

Narrativas de la ausencia, cartografías de la memoria: tres diseños para tres narrativas

Santi Ferrer-Vidal Cortella

**Tutora: Tània Costa
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny
Curs 2014/2015**



**EINA Centre Universitari
de Disseny i Art de Barcelona.
Adscrit a la UAB**

NARRATIVAS DE LA AUSENCIA. CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA

Tres diseños para tres narrativas



Trabajo final del Master Oficial EEES. Master Universitari de Recerca en Art i Disseny

[EINA, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona. Adscrito a la UAB](#)

Santi Ferrer-Vidal Cortella

septiembre 2015

NARRATIVAS DE LA AUSENCIA. CARTOGRAFÍAS DE LA MEMORIA
Tres diseños para tres narrativas

2. Índice

1. Título.
2. Índice
3. Origen i justificación de la propuesta
 - 3.1 Construcción de hipótesis.
 - 3.2 Tres narrativas simultáneas
4. Objetivos del trabajo final de master
5. Ámbitos de actuación
 - 5.1 Ámbito temporal
 - 5.2 Ámbito geográfico
6. Estado actual del tema de investigación
7. Metodología a desarrollar
 - 7.1 Fuentes documentales para la investigación.
8. Arquitecturas inéditas, arquitecturas ausentes.
 - 8.1 Amueblar *l'Eixample*
 - 8.1.1 Remontar *l'Eixample*. Vivir diferente
 - 8.1.2 Habitar la casa
 - 8.2 Aparición y desaparición
 - 8.2.1 La necesidad de la vida al aire libre
 - 8.2.2 "*Rosita à le plage (2015)*"
 - 8.3 El Frontón que nunca existió
 - 8.3.1 El viejo Frontón
 - 8.3.2 Para olvidar la contienda
 - 8.3.3 Una original estructura de hormigón
 - 8.3.4 La reinterpretación del proyecto
 - 8.3.5 Una repentina desaparición
9. Narrativas de la ausencia y estética representativa
 - 9.1 Paisaje y representación artística
 - 9.2 Representación de la ausencia
10. Apéndices
 - 10.1. Construcción de memorias
 - 10.2 Expresión del mundo subjetivo como resorte de la investigación
 - 10.2.1 La casa de Jean Yves y el tema del master.
11. Conclusiones generales del estudio
12. Bibliografía.

3. Origen i justificación de la propuesta.

3.1 Construcción de hipótesis.

Lo denominamos como Trabajo Final de Master porque habría de recoger sino todo, sí algunos de los numerosos contenidos en referencia a los temas que han ido apareciendo durante todo el período en el cual se ha desarrollado el curso. O quizás, y así parece más coherente en este caso, las diferentes temáticas que se han ido tratando, han ido conformando la proposición de un discurso teórico que ha de fundamentar las bases del presente estudio de investigación o Trabajo Final de Master.

Desde los diferentes módulos se han tratado multitud de interpretaciones del hecho artístico y de diseño, interpretaciones que en la mayoría de los casos analizan en sí el hecho creativo como denominador común de estrategias de actuación. En el territorio de la creación todo entonces parece posible y sus interpretaciones utilizan herramientas de muy diferentes ámbitos superando discursos críticos más académicos, o elaborados desde la propia disciplina. De este modo, podríamos afirmar que elegimos determinados paisajes, arquitecturas o diseños porque nuestra experiencia visual ha estado formada por el arte. Pero desde otras fuentes de creación como la tecnología, el pensamiento urbano, la literatura, las culturas del ocio, el trabajo o desde la identidad individual, también nos interesan las posibilidades que sus interpretaciones ofrecen. Es decir, con la incorporación de lenguajes diversos confeccionamos una narración de posibilidades y, por lo tanto, nuevas representaciones que se asocian a estéticas relacionadas. Narraciones que pueden cuestionar el discurso prefigurado, ya sea en el ámbito de la nueva construcción de paisajes como de arquitecturas existentes o desaparecidas.

Mi interés se centra más en estos paisajes transformados por la memoria, que configuran nuevas representaciones, así como en cualquier narración posible de la arquitectura o contra la arquitectura, ya sea desde su desaparición como desde su destrucción. Estudiaremos estas dualidades y diferenciaremos sus diferentes contenidos a través de ejemplos concretos que construyen diferentes narraciones. Pensar en la arquitectura, el paisaje y sus narraciones, no ya como un acto constructivo sino, al contrario, como aquello que solo mediante la destrucción o ausencia puede exhibir sus verdaderas potencialidades. Aquellas arquitecturas inexistentes, desde el olvido o la negación de su uso, donde el discurso narrativo pueda reivindicarlas o finalmente interrumpirlas perteneciendo tan solo al imaginario humano.

3.2 Tres narrativas simultáneas

El trabajo se basa en una concepción de la historia del arte reciente como un conjunto de narraciones diversas, simultáneas, abiertas, a veces interconectadas, otras contradictorias, pero nunca lineales. Estos tres relatos intentan apartarse de los modos unidireccionales en la manera de explicar la arquitectura o el diseño que siempre buscan similares interpretaciones. En lugar de esto se proponen o se superponen líneas de reflexión basadas en experiencias vivida, o de interpretación de memorias de archivo, en las cuales las narraciones se han de bifurcar, entrelazar o tomar caminos inesperados. Interacción con el lector, activación desde evocaciones personales o colectivas, o nuevos lenguajes y lecturas relacionados con el significado de cada una de ellas, expandiendo de este modo su mensaje.

En este sentido, y partiendo de tres casos aislados que se trabajan desde diferentes archivos, documentales y fotográficos, se reconstruyen narraciones, en nuestro caso, de diferentes etapas históricas del diseño y la arquitectura moderna de Barcelona. Por encima de los tres relatos se superpone una narración única que las conecta a través de los fragmentos biográficos de la vida de una persona. Estos tres casos se exponen desde sus inicios de manera diferenciada, y su revelación, por tanto, forma parte ya de la narración propuesta. Alguno de ellos desde la rigurosidad del archivo oficial y su colección de negativos o, en contraposición, sin perder por ello rigurosidad, el hallazgo casual entre una serie de objetos olvidados y a punto de ser recolectados por el trapero ocasional. Los tres casos presentan una evidente relación en cuanto representan tres escalas diferentes de aplicación y desarrollo del diseño moderno, en este caso aplicado al mobiliario o decoración, la construcción efímera y, finalmente, a la propia construcción o arquitectura. Los tres casos se hallan entrelazados igualmente por un vínculo familiar que resulta ser el dispositivo de narraciones que desde la memoria inician este trabajo de investigación.

El Trabajo en ninguna medida pretende eludir la rigurosidad del estudio descriptivo y técnico de cada caso, pero resulta más ambicioso, al proponer narraciones que, adaptando modelos literarios y de interpretación artística, reivindican una manera de asumir la modernidad del diseño y la arquitectura contemporáneos y, por definición, una continuidad histórica que se vio interrumpida por la guerra civil española y la larga posguerra que la siguió.

En los tres casos, prácticamente inéditos, se ha rescatado siempre la memoria histórica, que entiendo como superposición de historias individuales que nos remiten a situaciones de

desconocimiento o excepcionalidad, ya sea desde su anonimato, su potencial arrebatado o la destrucción temprana.

Finalmente, tratar descripciones de dimensiones emocionales del espacio y del diseño, sin olvidar tampoco descripciones topológicas o geométricas. Es decir, introducir topologías de la visión que se van a ver alteradas continuamente por la subjetividad de nuestras sensaciones, provocadas por relatos extemporáneos que interfieren en la percepción de los territorios que ultrapasamos. Se derivarán en consecuencia como unos mapas emocionales que vienen marcados por itinerarios que seleccionamos nosotros a partir de unos códigos de interpretación que permanecen en nuestra memoria y que desarrollan una conciencia crítica. Esta actitud crítica debería permitirnos realizarnos como seres más individuales y, paradójicamente, con más capacidad de intervenir en dinámicas sociales, complementar soluciones participativas y generar propuestas para soluciones hiperlocales. Pero esto sería ya parte de otra tesis o trabajo de investigación

4. Objetivos del trabajo final de master

1. Tratamiento del tema mediante el estudio de tres obras pertenecientes a diferentes escalas del diseño y que se desarrollan alrededor de circunstancias inéditas.
2. Proposición de nuevas situaciones narrativas que complementen el estudio de investigación de cada una de las tres obras.
3. Superposición de narraciones que a modo de un palimpsesto refleje en su resultado final una narración superior que da verosimilitud a los objetivos de estudio y los enriquezca para conseguir una nueva interpretación.
4. Desarrollo de conciencias críticas que, a través de narraciones o expresiones subjetivas, sirvan de resorte para desarrollar interpretaciones de hechos de diseño o artístico.
5. Finalmente, el trabajo de investigación pretende reivindicar y rendir homenaje a una época del diseño y la arquitectura de Cataluña, representada principalmente por el GATCPAC, y brutalmente interrumpida por la Guerra Civil española (1936-39), así como su posterior influencia en años de gran represión. También plantea de manera colateral la difícil coyuntura histórica en la que toda una generación de arquitectos y diseñadores se vieron implicados. El estallido de la Guerra Civil quiebra itinerarios profesionales, dinámicas colectivas, amistades y tejidos asociativos, así como divide la sociedad en dos bandos. Razones de afinidad ideológica, pero también de pura

supervivencia condicionan y obligan a numerosos profesionales a cobijarse bajo la España que representaban los militares rebeldes y adscribirse a sus postulados doctrinarios y sus manifestaciones estéticas. Por el contrario, la permanencia en el bando de la legalidad republicana tendrá como consecuencia, tras la victoria de las tropas del general Franco, consecuencias mucho más graves como la depuración profesional, la marginalidad y en muchos casos el exilio.

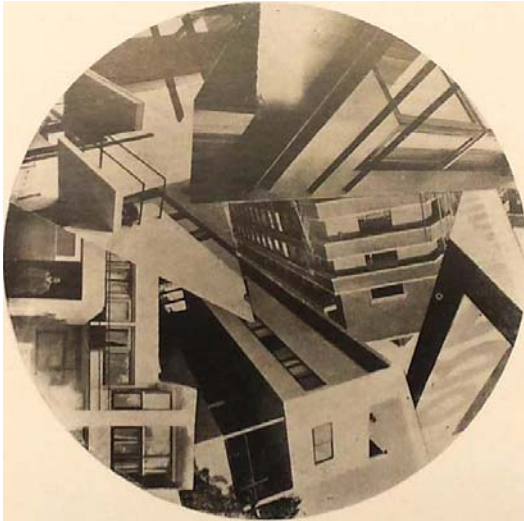
5. Ámbito temporal y geográfico

El estudio no se centra en ningún ámbito temporal concreto ya que, todo orbita alrededor de tres obras concretas, desarrolla interpretaciones teóricas que sobrepasan cualquier tiempo específico. De todas maneras, sí que el Trabajo abarca un período histórico que transcurre desde los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, los años treinta de la República Española, cuando se produce una eclosión cultural en todos los ámbitos de la sociedad catalana y española, el final de la misma con la eclosión de la guerra civil, así como la inminente posguerra, ya en plena dictadura franquista,

5.1 Ámbito temporal

1927-1931 - En Cataluña y España comienza a tomar forma una nueva generación de intelectuales y profesionales de todos los sectores. *“Por primera vez aparecía una generación con conciencia de serlo, ya que hasta entonces solamente habían habido individualidades. Era una nueva y polémica generación formada en el deporte, al aire libre y al sol, optimista y alegre, los componentes de la cual habían hecho sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid o la de Barcelona durante los años veinte del siglo pasado...Este grupo de jóvenes, nacidos poco después de 1900 y que pertenecían a la alta burguesía e incluso a la aristocracia, comienzan enseguida a relacionarse con figuras de la arquitectura europea de la talla de Le Corbusier, Van Doesburg, Gropius o Mendelsohn, e incluso llegan a trabajar en alguno de sus despachos.[1]*

Se trata sin duda de una generación optimista, europeísta, que además toman decisiones importantes siendo muy jóvenes y toman compromisos con los movimientos de vanguardia. Es curiosamente una generación fundamentalmente apolítica y *“pura”* en poesía, humor, filosofía, medicina, ingeniería o arquitectura. Todas las tendencias modernas ya están prefiguradas en estos últimos años de la dictadura de Primo de Rivera.



Fotomontaje circular de J.M. Aizpurúa, 1928

1931-1936 - Las cosas cambian durante los últimos años de la República...*“Los altos y bajos de la política republicana, por una banda y la seducción de las grandes novedades surgidas en la historia europea, por otra, determinarán que una buena parte de la generación – y por extensión de toda la sociedad - se orienten sin embudos hacia el comunismo, y otra pequeña parte se incline decididamente hacia el fascismo. El ideal de una España comunista y el ideal de una España fascista se levantan a una y otra banda de la generación.* [2].

La mayor parte de esta generación se mantiene, en los años republicanos, en sus orígenes europeístas y liberales. Así sorprende a la mayoría de ellos el drama de la Guerra Civil.

1939-1941 - Finalizada la guerra civil, y tras la victoria de las tropas insurgentes comandadas por el general Franco, el ideal de la España fascista se impone a lo largo de toda la geografía del estado. El racionalismo arquitectónico y el movimiento moderno, que tuvieron una destacable implantación en Cataluña y España durante el período republicano, no pudieron continuar por sus iniciadores, los arquitectos del GATPAC en Cataluña, y GATEPAC en España (a Josep Lluís Sert se le retira su licencia y tuvo que emigrar a los EEUU), pero tuvieron continuidad en la obra de ingenieros como Eduardo Torroja, o de arquitectos restringidos a obras más discretas, en provincias o “en un exilio interior”, en el recientemente creado *Instituto Nacional de Colonización* [3], donde desarrollarían proyectos de construcción de poblados para la colonización agraria de grandes zonas del campo español. Sin embargo, acaba imponiéndose una estética *imperial y tradicionalista* que impone una arquitectura autárquica impuesta por el Mando Económico imperante, que acaba con excepcionales casos aislados, como el conocido Real Club Náutico de Vigo de 1944, obra de Francisco Castro Represas, todavía existente y en funcionamiento, [4] o el desconocido Frontón Condal de Barcelona en

1941, olvidado incluso por la memoria oficial y popular, y que este trabajo de investigación trata de manera inédita.



Real Club Náutico de Vigo. Francisco Castro Represas, 1944

Para recoger el clima existente de la época que comentamos, mencionar la siguiente crónica: *“El jueves 27 de abril de 1929 tuvo lugar, en el que había sido el local del GATCPAC, la celebración de la, hasta entonces, Diada de Sant Jordi, atrasada 4 días. Agravio comparativo, tiempo de vencedores. La fotografía y el texto que la acompañan disipan cualquier duda. Un militar en el centro, junto a la bandera española que cubre parte del altillo de la tienda, sustituye cualquier elemento que nos pueda recordar sus antiguos ocupantes. Modernidad postrada al exilio, callada a golpes de rancia proclama o robada a coces...O como la tipografía y el formato copiados de la revista A.C. servían de base para la confección de los dos álbumes “Homenaje de Cataluña liberada a su caudillo Franco”.*

Un primer silencio y olvido impuesto desde la dictadura franquista acabada de establecerse favorecía que el trabajo del GATCPAC, asociado en todo momento al binomio marxismo-modernidad, se fuera perdiendo poco a poco entre los calificativos de “funcionalistas utilitarios”. [2]



Homenaje de Cataluña liberada a su caudillo Franco. Barcelona. Ed. Fomento de Producción Nacional. Tipografía y formatos copiados de la revista AC (Arquitectura Contemporánea) nº 25, junio 1937

5.2 Ámbito geográfico

El ámbito geográfico se limita a la ciudad de Barcelona que es donde transcurren los tres casos de estudio, si bien en el caso de la *"caseta desmuntable"* su destino final resultará, tal y como se había previsto en el proyecto original, las playas de Gavà y Castelldefels, dentro de un plan más ambicioso denominado *"Ciutat de Repòs i Vacances"* (ver capítulo 8.2.1).

El trabajo también aborda otras localizaciones en otros capítulos, de naturaleza más teórica que pretenden complementar las tesis centrales del mismo.

[1] "La generación es un grupo de personas de la misma edad, nacidas en la misma clase social y en el mismo país, lectoras de los mismos libros y poseídas por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales". José Ángel Sanz Esquide, en *G.A.T.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat, 1928-1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. Museu d'Història de la Ciutat y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a propósito de la exposición del mismo nombre. Barcelona 2006, pp. 16-27

[2] José Ángel Sanz Esquide, en *G.A.T.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat, 1928-1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. Museu d'Història de la Ciutat y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a propósito de la exposición del mismo nombre. Barcelona 2006. pp. 16-27

[3] El Instituto Nacional de Colonización, fue un organismo creado en España en octubre de 1939, dependiente del Ministerio de Agricultura. Su creación estuvo motivada por la necesidad de efectuar una reforma tanto social como económica de la tierra, después de la devastación de la guerra civil. El objetivo principal del mismo era efectuar la necesaria transformación del espacio productivo mediante la reorganización y reactivación del sector agrícola y el incremento de la producción agrícola con vistas a los planes autárquicos de la época mediante el aumento de tierras de labor y la superficie de riego. De entre los arquitectos que trabajaron destacar a Carlos Arniches como "depurado", Alejandro de la Sota y, sobre todo José Luis Fernández del Amo.

A partir del año 1941 se crea la "Junta Superior de Depuración" de la "Dirección Nacional de Arquitectura" que empieza a abrir multitud de expedientes sancionadores a arquitectos comprometidos con la República que son condenados a diferentes años de inhabilitación para ejercer cargos públicos.

[4] Imposible hablar de esta obra arquitectónica sin mencionar el Real Club Náutico de San Sebastián, obra de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, joya de la arquitectura racionalista española, que tanto influenció en toda una generación



1928-29. Real Club Náutico de San Sebastián. José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen

6. Estado actual del tema de investigación

Si bien existen una extensa documentación bibliográfica e innumerables referencias en Internet sobre la arquitectura y el diseño de los casos que el presente trabajo aborda, sobre todo, entre los años 1928 y 1939, década en la cual el GATCPAC se fundó, desarrolló y desapareció con la guerra civil, evidenciamos un remarcable déficit en los años en la que ésta transcurrió, así como en los años inmediatamente posteriores correspondientes a la posguerra. Dicha laguna bibliográfica se entiende por el propio contexto en el que se produce, es decir, la guerra civil y las extremas dificultades en que se debatía la sociedad catalana y española durante la misma así como tras la finalización del conflicto. Pero también, por una cierta injusticia histórica, que poco a poco se va reparando, al considerar de relativo o escaso interés gran parte de aquella manifestación arquitectónica y de diseño modernos que en aquellos años, en situaciones muy adversas, se produjo. Algo que afectó igualmente a otras disciplinas de la creación como las artes plásticas o, especialmente, la literatura.

7. 7. Metodología a desarrollar

El trabajo tiene como objetivo principal la investigación de tres casos inéditos, aislados, pero conexiones, de la historia del diseño y la arquitectura en Barcelona, pertenecientes a una década entre 1931 y 1941, enmarcada en una convulsa pero fundamental historia de nuestro país.

7.1 Fuentes documentales para la investigación

Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona

Es un centro al servicio de la administración municipal y de los ciudadanos que custodia buena parte de la documentación generada por el Ayuntamiento de Barcelona desde el primer tercio del siglo XIX hasta la actualidad. Para obtener información, sobre todo en el caso del Frontón Condal, se ha tenido que recurrir al parcelario municipal así como al registro urbanístico, para asegurar exactamente la ubicación del mismo. Los datos obtenidos se entrecruzaban con el histórico Frontón Condal situado a pocos metros del que aquí se trata. Referencias secundarias y confusas aparecen en algunos planos de la casa que ocupaba la parcela y que después fue derruida y ninguna fuente documental menciona explícitamente la existencia de este efímero equipamiento deportivo.

Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya

A partir de la documentación descubierta personalmente se han realizado diversas visitas concertadas de cara a aumentar la información disponible sobre los tres casos que se exponen. El mobiliario de la casa en un terrado de *l'Eixample* se ha confirmado con la documentación personal que ya disponía y que ha situado su localización definitiva. En el caso de la *Caseta desmuntable* se han corroborado muchos de los datos que ya se presuponían, así como la escasa información referente a la producción de la misma. En el caso del Frontón Condal, se vuelven a entrecruzar los datos con el primer e histórico equipamiento sin existir referencia alguna a la existencia del que nos interesa. Incluso al consultar información sobre archivos personales y en concreto del arquitecto José M. Ayxelá las referencias al Frontón son inexistentes y aparecen otras obras de interés que nos ofrecen pistas sobre la faceta más progresista o moderna de este arquitecto barcelonés que, como tantos otros, sufrieron los devastadores efectos de una imposición oficial que interrumpió trayectorias prometedoras.

Fons Arxiu fotogràfic Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic

Iniciado antes de 1902 por Adolf Mas Ginesta (1860-1936) como inventario fotográfico del patrimonio artístico del país, fue adquirido en 1941 por Teresa Amatller. Constituye el núcleo del fondo de más de 360.000 negativos del *Institut Amatller d'Art Hispànic*. El archivo Mas es como la historia viva de la ciudad de Barcelona y dentro de sus singulares paredes se encuentra sorprendente e interesante documentación gráfica, que en mi caso, sirvió para visualizar el proyecto de mobiliario del GATCPAC para un piso del Eixample, que conocía por a referencias escritas.

8. Arquitecturas inéditas, Arquitecturas ausentes

Se exponen a continuación tres casos de lo que he denominado "arquitecturas inéditas", es decir obras desconocidas para el gran público pero también para el más especializado o académico y por tanto obras ya desaparecidas y olvidadas. No tanto una de ellas, la que corresponde al segundo caso y que corresponde a la "*caseta desmuntable*" de Josep Lluís Sert, pero también, por tratarse del único caso conocido fabricado de lo que habría de haber sido una producción masiva de vivienda mínima. En cualquier caso son tres obras que por su interés me atrevo a decir que deben ser divulgadas y que me han llevado a desarrollar un trabajo de investigación para su estudio y conocimiento. Y como aparece en el título del capítulo, las he denominado *arquitecturas* aunque una de ellas, la que corresponde al primer caso, propiamente no disfrute de esa condición, todo y que se inscribe dentro de un espacio

construido sin el cual dejaría de tener mucho sentido. Para ello, y ya que las tres obras se inscriben dentro de lo que denominamos *lenguaje de la modernidad*, me remito a una clásica definición de lo que el Movimiento Moderno definía como arquitectura, en tanto que, cualquier obra que se halle implicada en la renovación y el diseño contemporáneos independientemente de su escala. Para esta visión ontológica de la disciplina arquitectónica, que recogía los innovadores postulados teórico de la Escuela de la Bauhaus, era arquitectura tanto una silla de oficina, el diseño de un interior, un edificio o una planificación urbana. ¿porqué no un bólido, un paquebote (según denominaciones de la época) o la portada gráfica de un catálogo? En este sentido es conocida la tesis de Mies Van der Rohe, cuando afirma que cualquier elemento de diseño no debería aislarse de su entorno ideal, ya que han de formar parte de un proyecto superior, independientemente de la escala de los mismos. Así pues tres *arquitecturas* de diferentes escalas, enmarcadas en una misma década, implicadas con el nuevo lenguaje de la época y pertenecientes a un mismo contexto social y temporal: el diseño o decoración de un piso de una casa en el barrio del “*Eixample*” barcelonés, una construcción efímera de lo que habría de ser una vivienda mínima desmontable y transportable y, por último, la construcción de una instalación deportiva en el interior de otra edificación, situada en el Paseo de Gracia de Barcelona, construida lógicamente con voluntad de permanencia o durabilidad. La escala del mobiliario, la escala de la vivienda y la escala de la edificación. Tres escalas, tres dimensiones del diseño, tres realizaciones que sitúan la persona humana como centro de su actuación. Tres actuaciones que tratan de la parte más próxima e íntima del diseño del espacio.

Los tres casos, como se ha afirmado antes, se enmarcan en un mismo acontecer temporal. Se inscriben los tres dentro de una década (1931-1941), si como década se puede considerar un período de diez años, pero con una terrible fragmentación como fue la Guerra Civil de España (1936-39). Una rotura de la Historia que relativiza el tiempo al eliminar referencias pasadas y construir incertidumbres de futuro. Se enmarcan igualmente en un mismo contexto familiar, al ser tres casos que forman parte de la vida de un mismo personaje, el ingeniero Denys Choffat, y ser, igualmente, tres casos pertenecientes a una misma condición social, ya que los tres se relacionan por las vivencias de unos protagonistas representativos de un sector social que apostó por la modernidad estética, modernidad que pretendía ir asociada a un determinado éxito profesional y social.

Como se ha comentado anteriormente, me valgo pues de narraciones superpuestas que van mucho más allá de describir las obras en un contexto temporal, sobre todo en las obras más

conocidas y que ya están suficientemente estudiadas, como puede ser la “*caseta desmontable*” de Sert o el mobiliario del GATCPAC. En el caso del Frontón Condal, al ser una obra absolutamente desconocida, sí que se ha aportado documentación inexistente y desconocida incluso para especialistas. Los únicos planos existentes de esta singular obra, situada en su momento en la crujía urbana más importante de Barcelona, se han cedido, al inicio de este verano del 2015, al *Arxiu Històric del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya* para su estudio y mejor conservación, tras haber sido utilizados, por parte del que este trabajo escribe, para su reinterpretación, investigación y estudio. A partir de dichos planos era necesario realizar un nuevo levantamiento de los planos del edificio que se identificase al máximo con la realidad final del edificio una vez construido. A partir de un minucioso análisis de los propios planos y las escasas y deficientes fotografías que se han podido obtener, extraídas todas ellas de un antiguo y olvidado catálogo del Frontón, se ha procedido a un laborioso trabajo de reinterpretación y consiguiente dibujo de los principales planos de identificación del edificio interior, que más adelante se muestran. Por otra parte, los antiguos planos, cuyas imágenes también adjuntamos, han resultado tener un valor añadido al ser dibujados sobre tela de lino y seda, soporte excepcional para la época en la que fueron realizados, según comentan los especialistas documentalistas del *Arxiu Històric del COAC* (comentan que dicha técnica era más propia de épocas anteriores, incluso del s. XIX). Cierto es que sobre este lienzo la tinta corre fluidamente secando con rapidez, pero asimismo obliga a no cometer equivocaciones por la dificultad para ser corregidas. Ello parece suponer, como así acostumbra a suceder, que el diseño del proyecto debía de estar ya muy definido y tan sólo faltaba, para acabar el proceso, la habilidad y talento de un buen delineante. O que (consultando con el propio arquitecto documentalista), el proceso de diseño nunca se cerraba hasta que la propia obra no estuviera finalizada. Es decir, el propio proceso de obra formaba parte del proyecto al ser éste concebido como algo abierto (en este sentido, el proyecto finalizaría en el momento en que lo empiezan a disfrutar sus usuarios. O podría nunca finalizar, pues el propio usuario podrá introducir a lo largo de la vida del edificio los cambios que considerase). De hecho, en la reelaboración efectuada de los planos definitivos, y a partir sobre todos de las imágenes conservadas, se aprecian cambios, alguno de ellos suficientemente importantes, que no reflejan los planos originales y que, sin duda, se efectuaron en el transcurso de la obra. La diferencia entre las obras proyectadas y las obras construidas merecería probablemente un estudio alternativo abordado ya por numerosos especialistas.

A continuación se reproducen los planos inéditos y originales del Frontón Condal. [1]

Proyecto de frontón a cons-
 truir en la parte posterior de
 la casa nº 105 del barrio de
 Gracia de esta ciudad por
 pedida del Sr. Ferrer y de
 la Srta de la Gracia, concha y pedillon jugadoras

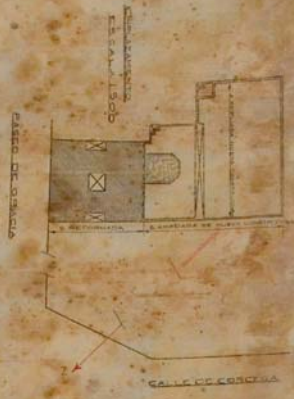
Frontón de la Gracia, concha y pedillon jugadoras

Autores: Sr. Ferrer y de la Gracia, concha y pedillon jugadoras.
 D. C. de la Gracia, concha y pedillon jugadoras.

LINEA PATRANA MARCO DE DISEÑO

Escala: 1/100

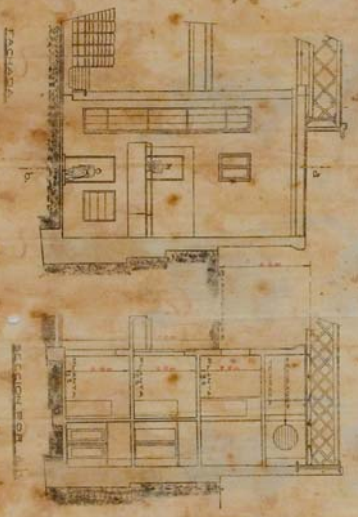




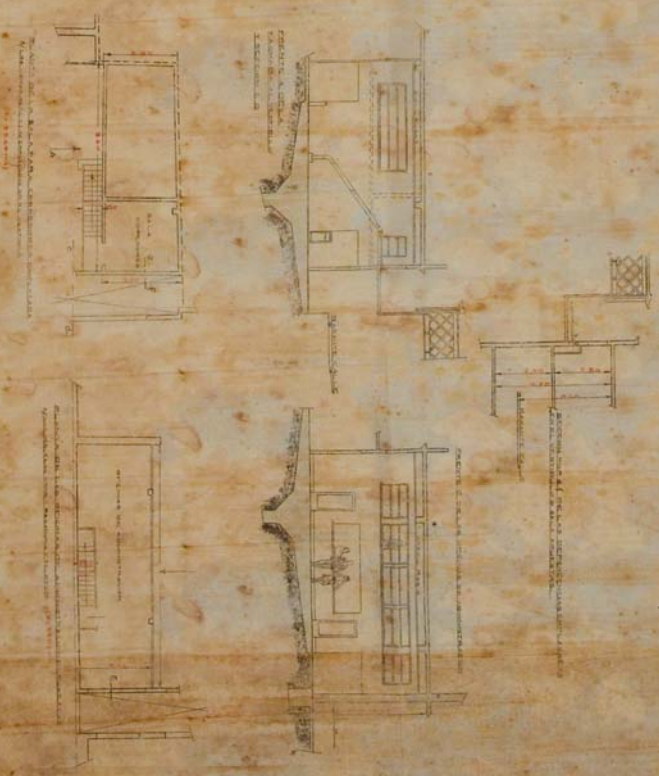
Proyecto de frontera a con-
 trario por la parte posterior de
 la casa n.º 105 del barrio de
 Siempra de esta ciudad pro-
 piedad del Sr. Ferrer y Vidal

Empalmiento, Muebles para Sras
 jugadores y planta y alzado de parrandas

Palacio para Sras. jugadoras



Planta alzado y secciones dependencias
 amparadas en la sala de apuestas



Finalmente, las tres narraciones a las que me voy refiriendo constantemente, tienen un hilo común inicial que el propio trabajo se ocupa en ir desvelando, en ir desmembrando. Pero el propio proceso de investigación de un tipo de trabajo como éste abre siempre incógnitas no previstas, inesperados caminos que enriquecen el planteamiento de origen, y que dan lugar a nuevos hilos detrás de los cuales se hallan nuevas *madejas*, de las que en algunos casos tiraremos de ellas o, en otros, simplemente pasaremos por alto, para no desviarnos en exceso del discurso central de la investigación. Por otra parte, el hecho de encuadrar la investigación en un espacio-tiempo muy reducido, como es el caso, y perteneciente a hechos del pasado, me ha obligado a hacer irrumpir el contexto histórico con fuerza, en un ejercicio no tan solo descriptivo sino, sobre todo analítico, para llegar a profundizar en los hechos que aquí se relatan y, por consiguiente, su correcta y ajustada interpretación.

Supongo que todo tiene unos orígenes y a ellos a continuación me refiero. Aproximadamente hace unos 18 años, de manera natural, se produjo el fallecimiento de un ingeniero que había formado parte de la alta burguesía de Barcelona. Por motivos familiares pude acceder al que había sido su último despacho profesional en Barcelona. Del despacho en cuestión se estaban ya retirando sus últimas pertenencias, aquellas que se consideraban que podían interesar a algunos de sus familiares o, en cualquier caso, pudieran ser vendidas. Una vez todos los espacios fueron desalojados tan sólo quedaba esperar a que la correspondiente brigada de traperos completase la limpieza final. Archivos antiguos, libros sin aparente interés, cajas de fotografías y decenas de objetos decorativos quedaron abandonados de manera desordenada, repartidos por todo el piso y esperando, sin duda, un final incierto. Recuerdo perfectamente aquél día y cómo me las ingení para quedarme solo y poder satisfacer una innata vocación *arqueologista* que desde siempre me ha acompañado. Mis expectativas resultaron más que cubiertas. Documentación familiar de indudable valor, cientos de negativos y fotografías, antiguas postales, catálogos insólitos, habían sido abandonados sin ni tan solo examinar su contenido. Asimismo, de entre varios cuadros sin valor, un par de acuarelas colgadas en la pared de un pasillo secundario despertó particularmente mi atención. De todo ello entiendo que, con una cierta lógica, la desidia se había aliado con las ganas de cerrar una página familiar y, simultáneamente, me parecía que yo estaba abriendo otras. Del fin de una historia renacían cientos de ellas. Historias y posibles narraciones que allí se encontraban esperando tan solo que alguien las rescatase o, en cualquier caso, les diera un tiempo, una tregua más, antes de desaparecer. No cabe decir que el tiempo pareció estancarse y no fue sino hasta altas horas de la noche cuando, con mi “preciado botín”, y con la curiosidad satisfecha, abandoné por última vez aquellas estancias que en tantas ocasiones había visitado.



Imágenes de algunas de las fotografías rescatadas

[1] Debido a una deficiente conservación, el soporte textil de las telas se muestra en un avanzado estado de degradación provocado por la existencia de hongos al haber estado los planos expuestos a condiciones de humedad durante un período de tiempo demasiado prolongado. Las condiciones de temperatura y conservación en general del nuevo emplazamiento asegurarían, según los especialistas, la continuidad de lo que parecía una irreversible pérdida documental.

8.1 Amueblar el “Eixample”

ARQUITECTURAS AUSENTES. *Interiores del G.A.T.C.P.A.C.*

Con el inicio de la República en 1931, en Barcelona se extiende un aire de renovación y modernidad, después de años de estancamiento cultural sobre todo desde la prohibición y descomposición de la *Mancomunitat de Catalunya* (1914- 1925) bajo la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Estas ansias de modernidad parecen contagiar a las clases sociales más ilustradas y, gracias a la gestión de los nuevos administradores públicos, se extenderá a todas las clases sociales. Desde una burguesía que parece retomar el timón de numerosas iniciativas, se pretende recuperar el protagonismo cultural que antaño monopolizara con el gobierno de la *Mancomunitat* y que de manera drástica quedó estancado con el paréntesis de Primo de Rivera. La necesidad de mirar a Europa y apostar una vez más por la renovación de las artes les obliga a buscar nuevos referentes que sin duda encuentran en el GATCPAC y sus raíces, la escuela de diseño de *La Bauhaus* alemana (1919-1933).

La aparición en España del GATEPAC [1] y, como grupo filial en Catalunya, el GATCPAC [2], ambos en 1928, su posterior desarrollo y difusión con la República ya consolidada, la desideologización de sus componentes y su compromiso con la modernidad y el progreso, facilitará que parte de esta burguesía ilustrada adquiera el movimiento como propio y se implique con el mismo mediante la contratación de muchos de sus profesionales para

renovarse y proyectar una nueva imagen social. Los mismos arquitectos y diseñadores del grupo convencen a amigos y familiares para que les dejasen construir sus primeras obras.

Numerosos encargos provienen pues de esta renovada e ilusionada clase social, que facilitará un desarrollo creciente de la actividad del grupo, una inyección económica al mismo, así como el desarrollo de una importantísima y esencial actividad profesional que supuso la oportunidad de implicarse en proyectos colectivos (escuelas, sanatorios y vivienda), gestionados y promovidos por la nueva Generalitat republicana. En un breve espacio de tiempo (1931-1936) se realiza una labor ingente y, aunque muchos encargos se construyen en los nuevos solares entre las antiguas villas y el ensanche urbanístico proyectado por el urbanista Ildefons Cerdà (elegidos preferentemente por esta nueva burguesía por ser más saludable), también el barrio burgués por excelencia, *l'Eixample*, se verá favorecido por la aparición y construcción de dichos proyectos. Pero son sobre todo proyectos de decoración interior, de mobiliario, o interiores de locales comerciales como la emblemática joyería Roca, proyectada por Josep Lluís Sert en 1934, en el chaflán del Paseo de Gracia con Aragón, muy próximo al apeadero del tren.

Entre estos proyectos de mobiliario interior, este trabajo de investigación recupera el desarrollado en el interior de una de las viviendas de un edificio situado en el Eixample de Barcelona y con el cual se inicia la primera de las tres narraciones relacionadas con tres obras diferenciadas y un mismo personaje.

8.1.1 Remontar *l'Eixample*. Vivir mejor

Denys Choffat [3] es un ingeniero industrial consolidado. De reconocido prestigio profesional, frecuenta ambientes sociales y culturales que le permiten hallarse en relación directa con amplios sectores de la burguesía más ilustrada de la época, así como en contacto con los sectores de la cultura más renovada. Casado con la valenciana Rosa Verdaguer, "*Rosita*", se halla en el cénit de su vida y carrera profesional. Fruto de estas relaciones frecuenta la amistad de Juan José Ferrer-Vidal i Güell, único hijo, en primeras nupcias, de Josep Ferrer-Vidal y Soler y Josefina Güell. Su amigo Juan José reside en la casa familiar sita en la calle Provença 267-269 y vecina a *La Pedrera* de Antoni Gaudí. Se trata de un edificio ecléctico, con numerosos elementos modernistas, sobre todo en su interior, proyectado por Enrique Sagnier en 1907 [4], y denominada casa *Josep Ferrer-Vidal* [5]. Josep Ferrer-Vidal i Soler [6], padre de Juan José, hereda la casa de su padre Josep Ferrer i Vidal (1817 – 1893), conocido industrial y economista de la época, tras retirarse éste a vivir a Sant Pere de Ribes, después de vender la casa y parcela

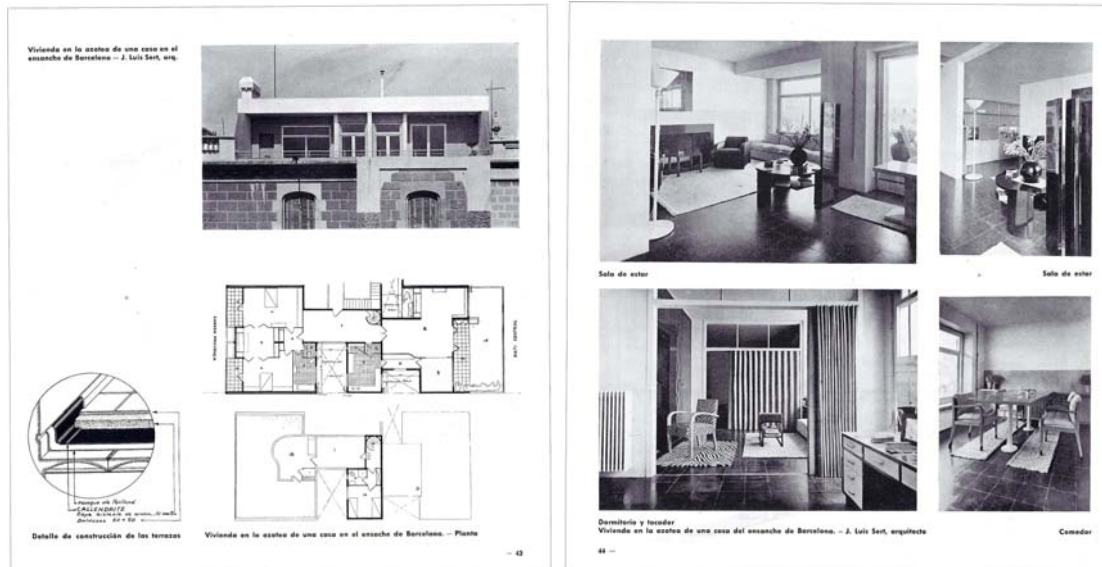
donde residió y donde, posteriormente, Antoni Gaudí proyectaría la casa Milá, conocida popularmente como “La Pedrera” [7].



Exterior de la casa Josep Ferrer-Vidal en la calle Provença, 267-269 de Barcelona

En 1933, con el nacimiento del que será su único hijo, José Luis, Denys Choffat y su renovada familia deciden cambiar de vivienda y encargan a Josep Lluís Sert [8] la construcción de una vivienda en dos plantas, así como su propio amueblamiento o decoración interior. La relación de la familia Sert y la familia Ferrer-Vidal facilita el conocimiento del joven y ya celebrado arquitecto. La nueva edificación gozará de una localización insólita, la parte superior o azotea de la *casa Ferrer-Vidal* de la calle Provença. La legislación urbanística de Barcelona contemplaba desde hacía décadas este tipo de construcciones sobre los edificios, lo que entenderíamos ahora por una remonta, siendo el único proyecto conocido de este tipo realizado por el arquitecto.

En el tercer trimestre de 1935, el proyecto se publica en la revista *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, [9] en su número 19, dedicado toda él a la *Evolución del Interior* [10]. Sin embargo, en ningún caso se especifica su localización, ya sea en la propia revista como en cualquier otra publicación posterior a la que el autor de este trabajo haya podido acceder [11]. El mismo número donde en un conocido y difundido artículo titulado “*La evolución del interior en los últimos años 50 años (1880-1930)*” se discrimina sobre qué interiores son modernos y saludables y qué interiores son retrógrados y, por tanto, rechazados, llegando a establecer una sintonía directa entre Gaudí y Le Corbusier [12]



1935. Publicación de la casa en la revista AC nº 19.

Al matrimonio Choffat le atrae su localización cercana al Paseo de Gracia. Denys Choffat trabaja regularmente a dos manzanas por encima de lo que será su nueva residencia, la sede central de la “Compañía General de Asfaltos y Portland Asland”, en un edificio proyectado por Raimon Duran i Reynals, en la calle Córcega nº 323, junto al Paseo de Gracia. Les atrae igualmente la orientación sureste-noroeste, con vistas sobre el mar, la montaña de Montjuic y la sierra de Collserola, así como un perfecto asoleamiento interior, óptima ventilación al tener doble fachada y, sobre todo, el habitar una vivienda honesta y consecuente con la época en la que están viviendo.

La vivienda, de cubierta plana, ocupa media crujía del edificio, unos 11 metros, desarrollándose en dos plantas. Una primera planta de unos 140 m² de superficie útil, sin contar terrazas, donde se sitúa la zona de noche compuesta de dos habitaciones y vestidor, que da a la calle Provenza, y la zona de día, donde se halla el comedor-sala de estar orientado al patio interior de manzana. La cocina, baño principal y aseo, ventilados por los patios interiores del edificio, se localizan en el centro de la planta. Igual que el vestíbulo y el acceso principal, al cual se accede a través de la escalera general de vecinos del edificio, sin pasar entonces por ninguna zona descubierta. En la planta superior, de unos 60 m², se sitúa un estudio de trabajo, o cuarto de juego, junto a una habitación con baño. Las dos plantas se hallan comunicadas por medio de una escalera de caracol. Finalmente, en las dos fachadas, sureste y noroeste se localizan las terrazas.

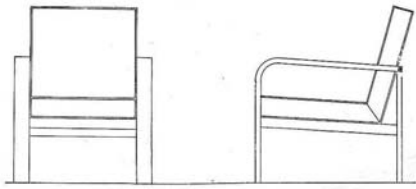
Josep Lluís Sert no concibe el diseño de la vivienda sin intervenir igualmente en su interior y en su amueblamiento, y así se lo comunica a su amigo y cliente. Choffat acepta entusiasmado el proyecto de vivienda integral que le propone Sert.

8.1.2 Habitar la casa

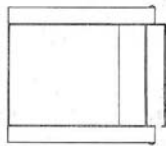
En 1931 y 1932, respectivamente, los números 4 y 8 de la revista AC [13] ya especifican unos estándares para la producción de mobiliario, que marcan unos cánones de diseño y fabricación. La portada del nº 8 de la revista se inicia con el siguiente texto, que en su página 28 se completa: *“La simplicidad de la superficie, y en general de todos los elementos que componen un interior de los edificios modernos, reúne una serie de posibilidades en la manera de agrupar los muebles, que no tienen las habitaciones anacrónicas que, por desgracia, siguen construyéndose todavía, y que, aparte de sus escasas condiciones higiénicas y económicas, constituyen, generalmente, por su carencia de espontaneidad, un simple remedo de estilos más o menos definidos, pero siempre inadaptados a la vida y actividades actuales.*

En cambio, la mentalidad de las casas modernas o funcionalistas, admite un sinfín de agrupaciones distintas y por su misma condición, son el mejor fondo para los muebles y objetos utilitario, de formas directas, sencillas y bellas”. [14]

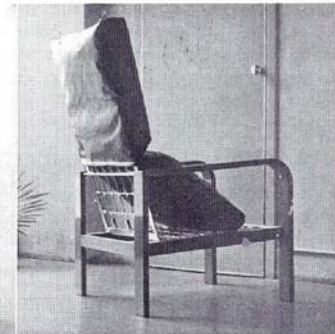
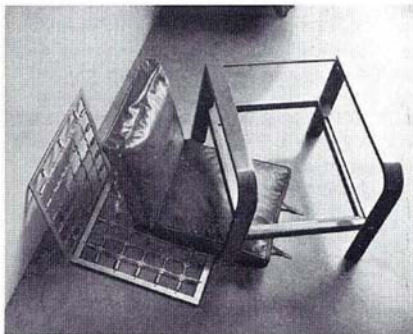
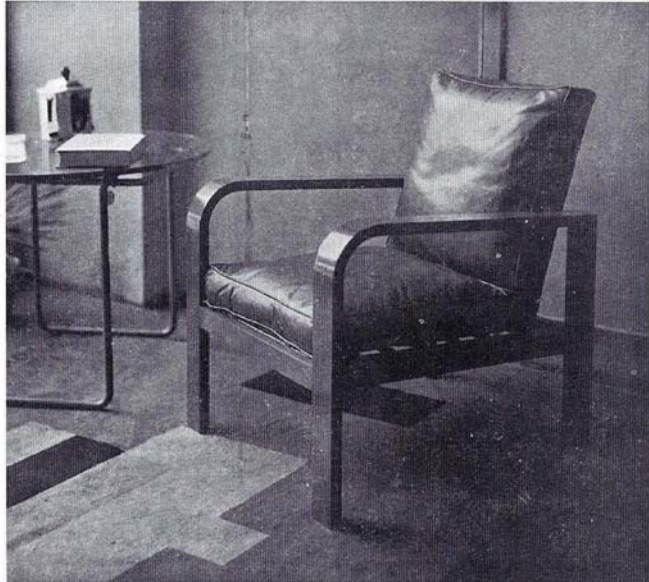
Elementos "Standard" en el mobiliario



0 1 2 3 4 5 6 7 8



Sillón de madera: La característica principal de este sillón, es el haber suprimido el tapizado elástico de los sillones corrientes sustituyéndolo por un bastidor metálico con muelles en los extremos colocado encima de un esqueleto de madera. Sobre este bastidor se colocan dos almohadones, unidos, uno en el respaldo y otro en el asiento rellenos de miraguano o pluma y forrados de piel, lona o tela.





