de Luis Cubillo de Arteaga y esto ha servido para que se edite esta interesante monografía sobre su figura. En esta ocasión viene acompañada de una serie de ensayos que cubren un amplio espectro de los factores que configuran una obra arquitectónica. Unos textos que encajan la obra en un tiempo y una sociedad que comenzaba a modernizarse. A través de su lectura se puede entender la fructífera carrera de Cubillo, con 544 proyectos en 44 años de profesión. Se estudia su obra desde distintos enfoques, desde la escala cercana de la vivienda a la más amplia del diseño de ciudad. Se destaca la influencia que tuvo Arne Jacobsen en su modo de proyectar, al tiempo que se muestra la difícil traslación de esa arquitectura desde un clima nórdico hacia uno mediterráneo. Se estudia también un aspecto fundamental, los clientes para los que trabajó y cómo el talento de Cubillo se mostraba al responder con soluciones eficaces a las ajustadas condiciones económicas de los encargos. La arquitectura de Cubillo se insertaba en una ciudad en crecimiento, y su interés por configurar un espacio urbano se aprecia desde el cuidado en el trazado de la cubierta de sus edificios hasta el diseño del paisajismo que acompañaba a la edificación. Hay que destacar que se cita a los colaboradores más cercanos al arquitecto y la pequeña estructura de su despacho. La arquitectura es una disciplina que se realiza en equipo, y es habitual que en exposiciones y publicaciones se olvide nombrar a los que hicieron posible la realización de los trabajos que se muestran.

Uno de los puntos fuertes de la publicación es la cuidada selección de las imágenes, y el acierto en la elección del blanco y negro, tanto en las fotografías que acompañan a los estudios como en el repaso cronológico a sus obras. Se reserva el color para el capítulo "El dibujo", de Jaime Solá Reija, donde se repasa la aproximación gráfica de Cubillo a la arquitectura. Es importante destacar la labor que hizo el Servicio Histórico del COAM al catalogar el archivo del arquitecto, como señala Miguel Lasso de la Vega. Esto ha permitido que haya sido accesible a investigadores y ha contribuido a que su figura haya encontrado el justo reconocimiento de su aportación a la arquitectura contemporánea española.

Esta publicación afianza esta relevancia y contribuye a una mejor lectura de la obra de Luis Cubillo de Arteaga, miembro de una de las generaciones que impulsó el definitivo cambio de rumbo de la arquitectura española en la segunda mitad del siglo XX y su incorporación a la tradición europea.

## Todos los museos son novelas de ciencia ficción Jorge Carrión

El Centro José Guerrero de Granada, con sede en un edificio rehabilitado por Antonio Jiménez Torrecillas en el año 2000, transformó en 2019 sus espacios en las páginas de un cómic, obra de los dibujantes Max y Sergio García, con la compañía de la escritora Ana Merino. La exposición "Todos los museos son novelas de ciencia ficción" supuso a finales de 2021 un nuevo paso en su vocación por tensar los conceptos expositivos.

En *Membrana* (Barcelona: Gutenberg, 2021) Jorge Carrión desarrolla, con la voz (densa, rítmica, musical) de una inteligencia artificial, el catálogo de la exposición permanente del Museo del siglo XXI, inaugurado en 2100. Y aunque algunas descripciones de los objetos que constituyen dicha exposición son muy precisas y exhaustivas, de un modo completamente deliberado se incluyen simples marcos que hacen las veces de imágenes de los mismos. Cuando Carrión y el Centro José Guerrero acuerdan desarrollar una exposición apoyada en *Membrana*, lo natural habría sido, probablemente, hacer el recorrido inverso: construir el Museo para el catálogo ya existente. No obstante, el autor decide explorar la autoficción a modo de *spin-off*.

La exposición comisariada por Jorge Carrión para el Centro José Guerrero y diseñada por Fernando Rapa transformó durante tres meses el museo en una novela, cuyas páginas se distribuyeron por las paredes de las sucesivas salas del edificio, estableciéndose diversos niveles de lectura mediante el tamaño de la tipografía o del papel —incluida una audiolectura locutada por el propio autor—, al tiempo que un hilo rojo resaltaba sobre el blanco marcando el recorrido de la lectura esencial y constituyendo una intensa relación con la propia arquitectura ocupada.

