arquia/temas

La arquitectura del humo

YAGO BONET CORREA



IFQ

Yago Bonet Correa



Foto: Beatriz Blasco

Arquitecto y profesor titular de Proyectos de la ETSAM. Estudió en Barcelona (1969), donde fue profesor de Estética y Composición (1971-1973) y profesor de Proyectos (1976-1982) en la ETSAB. Se doctoró en 1986 en la ETSAM.

Perteneció al colectivo 2C y fue miembro de la redacción de la revista *2C Construcción de la Ciudad*, participando con este grupo en el concurso número 9 de la Wilhelmstrasse de 1981-1986 (primer premio de la IBA –International Building Exhibition– de Berlín Occidental, 1982) y en la organización de los Seminarios Internacionales de Arquitectura Contemporánea dirigidos por Aldo Rossi.

Sus obras más significativas son la casa Ibarz en Cadaqués (Girona, 1972), declarada Bien de Interés Cultural; la casa Can Pere Bonic en el Montseny (Barcelona, 1972); la casa Jane en Bagur (Girona, 1975); La Escuela Isabel de Villena en Esplugas (Barcelona, 1975); la casa Prenafeta en Lloret de Mar (Girona, 1976); la propuesta de intervención en la villa Farsetti, en Santa Maria di Sala (Italia), en la III Bienal de Arquitectura de Venecia, 1985; la casa Azul en el Berrocal de Manzanares el Real (Madrid, 1989); el proyecto para el Museo Nacional del Ferrocarril (Madrid, 1989), no realizado; la restauración e intervención en la estación ferroviaria de La Concordia (Bilbao, 1992); la joyería Noroeste en Santiago de Compostela (1994), y más recientemente, el Museo Salzillo de Escultura (Murcia, 1999-2002) y la plaza de San Agustín (Murcia, 2002-2003).

La arquitectura del humo

YAGO BONET CORREA

Colección arquia/temas núm. 21

La arquitectura del humo

YAGO BONET CORREA

fundación caja de arquitectos

La arquitectura del humo

YAGO BONET CORREA

Colección arquia/temas, núm. 21

EDICIÓN
FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS
Arcs, 1, 08002 BARCELONA
www.arquia.es/fundacion

COORDINACIÓN
Marta Sanfiz Celada
Marta Rojals del Álamo

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

IMPRESIÓN
Elece

FOTOMECÁNICA
Cromotex

D.L. M-28659-2007
ISBN: 978-84-934688-6-6

© de esta edición,
Fundación Caja de Arquitectos, 2007

© del texto y de las imágenes indicadas, el autor.

Editada en 1994 por ediciós do Castro (A Coruña)

Portada: Dibujo del autor.

PATRONATO FUNDACIÓN
CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1°
Federico Orellana Ortega

VICEPRESIDENTE 2°
Santiago de la Fuente Viqueira

SECRETARIO
Antonio Ortíz Leyba

PATRONOS
José Álvarez Guerra
Covadonga Alonso Landeta
Marta Cervelló Casanova
José Argudín González
Sol Candela Alcover
Montserrat Nogués Teixidor
Carlos Gómez Agustí
Francisco Cabrera Cabrera
Alberto Alonso Saezmiera
Manuel Ramírez Navarro
Antonio Ferrer Vega

DIRECTOR
Gerardo García-Ventosa López

Este libro se ha compuesto con tipos Garamond Berthold y Frutiger.
Se ha utilizado papel estucado mate de 150 g para el interior y cartulina de 350 g estucado brillante para la cubierta.
La tirada ha sido de 1.500 ejemplares.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la financiación obtenida del Fondo de Educación y Promoción de la Caja de Arquitectos.

ÍNDICE

7 Prefacio, Antonio Armesto Aira

11 Introducción

15 La arquitectura del humo, definición y síntesis del concepto

19 De los orígenes antropológicos a la formación del *hall, halle, halla*, sala o aula

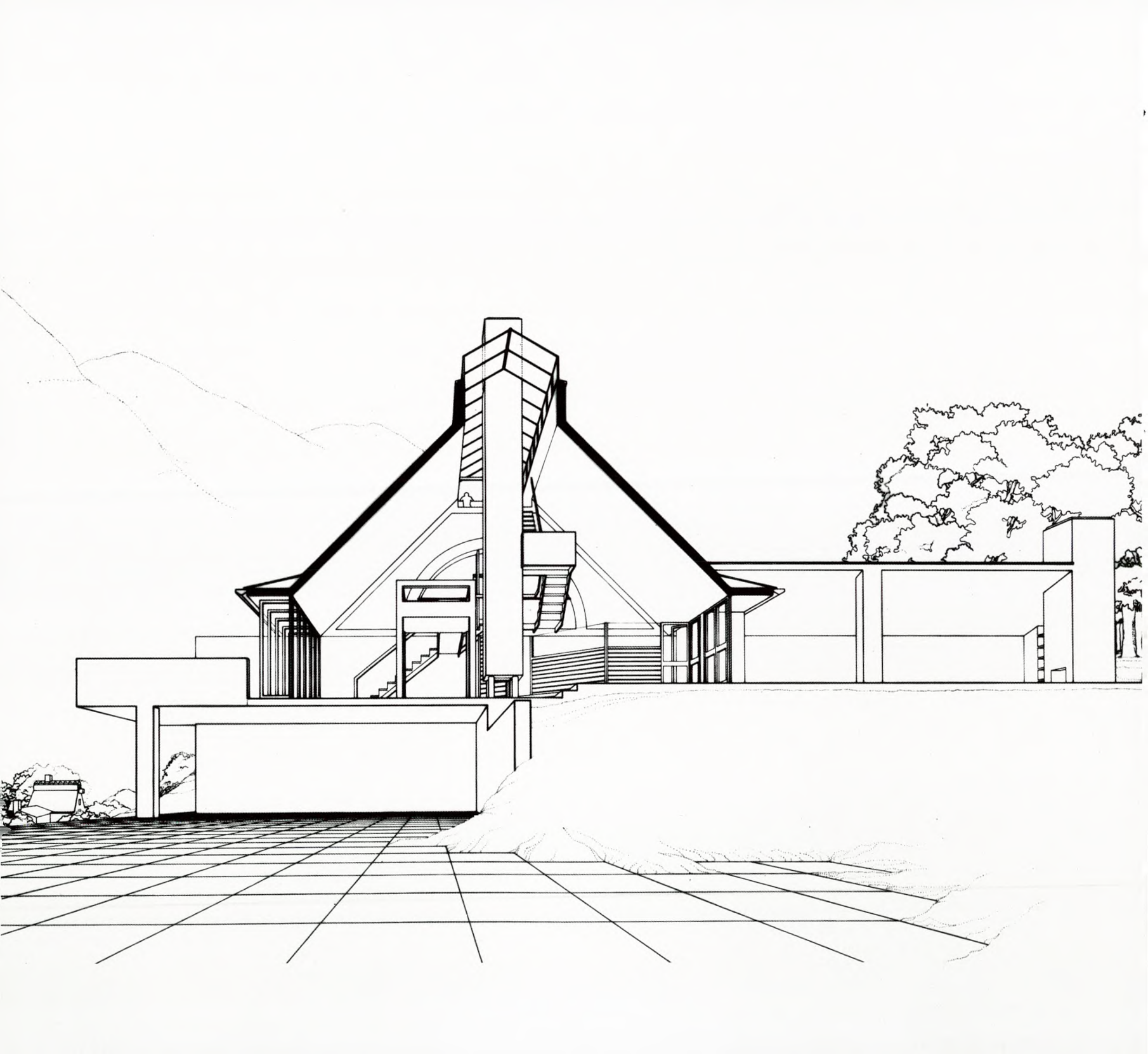
59 La evolución del *hall* desde los sajones al romanticismo

105 El espacio del humo en la arquitectura del Movimiento Moderno

161 La idea del espacio del humo y el proyecto contemporáneo de arquitectura

170 Bibliografía

172 Créditos de las ilustraciones



PREFACIO

Éste es un texto al que he accedido de dos maneras distintas: hace ya unos cuantos años, como tesis doctoral en dos abultados tomos, pero primero, mucho antes aún, como relato oral que, a lo largo de un período dilatado, su autor iba contando a unos pocos. Fue esta modalidad la que provocó en mí algo así como una resonancia o reconocimiento, un caer en la cuenta sobre el sentido de la propia experiencia vinculada a la infancia y a nuestra común tierra natal. Una narración que sonaba, al principio, como fábula, como mito de origen de la arquitectura, de toda la arquitectura, porque Yago Bonet hablaba de la cabaña primitiva y de Le Corbusier, del espacio del humo y del doble espacio en los ejemplos de la modernidad...

Aquella narración se fue concretando por la escritura y por la fijación en unas imágenes y, en ese camino, se condensó, adquirió una forma más precisa y, como en un proceso de revelado, una experiencia que parecía privada e individual se hizo transmisible y consciente para muchos otros convirtiéndose, según creo, bajo una tercera forma, la de este libro que presentamos, en una teoría, en un pequeño tratado empeñado en indagar sobre la etimología de las formas propias de la arquitectura. Pero con una particularidad: al contrario de otros tratadistas, el autor no conjetura en su texto la existencia de una cabaña primitiva, que por lo tanto debería inventar y describir, sino que argumenta que, en su juventud, durmió dos noches en ella. Era una palloza del Cebreiro, en Lugo.