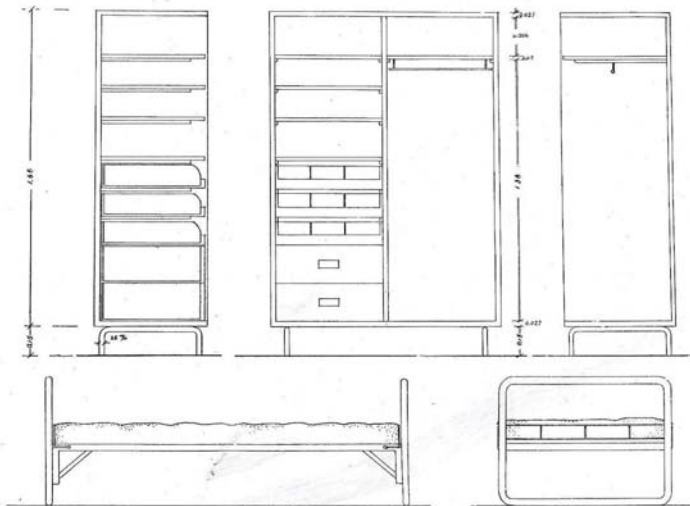
Mobiliario Standard tipos G. A. T. E. P. A. C.

Comedor: mesa sobre soporte metálico pintado al esmalte; tablero chapado recubierto de linoleum (se suprime con esto tapetes y mantelería). Se protegen los cantos del tablero con un perfil de aluminio de serie de los empleados en guarnecido de carrocerías.

Bufete, montado sobre pies de metal, con puertas correderas, formando dos estanterías, pintado en dos tonos al esmalte.

Estantes; paramentos laterales y fondo en color obscuro, marrón, gris o negro; puertas en rosa pálido, azul o verde.

Sillas de serie «Thonet» plegables, en madera bañizada o pintadas al esmalte.



Cama de tubo de acero; perfil longitudinal y transversal (modelo Thonet).

26 —

Armario; frente, secciones y fotografía.

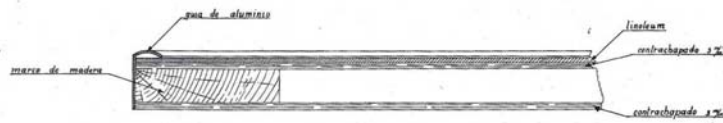


Dormitorio: cama enteramente metálica; somier de serie y soportes de tubo esmaltado azul pálido.

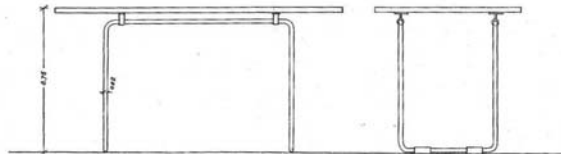
Mesita de madera barnizada o pintada sobre pies metálicos.

Armario de madera barnizada de la Guineá española.

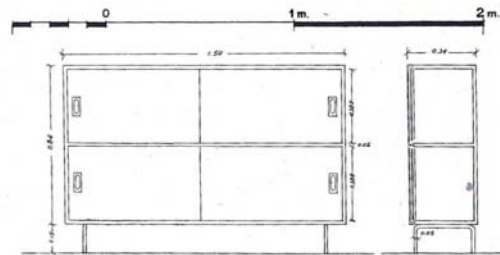
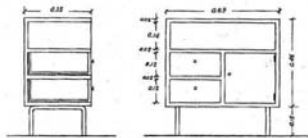
Bandejas, colgadores y espejo al interior; soportes metálicos.



Mesa para comedor perfil longitudinal y transversal; detalle del tablero.



Mesita de noche; frente y sección.



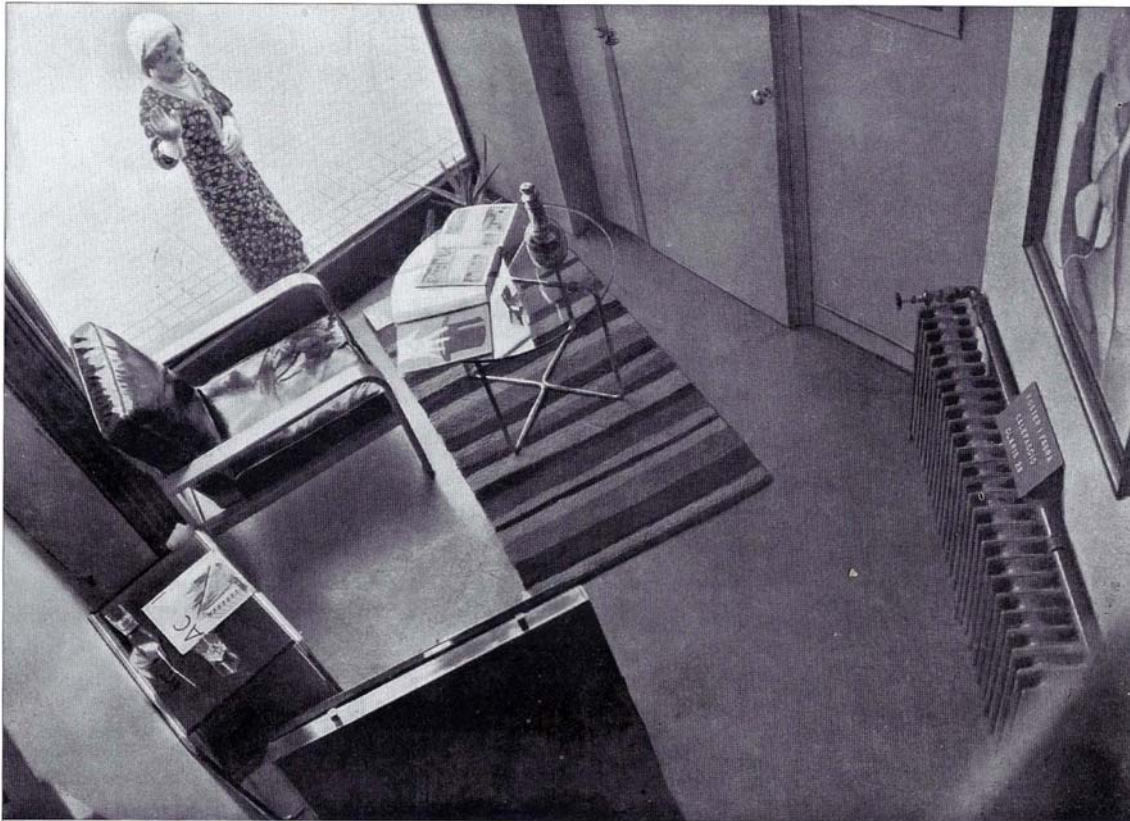
Bufete; frente y sección.

A pesar del amplio reconocimiento del papel desarrollado por el GATCPAC en la introducción del diseño moderno en España, las actuaciones del grupo necesitan todavía de una investigación sistemática. *“Actualmente podemos valorar con más precisión la producción de Sert y Torres Clavé, pero resulta más complejo conocer otros aspectos como los procesos de diseño o las aportaciones del resto de los integrantes del grupo, teniendo en cuenta que la documentación a menudo es fragmentaria. Si se añade el propósito del GATPAC de privilegiar la acción colectiva delante de las actuaciones individuales, se entiende porqué la reconstrucción de esta escenario se convierte en un proceso basado en indicios. Todo y así, también a través del diseño se revela la originalidad de la forma ensayada en Barcelona, dirigida a aglutinar no solo un grupo de arquitectos, sino un entorno cultural, profesional y empresarial capaz de convertir en realidad los principios del habitar moderno.”* [15]

A escasos metros de la casa, haciendo esquina con la calle Córcega, en el nº 99 del Paseo de Gracia, desde 1931, el GATCPAC dispone de un local dedicado a la exposición de mobiliario, diseñado por Germán Rodríguez Arias. Un gran rótulo, *“CONSTRUCCIÓ I AMOBLAMENT DE LA CASA CONTEMPORÀNIA”*, anuncia las intenciones del mismo. Es en este mismo local donde se funda el grupo con las nuevas siglas. El grupo catalán pronto deja de ser el *Grupo Este* del GATEPAC. *“En el escaparate de la puerta donde se reunían organizaban exposiciones, vendían muebles modernos, extranjeros o prototipo, hacían proyectos de interiorismo y exhibían materiales de construcción de sus socios industriales, ya imprimieron otras siglas: GATCPAC. La C de catalanes se la sacaron de la manga en un buen momento: inauguraron su local el día antes de la proclamación de la Segunda República”* [16] y así lo anuncian en el número 2 de la revista AC. [17].



1931. Fotografía del local de exposición del GATCPAC, en Paseo de Gracia, 99.



LOCAL DEL G. A. T. E. P. A. C. EN
BARCELONA, PASEO DE GRACIA, 99

foto sala

STAND DE EXPOSICIÓN

Propaganda del local. 1931, publicada en la revista AC

En 1935 la “antigua” tienda del GATPAC pasa a llamarse MIDVA (*Mobles i Decoració per a la Vivenda Actual*). Y es en este local donde Denys Choffat y su mujer adquieren la mayor parte del mobiliario que conformará su nueva vivienda.



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. foto Mas C-84553 (1935) - im. 002568003

Barcelona. Calle Provença, 276. Pis de la Sra. Choffat. Comedor. Decoración del colectivo GATCPAC



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-84552 (1935) im. 05334013

1935. Barcelona. Calle Provença 276. Pis de la Sra. Choffat. Comedor. Decoración del colectivo GATCPAC



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-84554 A (1935) im. 05334010

1936. Calle Provença 276. Pis de la Sra. Choffat. Diván en la sala de estar. Decoración del colectivo GATCPA



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-84556 (1935) im. 05334009

1935. Calle Provença 276. Pis de la Sra. Choffat. Armario. Decoración del colectivo GATCPAC



© 2015. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas C-84555 (1935) im. 05334008

1935. Calle Provença 276. Pis de la Sra. Choffat. Tocador. Decoración del colectivo GATCPAC

Pero el contexto político y social se halla extremadamente agitado y todo explota el 18 de julio de 1936. El matrimonio Choffat huye a Génova en el último momento, tras la persecución a la que son sometidos personalmente él y la mayoría de las personas que conforman su círculo social. De allí a San Sebastian donde dará el salto para integrarse al Frente de Burgos. El 27 de abril del 1939, el local del GATCPAC fue ocupado por pelotones falangistas en la traspasada festividad de Sant Jordi, resultando así la disolución y cierre del grupo. Posteriormente el Franquismo acaba con cualquier posibilidad de renacimiento, privando al país del derecho a disfrutar de una arquitectura y diseño modernos, de una arquitectura más saludable y transformadora, de una arquitectura y diseños mejores.

[1] G.A.T.E.P.A.C. (1928 – 1939). Grupo de arquitectos que, reunidos bajo el nombre de *Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC)*, iniciaron el proceso de modernización de la arquitectura en el estado Español, promoviendo exclusivamente la arquitectura racionalista. Poseía tres delegaciones o grupos: grupo Centro, en Madrid, el grupo Este en Barcelona y el grupo Norte en San Sebastián y Bilbao. El grupo se fundó oficialmente en Zaragoza en octubre de 1930 como la rama española del C.I.A.M. (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). Los miembros más relevantes del mismo fueron José Manuel Aizpurúa, Antoni Bonet i Castellana, Fernando García Mercadal, Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé. GATEPAC publicó la revista *A. C. Documentos de Actividad Contemporánea*. El grupo llegó establecer contactos con el gobierno durante la Segunda República Española y colaboró en algunos proyectos arquitectónicos gubernamentales, si bien no a gran escala. En el grupo Este se encontraban, entre otros, Antonio Bonet, Ricardo Churruga, Germán Rodríguez Arias, Sixto Illescas, Ricardo Ribas, José Luis Sert, Manuel Subiño, José Torres Clavé y Juan Bautista Subirana. El grupo Centro estaba compuesto por Ramón Aníbal Álvarez, Víctor Calvo, Santiago Esteban de la Mora, Fernando García Mercadal, Felipe López Delgado y Manuel Martínez Chumillas. El grupo Norte se compone de tres arquitectos: Luis Vallejo, José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. La mayoría, no todos, de los miembros del GATEPAC lucharon en el bando republicano durante la Guerra Civil Española. Torres Clavé murió en combate. Josep Lluís Sert fue al exilio en EE. UU., donde se hizo catedrático en Harvard. Antoni Bonet se estableció en Buenos Aires, Argentina.

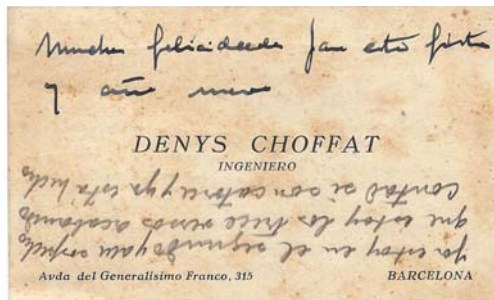
El GATEPAC no tuvo legado en España hasta la década de 1950, cuando sus publicaciones dejaron de ser censuradas por el régimen de Franco y su obra fue recogida por una nueva generación de arquitectos modernos españoles.

[2] G.A.T.C.P.A.C. (1928 – 1939). Grupo de arquitectos que, reunidos bajo el nombre *Grupo d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporànea (GATCPAC)*, iniciaron el proceso de modernización de la arquitectura en Cataluña, promoviendo exclusivamente la arquitectura racionalista. Anteriormente fue la sección Este u oriental del GATEPAC, destacando en actividad por encima de las secciones Centro (madrileña) y Norte (vasca).

[3] Denys Choffat, ingeniero industrial (1894-1990). Vinculado familiarmente a los fundadores de la "Compañía General de Asfaltos y Portland Asland", participó en la formación de la Compañía, fue miembro de su primer Consejo de Administración y el primer Gerente de la misma, y sobrino del fundador y vocal del primer Consejo de "Asland". Tan pronto terminó su carrera de ingeniero Industrial en 1921 en la Escuela de Barcelona, se incorporó a

la citada firma cementera, participando en el desarrollo de las fábricas de La Pobla y Montcada, en el proyecto de la nueva fábrica de Villaluenga –siendo ya Vice-Gerente de la Compañía y poco más tarde en el de la fábrica de Córdoba. Nombrado Director Técnico en 1936, tuvo una decisiva participación en la normalización del funcionamiento de las distintas fábricas de “Asland” una vez acabada la Guerra Civil. Posteriormente es destacada su dirección en la fase de obtención de las producciones máximas posibles durante la etapa de aislamiento que tuvo España durante y después de la última Guerra Mundial europea. Por motivos profesionales viajó por numerosos países, especialmente Sur América y los Estados Unidos donde fue muy reconocido en el sector.

Reseña en la revista “Cemento Hormigón”. Número 684. Barcelona. 1990



[4] Enrique Sagnier i Villavecchia, (1858 – 1931), fue un arquitecto barcelonés. La mayoría de sus obras se encuentran en la ciudad de Barcelona. Autor prolífico, fue posiblemente el arquitecto con mayor número de construcciones en la Ciudad Condal (cerca de 300 edificios documentados). Sagnier fue un arquitecto bien relacionado con las clases dirigentes barcelonesas, de las que recibió numerosos encargos. De estilo ecléctico, con una cierta tendencia clasicista, estuvo cercano al Modernismo de moda en la época en la capital catalana, pero interpretándolo de una manera sobria y funcional.

En 1893 construyó el Frontón Barcelonés, en Diputación 415, primer local en Barcelona dedicado al juego de pelota. Era descubierto, y el público ocupaba una estructura de hierro a tres niveles, a la que se accedía a través de una rotonda y una gran escalinata. El frontón desapareció en 1902.

[5] Edificio situado actualmente en la calle Provença, 267-269 de Barcelona. Comenzado en 1905 y acabado en 1907 según proyecto y dirección de obras del arquitecto Enrique Sagnier i Villavecchia. El edificio ocupa una parte de los solares propiedad de Josep Ferrer i Vidal (en la esquina Provença - Paseo de Gracia había poseído un palacete que fue derribado para construir *La Pedrera*). El proyecto inicial preveía un alzado de fachada dividido en semisótanos, entresuelo y cuatro pisos que finalmente es sustituido por uno de planta baja y cuatro pisos: así lo aconsejaba el valor comercial que este sector urbano había adquirido ya. El edificio tiene una remonta. La fachada y elementos comunes del edificio se halla protegida y se halla incluido en el Catálogo de Protección del Patrimonio Arquitectónico de Barcelona. (Fuente: Ayuntamiento de Barcelona “*Quadrat d’Or*”).



[6] Josep Ferrer-Vidal i Soler (1853 -1927), procede de una familia exponente de la ennoblecida burguesía industrial catalana. Político, senador, pintor, músico, experto en arqueología, crítico de arte, coleccionista de arte y mecenas de artistas. Es recordado por su importante colección de pintura, cerámica, muebles, orfebrería, herrajes y armas.

[7] Hablando con una historiadora de lo que era la *Fundació Caixa Catalunya* me aseguraban que los primeros planos y maquetas de La Pedrera se realizaron en dicha casa cuando Antoni Gaudí la utilizó como taller -estudio.

[8] Josep Lluís Sert (1902-1983). Barcelona. Es, sin duda, el más internacional de los arquitectos de la modernidad de Catalunya y España. Toda su múltiple actividad y todas las iniciativas que emprendió giran en torno a la arquitectura. Como teórico, desde ya muy joven, a través de las páginas de la revista *AC*, defendía los planteamientos de la nueva arquitectura. Como creador, fue autor de edificios que todavía hoy en día son admirados como ejemplos a seguir. Como urbanista, diseñó modelos de trama urbana plenamente vigentes. Como docente, influyó, desde su cátedra de Harvard, en profesionales de generaciones posteriores a la suya. En Barcelona existen pocos edificios de él. Sin embargo, cuatro son de referencia obligada para quién se interese por su obra: la casa Bloc (1932-1936), el Dispensario Central Antituberculoso (1934-1938), en colaboración los dos proyectos con Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, los dúplex del edificio de la calle Muntaner, 342 (y la *Fundació Joan Miró* (1972-1975). Simplicidad racionalista en los primeros, madurez y mediterraneidad en la fundación.

En un viaje a París en 1926 conoce a Le Corbusier con quien trabaja hasta 1930. Miembro fundador del GATEPAC. También asistió a las reuniones iniciales del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), de los que acabaría siendo su presidente, después de Le Corbusier. Al acabar la Guerra Civil fue represaliado por el gobierno de Franco, e inhabilitado para el ejercicio de la arquitectura, tras lo cual, en 1941 se exilió a los Estados Unidos donde fue nombrado en 1953 decano de la Escuela de Diseño de la Universidad Harvard, cargo que ejerció hasta 1969.

[9] "*AC. Documentos de Actividad Contemporánea*". Revista publicada por el GATEPAC, entre 1931 y 1937, con un total de 25 números. La revista fue punto de referencia importante tanto en su época como en los movimientos modernos en la España de las décadas de 1950 y 60.

[10] *AC 19. Número dedicado a la evolución del interior* (Año V – tercer trimestre de 1935).

En "*AC Publicación del GATEPAC*". Colección de Arquithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos, Barcelona 2005. pp. 965.

El editorial de la revista es toda una declaración de principios, que a continuación reproducimos:

"LA EVOLUCIÓN DEL INTERIOR.

EL CONCEPTO ACTUAL DEL INTERIOR DE LA VIVIENDA.-LA ORGANIZACIÓN DEL INTERIOR DE LA VIVIENDA DE HOY"

El interior de la vivienda del hombre es, en todas las épocas, la expresión más clara de cada una de ellas, de su grado de civilización, costumbres, religión, organización económica y social, medios de vida y de trabajo. Seguir la evolución del interior de la vivienda humana, es seguir la de la humanidad.

El interior de la vivienda no ha podido nunca sustraerse a la época de creación o de organización de este mismo interior.

El programa base para la construcción de la vivienda de hoy, ha de adaptarse a la vida, necesidades y costumbres actuales, dentro de unos medios económicos.

El perfeccionamiento y generalización de agrupaciones de individuos para fines culturales, recreativos, práctica de deportes, etc. – a lo que podemos llamar vida colectiva-, junto con la importancia, cada día aumentada, de las instituciones que cuidan de la primera y segunda infancia (como son: guarderías, parvularios, escuelas e institutos),

hacen que podamos reducir el programa de la “célula habitación” de hoy a su expresión mínima como la imponen los principios de una economía en crisis.

El culto al lujo aparente, “vivir bien para los demás”, característica esencial del concepto de la vivienda en los últimos 50 años, se ha tenido que abandonar poco a poco, a medida que las condiciones de vida han hecho más difícil conservarlo.

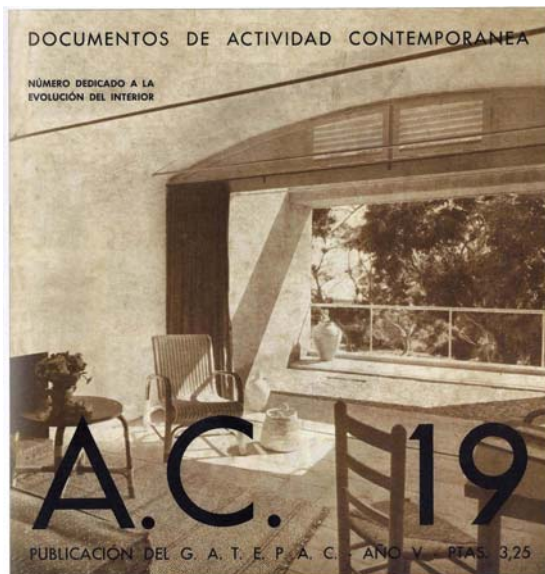
Nuestra generación, más sincera, lo abandona definitivamente. Queremos vivir para nosotros mismos, en nuestra habitación; disfrutar en ella del máximo confort espiritual y material. Los espacios perdidos: salas, salones y otras piezas inútiles, nos son completamente innecesarios.

Nuestra habitación ha de ser un perfecto lugar de reposo, intimidad, lectura, etc., con sol, aire, luz, agua, gas, electricidad, etc., etc.

Las instalaciones de todo género, y sobre todo las sanitarias, hasta hace pocos años rudimentarias, han adquirido y adquieren cada día más importancia.

Una gran pieza servirá de comedor y sala de estar, comunicando, a ser posible, con una terraza. Un cuarto de lectura o trabajo, es también necesario. Los dormitorios, lo mismo que la cocina y cuarto de baño, se reducirán al mínimo espacio. Estas piezas pueden amueblarse según los medios de cada cual, sin prejuicios de estilo ni afán de aparentar lo que no es.

Un mobiliario simple, ligero, transparente, que pueda limpiarse con facilidad, debe completar la vivienda de hoy.



Portada del número 19.

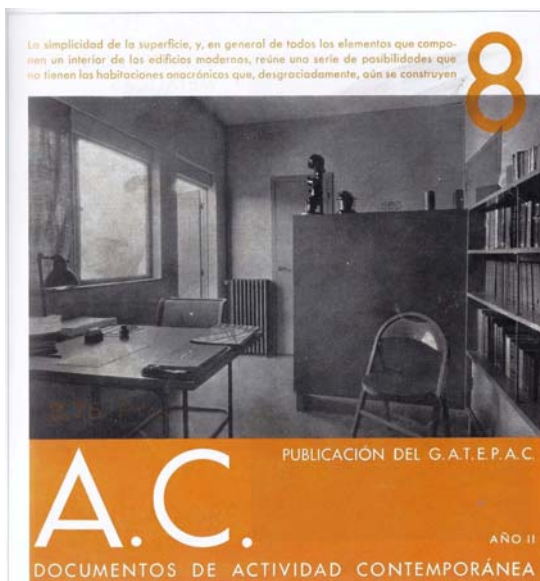
[11] El proyecto también aparece referenciado en: Jaume Freixa. “Josep Ll. Sert”. Estudio Paperback. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1981. pp. 29; *Vivienda en una azotea. Barcelona.*

[12] AC 19. *Número dedicado a la evolución del interior* (Año V – tercer trimestre de 1935).

En “AC *Publicación del GATEPAC*”. Colección de Arquithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos, Barcelona 2005. pp. 966-981.

Páginas 16, 17,20,23,26 y 27 del nº 19 de AC, donde se publica el conocido artículo *“La evolución del interior en los últimos años 50 años (1880-1930)”* en el que se comparan la simplicidad de los interiores de la arquitectura popular, los recargados y ostentosos interiores de las clases burguesas ennoblecidas y finalmente los nuevos interiores modernos. Paradójicamente, se expone también una interesante y conocida comparación entre un interior de Gaudí y otro de Le Corbusier (y P. Jeanneret) al valorar en ambos su libertad de expresión así como el *buen deseo* de utilización de todos los conocimientos técnicos disponibles.

[13] AC 4. (Año I – cuarto trimestre de 1931). AC 8. (Año V – tercer trimestre de 1935). En *“AC Publicación del GATEPAC”*. Colección de Arqithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos, Barcelona 2005. pp. 157 y 398-399



Portada del número 8

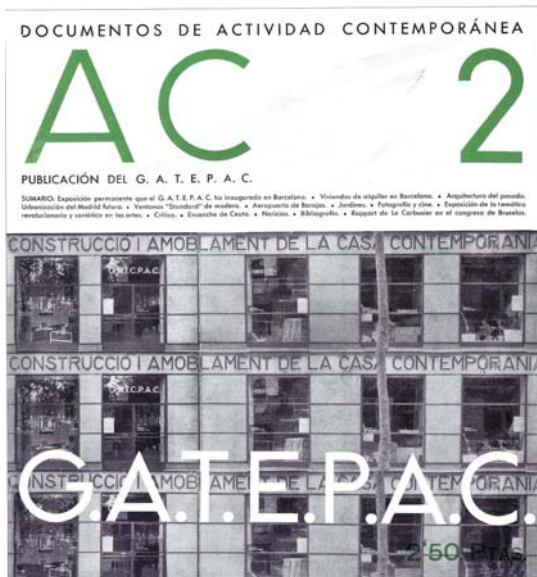
[14] ídem. pp.28

[15] Paolo Sustersic. *ENTRE LA MÀQUINA I EL POBLE. El Disseny de Mobiliari i Interiors en l'entorn del GATCPAC*. Ensayo aparecido en: *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. A new Architecture for a new city. 1928 – 1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. COAC, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Museu d'Història de la Ciutat (MHCB). Barcelona 2006. pp. 308-322. Publicación editada para la exposición celebrada en Barcelona (19.05.06/08.10.06) en el MHCB.

[16] Antonio Pizza y Josep M. Rovira. En *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. A new Architecture for a new city. 1928 – 1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. COAC, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Museu d'Història de la Ciutat (MHCB). Barcelona 2006. pp. 12-13. Publicación editada para la exposición celebrada en Barcelona (19.05.06/08.10.06) en el MHCB.

[17] *“...hemos creído que lo más eficaz era abrir al público en general y especialmente a Arquitectos y Constructores un local en que convenientemente distribuidos se apreciaran en su lugar y función correspondiente todos los elementos y materiales nacionales y extranjeros del modo más claro posible, así como una buena y escogida colección de muestras de todo lo que continuamente sale al mercado y que tiene un indudable interés, pues hay que actuar como se hace en todas las actividades contemporáneas, a base de propaganda, que ayuda, entrando por los ojos y el tacto, a comprender y percatarse de las ventajas enormes de lo nuevos materiales y elementos fabricados por la industria y da a conocer inmediatamente cualquier novedad interesante.”* AC 2. (Año I – segundo trimestre de

1931). En “AC *Publicación del GATEPAC*”. Colección de Arquithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos, Barcelona 2005. pp. 53-57.



Portada del número 2

8.2 Aparición y desaparición.

ARQUITECTURAS AUSENTES. LA “CASETA” DEL GATCPAC (*Rosita à le plage*)

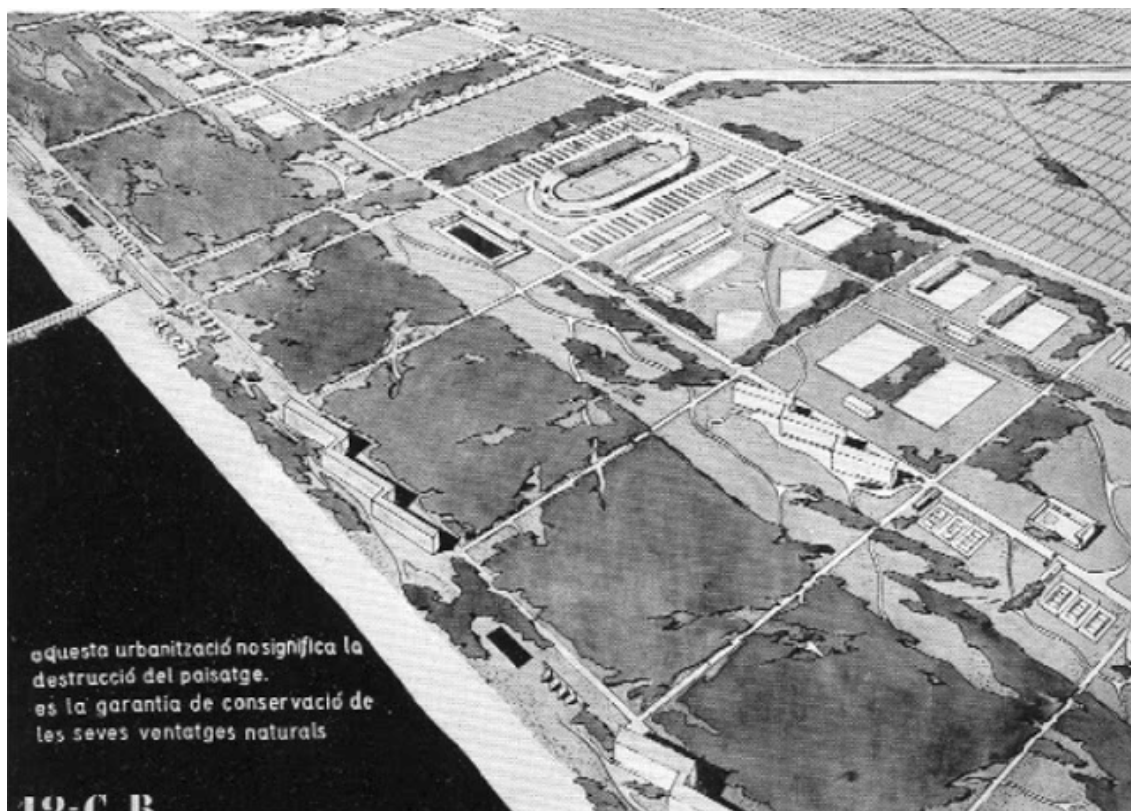
8.2.1 La necesidad de la vida al aire libre

“El deporte, la vida higiénica al aire libre, el perfecto equilibrio físico constituyen hoy en día una necesidad ineludible para las masas...” [1]

En 1931, en Barcelona, un grupo de arquitectos, Sert, Torres Clavé, Subirana, Rodríguez Arias, Illescas, y Churruga entre otros, agrupados en el anteriormente mencionado colectivo del GATCPAC, comienzan sus estudios sobre la ciudad funcional, que en el caso de Barcelona derivará hacia los proyectos de la “*Ciutat del Repòs i les Vacances*” y posteriormente, el *Pla Macià*.

La proclamación de la República y el cambio institucional correlativo favorecen una nueva relación entre política, ciudad y arquitectura. Los arquitectos modernos de Cataluña se hallan totalmente implicados en el movimiento europeo que propone la refundación de las ciudades desde los parámetros de la funcionalidad, idea fundamental que propondrán a todos los agentes implicados en la construcción de la nueva ciudad moderna.

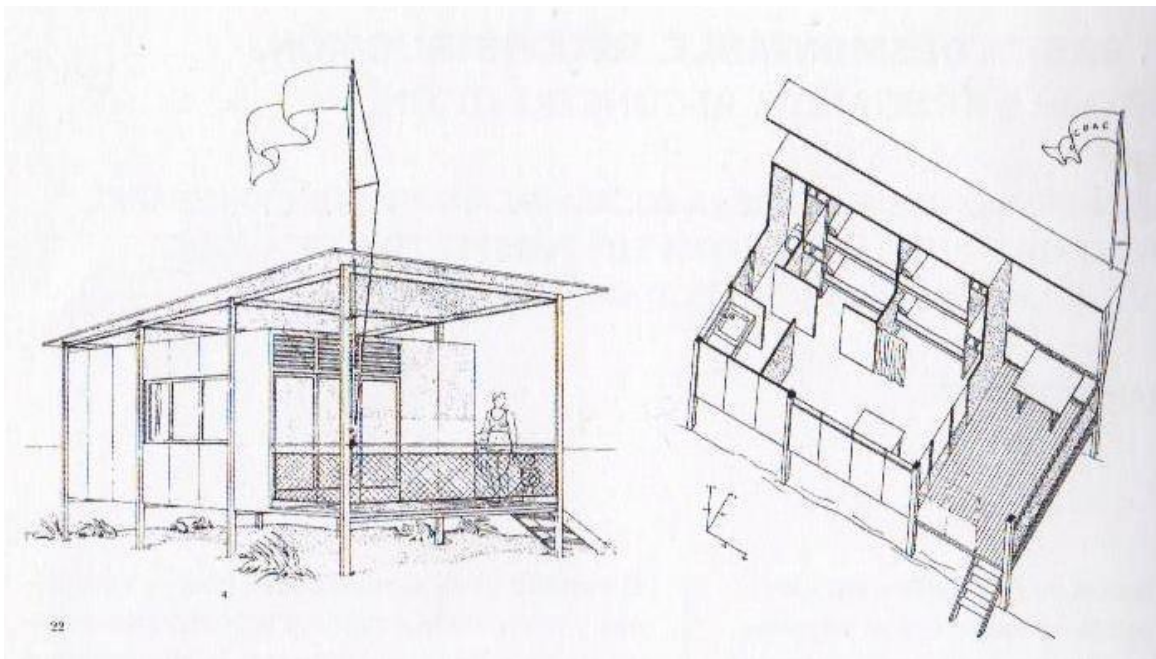
Entre otros proyectos de carácter más ambicioso, proponen la racionalización de los barrios, aprovechando las nuevas técnicas constructivas que permiten levantar edificios de más altura así como realizar propuestas urbanísticas más racionales. La nueva estructuración del trabajo en tiempos de la República facilita vacaciones y tiempo libre a la clase obrera. También inspira nuevas propuestas, como un gran complejo de reposo para las masas en las playas del sur del río Llobregat: casas desmontables, hoteles, cines al aire libre, aparcamientos, huertos. Playas y pinedas son los ejes de una propuesta que nunca llegará a realizarse.



Ciutat del Repòs i Vacances en la playa de Castelldefels (1932-34)

En la primavera de 1933 el GATCPAC presenta en los bajos de la Plaza Cataluña de Barcelona una exposición del proyecto completo de la *Ciutat del Repòs i les Vacances*. Se muestra un plan de urbanización y parcelación de una gran extensión de terreno de propiedad pública, 10 kilómetros de playa por 2 de litoral, comprendidos en los términos municipales de Viladecans, Gavà y Castelldefels. Esta gran extensión se configura como un gran parque natural que se organiza para acoger diferentes áreas para la práctica del deporte, el ocio, el descanso y el reposo. Se presentan también propuestas de edificios que han de acoger o servir a estas actividades, así como diferentes tipologías de viviendas para vacaciones de fin de semana, destacando entre ellas un prototipo de casita desmontable y ampliable.

La conciencia tomada para su realización estaba impregnada de inmediatez y optimismo. El núcleo habitacional se desarrollaba a partir de “casitas desmontables”, pequeños prototipos ampliables de madera y fibrocemento. El GATCPAC se preocupó intensamente por el nivel constructivo, cargado de realismo. La idea era que las casitas pudiesen ser adquiridas desmontadas en piezas, y sin ayuda de profesionales, ser ensambladas en un tiempo estimado de ocho horas. Todo ello viene dado al cumplimiento de los dos temas más relevantes planteados para la “Ciutat del Repòs i les Vacances”: identificación entre necesidades sociales e instrumentos urbanísticos o arquitectónicos y posibilidad de ejecución inmediata.



Propuesta casa desmontable en la playa

El prototipo de casita desmontable y ampliable se acoge con gran entusiasmo y éxito inesperado por parte de la sociedad. Se inaugura la “caseta desmontable” en la plaza Berenguer, junto a la Vía Laietana, el 7 de septiembre 1932, en la Vía Layetana de Barcelona. El éxito del proyecto se explica también por la propaganda que hicieron desde el propio GATCPAC y por la ideología obrerista que encarnaba. Según comenta Josep M. Rovira, “*En caso de haber progresado el proyecto de la CRV (Ciutat de Repòs i Vacances), probablemente las cosas hubieran ido de otra manera. Sert tuvo una relación especial con este proyecto e intentó hasta el final que funcionase comercialmente*” [2].

En pocos días se reciben más de 70.000 solicitudes. Se trata de un modelo de vivienda mínima que uno mismo se podía construir en unas horas. Se trata también de una revisión moderna de

las casitas de playa de finales de siglo, realizadas básicamente en madera, pero esta vez incorporando el fibrocemento, un material reciclado, ligero y aislante que reforzaba el carácter efímero y nómada de esta construcción. Era una casa móvil y ligera que se podía pintar libremente de cualquier color según el gusto del propietario, y que abría múltiples posibilidades, como solución de emergencia, como anexo de otros asentamientos o simplemente como uso de fin de semana.

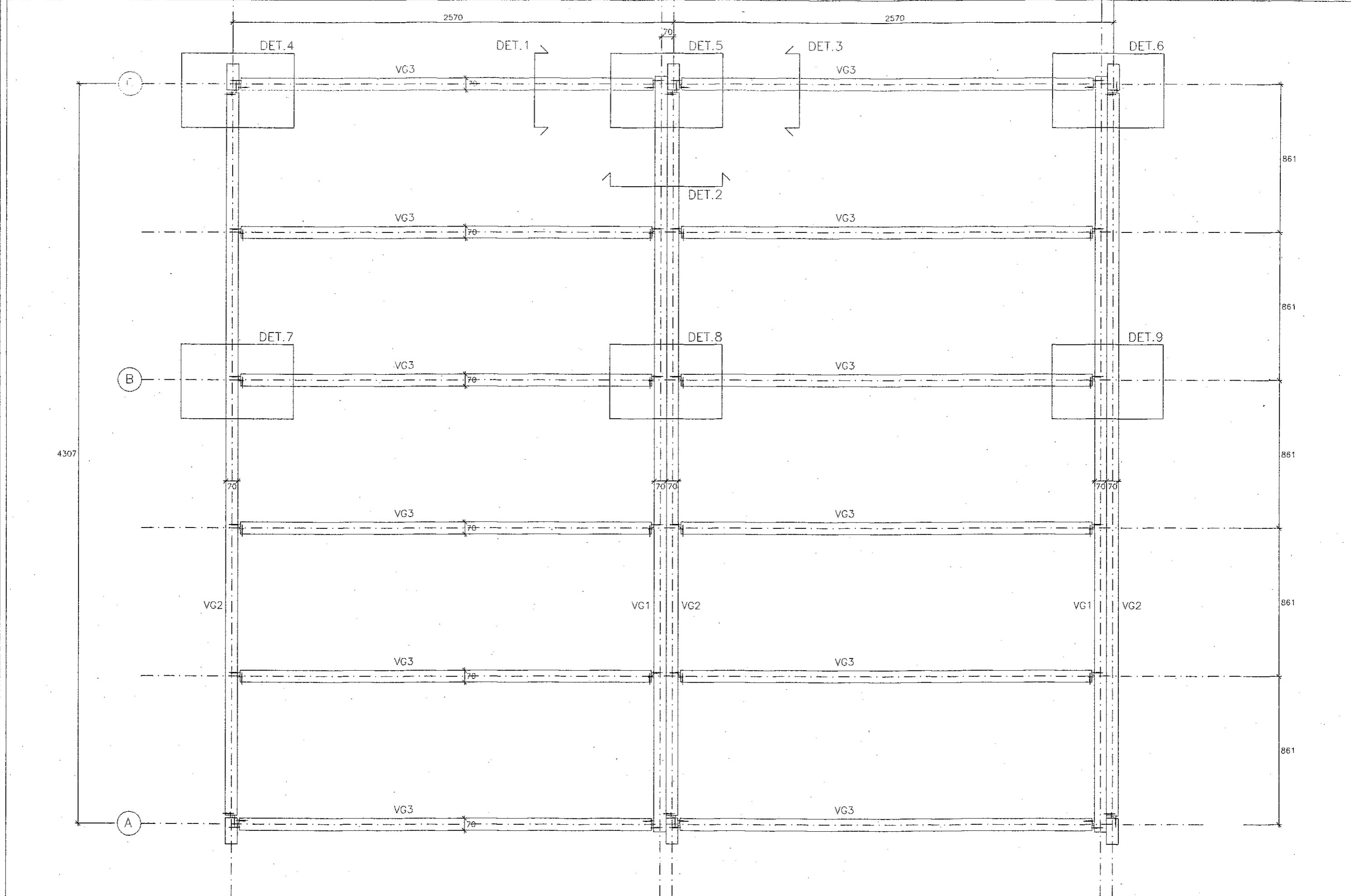




1932. Montaje de *la caseta desmontable* en la Plaza Berenguer de Barcelona

Las características del diseño responden necesariamente a planteamientos funcionalistas. Y la condición de desmontable es básica en el proyecto. Así como la posibilidad de su ampliación, es decir, que una vez adquirido un tipo cualquiera pueda convertirse en otro superior mediante la adquisición de las piezas supletorias que indique el catálogo. Todos sus elementos están ya contruidos, lo mismo que de pared, techos, pavimentos, etc., el volumen, el peso y la superficie reducidos, sin que el resultado final sea excesivamente pequeño, por antieconómico. Todo ha de ser fácilmente reemplazable, reparable. Los materiales de bajo coste, durables para varios años, impermeables, anticorrosivos y limpiables. De todo ello resulta un diseño neutro, que responde a un detallado programa funcional y que se aleja de autorías o lenguajes personales. [3]

En 1937 se aprueba parcialmente el proyecto de saneamiento y urbanización presentado por el GATCPAC al *Departament d'Obres Públiques* de la Generalitat. La aprobación del proyecto incluye la producción masiva de *la caseta desmuntable*. Tras el inicio de la guerra civil se imposibilita el comienzo de cualquier tipo de proyectos y obras. Derrotada la República, los miembros más significativos del GATCPAC son depurados y castigados, y sus proyectos quedan definitivamente archivados. El grupo queda definitivamente disuelto y los arquitectos que permanecen en Cataluña ya no tendrán posibilidades de continuar con su ideario. Sus propuestas quedan definitivamente silenciadas [4].

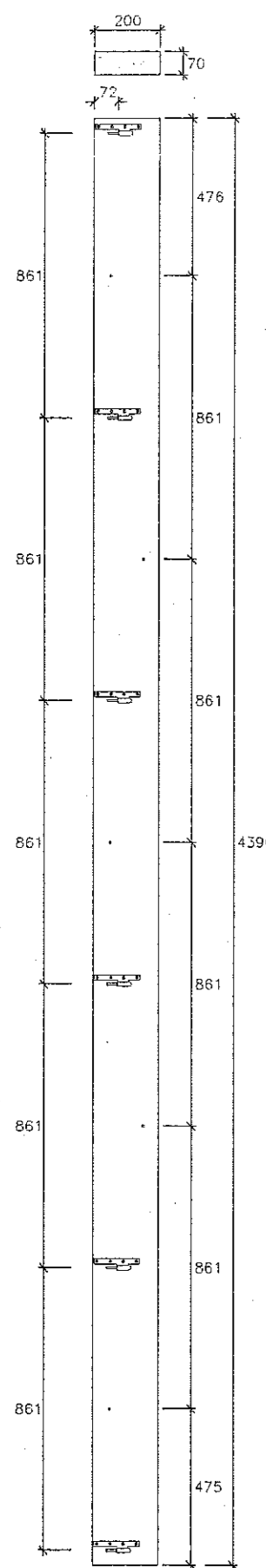
En noviembre del 2002, Josep Llinás y el despacho F/451/Arquitectura ultiman una reconstrucción de arquitectura a escala 1:1 de "*la caseta desmuntable de cap de setmana del GATPAC*". La iniciativa se enmarca en la exposición *Arquitecturas ausentes del siglo XX* que está preparando el Ministerio de Fomento de España y donde quedaran recogidos grandes proyectos arquitectónicos que no llegaron a ser construidos o bien ya han desaparecido. La exposición obtiene una gran repercusión y en abril del 2010 todavía se podía visitar en Bruselas [5]. La reconstrucción de la *Caseta desmuntable* supuso realizar un estudio completo de las características constructivas de dicha construcción efímera, así como la confección de un completo proyecto ejecutivo, que además podría servir de catálogo o manual constructivo, tal y como se mencionaba en la concepción del proyecto original, por parte del GATCPAC. A continuación se adjuntan los planos más importantes.