En las primeras páginas de *Todos los museos son novelas de ciencia ficción*, Jorge recibe un enigmático correo electrónico de alguien que se identifica como Mare, lo que desencadena un intenso intercambio de comunicaciones telemáticas. La relación que se establece entre Mare y Jorge es el hilo conductor y núcleo central de una narración enriquecida por múltiples referencias, reales y ficticias, y diversas obras artísticas y gráficas (algunas de ellas creadas expresamente para esta exposición-novela) en las que abundan las colaboraciones entre distintas disciplinas y realidades, con la simbiosis y la dualidad como tema subyacente.

El catálogo editado por Galaxia Gutenberg recupera su forma natural de novela, con imágenes de las obras incluidas, entre las que destaca, por el espacio que ocupa —cuarenta páginas— *Sincronías* un cómic experimental, en el que Roberto Massó realiza una interpretación del proceso de la comunicación telemática entre Jorge y Mare. En la exposición, *Sincronías* trasciende las dos dimensiones mediante múltiples pliegues del papel que le dotan de volumen en el paramento del que se adueña.

La valiente apuesta del Centro José Guerrero, en la que se desdibujan los límites entre el propio museo, la exposición y el catálogo-novela, induce al lector, por las dudas y por las deudas, a realizar una profunda y esforzada reflexión sobre nuestra realidad, nuestra relación con la tecnología, nuestro pasado, presente y futuro.

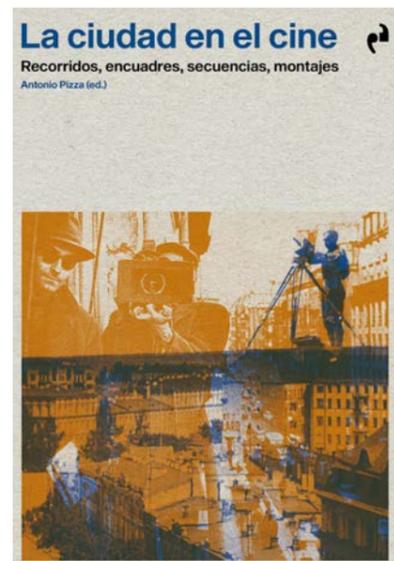
Jorge Carrión  
Todos los museos son  
novelas de ciencia ficción



Todos los museos son novelas de  
ciencia ficción  
Jorge Carrión  
ISBN: 9788418807657  
Editorial Galaxia Gutenberg  
Barcelona, 2022  
198 páginas

### Fernando Jiménez Parras

Cortaypega-Asociación Cultural  
Dimomo Arquitectura  
fjpparras@yahoo.es  
Arquitecto por la Escuela Técnica  
Superior de Arquitectura de  
Granada. En 2004 inició el ejercicio  
de la profesión libre así como su  
colaboración con la Fundación  
Docomomo Ibérico, de cuya Comisión  
Técnica forma parte desde 2016 en  
representación del Consejo Andaluz de  
Colegios Oficiales de Arquitectos,  
ocupándose de la coordinación de los  
trabajos así como de las labores de  
investigación y documentación de la  
provincia de Jaén. Desde 2014 dirige  
y edita la colección de recortables de  
arquitectura "cortaypega" en el marco  
de la Asociación Cultural Dimomo  
Arquitectura, desde la que también se  
realizan otras acciones divulgativas.



La ciudad en el cine. Recorridos, encuadres, secuencias, montajes  
Varios autores  
Antonio Pizza (ed.)  
ISBN: 978-84-19050-13-7  
Ediciones Asimétricas  
Madrid, 2022  
ISBN: 978-84-19050-13-7  
268 páginas

### Andrea Maglio

Università degli Studi di Napoli Federico II  
andrea.maglio@unina.it  
Es profesor titular de Historia de la Arquitectura en la Università degli studi di Napoli Federico II. Su campo de investigación abarca desde la historia arquitectónica y urbana europea de época contemporánea, con especial interés en los contextos italiano y alemán, hasta la relación entre la arquitectura y los New Media.