Así que su tratado parte de esa experiencia, de una vivencia en la que el humo pasa a ser la sinécdoque de una totalidad formada por un modo de vida, por un clima, por una cultura del habitar. El humo representa no sólo la vida sino también la forma del espacio que la contiene. Esta unidad entre acontecimiento y estructura formal, esta analogía, configura a lo largo del texto una visión comprensiva que se confronta, negándola, con la explicación determinista, basada en el clima tan sólo como hecho físico, que reduce la complejidad de la arquitectura doméstica y sus formas a una simple e incomprensible taxonomía de guaridas humanas.

De manera que Yago Bonet considera, más bien, el clima como una cultura y a ésta como el verdadero clima que envuelve al hombre, a todos los hombres. En Galicia, como en otras áreas atlánticas, el frío y la humedad y el humo que calienta y seca, se funden con el aire y con la luz y se perciben con los sentidos. La condensación, en lugar de la evaporación, predomina como fenómeno sensible. El aire posee densidad, la luz se difracta en una gama de grises luminosos y rodea con un halo las cosas y a las personas, el sol se hace sólido al atravesar la atmósfera de modo que es posible contemplar "a sombra do aire na herba", como dejó

1 Can Pere Bonic, Yago Bonet, 1972.
Perspectiva dibujada por Antonio Armesto.

escrito el poeta lucense Luis Pimentel. En fin, parece como si lo real, lo sustantivo, viniera constituido, antes que por los cuerpos, por el espacio, pero un espacio no vacío sino impregnado antropológicamente por los fenómenos y los utensilios ligados al habitar.

Pero reflexionar sobre el humo constituye una paradoja, una aparente contradicción, ya que el humo es y representa aquello difuso, vago, indefinido. Pese a ello, Yago Bonet se pone de ese lado, adopta una posición, un punto de vista, para intentar ordenar el universo de la arquitectura desde ese lugar, un poco impreciso y sobrentendido, que llama cultura atlántica.

Le Corbusier, en su *Almanach d'Architecture Moderne* de 1926, nos cuenta lo siguiente:

"En un libro titulado *Eupalinos o el arquitecto*, Paul Valéry consigue decir como poeta cosas sobre arquitectura que un profesional no sabría formular... En un diálogo platónico entre Sócrates y Fedro, Valéry sigue este desconcertante razonamiento:

'Supón querido Fedro, dice Sócrates, que te propongo que tomes un trozo de carbón o un estilete y que traces en la pared cualquier rasgo... ¿qué dibujarás?, ¿cuál será tu gesto inicial? Y Fedro, tomando mentalmente un carbón en su mano, dibuja sobre el muro y responde: se me antoja haber trazado una línea de humo, la cual avanza, se quiebra, vuelve y se anuda o se riza y me rinde la imagen de un capricho sin objeto, sin principio ni fin ni más sentido que la libertad de mi ademán en el radio de mi brazo'.

Y Le Corbusier, irrumpiendo en la conversación, apostilla:

Yo no puedo admitir que ése sea el gesto inicial de un hombre. Para mí que no soy filósofo, que soy simplemente un ser activo, me parece que este gesto primero no puede ser vago pues en el momento en que los ojos se abren a la luz surge de inmediato una voluntad: si me hubieran propuesto trazar cualquier cosa sobre el muro, creo que habría trazado una cruz que está hecha de cuatro ángulos rectos, es una perfección con algo de divino y, al mismo tiempo, una toma de posesión de mi universo porque, en cuatro ángulos rectos yo tengo los dos ejes y las coordenadas por las cuales puedo representar el espacio y medirlo."

Le Corbusier, con esta vehemente reacción, parece estar, aún, huyendo de La Chaux-de-Fonds, de los vaporosos paisajes y de los valles sin horizonte y sin geometría, sólo con espacio, al afirmar, tras haberlas descubierto, la corporeidad de los objetos y la pureza del horizonte bajo la seca y cristalina luz mediterránea. Así que, al confrontar estos mundos, rememora una polaridad universal y fecunda: frente al sinuoso ascenso vertical del humo –*axis mundi* y eje de la hierofanía, donde el fuego se funde con la memoria de la estirpe construyendo un tiempo continuo, sagrado– distingue otro eje vertical: aquel que se deduce como línea perpendicular a la del horizonte. Es decir, al mundo del valor, ligado a una dimensión sagrada y primigenia de la naturaleza, evocado a través de la acción impulsiva, inductiva e informal, de Fedro, opone un orden creado formalmente, como deducción lógica de un sistema axiomático.

Pero si Le Corbusier se coloca en el lugar de Fedro para desplazarlo, Yago Bonet adopta el mismo papel que el filósofo, aunque sólo al principio, pues su libro consiste, verdaderamente, en el cultivo de un diálogo entre los contrarios. Una tensión dialógica compleja, que no dialéctica, entre celtas y romanos, sajones y normandos, góticos y clásicos,

ingleses e italianos..., entre historicistas y modernos, que se articula sobre una cadena de abundantes ejemplos.

Ocurre entonces que esta cadena, esta serie ordenada de ejemplos, resulta suficiente para construir un manual de arquitectura. Desde este momento y a través de edificios concretos, el autor entrará a definir el concepto de arquitectura del humo ya no, tan sólo, como un mito de origen sino también como un hilo lógico, es decir, como un argumento construido sobre la base de operaciones sintácticas que permiten pasar de unos ejemplos a otros. Del tratado al manual, pues, Yago Bonet describe en este libro un movimiento a través de la historia, un movimiento que, por ser de índole intelectual, es tan rápido que convierte en simultáneo el orden sucesivo de los ejemplos, sincronizándolos, de tal manera que *La arquitectura del humo* se revela ni más ni menos que como la descripción arquitectónica de una estructura formal.

Un camino que Yago Bonet inicia contando su experiencia, una biografía adherida por la memoria a las casas habitadas en la infancia: casas como universos, como microcosmos, albergues de la conciencia soñadora de la que habla Bachelard que, sólo más tarde, van a formar un pensamiento enlazado pero que, antes que nada, suscitan imágenes que son propiedades de esa conciencia ingenua, imágenes que para existir no necesitan de un saber.

Estas imágenes nutren después una imaginación que mueve a la búsqueda de ejemplos por fuera de la experiencia directa y primera del autor, pero que son convocados para construir la teoría de que hemos hablado al principio. Teoría construida, pues, desde la imaginación que convierte a aquella conciencia ingenua y soñadora en conciencia sin adjetivos, la única que parece ponernos en disposición operativa, en condiciones de obrar, de hacer; la única conciencia que es, por lo tanto, una poética en sentido etimológico.

Antonio Armesto Aira



En mi niñez pasé largas temporadas en la sierra de los Ancares (Lugo), donde viví con los restos de las antiguas civilizaciones.

Las montañas se alzaban como una muralla sobre los valles y bosques del municipio de Cervantes, manteniendo a sus moradores casi en una reserva. En el área rural ancareña de los años cuarenta se encontraban todavía las *xanas* o diosas lares, los *carantoñas*, personajes que aparecían los días de carnaval y que eran portadores de un saco y unos cuernos de ciervo en la cabeza que recuerdan al dios celta Cernanus, los *mallos* o ritos de la llegada de la primavera, *los contos do Trasgo* o historias del demonio pagano, que sobrevivía con el *demo* o demonio cristiano, y otros muchos seres y creencias, como la Santa Compaña, las apariciones, los lobos...

El pueblo de los Ancares todavía conservaba vivencias de tiempos tan lejanos como la Edad del Bronce: espirales de la buena suerte grabadas en las jambas de las puertas de las casas que pueden estar relacionadas con los petroglifos neolíticos o, tal vez, con los símbolos totémicos celtas, o las navajas de Taramundi con su geometría decorativa, que todavía se pueden comprar en las ferias y que hablan de la cultura de los castros, que en cierto modo está aún viva.

Estos hechos biográficos me han servido cuando, inmerso en la tarea de buscar mi propia identidad cultural, los he ido racionalizando a lo largo del tiempo y de mi actividad profesional hasta llegar a esta investigación.

En la época en que me preparaba para comenzar arquitectura, estudiando análisis matemático, me recluí durante un verano en el monasterio de Samos (Lugo). Por entonces realicé desde allí un viaje al pueblo de Cebreiro, en donde pernocté dos noches en una palloza existente, todavía habitada. Las vivencias que experimenté en silencio en torno al fuego que ardía en el centro de aquel gran espacio y que iluminaba intermitentemente la cúpula de paja, el dormir dentro de una *camariña* de madera y la atmósfera general que me envolvía con aquel olor penetrante de ahumado, me impresionaron tanto que tenía la sensación de estar viviendo otros tiempos. Mi asombro aumentó cuando poco después vi algunas películas de Ingmar Bergman que reproducían este mundo, demostrándome que aquellos espacios no sólo eran peculiares de Galicia sino un hecho más universal, desarrollado especialmente en el Área Atlántica. Aquellos días quedaron grabados en mi memoria como un sueño, junto con unos breves dibujos que realicé en mi cuaderno de notas y un carrete en blanco y negro de 36 fotografías de una arquitectura que entonces todavía no había sido violada.

2 *San Jerónimo en su estudio* (*ca.* 1474). Antonello de Messina. Londres, National Gallery.

Pero aquella experiencia no me era del todo inédita en cuanto a los espacios, ni en cuanto al propio olor del humo o las mismas *camariñas*, ya que las casas en que había pasado mi infancia tenían algo en común, si bien eran productos refinados de los siglos XVIII y XIX.