PROMOTORES:

 Institut d'Arquitectes de Catalunya

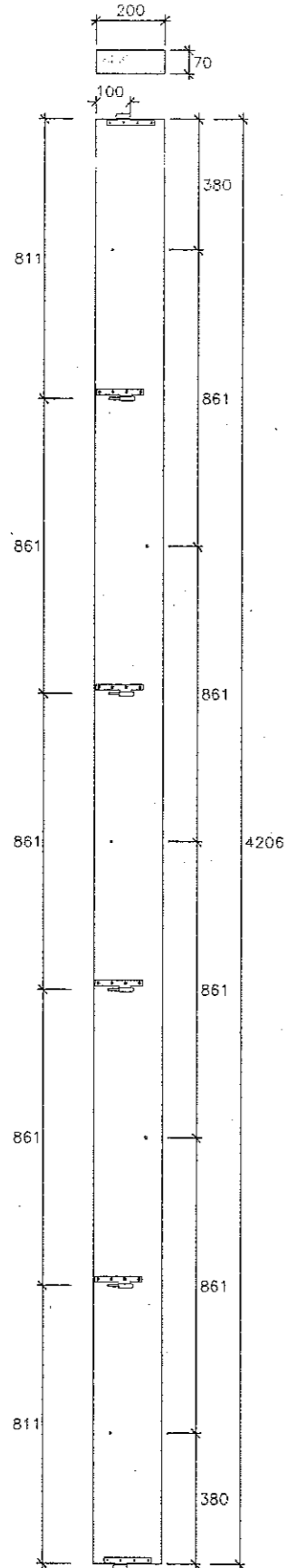
"CASETA DESMONTABLE". GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO E01
 ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932
 ESTRUCTURAS: PLANTA FORJADO SANITARIO
 ESCALA GRÁFICA: ESCALA ORIGINAL: 1/20

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA
 COLABORADORES: TONI MONTES BOADA, LLUÍS ORTEGA CERDÀ, XAVIER OSARTE I SALVANY
 G./Cosp 35, entrà 1er E, 08010 Barcelona, Tel./Fax: 93.317.58.19, e-mail: koldo@cooc.net
 BARCELONA, ENERO DE 2002



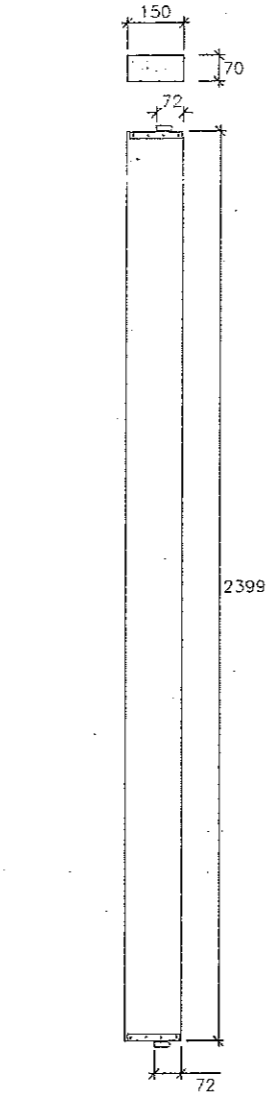
VG1
2UD.

VIGA 70x200x4396 mm CONFORMADOS EN MADERA DE PINO DE FLANDES SEGUN DIBUJO, PROVISTO DE BISABRAS MACHO PARA RECEPCION VIGUETAS. VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.



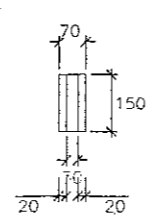
VG2
3UD.

VIGA 70x200x4206 mm CONFORMADOS EN MADERA DE PINO DE FLANDES SEGUN DIBUJO, PROVISTO DE BISABRAS HEMBRA PARA ENCAJAR EN PILAR Y BISABRAS MACHO PARA RECEPCION VIGUETAS. VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.



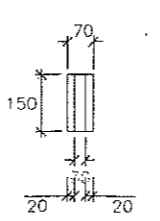
VG3
12UD.

VIGA 70x150x2399 mm CONFORMADOS EN MADERA DE PINO DE FLANDES SEGUN DIBUJO, PROVISTO DE BISABRAS HEMBRA PARA ENCAJAR EN VIGAS. VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.



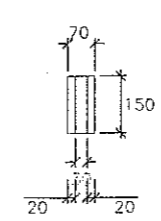
PL A1
1UD.

PLA1, PLC1, PLA2, PLC2, PLA3, PLC3:

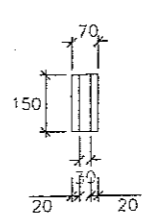


PL C1
1UD.

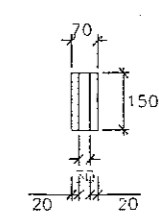
PILARES 70x150 mm CONFORMADOS EN MADERA DE PINO DE FLANDES SEGUN DIBUJO, PROVISTO DE BISABRAS MACHOS PARA RECEPCION DE VIGAS. VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.



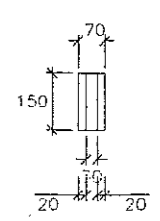
PL A2
1UD.



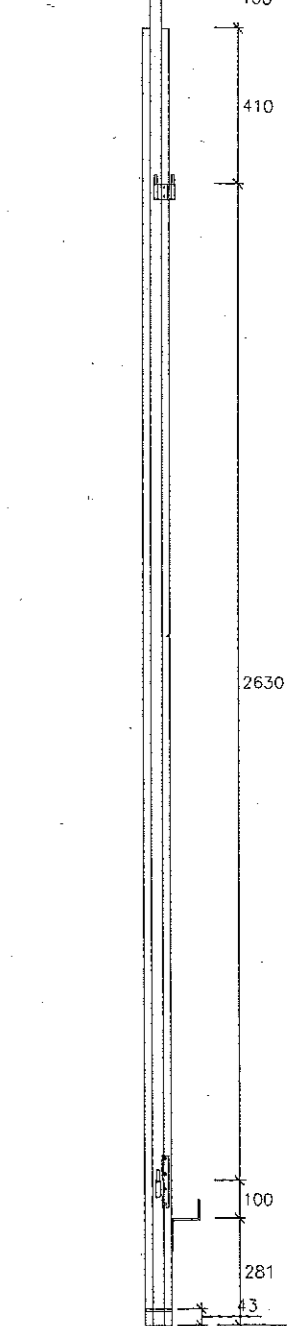
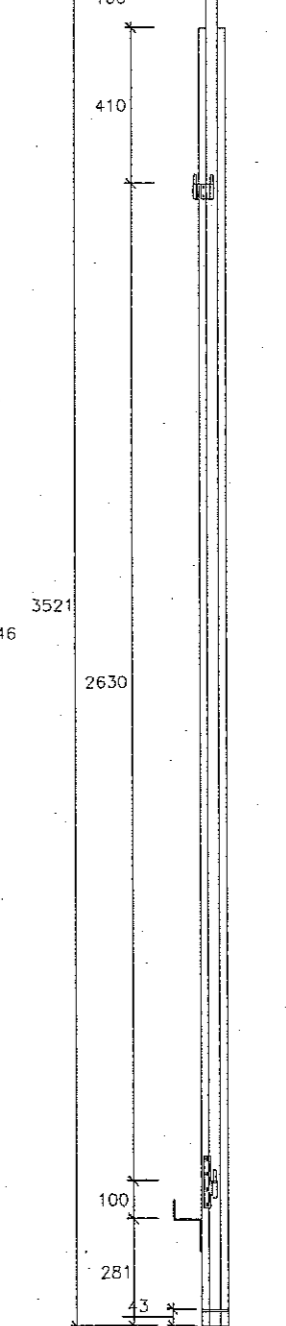
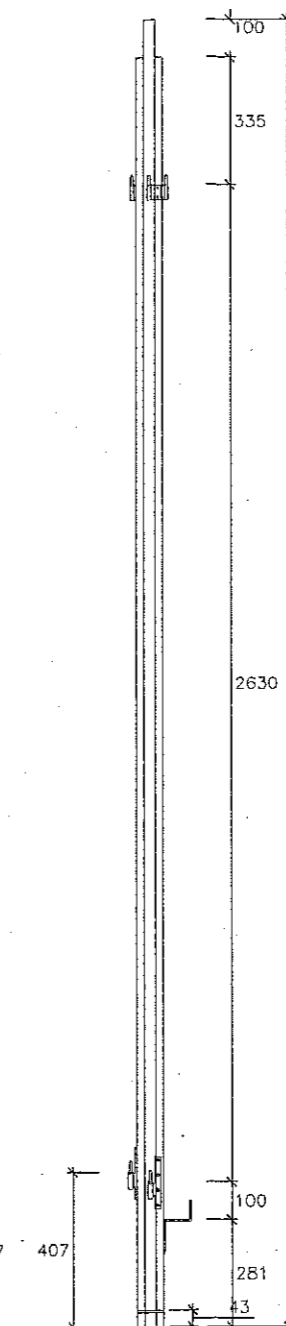
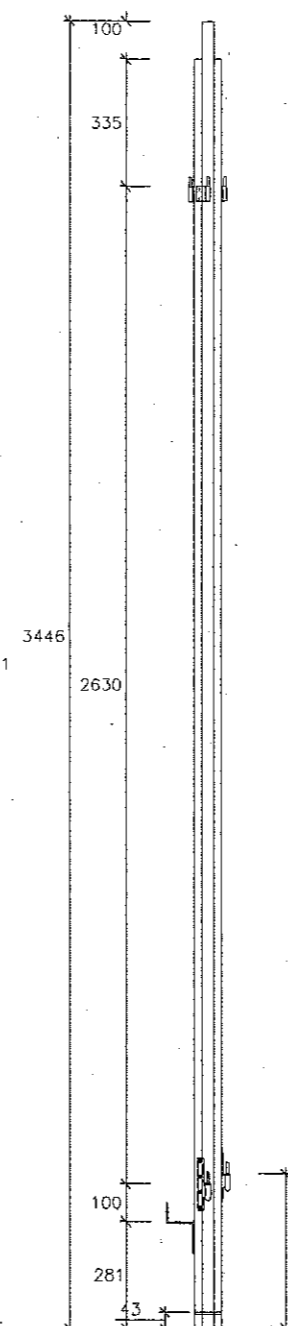
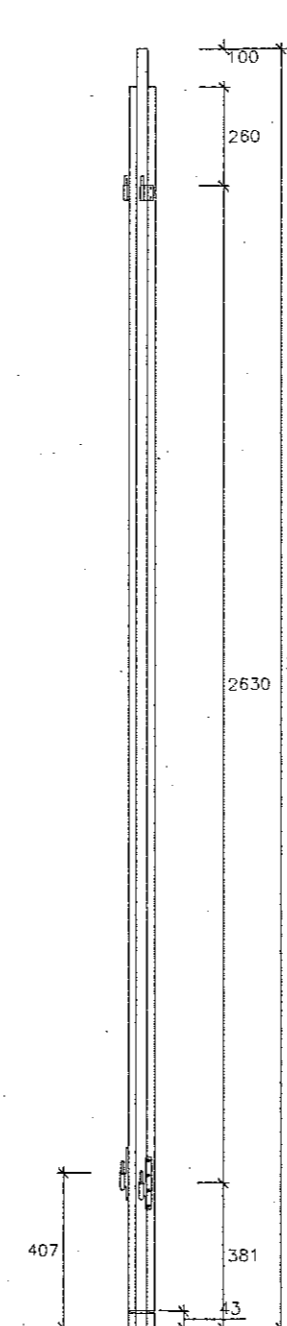
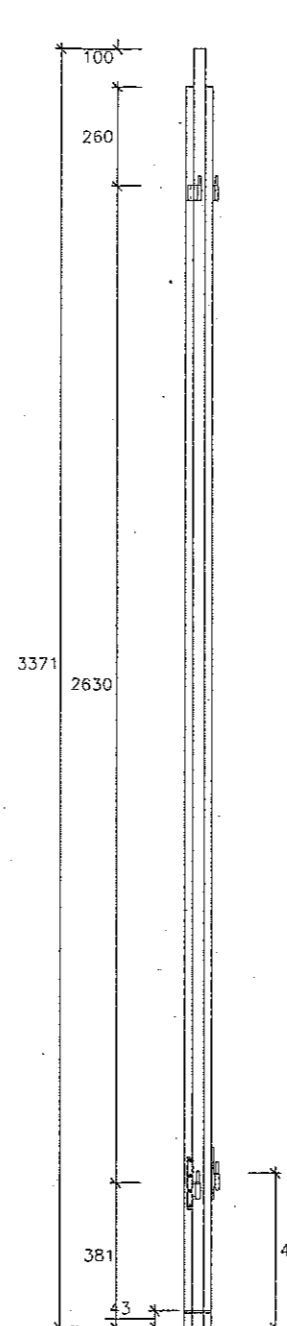
PL C2
1UD.



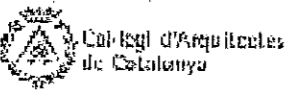
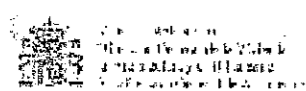
PL A3
1UD.



PL C3
1UD.



PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO E03

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1981-1982

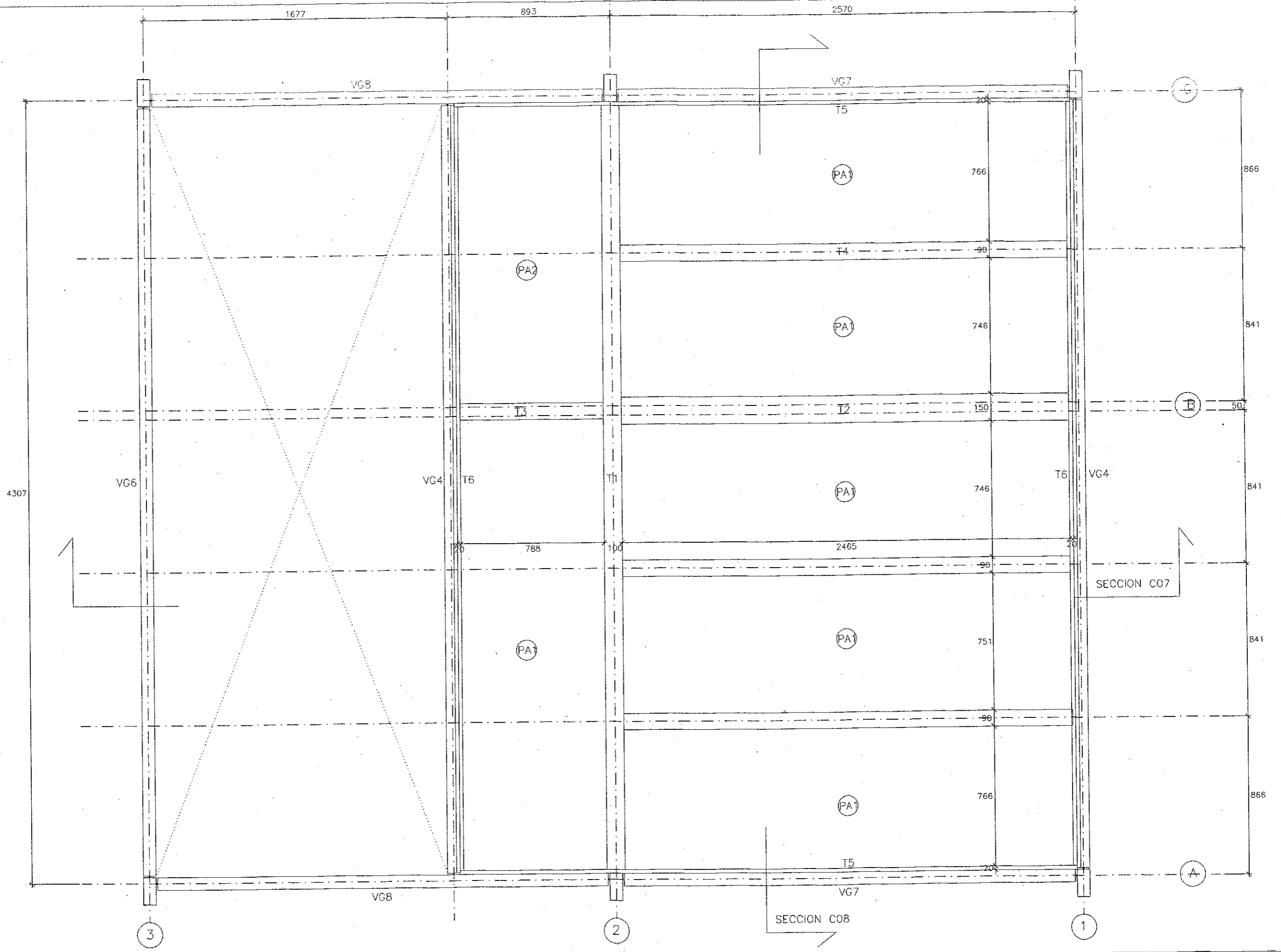
ESTRUCTURAS:
ELEMENTOS ESTRUCTURA FORJADO SANITARIO Y PILARES

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

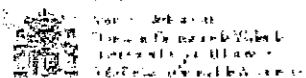
1/20

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA
COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Casp 35, entrabl 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.58.19
e-mail: koldo@coac.net
BARCELONA,
ENERO DE 2002



PROMOTORES:



Caja de Pensiones de Girona
 Consell d'Arquitectes de Catalunya

"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO E05

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

ESTRUCTURAS:
 PLANTA CENTAL FORJADO TECHO

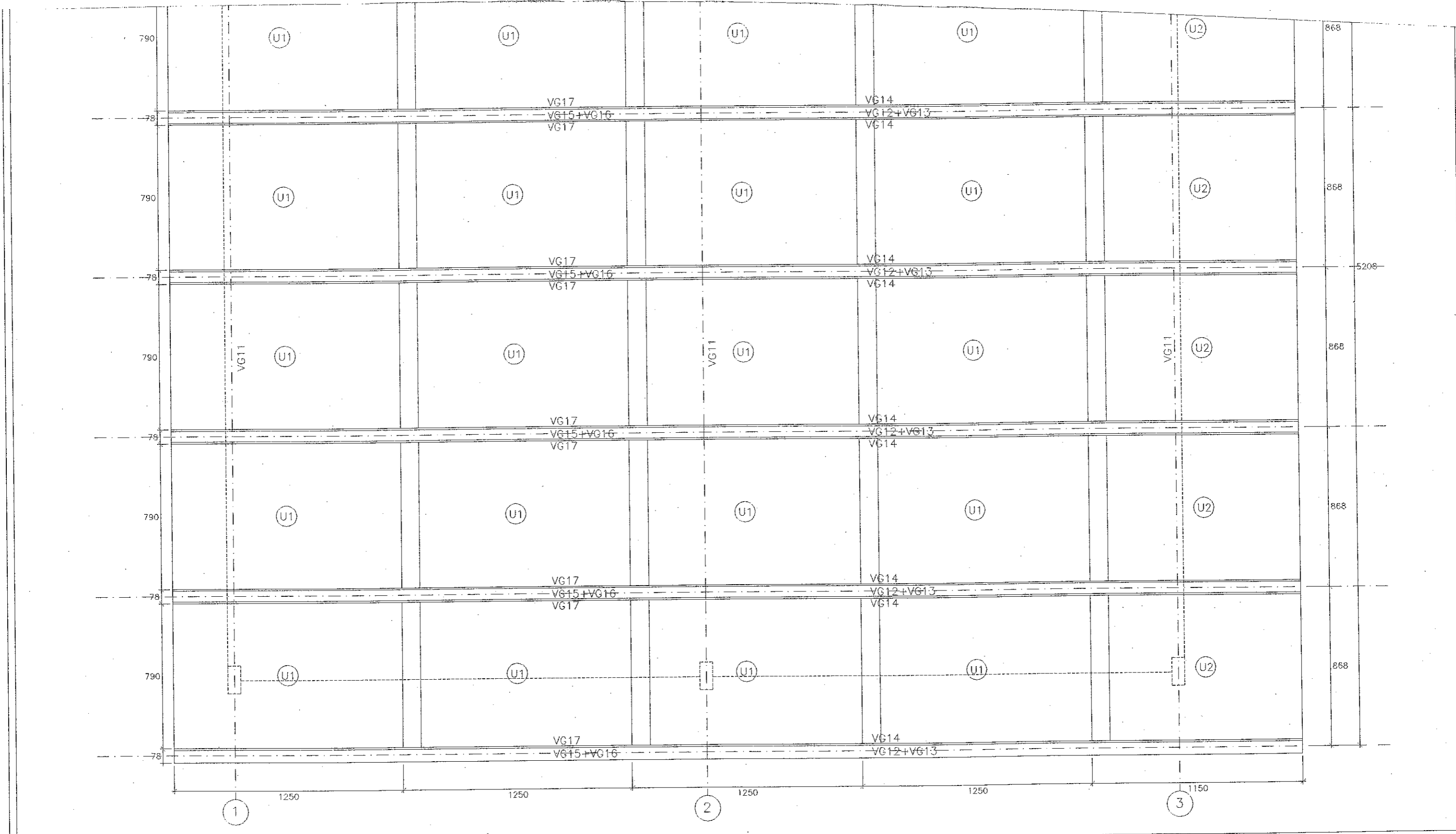
ESCALA GRÁFICA:
 ESCALA ORIGINAL:

1/20

E05

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÀS CARMONA
 COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
 LLUÍS ORTEGA CERDÀ
 XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Cosp 35, entradà 1er E.
 08010 Barcelona
 Tel./Fax: 93.317.58.19
 e-mail: kolob@cooc.net
 BARCELONA,
 ENERO DE 2002



"CASETA DESMONTABLE". GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DEL SXX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1930-1931.

E07

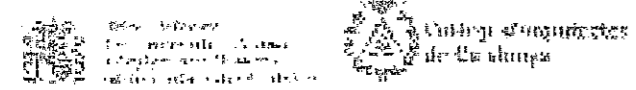
ESTRUCTURAS:
PLANTA CUBIERTA

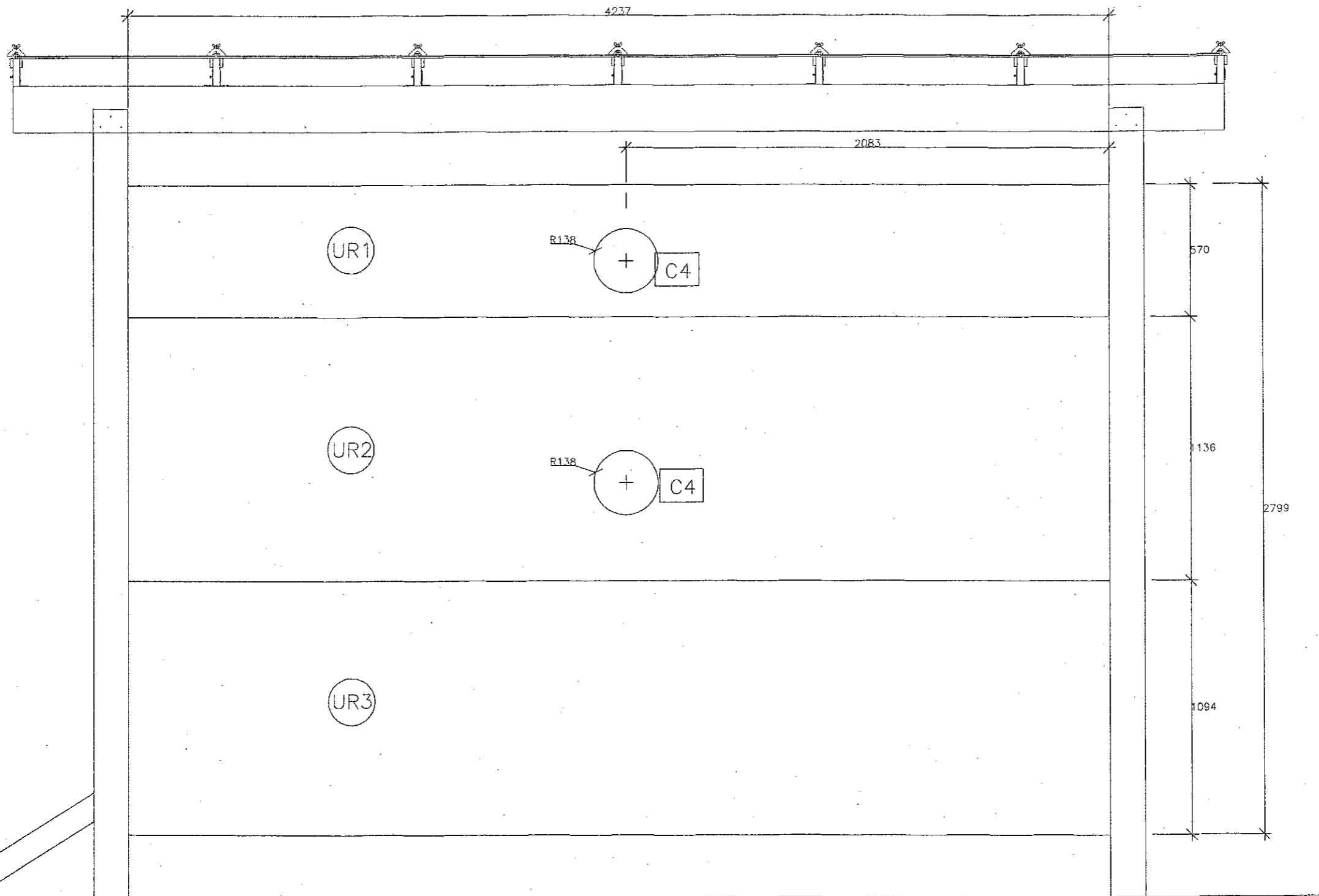
ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/20

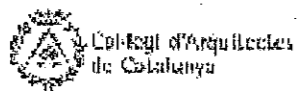
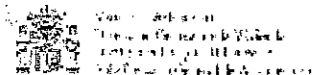
EQUIPO REDACTOR: EQUIPO N°18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARIMONA
 COLABORADORES: ANTONI MONTES BOADA
 LLUÍS ORTEGA CERDÀ
 XAVIER OSARTE I SALVANY

c./Coop 35, entradà 1er E.
 08010, Barcelona
 Tel./Fax: 93.317.58.19
 e-mail: soldo@coop.net
 BARCELONA,
 ENERO DE 2002





PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CERRAMIENTOS:
ALZADO EXTERIOR 1

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/20

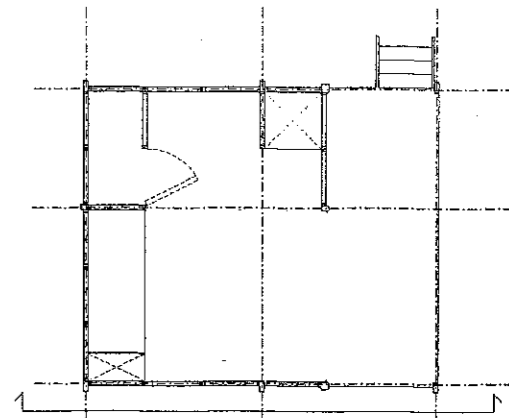
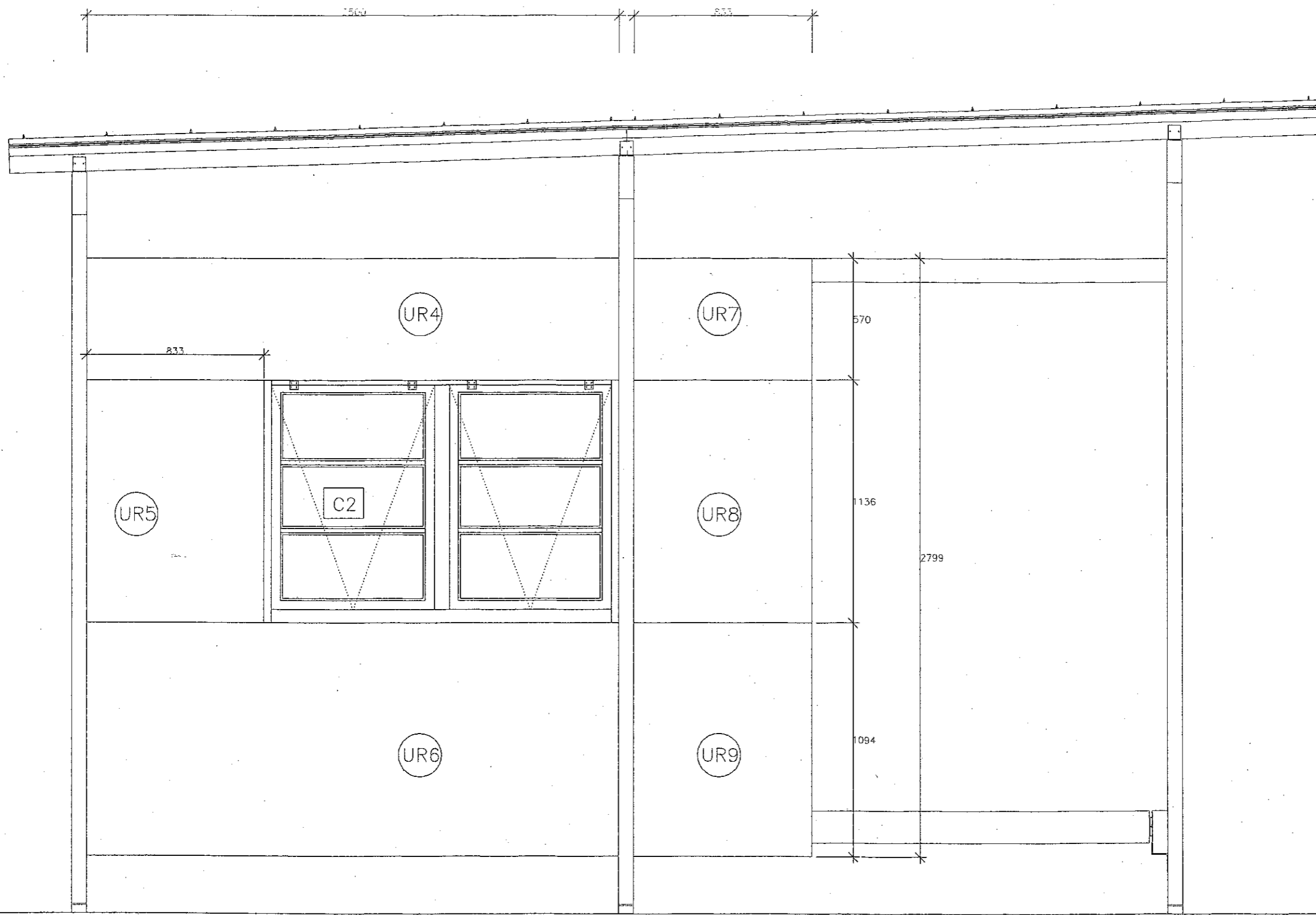
C01

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA

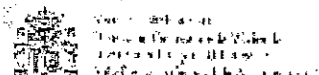
COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
LLUIS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Cosp 35, entrad 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.59.19
e-mail: koldo@cooc.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002



PROMOTORES:



Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CERRAMIENTOS:
ALZADO EXTERIOR 2

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/20

C02

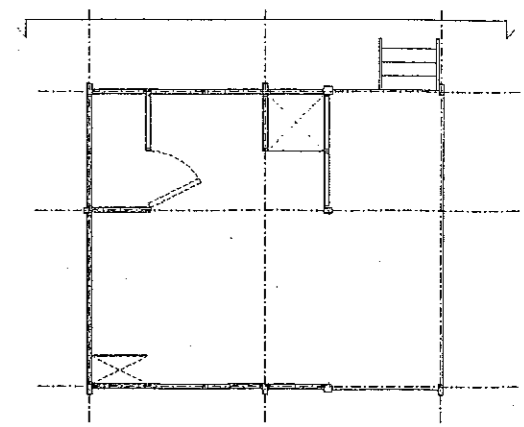
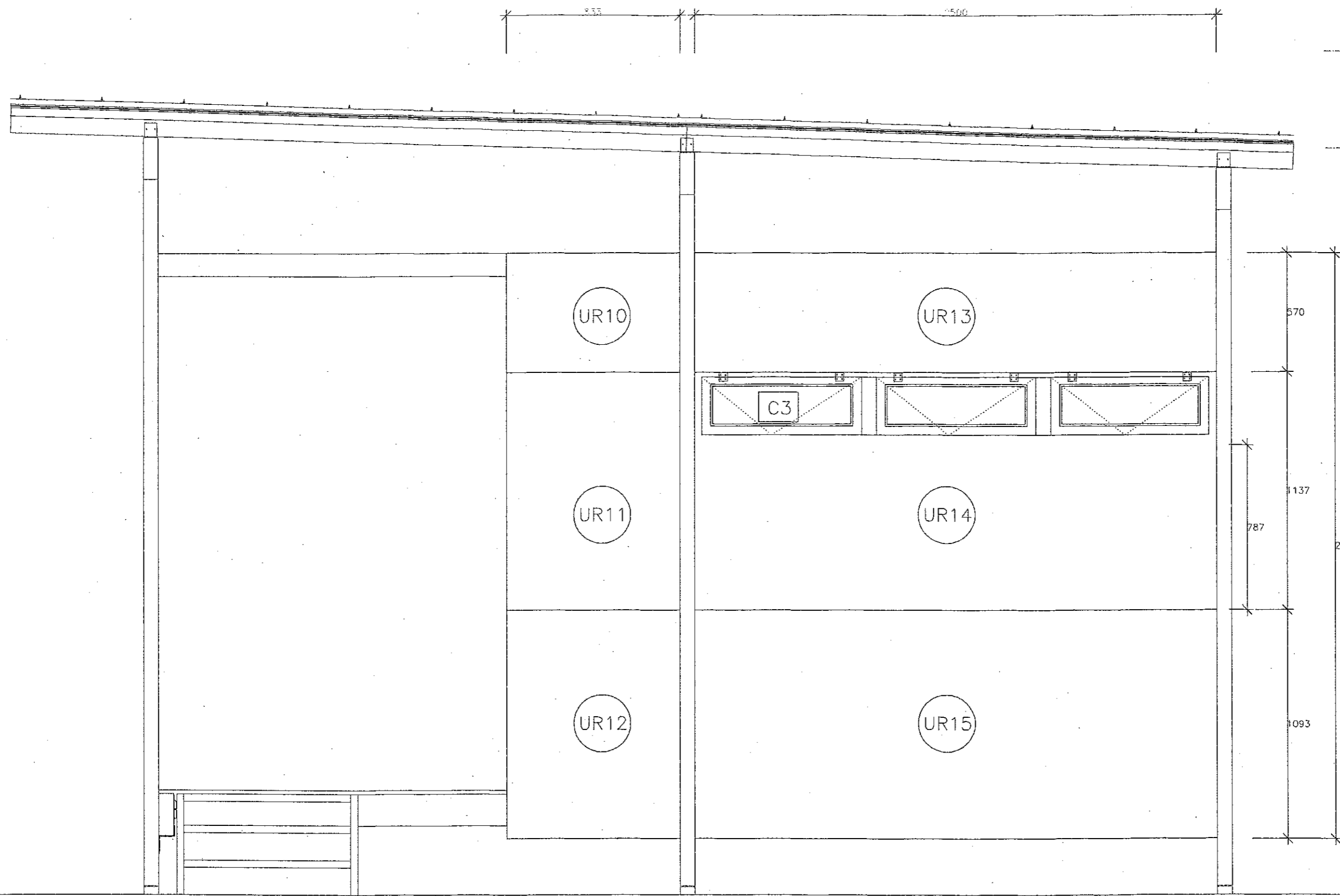
EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18



DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA

COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Casp 35, entradà 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Faxi 93.317.58.19
e-mail: koldo@cooc.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002



PROMOTORES:


 Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

ESTRUCTURAS:
 ALZADO EXTERIOR 3

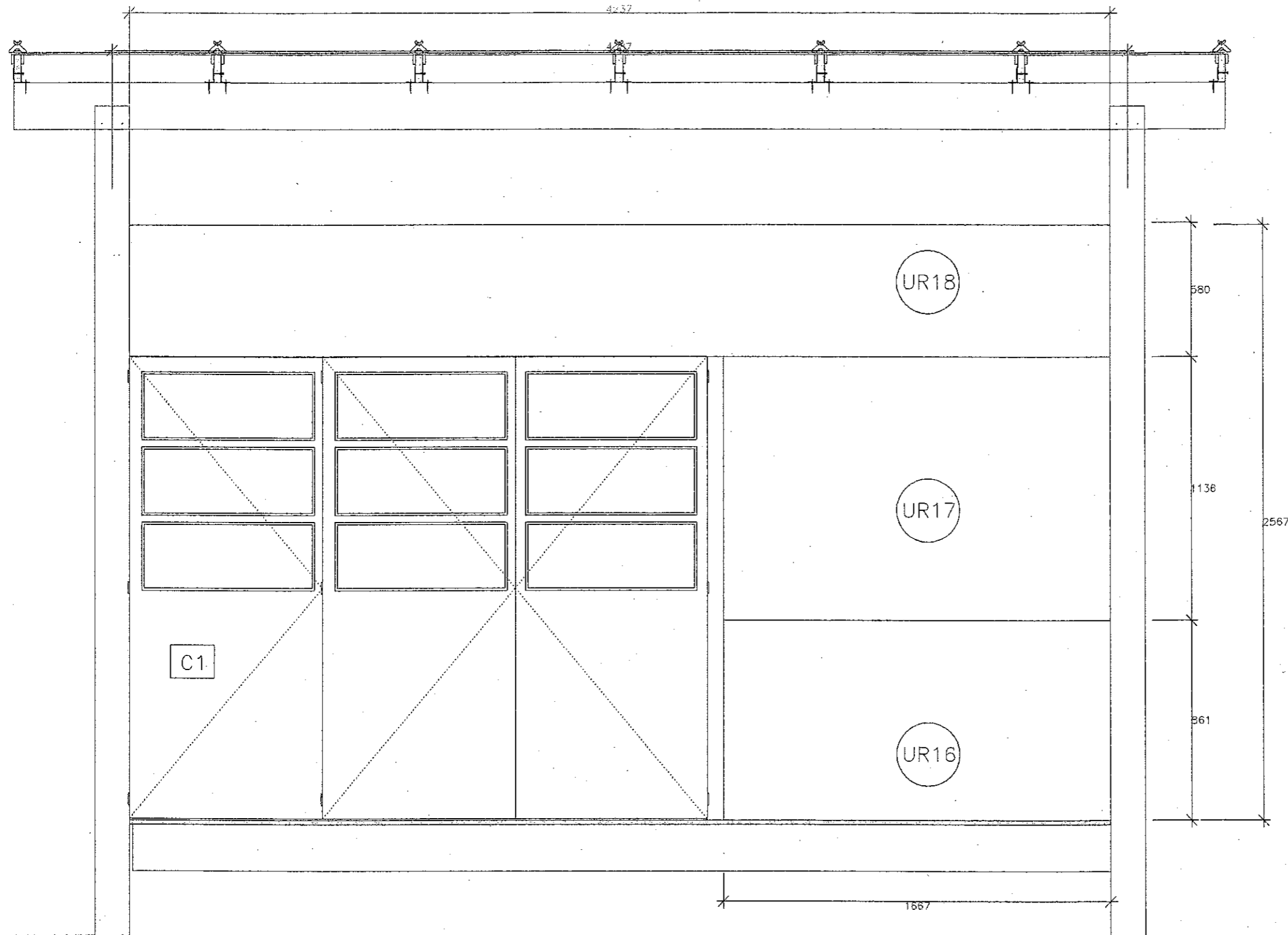
ESCALA GRÁFICA:
 ESCALA ORIGINAL:

1/20

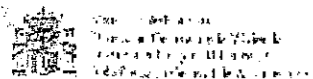
C03

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA
 COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
 LLUÍS ORTEGA CERDÀ
 XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Casp 35, entrad 1er E.
 08010 Barcelona
 Tel./Fax: 93.317.88.19
 e-mail: koloo@coe.net
 BARCELONA,
 ENERO DE 2002



PROMOTORES:



Col·legi d'Arquitectes
de Catalunya

"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CERRAMIENTOS:
ALZADO EXTERIOR 4

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

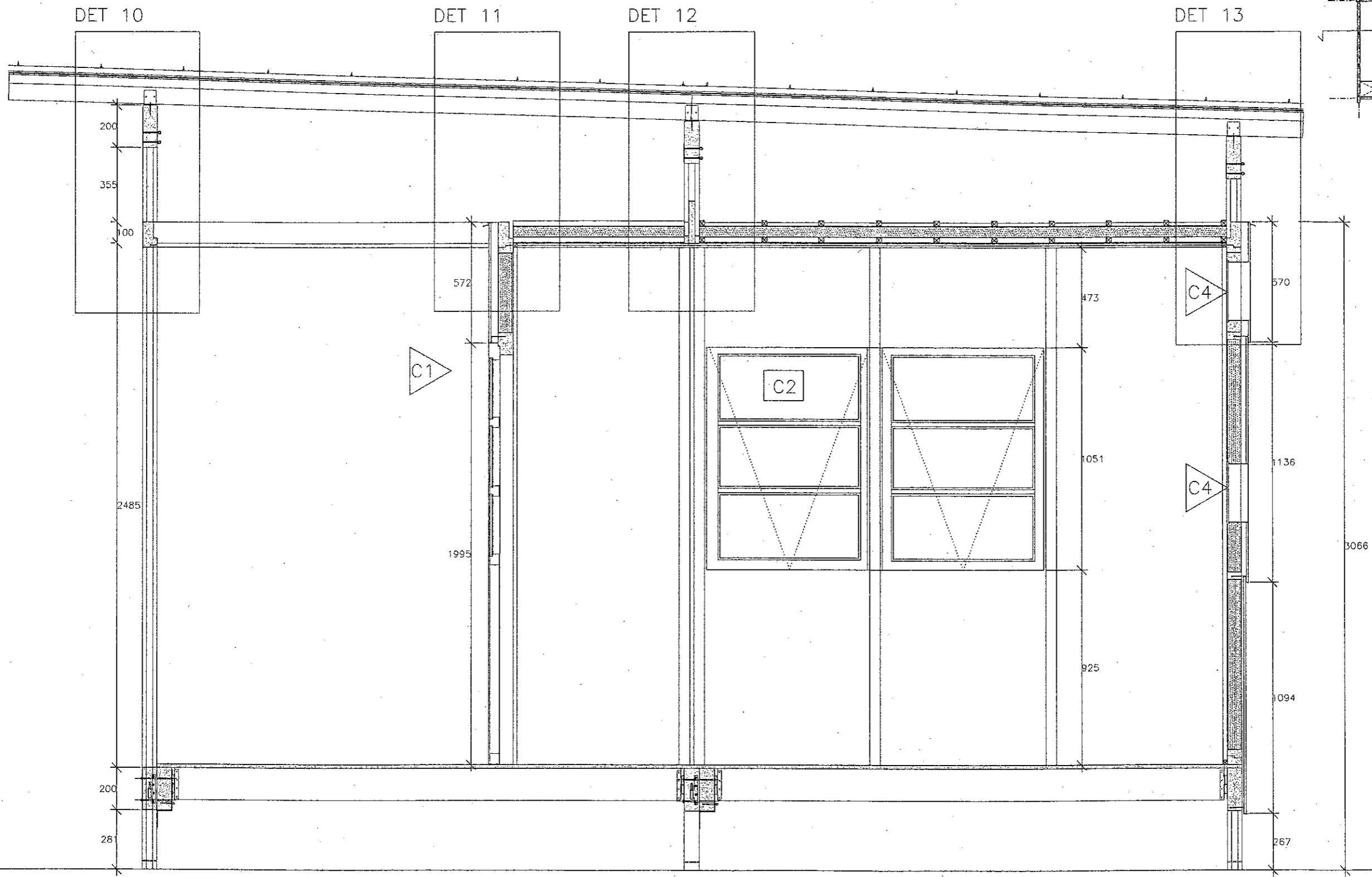
1/20

C04

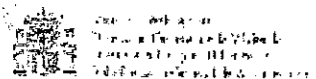
EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA
COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Coop. 35, entradà 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.68.19
e-mail: koldo@coop.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002



PROMOTORES:



Col·legi d'Arquitectes de Catalunya

"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CERRAMIENTOS:
SECCIÓN 2

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/20

C06

EQUIPO REDACTOR:

EQUIPO Nº 18

DIRECTOR:

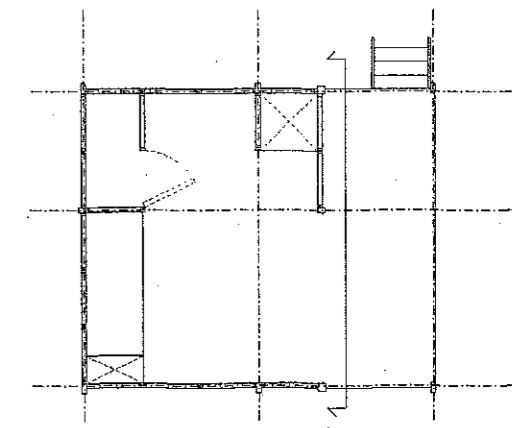
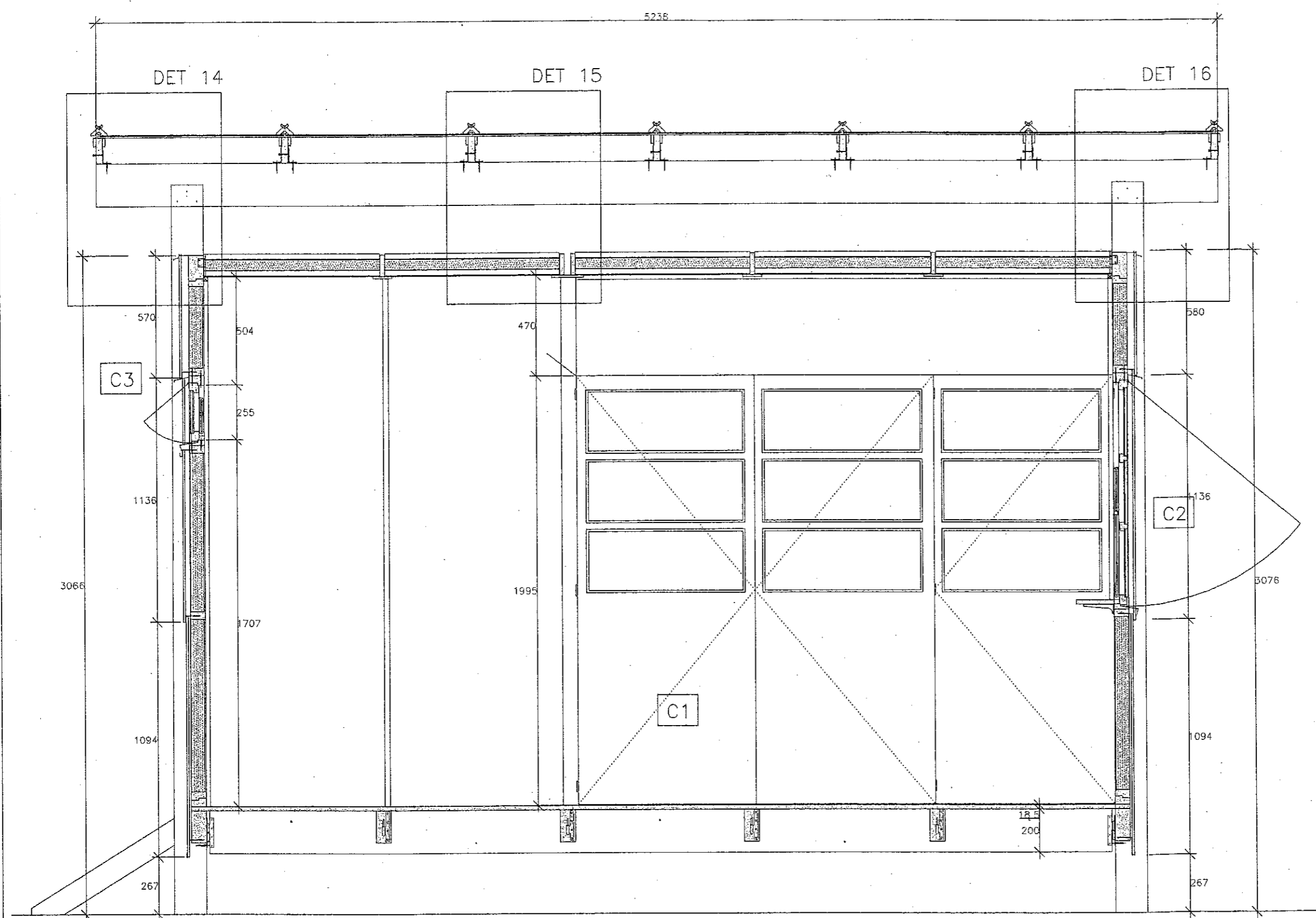
JOSÉ LLINÁS CARMONA