## La ciudad en el cine. Recorridos, encuadres, secuencias, montajes

La relación entre la ciudad del siglo XX y el medio cinematográfico puede analizarse desde diferentes perspectivas. La transición de las escenografías pintadas a los escenarios reales subraya la importancia de la “presencia física” del elemento urbano. Algunas ciudades se convierten en lugares privilegiados para la instalación de sets cinematográficos, adquiriendo un aura alimentada por las historias que en ellos se filman: es el caso de ciudades como París, Berlín o Barcelona. Hoy en día las películas constituyen “documentos” relevantes para ámbitos como la historia urbana, las ciencias sociales, la semiología o el psicoanálisis, como demuestran los *Film studies*.

En los estudios históricos sobre arquitectura y ciudad ningún tipo de investigación científica podrá plasmar el uso del espacio urbano, real o ficticio. Mientras que los arquitectos y urbanistas imaginan a menudo espacios semivacíos y la fotografía arquitectónica ofrece escenarios sugerentes sin el elemento humano, la película, en cambio, traslada esta inmovilidad artificial al espacio y al tiempo. Precisamente el tiempo constituye, en uno de los ensayos la clave de lectura de la ciudad y del paisaje. Basta pensar en Eric Rohmer que, en 1984, mirando por primera vez *Stromboli* (Rossellini), quedó impresionado por la relación entre tiempo y espacio.

Otro tipo de estudio atañe a los lugares del turismo, en los que la ficción cinematográfica resulta todavía más influyente gracias a su efecto “promocional”. Este papel tiene una importancia clave y las autoridades locales impulsan a las productoras a rodar en sus territorios. En Italia, las *film commission* de cada región apoyan las producciones financiera y organizativamente. A otra escala, también un edificio aislado puede ser relevante en la puesta en escena, como se subraya en la segunda parte del libro: resulta sugerente el análisis de la arquitectura representada en sección, con referencia a las escenografías teatrales; también la reflexión sobre la arquitectura moderna identificada con héroes negativos o con lugares de encuentro de ángeles que vigilan la ciudad, como en *El Cielo sobre Berlín* (Wim Wenders).

La tercera parte del libro aborda la posibilidad de leer la arquitectura a través del documental, permitiendo la comprensión de realidades difícilmente representables con los medios tradicionales. Bruno Zevi señaló el papel fundamental de la “cuarta dimensión” para la percepción en movimiento del espacio y varios autores de la segunda mitad del siglo XX han utilizado el documental para analizar la arquitectura, la ciudad o el paisaje, o como medio de investigación proyectual arquitectónica o urbanística. Incluso Reyner Banham en 1972, tras publicar su libro sobre Los Ángeles, recurre al documental para apoyar su peculiar punto de vista sobre la ciudad y aprende a conducir para poder rodar la película desde el coche en movimiento.

El volumen editado por Antonio Pizza aborda todos estos aspectos, proporcionando una prueba ulterior de como los estudios históricos y crítico-hermenéuticos acerca de la arquitectura pueden valerse de un patrimonio cultural tan extenso y complejo. La clara estructura del libro permite una lectura sencilla, no necesariamente lineal, posibilitando una panorámica acerca de un tema de actual y fascinante.

## Arquitectura y género. Una introducción posible María Novas Ferradás

*Arquitectura y género. Una introducción posible* es el título del libro de María Novas y según podemos leer, debe ser una ecuación posible. Es el resultado de dos componentes no solubles en el tiempo pretérito —tal y como nos lo han contado siempre—, pero con soluciones factibles en la actualidad. Por ello, este empeño de la autora en rescatar nombres de mujeres arquitectas que sí existieron y que mayoritariamente están siendo las propias arquitectas las que se están encargando de recolocarlas en el relato cronológico de la Historia de la Arquitectura.