Así, la casa de San Miguel de Neira de Rey, donde me crié, situada en la misma comarca de la montaña lucense, había sido construida a finales del siglo XVIII o comienzos del XIX. Por su estructura originaria se la podía calificar de neopalladiana con un cuerpo rectangular simétrico, aunque unas intervenciones posteriores realizadas en el primer tercio del siglo XX por mi padre (y directamente influidas por los dibujos de unos volúmenes de la *Academy Architecture and Architectural Review* de los años 1895 al 1899, que se conservaban en su biblioteca) la convirtieron en un pequeño pazo con un cierto aire pintoresco y británico.

Esta casa posee en su muro central o pared maestra un sistema de chimeneas con una gran salida de humos a modo de torreón-palomar como elemento generatriz de un eje central vertical, análogo desde el punto de vista conceptual formal a la gran chimenea que permanecía erecta y desnuda sobre las ruinas del monasterio de Oseira antes de su restauración.

El pazo de Deza en Reza (Orense) fue otra de las casas en las que pasé algún verano de mi infancia y que influyó en mí, ya que oía a mi madre decir que era el arquetipo ideal de vivienda.

Rodeada de viñas, la casa de Reza era uno de los pazos más cultos del siglo XVIII en cuanto a la idea arquitectónica se refiere. Mandado construir por el marqués de Sargadelos para su hija, es una síntesis ilustrada entre un palladianismo conceptual y las tradiciones autóctonas.

En la casa, de planta cuadrada con una estructura simétrica norte-sur, solamente se ha introducido una alteración a través de un cuerpo adosado al este, macizo en su parte baja y con una gran solana superior que determina otro eje de simetría perpendicular en el alzado generado por una gran chimenea-torre contiguo al plano de la solana.

La planta baja y el primer piso se organizan en una trilogía de espacios, como las masías catalanas o las casas vénetas, pero en la planta abuhardillada, con estructura de madera, el elemento generatriz es una cruz a la que dan una serie de *camariñas* dentro de la más pura tradición galaica.

Otra vivencia arquitectónica que dejó una profunda huella en mi infancia fue de carácter urbano. Se trataba de una casa entre medianeras, la número 16 de la calle de la Azabachería, en Santiago de Compostela, en cuyo interior se desarrollaba un triplex ligado a través de una escalera que generaba un espacio muy singular, el cual, además de servir para estar y distribuir la casa, era eminentemente lúdico para los niños. La puerta de entrada de la casa estaba en un rellano de la escalera a modo de vestíbulo, a partir del cual se desarrollaba en un único tramo una escalera cuyo final estaba iluminado por una gran ventana rasgada hasta el suelo, dando a un espacio parecido a un *stair-hall*, del que, además de la puerta de registro de ese nivel, partía otra escalera en dos tramos que iba al piso superior, que por un lado tenía una balconada y por el otro las ventanas de las piezas interiores del tercer nivel sobre dicho espacio. En definitiva, a través de estos tres niveles el espacio se

ensanchaba como un cono invertido produciendo una gran impresión que, a su vez, se arropaba por la inclinación de las cubiertas.

Estas sensaciones espaciales vividas junto a otras posteriores fueron las que me condujeron a una serie de reflexiones que me permitieron comprender algunas cuestiones diferenciales de la arquitectura doméstica gallega, sobre todo, lo que significaba la casa como espacio habitable en un país de clima atlántico.

El contraste cuando viví en otras latitudes con climas diferentes, como el del Mediterráneo, al observar la adecuación de la vivienda a estos determinismos y el ver cómo las culturas consideradas en su aspecto antropológico adecuaban las viviendas al medio reafirmaron mis propósitos de emprender este estudio.

Poco tiempo después de terminar mis estudios de arquitectura en Barcelona, en 1969, Salvador Tarragó, entonces Director del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, me encargó un pequeño trabajo relacionado con las fotografías de las pallozas que había realizado en aquel viaje al Cebreiro.

Mi primer escrito de 1970 y una serie de continuas reflexiones a través de mi trabajo profesional desembocaron en 1973 en el comienzo de esta investigación que sufrió luego considerables cambios y paros, pero que en esencia siguió siempre por el mismo camino, intentando dar una explicación lógica a mis observaciones dentro del marco de la historia de la arquitectura.

Al tratar de descubrir en su concepción espacial unos invariantes que están ligados a las culturas atlánticas que denomino "arquitectura del humo", no hago más que recorrer, a través del tiempo, la evolución de la habitación principal que estructuró en el Área Atlántica la casa, es decir, lo que se denomina en distintas lenguas *hall*, *halle*, *halla*, *saal*, *sala* y *aula*, y que, en mi opinión, adquieren todo su significado en la medida en que el conocimiento de esa realidad y su evolución nos permiten analizar y comprender la concepción actual en sentido espacial de una determinada arquitectura moderna, siendo a su vez un instrumento válido para la proyectación.

Sin embargo para esta labor, a pesar de que en estos últimos años ha proliferado la literatura arquitectónica, apenas si hay material bibliográfico directo, por lo que se ha tenido que recurrir a una diversidad de fuentes de otras disciplinas.

El material más idóneo es, sin duda alguna, los propios edificios que aún se conservan, ya sea directamente o a través de fotografías y planos incluso de los edificios desaparecidos.

También los dibujos de proyectos ideales de determinadas épocas constituyen fuentes de valor inestimable, pudiéndose afirmar que la primera fuente es la propia arquitectura y su historia.

Otras fuentes utilizadas son las descripciones literarias y las referencias en documentos antiguos, siendo necesario el análisis semántico de los nombres que designan los edificios y sus piezas.

Disciplinas imprescindibles en la elaboración de esta investigación han sido la antropología y la historia del arte, entendida esta última no sólo en su aspecto de historia

de la arquitectura, sino a través de la visión analógica de las pinturas de diversas épocas que dan noción de la idea del espacio y de la arquitectura que contienen.

Pero lo más importante es, a mi entender, una lectura adecuada del material recopilado y ordenado de tal forma que de sí mismo dimane la existencia de un hilo histórico que exprese la idea de las tesis propuestas.

Al relacionar el material de diversa procedencia se pone en evidencia que fuentes aparentemente poco importantes se revelen como fundamentales, más que por su lectura directa, por contener elementos que cubren muchos huecos que forman el puente dialéctico del discurso.

El establecimiento de un orden no rigurosamente cronológico sino evolutivo, la lectura integrada de los nexos de relación que existen entre las sucesivas obras arquitectónicas, la comprensión dialéctica del proceso histórico que las generó y el entendimiento antropológico de los hombres que crearon, construyeron y usaron unos determinados espacios, establecen ya de por sí un método que pone de relieve el fin perseguido.

Finalmente, también es necesario para la comprensión de este trabajo aclarar y definir a lo largo de él algunos términos arquitectónicos acotando su valor semántico, con lo cual se consigue un análisis preciso y una idea más clara del hilo histórico establecido y de su fin proyectual.

LA ARQUITECTURA DEL HUMO. DEFINICIÓN Y SÍNTESIS DEL CONCEPTO

Las pocas construcciones con cobertura de paja que hoy en día se encuentran todavía en ciertas regiones de Europa pueden considerarse restos muy primitivos, tanto por su origen como por su estructura morfológica, de la arquitectura civil en la Alta Edad Media.

Pocos edificios de aquel período han sobrevivido, debido a lo perecedero de sus materiales de construcción y a los procesos de renovación; solamente en áreas muy rurales se conservaron las tipologías al hacer nuevas edificaciones o se reconstruyeron las viejas destinándolas a otro uso.

Todavía existen –y son un ejemplo vivo– construcciones como las pallozas gallegas y leonesas, los *cottages* ingleses, las *choças* portuguesas y los graneros de cubierta de paja de Gotland, en Suecia.

Estas construcciones eran al principio fundamentalmente un gran espacio único sin divisiones internas donde se organizaba la vida.

En Galicia y Portugal, estas casas constituyeron el ejemplo característico de las llamadas *casas do fume*. El humo, que hoy para nosotros es como mínimo desagradable, tenía para las gentes antiguas de la Europa húmeda otro significado. El humo conserva las provisiones, en particular el pescado, la carne, el tocino y el queso; e impregnando la cubierta, se conseguía que toda la materia orgánica de la techumbre permaneciera sana. El humo era además un desinfectante que ahuyentaba los parásitos.

Esta denominación de "casa del humo" se aplica a toda aquella vivienda que no tiene conducto específico para éste, pero por extensión también a todas aquellas casas, como las gallegas, donde el humo es en cierta medida deseado como método de desinfección, conservación y calefacción.

Por lo tanto, para una definición precisa de lo que se entiende en esta investigación por espacio del humo, la característica principal que da una extensión al concepto es que la sala con el fuego central está formada por un espacio más alto en el que concurren, cuando existen, las demás piezas de la casa.

El origen del doble espacio se encuentra en las primitivas construcciones, en las que, al no tener un conducto específico para el humo, era necesario un volumen de aire considerable en torno a las grandes hogueras que se encendían en el interior, que consumían una importante cantidad de oxígeno y producían abundante humo, cuya evacuación

se hacía a través de la permeabilidad de la propia cubierta de paja, como ocurre en las pallozas, o a través de un agujero en la cúspide de la misma, actuando toda la sala como una gran campana de humos.