COLABORADORES:

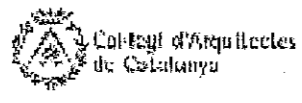
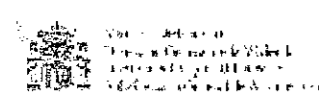
TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Casp. 35, entrabl 1er E,
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.58.19
e-mail: koldo@cooc.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002



PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CERRAMIENTOS:
SECCIÓN 4

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

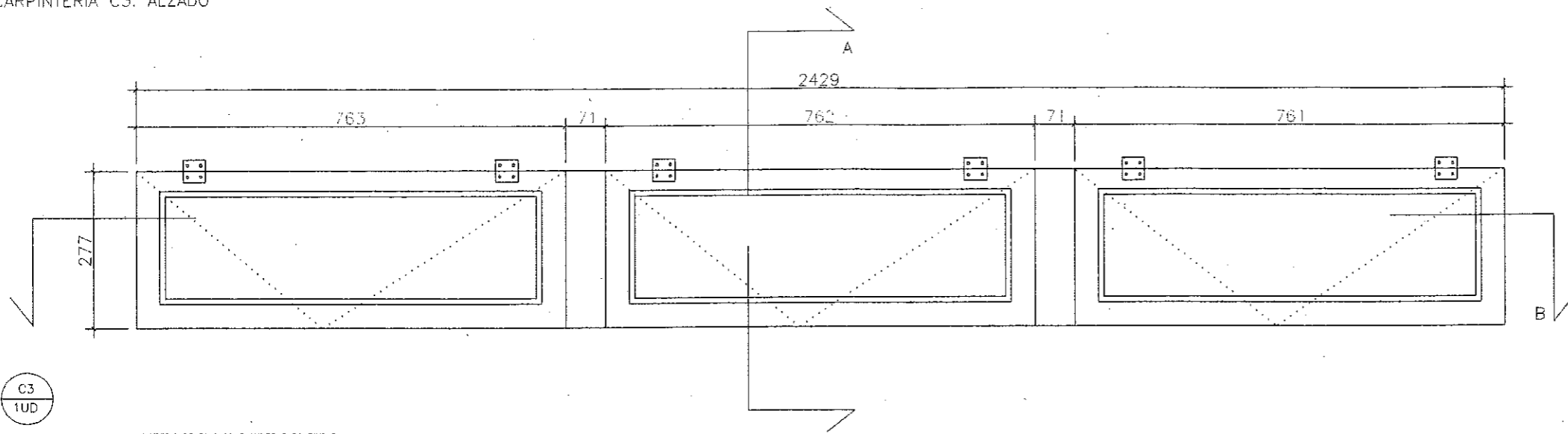
1/20

C08

EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS GARMONA
 COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
 LLUIS ORTEGA CERDÀ
 XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Casp 35, entradà 1er E.
 08010 Barcelona
 Tel./Fax: 93.317.58.19
 e-mail: icl@ccoc.net
 BARCELONA,
 ENERO DE 2002

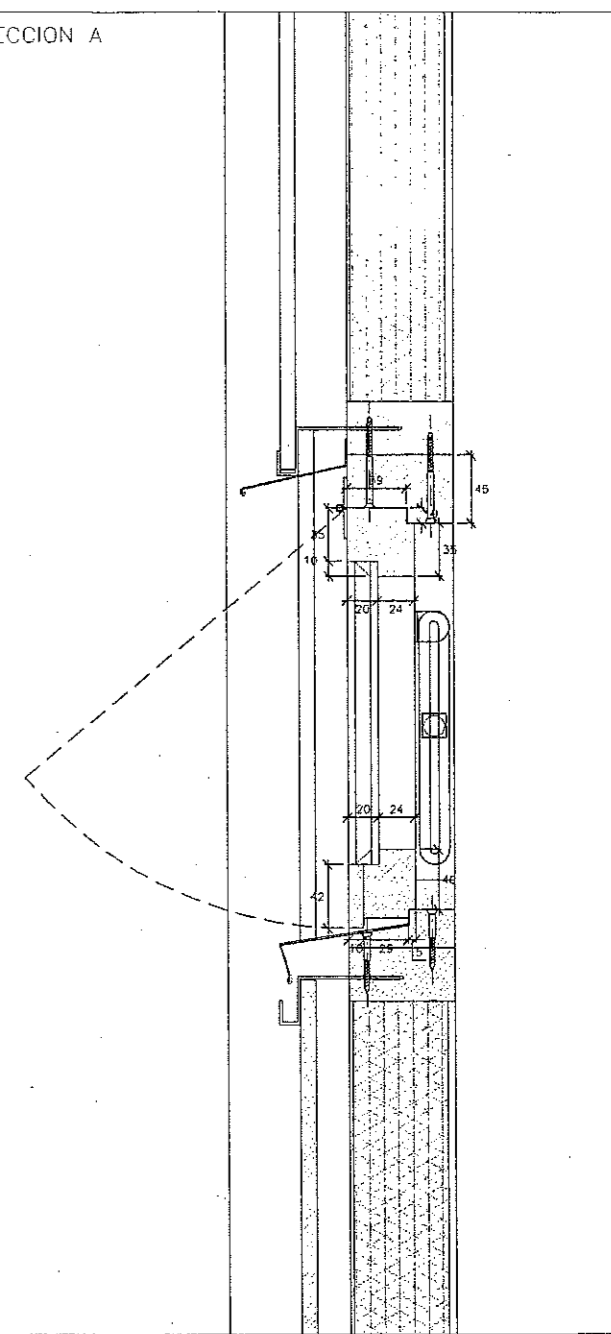
CARPINTERIA C3. ALZADO



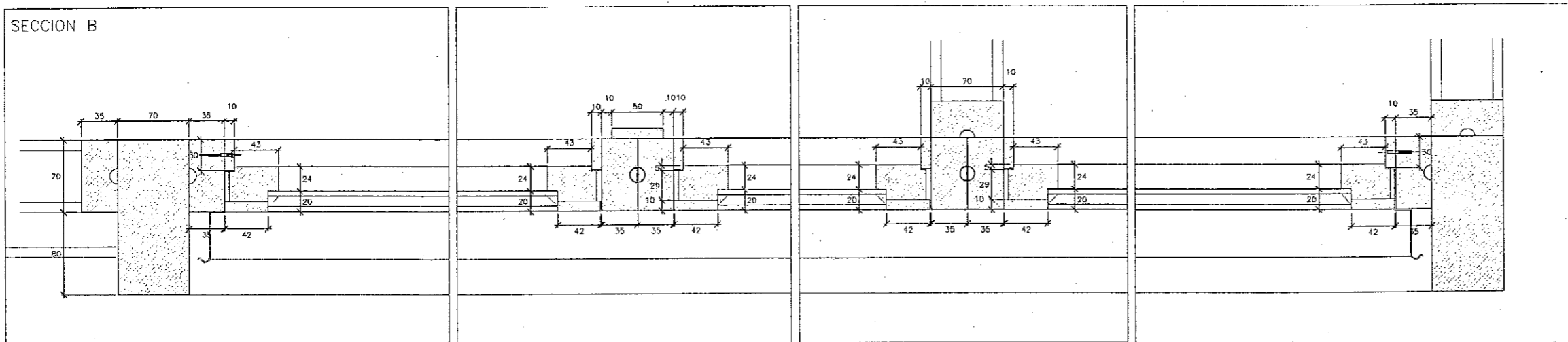
C3
1UD

VENTANAS BASCULANTES EN CARPINTERIA DE PINO DE FLANDES PARA PINTAR
 CON ESCUADRILLAS SEGUN PLANO DE DETALLE PROVISTAS DE COMPA
 ELEVADOR NORMAL, BISAGRAS Y PESTILLO. VIDRIO INCOLORO DE 3+3MM.
 VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.

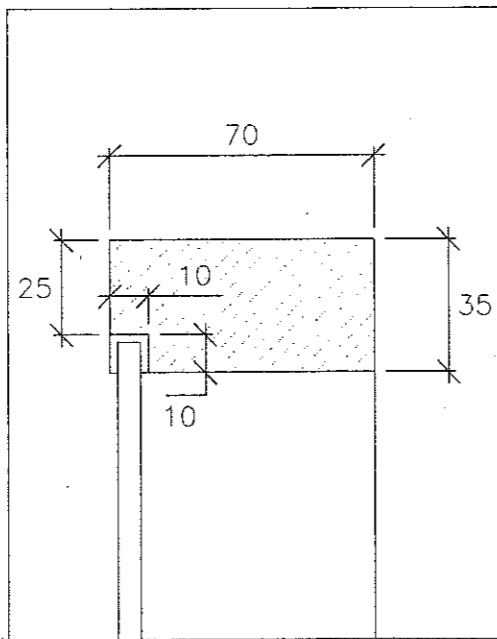
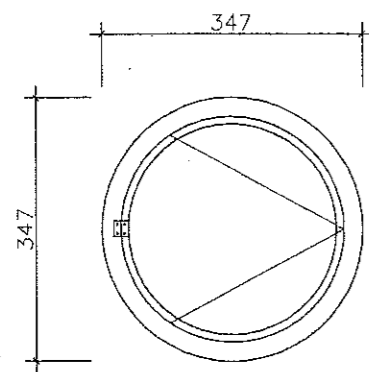
SECCION A



SECCION B



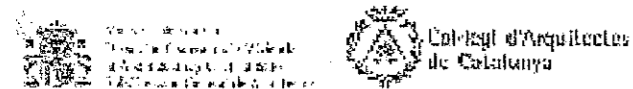
CARPINTERIA C4. ALZADO



C4
2UD

VENTANAS DE OJO DE BUEYTERIA CONFORMADAS CON:
 - PERIMETRO DE MADERA DE PINO DE FLANDES PARA PINTAR CON
 ESCUADRILLAS SEGUN PLANO DE DETALLE.
 - MARCO METALICO EN FORMA DE "U" DE 10MM.
 - VIDRIO INCOLORO DE 3+3MM.
 VER EN PLANOS DE DETALLE Y PLANILLAS HERRAJES.

PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

CARPINTERIAS:
 CARPINTERIAS C3 Y C4

ESCALA GRÁFICA:
 ESCALA ORIGINAL:

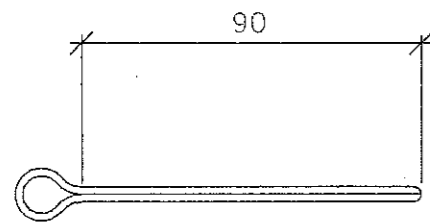
1/10, 1/5

CH03

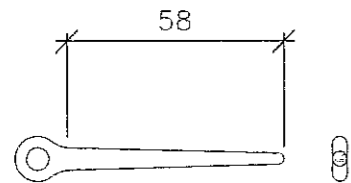
EQUIPO REDACTOR: EQUIPO Nº 18
 DIRECTOR: JOSÉ LLINÁS CARMONA
 COLABORADORES: TONI MONTES BOADA
 LLUÍS ORTEGA CERDÀ
 XAVIER OSARTE I SALVANY

E./Cosp 35, entrad 1er E.
 08019 Barcelona
 Tel./Fax: 93.317.58.19
 e-mail: koldo@cooc.net

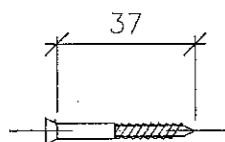
BARCELONA,
 ENERO DE 2002



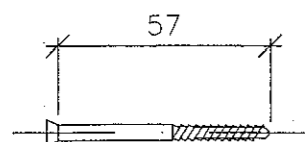
H2
18UD.
HORIZILLAS DEL SISTEMA DE SUJECIÓN DE PLAFONES DE FIBROCEMENTO EN CUBIERTA.



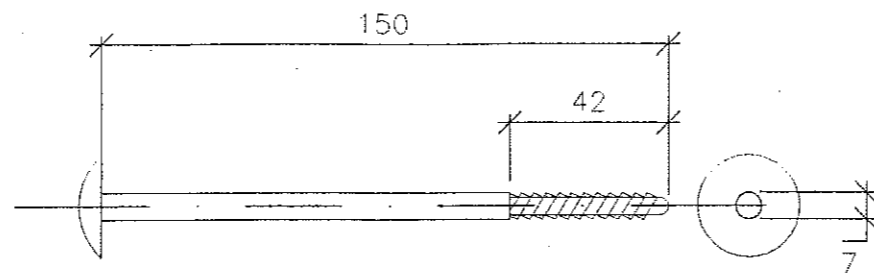
H3
8UD.
PUNZONES PARA SUJETAR PLETINAS H15 EN VIGAS V01



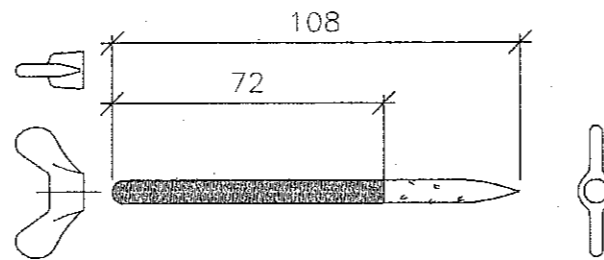
H4
2UD.
TORNILLOS ACERO INOX. PARA ATORNILLAR ELEMENTOS CERRAJERÍA



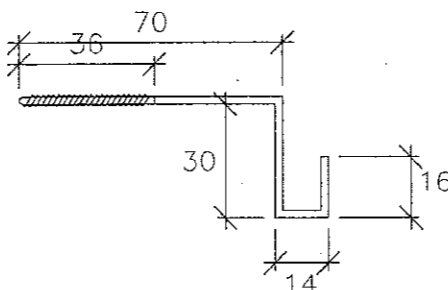
H5
2UD.
TORNILLOS ACERO INOX. PARA ATORNILLAR EL DE MADERA ENTRE SI.



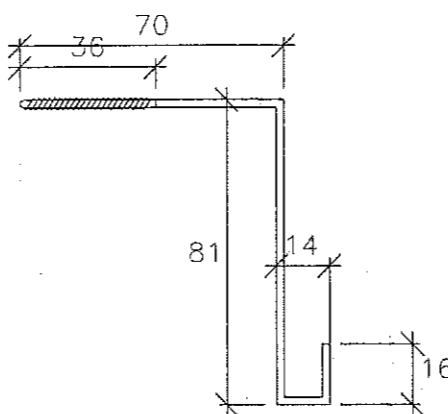
H6
10UD.
TORNILLOS PARA ABRAZADERA VIBAS V01 Y V02



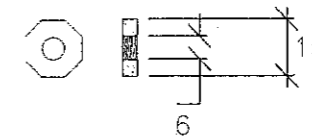
H7
126UD.
PERNOS Y PALOMILLAS PARA RECIBIR Y ENCAJAR VIGAS Y ELEMENTOS DE SUJECIÓN DE PLAFONES DE FIBROCEMENTO EN CUBIERTA.



H8
52UD.
GANCHO ACERO INOX. PARA SUJETAR PLACAS FIBROCEMENTO FACHADA



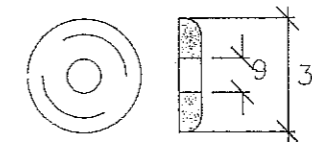
H9
12UD.
GANCHO ACERO INOX. PARA SUJETAR PLACAS FIBROCEMENTO FACHADA



H10
26UD.
TUERCA DE ACERO INOX. DEL SISTEMA DE SUJECIÓN DE PLAFONES DE FIBROCEMENTO EN CUBIERTA.



H11
26UD.
ARANDELAS DE ACERO INOX. DEL SISTEMA DE SUJECIÓN DE PLAFONES DE FIBROCEMENTO EN CUBIERTA.

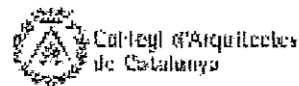
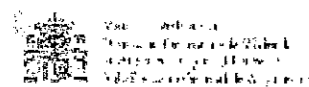


H12
126UD.
SOMAS DEL SISTEMA DE SUJECIÓN DE PLAFONES DE FIBROCEMENTO EN CUBIERTA.



H13
17UD.
REDONDOS BARRAS CORRUGADAS PARA ENCAJE PANELES FACHADA $\phi=240\text{mm}$.

PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

HERRAJES;
HERRAJES 1

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/5

CH04

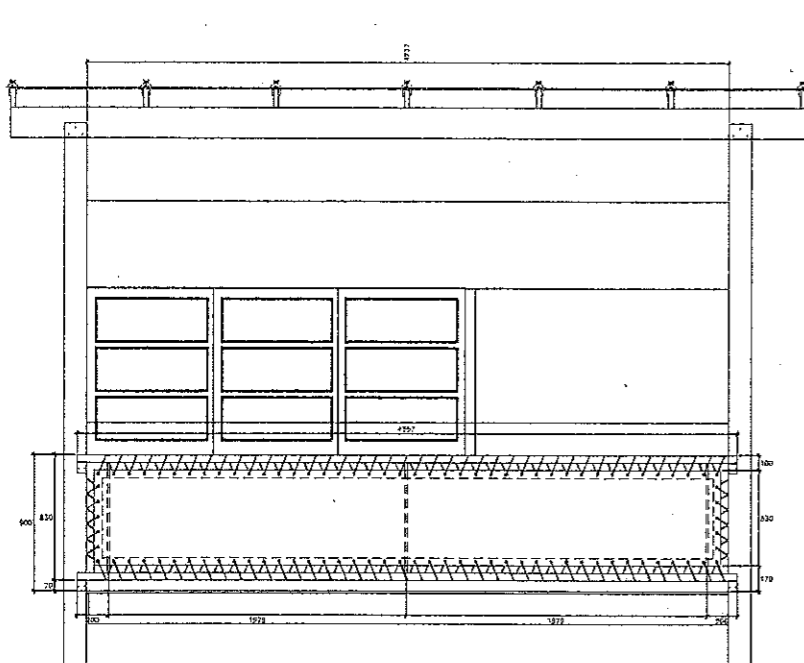
EQUIPO REDACTOR:
DIRECTOR:
COLABORADORES:

EQUIPO Nº 18
JOSÉ LLINÁS CARMONA
TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

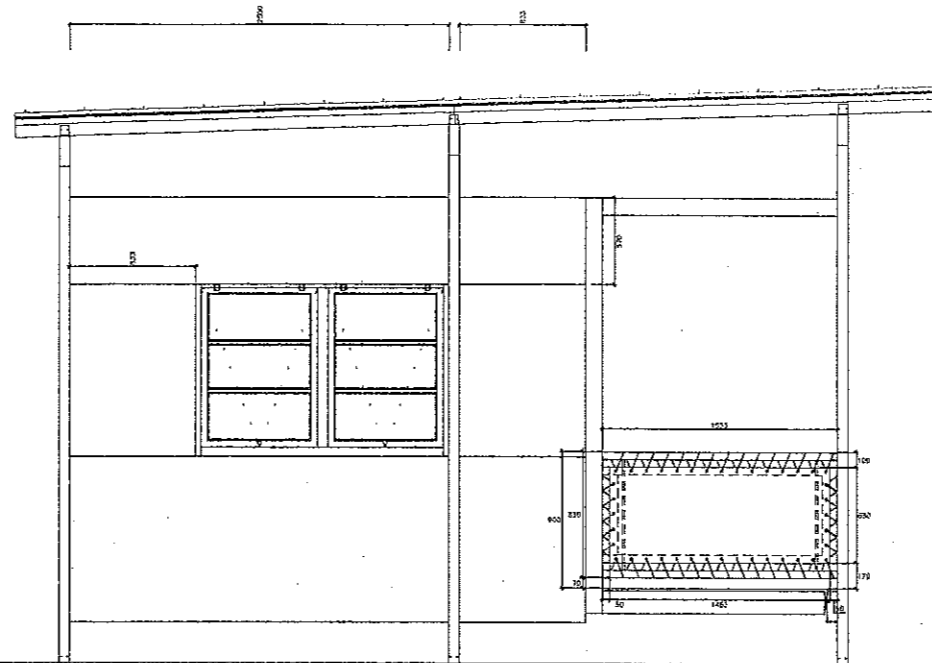
C./Caso 35, entrad 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.58.19
e-mail: koldo@caoc.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002

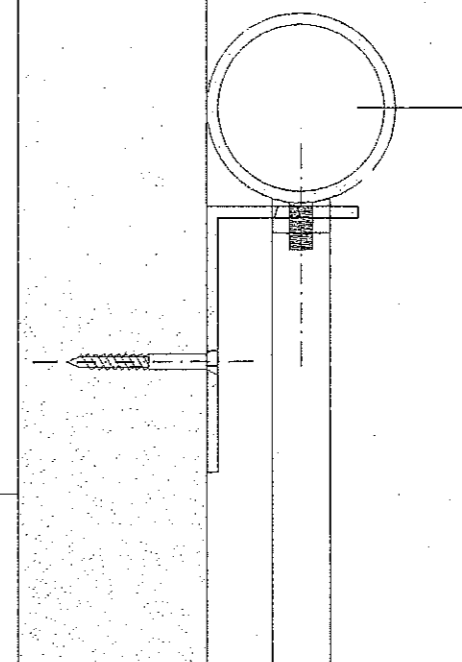
BARANDILLA 1. UBICACIÓN



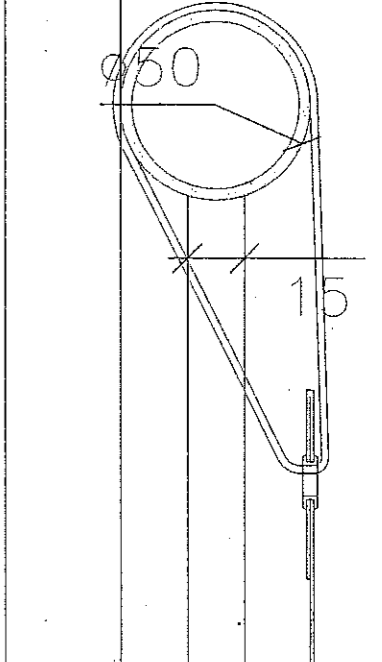
BARANDILLA 2. UBICACIÓN



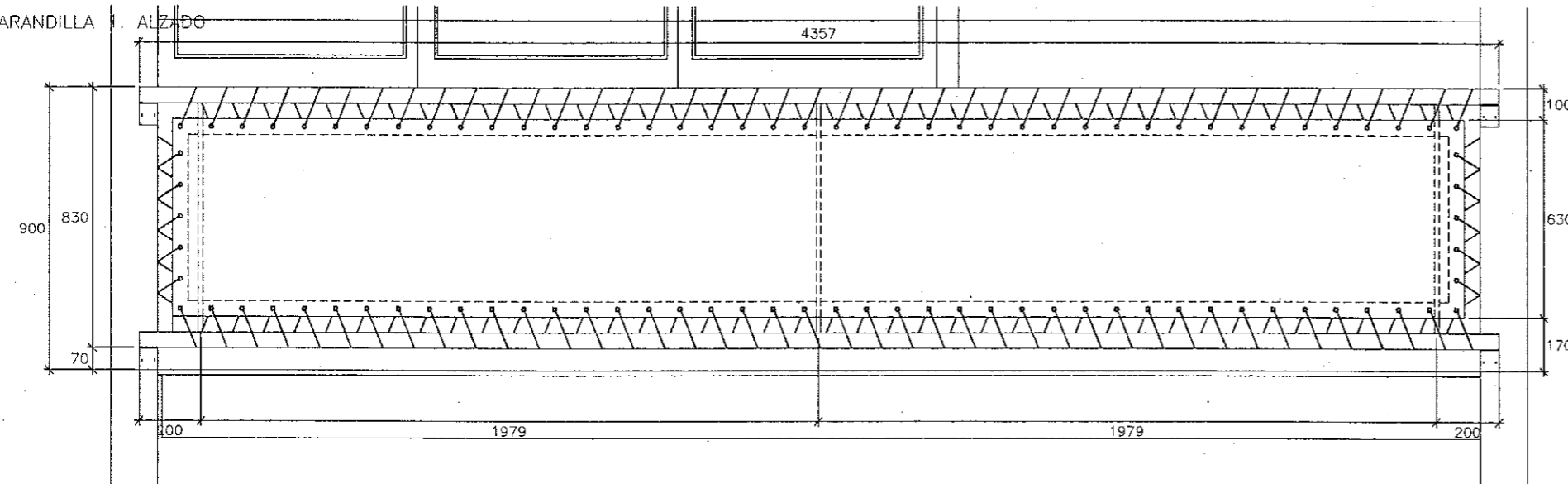
DETALLE ANCLAJE SUPERIOR



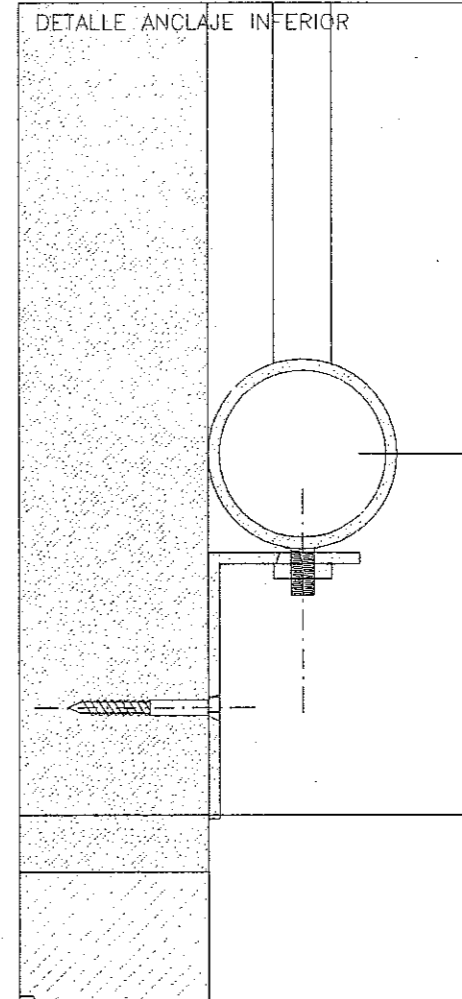
DETALLE FIJACIÓN LONA SUPERIOR



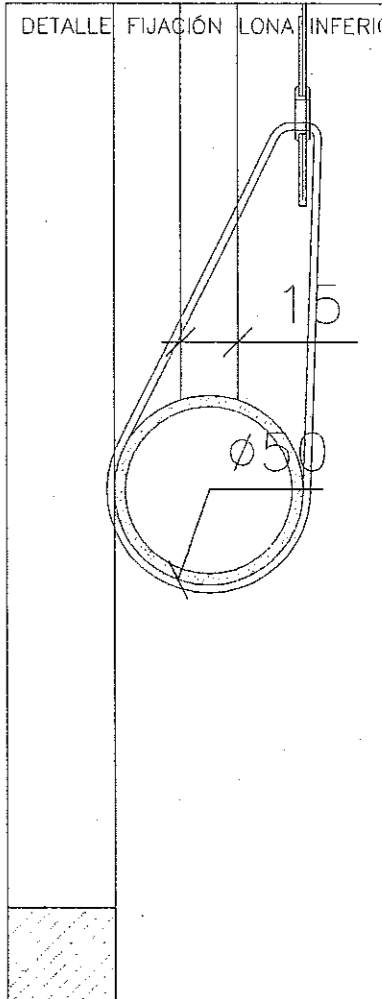
BARANDILLA 1. ALZADO



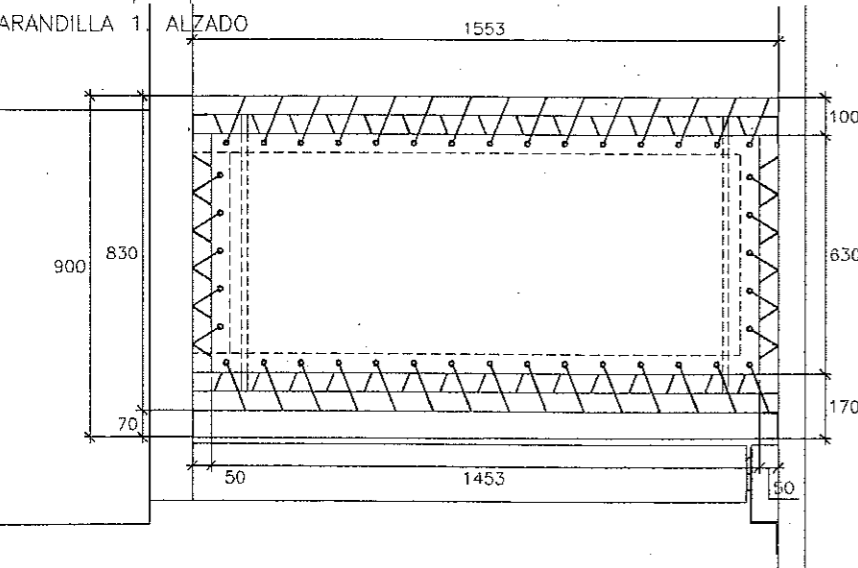
DETALLE ANCLAJE INFERIOR



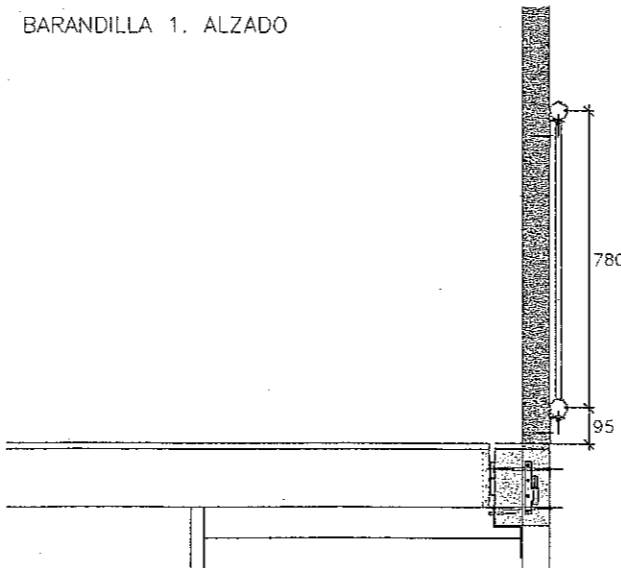
DETALLE FIJACIÓN LONA INFERIOR



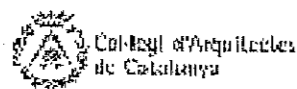
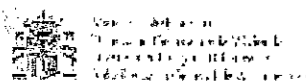
BARANDILLA 1. ALZADO



BARANDILLA 1. ALZADO



PROMOTORES:



"CASETA DESMONTABLE" .GATEPAC: PROYECTO EJECUTIVO

ARQUITECTURAS AUSENTES DE L SIGLO XX: LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES, GATEPAC, 1931-1932

DETALLES:
BARANDILLAS

ESCALA GRÁFICA:
ESCALA ORIGINAL:

1/50, 1/10, 1/2

DET5

EQUIPO REDACTOR:
DIRECTOR:

EQUIPO Nº 18
JOSÉ LLINÁS CARMONA

COLABORADORES:

TONI MONTES BOADA
LLUÍS ORTEGA CERDÀ
XAVIER OSARTE I SALVANY

C./Cosp 35, entradà 1er E.
08010 Barcelona
Tel./Fax: 93.317.58.19
e-mail: kolko@coac.net

BARCELONA,
ENERO DE 2002

La reconstrucción mencionada se inscribía igualmente dentro del centenario del nacimiento de Josep Lluís Sert (1902-1983) que organizaba el *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. El montaje y desmontaje de *la caseta* se realizó el 23 de noviembre del 2002, a escala real (1:1) en la *Plaça Nova*, delante de la sede colegial del *Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*. El montaje lo realizaron los propios miembros del estudio y colaboradores, bajo la dirección de José Llinás.



23/11/2002. Montaje de la *caseta desmontable* de Josep Lluís Sert. Josep Llinás y F/451 Arquitectura.

8.2.2 Rosita à le plage (2015)

Tras su efímera exposición al público dos años antes en la Vía Laietana de Barcelona, en 1934, Rosita Verdaguer y su marido Denys Choffat se hacen con la que será la única adquisición o encargo particular documentado de *la caseta desmontable del GATPAC*, y que este trabajo pretende dar a luz. [6]

Como ya sabemos, Rosita y Denys pertenecen a una clase social adinerada con una remarcable proyección y éxito social. Se trata de una oligarquía renovada que pretende superar una decadencia generacional asociada al período político de la dictadura de Primo de Rivera, y que acoge con cierta simpatía el carácter modernizador e ilustrado de los primeros años de la recién nacida república.

Rosita realiza frecuentes desplazamientos al sur de Francia y París que le permiten tomar distancia de la ciudad de Barcelona así como de la clase social que acostumbra a frecuentar y con la que a menudo se muestra muy crítica.



Rosita en Niza. 1933



Rosita en Barcelona. 1933

Residente en la zona alta y residencial de la ciudad, sin embargo, se resiste a adquirir una propiedad fuera de Barcelona donde transcurrir los veranos o períodos vacacionales. Ello significaría perder parte de su autonomía vital. En una reunión social oyen hablar de un joven arquitecto que enseguida acapara su atención. Tras consultar con Denys y, gracias al círculo de amistades que frecuentan, conocen a Josep Lluís Sert con quien llegan a un acuerdo para la construcción de una de las *casetes*. Les facilita los planos del proyecto y, con total fidelidad al mismo, montan la que será la única *caseta Desmontable*, fruto de un encargo particular, hecha realidad, en el contexto natural de la playa de Castelldefels, para la que fue diseñada.

“Rosita à le plage” [7], es un relato fotográfico, obra artística e imágenes que recoge un sueño del pasado sobre lo que había de ser una nueva manera de entender el tiempo de ocio, su uso colectivo así como su relación con el territorio. El sueño se frustrará de manera dual. Por un lado nunca se consumará y por el otro, la única excepción se ejecutará por cauces ajenos a la propia concepción del proyecto. La reconstrucción ficcional de la narración, en este caso, coincidirá con la realidad de la pequeña historia que aporta las herramientas esenciales para el análisis y la investigación. El lenguaje de los medios artísticos que se propone nos ayuda a construir una temporalidad que explica la narración de manera diferenciada y, sin duda, le otorga una mayor sensibilidad.

“Rosita à le plage” propone un sueño que, a través de la exposición de unos hechos reales, nos acerca a la materialización de una utopía del pasado o, atendiendo a una segunda lectura, la constatación de la distopía contemporánea.

En este caso la narración se podría explicar a través de un proyecto de investigación artística. Podría exponerse en formato instalación, fragmentada en tres espacios de tiempo. El diseño del espacio se acompañaría de fotografías, sobre los tres momentos en que hace su aparición *la caseta desmuntable*, 1932, 1934 y 2002, documentación gráfica, obra pictórica original, así como un video y audio, en cámara fija, de la playa y pineda de Castelldefels, en su estado natural actual, con total ausencia de personas u objetos.

Se proponen tres espacios de tiempo diferenciados:

1 - 1932. Un espacio de tiempo perteneciente a la UTOPIA, cuando se expone el proyecto y donde se manifiesta el compromiso del diseño y la arquitectura con el desarrollo social y las necesidades colectivas, especialmente con las clases trabajadoras.

2 – 1934. Un espacio de tiempo perteneciente a la REALIDAD, donde el ideario del proyecto queda *secuestrado* por el uso privativo y la necesidad individual y por tanto asocial del mismo, por parte de una clase social alejada de aquella para la cual fue ideado y diseñado.

3 – 2002. Un espacio de tiempo perteneciente a la MEMORIA o rememoración, donde el proyecto se diluye en una supra-narración sobre arquitecturas ausentes, relegando su condición vindicativa para emerger una nueva condición de objeto teórico-referencial.

NOTA: EL espacio de tiempo 2, no es ficticio y, como se puede comprobar se halla documentado. Se trata de una circunstancia histórica inédita y desconocida que no figura en ninguna publicación relacionada con este singular y conocido proyecto de Josep Lluís Sert y, por extensión el GATPAC. Las circunstancias reales de la adquisición de *la caseta* se han presupuesto y, por lo tanto, nos resultan desconocidas.



1934. Imágenes de *la caseta desmontable* en la playa de Castelldefels. Archivo personal



1934. Imágenes de *la caseta desmontable* en la playa de Castelldefels. Archivo personal



M. Schiess . "La caseta de Castelldefels" . Serie de 2 acuarelas sobre cartulina (1934). Colección privada

[1] Editorial de de la revista AC nº 7. Año 2, tercer trimestre de 1932. Bajo el título, "ES NECESARIO ORGANIZAR EL REPOSO DE LAS MASAS", la revista trata monográficamente temas relativos al ocio y la vida al aire libre en la ciudad moderna. En AC, publicación del GATEPAC. Colección Arquithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos. Barcelona 2005. pp.329. El manifiesto continúa:

"El ritmo veloz, absorbente y dinámico de la vida moderna, exige estos paréntesis de contacto directo con una atmósfera absolutamente sana.

Existe la necesidad pero no los medios fáciles de satisfacerla. Es preciso, pues, crearlos de una manera inteligente y racional.

Es urgente organizar las zonas de reposo de que carecen las ciudades y facilitar al ciudadano medios rápidos y económicos de transporte a esas zonas.

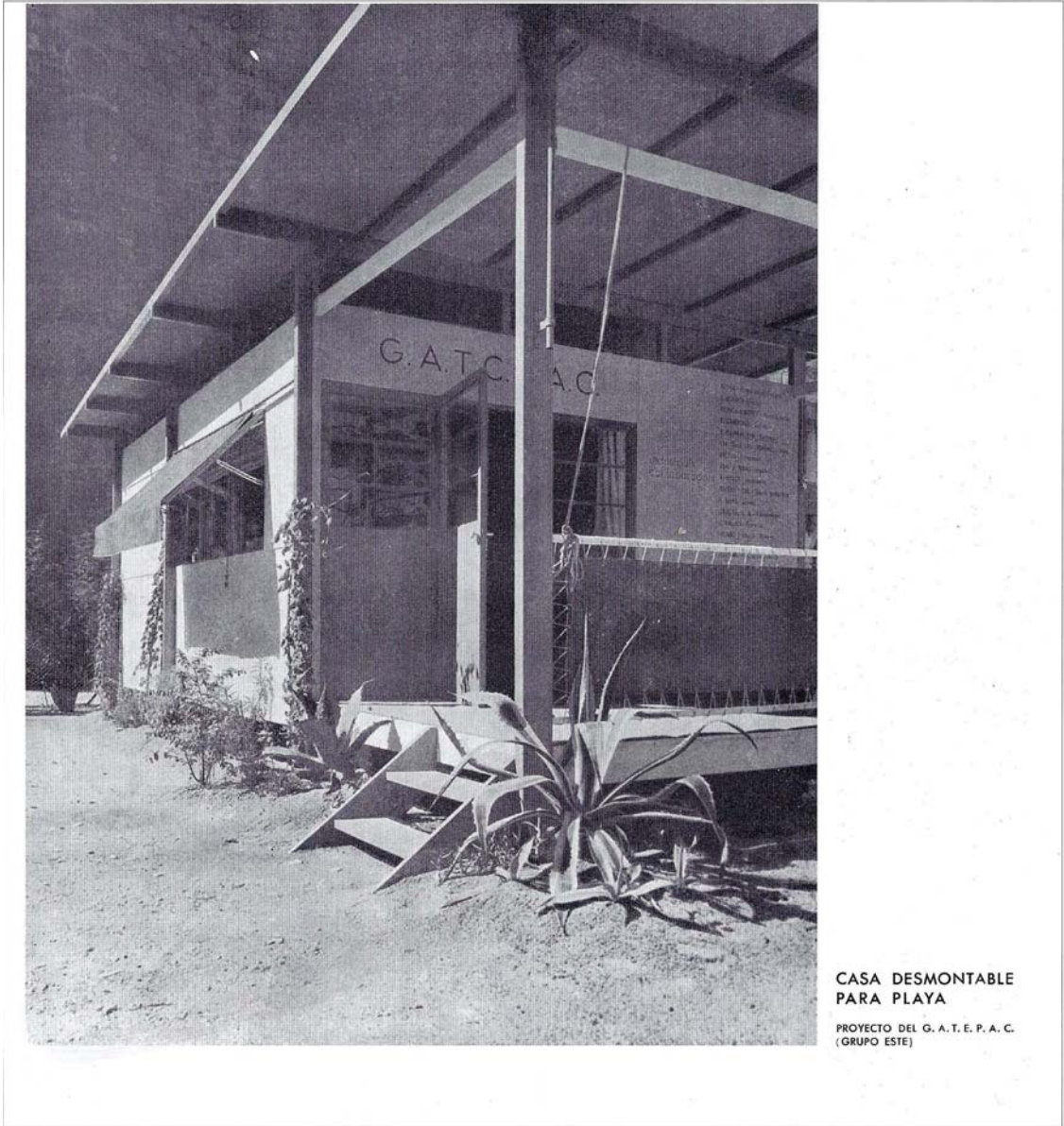
Éstas son elementos por crear y constituyen algo orgánicamente nuevo. Un problema de nuestro tiempo que impone una solución nueva, divorciada de toda clase de tradiciones históricas y de experiencias anacrónicas. Las grandes aglomeraciones de las masas y sus desplazamientos simultáneos, en días determinados –festivos–, crean un problema que ha de ser resuelto con el plan moderno, expresión del espíritu de nuestra época.

Es un hecho vivo el cambio de costumbres y necesidades de los últimos veinte años. Existe un afán de contacto directo con la naturaleza (reacción psicológica contra la vida urbana). Y la humanidad busca instintivamente los medios de mejorar al individuo.

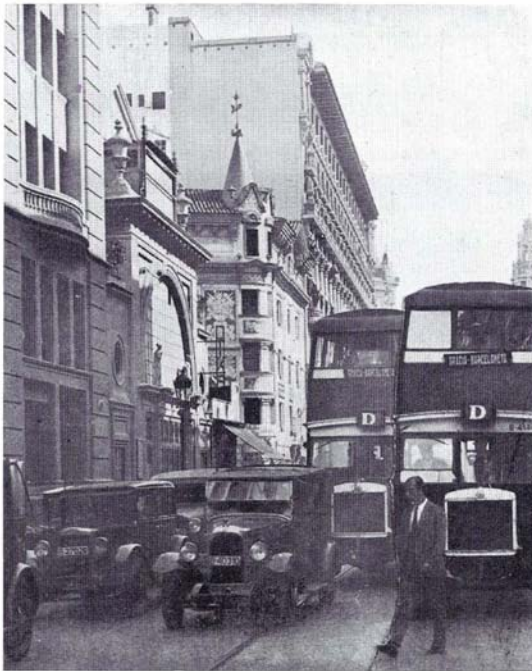
Las autoridades, mandatarias del pueblo, deben recoger este deseo, esta necesidad de las masas. Y tienen el deber, la obligación, de organizar, crear y estructurar por los medios más modernos –funcionalistas– las zonas dedicadas al reposo y a la vida al aire libre, antes de que el crecimiento de la ciudad lo haga imposible"



Portada del número 7



Publicación del artículo "LA CASA PARA EL FIN DE SEMANA (WEEK-END)" revista AC nº 7. 1932. pp.16



LA CASA PARA EL FIN DE SEMANA (WEEK-END)

MOTIVO DE SU CONSTRUCCIÓN

El «fin de semana» en el campo, nos proporciona:

- 1) Un agradable contacto con la naturaleza.
- 2) Sol y aire puro (elementos de salud).
- 3) Nos libra de la sensación de congestión y opresión que causa la ciudad (deporte y expansión física).
- 4) Esta sensación de expansión equilibra las restricciones que nos impone la sociedad actual con su espíritu comercial de competencia (expansión no sólo física, sino también psicológica o espiritual).

DEFINICIÓN.—La casa para el «fin de semana» ha de ser una vivienda reducida a su mínima expresión, con un plano simplificado; ha de causarnos la impresión de contacto con el sol, la tierra y el aire: una construcción libre de los prejuicios sociales de las formas académicas empleadas hasta ahora.

No ha de ser una residencia urbana transportada al campo ni un chalet de reducidas dimensiones.

Al proyectar esta vivienda debe seguirse el criterio:

- 1.º De obtener un contacto directo con la naturaleza.
- 2.º Librar al ocupante de la impresión de que vive oprimido por un mínimo excesivo (la sensación de estar encajonado).
- 3.º Una máxima protección contra insectos, cambios de temperatura, lluvia, vecinos curiosos.
- 4.º Facilitar el orden y la simplicidad (limpieza, armarios, muebles ligeros).
- 5.º Coste mínimo de construcción y conservación, teniendo en cuenta que ha de ser ocupada relativamente pocos días del año.
- 6.º Una perfecta armonía de la vivienda con el paisaje que la rodea.

EMPLAZAMIENTO

Debe tenerse en cuenta:

- 1.º *El clima y los elementos naturales que rodearán la vivienda.* Buscar la proximidad de los árboles ya que son un gran elemento de protección contra los elementos. Debe evitarse, sin embargo, los arbolados demasiado densos que privarían casi en absoluto una buena renovación del aire. Así como una excesiva vegetación junto a la casa que atraería las aglomeraciones de moscas, mosquitos, etc.
- 2.º *Topografía y naturaleza del terreno.* El lugar de emplazamiento debe tener la suficiente pendiente para impedir que las aguas, en caso de lluvias persistentes, queden encharcadas junto a la casa. El mejor emplazamiento para estas casetas de verano es una ladera de montaña orientada al Este. Es preferible que el terreno sea de naturaleza que absorba el agua. Sobre todo si la pendiente es insuficiente. El arenoso es bueno por este motivo. Hay que escoger, además, aquellos terrenos que puedan proporcionarnos agua, aunque sea en pequeña cantidad.
- 3.º *Distancia del pueblo o ciudad y medios de comunica-*



El éxodo de la ciudad al campo es una reacción natural, humana, lógica, contra la sensación de ahogo...

ción. Coste del transporte. Tiempo empleado. El lugar no debe ser demasiado próximo al centro de población. Ni demasiado apartado de ella.