Pero este volumen no es una tesela más a añadir al mosaico multicolor que se empezó a componer y que aún continúa en proceso. Aporta bajo el prisma feminista, nuevos modos de construir éstos referentes, preguntándose que

*Quizá la igualdad solo sea efectiva cuando la historia y teoría de la arquitectura nombre a arquitectas de nivel medio, igual que ahora cita a muchos varones que no han sido especialmente brillantes.*

Otra de las áreas que ocupan una parte importante del libro es la destinada al diseño del espacio. Desde la planificación urbana y la forma de vivir en las ciudades hasta la organización en el interior de los hogares. La división espacial entre producción (lugares donde se trabaja) y reproducción (cuidados fundamentalmente para la infancia y la vejez), conformando espacios claramente segregados por sexos en épocas anteriores —cuando el salario masculino era el salario familiar— se ha sofisticado en la actualidad. La *externalización* de los cuidados y el mantenimiento de los hogares, posibilita el trabajo remunerado a ambos cónyuges, pero dichas tareas siguen recayendo mayoritariamente de nuevo en las mujeres, aunque en muchos casos procedentes de otros países con menos recursos, que deben abandonar a sus familias, para cuidar y mantener personas y casas ajenas.

La última parte del libro está destinada a la desigualdad entre hombres y mujeres en el ejercicio de la profesión. Con un dato sorprendente, la feminización de los estudios de Arquitectura en la actualidad, explica que alrededor del 70% de la totalidad de las arquitectas sean menores de 45 años. Sin embargo, un gran número de estas jóvenes arquitectas abandona la profesión, debido fundamentalmente a la precarización de los salarios. Por tanto, no existe una correlación entre nuevas tituladas y nuevas profesionales.

Este texto de María Novas recoge y amplía su TFM de 2014, que en palabras de la autora, fue un trabajo honesto, pensado como algo que a ella como estudiante le hubiera gustado leer y con un lenguaje accesible, no elitista. Sin duda, en esta ocasión lo ha vuelto a lograr. Su sinceridad, advirtiendo que es un trabajo desde una perspectiva eurocéntrica, sin ahondar en teorías raciales, anti/post/de-coloniales o queer, no le resta credibilidad, al contrario. Acotando el asunto, le confiere mayor concreción y contundencia. Su objetivo no es otro que lograr un mundo arquitectónico más equitativo y optimista en común, pero aprendiendo a mirarlo de otra manera.



Arquitectura y género. Una introducción posible  
María Novas Ferradás  
ISBN: 978-84-18403-37-8  
Editorial Melusina  
Santa Cruz de Tenerife, 2021  
191 páginas

### Josenia Hervás y Heras

Universidad de Alcalá  
jhervasheras@colaboradorst.es  
Doctora arquitecta con doble especialidad en edificación y urbanismo por la Universidad Politécnica de Madrid. Su tesis doctoral “El camino hacia la arquitectura: las mujeres de la Bauhaus” ha sido el resultado de años de estudio en España y Alemania, y de diversos artículos y conferencias. Actualmente es docente en la Universidad de Alcalá de Henares (España).

## Política de envíos

### Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación.

Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- Todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final, y seguirán los criterios que aparecen en Envío.
- El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos resumidos que aparecen en Acerca de la revista.

*https://veredes.es/vad/index.php/vad/about/submissions*

### Directrices para autores/as

Los escritos se presentan a través de la plataforma en línea. Se aceptarán tres tipos de trabajos:

- Artículos de investigación: 4000-5000 palabras (incluyendo bibliografía y notas), y siete imágenes.
- Críticas de arquitectura (sin arbitraje): 500-800 palabras y tres imágenes.
- Reseñas de libros (sin arbitraje): 400-500 palabras.

Los artículos de investigación, las críticas de arquitectura y las reseñas de libros deben poseer el siguiente formato: tamaño A4, orientación vertical. Márgenes superiores e inferiores: 3,5 cm; izquierdo y derecho: 2,5 cm. No habrá encabezamientos ni pies de página. Se numerarán las páginas en la parte inferior, con alineación derecha.