El agujero evolucionó y se transformó en un cimborrio o linterna que impedía la entrada del agua, sirviendo al mismo tiempo para introducir la luz durante el día dentro de la sala, dando lugar en fechas posteriores a los lucernarios construidos mediante claraboyas o linternas acristaladas que aparecen al inventarse la chimenea.

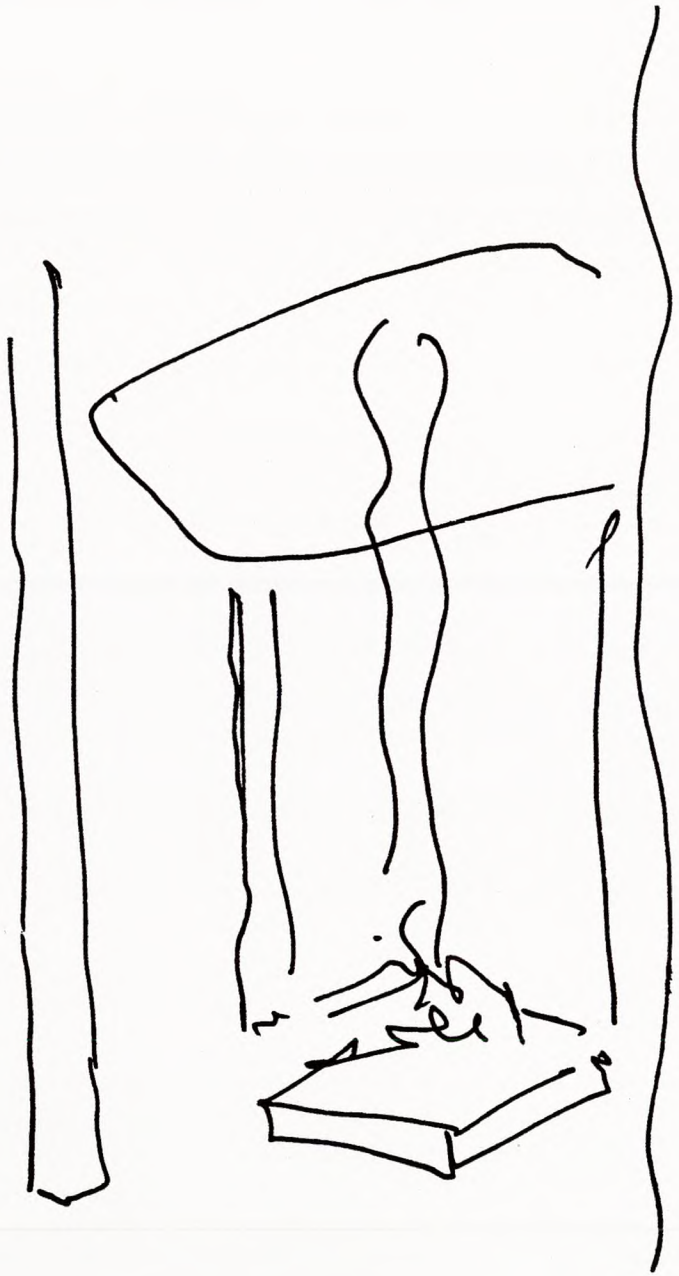
La experiencia de lo que la luz cenital comportaba como efecto arquitectónico dentro del espacio alto dio origen a otra extensión mucho más amplia, la cual hace que se pueda englobar dentro de esta definición toda la arquitectura que, aun no teniendo la necesidad de evacuar el humo a través de la cubierta, conserva la idea espacial que la había generado.

Por lo tanto se puede entender como espacio del humo todo espacio arquitectónico muy alto o de doble altura con luz cenital y que liga una serie de espacios más pequeños.

Posiblemente algunos arquitectos contemporáneos que han realizado construcciones con grandes espacios con lucernarios no son conscientes de que manipulan unos elementos de una experiencia que ha tenido un largo proceso histórico.

Su origen, formación, evolución y aplicación a lo largo de la historia son, pues, el objeto de este trabajo, así como la explicación de la idea que del espacio tiene la arquitectura contemporánea.

A la memoria del profesor y arquitecto Josep Maria Sostres,
que alentó este trabajo.



CAPÍTULO 1

DE LOS ORÍGENES ANTROPOLÓGICOS A LA FORMACIÓN DEL *HALL, HALLE, HALLA*, SALA O AULA

Las cabañas primitivas: sus tipologías

Los grandes tratadistas de la historia, desde Vitruvio a Rykwert, pasando por Filarete, Cesarino, Claude Perrault, Milizia, Laubier, Violet-le-Duc, Quatremère de Quincy, Lobkowitz, Fletcher, incluso Le Corbusier, entre otros, consideraron la cabaña primitiva como punto de partida de la investigación arquitectónica, actitud ineludible si se quería llegar a establecer los orígenes más remotos de la vivienda.

El trabajo que aquí comenzamos tiene su origen en la curiosidad por saber datos concretos sobre el significado y procedencia de las pallozas de la sierra de los Ancares, en la provincia de Lugo, viviendas cuya construcción, y ahí mi especial interés, evidencia una pervivencia de otras más antiguas.

Remontándonos a la noche de los tiempos, cuando la humanidad vivió una larga etapa de la que apenas tenemos referencia, podremos imaginarnos la evolución de los primeros refugios.

El hombre paleolítico, agrupado en pequeñas hordas y dedicado a la caza, pesca y a la recogida de frutos silvestres, no tenía la capacidad de modificar el medio ambiente, sólo lo utilizaba, a lo más, lo arañaba.

Los lugares de asentamiento estaban condicionados por su actividad principal, la caza, siendo por ello móviles y se extendían fundamentalmente por las terrazas de los ríos y en lugares próximos a los abrevaderos naturales.

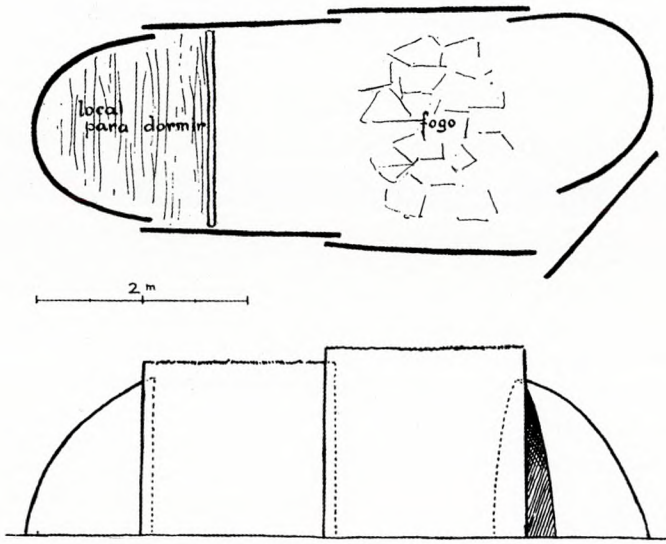
Coincidiendo con el cambio de clima al terminar los períodos glaciares en la época neolítica, comenzó la transformación efectiva del territorio con la aparición del pastoreo y más tarde con la incipiente agricultura.[1]

La introducción de una economía productora sustituyó la meramente recolectora, este hecho contribuyó a que el hombre ejerciera un cierto control sobre la naturaleza; la producción de alimentos, la domesticación de animales y el cultivo de plantas supuso una revolución en la utilización del territorio y por lo tanto un cambio pequeño pero esencial en la configuración del paisaje.[2] Ello trajo consigo la tala de árboles, la aparición de las zonas de cultivo, los asentamientos más estables de vivienda, las sendas y los monumentos megalíticos que se esparcieron por las costas europeas tanto mediterráneas como atlánticas,

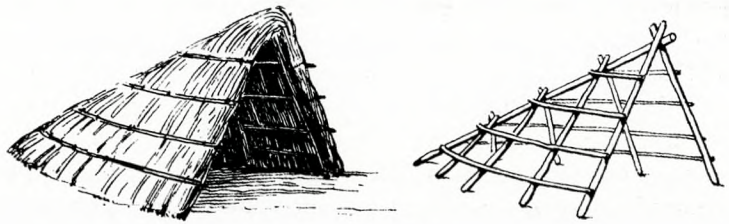
3 El humo como *axis mundi* del hogar. Dibujo a mano alzada de Yago Bonet, diciembre de 1992.

1. Luis Pericot García: *Historia de España*, págs. 50-61.

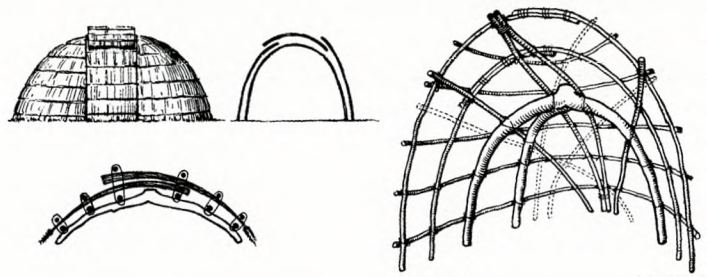
2. Vere Gordon Childe: *Los orígenes de la civilización*, 1975, pág. 85.