4.º *Distancia a otras viviendas o a la carretera y dimensiones del terreno de emplazamiento.* Conviene que la casa esté rodeada de una buena extensión de terreno libre de edificación o carreteras, a fin de proporcionar el necesario aislamiento.

5.º *Los habitantes de estas viviendas han de proveerse de agua y viveres cercanos.* Es también conveniente que dispongan de terreno apropiado para sembrar.

6.º *Coste o alquiler del terreno.*

7.º *Coste de los materiales de construcción del país y de la mano de obra.*

PLANEAMIENTO DE ESTAS VIVIENDAS O DISTRIBUCIÓN

ELEMENTOS

1. Un refugio contra el calor, el frío, la lluvia y los insectos.
2. Un espacio lugar para el baño de sol.
3. Otro para cocinar.
4. Otro espacio para comer.
5. Espacio para dormir.
6. Espacio para vestirse.
7. Espacio para lavarse.
8. Aparatos sanitarios.
9. Lugar para almacenar equipajes, cajas de embalaje, etcétera.
10. Lugar para almacenaje de comestibles.
11. Espacio para estacionamiento de un automóvil.

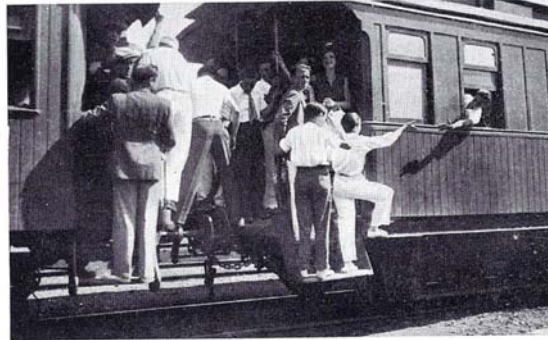
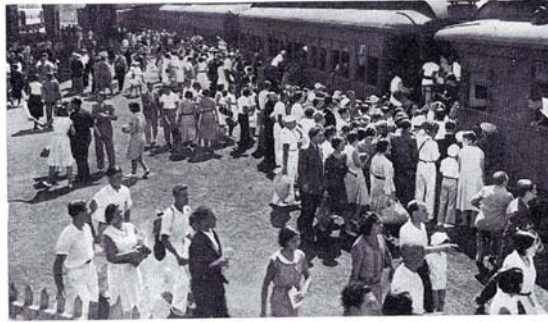
La distribución de estos elementos debe procurarse en buenas condiciones para hacerse asequible a las personas que cuenten con pocos medios. El espacio que durante el día sirve de pieza de estar, conviene se aproveche de noche como dormitorio. Debe contarse con una cabina dormitorio para huéspedes, que queda aislada durante la noche. Se recomienda un mínimo de 4'65 m.² y 14'10 m.² de aire por habitante, excluyendo el espacio ocupado por los armarios, toilette, etc. Para cobijar el automóvil o automóviles, la solución más económica es proteger el lugar de estacionamiento con una lona impermeable si la vivienda está emplazada en una ladera de gran pendiente, o si se construye sobre pilotes puede cobijarse el automóvil en el espacio libre debajo de éstos.

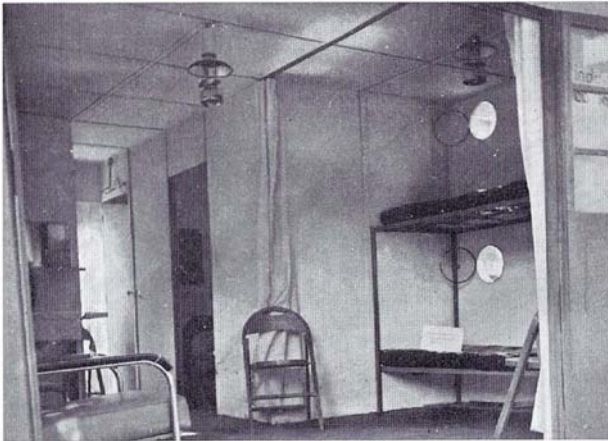
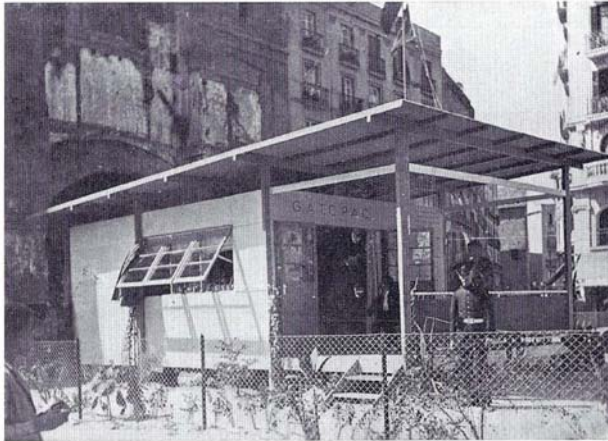
CONSTRUCCION.—Esta debe regirse por:

1.º Su función. La estructura adoptada debe protegerlos de la lluvia, facilitándonos el máximo de sol y aire puro; debe de procurarnos asimismo una gran visualidad del paisaje desde el interior. La construcción debe tener al menos una gran superficie vidriada, protegida contra la lluvia, el exceso de luz (que pueda tamizarse) y los insectos (mediante tela metálica). El interior de la vivienda conviene esté provisto de elementos móviles que actúen de pantalla o bien cortinas que dividan las distintas cabinas durante la noche. Es a veces conveniente poder agrandar la vivienda para admitir huéspedes. Las galería o terrazas cubiertas conviene puedan cerrarse para estos casos.

2.º *Coste inicial.* Este debe ser lo menor posible, sin re-

...que la falta de espacio en las grandes ciudades y su organización social producen en el individuo.





currir al empleo de materiales que no sean de primera calidad. La estructura ha de poderse erigir fácil y rápidamente. Esta debe constar de elementos que puedan ensamblarse sin dificultad y por obreros no especializados.

3.º *Coste de conservación y limpieza.* Las casas de este tipo están más expuestas a los agentes exteriores que las viviendas urbanas; además, están cerradas y sin cuidado alguno durante largas temporadas. Cuando se vuelven a abrir es para utilizarlas inmediatamente a pesar del abandono anterior. Por lo cual las cortinas, toldos, así como todos los demás accesorios, deben ser fácilmente desmontables y plegables. Las ventanas han de protegerse con elementos que hagan la vivienda inaccesible a cualquier intruso. La casa debe poderse limpiar fácilmente. Hay que evitar los rincones donde pueda almacenarse polvo u otros residuos.

4.º *CONDICIONES CLIMATOLÓGICAS y legislación local sobre construcción:*

- 1) Materiales: Todos los empleados para la estructura y para equipar la vivienda deben ser fabricados y transportados con un coste mínimo.
- 2) Han de ser de fácil colocación, reemplazo y reparación.
- 3) Aunque de coste inicial reducido, han de ser lo suficientemente buenos para que garanticen una conservación de algunos años sin repintarlos o repararlos.
- 4) Impermeabilidad y protección contra el fuego (pinturas) y la oxidación (acción corrosiva del aire de mar). Los metales empleados han de ser no corrosivos.
- 5) Fácil limpieza de todas las superficies.
- 6) Es conveniente reducir al mínimo el número de materiales empleados, tanto para una mayor visual del conjunto como por medida económica.

CONTROL DE LA TEMPERATURA INTERIOR Y VENTILACIÓN. — Ha de lograrse por los medios más simples. Todos los materiales que se empleen para techar y en la construcción de paredes exteriores, precisa que tengan buenas condiciones aislantes. Contraventanas, persianas o toldos impermeables para protegerse del sol y la lluvia. Estudiando la mejor orientación de la casa se consigue que las brisas dominantes ventilen fácilmente el interior. Teniendo en cuenta la necesidad de una frecuente renovación del aire, habrán de disponerse las ventanas a este fin.

PROTECCIÓN CONTRA LOS INSECTOS. — Toda la casa ha de estar protegida contra los mosquitos, moscas, etc. En la cocina debe haber un armario guarnecido de tela metálica en las puertas, para guardar los comestibles.

MOBILIARIO. — Se constituye de elementos imprescindibles, de fácil transporte, ligeros y plegables que puedan ser almacenados en poco espacio. Han de ser resistentes. Las camas pueden transformarse en divanes durante el día. O plegables para ser guardadas en armarios. Baños portátiles; estufas de campamento; heladoras; sillas y mesas plegables. Los sistemas de iluminación

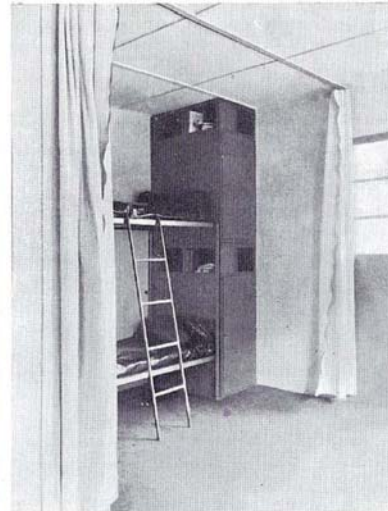
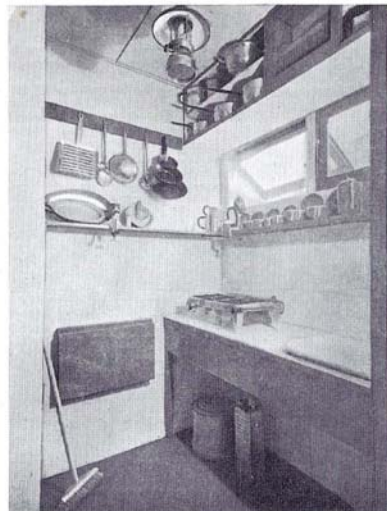
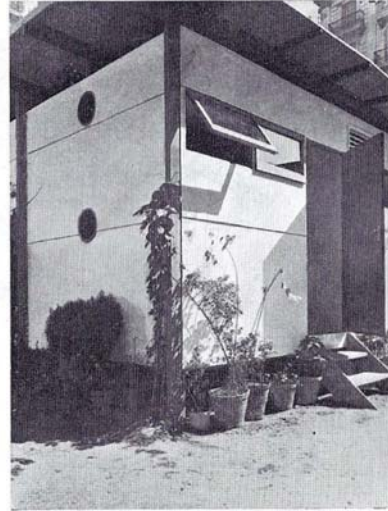
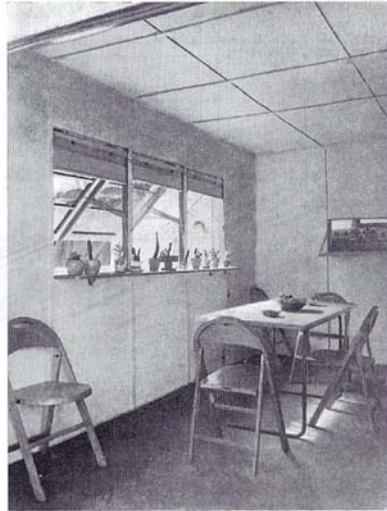
CASA DESMONTABLE PARA PLAYA
 Proyecto del «Gatepac» (Grupo Este).
 Arriba: vista de conjunto
 Abajo: comedor-dormitorio

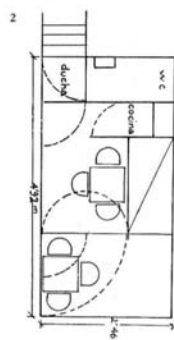
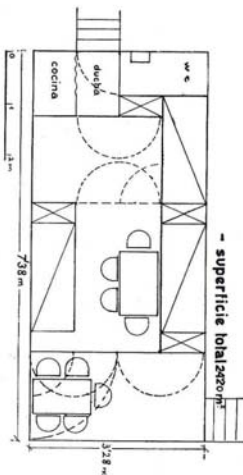
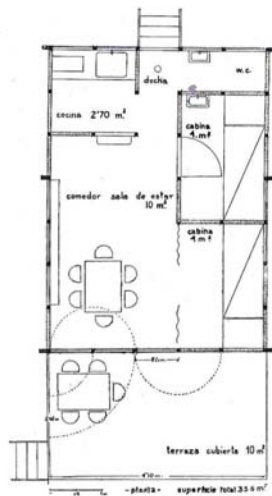
nación artificial empleables habrán de depender de las condiciones de la localidad.

AGUA.—Poder proveerse de agua en el lugar del emplazamiento es una de las condiciones dominantes en la elección del terreno. Se calculan necesarios 225 litros diarios por individuo para la bebida, cocina e higiene. Las duchas requieren unos 90 litros por persona, los baños transportables, unos 10; el W.C., 10 más, y unos cinco para cocina y bebida. El agua puede proceder: de lluvia, de mina y por filtración, según las condiciones locales. A los primeros días de habitar la casa hay que asegurarse de que el agua sea potable, sometiéndola a un análisis, si no se emplean medios químicos de depuración. Puede instalarse un pequeño depurador a base de cloro.

ELIMINACIÓN DE MATERIAS RESIDUALES.—El lugar de emplazamiento, la topografía, geología, calidad del terreno, distancia al lugar de donde proviene el agua—asi como el cubo que representan las materias residuales—nos dictan el sistema de eliminación que convendrá emplear en cada caso. Es condición primordial impedir que los residuos contaminen las aguas, procurando que estas materias residuales se alejen todo lo posible de la zona de captación del agua y teniendo en consideración que una mina o pozo recibe, a veces, aguas de puntos separados de estas zonas. Para impedir el contacto del agua con dichas zonas hay que evitar las capas filtrantes, emplazando el receptor a un nivel inferior a éstas. Cuando en este tipo de casa haya muchos residuos a eliminar, debe tenerse especialmente en cuenta la naturaleza del terreno a fin de proteger de aquéllos las playas y rios cercanos. Los residuos pueden ser filtrados por

CASA DESMONTABLE PARA PLAYA.—Arriba: comedor y parte posterior. Abajo: cocina y cabina dormitorio.

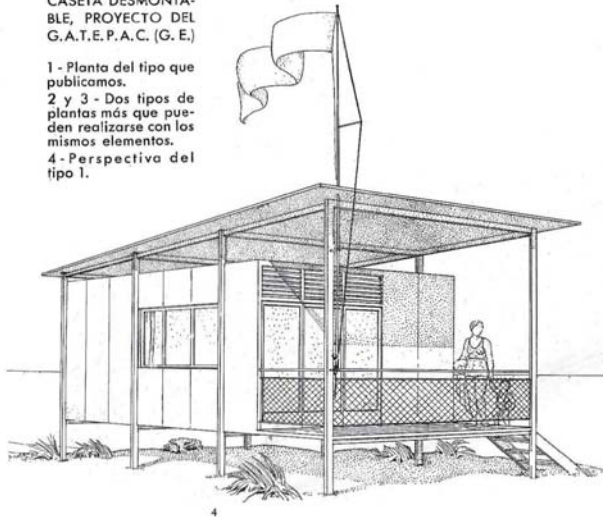




Detalle del montaje de la caseta

CASETA DESMONTABLE, PROYECTO DEL G. A. T. E. P. A. C. (G. E.)

- 1 - Planta del tipo que publicamos.
- 2 y 3 - Dos tipos de plantas más que pueden realizarse con los mismos elementos.
- 4 - Perspectiva del tipo 1.



gravedad o mediante el uso de bombas. Siempre teniendo en cuenta la naturaleza del terreno podrán emplearse según los casos pozos filtrantes, fosas sépticas, pozos negros, etc. Si estas viviendas no pueden dotarse de agua en cantidad suficiente, las aguas procedentes de la cocina o del lavado pueden ir a parar a un pozo filtrante (cisterna) construido por procedimientos simples, piedra en seco o madera, y cubierto a fin de evitar los mosquitos. El agua de lavar no debe ir directamente a la tierra, pues los residuos de jabón y materias orgánicas son, con el tiempo, semillero de moscas. Cuando se carezca de agua en el lugar, los retretes han de estar separados de la habitación y bien ventilados.

BASURAS.—La eliminación de la mayoría de éstas se consigue por cremación. Las materias incombustibles deben enterrarse. Los restos de la cocina se almacenarán de modo que no produzcan olores. Estos recipientes estarán cerca de la cocina, emplazados encima de rejilla, debajo de la cual se pone cal viva. Estos depósitos habrán de ser de material resistente, con una tapa que los cierre herméticamente. Hay pequeños incineradores de basuras. No deben utilizarse cerca de la casa.

CARACTERÍSTICAS DEL TIPO DE CASA DESMONTABLE

Su condición de desmontable ha sido la idea básica de nuestro proyecto. La mayor parte de casetas para week end que se construyen actualmente son fácilmente montables y desmontables difícilmente. Hemos tenido gran interés en conseguir para nuestra caseta una desmontabilidad práctica, suficientemente aceptable. Otro concepto que hemos incluido en nuestro estudio es la susceptibilidad de ampliación o sea que una vez adquirido un tipo cualquiera pueda convertirse en otro superior mediante la adquisición de las piezas supletorias que indique el catálogo. Ha sido preciso, pues, llegar a la construcción de todos los elementos, lo mismo de pared que de pavimento, techo, etc. El conjunto ha de ser ante todo manejable; volumen, superficie y peso reducido. Debe evitarse la construcción de un elemento excesivamente pequeño, ya que el resultado sería antieconómico. El elemento que nosotros hemos adoptado para las paredes está formado por un marco de madera de 0.83 m. por 2.50 m., llevando en su interior una capa de conglomerado de corcho de 0.05 m. de espesor,

separada, por medio de una cámara de aire de 0'01 m., de los revestimientos, interior y exterior. El revestimiento interior es a base de chapeado de madera de 5 mm. de espesor y el exterior a base de amianto cimentado.

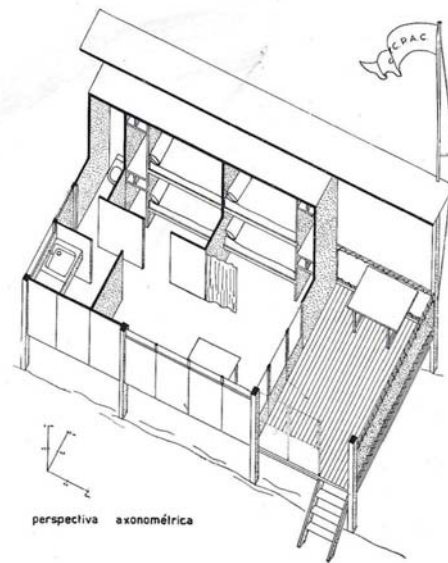
El elemento de techo está formado por unos rectángulos que varían entre 0'66 y 2'50 de longitud por 0'83 de anchura, o sea la misma que el elemento de pared. Pero el conglomerado de corcho es sustituido por serrín aglutinado de corcho con el objeto de disminuir su peso, ya que su manipulación a igualdad de peso es más difícil por la altura a que viene colocado. El elemento de suelo está formado por entarimado cuyas tablas tienen una anchura de 15 cm. La cubierta tiene una disposición especial mediante la cual se sitúan sus apoyos (que son independientes del bloque de la casa) en los lugares más convenientes en cada caso. Mediante los elementos que hemos descrito anteriormente se puede pasar fácilmente de unos tipos a otros, ya que los elementos permiten todas las soluciones que a base de cuadrículas de 83 por 83 cm. puedan concebirse.

Toda la carpintería necesita ser inmunizada contra el fuego y la humedad para lo cual se somete la madera a un tratamiento preliminar, ya sea por inhalación o por infusiones convenientemente preparadas para el caso y que hacen imposible la propagación de la llama.

En el interior de todos los tipos se ha previsto la instalación completa de cocina, water, lavabos, etc., con servicio de agua. También se ha dispuesto una ducha en todos ellos, situada en lugar estratégico. La cocina y alumbrado es a base de gasolina, ya que en los casos desfavorables es el líquido que más fácilmente se puede adquirir por la diversidad de sus aplicaciones.

Las casas, por sus proporciones y variedad de tono en su colorido, presentan un agradable aspecto, pues tienen holgura suficiente a pesar de lo reducido de sus dimensiones. Se ha procurado suministrar con la misma casa la parte de mobiliario indispensable, con el objeto de evitar una desproporción por superabundancia de los mismos que empujea de un modo considerable las habitaciones.

(Continúa en la página 47)



CASETA DESMONTABLE PARA PLAYA. Proyecto del «Gatepac» (Grupo Este). -- Perspectiva axonométrica y detalles del montaje de la misma.



LA CASA PARA EL FIN DE SEMANA

(Continuación de la página 23)

COLOR

Debe de pintarse el menor número posible de superficies, sobre todo las exteriores. a causa de lo costoso de su conservación. Los colores deben distribuirse:

- 1) De manera que den un aspecto de alegría y confort y hagan simpática la construcción, contraste con la monotonía de tonos de la ciudad. Según el clima, los colores pueden ser más o menos favorables. En países de sol convienen los colores claros, ya que reflejan mejor el calor.
- 2) De manera que faciliten la limpieza y conservación y den al conjunto una sensación de algo bien cuidado. En los interiores el color ha de acusar el polvo. Para los exteriores, más expuestos a la alteración, convienen los colores resistentes.
- 3) De manera que faciliten la vida en el interior. Por el calor clasificamos mejor los objetos. Conviene que se acusen claramente dentro del conjunto las puertas, escaleras y mobiliario.
- 4) De manera que den una sensación de unidad visual. El número de colores debe reducirse al mínimo.

ARMONIA CON EL PAISAJE

Las formas y colores primarios se adaptan bien a cualquier marco. Esta unidad se obtiene planteando claramente el problema y resolviéndolo con elementos racionales. Cualquier intento de enmascaramiento de la estructura, de imitación superficial de formas naturales o el empleo por «motivos sentimentales» (generalmente costosos) de materiales de la localidad y «formas típicas», es algo tan fuera de lugar como invadir el campo de la naturaleza con formas representativas.

La casa del fin de semana no tiene este significado. Sus habitantes pretenden vivir en ella armónicamente con el paisaje, con la naturaleza y en contacto amistoso con la misma. Una estructura que exprese este deseo de íntima relación del hombre con los elementos naturales, ha de resultar algo tan espontáneo como las carreteras o los puentes.

MANIFIESTOS RACIONALISTAS PUBLICADOS EN LA "GACETA DE ARTE"

(Continuación de la página 44)

G. A. quiere que las islas se orienten en un plano internacional y valoren las actuales construcciones y trazados urbanos, no como cadáveres momificados, no como conservación de un fenómeno estético irracional; no como la aplicación del capital al servicio de un capricho antiestético, ni el ejercicio de altas misiones de los arquitectos al servicio irracional del capital.

G. A. procede de una manera sencilla, universal, contemporánea.

G. A. hace propaganda de las ideas básicas de la arquitectura racionalista, única que facilita el desenvolvimiento de la vida moderna y responde a las necesidades, a las funciones del hombre moderno.

G. A. sostiene: Una casa no es la fantasía de un artista; una casa está sometida a las necesidades de la sociedad.

Un trazado urbano no es una línea que obedece al sentimiento o al concepto estético de un urbanista; un trazado urbano es la imposición de la función a que este trazado sea destinado: tráfico, recreo, evasión, dinámica, etc.

Una casa es una ordenación de masas destinadas a un fin previsto: fábrica, escuela, oficina, vivienda, etc.

Dentro del orden común de las líneas racionales, fábrica, escuela, oficina, vivienda, etc., deben cumplir su cometido.

Para que una construcción cumpla su cometido debe adaptarse su distribución a facilitar la mecánica de este cometido. Esta mecánica se llamará: en la fábrica, economía; en la escuela, higiene; en la oficina, rapidez; en la vivienda, comodidad; y si la vivienda, por ejemplo, reúne economía, comodidad, belleza, la función de la vivienda estará cumplida.

G. A. pide a los concejales de la República, a los hombres cultos que figuren en

nuestro Ayuntamiento, acometan la inmediata reforma de las ordenanzas municipales que se refieren a construcción, a fin de evitar que ocurran hechos vergonzosos como el ocurrido al arquitecto Martín de la Torre con los planos de un edificio racionalista, rechazado por el Municipio García Sanabria debido a falta de ornamentación en la fachada.

Edificios destinados a viviendas no reúnen absolutamente condiciones funcionales y las casas para obreros, a pesar de reiterados asaltos de nuestro redactor concejal socialista Pedro García Cabrera, y de repetidos artículos de diarios locales, continúan sin acometerse, facilitando el natural resentimiento del proletariado que habita en hogares miserables cuya relación y fotografías esperamos poder mostrar en esta página para conocimiento de los democráticos órganos de la República Española.

La difusión que tuvo nuestro primer manifiesto y el comentario saludable que ha encontrado, nos alegra porque G. A. quiere un estado de opinión, y que esta opinión, llena de razones, haga presión finalmente para lograr el decoro estético y moral de la ciudad y el hombre moderno.

Arquitectura funcional, arquitectura racionalista, es arquitectura internacional. Esto nada tiene que ver con lo castizo, típico, regional.

BIBLIOGRAFIA

La Acústica Arquitectural.—Con un anexo relativo a la creación de las salas de espectáculos, por G. Lyon, creador de la Sala Pleyel de París. Volumen de 80 páginas, 33 figuras, Edition Film et Technique, París.

Fenster aus Holz und Metall.—Por ADOLF G. SCHNECK. Edición J. Hoffmann Stuttgart.—Detalles técnicos sacados de los mejores ejemplos de la construcción contemporánea.

Gli elementi della architettura funzionale. ALBERTO SERTORIS. Editado por Hoepli, Milano. Precio, 180 liras. Al mismo tiempo que una abundante documentación gráfica, el autor publica un pequeño tratado de arquitectura racional.

Construzione rationale della casa.—PROFESOR E. GRIFFINI, ING. Editado por Hoepli, Milano. Precio, 75 liras. Desarrollo histórico y etnográfico de la habitación humana. Características de la vivienda moderna. Estudio racional de la vivienda. Los nuevos sistemas de construcción: acero, vidrio, cemento, etcétera.

Der Krankenhausbau der Gegenwart im In und Ausland.—Por HUBERT RITTER. 230 ilustraciones, 102 páginas. Editado por Julius Hoffmann, Stuttgart. Examen teórico del problema y documentación gráfica de las soluciones más recientes.

SECCION DE NOTICIAS

PRÓXIMO NÚMERO DE "A. C." DEDICADO A ESCUELAS

Atendida la importancia que tiene en España el problema de la construcción de escuelas, el Gatepac publicará próximamente un número extraordinario dedicado exclusivamente a las soluciones, proyectos, orientaciones, que ofrece la arquitectura contemporánea.

NUEVO TRIUNFO DEL GATEPAC:

Después del fallo del jurado del concurso convocado el año anterior por el Ayuntamiento de Bilbao y en el que fue concedido un segundo premio al proyecto de los arquitectos, señores Madariaga y Vallejo, y un accésit al de los señores Aizpurua y Labayen, todos ellos del Gatepac, tiene que apuntarse nuestra agrupación un nuevo éxito.

En el concurso para el grupo escolar modelo, en los solares de San Francisco, convocado por el mismo Ayuntamiento, acaba de concederse el paso al segundo grado a tres proyectos, uno de ellos de nuestros compañeros Madariaga y Zarranz, pertenecientes al G. N. del Gatepac. En este mismo concurso se ha premiado también con un accésit, el proyecto de los arquitectos señores Mercadal y Anibal Alvarez, del G. C. del Gatepac.

Publicación del artículo "LA CASA PARA EL FIN DE SEMANA (WEEK-END)" revista AC nº 7. 1932. pp.47

[2] Josep M. Rovira (ed.). *SERT 1928-1979 OBRA COMPLETA. Mig segle d'arquitectura*. Publicación editada con motivo de la exposición realizada en la Fundació Joan Miró de Barcelona, comisariada por Jaume Freixa y Josep M. Rovira (25.02.05/12.06.05). Fundació Joan Miró. Barcelona 2005, pp.64-71

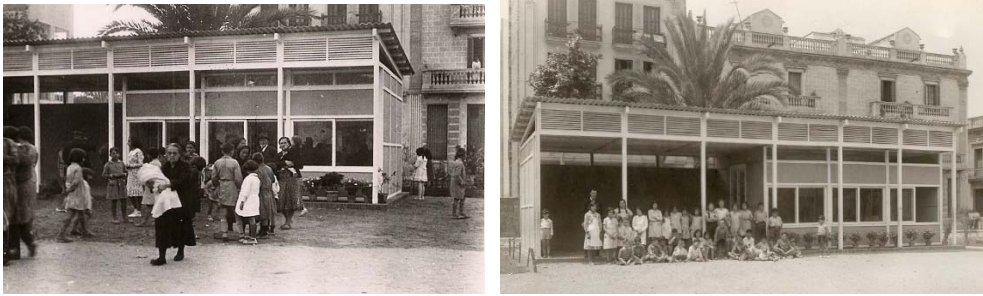
Y continua la exposición en este caso como anotación: "Lo que hemos llamado especial relación de Sert con la caseta desmontable se puede entrever en las actas del GATCPAC que hemos mencionado a lo largo del texto y que ayudan a determinar cronologías y responsabilidades. En la del 30 de junio de 1932, Sert critica duramente el diseño de la caseta y se supone que lo rectifica.

Parece ser que la caseta fue montada en la playa de Castelldefels. En el acta del 13-VI-33, leemos: "Los gastos del montaje se repartirán entre los socios directores que la utilicen. Se hará un reglamento. Se inscriben Alzamora, Sert; González, Torres, Ribas".

El 7-XII-33 leemos en el libro de actas: "Poca demanda de la Caseta Desmontable". Poca demanda, ¿de quién?, ¿del público?, ¿de los mismos arquitectos? El 28 de diciembre de 1933 escriben: "Casetas desmontables a Castelldefels:

Se harán gestiones con los industriales que las construyeron con el fin de obtener una rebaja en las facturas. Se encargan Rodríguez, Alzamora, Sert". Se utilizó el término en plural, es decir, al menos dos, que los mencionados habían de compartir, fueron edificadas en la playa de Castelldefels o quizás una por cada uno, y así tendríamos un número de cinco casetas construidas".

[3] En este sentido recordar la construcción de una biblioteca infantil desmontable en la plaza de las Palmeres del barrio de Sant Andreu de Barcelona, a cargo igualmente del GATCPAC. Construida en 1934, duró una década. Se trata de un proyecto poco conocido y que presenta extraordinarias similitudes con la *caseta desmontable*. En este caso, el arquitecto encargado del proyecto fue Joan Baptista Subirana.



1934. Biblioteca infantil en Sant Andreu.

[4] Sobre la extensa bibliografía y documentación en Internet sobre el GATPAC, destacar la ya reseñada publicación editada para la exposición celebrada en Barcelona (19.05.06/08.10.06): *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. A new Architecture for a new city. 1928 – 1939*. Edición a cargo de Antonio Piza y Josep M. Rovira. COAC, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y Museu d'Història de la Ciutat. Barcelona 2006.

[5]http://www.fomento.gob.es/NR/rdonlyres/9AA0258F-47FD-4DCA-8449-C812D5E96573/82726/NP250210_dp.pdf

Ficha exposición "*Architectures absentes du XXe siècle*". Bruselas 26.02.2010 – 18-04-2010:



LA CIUDAD DEL REPOSO Y LAS VACACIONES Y LA CASETA DESMONTABLE DEL GATCPAC". 1931-1935

G.A.T.C.P.A.C (JOSÉ LUIS SERT)

"Ciutat del repòs i les vacances", una proposta urbanística del GATCPAC desenvolupada en els anys anteriors a la Guerra Civil per donar resposta a necessitats col·lectives d'espais per a l'oci i el descans. Paral·lelament i amb els mateixos fins el G.A.T.C.P.A.C. desenvolupà un prototip de casa de fi de setmana desmuntable. Nunca arribà a materialitzar-se en una època marcada per fortes convulsions polítiques.

Estructura- madera de pino y herrajes de acero inoxidable.

Revestimiento exterior- paneles de fibrocemento.

Cerramientos - panel sándwich formado por dos capas de tablero de okumen y alma de porex. Pavimento - tableros machihembrados de madera de pino.

Carpinterías - escuadras de madera de pino y vidrio. Barandillas lona de algodón.

Escala: 1/1

5210 x 4505 x 3721 Mm.

[6] “*Un tal señor Biurrun* llegó a construir una caseta desmontable en Madrid, durante el mes de junio de 1933”. En Antonio Pizza y Josep M. Rovira. *G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. A new Architecture for a new city. 1928 – 1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. COAC, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya y Museu d’Història de la Ciutat (MHCB). Barcelona 2006. pp. 142. Publicación editada para la exposición celebrada en Barcelona (19.05.06/08.10.06) en el MHCB.

Apenas se da mayor información al respecto. Sin embargo, del caso que ocupa este trabajo de investigación no existe referencia alguna y la documentación que aporta el mismo resulta totalmente inédita.

[7] Título probable del proyecto artístico (no escondo mi admiración por el cineasta Eric Rohmer y su *Pauline à la plage*. 1983).

8.3 El frontón que nunca existió

ARQUITECTURAS AUSENTES. *El Frontón Condal*

8.3.1 El viejo Frontón

Inaugurado el día de la Merced de 1896, el primer Frontón Condal fue con mucho el más popular de la Barcelona de comienzos del s. XX. Estaba situado en la esquina entre las calles Rosselló y Balmes, delante de las vías del tren, en el lugar que, actualmente ocupa la *Universitat Pompeu Fabra*. El edificio, obra del arquitecto Francesc Rogent (1861-1898), poseía una pista de 68 m. siendo uno de los frontones cubiertos de mayor longitud construidos hasta la fecha. Tenía una cubierta con una gran claraboya que permitía la entrada de luz natural, frontales de piedra y un aforo de 6.000 espectadores, distribuidos en cuatro graderías (pie de pista y tres pisos), que discurrían en paralelo a la fachada de la calle Rosselló. Tras el edificio había un amplio jardín y un vestíbulo con salón-café. Aquí tenía su sede la *Real Sociedad de Sport Vasco de Barcelona*, que gestionaba el frontón y fomentaba la afición al deporte de la pelota vasca en Barcelona.



Francesc Rogent. Fachada del edificio del antiguo Frontón Condal, 1896. Foto: Arxiu Històric del COAC



Francesc Rogent. Interior del Frontón Condal, 1896. Fotos: Arxiu Històric del COAC

El viejo Frontón Condal también se hizo célebre por ser el escenario donde se sucedieron los llamados “*fets del Cu-Cut!*” [1]. La instalación acogió también, de forma ocasional, combates de boxeo, esgrima y lucha grecorromana hasta su clausura en 1924 [2].



AL FRONTÓN CONDAL

—¿Qué se celebra aquí, que hay tanta gente?
 —El Banquet de la Victoria.
 —¿De la victoria? Ah, vaya, serán paisanos.

Banquet de la Victòria en el Frontón Condal (1905) y chiste de Junceda aparecido en “*Cu-cut!*”

8.3.2 Para olvidar la contienda

Una vez finalizada la guerra civil y, para superar estos traumáticos años, Denys Choffat se embarca en un nuevo proyecto. El ingeniero Denys Choffat es sin duda una persona representativa de un sector social que apostó por la modernidad estética y que pretendía ir asociada a un determinado éxito profesional o social. Es también una persona inquieta que desea influir en aquella deprimida sociedad que le rodea. Aficionado a los deportes, se hace eco de la popularidad del deporte de la pelota y promueve la construcción de una instalación para su práctica. En pleno centro de la nueva Barcelona, en el Paseo de Gracia, confluyendo con la avenida Diagonal y cercano a la antigua ubicación del mítico y recordado Frontón Condal.

Para ello cuenta con la valiosa colaboración de un conocido empresario especializado en la construcción de frontones, Jesús Goiri. Tras la construcción del frontón del Retiro madrileño en 1922 y del barcelonés Txiki-Alai en 1935, la idea de Goiri era ser propietario de un frontón cuya ubicación estuviera en la zona “elegante” de la ciudad de Barcelona. Y comenzó la construcción de uno en el barrio de Pedralbes, probablemente, en aquella época, la parte más distinguida de la ciudad. Esa cancha no se pudo inaugurar, la guerra civil lo impidió. Goiri vio frustrado su sueño y gran parte de su patrimonio quedó muy afectado *“Pero su sueño se hizo realidad el 14 de agosto de 1941. En esa fecha, D. Jesús Goiri inauguró el frontón Condal; edificio, tanto por fuera como por dentro, de una gran belleza. Lo inauguraron palistas y su Intendente fue el gran Juan Gisasola (Begoñés I)”* [3]

Es Jesús Goiri quién presenta a Denys Choffat el arquitecto barcelonés José María Aixelà y Tarrats, con quién enseguida llegan a un entendimiento. Hace ya algún tiempo que el viejo diseño de los populares frontones ha sido superado. El ingeniero Denys, en sus frecuentes viajes profesionales a Madrid o Valencia, queda admirado por los planteamientos novedosos que ofrece la nueva arquitectura, especialmente si se adapta a este tipo de instalaciones, donde, por la tipología arquitectónica que asume y por los condicionantes programáticos, se le obliga a desarrollar soluciones arquitectónicas particularmente innovadoras y de cierta especulación constructiva. Se ensayan y se construyen luces de gran dimensión, se diseña la luminosidad natural de las canchas, y en general, de todos los elementos de una instalación colectiva. Para ello se sirven los arquitectos de la época de las ventajas que proporciona el uso de las ya consolidadas estructuras de hormigón armado a partir de la resistencia y durabilidad de un material fundamental como es el cemento Portland. La nueva arquitectura, la nueva construcción, se aplicará entonces de manera imaginativa en este tipo de construcciones sin llegar todavía a la vivienda de masas. En este sentido, el proyecto de la casa Bloc en 1932 de Sert- Subirana-Torres Clavé, en el barrio barcelonés de Sant Andreu del Palomar, resulta una excepción y todo un acontecimiento, al comprometerse la nueva arquitectura con los proyectos de transformación social que ampara la Generalitat Republicana.

Son varios los proyectos que Choffat guarda en su memoria. En su propia ciudad asiste con regularidad al frontón *Txiki-Alai* [4] obra del arquitecto Joaquim Sellés i Codina [5]. Su nombre recoge la denominación con que se conoce a este tipo de frontones, *Jai Alai*. Del vasco, “*Fiesta Alegre*” es el nombre comercial que se le dio a los frontones de pelota vasca especialmente concebidos para el espectáculo, por lo que tienen una longitud de 60 metros, y son cubiertos y con gradas. La especialidad que más se adapta y se juega en este tipo de frontón es la Cesta-

Punta. Le seduce su diseño aunque la instalación resulta limitada por la dimensión de la cancha, 30 m. La misma sin embargo de la que dispondrá cuando aborde el proyecto del nuevo Frontón Condal. Las dimensiones de su parcela en Paseo de Gracia no le permitirán construir un frontón-espectáculo pero, atendiendo a los nuevos tiempos y rehuendo un deporte de masas, opta por las características y escala de una instalación *Jai Alai* pero reduciéndolas a la mitad (31 m. de cancha).

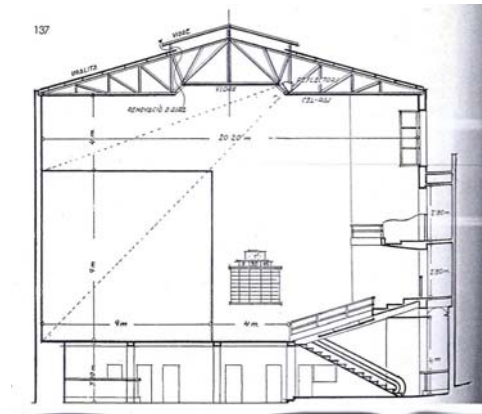
En agosto de 1936, ya en marcha la sublevación militar, el joven e inquieto Sellés publica en la revista de debate y crítica "*Arquitectura i Urbanisme*" un revelador artículo que titula: "*El Frontó com Espectacle Modern*" (EL Frontón como espectáculo moderno) [6], en el que se reivindica el frontón como espectáculo propio de la Modernidad, llegando a compararlo con el cine o el teatro.



Joaquim Sellés. 1935. Fachada del frontón Txiqui Alai de Barcelona y anuncio de inauguración



Joaquim Sellés. 1935. Interiores del Frontón Txiqui- Alai de Barcelona.



Joaquim Sellés. 1935. Planta y sección del Frontón Txiqui- Alai de Barcelona.

En Valencia tiene como referencia el *Frontón Valenciano* [7], construido en 1935 por Francisco Javier Goerlich Lleó [8], pero lo considera algo anticuado, tosco de diseño y demasiado industrial. Escenario emblemático del frontón mediterráneo compiten en su cancha jugadores valencianos que rivalizan con las estrellas vascas y navarras. Pero le falta belleza o cómo a menudo afirma Choffat, “...le falta elegancia”.

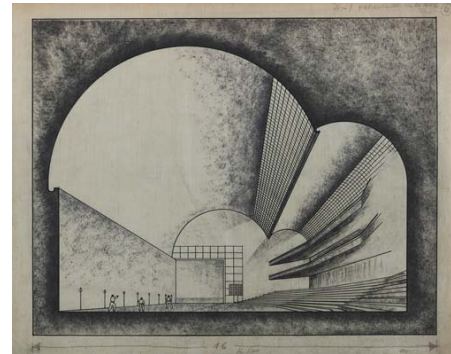
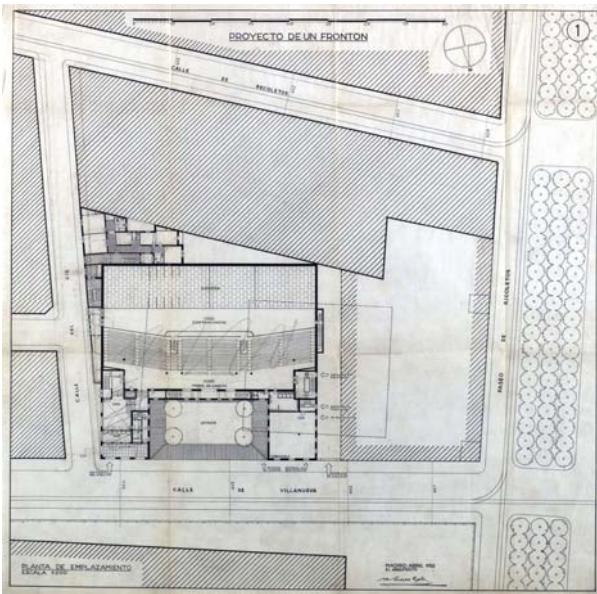


Interior del Frontón Valenciano. Javier Goerlich. 1933

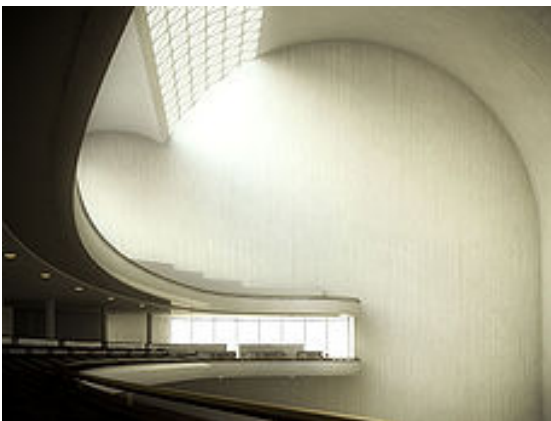
En Madrid, ciudad a la que, por su profesión tiene la obligación de viajar con frecuencia, contrae amistad con Eduardo Torroja [9] con quien mantiene colaboración profesional y es informado de gran parte de sus numerosas obras y proyectos. De entre ellos, uno en especial, el *Frontón Recoletos*, proyectado junto al arquitecto Secundino Suazo [10], en plena fase de ejecución (1935-36). Choffat queda maravillado por el proyecto así como el uso de los nuevos materiales e innovadoras soluciones estructurales en hormigón [11].