Los artículos de investigación y las críticas de arquitectura irán precedidos de una hoja cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en español y en inglés –este último en cursiva–, que se redactará con tipografía Open Sans tamaño 14 y en negrita, con alineación izquierda.
- Tras esos datos identificativos se incluirá un resumen en la lengua principal escogida, y otro en inglés, cuya extensión no será superior en cada caso a las 200 palabras. Se empleará en cada caso un único párrafo con tipografía Open Sans, cursiva, tamaño 10, justificado.
- Cinco palabras clave, en español e inglés, separadas por comas (Open Sans, cursiva, tamaño 10).

### Formato del texto principal

El cuerpo del texto empleará la tipografía Open Sans, tamaño 12. Las citas dentro del texto que excedan las cuatro líneas se redactarán con tamaño 10 y con una sangría a derecha e izquierda de 2 cm, en letra cursiva.

Los epígrafes se redactarán en minúscula negrita, y los subepígrafes con letra minúscula cursiva. Irán numerados en arábigos. El interlineado de todo el documento será sencillo y no habrá espacio entre párrafos, tampoco entre epígrafe o subepígrafe y comienzo de párrafo. Entre final de párrafo y epígrafe o subepígrafe siguiente, habrá un espacio.

Todas las notas que el autor considere necesarias irán al final de la página correspondiente, conforme a las siguientes pautas: tipografía Open Sans, tamaño 9, alineación justificada, interlineado sencillo, sin espaciado anterior ni posterior, sin sangrado y con numeración continua. En el texto, se indicarán en superíndice, sin paréntesis. El número de la nota debe situarse justo detrás de la palabra o frase que se quiera referenciar; nunca detrás del punto final.

La bibliografía se citará al final del texto, ordenada alfabéticamente por autores. Toda cita o referencia bibliográfica que se indique en una nota a pie de página deberá incluirse en la bibliografía final del artículo.

Las referencias bibliográficas deberán presentarse atendiendo a las indicaciones de *The Chicago Manual of style* (Sistema Notas y Bibliografía).

*https://www.chicagomanualofstyle.org/tools\_citationguide/citation-guide-1.html*

Las figuras (ilustraciones, diagramas, cuadros, mapas, fotografías y gráficos) deben presentarse en formato imagen (JPG). Las imágenes se incrustan en una baja resolución, ubicadas en el lugar del texto donde desean ser incorporadas. Las imágenes de calidad final, se enviarán en archivos adjuntos separados, con una resolución mínima de 300ppp.

Tablas y figuras irán numeradas en arábigos consecutivos según su aparición en el texto. La referencia en el texto se hará en la forma: (Tabla 1) o (Figura 1), etc. Cada tabla y figura irá acompañada de un pie que la explique brevemente siguiendo el modelo: Figura 1. Título. Fuente: ...; o Tabla 1. Título. Fuente: .... Dichos pies de tabla y figura deberán estar redactados en tipografía Open Sans 9 e interlineado sencillo.

Se especificará la procedencia de cada una de las imágenes, indicando si es de autoría propia, cedida para su publicación, etc. En el caso de obras ya divulgadas y de autoría ajena, se indicará la fuente (libro, revista...), utilizando el sistema de referencias bibliográficas anteriormente mencionado, incluyendo claramente

la página de dónde se ha extraído. Atendiendo *al artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, se regula el denominado "derecho de cita", lo que supone la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza plástica o fotográfica, siempre que su inclusión se realice a título de cita, análisis, comentario o juicio crítico, en el ámbito de la docencia e investigación.

*https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930*

### Crítica de investigación

La extensión estará comprendida entre 4.000 y 5.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía. No se aceptarán trabajos que excedan este límite. Su estructura será la habitual en las revistas científicas, con la exposición clara de los objetivos, las fuentes, las conclusiones finales y la bibliografía.