4a



4b



4c

4 Refugios móviles de los pastores en Reguengos de Monsaraz, Alpalhao, Nisa y Salvaterra do Extremo, Idanha-a-Nova.

a Choza transportable de pastor de Salvaterra do Extremo, Indanha a Nova, Portugal.

b Paraviento transportable.

c Refugio transportable en Alpalhão, Nisa, Portugal.

dando lugar a lo que Rossi, entre otros, señala como el origen de la ciudad, "ya que en los poblados neolíticos se da la primera transformación del mundo para adaptarse a la necesidad del hombre. La patria artificial es, pues, tan antigua como el hombre".[3]

Es un hecho significativo que los restos arquitectónicos más antiguos y que con mayor permanencia han llegado hasta nosotros sean los monumentos megalíticos, y que éstos expresen un sentido trascendente. Por ejemplo, los dólmenes han sido colocados en determinados puntos estratégicos para marcar el territorio, como queriendo abarcar o poseer todo su entorno; y es que estos monumentos van a tener en algunas áreas –como en Galicia– un especial significado no sólo por su abundancia sino también por su sentido específicamente arquitectónico de monumento. Las grandes piedras o los túmulos de tierra constituyen los elementos primarios en el paisaje. Son ya, respecto a los posteriores monumentos urbanos, "signos de voluntad colectiva expresada a través de principios de arquitectura",[4] hitos de la primera humanización del paisaje.

En contraste, poco o muy poco nos queda de los asentamientos y de las construcciones de las viviendas de aquella época.

La bonanza del clima y el medio económico pastoril hizo que los asentamientos no fuesen perennes, creando un tipo de viviendas móviles cuyas huellas, casi imperceptibles físicamente, quedaron sin embargo incrustadas en las tradiciones culturales de algunas áreas más deprimidas.

Ejemplos actuales de estas viviendas móviles de pastor análogas a las neolíticas, tanto por sus materiales primarios como por sus primitivas técnicas, han sido estudiadas en Portugal por etnólogos y antropólogos; se trata de los "abrigos móviles" en Reguengos de Mosaraz, el "socho móvil de pastor" de Alpalhao de Nisa y la "choça móvil de pastor" de Salvaterra do Extremo de Indanha a Nova.[5]

Todos estos abrigos móviles constituyen un ejemplo vivo muy ilustrativo de lo que podría haber sido la habitación humana del área atlántica en los tiempos neolíticos y la poca importancia y trascendencia que tenían los asentamientos o campamentos frente al monumento megalítico en cuanto pieza arquitectónica.

La naturaleza móvil del campamento le impide acotar el territorio, por lo que esta función permanente recae en las grandes piedras y túmulos funerarios que se usan como marcas para fijar y poseer un área determinada. Esta posesión no se manifiesta sólo físicamente, sino que para los pueblos primitivos la piedra, por su peso y carácter, se convierte en un símbolo cultural que aloja en su propia masa la parte psíquica.[6]

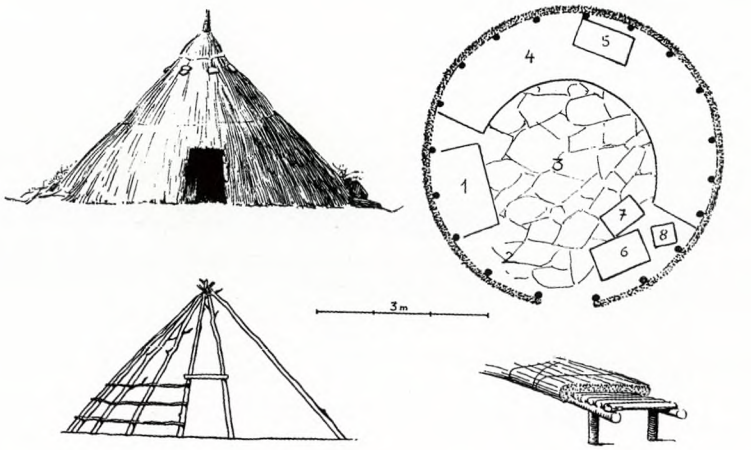
La homogeneidad cultural que se da en Europa durante la Edad de Bronce, se quiebra en los albores del primer milenio a. de C. con el descubrimiento del hierro en el Próximo Oriente. Cambia ahora el panorama de las culturas anteriores, dando lugar a los asentamientos de habitaciones más estables, a transformaciones profundas del territorio y a unas culturas antropológicamente más específicas y diferenciadas, que van a producir una variedad de construcciones de formas simples, morfológicamente elementales y cronológicamente primarias, que tendrán una pervivencia a través de los siglos y que llegan hasta nuestros días en algunas áreas muy deprimidas: como son las montañas galaico-leonesas y

3. Aldo Rossi: *La arquitectura de la ciudad*, pág. 66.

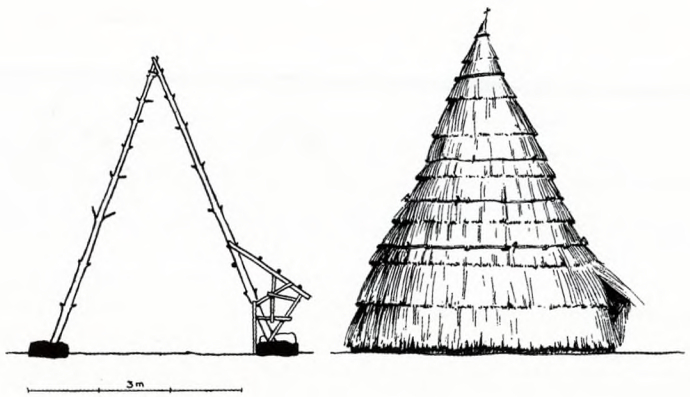
4. Ibídem, pág. 52.

5. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira: *Construçoes primitivas em Portugal*, págs. 51-53.

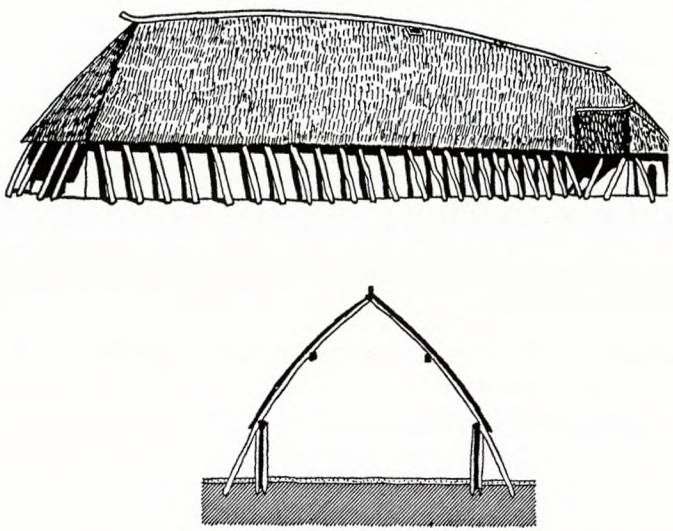
6. Cristian Noberg-Schulz: *Systéme logique de L'Architecture, Architecture-Recherches/Dess Art&Mardaba,* Bruselas, 1974, edición original. Osolo, Forlage, 1961, pág. 169. "En el transcurso del periodo megalítico, la simbología ocupa el culto de nuestros antepasados como punto de partida, la piedra les proporciona una vivienda adecuada porque su durabilidad y su peso expresan lo permanente y lo imperecedero".



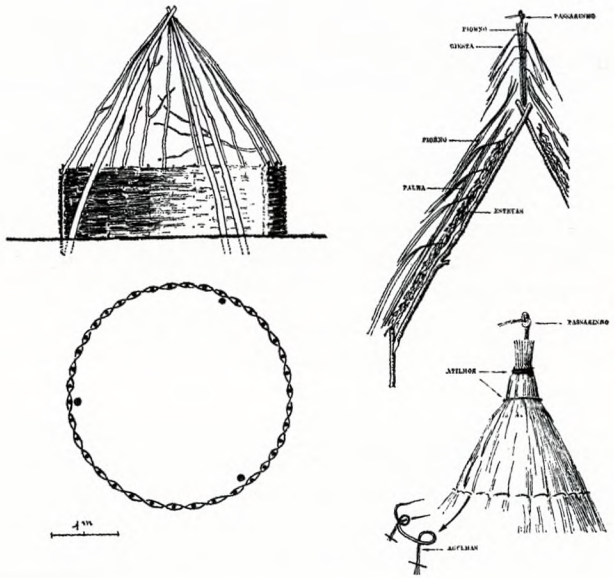
5a



5b



6a



6b

5 Construcción cubierta-pared indiferenciada en Beirã, Marvão y Viseu, Portugal.

a Choza fija en Beira, Portugal.

b Construcción cubierta-pared indiferenciada en Prime, Viseu, Portugal.

6a Reconstrucción de una casa larga en Trelleborg, Suecia

6b Almacén para alimentos del ganado llamado *curveiro*, Portugal.

7 Construcción con cubierta y pared diferenciada, materiales diferenciados y estructura perimetral. Pajar o *palliro* en Barranco do Velho, Portugal.

portuguesas, en donde todavía se conservan restos de las culturas antropológicas locales de gran antigüedad.[7] Estas construcciones nos interesan no solamente por su valor antropológico, sino también por su significado arquitectónico, aunque en sí mismas no representen más que el estadio más primitivo de la habitación.