Fachada del frontón Recoletos de Madrid. 1935 y anuncio de un combate de "catch", en el Heraldo de Madrid

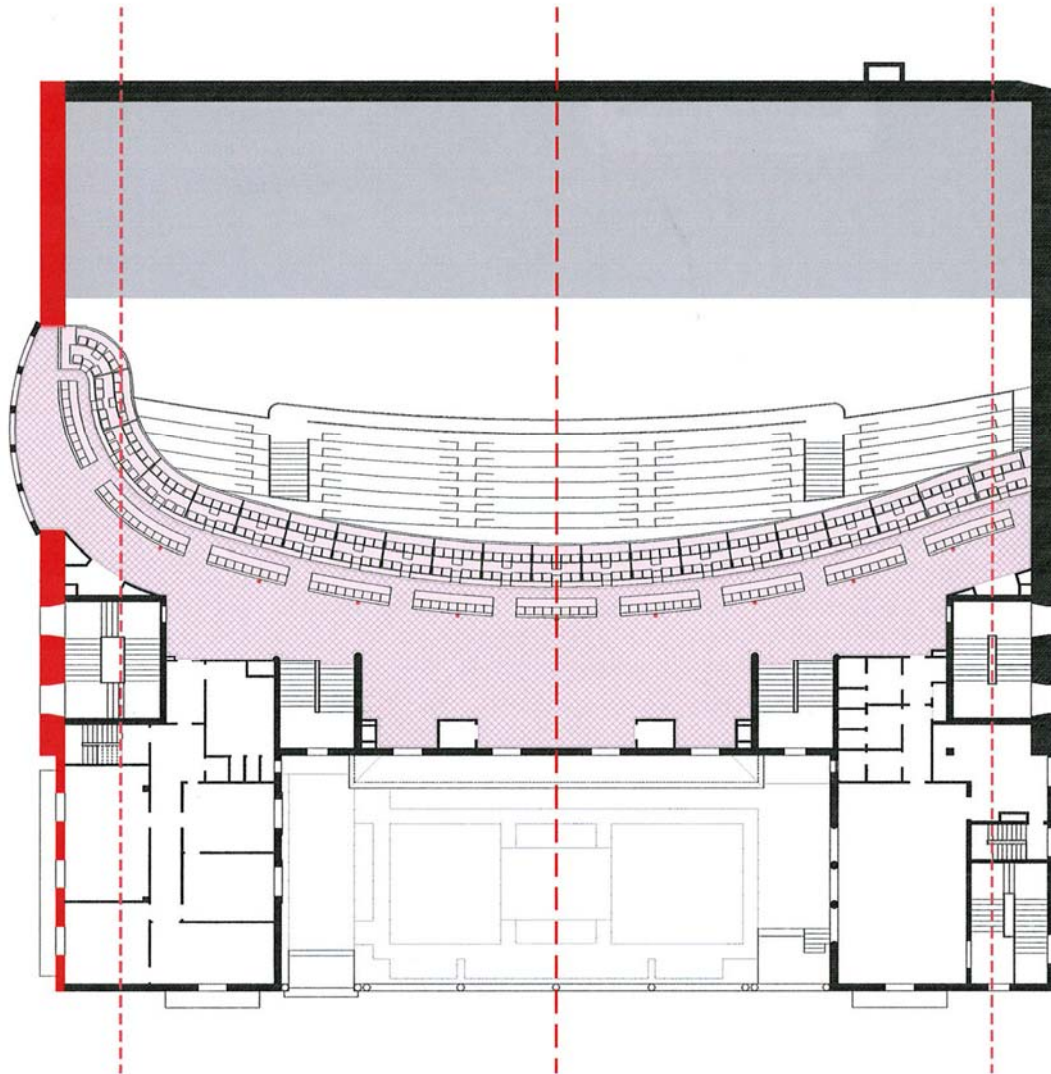


Plano de emplazamiento y dibujo a mano realizado por Secundino Suazo



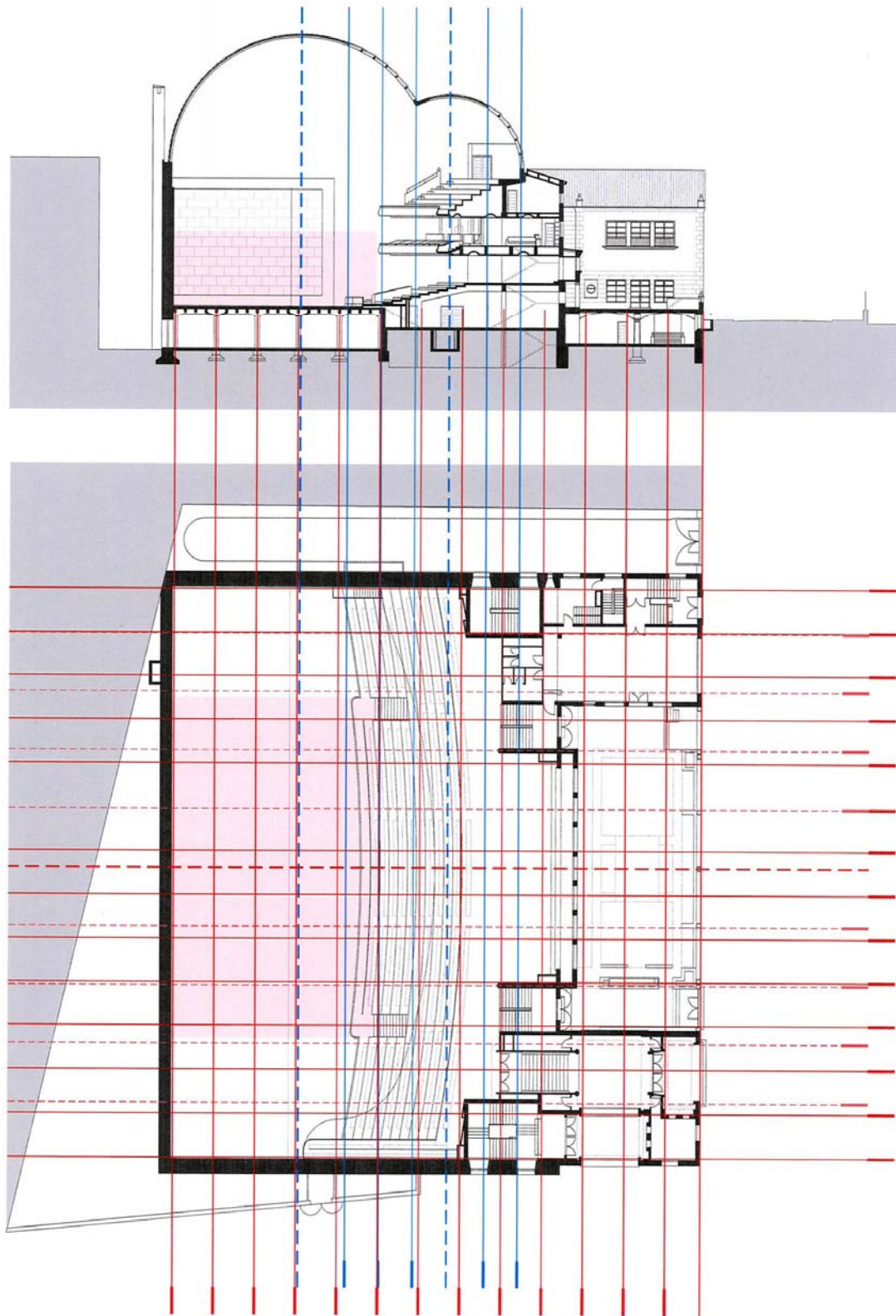


Interior de Frontón Recoletos. 1936



Frontón Recoletos. Análisis de la asimetría en la planta del nivel de palcos. Proyecto de septiembre de 1935.

<http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es>



Frontón Recoletos. Órdenes estructurales y geometrías. Proyecto de septiembre de 1935. Fuente: <http://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es>



Interior de Frontón Recoletos. 1936. Maqueta

8.3.3 Una original estructura de hormigón

En 1940 el ingeniero Denys Choffat, animado por el empresario Jesús Goiri, decide construir en los bajos del edificio de su propiedad, donde en aquél entonces residía, un nuevo local para la práctica de la pelota vasca. Aprovecha el espacio del local donde se hallaban unos antiguos almacenes y, haciendo uso de la normativa vigente en el *Eixample*, decide ocupar el antiguo jardín de la planta baja para ocuparlo con la nueva construcción. El nuevo equipamiento, condicionado por las dimensiones de la parcela, se corresponderá con una instalación de unos 30 m. de longitud de cancha, suficientes para la práctica de las diferentes modalidades de pelota vasca pero descartando la tipología “*Jai Alai*” prevista para eventos más masivos. Se halla el edificio en la parte alta del Paseo de Gracia, junto a la Diagonal, en el número 105.

Hallándose Josep Lluís Sert en el exilio, le encarga el proyecto y posterior ejecución de obra a su joven amigo José María Ayxelà Tarrats, arquitecto ya de cierto prestigio, relativamente desconocido, que se hallaba comprometido anteriormente al estallido de la guerra con el nuevo lenguaje arquitectónico y las influencias del lenguaje racionalista del GATCPAC, y por tanto, en plena sintonía con su cliente.

José María Ayxelà Tarrats (1907 -1986), como gran parte de su generación, resulta un arquitecto controvertido y, como muchos de su época, desarrollará una obra ecléctica que le sitúa al margen del movimiento racionalista, pero notablemente influenciado por el mismo. Implicado en los debates arquitectónicos de su tiempo, la explosión de la Guerra Civil fragmenta cualquier itinerario profesional previsto, y le marca de manera irreversible como a toda su generación. Trabaja en su época de juventud con Pere Benavent de Barberà [12] con el que acabará colaborando en alguno de sus proyectos. La obra de Ayxelà navega en aquellos años anteriores a la Guerra entre diferentes aguas. De hecho no me consta que tomase partido en la polémica que durante estos años enfrentaba a los arquitectos que defendían la ortodoxia funcionalista de la revista “AC. Publicación del GATEPAC” y los que la atacaban - como Pere Benavent y Francesc Folguera – desde la revista “Arquitectura i Urbanisme”, considerándola como una nueva academia moderna.

La documentación sobre la vida y obra de José María Ayxelà resulta particularmente escasa [13]. Sin duda la Guerra Civil trunca una incipiente e interesante carrera y le despoja del contexto cultural donde, al parecer se movía con desenvoltura. De todos modos, se adhiere al nuevo régimen y acabará teniendo una obra relativamente fructífera integrándose con

facilidad en el estatus imperante de la época (se le concede el 3 de noviembre de 1978 la “*llave de la Ciudad*”) [14].

En el proyecto del Frontón Condal, inaugurado el mes de agosto de 1941, José María Ayxelà, influenciado todavía por la nueva arquitectura y el GATCPAC desarrolla un proyecto esencialmente moderno, con vinculaciones, sin embargo, con el Art Déco. Se trata de un proyecto prácticamente desconocido y que este Trabajo de Master pretende dar a conocer. En el catálogo, que a continuación presentamos y publicado con motivo de su inauguración destacamos los siguientes textos, que transcribimos:

En el Pórtico del catálogo se ensalza, con un lenguaje de exaltación vencedora, los valores del nuevo equipamiento deportivo:

“¡Cómo ha logrado la “modernidad” despertar el instinto de superación! La tierra quiere ser planta, la planta quiere ser flor, la flor quiere ser aroma, el aroma quiere ser éter...El juego de pelota inicie en cualquier pared de cualquier edificio. De allí pasó victorioso al trinquete y, más dignificado todavía al frontón. Primeramente fue sencillo y modesto el frontón, tornándose pretencioso al correr del tiempo. Se había llegado al “frontón bombonera”...A lo que se ha llegado hoy con el “Condal”, no lo habíamos ni previsto en sueños los millares de buenos aficionados con que cuenta la pelota en Barcelona. Instalado este deporte en el “Frontón Condal”, va a parecer de público que se acrecienta en su espiritualidad. Pero el instinto de superación continua vivo: la “modernidad” no detiene su marcha aceleradísima...Detengámonos ahora nosotros, los buenos aficionados y fervientes admiradores de la pelota, a paladear las mieles que nos brinda este nuevo Frontón, enclavado en la vía más distinguida y señorial de Barcelona. Ha sido denominado “Condal”, como homenaje a la ciudad y en atención a la gloriosa historia de otro “Condal”, que abrió sus puertas en la calle de Rosellón, chaflán con la de Balmes, un venturoso 24 de septiembre de 1896, en plenas ferias y fiestas populares (ya en desuso) de Nuestra Señora de la Merced, patrona de la capital catalana. La calle de Rosellón tuvo entonces como extremo poco frecuentado de la urbe. Lo mismo había ocurrido anteriormente con el emplazamiento del “Frontón Barcelonés”, primero de empresa inaugurado en la ciudad (18 de octubre de 1893), sito en un extremo de la actual calle de la Diputación, término entonces del pueblo de San Martín de Provensals, entre huertas y alguna que otra casa payesa, paraje falto hasta de los más rudimentarios vestigios de urbanización. Después, imponiéndose el juego de pelota por su propia virtualidad, pasaron los frontones a tener emplazamiento en vías populosas. Hasta

llegar, con el "Condal II", a que nuestro Paseo de Gracia, honor ciudadano, cediera los necesarios metros de terreno a la última de las canchas aquí construidas. ¡Todo, todo lo merece este juego, maravilloso forjador de seres humanos selectos y fuertes, por higiénico, por elegante... y por españolísimo! Se impone en nuestros días el "proteccionismo", incluso en el Deporte ¿Es mucho pedir que admiremos lo "nuestro" antes que lo exótico? ¿Es mucho desear que las multitudes españoles se apasionen antes por lo español que por lo de importación extranjera? Mi cordialísima enhorabuena a la propiedad del "Condal". No dudo que Barcelona entera, al desfilarse por el nuevo Frontón del Paseo de Gracia, se sentirá satisfecha. Y tiene legítimo derecho a sentirse también orgullosa. En cuanto a la Empresa, pletórica de excelentísimos propósitos y técnicamente muy bien orientada, cabe esperar de ella un derroche de deportividad que contribuya eficazmente a la feliz "resurrección" actual del noble juego de la Pelota Vasca, provocada en gran parte por aciertos de la Federación Española y, especialmente en Barcelona de su representante D. José Rigau Pi, Presidente de la Federación Regional.

Barcelona, 1 de agosto de 1941 [15].

Y a continuación, la memoria redactada por el propio arquitecto:

"Para contribuir a un mejor esplendor de uno de los deportes nacionales estimado con distinción por nuestro público y admirado por extranjeros, se ha procedido a la construcción del local "Frontón Condal", en cuya construcción no se ha regateado ningún esfuerzo, tanto por lo que se refiere a la parte económica, como técnica. Expuesta por su propietario D. Denys Choffat, a quien agradezco desde estas líneas su entusiasta y valiosa colaboración, la idea de construcción del local del que nos ocupamos, deriváronse conversaciones técnicas preliminares, llegándose a la conveniencia de empezar a la redacción del proyecto a fin de poder solventar aquellas dificultades que en el proyecto ideal surgían y cuya solución práctica no tenía punto de apoyo definido. A tal objeto se procedió al trazado del ante-proyecto cuya tarea fue costosa y en la que se presentaban dificultades que solucionar por el mero hecho de que se trataba de un local ya edificado cuyos elementos de sustentación tenían que ser respetados o transformados en otros que prestaran la misma utilidad. El Frontón ocupa lo que fue jardín del inmueble núm., 105 del Paseo de Gracia, de esta Ciudad, acoplado al mismo para sus distintos servicios su planta baja. Sugerida la idea de la construcción del Frontón, se procedió en primer lugar a un cambio de emplazamiento del vestíbulo de entrada a la escalera del inmueble que obligó a trasladarlo al lado izquierdo del mismo, dejando así disponible el amplio espacio que forma el actual vestíbulo de la entrada al "Frontón Condal". Para la instalación de la cancha,

contracancha y gradas, fue menester practicar el considerable rebaje de tierras, llegando a la profundidad de siete metros por debajo de la rasante de la calle; maniobra que fue practicada por gran pericia por la Constructora Barcelonesa, a cuyo cargo se ha llevado a efecto la construcción del actual "Frontón Condal". Realizados los trabajos preliminares en cuyo intervalo fueron preparados con el mayor escrúpulo cuantos elementos se consideraron necesarios, se procedió ya a la construcción del edificio, a que nos referimos. Varios locales destinados a este viril deporte están en pleno funcionamiento en España y en gran escala en Barcelona, donde el considerable número de deportistas que en ella existen requieren locales de esta índole. Para corresponder a las necesidades deportivas se ha dotado nuestra Ciudad del nuevo "Frontón Condal", nombre que nos recuerda el antiguo Frontón, por el que pasaron las primeras figuras del deporte vasco, en cuya época funcionaban escaso número de ellos, aumentando con tanta intensidad la afición a esta clase de deporte, que por su variedad requirió la construcción de nuevos locales en los que se practicaba tan noble y variado deporte. Esta idea ha presidido el deseo del propietario y arrendatarios del local que ocupa el "Frontón Condal", en el que se practicará el juego de pelota a pala, raqueta y media cesta, y para ello no se ha reparado en sacrificios tanto de carácter económico como técnico, como ya se ha dicho, con el único fin de que el local reúna las mejores condiciones en confort, comodidad y agradable estancia.

Su capacidad en relación con la superficie que ocupa, nos demuestra ampliamente cuanto queda dicho y para mejor claridad reseñaremos las condiciones y características del "Frontón Condal", en el que se han establecido, aparte de lo que propiamente es terreno de juego y anexos, servicio de bar, puesto de flores, sala de descanso, guardarropía, sala de apuestas, etc. Las gradas, dotadas de amplias butacas, ofrecen un aspecto y confort inmejorables. El departamento destinado a palcos, amplio y despejado, presenta un conjunto agradable. Se ha procurado en su estructura suprimir al mínimo el empleo de columnas y por ello se ha podido conseguir la supresión absoluta de éstas, lo que nos permite ver sin obstáculo alguno toda la cancha. Para el servicio de los jugadores, existe en la planta posterior de la contracancha, un edificio compuesto de cuatro plantas en las que están establecidos servicios de duchas y vestuarios para pelotaris, ventilado ampliamente mediante patio. Merece especial mención de este local la estructura de su cubierta, en la que una mitad de su superficie está construida con pavimento "Pavés", que permite dotar el local de una luz unificada que a la par que agradable resulta ampliamente decorativa, y por cuanto se refiere a la iluminación eléctrica, el local está dotado de potentes reflectores protegidos e instalados de tal manera que no deslumbran ni a jugadores ni a espectadores; la capacidad lumínica es considerable pudiendo casi afirmarse que es la mayor de cuántos locales de esta índole están establecidos en nuestra Ciudad. Se ha

procurado tras varios estudios prácticos, entonar la totalidad del local de color agradable e inofensivo. Su ventilación, calefacción, aireación y demás servicios higiénicos están dotados de los elementos más modernos. La estructura general del edificio está realizada con hormigón armado, lo que ha permitido la supresión de columnas y obstáculos que perjudiquen la visibilidad de la cancha, como anteriormente se ha dicho. El emplazamiento del Bar y Salón de Té, de agradable ambiente, no dudamos será acogido con agrado por nuestro público, cuya deportividad está ampliamente demostrada. La instalación en su conjunto garantiza la mayor comodidad, el orden y seguridad de espectadores y pelotaris que actúan en los partidos y de buenas vías de comunicación y fácil acceso, ya que está emplazado en el Paseo más céntrico y distinguido de nuestra ciudad. La instalación en general del local coloca a los industriales que en ella han colaborado, dentro del mejor testimonio de su capacidad y muy especialmente a la entidad "La Constructora Barcelonesa S.A.", cuyo servicio técnico está dotado de inmejorables dotes para la realización de obras como la que nos ocupamos. Los espectáculos a celebrar se organizarán a base de partidos, quinielas y quinielas americanas, jugadas por los más afamados pelotaris, que en la cancha del "Frontón Condal" deleitarán una vez más a nuestro público deportista y por su parte la Empresa hará cuanto esté a su alcance, sin omisión de sacrificios, para conseguir que el mismo sea lugar preferido de nuestro público amante en grado superlativo de nuestro deporte nacional.

Barcelona, 1 de agosto de 1941 [16]

A continuación, un texto de la época, de los escasos testimonios escritos, lo describe del siguiente modo:

"Una obra en hormigón armado interesante bajo el punto de vista técnico es el nuevo edificio construido en la Plaza de la Victoria [17], destinado al deporte de la pelota, al cual se ha puesto el nombre de Frontón Condal.

Esta obra singular de la que es Arquitecto Director don José M^a Ayxelá, y ejecutor el técnico de hormigón armado, señor Sauter, ha superado con sus atrevidos cálculos de resistencia toda la belleza de líneas existente hasta hoy en esta clase de construcciones, viniendo a demostrar que con el hormigón, poseyendo conocimientos y práctica del mismo, es posible, por lo atrevido y sólido de sus líneas, realizar una verdadera revolución constructiva, desconocida por muchos y poco aplicada hasta ahora.

Dejando aparte las condiciones especiales que reúne en cuanto al deporte se refiere, tiene la estructura de esta obra un interés especial por las proporciones de las jácenas y voladizos contruidos, para evitar los impedimentos de visualidad, como columnas, cartelas, etc., así

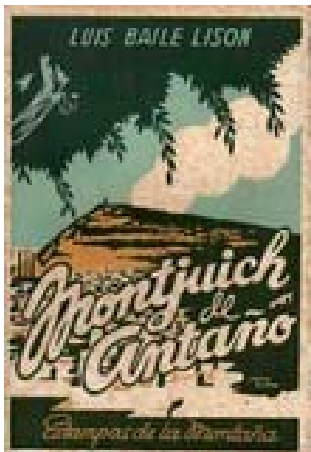
como la construcción de su cubierta resuelta igualmente en hormigón armado y “pavés” o claraboya multicelular. La sala o vestíbulo de apuestas forma el contrapeso de un gran voladizo de 8 metros de salida en el punto máximo y 7,50 metros en el centro sobre el que está situada la galería de palcos y que se une por sus costados por otros dos voladizos laterales normales al central mencionado, según se ve claramente en la sección transversal que reproducimos adjunta. Este voladizo ha sido construido en forma de losa cóncava, sin jácenas ni vigas de repartición de esfuerzos, por lo que la obra resulta de una esbeltez sorprendente. El patio que da luz y ventilación al vestíbulo de apuestas por un lado y a la cancha del Frontón por el otro, tiene la forma de una pasarela y queda suspendido en toda su longitud de 23 metros entre el vestíbulo antes citado y la cancha. La cubierta está resuelta a base de losa de hormigón de 5 cm. de grueso, plana en la parte correspondiente a la cancha y ligeramente abovedada en la porción correspondiente a la gradería y galería de palcos. La superficie total de la cubierta es de 558 metros cuadrados, de los cuales la mitad está provista de claraboya multicelular a fin de proporcionar una iluminación lateral que no produzca en ningún caso deslumbramiento al jugador. Esta cubierta suspendida de cinco grandes jácenas armadas de 18 metros de luz y 1,50 de altura se apoya por un lado en la pared lateral de la cancha y por el otro en una jácena maestra igualmente armada de 23 metros de luz y 2,50 metros de altura que en un solo tramo salva la gradería de butacas y permite la eliminación de todo apoyo intermedio. De esta misma jácena queda suspendida la pasarela-patio de ventilación, que por el otro lado queda también colgada del voladizo de 3,20 metros que forma una parte del techo del vestíbulo ya citado.

La obra es, pues, conjunto de grandes voladizos y enormes jácenas que hábil y concienzudamente estudiadas han permitido obtener una construcción en extremo elegante y sumamente adecuada para el uso a que se destina, ya que de cualquier localidad se divisa toda la cancha sin obstáculo visual alguno. Un pabellón situado al final de la cancha, todo él igualmente de hormigón armado, reúne en sus cuatro plantas, los servicios sanitarios de botiquín y enfermería, así como los vestuarios de los jugadores con cabinas individuales provistas de duchas, lavabos, armarios, etc.

Al nivel superior de la gradería de butacas y debajo del vestíbulo de apuestas están las dependencias del club de aficionados al deporte vasco. En esta última planta está instalado el restaurante que queda emplazado debajo de los vestíbulos de ingreso y bar del frontón situados en los bajos del edificio y con fachada al Paseo de Gracia y Plaza de la Victoria.

Los dibujos y fotografías que publicamos dan idea de la construcción del Frontón Condal que acaba de ser inaugurado en Barcelona.

El catálogo al que se alude es por sí mismo toda una declaración de principios. De excelente factura y diseño parece una publicación de tiempos pasados, cuya interesante portada diseña un conocido ilustrador, Calvo Bueno.



Calvo Bueno. Portada del Álbum Recuerdo con motivo de la inauguración, 1941 y portada de otra publicación

La totalidad del catálogo o Álbum Recuerdo refleja una gran sensibilidad que ya deja de sorprendernos al tratarse de Denys Choffat. Como ejemplar único, consideramos de interés reproducir la totalidad del mismo.

FRONTÓN CONDAL

Barcelona

PASEO DE GRACIA, 105 - TELEFONO 79045

Fotografías: BRANGULI E HJO
Fotografías: JOSÉ M. LLOVET

y
IMPRESA
DEL A. PÉREZ
BARCELONA

FRONTÓN CONDAL

BARCELONA

Empresa

COMPañIA ARRENDATARIA DEL FRONTÓN CONDAL, SOCIEDAD ANÓNIMA

GERENTE: *D. Alberto Pons*

ADMINISTRADOR: *D. Julián de Urriarte*

EL MEJOR CUADRO DE PELOTARIS A PALA

DELANTEROS: Jáuregui I, Hurtado, Aramendia, Baracaldo, Zabalde, Paquín, Pagoada, Orueta, Quintana V, Cendoya, Pujana II,
Julio II, Askena, Yaben II, Yriarte, Condé II, Arrieta.

ZAGUEROS: Quintana II, Salamanca, Pedrin II, Gurruchaga, Chinurri, Chiquito, Chiquito Bilbao II, Oroz, Albalade, Jáuregui II,
Yaben I, Tralla, Sanmartin, Herran, Arenas, Pujana III.

TODOS LOS DÍAS, TARDE Y NOCHE, GRANDES PARTIDOS A PALA Y QUINIELAS

Atendente: Juan GUIASOLA

Pelotero: Francisco Oscariz



Album Recuerdo
DEL
FRONTÓN CONDAL
BARCELONA

INAUGURADO EN AGOSTO 1941

EDICIONES DEL FOMENTO DE LA PRODUCCIÓN ESPAÑOLA • MUNTANER, 210 • TELEFONO 83430 • BARCELONA

Pórtico

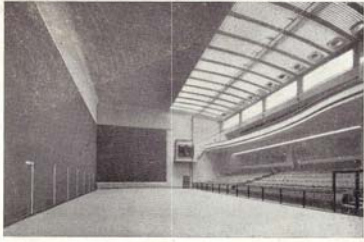
¡Como ha logrado la «modernidad» despertar el instinto de superación! La tierra quiere ser planta, la planta quiere ser flor, la flor quiere ser aroma, el aroma quiere ser éter... • El juego de pelota iniciáse en cualquier pared de cualquier edificio. De allí pasó, victorioso, al trinquete y, más dignificado todavía, al frontón. Primeramente fué sencillo y modesto el frontón, tornándose pretencioso, al correr del tiempo. Se había llegado al «frontón-bombonera»... A lo que se ha llegado hoy, con el «Condal», no lo habíamos ni previsto en sueños los millares de buenos aficionados con que cuenta la pelota en Barcelona. • Instalado este Deporte en el «Frontón Condal», va a parecer de público que se acrecienta en su espiritualidad. • Pero el instinto de superación continúa vivo: la «modernidad» no detiene su marcha aceleradísima... • Detengámonos ahora nosotros, los buenos aficionados y fervientes admiradores de la pelota, a paladear las mieles que nos brinda este nuevo Frontón, enclavado en la vía más distinguida y señorial de Barcelona. • Ha sido denominado «Condal», como homenaje a la ciudad y en atención a la gloriosa historia de otro «Condal» que abrió sus puertas en la calle de Rosellón, chafán con la de Balmes, un venturoso 24 de septiembre de 1896, en plenas ferias y fiestas populares (ya en desuso) de Nuestra Señora de la Merced, patrona de la capital catalana. • La calle de Rosellón tuvo entonces como extremo poco frecuentado de la urbe. Lo mismo había ocurrido anteriormente con



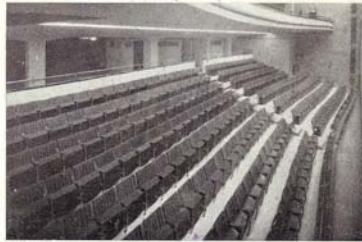
VESTIBULO



BAR



VISTA GENERAL DE LA CANCHA



PATIO DE BUTACAS

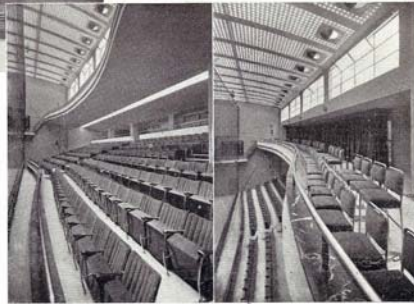
el emplazamiento del «Frontón Barcelonés», primero de empresa inaugurado en la ciudad (18 de octubre de 1933), sito en un extremo de la actual calle de la Diputación, término entonces del pueblo de San Martín de Provensals, entre huertas y alguna que otra casa payesa, paraje falto hasta de los más rudimentarios vestigios de urbanización. • Después, imponiéndose el juego de pelota por su propia virtualidad, pasaron los frontones a tener emplazamiento en vías populosas. Hasta llegar, con el «Condal II», a que nuestro Paseo de Gracia, honor ciudadano, cediera los necesarios metros de terreno a la última de las canchas aquí construidas. • ¡Todo, todo lo merece este juego, maravilloso forjador de seres humanos selectos y fuertes, por higiénico, por elegante... y por españolísimo! Se impone en nuestros días el «proteccionismo», incluso en el Deporte. ¿Es mucho pedir que admiremos lo «nuestro» antes que lo exótico? ¿Es mucho desear que las multitudes españolas se apasionen antes por lo español que por lo de importación extranjera? • Mi cordialísima enhorabuena a la propiedad del «Condal». No dudo que Barcelona entera, al desfilar por el nuevo Frontón del Paseo de Gracia, se sentirá satisfecha. Y tiene legítimo derecho a sentirse también orgullosa. • En cuanto a la Empresa, plétórica de excelentísimos propósitos y técnicamente muy bien orientada, cabe esperar de ella un derroche de deportividad que contribuya eficazmente a la feliz «resurrección» actual del noble juego de la Pelota Vasca, provocada en gran parte por aciertos de la Federación Española y, especialmente en Barcelona, de su representante D. José Rigau Pl. Presidente de la Federación Regional.

T. CABALLÉ Y CLOS
Secretario-Aesor Jurídico de la Federación Regional
de Pelota Vasca de Cataluña

Barcelona, 1 de agosto de 1941.



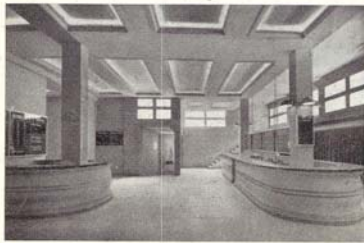
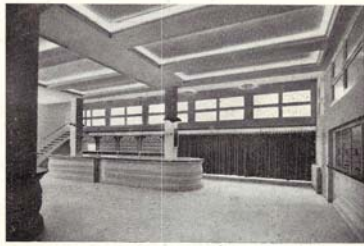
VISTA GENERAL DE PALCOS Y PLATA.
LA DEFENSA DE LA CANCHA HA SIDO
INSTALADA POR ARGA DE BARCELONA.



VISTAS DEL PATIO DE BUTACAS Y PALCOS LAS ARMA-
DURAS Y MUELLES DE LOS ASIENTOS Y RESPALDOS,
SON DE INDUSTRIAS SIMA, S. A. DE BARCELONA.

El FRONTÓN CONDAL

Para contribuir a un mejor esplendor de uno de los deportes nacionales estimado con distinción por nuestro público y admirado por extranjeros, se ha procedido a la construcción del local «Frontón Condal», en cuya construcción no se ha regateado ningún esfuerzo, tanto por cuanto se refiere a la parte económica, como técnica. • Expuesta por su propietario Don José Ferrer Vidal Llauredó, a quien agradezco desde estas líneas su entusiasta y valiosa colaboración, la idea de la construcción del local de que nos ocupamos, deriváronse conversaciones técnicas preliminares, llegándose a la conveniencia de empezar a la redacción del proyecto a fin de poder solventar aquellas dificultades que en el proyecto ideal surgían y cuya solución práctica no tenía punto de apoyo definido. • A tal objeto se procedió al trazado del ante-proyecto cuya tarea fué costosa y en la que se presentaban dificultades que solucionar por el mero hecho de que se trataba de un local ya edificado cuyos elementos de sustentación tenían que ser respetados o transformados en otros que prestaran la misma utilidad. • El Frontón ocupa lo que fué jardín del inmueble núm. 105 del Paseo de Gracia, de esta Ciudad, acoplando al mismo para sus distintos servicios su planta baja. • Sugerida la idea de la construcción del Frontón, se procedió en primer lugar a un cambio de emplazamiento del vestíbulo de entrada a la escalera del inmueble que obligó a trasladarlo al lado izquierdo del mismo, dejando así disponible el amplio espacio que forma el actual vestíbulo de entrada al «Frontón Condal». Para la instalación de la cancha, contracancha y gradas, fué menester practicar el considerable rebaje de tierras, llegando a la profundidad de siete metros por debajo de la rasante de la calle, maniobra que fué practicada con gran pericia por la Constructora Barcelonesa, a cuyo cargo se ha llevado a efecto la construcción del actual «Frontón Condal». • Realizados los trabajos preliminares en cuyo intervalo fueron preparados con el mayor esmero cuantos elementos se consideraron necesarios, se procedió ya a la construcción del edificio a que nos referimos. • Varios locales destinados a este viril deporte están en pleno funcionamiento en España y en gran escala en Barcelona, donde el considerable número de deportistas que en ella existen requiere locales de esta índole. • Para corresponder a las necesidades deportivas se ha dotado nuestra Ciudad del nuevo «Frontón Condal», nombre que nos recuerda el antiguo Frontón, por el que pasaron las primeras figuras del deporte vasco, en cuya época funcionaban escasos números de ellos, aumentando con tanta intensidad la afluencia a esta clase de deporte, que por su variedad requirió la construcción de nuevos locales en los que se practicaba tan noble y variado deporte. • Esta idea ha presidido el deseo del propietario y arrendatarios del local que ocupa el «Frontón Condal», en el que se practicará el juego de pelota a pala, raqueta y media cesta, y para ello no se ha reparado en sacrificios tanto de carácter económico como técnico, como ya se ha dicho, con el único fin de que el local reúna las mejores condiciones en confort, comodidad y agradable estancia.



DIFERENTES ASPECTOS DE LA SALA DE APUESTAS Y QUINIELAS

• Su capacidad, en relación con la superficie que ocupa, nos demuestra ampliamente cuanto queda dicho y para mejor claridad, reseñaremos las condiciones y características del «Frontón Condal», en el que se han establecido, aparte de lo que propiamente es terreno de juego y anexos, servicios de bar, puesto de flores, sala de descanso, guardarropia, sala de apuestas etc. • Las gradas dotadas de amplias butacas, ofrecen un aspecto y confort inmejorables. El departamento destinado a palcos, amplio y despejado, presenta un conjunto agradable. • Se ha procurado en su estructura suprimir al mínimo el empleo de columnas y por ello se ha podido conseguir la supresión absoluta de éstas, lo que nos permite ver sin obstáculo alguno toda la cancha. • Para el servicio de los jugadores, existe en la planta posterior de la contracancha, un edificio compuesto de cuatro plantas en las que están establecidos servicios de duchas y vestuarios para pelotaris, ventilado ampliamente mediante patio. • Merece especial mención de este local la estructura de su cubierta, en la que una mitad de su superficie está construida con pavimento «Pavés», que permite dotar el local de una luz unificada que a la par que agradable resulta ampliamente decorativa y por cuanto se refiere a la iluminación eléctrica, el local está dotado de potentes reflectores protegidos e instalados de tal manera que no deslumbran ni a jugadores ni a espectadores; la capacidad luminica es considerable pudiendo casi afirmarse que es la mayor de cuantos locales de esta índole están establecidos en nuestra Ciudad. • Se ha procurado tras varios estudios prácticos, entonar la totalidad del local de color agradable e inofensivo. • Su ventilación, calefacción, aireación y demás servicios higiénicos están dotados de los elementos más modernos. • La estructura general del edificio está realizada con hormigón armado, lo que ha permitido la supresión de columnas y obstáculos que perjudiquen la visibilidad de la cancha, como anteriormente se ha dicho. • El emplazamiento del Bar y salón de Té, de agradable ambiente, no dudamos será acogido con agrado por nuestro público, cuya deportividad está ampliamente demostrada. • La instalación en su conjunto garantiza la mayor comodidad, el orden y seguridad de espectadores y pelotaris que actúan en los partidos y de buenas vías de comunicación y fácil acceso, ya que está emplazado en el Paseo más céntrico y distinguido de nuestra Ciudad. • La instalación en general del local coloca a los industriales que en ella han colaborado, dentro del mejor testimonio de su capacidad y muy especialmente a la entidad «La Constructora Barcelonesa, S. A.», cuyo servicio técnico está dotado de inmejorables dotes para la realización de obras como la de que nos ocupamos. • Los espectáculos a celebrar se organizarán a base de partidos, quinielas y quinielas americanas, jugadas por los más afamados pelotaris, que en la cancha del «Frontón Condal» deleitarán una vez más a nuestro público deportista y por su parte la Empresa hará cuanto esté a su alcance, sin omisión de sacrificios, para conseguir que el mismo sea lugar preferido de nuestro público amante en grado superlativo de nuestro deporte nacional.

Barcelona, 1 de agosto de 1941.

JOSÉ M. AYXELÁ TARRATS
Arquitecto



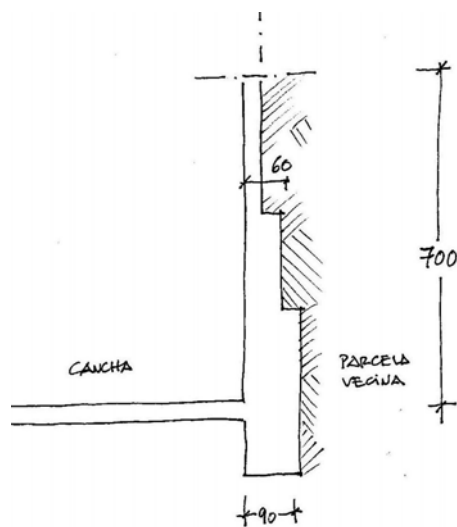
Contraportada del álbum recuerdo del Frontón Condal. 1941

8.3.4 La reinterpretación del proyecto

El proyecto que interpretamos consiste en una reforma y ampliación de un edificio residencial entre medianeras, de 6 plantas, sin remonta. Se trata de una construcción convencional con estructura de paredes de carga y forjados de bovedilla cerámicos. El edificio se halla integrado en la retícula del *Eixample* con fachada orientada a noreste y no ocupa, lógicamente, la totalidad de la parcela, sino sólo un fondo de 21 m. al que le corresponde una superficie edificable de 1.250 m². Las plantas resultan de una superficie útil de unos 400 m² y podían responder a una tipología de una vivienda por planta. En su parte posterior el edificio tenía una terraza edificada en planta baja de 21 m. de ancho por 12m. de fondo. El resto de la parcela ya deja de ser edificable en altura y presenta una forma irregular con un quiebro a sureste llegando hasta una anchura de 31 m.

Se proyecta el Frontón en la única de las opciones posibles, es decir, en aquellas zonas de las dos parcelas colindantes, donde la normativa permite construir en planta baja. Pero una planta baja convencional no tiene altura suficiente y hay que rebajar el terreno para no reducir

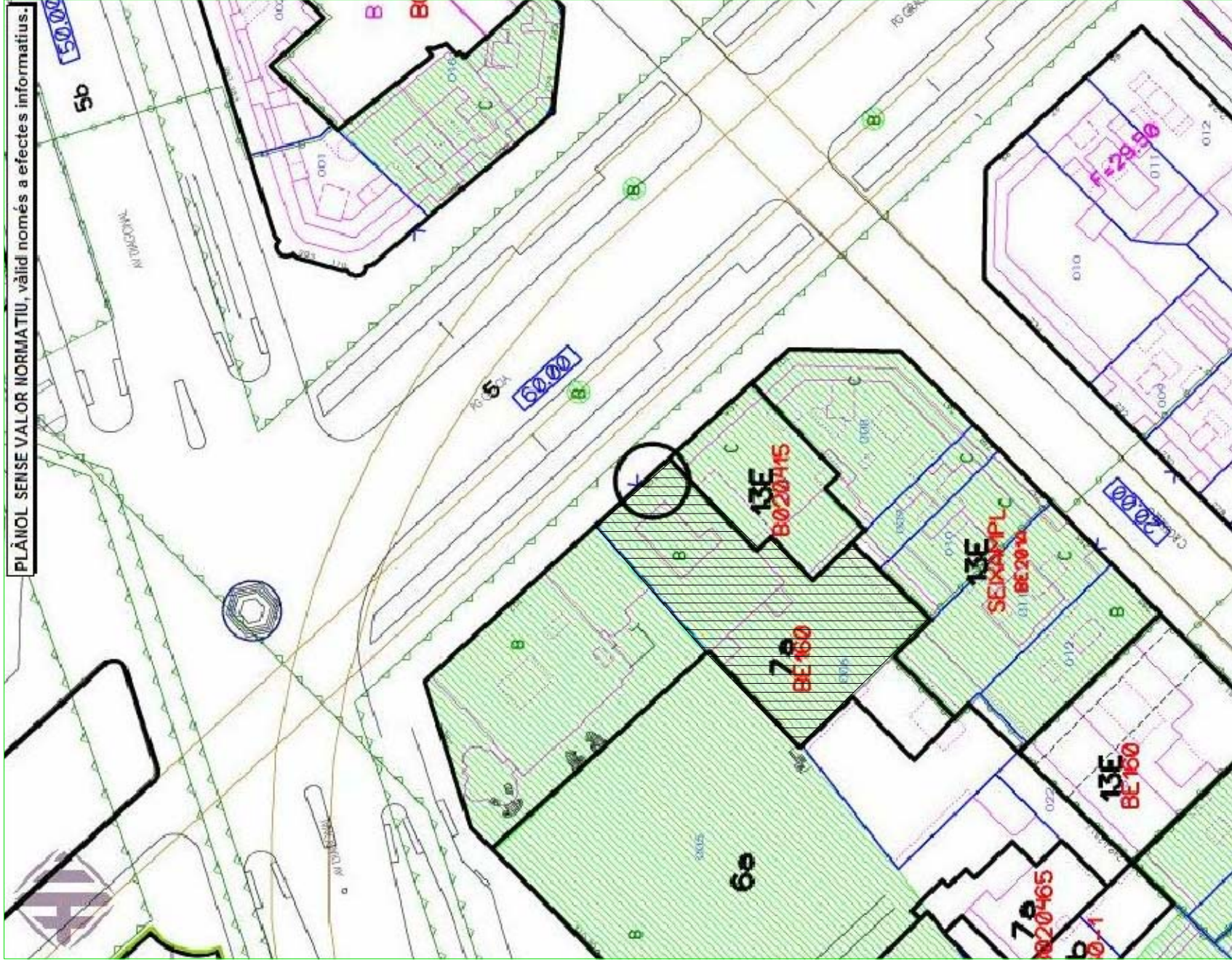
visibilidad y luz a los vecinos de las plantas superiores. La normativa, igualmente, así lo exige. El edificio entonces ha de crecer en sentido inverso, es decir, es necesario realizar una enorme excavación para incluir un programa arquitectónico de las características de un frontón cubierto. En esta fase de la construcción Choffat se siente *como pez en el agua* y dirige personalmente las obras. La excavación de este inmenso subterráneo condicionará el proyecto, sobre todo sus condiciones de iluminación natural y ventilación. Pero Ayselá ya cuenta con ello, y, de hecho, en el curso de la obra realizará cambios para mejorar dichas condiciones. Para dar viabilidad a la construcción Choffat plantea un muro de contención realizado en hormigón armado de 7 m. de altura interior (respecto el vial exterior), que es la altura mínima necesaria para construir la pared de la cancha. Pero ello le condiciona el interior de la cancha por lo que se ve obligado a invadir la parcela vecina, según indica el esquema adjunto.



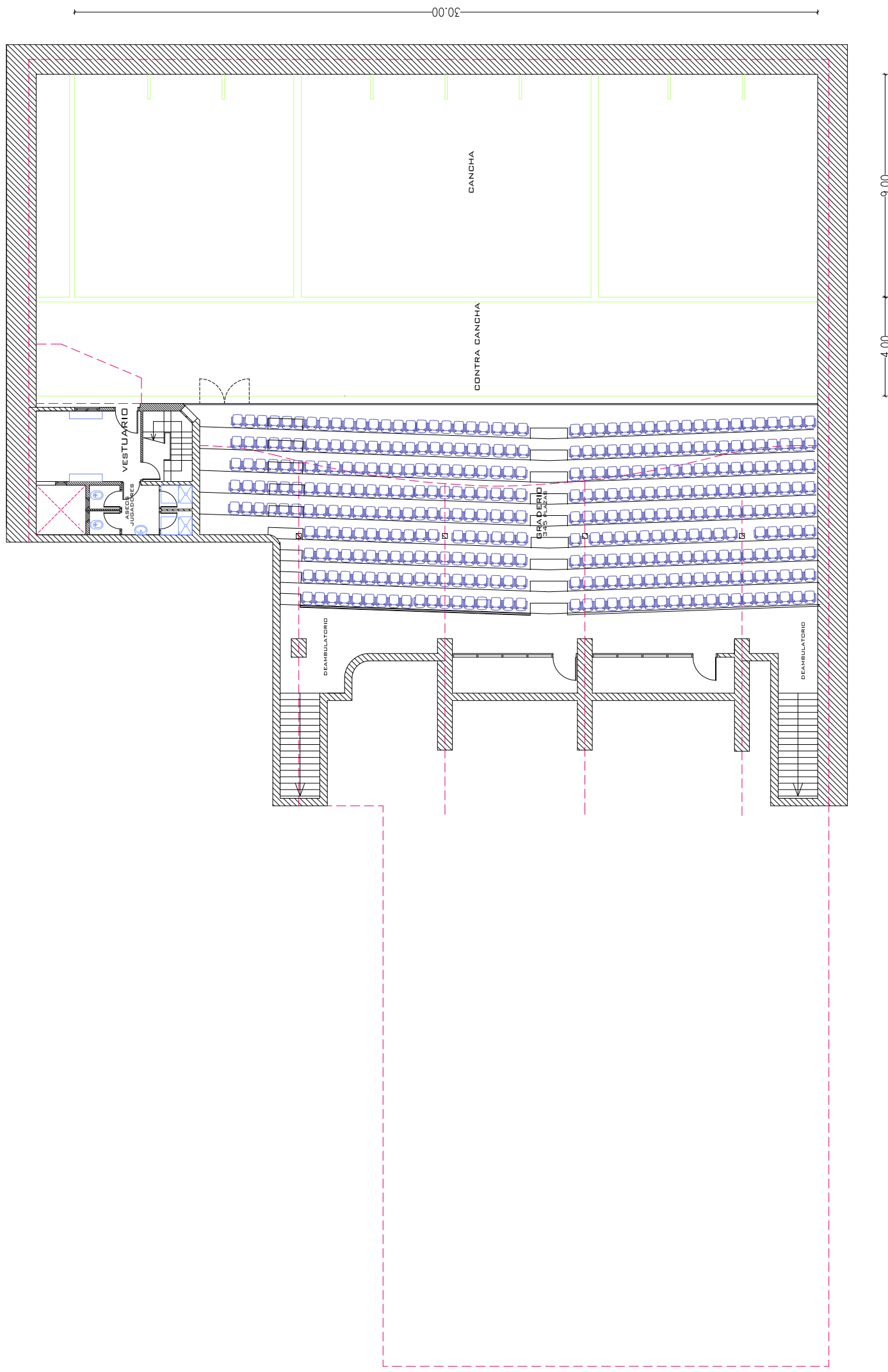
Hay que tener en cuenta las dificultades técnicas de la intervención. En la Barcelona de aquella época apenas se construye bajo tierra y habrá que esperar bastantes años hasta la aparición de los primeros parkings subterráneos en los edificios. Esta primera fase de gran complejidad arquitectónica va acompañada de otra más de reforma interior que consistirá en el "vaciado" de los locales de la planta baja del edificio, destinada a almacenes. Igualmente se procede al desplazamiento de la entrada principal del edificio a uno de los extremos de la fachada para dar la máxima continuidad espacial al vestíbulo. Obviamente, la escalera del edificio no se mueve. En el derribo se eliminan las paredes de carga y se sustituyen por pilares de hormigón armado, condición que desde el inicio impone Choffat para la construcción del Frontón. En sustitución del mencionado almacén se localiza el vestíbulo del Frontón donde se desarrollará el programa funcional más público, el propio vestíbulo, los despachos de administración, la

recepción, la sala de apuestas, el guardarropía y los lavabos. A continuación se accederá directamente a la sala de juego o cancha, pero por su parte superior, es decir por los palcos o lonjas dispuestos en graderías curvadas, atendiendo a la condición constructiva del proyecto. La cubierta de la instalación es otro de los elementos importantes, sobre todo teniendo en cuenta que es por donde ha de penetrar la mayor parte de luz natural. El edificio, como se ha mencionado anteriormente, se halla orientado a noreste con lo que dispone de una excelente luz para iluminar un interior, sin radiación solar directa. Como no podía ser de otra manera, se proyecta también en hormigón armado para dotarla de una forma ligeramente curvada. Entre los nervios de las mismas y sobre los palcos, para no deslumbrar a los deportistas, se disponen los grandes lucernarios formados por baldosas de vidrio tipo pavés. Las luces resultantes son espectaculares, como acostumbran a pasar en este tipo de instalaciones. Para 30 m. de cancha y 8 de contracancha se disponen láminas bidireccionales de hormigón armadas, ligeramente curvadas, apoyadas en tres de los cuatro lados del perímetro total, llegando a cubrir luces de 20 m. de longitud. El interior resulta pues diáfano, luminoso y ventilado, ideal para la práctica deportiva de los deportes de pelota vasca.