Todos los originales, antes de iniciar el proceso de evaluación por pares, serán leídos previamente por la Dirección, que comprobará la adecuación del manuscrito al perfil de contenidos de la publicación, pudiendo rechazar directamente —sin pasar a evaluación externa— los trabajos cuyo formato no se ajuste a las normas, los que posean una calidad ostensiblemente baja o aquellos que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista. Una vez que el artículo ha sido aceptado, el autor/es tiene/n que firmar una declaración de propiedad del trabajo y de cesión de derechos para su publicación en VAD. veredes, arquitectura y divulgación.

### Artículos de investigación

Se aceptan trabajos destinados a analizar desde un aspecto crítico noticias, proyectos, novedades, concursos y eventos relacionados con la arquitectura.

Está dirigido a un amplio público académico: arquitectos, urbanistas, filósofos, historiadores del arte, sociólogos, geógrafos, críticos y teóricos del arte y la arquitectura. La selección de los textos estará debidamente justificada por el interés científico y académico de las temáticas propuestas, de manera que se puede generar un debate, o bien la presentación del estado de la cuestión sobre una materia específica.

La extensión no puede superar las 800 palabras, sin incluir notas y bibliografía.

### Reseñas de libros

Serán textos breves que comenten e informen críticamente sobre un libro o monografía recientemente publicado en el ámbito de la arquitectura. La extensión de las reseñas no debe superar las 500 palabras. Tipo de letra: Open Sans, tamaño 12, interlineado sencillo.

Deberá aportar la siguiente información:

- Datos bibliográficos: Título de la publicación, nombre completo del autor/a del libro, ciudad, editorial, año de publicación, ISBN.
- Imagen de la portada del libro.

Se reseñarán libros cuya primera edición (no traducción) haya sido publicada en los dos últimos años. Será el Consejo Editorial el que dictamine si se publica o se rechaza la propuesta. Al final del texto aparecerá el nombre del autor de la reseña. Las posibles citas textuales se escribirán entrecomilladas. Cuando las reseñas sean en idioma extranjero, las citas textuales se escribirán traducidas al español y entrecomilladas.

### Aviso de derechos de autor

VAD. veredes, arquitectura y divulgación se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0, CC-BY-NC-SA". Así cuando el autor/a envía su colaboración está explícitamente aceptando esta cesión de derecho de edición y de publicación.

Con el objetivo de favorecer la difusión del conocimiento, VAD. veredes, arquitectura y divulgación se adhiere al movimiento de revistas de Open Access (DOAJ) y entrega la totalidad de sus contenidos a diversos repositorios bajo este protocolo; por tanto, la remisión de un trabajo para ser publicado en la revista presupone la aceptación explícita por parte del autor/a de este método de distribución.

### Principio éticos

VAD. veredes, arquitectura y divulgación hace suyas las normas éticas del *Committee on Publication Ethics*. Los editores se comprometen a mantener el anonimato en todo el proceso, del que son los máximos responsables, evitando todo tipo de conflictos de intereses.

Los revisores serán profesionales competentes en la materia que se les propone evaluar. Previamente se habrán dado de alta en la plataforma de la revista, indicando el campo específico de su investigación. Una vez aceptada, realizarán una revisión objetiva y de carácter constructivo que incidirá en el interés del artículo, su contribución al tema, las novedades aportadas, etc., indicando las recomendaciones para su posible mejora, en caso de que las hubiera.

Los revisores se comprometen a respetar los límites temporales y a seguir las directrices de VAD. veredes, arquitectura y divulgación. El tiempo de elaboración de un informe de revisión es de aproximadamente un mes. Los autores se comprometen a enviar trabajos originales, reconociendo la autoría de las fuentes que se utilizan en el estudio y comprometiéndose a incluir en el artículo a todos aquellos investigadores que hayan participado en la investigación.

- Guía de buenas prácticas.

*https://veredes.es/vad/index.php/vad/guia-de-buenas-practicas*

**VAD** Revista científica de arquitectura  
veredes, arquitectura y divulgación  
ISSN 2659-9139 | e-2659-9198

<https://veredes.es/vad/>

Para leer ediciones anteriores de VAD visite nuestra página web