En general son de planta circular y superan el estadio de mero abrigo precario; se pueden clasificar en dos grupos totalmente diferentes:

A) Construcciones con cobertura vegetal.
B) Construcciones enteramente de piedra (con falsa cúpula).[8]

Estas cabañas circulares con pocas posibilidades de desarrollo para adaptarse a las necesidades crecientes de la vida agraria y paulatinamente sustituidas por otras de planta elíptica o rectangular de mayores dimensiones,[9] se desarrollaron en tres tipos morfológicos que contenían en un principio un espacio sin divisiones, en medio del cual se ubicaba el fuego, ese fuego que Luis Fernández Galiano nos dice que se revela inseparable de la cabaña primitiva, "momento singular e irrepetible en el que la arquitectura nace en el mito, en el rito o en la conciencia".[10] Su humo se evacuaba a través de la cubierta vegetal de forma cónica. Son el ejemplo característico y más antiguo de las llamadas "casas del humo".[11]

Las construcciones más primitivas son de planta circular con un volumen de formato cónico y enteramente construidas con materiales vegetales. Se pueden clasificar dentro del género "cubierta-pared indiferenciada"; en ellas la cubierta y la pared son un elemento único y los cabios del armazón reposan directamente en el suelo.[12]

El estadio siguiente son las construcciones de forma cilíndrico-cónica, también enteramente vegetales, del género pared-cubierta diferenciados,[13] sin embargo, en estas chozas las estructuras sustentantes de la cubierta pueden ser de tres tipos diferentes:

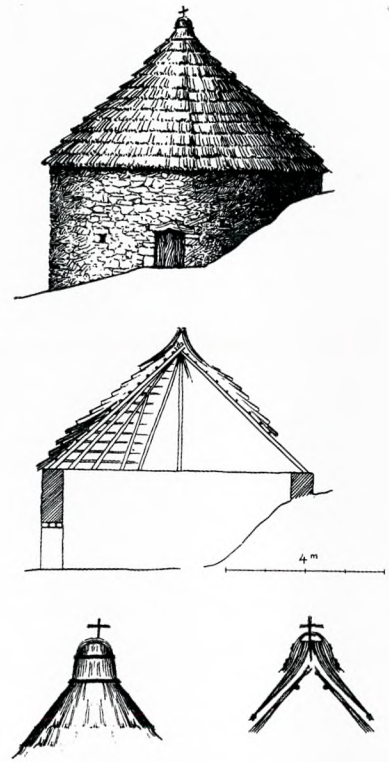
La estructura está contenida en el plano de la cubierta y prolongada hasta el suelo como contrafuertes exteriores; es decir, siguiendo exactamente el sistema estructural del género anterior más primitivo.

La estructura está contenida en el interior del espacio, independientemente del plano de cubierta y dispuesta en forma de "V" invertida, inscrita en la sección. Un sistema que siglos más tarde encontraremos en las construcciones inglesas y que recibe el nombre de *Cruck Construction.*

Estructura con un poste central independiente, o dos o más postes. Es el sistema usual de las pallozas del noroeste de la Península y que, combinado con la estructura a), dará lugar a los megarones y a las construcciones escandinavas del sistema *Stav.*

En estas chozas, si son de un poste, el fuego se desplaza del centro y requiere un mayor diámetro. En el caso de dos postes, como en las pallozas, los diámetros son diferentes y, en consecuencia, las plantas ovoides. El fuego se sitúa de nuevo en el centro.

Las construcciones cilíndrico-cónicas y con pared-cubierta diferenciada evolucionan construyéndose las paredes con piedra pero conservan la techumbre vegetal.[14] Este sistema es el que más se desarrollaría y de él derivan las pallozas.



7

7. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, op. cit., pág. 7

8. Jorge Dias: "Las construcciones del Noroeste de la Península Ibérica y las citanias", *Cuadernos de Estudios Galegos* 11-6, 1946, pág. 186, citado por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y, Benjamín Pereira, op. cit., pág. 63.

9. Ibídem: *Contribution to the study of primitive habitation, en Comte-Rendus. Congrés International de Geografie,* Lisboa, 1949, citado por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, op. cit., pág. 109.

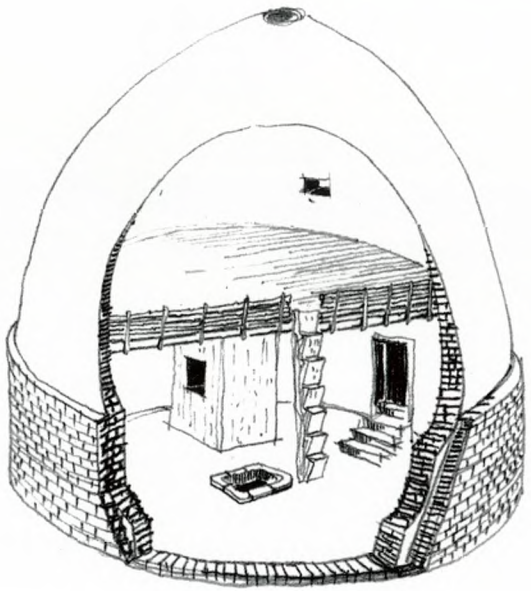
10. Luis Fernández Galiano: "La arquitectura encuentra el fuego", *El Croquis,* núm. 13, pág. 49.

11. Heinrich Borckmann-Jerosch: *Das Schweitzer Bauernhaus,* pág. 41, citado por Fritz Krügen, en "Las Brañas", *Boletín de Estudios Asturianos,* núm. 8 (1943), pág. 13.

12. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, op. cit., pág. 65.

13. Ibídem, pág. 65.

14. Ibídem, pág. 66.



8



9

8 Construcción con cubierta y pared diferenciada en material pétreo. Casas del v milenio a. de C., en Khinokitia, Chipre.

9 Construcción con cubierta y pared diferenciada en material pétreo. Oratorio de Gallerus en Dingle, Irlanda.

Por último, el conjunto de construcciones enteramente de piedra, dentro del cual establecemos dos grupos:

Construcciones con falsa cúpula, generalmente transcripciones en piedra del sistema vegetal más primitivo o casa techo, como son el oratorio de Gallerus en Dingle, Irlanda, y las navetas de Menorca.[15]

Construcciones totalmente con materiales pétreos y cúpulas abovedadas, que corresponden a culturas más evolucionadas y cuyos ejemplos más antiguos aplicados a las construcciones de la vivienda se encuentran en Khinokitia, en la isla de Chipre.[16]

Los orígenes de la arquitectura del humo: la cultura danubiana. Los megarones

Es evidente que la cabaña primitiva de planta circular presenta una difícil evolución para responder a las demandas lógicas de las necesidades crecientes de espacio, que sus habitantes experimentaron en el transcurso de los tiempos.

Por eso solamente en regiones muy deprimidas económicamente y poco evolucionadas culturalmente se han conservado algunos ejemplares en uso de estas construcciones primitivas.

Como hemos observado en el apartado anterior, lo primero que evoluciona son los sistemas estructurales, los materiales constructivos y la diferenciación de la cubierta-pared, lo que ha permitido una mejora de la habitabilidad y un mayor espacio al aumentar el diámetro de las construcciones. La dimensión se estabiliza a partir de un determinado radio, alrededor de los seis metros, ante la imposibilidad de construirlas mayores con los medios disponibles y la falta de una tecnología más desarrollada.

La repetición de la construcción de un tipo con unos determinados materiales, cuya dimensión se hace cada vez mayor, lleva la estructura al límite de sus posibilidades mecánicas y, en nuestra opinión, a la destrucción o a la superación de la tipología a la que pertenece. A partir de ahí o se genera un nuevo sistema estructural o se transforma la morfología de la construcción. En ambos casos se crea un nuevo tipo que pertenece a otro sistema tipológico, y este hecho, intrínseco a la propia naturaleza de la arquitectura, afecta también a los estadios más primitivos de la humanidad.

De la fusión de dos cabañas circulares, generalmente de distinto diámetro, se obtienen las plantas ovoides –así ocurre en las pallozas gallegas–[17] y es a través del proceso de duplicidad y de deformación del círculo como surgen cabañas de mayor capacidad que permitían encender fogatas en el centro sin riesgo de incendios.

Estas transformaciones hacia formas ovales, elipsoidales, elipsoidales-truncadas y de herradura, e incluso cuadradas, aparecen casi simultáneamente ya desde tiempos muy primitivos.[18]

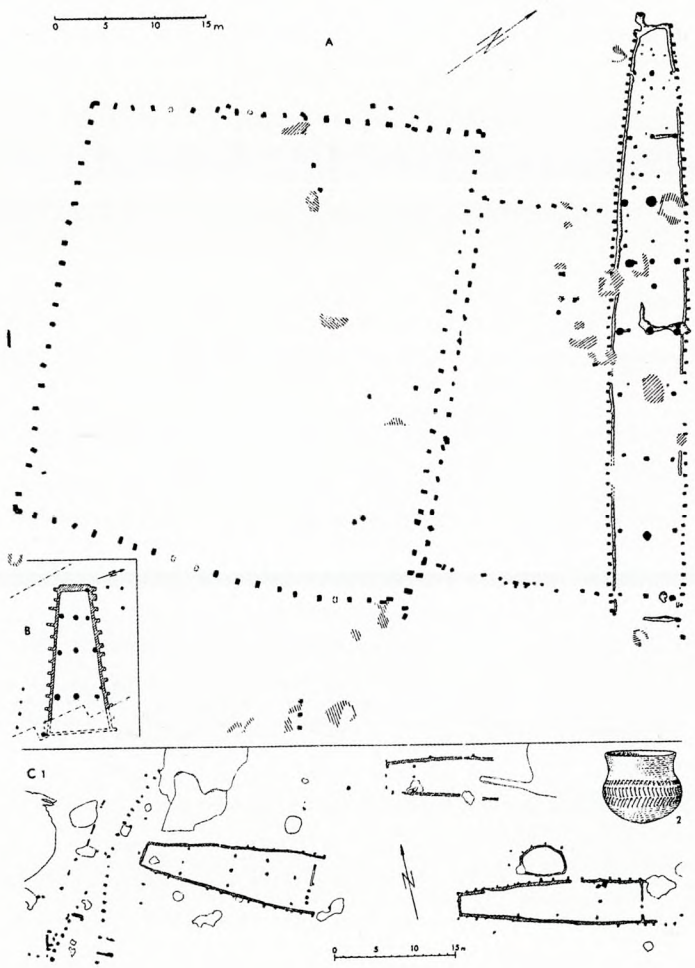
Cuando los edificios alcanzan los tamaños límites que impone el sistema estructural y tipológico debido a la aparición de nuevas necesidades de espacio, y ante la imposibilidad de seguir creciendo en tamaño, la expansión se realizaba duplicando el edificio

15. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, op. cit., pág. 145.