Del día de la inauguración no disponemos documentación alguna, ni de los años que le sucedieron hasta su cierre en 1948. Sí que sabemos, por encuestas a personas que lo recuerdan, que por su superficie jugaron los mejores pelotaris de la época y que, especialmente por sus dimensiones, se realizaron los torneos femeninos más importantes, dentro de las giras correspondientes. También ocasionalmente, por su situación urbana, se destinaba a otros usos compatibles con el diseño de la instalación. Como anécdota, recordar unas Navidades en el que se montó una espectacular maqueta de trenes eléctricos, actividad lúdica muy extendida en las familias por aquella época.



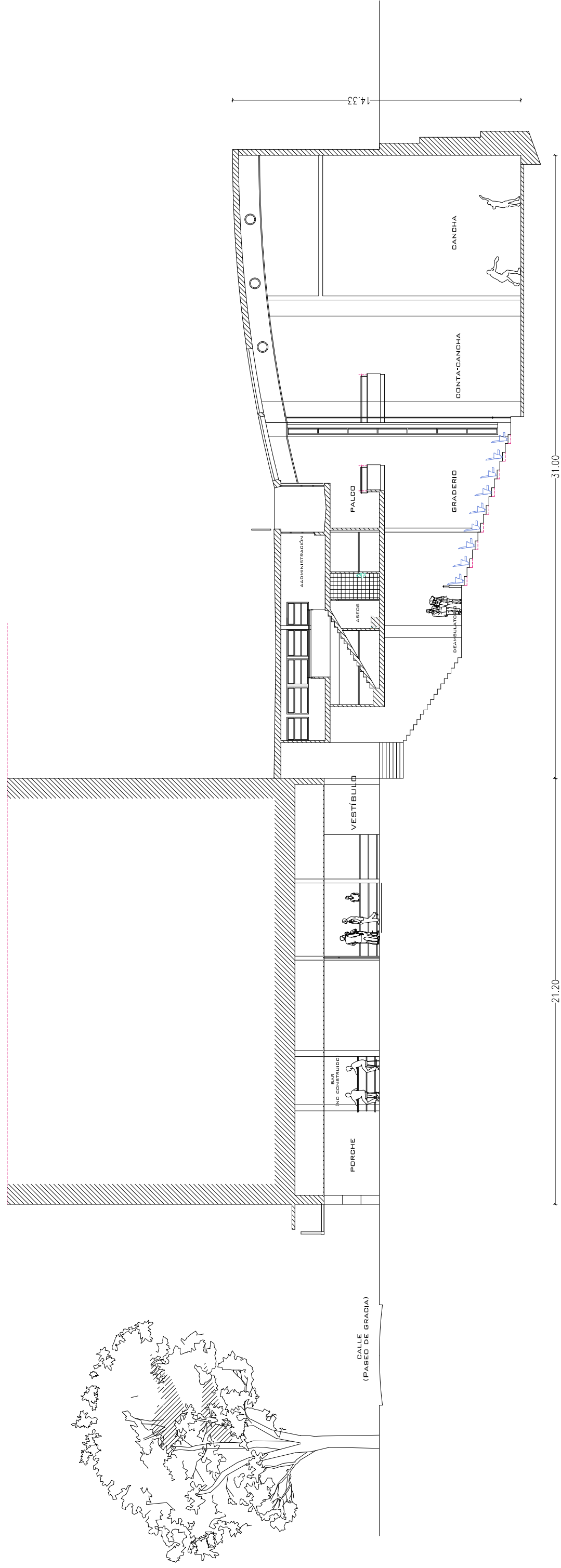
PLÀNOL SENSE VALOR NORMATIU, vàlid només a efectes informatius.



FRONTÓN CONDAL - PASSEIG DE GRÀCIA, 105 - BARCELONA (1941)
 ARQ. J.Mª AYXELÀ TARRATS (1907-1986)

PLANTA A NIVEL DE CANCHA (-7,01)
 ESCALA 1/200 - DIN A3
 ESCALA 1/100 - DIN A1

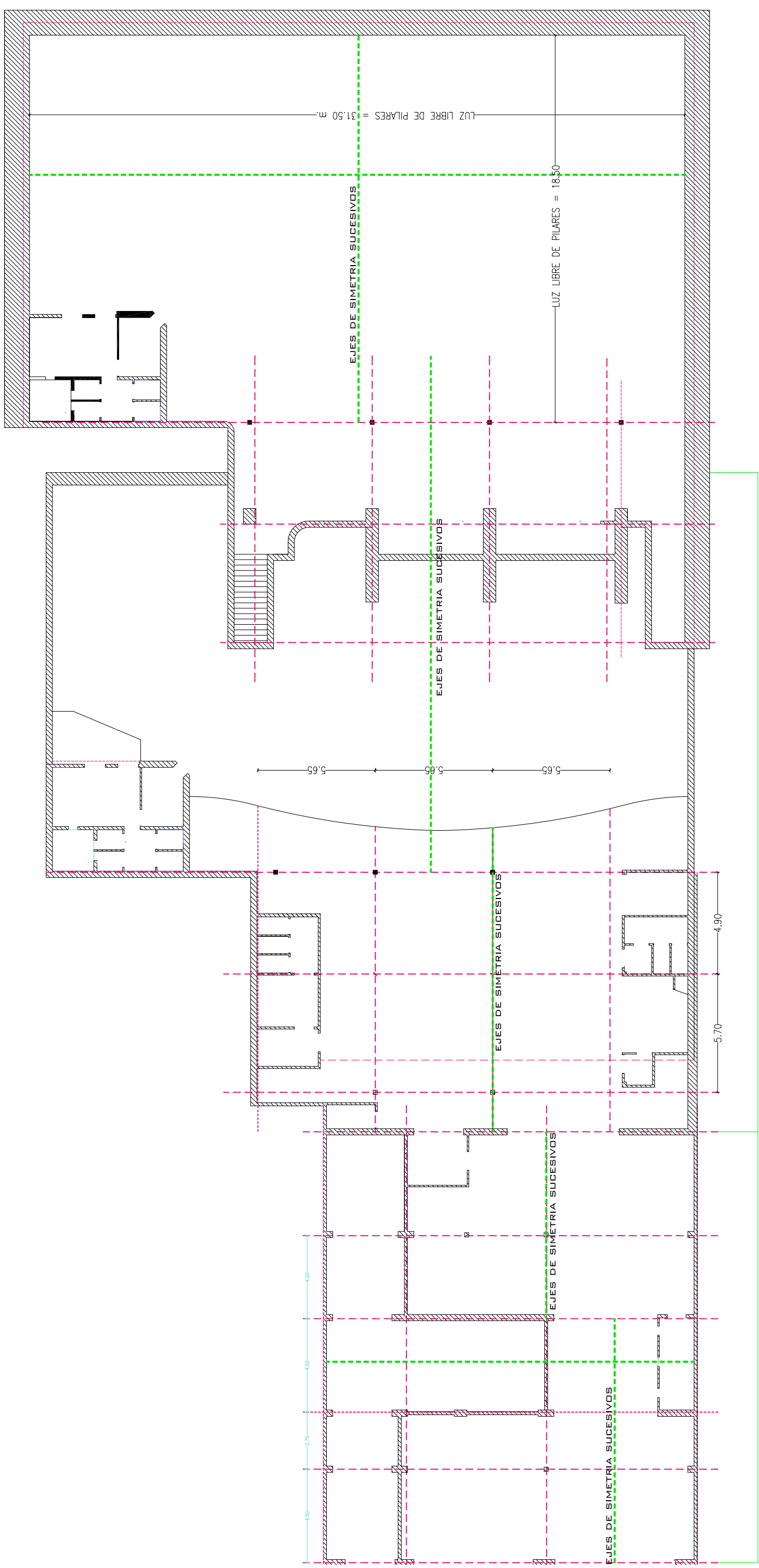
DIBUIXAT A BARCELONA L'AGOST DE 2015



FRONTÓN CONDAL - PASSEIG DE GRÀCIA, 105 - BARCELONA (1941)
 ARQ. J.M^a AYXELÀ TARRATS (1907-1986)

SECCIÓN
 ESCALA 1/200 - DIN A3
 ESCALA 1/100 - DIN A1

DIBUIXAT A BARCELONA L'AGOST DE 2015



EDIFICIO EXISTENTE DE 6 PLANTAS

INTERIOR DE PARCELA
CUBIERTA EN PLANTA BAJA

INTERIOR DE MANZANA
VACÍA CON LAS DIMENSIONES MÍNIMAS
PARA EDIFICAR UN FRONTON (30X20M.)

FRONTÓN CONDAL - PASSEIG DE GRÀCIA, 105 - BARCELONA (1941)
ARQ. J.M^a AYXELÀ TARRATS (1907-1986)

ANÁLISIS - EJES DE SIMETRÍA
Y TRAMA ESTRUCTURAL
ESCALA 1/200 - DIN A3
ESCALA 1/100 - DIN A1

DIBUIXAT A BARCELONA L'AGOST DE 2015

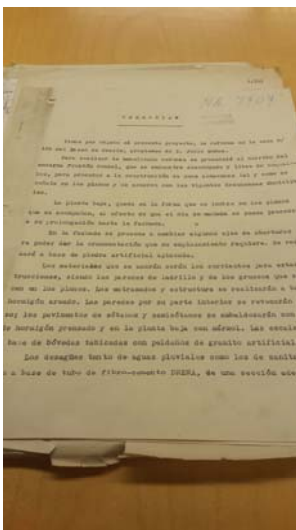
8.3.4 Una repentina desaparición

El 3 de febrero de 1948, de una ulcera con perforación de estómago, muere de manera repentina, a la edad de 15 años, el único hijo de Denys Choffat, José Luis, conmocionando a sus padres, familia, amigos y allegados. El trauma nunca será superado. Denys Choffat y su mujer Rosita Verdaguer afectados por la tragedia, y para olvidar cualquier recuerdo de José Luis, abandonan la residencia familiar. Como residencia ocasional eligen el Hotel Ritz de la ciudad, donde residirán durante una larga temporada



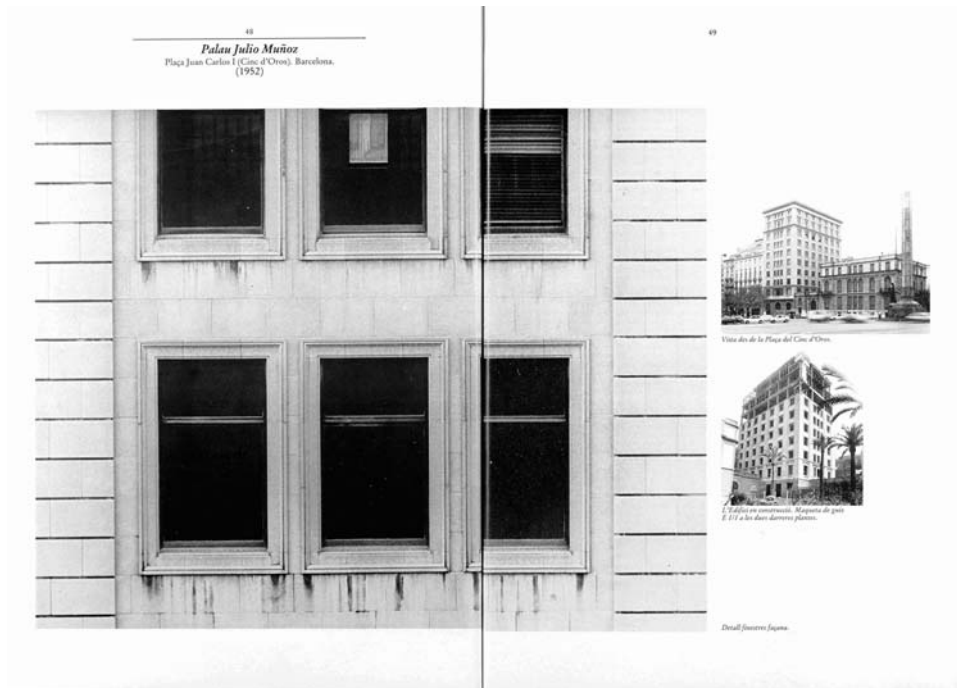
1948. Cuerpo presente de José Luis Choffat. Archivo personal.

El mismo año acaban vendiendo el edificio de Paseo de Gracia 105, donde se ubicaba su residencia, así como el propio Frontón Condal. Julio Muñoz Ramonet, controvertido personaje de la época, adicto al régimen y industrial algodónero de éxito acabará comprando el edificio, procediendo a reformarlo tal y como se refleja en la memoria del proyecto. En el documento que se adjunta, aparece por última vez el nombre del Frontón Condal, donde se anuncia su derribo para ser sustituido por unos almacenes textiles del nuevo propietario.



Memoria del proyecto de reforma del edificio situado en Paseo de Gracia, 105 donde se menciona el derribo del Frontón Condal (*Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona*)

Finalmente se procederá al derribo total del edificio para construir en su lugar la que será durante unos años la residencia de Julio Muñoz Ramonet, tras encargar el proyecto en 1949 a Raimon Durán i Reynals [19], conocido arquitecto de Barcelona y en su momento adherido al GATPAC durante los años de la República, que en su lugar proyectará y construirá la célebre *torre Muñoz*, inserta ya dentro del estilo académico imperante.



Palau Julio Muñoz, conocida popularmente como torre Muñoz. Ramón Duran y Reynals (1952), o la arquitectura ausente del Frontón Condal

Denys Choffat no vuelve a recuperarse. Adquiere una casa en el barrio de Pedralbes abandonando su prolongada estancia en el hotel Ritz. No se implica en el proyecto de construcción de la misma al hallarse ya construida. Posteriormente, en 1956, se embarca en un viaje que le llevará a dar la vuelta al mundo y del que escribirá un libro que autoedita y que rescaté sorprendentemente en una feria de libro viejo y de ocasión [20].



1956. Denys Choffat a punto de embarcarse en Bombay. Archivo personal

Al cabo de los años y, tras abandonar toda actividad profesional, venden la casa de Pedralbes para adquirir, a finales de la década de los 60, un piso en un moderno edificio recién construido en la calle Balmes, esquina Padua. El edificio, de estructura de hormigón vista, se inscribe dentro de lo que denominaremos *“brutalismo arquitectónico”* [21], corriente arquitectónica en boga en Europa y que acaba llegando a la península. Denys Choffat compra el piso sobre plano al estar en contacto directo con la Constructora. Puigcerdà, Begues y de nuevo Castelldefels son sus lugares de residencia para el verano. En esta última localidad manda construir un pequeño y moderno edificio de apartamentos, en estructura de hormigón, actualmente existente, donde pasa en verano las temporadas de baño. Sus últimos años los vive rodeado de la presencia continua del hormigón armado, del cemento, material al que consagró prácticamente toda su vida. En marzo de 1988, fallece la que fue compañera de toda su vida, su mujer, Rosita Verdaguer. Dos años más tarde, en 1990, y tras volver de su paseo diario, Denys Choffat contrae una neumonía de la cual ya no podrá recuperarse. Tras ocasionales visitas de algún familiar, en el mes de junio muere en soledad, a la edad de 96 años.



El edificio de Balmes 346, esquina Padua, última residencia de Denys Choffat

[1] El relativo triunfo de las fuerzas regionalistas en las elecciones municipales de Barcelona de noviembre del 1905 fue remarcado por toda la prensa de esta tendencia y se decidió celebrar el éxito electoral. *“La Lliga organizó un Banquet de la Victòria el 18 de noviembre en el Frontón Condal, al cual asistieron unas dos mil quinientas personas, y a la salida hay incidentes entre asistentes que gritan delante del local de la Fraternidad Republicana de la calle Balmes, esquina Ronda Universidad, y de la redacción de La Publicidad.*

El gobernador, general Fuentes, considera el banquete como un acto hostil a Catalunya. El semanario humorístico catalán “Cu-cut!” publica un chiste, un dibujo de Junceda, donde un militar, delante del Frontón Condal, pregunta a un civil, mientras un grupo de personas se encuentran en la puerta: ¿Qué se celebra aquí, que hay tanta gente?, el civil responde: El Banquet de la Victòria, y el militar reflexiona: ¿De la Victòria? Ah, vaya, serán paisanos.”La

publicación del chiste, que ridiculiza las derrotas de los militares españoles, provoca una airada reacción por parte del estamento militar. *"Para los militares todo era separatismo, desde la Lliga Regionalista hasta las revistas satíricas catalanas o Els Jocs Florals. Su reacción, aquella noche del 25 de noviembre del 1905 fue típica del militarismo anticonstitucional: asaltar redacciones de seminarios y periódicos, destrozar material y apalazar ciudadanos pacíficos y desarmados."* Història de Catalunya. Dirigida per Pierre Vilar. Volum VI. Josep Termes, *De la revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil. 1868-1939*. Edicions 62. Barcelona 1987

[2] El Mundo Deportivo en su edición del día 2 de abril de 1924 publicaba en portada *"Ayer 1º de Abril, comenzó el derribo del hermoso Frontón Condal, grandioso edificio orgullo de Barcelona y que para vergüenza de la afición se deja desaparecer. No entremos en detalles del asunto que nos llevaría por derroteros que queremos evitar. Digamos solamente que no hay derecho, que por quienes debían, se deje desaparecer el Frontón Condal único en el mundo"*.

[3] Jesús Azurmendi. *"El frontón que nunca existió"* en Pilotarien Batzarra, abril 2013. <http://www.pilotarien-batzarra.com>.

[4] Inaugurado el 21 de diciembre de 1935 el nuevo frontón pasa a engrosar el abanico de instalaciones dedicadas a la pelota vasca de la ciudad. Situado en la plaza Bonsuccés, 1, en pleno centro histórico de la ciudad, sorprende por su moderna arquitectura. Promovido por Martín Aramendia, era conocido por *"la Bombonera"*, por sus reducidas dimensiones. La pista tenía una longitud de 30 m. y podía llegar a albergar 429 espectadores. Aramendia murió durante un bombardeo en 1938 y el empresario Jesús Goiri se hace cargo de la instalación. La instalación, rebautizada con el nombre de *Frontón Chiqui* después de la guerra, estuvo activa durante 26 años hasta su cierre en 1961. En 1974 se procede a su derribo por la constructora Núñez y Navarro. <http://www.barcelofilia.blogspot.com>.

[5] Joaquim Sellés i Codina. (1906 – 1995). Arquitecto barcelonés, hijo del arquitecto Salvador Sellés i Baró. Estudió en la Escuela de Barcelona (1923-30). Trabajó para el Ayuntamiento de Barcelona de 1931 al 1976. Jefe del Servicio de Sanidad y Beneficencia (1950-56), del de Edificios Administrativos (1956-67) y del de Abastos y Patrimonio Municipal (1967-76). Es autor del edificio de los Juzgados –con Porqueras-, la clínica Puigvert, la Policlínica Corachán, el Hospital de la Esperanza, el Asilo del Puerto, el Frontón Chiqui Alai y la restauración de la parroquia de Sant Jaume. <http://www.encyclopedia.cat>.

[6] *"Entre las salas de espectáculos modernos, el Frontón tiene una importancia preponderante. Desde hace poco tiempo, el Frontón cubierto ha tenido que luchar y responder de todas las soluciones modernas, confort, buena visibilidad, aire templado, etc., si quería competir con otros locales de espectáculos. Y es bien notable que si el Frontón como juego es de origen remotísimo y popular, hoy puede considerarse, por todas sus aportaciones, como espectáculo eminentemente moderno. El origen del Frontón cubierto para profesionales lo hemos de ir a buscar a los antiguos juegos de llargues o de rebote que hoy en día se juegan en algunas localidades de Navarra y Guipuzcoa. Este juego primario, por sus dimensiones de 100 metros por 20 metros y por su situación céntrica, constituía el paseo principal del pueblo. Tenía dos paredes para el rebote de 5 o 6 metros de altura en los lados y hasta y hasta 10 o 12 metros en el centro. El terreno era el natural, endurecido y aplanado por un rodillo de piedra, ya que la pelota se cogía al vuelo. Solamente la parte destinada propiamente al rebote estaba pavimentada con piedra bien lisa. Nada denotaba la existencia del campo de juego sino eran los muros extremos y las rallas de falta marcadas con cal.*

Estos frontones fueron sustituidos por los de un solo muro, los cuales todavía se hallan muy extendidos en Castilla por ser el Frontón más popular y económico, ya que no requiere un campo tan extenso (15 metros de ancho por 60 metros de largo). El poder botar la pelota por todo el campo, hacía que la cancha (o lugar destinado puramente al juego, de medidas 10 por 60 metros) estuviera cubierta con losas de piedra dura o pavimento de hormigón. A lado y lado de la cancha había dos fajas laterales de 2 o 3 metros de ancho llamadas contracanchas y en las que no se permitía el bote.

De estos Frontones pasamos a los Frontones con pared izquierda, que ocupa toda la longitud de la cancha y en escuadra con la pared del frontis. Las medidas son similares a las anteriores. En muchos lugares de la región vasco-navarra se ha transformado el Frontón de un solo muro en el de pared izquierda solamente añadiendo ésta. Se suprime por tanto una contracancha y el público ocupa la parte derecha junto con las taquillas provisionales para las apuestas.

Insensiblemente llegamos al Frontón cubierto para profesionales al ser industrializado este deporte. Se hacen graderías para el público que paga la localidad, se cubre después esta gradería para protegerla de la lluvia y finalmente se cubre todo el Frontón y se hace un edificio propio para espectáculo con todas las dependencias y comodidades que requiere. Tenemos entonces, el Frontón cubierto con parte de gradería, pisos para las lonjas o para la entrada general, y con la cancha de once metros de ancho por 60 metros de largo, y el frontis y pared izquierda de igual altura que esta anchura. La contracancha varía de 7 a 9 metros de anchura. Se hace necesaria la sala de las apuestas para el público, con un bar adjunto; servicios de WC y lavamanos en cada planta, dependencias para los corredores que tramitan las mencionadas apuestas entre el público; vestuarios, duchas, masaje, enfermería, sala de descanso, etc., para los jugadores profesionales; despachos para el director, gerente, administración, intendente, etc. Departamentos del cuadro eléctrico, calefacción y ventilación y útiles. Vestíbulos, guardarropía, taquillas, etc.,

Toda esta complicación que lleva el espectáculo va de día en día en aumento. Esto nos da verdaderos edificios o locales resueltos magníficamente en todos sitios. En España sobresalen los del Norte, Madrid, Barcelona, Valencia, Mallorca. En el extranjero Bruselas, Tien-sin, Shangai, Miami, pueden ir a la delantera. Finalmente tenemos hace poco una novedad; el Frontón para jugadores profesionales establecido en Madrid, Sevilla, Bilbao, San Sebastián, La Habana, Méjico i, desde hace poco tiempo, en Barcelona.

Las jugadoras llamadas raquetistas por jugar con raqueta, necesitan una cancha de más reducidas dimensiones que las anteriores. El Txiqui- Alai (pequeño y alegre) que he construido en Barcelona, tiene una cancha de 9 por 30 metros, contracancha de 4 metros y frontis de 9 metros de altura.

Habiendo sido imposible de establecer la solución ideal de las cubiertas correderas del Frontón Barcelona, el Txiqui-Alai tiene doble cubierta (cubierto y cielo raso) que establece un tiraje continuo de aire y todo el paño sobre las lonjas con ventanas metálicas practicables. Esta forma, más allá de mejorar la estética, permitió colocar los reflectores por la cancha sobre el cielo raso y no presentar la galería colgada de otros frontones necesaria cuando los focos son visibles desde la sala o bien aplicarlos al fondo de la gradería y herir la vista del espectador o del jugador cuando se gira. La construcción en hormigón armado fue necesaria para suprimir las columnas delante de los espectadores, para aguantar el voladizo de las lonjas y para habilitar bajo la gradería y cancha para los servicios múltiples. La cancha, que es la parte más comprometida, se ha enlosado con piezas cuadradas de 33 centímetros hechas con cuarzo y cemento perfectamente ajustadas, preferibles al pavimento de hormigón por presentar éste el peligro de las grietas, sobre un forjado de 12 centímetros aguantado por vigas y pilares armados visibles en los servicios del sótano. La contracancha es de madera de melis y la pared del frontis de aplacado de piedra caliza de Girona de 19 centímetros de grueso pintada, igual que la pared izquierda y de rebote que son de obra, con pintura Làpid color verde. Tiene un servicio completo calefacción, refrigeración y acondicionamiento de aire de absoluta necesidad para los servicios del sótano. El pavimento de gradería y lonjas es el litóxil, preferible a la madera, tanto por su belleza como por la limpieza.

Hay que tener en cuenta en esta clase de espectáculo de separar absolutamente los jugadores del público. A tal efecto, además de entradas independientes de la calle y la cancha, tienen sus servicios y lonja incomunicados con el público.

I así el industrialismo moderno ha cambiado un juego de aire libre a grandes locales donde la técnica moderna se esfuerza en hacerlos competir y superar a otros espectáculos como el cine o el teatro”

Joaquim Sellés i Codina. “*El Frontó com a espectral modern*” en “Arquitectura i Urbanisme”, nº 13, agosto de 1936, pp.101.

[7] Construido como alternativa al viejo Frontón Jai-Alai. Promovido por un grupo de inversores catalanes y proyectado por el arquitecto Javier Goerlich en 1933, tenía un aforo de 1200 personas, carecía de columnas, y sus dimensiones eran de 60,5 m. de largo, por 10 m. de ancho y 17 m. de alto. Se jugó en el frontón durante toda la guerra civil. Su última temporada fue en 1945-46, tras la cual fue derribado. <http://www.euskonews.com>.

[8] Francisco Javier Goerlich Lleó (1886-1972), ha sido uno de los arquitectos más decisivos en la formación del perfil actual de la ciudad de Valencia, tanto por su gran número de obras ejecutadas como por su cargo de arquitecto municipal desde 1922 y arquitecto mayor (1931-1956). Representante del “casticismo” valenciano, diseñó edificios de diferentes estilos, desde exóticos o neogóticos, y también hará uso del lenguaje moderno (sobretudo en los años 30), para posteriormente dejarlo de lado. <https://ca.wikipedia.org>.

[9] Eduardo Torroja Miret. Madrid, (1899–1961). Ingeniero Civil, proyectista, científico, investigador, gestor y docente. Protagonizó en gran medida la revolución científica y técnica que abrió paso al trepidante desarrollo del hormigón armado y pretensado en la primera mitad del siglo XX, contribuyendo a la evolución de la industria de la construcción. Es internacionalmente reconocido por su actividad como ingeniero proyectista, su labor docente, su actividad investigadora y como impulsor de la moderna normativa de las estructuras de hormigón armado y pretensado. Su actividad como proyectista destacó ya en su primer trabajo profesional como ingeniero desarrollando innovadoras obras en hormigón armado y ladrillo. En 1927 monta en Madrid su propia oficina de proyectos, iniciando una fructífera producción de nuevas ideas que dieron lugar a innovadores proyectos y obras, no solo en el campo de la ingeniería propiamente dicha, sino también en el de la Arquitectura Moderna divulgada y defendida por Le Corbusier a raíz del primer Congreso CIAM celebrado en 1928. Fue uno de los pocos ingenieros cuya sensibilidad artística e ingenio técnico que hicieron posible que la forma resistente se fundiera con el concepto arquitectónico, pasando a formar parte esencial del mismo. Su nombre se asocia comúnmente con los de Robert Maillart (Suiza), Eugène Freyssinet (Francia) y Pier Luigi Nervi (Italia), como los cuatro ingenieros que más influyeron en el desarrollo técnico y estético del hormigón en la primera mitad del siglo XX. En 1927 fue llamado para integrarse, como ingeniero, en el Gabinete Técnico que se formó para la construcción de la Ciudad Universitaria de Madrid. Durante estos años, hasta el inicio de la Guerra Civil española en 1936, Eduardo Torroja Miret proyectó también algunas de sus más famosas y relevantes estructuras laminares de hormigón armado. Entre ellas, alcanzaron fama internacional el *Mercado de Algeciras* (1935), para el que proyectó una cubierta laminar en forma de casquete esférico de 47,62 metros de luz y 9 cm de espesor, sustentada sobre ocho apoyos perimetrales; el *Frontón Recoletos de Madrid* (1936), cuya cubierta estaba formada por una estructura laminar generada por la intersección de dos sectores de cilindros circulares, salvando una luz de 55 m entre los muros testeros de cierre con un espesor de tan solo 8 cm; o el *Hipódromo de la Zarzuela de Madrid* (1935), cuya marquesina es una estructura laminar formada por la sucesión de hiperboloides de eje horizontal secantes entre sí, de 5 cm de espesor en los extremos de sus voladizos de 12,80 m. Lamentablemente, el Frontón Recoletos de Madrid se desplomó, debido a los daños sufridos durante los bombardeos de la Guerra Civil. Dirige con éxito el ITCC así como la revista “*Informes de la Construcción*”, que se publica por primera vez en 1948, recogiendo los avances científicos, técnicos y arquitectónicos, nacionales e internacionales, dándose a conocer las obras de Saarinen, Aalto, Nervi, Salvadori, Neutra, Le Corbusier, Lloyd Wright, Van der Rohe, Hossdorf o Candela entre otros. A lo largo de toda su vida profesional, Eduardo Torroja Miret, además de liderar los avances técnicos y científicos en materia de estructuras

de hormigón, realizó importantes obras y proyectos innovadoras optimizando y racionalizando sus procesos de construcción. Eduardo Torroja murió en su despacho del Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento el día 15 de junio de 1961. <http://www.fundacioneduardotorroja.org>

[10] Secundino Zuazo. Bilbao (1887-1071). Nace en Bilbao, en 1887. Tras acabar los estudios en 1912, trabaja con Antonio Palacios en su estudio. Un viaje por Holanda y el centro de Europa hace que su estilo evolucione hacia un racionalismo depurado, donde prima el confort y la funcionalidad. En 1932 diseña uno de sus edificios más emblemáticos “La Casa de las Flores”, en el madrileño barrio de Argüelles, que junto a la realizada por el catalán Francesc Folguera, “El Casal de Sant Jordi (1929-31), se convierte en una de las obras más importantes realizadas por arquitectos españoles en lo que va de siglo. En 1935 construye el desaparecido “Frontón Recoletos” junto al ingeniero Eduardo Torroja. El entonces ministro de Obras Públicas, Indalecio Prieto, le encarga las obras para albergar los Nuevos Ministerios, pero la guerra civil impidió terminar este proyecto. la actividad de Zuazo discurre por caminos alejados de los debates y polémicas, mantenidos por los CIAM o sus homólogos españoles del GATEPAC, sobre el problema de la modernidad; su interés y empeño se centran en el estudio de la historia propia - el alcance del clasicismo en la arquitectura española- que refleja en sus estudios sobre El Escorial. Sus edificios evolucionarán hacia planteamientos más nacionalistas, afines a los gustos de la dictadura. Aún así buscará líneas más renovadoras, como las de sus Torres de Cea Bermúdez, en Madrid, donde fallece en 1971. <http://www.xn--espaescultura-tnb.es>.

[11] Construido en 1935, se encontraba en el número 2 de la calle Villanueva, El frontón fue diseñado por el arquitecto Secundino Zuazo en colaboración con el ingeniero Eduardo Torroja y era uno de los edificios más innovadores del Madrid de la época, con una cubierta laminar asimétrica formada por dos cilindros de distintos tamaños. El mayor de los dos cubría la zona de juego y, el menor, el graderío. Cada uno de ellos tenía un lucernario en su cara norte que permitía iluminar el interior sin que el sol cegara a los jugadores. El edificio se construyó en muy poco tiempo: el primer partido se jugó el 29 de febrero de 1936 y el frontón se convirtió en uno de los lugares de encuentro favoritos para los aficionados a este deporte. Aunque hoy nos resulte un poco extraño, en aquella época la pelota vasca era un espectáculo de masas, (sin llegar a los extremos futbolísticos actuales) como demuestra la proliferación de frontones por todo Madrid: el Beti Jai, el Jai Alai, el Central, el Madrid... Los diarios, y no sólo los deportivos, comentaban los partidos al detalle y anticipaban cada encuentro a toda página, como hoy sucede con todos y cada uno de los *partidos del siglo*. Estos recintos contaban además con cafés en el interior y se utilizaban también para llevar a cabo otras competiciones deportivas, como combates de boxeo y de lucha libre (*catch*), también muy en boga en la época. Menos de cinco meses después de su flamante apertura comenzó la Guerra Civil. Las bombas destruyeron parte de la cubierta y las vibraciones de las explosiones hicieron que toda la estructura quedase muy dañada. Una vez terminada la guerra, Torroja presentó un estudio para remodelar el edificio y que volviera a su esplendor original, pero fue imposible llevarlo a cabo. El Recoletos fue demolido en el año 1973. En su lugar hoy se alza un edificio de viviendas. <http://blog.bne.es>

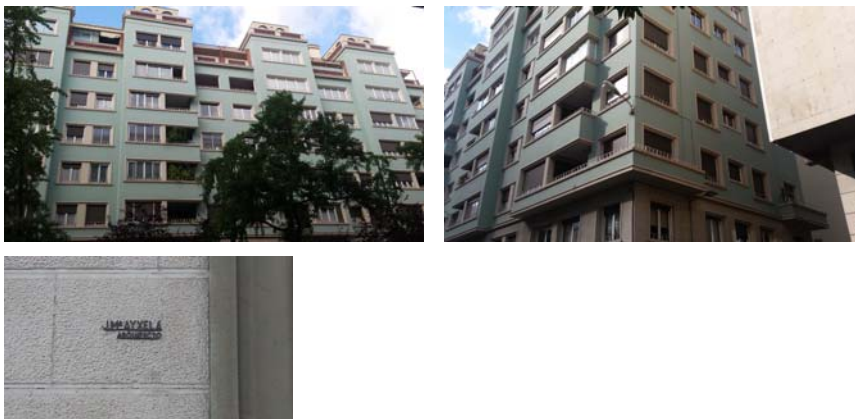
[12] Pere Benavent de Barberà. Barcelona (1899- 1974). Arquitecto barcelonés, discípulo de Enrique Sagnier, se tituló en 1923. Realizó una obra de estilo personal con cierta tendencia clasicista y gusto por lo popular. Autor en Barcelona de la cripta de la iglesia de Nuestra Señora de Pompeya (obra de Sagnier), el convento de los Capuchinos de Sarrià (1940-1944) y algunos colegios mayores, como los de San Raimundo de Peñafort y Nuestra Señora de Montserrat, en la avenida Diagonal 643 (1955-1965). En los años 1930 fue autor de diversas obras de estilo racionalista, o tradición renovada, como el edificio de viviendas de la calle de Balmes, 220 (1931-1932), el edificio de la avenida Gaudí, 56 (1933) o la conocida casa para Jacinto Esteva en el paseo de Gracia 104 (1935-1940), si bien en la posguerra retornó al clasicismo.

[13] Tan sólo se ha podido encontrar esta referencia biográfica: “Arquitecto de la Comisión Provincial de Reparaciones de Barcelona, nacido en esta ciudad el 7 de septiembre de 1907. Se especializó en el proyecto de casas de renta, habiendo realizado la construcción de gran número de ellas en su ciudad natal”.

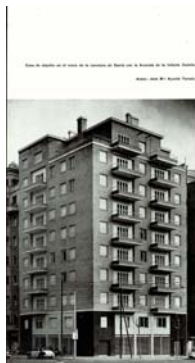
J.F. Ráfols. *“Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días”*. Tomo Primero. Editorial Milla. Barcelona 1957.

[14] De la prolífica e irregular obra de Ayxelá me gustaría destacar algunas obras que le mantienen durante toda su trayectoria profesional en una posición de calidad.

- Edificios para viviendas de alquiler. 1943-1950. en la Vía Augusta, 27-31 de Barcelona. Construirá dos edificios correlativos en un estilo ya académico y de corte clasicista, como muchos colegas de su generación que experimentaron este cambio radical de lenguaje en muy pocos años. En el primero de ellos se instalará a vivir junto con más miembros de su familia. El resto de las viviendas se destinan a alquiler

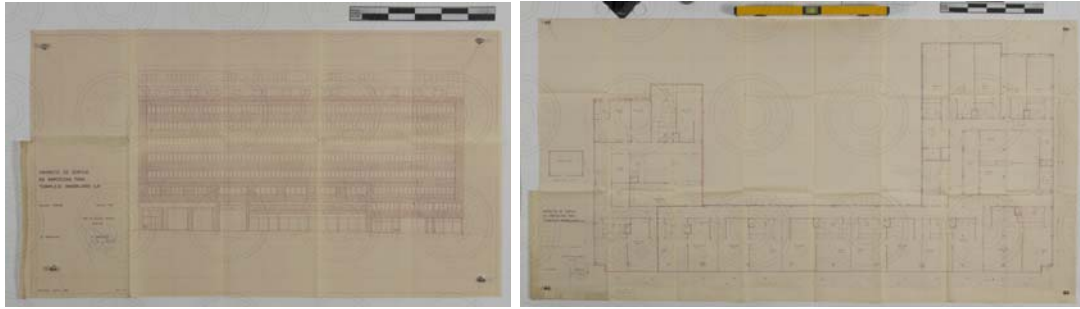


- Casa de alquiler en el cruce de la Carretera de Sarriá con la Avenida de la Infanta Carlota. Cuadernos de Arquitectura nº 28, pp. 14-18. 1956. En el prólogo del artículo figura el siguiente texto: *“Agrupamos en las siguientes páginas seis edificios, cuatro de ellos destinados a viviendas y dos de ellos de carácter industrial, proyectados por los arquitectos, Terradas, Mascaró, Ayxelá, Bohigas&Martorell, Mitjans y Dou. Construidos durante los últimos años, tienen el interés de toda solución lograda con acierto y simplicidad, y el no menor de mostrar la evolución del pensamiento de los arquitectos catalanes cada día más cercano al que normalmente informa la arquitectura europea desde hace tiempo. No pretendemos pues que las obras reproducidas sean aleccionadoras en sí, aunque forzoso es reconocer el acierto de los arquitectos que las proyectaron. Nos interesa simplemente constatar la absoluta disconformidad de nuestros arquitectos con las ideas imperantes hace escasamente tres años.”*



Este proyecto marca un punto de inflexión de cara al retorno a lenguajes modernos.

- Proyecto de edificio de 11 plantas en Barcelona para Complejo Inmobiliario S.A., 1965. Arxiu Històric COAC



- Hotel Presidente. Avda. Diagonal de Barcelona Cuadernos de Arquitectura nº 73, anuario 1969, pp. 12.



[15] T. Caballé y Clos. Secretario-Asesor jurídico de la Federación Regional de Pelota Vasca de Cataluña. "Pórtico". En "Frontón Condal", publicación en forma de catálogo: "Álbum recuerdo del Frontón Condal. Barcelona. Inaugurado en agosto 1941". Ediciones del Fomento de la Producción Española. Muntaner 210. Barcelona. Ejemplar único

[16] José M^a Ayxelá Tarrats. Arquitecto. Memoria descriptiva. En "Frontón Condal", publicación en forma de catálogo: "Álbum recuerdo del Frontón Condal. Barcelona. Inaugurado en agosto 1941". Ediciones del Fomento de la Producción Española. Muntaner 210. Barcelona. Ejemplar único.

[17] Actualmente Plaza de Juan Carlos I y anteriormente a la guerra civil, Plaza de la República

[18] D. Choffat. "Nuevo Frontón en Barcelona". En *Cemento y Hormigón*, Pág. 313 (agosto 1941)

[19] Ramón Durán i Reynals (1895-1996). Arquitecto nacido en Barcelona. Más preocupado por aspectos disciplinarios, la composición, los materiales, la construcción, la adecuación al uso o al lugar, que no por los aspectos más teóricos o ideológicos, tuvo una prolífica y variada carrera, abordando diferentes estilos y lenguajes. Evolucionó a lo largo de los años siguiendo un doble proceso que lo había llevado, antes de la guerra, desde unos inicios brunelleschianos ligados al entorno cultural del *Noucentisme* (entre los años 1926 y 1931), hasta su adhesión al GATPAC (entre los años 1932 y 1936), y, después de la guerra, desde un clasicismo más o menos anglófilo o académico (entre los años 1940 y 1950) hasta volver a conectar, en sus últimos años de actividad, con las corrientes que entonces se impusieron dentro del movimiento moderno: el empirismo nórdico, la arquitectura italiana de los 50 y, a nivel local, con el grupo R.

Joan Tarrús. *Durán y Reynals: clàssic i eclectic*. En *QUADERNS* nº 150, enero-febrero 1982

[20] Denys Choffat. *“La vuelta al mundo en 144 horas de vuelo”* Talleres Gráficos Chimeno. Barcelona, 1958 (autoedición)

“Está finalizando el año 1955, hace tres meses que he cumplido 61 años y hace 38 que terminé mi carrera y 37 que estoy trabajando para la industria del cemento casi exclusivamente. Durante este largo período – toda una vida -, he recorrido casi toda Europa, he realizado varios viajes a los Estados Unidos, por cuestión de negocios, para ampliar mis conocimientos sobre la industria y para adquirir maquinaria destinada a nuestras fábricas; he visitado buena parte de la América del Sur, Argentina, Brasil, Uruguay y Chile en triste disposición de ánimo, después de la muerte de mi hijo (q.D.g.g.), pero con la excepción de un viaje a Italia y Suiza, hace ya 30 años, no he realizado ningún largo viaje de placer.

Sentados frente a la chimenea, en el salón de nuestra casa de Pedralbes, y con un atlas del mundo sobre mis rodillas... -Nos estamos haciendo viejos -, le digo a Rosita, mi esposa, bastante más joven que yo, pero menos viajera y de carácter sedentario, que prefiere un pequeño cuartito confortable en su casa, a la más lujosa suite de cualquier Hilton o Palace Internacional – y me voy a quedar con las ganas de conocer el mundo, en aquella parte que aún no conozco. Este año, por circunstancias favorables, tenemos dinero sobrante, tenemos salud a Dios gracias, y el humor, que es lo que hace falta además de los dos anteriores requisitos, aunque no es muy sobrado, estoy seguro que lo iremos encontrando a medida que nos alejemos de nuestra monótona vida cotidiana y nos encontremos rodeados de otro ambiente que ejerza una impresión favorable sobre nuestro espíritu. Por ese ambiente oriental, hindú, japonés, chino, maya o azteca, que despertará nuestra curiosidad y nuestro entendimiento, haciéndonos sentir un nuevo interés por la vida. Por diversas circunstancias, tristes y dolorosas unas, deplorables y desagradables otras, hemos llegado a perder el gusto de vivir, y consideramos los días como una sucesión inevitable de escenas, iguales y monótonas, sin interés especial y sin esperar de ellas nada que estimule esta necesidad de seguir viviendo. ¿Por qué, pues, no aprovechamos ahora para emprender un viaje largo, y conocer esos países lejanos, llenos de tradición y leyenda?...



Cubierta de la publicación

[21] El brutalismo es un estilo arquitectónico que surgió del Movimiento Moderno y que tuvo su auge entre las décadas de 1950 y 1970. En sus principios estaba inspirado por el trabajo del arquitecto suizo Le Corbusier (en particular en su edificio *Unité d'Habitation*) y en Eero Saarinen. El término tiene su origen en el término francés *béton brut* u 'hormigón crudo', un término usado por Le Corbusier para describir su elección de los materiales. El crítico de arquitectura británico Reyner Banham adaptó el término y lo renombró como «brutalismo» (*brutalism*, en inglés), término que identificaba el estilo emergente. Wikipedia

9. Narrativas de la Ausencia y estética Representativa

“Destruído por castigo, ya no era más que un ruido, pero enorme” [1]

A continuación el trabajo de investigación aborda una parte más conceptual para profundizar en el uso de las estrategias narrativas que nos han de dar nuevas interpretaciones a los proyectos artísticos y de diseño. Se trata de la parte final del mismo donde se pretende complementar y dar argumentos teóricos a gran número de las hipótesis aparecidas que se han podido plantear hasta esta fase final del presente trabajo de investigación. Son temas que también se han tratado durante el propio curso del Master, y que siempre han estado orbitando por los temas que pretende desarrollar la tesis.