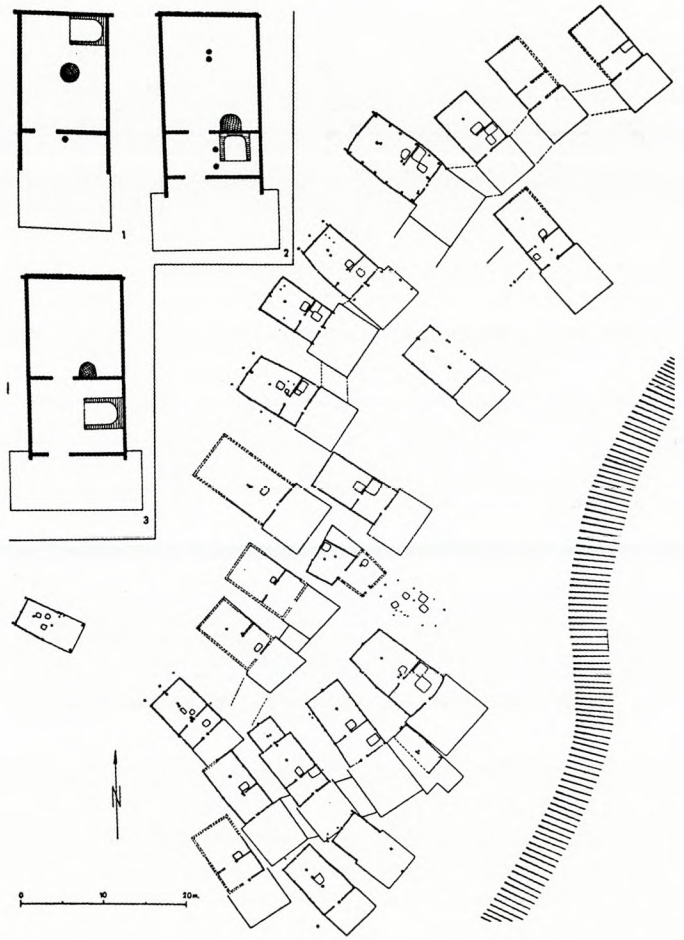
16. Ettore Camesasca: "La búsqueda de un techo", en VV. AA.: *Historia ilustrada de la casa*, págs. 13-28.

17. Xaquín Lorenzo Fernández: *A Casa*, pág. 70.

18. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira: "Las casas de los asentamientos de los castros, portuguesas y gallegas, presentan diferentes plantas redondeadas (circulares y elípticas) y cuadrangulares (rectangulares, cuadradas y trapezoidales", en op. cit., pág. 77.



10



11

10 y 11 Plantas de las casas largas de las culturas danubianas en Alemania. Con la piedra del hogar en el centro.

12 Plantas de megarones.

tantas veces como fuera necesario, dando lugar a un conjunto de varias construcciones iguales e independientes, en vez de acometer una sola edificación compleja que englobase la totalidad de los programas de necesidades. Esta tendencia se mantuvo, como veremos, hasta muy tardíamente.

Para George Montadou, las casas de planta cuadrangular que han evolucionado más fácilmente no pueden ser consideradas viviendas primitivas,[19] mientras que Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, en su obra sobre las construcciones primitivas portuguesas, sí las consideran como tales, aunque como una forma más evolucionada que las de planta circular.[20] Sin embargo, estas construcciones con o sin esquinas redondeadas aparecen, de hecho, muy temprano incluso en culturas en las que predominaban las casas circulares, como las encontradas en los niveles más profundos del Castro pequeño de Neixón, en Galicia,[21] demostrando que en un principio la forma geométrica era menos importante que las limitaciones que las técnicas y los materiales disponibles imponían.

A medida que los sistemas constructivos evolucionaban, las formas circulares se mostraron cerradas por su propia naturaleza geométrica, mientras que las rectangulares permitían fácilmente la adición y el crecimiento.

El problema del crecimiento en un edificio primitivo no residía tanto en la forma que adoptaba la planta, sino en el tamaño y, por lo tanto, la repercusión que tenía en la estructura de la cubierta. En los países secos este problema se resolvía mediante una terraza plana, mientras que en los húmedos, la recogida de aguas constituía un factor decisivo en la estructuración del conjunto y en el crecimiento y adición de la célula.

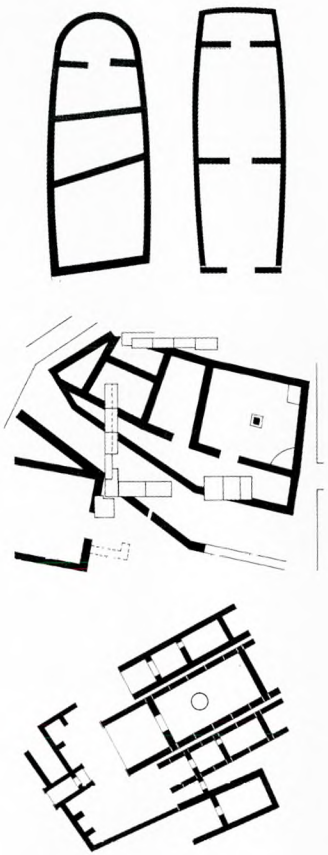
Con la aparición de la cubierta de dos aguas se solucionó en parte el problema del crecimiento, ya que hacía posible un desarrollo longitudinal que dio origen a cabañas muy largas.

Mucho antes, incluso, entre el tercer y segundo milenio a. de C., ya existían en la Europa Central, en las culturas danubianas, formas distintas de las circulares, como señala Pia Laviosa Zambotti: "Las casas del ciclo agrario balcánico tienen carácter vario, sin embargo es típica la casa grande, estrecha y larguísima que perdurará después en el tiempo con función de establo. Ella es el reino más auténtico de la diosa madre y de la actividad colectiva agraria por ella dirigida y protegida con las virtudes de su magia".[22]

Estas cabañas, de las que se han encontrado abundates restos, tenían un tipo muy definido; además de la longitud, las caracteriza el hecho de tener una estructura con tres hileras de postes en el interior, seguramente para poder resolver el problema de los postes inclinados que formaban las cubiertas.

Esta tipología de casas alargadas, denominada por los arqueólogos "casas largas", se expandió por toda la zona central de Europa durante las culturas danubiana I (4500 a. de C.), danubiana II (2750 a. de C.) y danubiana III (2250 a. de C.),[23] y fue el primer germen de un tipo de habitación que los pueblos indoeuropeos de Europa Central expanden por Asia Menor.

Los aqueos, los frisios y los dorios en su flujo desde el norte se instalan en el área del Egeo y aportan un tipo de construcción de vivienda conocida con el nombre de megaron.



12

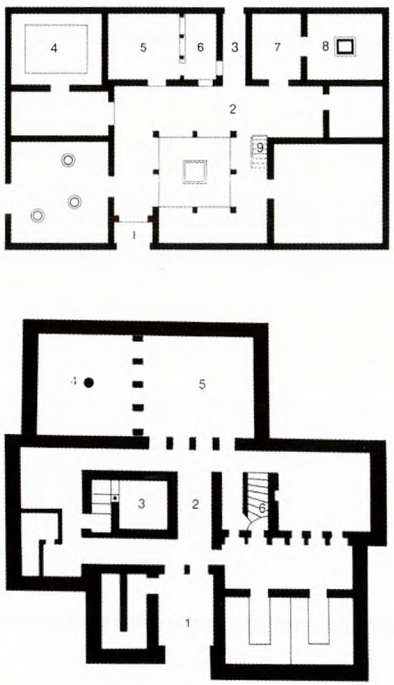
19. George Montadou: *Traité l'Ethnologie cyclo-culturelle*, pág. 296, citado por Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhanoy Benjamín Pereira, op. cit., pág. 186.

20. Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano y Benjamín Pereira, op. cit. pág. 189.

21. Florentino López Cuevillas: *La civilización céltica en Galicia*, págs. 159-160.

22. Pia Laviosa Zambotti: *Origen y destino de la cultura occidental*, pág. 141.

23. Colin McEvedy: *Atlas da Historia Antiga*, págs. 20, 22 y 24.



13

13 Plantas de casas con patio, de tipología mesopotámico-mediterránea. En contraposición, la casa mediterránea se genera en torno al espacio abierto al patio.