9.1 Paisaje y representación artística

En una reciente exposición sobre paisaje [2] se llega a afirmar que ningún lugar es paisaje si antes el arte no se ha fijado en él y no lo fija en forma de representación artística. La exposición, a través de una serie de obras de épocas, lenguajes y procedencias muy diversas, recorre y propone diferentes maneras de crear el paisaje. De entre todos los textos que se suceden selecciono el siguiente de María Luisa Lima: *“Las lecturas que hacemos del paisaje son el resultado no tan sólo de nuestra experiencia individual, sino también de un conjunto de creencias e ideologías construidas de una manera social y cultural”* [3]

El tema de la construcción de paisajes, como construcción modelada por el arte es recurrente en muchos artistas y forma parte igualmente del relato más creativo de arquitectos, urbanistas o fotógrafos. Ya hace décadas que el paisaje llega a ser referente principal dentro de las artes visuales de hoy en día, más allá de su fiel o no representación real, y los artistas y diseñadores se adentran en otras realidades que anuncian nuevas representaciones. En este sentido, aportaciones como las de Jaques Ranciere [4] resultan fundamentales al abrir los métodos de concepción del hecho artístico. Ranciere modifica el reparto de lo sensible e introduce consecuentemente concepciones del arte no consideradas como tal hasta hace unas décadas. Ciertamente es que no hace más que representar una tendencia que, quizás, ha de encontrar sus orígenes en el movimiento dadaísta, cuando se ponen *“...en tela de juicio las certidumbres históricas, los dogmatismos formales, los encasillamiento de géneros y prácticas...”* [5], que hasta la fecha resultaban incuestionables por parte de la práctica más académica y oficial del arte. *“La noción del artista es, también renovada y borrada. El pintor y el escultor ya deben coexistir con el chamán, el performer, el accionista, el conceptual y el minimalista, a menos de*

que ya no sea posible ser pintor o escultor.” [5] Y añade Michaud en su tesis sobre el carácter eminentemente gaseoso del arte contemporáneo, “...las obras de arte han cambiado de modo de operación. Ya no les importa tanto representar o significar,..., sino que pretenden producir directamente experiencias intensas y particulares. Hasta las fotografías en su realidad de imágenes fascinantes e hipnotizantes tienden a ya no funcionar como imágenes de, sino como elementos inmediatos operando a partir de su única apariencia” [5]. Desde la filosofía contemporánea, Nelson Goodman [6] en “Maneras de hacer mundos” nos confirma la dispersión de la realidad, una vez superada la experiencia postmoderna, y nos habla de concebir la realidad mediante la presencia de mundos diferentes; “No hablamos ahora de múltiples alternativas posibles a un único mundo real, sino, por el contrario, de múltiples mundos reales, y la pregunta subsiguiente atañerá a cómo interpretar términos tales como real, irreal, ficticio o posible” [7]. A este proceso abierto que obliga sin duda a una *desestetización* del arte y a una *estetización* de la vida mencionar la aportación fundamental de toda la obra de Walter Benjamin [8], que sin duda provocará todo un cambio de régimen estético al describir un nuevo modelo de experiencia estética y un nuevo tipo de obra de arte [9]. El proceso, lógicamente no se cerrará, al difuminarse los límites del mismo, y resultar absorbido por una nueva dimensión del presente que cuestiona las otras dimensiones sobre las que se sustentaba el relato de la contemporaneidad clásica. La memoria pertenece más al presente que al pasado y el futuro no existe en tanto que, cuando se revela, ya pertenece al presente.

Respecto a la experiencia estética relacionada, en su libro, Michaud cita, entre otros, a Monroe C. Beardsley que establece una lista de cinco rasgos para que se produzca una experiencia de este tipo. [10]. Pero sin duda, lo que se propone es una estética generalizada que va a generar la propia experiencia vivida y que, consecuentemente, va a acabar reemplazando al propio arte “...dando la prioridad a las relaciones y a las operaciones sobre las propiedades de objeto. En cuanto a los modos de operación su naturaleza sociológica deberá contar más que su aspecto conceptual” [11].

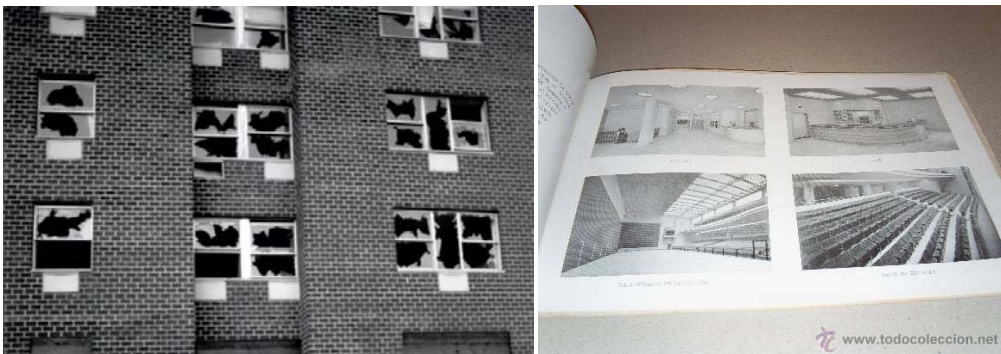
9.2 Representación de la ausencia

Tenemos paisajes, elegimos determinados diseños y determinadas arquitecturas porque nuestra experiencia visual ha estado formada por el arte. Desde otras fuentes de creación como la tecnología, el pensamiento urbano, las culturas del ocio o el trabajo desde la identidad individual, nos interesan las posibilidades que todo ello ofrece. Con la incorporación de lenguajes muy diversos confeccionamos una narración de posibilidades y, por lo tanto, nuevas

representaciones que se asocian a estéticas relacionadas, narraciones que han de cuestionar el discurso prefigurado, ya sea en el ámbito de la nueva construcción de paisajes como de arquitecturas existentes o desaparecidas.

Mi interés se centra más en estas arquitecturas transformadas que configuran nuevas representaciones, así como en cualquier narración posible contra la arquitectura, ya sea desde la desaparición como desde la destrucción. Estudiaremos esta dualidad y diferenciaremos sus diferentes contenidos. Pensar en la arquitectura, en el paisaje no ya como un acto constructivo sino, al contrario, como aquello que solo mediante la destrucción puede exhibir sus verdaderas potencialidades. Es este sentido de la lógica de la destrucción el que nos interesa, ya sea desde el olvido o destrucción de la memoria o la propia destrucción física. Las propuestas teóricas de W.G. Sebald nos argumentan estas interpretaciones, *"...la destrucción, en efecto, no sólo está planeada sino que responde a la explícita voluntad de dejar al descubierto, de hacer visible y vulnerable, lo que pasa en los interiores de aquello que ha sido previamente construido"* [12]. Desde esta interpretación contraria a la arquitectura recordar las acciones de Joseph Beuys [13], los actos de desmantelamientos constructivos de Gordon Matta-Clark (Window Blow-out 1976) [14] donde se secciona y arruina la arquitectura hasta conseguir revelar las *"capas ocultas de un significado arquitectónico y antropológico, familiarmente y socialmente encubierto"* [15], los vaciados de Rachel Whiteread o Christian Boltansky (Maison Manquante, 1991).

Nos queda, por último, la otra interpretación a favor de la arquitectura y el paisaje, es decir desde la ocultación o invisibilidad sin llegar a su destrucción física. En este sentido se trata de paisajes inventados, como el caso de Joan Fontcuberta [16] en su serie *Orogenesis* donde crea paisajes inexistentes a través de imágenes realizadas con un programa informático concebido por topógrafos y militares para interpretar mapas, y donde los límites entre verdad y ficción quedan disueltos. O aquellas arquitecturas inexistentes desde el olvido o la negación de su uso, donde el discurso narrativo queda interrumpido perteneciendo tan solo al imaginario humano.



Window Blow-Out. Gordon Matta-Clark (1976) y Frontón Condal Barcelona (1941)

- [1] Gaston Bachelard. *La poética del Espacio*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México 2005.
- [2] "Relat de belles coses falses" Una exposición de paisajes. Ars Santa Mónica, 15.10-1.12.20
- [3] María Luisa Lima. *Congreso de Psicología ambiental*. Almería 2011.
- [4] Jacques Rancière (Alger, 1940) es un filósofo francés, profesor de filosofía en la European Graduate School de Saas-Fee y profesor emérito de filosofía en la Universidad de París VIII (Saint Denis).
- [5] Yves Michaud. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica. México 2007.
- [6] Nelson Goodman (Somerville, Massachusetts, 1906 – Needham, Massachusetts, 1998). Filósofo estadounidense destacado en el campo de la estética y la epistemología. Consideraba dos tipos de juicios, los literales, que sí podían usarse en las hipótesis científicas, y los metafóricos, que son la base del arte.
- [7] Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*.
- [8] Walter Benjamin. (Berlín, 1892 –Portbou 1940), es uno de los pensadores estéticos de más influencia. Después de la toma del poder por el nazismo se exilia a París y colabora con la Escuela de Francfort. Posteriormente se suicida en la frontera española huyendo de nuevo del totalitarismo nazi.
- [9] Walter Benjamin. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Llibres a l'abast. Edicions 62- Barcelona 2011.
- [10] Yves Michaud, ídem, pp. 137
- [11] Yves Michaud, ídem, pp. 138
- [12] W.G. Sebald. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama. Barcelona 2003
- [13] Joseph Beuys (Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986). Artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, performance, happening, vídeo e instalación. Fundador y figura principal del grupo *Fluxus*.
- [14] Gordon Matta-Clark. (Nueva York 1943 – Nueva York 1978). Exploró diferentes modos de intervención arquitectónica. Uno de esos raros artistas apreciados por artistas y arquitectos donde se reconoce su reformulación de cuestiones que afectan a estas disciplinas.
- [15] J. Russi Kirshner. Gordon Matta-Clark. IVAM. Valencia 1993, o Hubertus von Amelnunxen, Angela Lammert, Philip Ursprung. *Gordon Matta-Clark / Moment to moment: Space*. Verlag für Moderne Kunst. Berlín 2007.
- [16] Joan Fontcuberta. (Barcelona 1955). Artista, docente, ensayista, crítico y promotor de arte español especializado en fotografía.

10. Apéndices

Como apéndices al trabajo incluyo dos trabajos realizados durante el curso del Master que de alguna manera enlazan con la temática tratada y que considero de interés incluir en el presente trabajo de investigación.

10. 1. Construcción de Memorias

Según cuenta Enrique Vila-Matas, el 11 de septiembre del 2011 se cumplían cien años exactos de un choque que tuvo lugar entre un triciclo y un automóvil en uno de los bulevares de París...” *A consecuencia de aquel golpe, el triciclo se quedó con la rueda delantera deformada. El empleado de panadería que, hasta aquel momento había pedaleado con total despreocupación, se apeó y se dirigió hacia el automovilista, que se apeó igualmente. Enseguida comenzaron a recriminarse sus respectivas formas de conducir y se creó el clásico corro de gente que deseaba saber quién llevaba la razón. En cierta forma, dos culturas entraron en conflicto: el automovilista era alguien instruido que, encima, tenía el don de la palabra, mientras que el panadero se defendía solo gesticulando y, para colmo, haciendo siempre el mismo gesto.*

Cuando la pelea comenzó a estancarse, se llamó a un policía para que reanimara el espectáculo. Uno de los testigos del choque en aquel bulevar de París fue el espectador Franz Kafka que, de paso por la ciudad aquél 11 de septiembre de 1911, registró en su diario el incidente, anotando todo tipo de detalles, como por ejemplo, la gran cantidad de espectadores nuevos que se añadieron al corro inicial en cuanto apareció aquél policía, de quien todo el mundo parecía esperar que resolviera el asunto de inmediato con toda imparcialidad y, además, les permitiera el gran goce de poder presenciar en directo la redacción de un atestado. Como tantas veces en estos casos el policía se hizo un lío. El policía, escribía Kafka en su diario, se equivocó un poco en el orden de sus anotaciones, y en algunos momentos, en su esfuerzo por poner de nuevo las cosas en su sitio, no oyó ni vio ninguna otra cosa.”[1]

De algo similar trata el presente capítulo, como si de un ensayo se tratase, en un intento de abordar una temática de investigación en torno al hecho narrativo vinculado al espacio y sus múltiples ramificaciones, y del cual se ha tratado a lo largo del presente trabajo. La intromisión de narraciones diversas forma parte de las geografías de los objetos, arquitecturas y paisajes en nuestra cultura contemporánea. La obsesión por interpretar la realidad a través de los hechos que se manifiestan en presente (realismo) contrasta con otra de mayor alcance y contemporaneidad como es la importancia del detalle y del registro, estrategia alternativa y

quizás definitiva, a una interpretación de la realidad social que demanda atenciones que sobrepasan las convencionales basadas en discursos ideológicos o quimeras trascendentes.

“El hombre no es el hombre nada más que en su superficie. Levanta la piel. Diseca: aquí comienzan las máquinas. Después te pierdes en una sustancia inexplicable, ajena a todo lo que sabes y que, sin embargo es esencial.” [2]

Huella, inscripción, indicio, registro, archivo, pista, rastro, itinerario, memoria, hábitat..., conceptos atrincherados entre la imagen y la significación. Conceptos estos que nos han de servir como punto de partida para dirigir el proyecto y sus objetivos. Conceptos que residen de forma alternativa en las realidades ficticias que defendemos y que nos remiten *“a un sentido claro de definición de espacios y lugares negociados de diversos modos, a acciones y tiempos con ritmos e intensidades diversas, a registros de experiencias y marcas del pasado, restos y rastros que podemos reincorporar en el presente; pero también se refieren a modos de habitar y a formas de ordenar, seleccionar y presentar conocimiento.” [3].*

Las actuales tecnologías de la información favorecen el desarrollo de estos campos de investigación, de estas parcelas teóricas que han de converger en un proyecto de diseño. Proponen pues futuro en un avanzar al presente. Pero tampoco partimos de cero. Las metodologías de investigación reconocen un pasado que establece el marco de la misma. El punto de vista y la voz del diseñador ayudan a definir las hipótesis que han de construir conceptos para intentar establecer interpretaciones objetivas.

Walter Benjamin resuelve en su *Libro de Pasajes* esta paradoja contemporánea. *“Renunciar a la inmediatez sin suspender la relación con el instante, retardarlo, hacerlo demorar, de modo que sea el suyo propio revelador y, de ese modo, conseguir un poder tan grande sobre el pasado... Por eso el tiempo de ahora contiene en su posibilidad la anticipación de un cierto futuro y la cita de un cierto pasado.” [4]*

Como referentes podemos encontrar numerosas iniciativas que trabajan estos temas. Seleccione una histórica y otra de gran actualidad con gran presencia en las redes (Near Future Laboratory, que resultó una interesante sorpresa al presenciar a Fabien Girardin en directo).

1. John Habraken y los soportes. <http://www.laciudadviva.org>

John Habraken (1928) nació en Indonesia y vivió de adolescente la experiencia de los campos de concentración bajo dominio japonés. Se tituló como arquitecto en Delft en 1955 y planteó inicialmente sus teorías en un libro de 1962, *Soportes. Una alternativa al alojamiento de*

masas. Su propuesta se basaba en una cuestión conceptual fundamental: llegar a separar aquello inamovible y colectivo que hay en todo edificio residencial – lo que depende estrictamente de las ordenanzas, la estructura, las instalaciones y las aberturas –, es decir, el soporte, de aquello que puede ser transformable y que puede depender de cada usuario, como las divisiones interiores, los armarios, o las piezas de las cocinas y los baños, es decir, las unidades separables o de relleno. *“De esta manera, utilizando una tecnología avanzada sería posible plantear unas viviendas que admitieran fácilmente la flexibilidad e intercambiabilidad como solución a la esencia cambiante de las necesidades a las que responde la arquitectura y recurriendo a sistemas y procesos abiertos. Así se podría superar la homogeneidad de la vivienda masiva como producto acabado, cerrado y repetitivo”* [5].

Se trata entonces de inventar o innovar nuevos sistemas arquitectónicos, estructuras para lo ordinario, capaces de aceptar la intervención de la gente, de permitir los cambios en el tiempo, de favorecer las relaciones entre lo privado y lo público, y de expresar unos criterios de diseño compartidos por la sociedad.



John Habraken y una isla de l'Eixample de Barcelona

La participación del usuario ha de ser un instrumento durante todo el proceso de toma de decisiones. Esta participación se concreta a dos escalas: a nivel del soporte y al de la vivienda particular.

En una primera fase el primer grupo de arquitectos y diseñadores se reúne con los futuros usuarios de cara a plantear un programa general para el diseño de la parte comunitaria. Posteriormente cada uno de los estudios de arquitectura y diseño entrevista a cada familia por separado para conocer sus preferencias sobre su vivienda. En base a estas necesidades se diseña cada unidad por separado. El resultado es una gran variedad de tipologías con distintos tamaños y programas funcionales. La separación entre estructura portante y relleno permite

que las viviendas sean diseñadas de forma autónoma, asegurando una gran flexibilidad y libertad en el diseño de cada unidad.

Desde su puesta en funcionamiento, algunas de las viviendas han de cambiar su distribución para adaptarse a las nuevas necesidades, puesto que se han de renovar las familias de forma periódica.

2. Near Future Laboratory. <http://nearfuturelaboratory.com>

Near Future es un equipo de diseñadores e ingenieros formado por Julian Bleecker, Nick Foster, Fabien Girardin y Nicolás Nova que han diseñado un nuevo lenguaje de programación visual conocido como “Quadrigam” en el que interrelacionan gran generación de datos (Big Date), mediante el acceso, manipulación, análisis visualización de los mismos. Se generan datos a los que hay que dar sentido, respondiendo las preguntas que ellos plantean. Y que han de dar lugar a narraciones de ficción o escenarios de futuro donde se materialicen nuevas maneras de entender mundos, de entender alguna cosa de manera diferenciada. Ideas para construir (a la manera de sketches de diseño). Explicar, describir, interpretar los entornos sociales y el territorio. Quadrigam crea nuevas manera de comunicar (mediante el “mapping”,...) y acercarnos al futuro más próximo.



El equipo de Near Future Laboratory

“Pues aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo. Parpadea; es siempre este uno y jamás nada, de donde sale enseguida otro.”

[6]

Me gusta leer las portadas de todos los diarios. De hecho los compraría todos e invertiría parte de mi tiempo en hojearlos y acumular la diferente manera informativa de relatar unos hechos teóricamente iguales. En la mayoría de los casos se tratan de acontecimientos diferentes que informan sobre los mismos hechos. Alguna vez, sobre todo antes de la digitalización de los

mismos, a menudo gozaba de esta situación. Me encontraba bajo el peso físico de los siete u ocho diarios dominicales más importantes, que descansaban sobre mis rodillas dispuestos a ser analizados con cierto rigor, lo que me llevaba con frecuencia a acabar mis jornadas dominicales a altas horas de la noche. Recordando esos tiempos de la prensa escrita, en mi memoria queda registrado más el placer del peso físico de los propios diarios que la levedad de sus contenidos. En ningún caso los comparaba o sigo actualmente comparando – ahora ya desde la levedad de mi IPAD - . Pero continúo actualmente sumergido, como en una obsesión, por interpretar la realidad social y cultural que me rodea a través de la máxima acumulación de datos, aunque la mayoría de ellos, desde su propio registro o superficialidad, como equivocadamente algunos se atreverían a diagnosticar.

Parecidas estrategias desarrollo cuando me dedico al análisis, cargado igualmente de carácter epifánico (para muchas culturas las epifanías corresponden a revelaciones o apariciones en donde los profetas, chamanes, médicos, brujos u oráculos interpretaban visiones más allá de este mundo) de muchos de los entornos que me rodean. Cuando a menudo me alargaba a reconocer los barrios más periféricos de mi ciudad, la realidad siempre se me acostumbra a presentar a través de sus elementos más insignificantes, sus detalles, huellas o rastros o palimpsestos [7]. Se abren de este modo toda una variedad de interrogantes abiertos y sin resolver que están allí y que tan solo has de recoger para leer, interpretar los mundos y establecer una lectura de los mismos, es decir, descubrir las claves de su interpretación.

En 2009 Marc Recha en *El Petit Indi*, a través de una narración, como corresponde a una ficción cinematográfica, nos explica la historia de Arnau, un adolescente que vive en su imaginario de papel frágiles realidades. Así comprendemos e interpretamos un área periférica de la ciudad de manera ejemplar. Marc Recha construye una historia que se almacenará en nuestra memoria y que nos permite interpretar una realidad individual e íntima cada vez que en nuestra huida de Barcelona por la AP-7, tangencialmente, reconocemos el paisaje del barrio de Vallbona, allá donde Barcelona ha dejado de existir. Pero nuestra memoria resuena con fuerza, con más fuerza que la propia ciudad que abandonamos.



Fotograma de *Petit Indi*, en el río Besòs (2009)

Al igual que la cámara de Marc Recha habríamos de fabricarnos dispositivos que nos permitieran construir memorias e interpretaciones individuales de los entornos que más nos interesasen. En la valoración del registro más individual posible reside su interés excepcional.

Pienso que nuestra memoria, como he explicado antes, la construyen esos instantes llenos de revelación significativa y es lo que hace que nuestros relatos de las experiencias vividas sean individuales y diferentes. El valor que damos cada uno de nosotros, a través de la experiencia individual, al detalle, a la observación de lo ínfimo, de la huella, el dígito i palimpsesto se ha de poder registrar más allá de nuestra memoria. La memoria en el momento que se construye deja de alterarse, al mantener una relación espacio-tiempo fijada por el propio documento o archivo.

En uno de los módulos del Master comentaba la posibilidad de crear un dispositivo que denominaba *Pa-i-ssage*.

Pa-i-ssage había de ser un dispositivo digital, que registrase todas y cada una de nuestras experiencias, visuales, olfativas, acústicas o musicales, así como las variaciones producidas al elegir los itinerarios falsamente causales (ya que responden a estímulos escondidos en remotas parcelas del cerebro y que es lo que nos hace diferentes). El usuario participa de forma directa en la captación de los mismos, a la manera como los zahoríes acaban localizando las corrientes subterráneas. Como un GPS, sus estímulos cerebrales van a seleccionar todos los datos que recibe de la red y van a construir su propio escenario de la memoria.

Pa-i-ssage creaba interfaces donde se producía el lugar de la interacción; el espacio donde se desarrollaban todo tipo de intercambios y variaciones.

Pa-i-ssage creaba un sistema de análisis que nos ayudaba a interpretar en profundidad la realidad social de los entornos que nos interesaban.

Pa-i-ssage desencadenaba estímulos de conciencia que interactuaban en sus usuarios y les invitaban a mirar diferente. La realidad finalmente era de quien la experimentaba y atendía a múltiples interpretaciones. Invitaba a transformarla y estimulaba el voluntariado social.

Pa-i-ssage había de crear igualmente paisajes pertenecientes al pasado, delatando los tránsitos del tiempo, informando de la historia y de sus ausencias. El paisaje lo conformaban sus realidades existentes, sus escenarios de futuro así como las ausencias del pasado.

Por último, *Pa-i-ssage* se diseñaba como herramienta física.

[1] Sylvia Molloy -Enrique Vila-Matas, *[escribir] PARÍS*. Brutus editoras. Nueva York, mayo 2012

[2] Paul Valery, *Cahier B 1910*. París, 1930.(1952).

[3] Varios Autores. Presentació, a *Registres i Hàbits. Màquina de temps, imatges d'espai*. (2006) Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.

[4] Chema de Luelmo. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin*. Maia Ediciones. Madrid 2009

[5] Master Laboratorio de la vivienda del siglo XXI. UPC. *Experiencias 1. Soportes: vivienda y ciudad*. N. John Habraken, Andrés Mignucci. Barcelona 2009.

[6] Walter Benjamin. *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedeman. Ediciones Akal. Madrid 2005. 4ª reimpresión, 2013.

[7] **Palimpsesto**: Códice o documento que ha sido utilizado dos veces, después de ser raspado el primer escrito para escribir un nuevo texto. Institut d'Estudis Catalans. (1995). *Diccionari de la Llengua Catalana*, edició 3 i 4. Barcelona.

10.2. Apéndice 2

Expresión del mundo subjetivo como resorte de la investigación

Siempre he disfrutado de una enfermiza curiosidad por conocer los interiores físicos de los espacios. Plantearme preguntas sobre sus mundos interiores y adivinar qué misterios se esconden detrás de sus *infranqueables* muros. De hecho, es una categoría que me gusta contemplar ya que a menudo lo inaccesible, lo infranqueable, lo asocio a guardar celosamente algún tipo de secreto. Me complace mi actitud de espectador pasivo e inmóvil dispuesto a dejar que se me revelen las historias que contienen. Jacques Rancière [1] desde su teoría filosófica nos justifica esa actitud, como condición indispensable para su propia emancipación.

Para superar las distancias entre artista y espectador Rancière presupone un discurso de igualdad. El espectador se convierte en agente activo: observa, selecciona, compara e interpreta y compone así su propio poema. El espectador finalmente construye su propio relato, se emancipa y se iguala con el artista. De sus competencias para construir, de sus capacidades o incapacidades para interpretar la realidad no ha de depender la materialización de estas relaciones, *“lo que hay son simplemente escenas de disenso; susceptibles de*

sobrevenir en cualquier parte, en cualquier momento" [2]. Es esta relación entre espectador artista que defiende Rancière, y que la convierte en un acto creativo mutuo, algo que siempre he reivindicado desde mi posición de espectador inmóvil. La obsesión por interpretar la realidad a través de los hechos que se manifiestan en presente (realismo) contrasta con otra de mayor alcance y contemporaneidad como es la importancia del detalle y del registro, que no dejan de representar realidades múltiples, muchas veces de significados ocultos, y a menudo en descomposición. Es decir, no forman parte de un mismo mundo, ya que éste responde a la superposición de muchos otros.

Hasta hace poco frecuentaba la vivienda de un artista. Se trata de un caserón aislado de grandes dimensiones en el pre-pirineo aragonés. Mi amigo, Jean Yves Breux [3], escultor y periodista, eligió este lugar, a modo de *observatorio del mundo*, en la última fase de su vida. Para Jean Yves era necesario recuperar el uso doméstico de la casa después de estar durante muchos años habilitada como establo o refugio de vacas pirenaicas. En las largas conversaciones que manteníamos en torno a inacabables botellas de vino o coñac, hablaba a menudo de recuperar las condiciones de habitabilidad, que sobre todo pasaban por la limpieza a fondo de los excrementos de las vacas y bueyes tras décadas de uso como establo. Nunca habló de reforma o rehabilitación y sí de recuperación de la función inicial, aquella para la que fue creada. *Limpio el interior y recuperó su alma.*

Pero sí modificó el espacio interior. Un espacio interior que *auto construyó* durante años y que, sin duda, se convirtió en depósito de sus obsesiones, como usuario y habitante, espacio difícil de compartir, pero fácil de vivir y sentir, o sea de interpretar o *emanciparse*. Recuerdo, siempre que vuelvo al escenario, el primer estímulo que recibí, en la nocturnidad, al traspasar el umbral del viejo caserón. Previamente, la presencia flotante sobre mi cabeza de un viejo sanitario, en una clara evocación del lenguaje simbólico y provocativo de Duchamp, me anunciaba, a modo de advertencia, un territorio indefinido y, como tal, con aquella dosis de incertidumbre propia de paisajes interiores en donde la disolución de ciertos límites adecuan estados de tensión personales, provocando emociones que, a modo de deriva controlada, fluctúan entre la excitación y la serenidad monástica.

Los OBJETOS existentes, su naturaleza artística en unos, y en los otros su naturaleza manipulada (que se convierte en artística), va a resultar desde el primer asalto, vehículo de una larga sucesión de estímulos que, acompañados de una estudiada iluminación y la audición casi interrumpida de diferentes variedades de música culta, nos van a introducir y hacer vivir

unos espacios de marcada subjetivación. La incorporación de los olores de las casas de campo, así como sus diferencias térmicas, nos revela definitivamente una percepción espacial diferenciada (evocando algún tipo de ancestro), donde los cinco sentidos participan de la aprehensión espacial como una suerte de sinfonía dodecafónica. El valor del OBJETO *sacraliza*, pues, los espacios, donde se adecuan y proporcionan posibilidades de contención de todo un amplio espectro de posiciones subjetivas. El contenido *artístico* añadido del objeto, es decir, su *nueva significación* cuando se muda en artístico, permite su extrapolación objetiva, su universalización y capacidad de asimilación por parte del espectador pasivo, reconociéndonos en nosotros mismos, así como al personaje que habita la vivienda (...*la morada*). El OBJETO, ya transmutado en artístico, asume su carácter protagonista, con unas finalidades centradas en la ocupación del espacio y la intervención y manipulación de las ópticas habituales de las percepciones, tanto visuales como táctiles.



La casa de Ipies. Exterior y jardín (2005)

Manel Clot, en talleres artísticos dirigidos por él mismo, profundiza en este sentido “...*el binomio axial, materia/concepto, establece y formula la RELACION dependiente entre todo un continuo de materiales y recursos físicos –en el sentido de puro material ya existente, o en el de objeto manufacturado o fabricado de nuevo como artificio – y el uso que de ellos se hace que, evidentemente, está determinado por la voluntad del artista de producir una imagen corpórea que responda a su instinto, a su necesidad perentoria, a su idea de contenido discursivo. Es en*

este aspecto, de la cosa tridimensional, que las imágenes virtuales han dado paso a la icona física, en la cual se ha abandonado la representación ilusoria a favor de la presentación evidenciada, y se ha ampliado de una manera extensísima el repertorio de recursos y de ingredientes, así como las posibilidades de recrearlos, para poder otorgarles una determinada fisonomía y adjudicarles una función escénica e intelectual.”[4]

Al caso que nos ocupa, le quiero añadir una nueva significación, metafísica, en el sentido de trascendencia. Sería como añadir una nueva y última interpretación del mundo polifónico que me he encontrado, construido y construyéndose. Nelson Goodman [5] en “Maneras de hacer mundos” nos habla de concebir la realidad mediante la presencia de mundos diferentes; “No hablamos ahora de múltiples alternativas posibles a un único mundo real, sino, por el contrario, de múltiples mundos reales, y la pregunta subsiguiente atañerá a cómo interpretar términos tales como real, irreal, ficticio o posible” [6]. Es sin duda, una interesante solución a la fragmentación producida por la dispersión postmoderna planteada en aquél momento en su justo debate. Goodman es hábil y ante el problema, ante la gran incógnita que plantea el nuevo escenario, propone una coexistencia pacífica y ordenada que quizás haya existido desde siempre. La desaparición de lo alternativo coincide con el discurso ya mortífero de las grandes ideologías y religiones. Parte de la Modernidad ha quedado ya tocada de muerte. Goodman nos saca del entuerto, quizás a un precio demasiado alto. El mundo se describe y representa de manera múltiple. Incluso se aventura a polemizar con un relato necesariamente asumido por la reciente construcción moderna, y se siente inseguro “(¿Cómo se puede comprender la reducción a física de la visión del mundo de Constable o de James Joyce?) Soy la última persona en el mundo que subestime la construcción y la reducción, pues la reducción de un sistema a otro puede contribuir verdaderamente a la comprensión de las interrelaciones entre diferentes versiones del mundo, pero es rara, y casi siempre parcial una reducción que pueda decirse tal en un sentido razonablemente estricto, y pocas veces, si es que tal acontece, es una reducción única y singular” [6]. A continuación define los procesos que él considera a la hora de construir mundos. De entre todos los que se mencionan (Composición y descomposición, Ponderación, Ordenación, Supresión y complementación y Deformación) creo suponer que pueden aparecer otros que incluyan elementos de cada uno de ellos. Así, “...no solo existe un único mundo sino que tampoco existe un único mundo de mundos.” [6]



Interior de la casa. Cristo en las golfas (2003). En papel mache; emana sangre y semen, una vez asestado el golpe final. (Modelo de escultura pública retirada por la Guardia Civil).

Y de nuevo en mi escenario, me refiero a esa nueva revelación. Al personaje que habita la casa, ese “arsenal de máscaras”, según expresión *benjaminiana* [7], el mundo se le revela de manera fragmentada (Composición y descomposición, según Goodman), siendo la disolución de él mismo el principio ordenador de la realidad aparente. Jean Yves posee una personalidad compleja. Ejerce como periodista de un semanario especializado en la actualidad agrícola, pero sobre todo ejerce como escultor, como modelador obsesivo de la realidad que le rodea, depositando en ella sus experiencias. Se autorreferencia sin tregua en el único lugar de liberación posible. Experiencias de todo tipo: los frecuentes nomadismos, sus pasados *de gloria* en el Sahara argelino y su primera juventud parisina, numerosas relaciones frustradas con mujeres, la paternidad responsable con su único hijo, también en entredicho, la escritura permanentemente inacabada, etc. Opta en un momento dado por una vía autodestructiva refugiándose en los efectos del alcohol, los recuerdos del pasado y su propio deterioro físico. Adopta Jean Yves un comportamiento introspectivo y casi autista, perdiéndose por completo en el pequeño-gran mundo que ha sabido construir. Se disuelve Jean Yves en una realidad paralela (¿superior?), fruto de realidades fragmentarias, resultando el espacio habitable general como una ininterrumpida epifanía que asalta al visitante desde todos y cada uno de sus rincones. Diferentes zonas de la casa, *de la morada*, se nos revelan diferenciadas de las

anteriores y éstas de aquellas otras. *Mundos de un mundo*. A través del objeto y su significación artística, sus revelaciones, se atomizan realidades dispersas.

“... pero una vez desprendido de mí ese extraordinario encantamiento, ya no sé decir nada de ello; soy entonces tan incapaz de mostrar con palabras sensatas dónde está esa armonía entretejida en mí y en todo el mundo...” [8]

Como conclusión, comentar esta actitud propia de numerosos artistas y que explican los procesos aquí comentados, ya que contextualizan las atmósferas donde se han desarrollado dichos procesos. En algún momento se opta por una suerte de *exilio interior*, de aislamiento voluntario, ascetismo necesario para realizar sus actos creativos. Gilles Deleuze [9], al referirse a los actos de creación, comenta en una conferencia [10] el caso de Bresson, *“Raramente hay espacios enteros en Bresson. Son espacios que llamamos desconectados... Todo esto pasa como si el espacio bressoniano, desde ciertos puntos de vista, se presentara como una serie de pequeños fragmentos en los que la conexión no está predeterminada.”* [11]

10.2.1 La casa de Jean Yves y el tema del master.

El tema que dibuja la realización del master nos habla de *Narrativas de la Ausencia. Cartografías de la Memoria*. De los pasajes secretos entre la *Ausencia* y el *Recuerdo*. Y de la emancipación del espectador, no tanto como sujeto que abandona su condición pasiva sino como sujeto activo libre para construir su propio paisaje interior. Libre para interpretar su propia experiencia artística, a partir de un distanciamiento de la obra, para después volver a ella y darle sentido con el despertar de la propia conciencia crítica. En este sentido parece contradecir de alguna manera a Rancière. Tampoco Rancière acaba despejando todas sus propias dudas, y la deriva que propone al espectador disfrazando sus propias imitaciones, bajo su nueva condición de sujeto emancipado, parece ocultar un anhelo personal de tipo ideológico (*“...comunidad emancipada...”*) que acaba empañando su inicial y brillante discurso. Pero en la inestabilidad del texto reside el valor del mismo. Y con esta paradoja se despejan recorridos. *“Había que inventar el idioma adecuado para esa traducción y para esa contraducción, a riesgo de que tal idioma pareciera ininteligible para todos los que reclamaran el sentido de esta historia, la realidad que la explicaba y la lección que ella daba para la acción. Ese idioma, de hecho, sólo podía ser leído por aquellos que lo tradujeran a partir de su propia aventura intelectual”* [2].

En Ipies pues, todo parece a merced de la propia aventura intelectual, que nos descubre Rancière, y las múltiples revelaciones (de los múltiples espectadores) del idioma que se manifiesta a partir de la propia traducción personal. El paisaje de la morada de Jean Yves es pues múltiple y la descripción del mismo viene dada por nuestra propia dimensión emocional del mismo. Una dimensión emocional que interpreta las propias *presencias* y se ve alterada con lo *ausente*. Una dimensión emocional que transforma el *recuerdo*.

Nuestras topologías de la visión se van a ver, pues, alteradas continuamente por la subjetividad de nuestras sensaciones, provocadas por relatos extemporáneos que interfieren en la percepción de los territorios que ultrapasamos y que van encadenando la experiencia artística. Se derivan en consecuencia como unos mapas emocionales, que vienen marcados por itinerarios que seleccionamos nosotros a partir de unos códigos de interpretación que permanecen en nuestra memoria y que han de desarrollar una conciencia crítica fuera de la tradición. Esta nueva actitud crítica nos permite realizarnos como seres más individuales y, paradójicamente, con más capacidad de intervenir en dinámicas sociales, complementar soluciones participativas y generar propuestas para soluciones hiperlocales.

Consecuentemente, se deriva un nuevo realismo donde poder ejercer las nuevas actitudes. Así, en otro de sus textos Rancière expone el tema de una posible realidad contemporánea de naturaleza ingrávida que sustituye a contextos realistas ya caducos. Y alerta de un cierto nihilismo postmoderno. Es posible que estas sustituciones sean ciertas a pesar de los temores del filósofo, *“Por eso una verdadera crítica de la crítica no puede ser una transposición de su lógica. Pasa más bien por un nuevo examen de sus conceptos y se sus procedimientos, de su genealogía y de la manera en que se han entrelazado con la lógica de la emancipación social”* [12]

Por último, y volviendo al tema de mi tesis, estas actitudes han de desencadenar procesos o estrategias para elaborar mapas capaces de transmitir el sentido de lugar, es decir *“el enraizamiento de una sociedad en una porción concreta del espacio geográfico, paso fundamental para llegar a conseguir algún día una ética territorial, imposible sin el desciframiento adecuado del significado de los lugares”* [13].

[1] Jacques Rancière (Alger, 1940) es un filósofo francés, profesor de filosofía en la European Graduate School de Saas-Fee y profesor emérito de filosofía en la Universidad de París VIII (Saint Denis).

[2] Jaques Rancière, *El espectador emancipado*. (El espectador emancipado), Ellago Ediciones. Castellón, 2010.

[3] Jean Yves Breux (Troyes, 1941 – Pau, 2005). Artista, periodista y crítico musical. Licenciado en Bellas Artes y Periodismo. De profesión periodista, especializado en economía, trabajó en *La France Agricole*, www.lafranceagricole.fr, desarrollando gran parte de su actividad profesional tanto en territorio francés como en el

Sahara argelino. A principio de los años 90 decide retirarse a Ipies (Huesca), una aldea situada en el pre-pirineo aragonés.

[4] Manel Clot, *El gust i sobre tot les ganes*. Exposición *De la causa i de l'objecte*. Fundació Miró 1986-87. (Granollers – 1956). Licenciado en Historia del Arte por la UAB, es comisario de galerías e instituciones. Colaborador del diario El País o revistas como Lápiz o Flash Art. Ha participado igualmente en varias exposiciones desarrollando sus propuestas sobre procesos artísticos. Ver también, www.macba.cat/ca/clot-manel

[5] Nelson Goodman (Somerville, Massachusetts, 1906– Needham, Massachusetts, 1998). Filósofo estadounidense destacado en el campo de la estética y la epistemología. Consideraba dos tipos de juicios, los literales, que sí podían usarse en las hipótesis científicas, y los metafóricos, que son la base del arte.

[6] Goodman, Nelson, *Ways of wordmaking (Maneras de hacer mundos)*. 1978

[7] Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1992.

[8] Hugo von Hofmannsthal. *Carta de Lord Chandos*. Colección de Arquitectura. Murcia, 1981.

[9] Gilles Deleuze (París, 1925 - París, 1995). Filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura.

[10] Gilles Deleuze. *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Fundación FEMIS (17/05/1987)

[11] Robert Bresson, (Bromont-Lamothe, 1901 – París, 1999). Cineasta francés, autor de una serie de películas en las que desarrolló un discurso en busca de un absoluto ascetismo, de un despojamiento que aspira a captar aquello que escapa a la mirada ordinaria.

[12] Jaques Rancière, *El espectador emancipado. (Las desventuras del pensamiento crítico)*, Ellago Ediciones. Castellón, 2010.

[13] Joan Nogué, "Paisajes en el paisaje". En *Culturas La Vanguardia*, (noviembre 2006)



La casa de Ipies. Bibliothèque pour l'usage individuel (2000)

11. Conclusiones generales del estudio

El trabajo muestra una mirada particular sobre tres obras de diseño rescatadas de diferentes maneras y pertenecientes a un mismo contexto histórico o temporal. La particularidad reside en la limitación de la investigación a obras que no existen físicamente, pero que nos pueden ayudar a comprender la realidad actual en toda su complejidad, arquitecturas que han desaparecido o de las que apenas nos consta alguna representación gráfica. Proyectos de mobiliario que decoraron una manera de entender la vida, arquitectura efímeras pensadas para un breve período de tiempo o arquitecturas derribadas por ser concebidas quizás fuera de un presente al que se pretendía ignorar.

Las tres narraciones combinan la exposición descriptiva con la narración emocional, superponiéndose entre ellas, y explicando de diferente manera tres realidades igualmente diferenciadas. Del mismo modo se producen interferencias con el lenguaje artístico y el lenguaje literario que en ningún momento el autor del trabajo ha pretendido eludir. La introducción de dichos parámetros de narración nos permite ofrecer una lectura más poliédrica y reflexiva sobre todas las circunstancias que envuelven a una obra de arquitectura y de diseño. Al tratarse de narraciones inéditas, y por lo tanto desconocidas para el público, ya sea éste especializado o profano, existe una responsabilidad por parte del investigador para descubrir unos hechos y otorgarlos de la máxima verosimilitud posible. Y el autor del presente trabajo considera que se han cumplido los objetivos del mismo. De hecho, la propia temática de los tres casos, así como su desarrollo, ya satisfecerían las finalidades de un trabajo de investigación más descriptivo y técnico. Pero la complejidad del mundo del diseño y de la arquitectura, en el momento que hacen girar toda su producción entorno a la persona humana facilita la introducción de narrativas alternativas y sus diferentes interpretaciones. Evidentemente los avances tecnológicos explican los cambios de paradigma a la hora de interpretar la historia, pero también hay que explicar que los individuos forman parte de todas las posibles narraciones, ya que son ellos quienes perciben sus propios momentos históricos, muchas veces como disolución de viejas estructuras o testigos de su propia historia.

Aunque buena parte de la arquitectura moderna de los años veinte y treinta del siglo XX fundamentaba la renovación de la forma en conceptos como el funcionalismo, el concepto de usuario nunca ha dejado de formar parte de la historia de la arquitectura y el diseño, así como el contexto histórico y social donde se daba lugar cada circunstancia. El presente trabajo ha pretendido entonces rescatar algún fragmento de la historia arquitectónica de nuestro país así

como hablar de las personas que en aquel momento la hicieron posible. También intenta proponer insistir en una metodología a la hora de interpretarla, alejada de los cánones más académicos, que nos proporcione elementos para el debate sobre el papel de la arquitectura y el diseño y su obligada interacción con el contexto sociopolítico así como la memoria individual.

12. Bibliografía

- G.A.T.P.A.C. *Una nova arquitectura per a una nova ciutat, 1928-1939*. Edición a cargo de Antonio Pizza y Josep M. Rovira. Museu d'Història de la Ciutat y Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, a propósito de la exposición del mismo nombre. Barcelona 2006
- AC *Publicación del GATEPAC*. Colección de Arquithemas núm. 15. Fundación caja de arquitectos, Barcelona 2005.
- Josep Ll. Sert. Estudio Paperback. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona 1981.
- ROVIRA, Josep M. (ed.). *SERT 1928-1979 OBRA COMPLETA. Mig segle d'arquitectura*. Publicación editada con motivo de la exposición realizada en la Fundació Joan Miró de Barcelona, comisariada por Jaume Freixa y Josep M. Rovira (25.02.05/12.06.05). Fundació Joan Miró. Barcelona 2005
- Història de Catalunya. Dirigida per Pierre Vilar. Volum VI. Josep Termes, *De la revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil. 1868-1939*. Edicions 62. Barcelona 1987
- RÁFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*. Tomo Primero. Editorial Milla. Barcelona 1957.
- "Álbum recuerdo del Frontón Condal. Barcelona. Inaugurado en agosto 1941". Ediciones del Fomento de la Producción Española. Muntaner 210. Barcelona (ejemplar único).
- Denys Choffat. *La vuelta al mundo en 144 horas de vuelo*. Talleres Gráficos Chimeno. Barcelona, 1958 (autoedición).
- BACHELARD Gastón. *La poética del Espacio*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México 2005.
- "Relat de belles coses falses" Una exposició de paisatges. Ars Santa Mònica, 15.10-1.12.20. Catálogo de la exposición.
- LIMA, María Luisa. *Congreso de Psicología ambiental*. Almería 2011.
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica. México 2007.

- GOODMAN, Nelson. *Maneras de hacer mundos*. La Balsa de la Medusa. Ed. Visor. Madrid 1990.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Llibres a l'abast. Edicions 62- Barcelona 2011.
- SEBALD, W.G. *Sobre la historia natural de la destrucción*. Anagrama. Barcelona 2003.
- J. Russi Kirshner. Gordon Matta-Clark. IVAM. Valencia 1993, o Hubertus von Amelnunxen, Angela Lammert, Philip Ursprung. *Gordon Matta-Clark / Moment to moment: Space*. Verlag für Moderne Kunst. Berlín 2007.
- MOLLOY, Sylvia. VILA-MATAS, Enrique. *[escribir] PARÍS*. Brutus editoras. Nueva York 2012.
- Varios Autores. Presentació, a *Registres i Hàbits. Màquina de temps, imatges d'espai*. (2006) Fundació Antoni Tàpies. Barcelona.
- CHEMA DE LUELMO. *Unterwegs. Al paso de Walter Benjamin*. Maia Ediciones. Madrid 2009
- Master Laboratorio de la vivienda del siglo XXI. UPC. *Experiencias 1. Soportes: vivienda y ciudad*. N. John Habraken, Andrés Mignucci. Barcelona 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Edición de Rolf Tiedeman. Ediciones Akal. Madrid 2005. 4ª reimpresión, 2013.
- RANCIERE, Jaques. *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones. Castellón, 2010.
- CLOT, Manel. *El gust i sobre tot les ganes*. Exposición *De la causa i de l'objecte*. Fundació Miró 1986-87. (Granollers – 1956).
- BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Círculo de Lectores. Barcelona, 1992.
- VON HOFMANNSTHAL Hugo. *Carta de Lord Chandos*. Colección de Arquitectura. Murcia, 1981.
- DELEUZE, Gilles. *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en la Fundación FEMIS (17/05/1987).

Revistas

- "Cemento y Hormigón"*. Barcelona. 1941.
- "Cemento Hormigón"*, nº 684. Barcelona. 1990.
- "Arquitectura i Urbanisme"*, nº 13. Barcelona 1936.
- "Cuadernos de Arquitectura"*, nº 28. Barcelona, 1956.
- "Cuadernos de Arquitectura"*, nº 73. Anuario. Barcelona, 1969.
- QUADERNS (d'Arquitectura i Urbanisme). nº 150, enero-febrero 1982.
- VALERY Paul. *Cahier B 1910*. Paris, 1930. (1952).
- NOGUÉ, Joan. *"Paisajes en el paisaje"*. En *Culturas La Vanguardia*, (noviembre 2006).



Nota: Todos los nombres de las personas que se mencionan en este trabajo son ciertos y se corresponden con personas reales. Tan sólo el nombre del protagonista no se ajusta a la realidad, utilizando el seudónimo de Denys Choffat. En realidad su verdadero nombre es José Ferrer-Vidal i Soler.

Denys Choffat (monsieur Choffat) fue un ingeniero eléctrico y amigo de José Ferrer-Vidal. De familia adinerada, se casó con Aurora Bertrana (1892-1974), escritora, política, viajera e hija del conocido escritor Prudenci Bertrana. Cuando estalla la guerra civil, Choffat se pasa a la zona franquista y se separa de Aurora.

Fuente: <http://revistas.uned.es/index.php/RLLCGV/article/viewFile/5760/5487>