"En el período aqueo se convirtió en la habitación principal de la casa: era a la vez sala de recepción, cocina y comedor."[24] Este gran espacio, ya citado en los poemas homéricos en los que se describe como una vivienda bastante compleja para la época, se encuentra en la ciudadela de Micenas, y corresponde a "la parte más íntima y solemne del palacio real, la sala del trono [lo que en las lenguas posteriores recibiría el nombre de *Royal Hall*, *König Halle*, *Aula Regia*, *Salón de Reinos*] y de banquetes, lugar de encuentro de la familia decorado con el arte más exquisito y escogido".[25]

"El megaron constituye la traducción más noble de la vivienda primitiva rectangular de dos habitaciones: un porche frontal y una sala con hogar en el centro."[26] Por otra parte hay quienes creen que de estas construcciones deriva la forma del templo griego. Rex D. Martienssen, por ejemplo, opina que "quizá el vínculo conocido más importante entre la morada construida para los dioses y la construida para el hombre, en tierras griegas, sea el que nos suministra la disposición del megaron que se observa en el palacio de Tirinto".[27]

Antonio Blanco Freijeiro señala que "el templo griego es el desarrollo ulterior del megaron heládico, reforzado quizá por la tradición de cabañas de madera rectangular y con porche que traían desde Centroeuropa los invasores norteños".[28]

Para este mismo autor, "el templo es la casa de un dios o, más exactamente, la casa de la estatua de un dios".[29]

Se trata de "una sala rectangular precedida por un pórtico con dos columnas de madera. En esta simple identidad arquitectónica designada con el nombre homérico de megaron se reconoce hoy la forma primitiva del templo griego".[30]

Se observa, sin embargo, que la casa de la Grecia clásica se desarrolla en torno a un patio, distando mucho tipológicamente del megaron.[31] Efectivamente, ya en épocas muy remotas –en el quinto milenio a. de C.–, aparece en Hassuna una casa con patio, que se considera "el más antiguo ejemplo conocido de vivienda arquitectónica",[32] cuya tipología se repite, además, a través de los milenios siguientes en la casa excavada de Ur y en las casas de Mohenjo-Daro en Pakistán, del tercer milenio, época en que alcanzó gran desarrollo la casa con las habitaciones reunidas en torno al patio.[33] Estos ejemplos se pueden considerar como los precedentes tipológicos de la casa mediterránea organizada en torno a un patio, y que permite, en los climas secos, recoger y almacenar la aguas pluviales en el centro del patio y a la vez su agrupación compacta a través de las paredes medianeras.

En contraposición a la casa patio que se desarrollará posteriormente, Gianfilippo Carettoni señala que "en la Grecia primitiva, la arquitectura doméstica aquea nace de la cabaña neolítica y de la Edad del Bronce, de forma circular, ovoidal y rectangular, que mejor se presta a las ampliaciones, se desarrolla añadiendo un pórtico a la fachada y una o dos habitaciones en la parte posterior. El embrión es ya la forma del megaron, la sala que constituye el centro de la vida familiar; de forma que se ennoblecerá además de por su consagración como morada de la divinidad, también por el uso que de ella hará el jefe de la comunidad, el rey".[34]

Este tipo de vivienda, el primero conocido por los protohelénicos invasores, aparece por primera vez en Dimini,[35] en Seskelo y en Lionoklad, en Tesalia,[36] y es usual en Troya,

Micenas, Tirinto y Creta. Es necesario citar de un modo extenso a Henry Frankfort, un especialista en megarones, para confirmar con sus palabras exactas el alcance del significado que tuvieron estas construcciones: "En Anatolia occidental, las casas se distribuían de una forma que llegaría a tener un gran significado en el segundo y primer milenios a. de C. En Hissarlik y también en el poblado de Thermi, en Lesbos, con el que tiene mucha relación, las casas particulares muestran una planta característica y muy rígida. Consta de dos habitaciones o tres a lo sumo colocadas una tras otra. El cuarto principal tenía un hogar generalmente en el centro, entre éste y el patio o la calle había una antecámara o pórtico y a veces se ha encontrado otra pequeña estancia a espaldas de la habitación principal.

La casa era, pues, larga y estrecha y este módulo no se expandió nunca hacia los lados ni se combinó con otros. Si se necesitaban más alojamientos, se colocaban más módulos, uno junto a otro.

Este tipo tan peculiar de casa es una versión temprana de la casa homérica: el megaron. Se encuentra también en la Tesalia prehistórica y posiblemente más al norte, en Transilvania, y está claro que forma parte de los elementos occidentales de la cultura del Noroeste de Anatolia. No habría razón para mencionar aquí estas toscas moradas si no fuera por las espléndidas Megara que se construyeron en Tirinto y Micenas mil quinientos años después".[37]

En el megaron incrustado en el palacio de Tirinto se reconocen las tres partes principales mencionadas por Homero, es decir, un vestíbulo en cuyo frente hay dos columnas de madera sobre bases de piedra, una antesala llamada Prodomos, accesible desde el vestíbulo por tres puertas y al fondo de ésta una puerta única que accede a la gran sala o megaron propiamente dicho.

En el centro un amplio hogar circular rodeado de cuatro columnas dispuestas de tal modo que sostenían el techo, dejando abierto en el centro un hueco cuadrado para la salida de humos. "Todavía se discute si la parte central de la cubierta sobre los sostenes estaba abierta con una especie de lucernario elevado para la entrada de la luz y la salida del humo, problema que se resolvería si conociésemos la forma de la techumbre: plana o inclinada, siendo la segunda hipótesis más probable, dado el origen nórdico del edificio del megaron".[38]

Sin embargo, creemos que las dos formas de tejado permiten practicar un lucernario y que la aceptación lógica de la segunda hipótesis, tejado inclinado, por su procedencia nórdica, se basa en el hecho de escurrir las aguas pluviales fuera del edificio, lo cual explica las separaciones existentes entre los edificios, ya que al no existir recogida de aguas en los tejados inclinados, éstos las verterían unos sobre otros, impidiendo la utilización de paredes medianeras y la formación de un edificio complejo, puesto que con cubiertas vegetales son imposibles las lima hoyas.

Esta disposición consistente en la repetición de los módulos de alojamiento perdurará durante varios siglos en las regiones de clima frío y húmedo, como veremos posteriormente, así como la gran sala alargada con el fuego central con los postes y el lucernario.

Massimiliano Marazzi describe el megaron formado por tres partes: "un atrio provisto de dos columnas, un recinto interior (o vestíbulo), y la sala principal en la que se encontraba el hogar sagrado".[39]

24. *Nueva Enciclopedia Larousse*, t. 13, pág. 6.367.

25. *Enciclopedia Italiana*. Vol. XXII: *Malc-Messic*. Voz *megaron*, pág. 227.

26. Gianfilippo Carettoni: "De lo casual a lo racional", en VV. AA.: *Historia ilustrada de la casa*, pág. 46.

27. Rex D. Martienssen: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, pág. 68.

28. Antonio Blanco Freijeiro: *Arte griego*, pág. 48.

29. Ibídem, pág. 41.

30. Ibídem, pág. 19.

31. Gianfilippo Carettoni, op. cit., pág. 45.

32. Ettore Camesasca: "*Próximo Oriente*", pág. 32.

33. Ibídem, pág. 32.

34. Gianfilippo Carettoni, op. cit., págs. 44 y 45.

35. *Nueva Enciclopedia Larousse*. Voz *megaron*, t. 13, pág. 6.373.

36. *Enciclopedia Italiana*. Voz *Megaron*, vol. XXII, MALC-MESSIC, op. cit., pág. 777.

37. Henry Frankfort: *Arte y arquitectura del Oriente Antiguo*, pág. 220.

38. *Enciclopedia Italiana*, op. cit., pág. 777.

39. Massimiliano Marazzi: *La sociedad micénica*. pág. 60.

Así pues, podemos definir el megaron como un espacio del humo en el que el hogar central tenía un especial significado y condicionaba su diseño.

Expansión en Occidente de la cultura del humo: los pueblos célticos

Para la mayoría de los historiadores del siglo XIX, los celtas eran un pueblo mítico y sin límites cronológicos fijos; a veces los incluyen dentro de las invasiones germánicas relacionándolos con la raza aria.[40] De ahí que muchos nacionalistas de estas áreas célticas hayan buscado en su historia de manera heterodoxa y pintoresca las raíces diferenciales que avalen su identidad.

A partir del estudio sistemático de los yacimientos de Hallstatt, en la Alta Austria, empieza a definirse a los celtas no como un pueblo sino como una cultura que emerge en el centro de Europa ocupando un extenso pero estrecho cinturón de Oriente a Occidente, entre los cultos territorios del Mediterráneo y el Norte bárbaro.[41]

La cultura de Hallstatt expande el hierro en la Europa Continental y Occidental y su importancia radica en el hecho de que este material determina el idioma de las formas en la cultura y en el arte.[42]

Y es este aspecto formal de la concepción material de las cosas, al menos en lo que a la arquitectura se refiere, lo que nos interesa, ya que creará unos invariantes conceptuales-formales que perdurarán en mayor o menor grado a través del tiempo en todas las áreas ocupadas por esta cultura.

Los celtas no elaboraron plenamente unos tipos como lo hicieron los dorios, pero sí sentaron unas bases muy profundas de un modelo de vida en los territorios donde se asentaron, imprimiéndoles un carácter que todavía se conserva en las últimas zonas célticas y menos contaminadas: los finisterres europeos.

Ya en el Neolítico, como hemos visto, "aparecen construcciones rectangulares (tipo megaron) con estancia central y vestíbulo, y en la Edad del Bronce, en la región Germánica y en Escandinavia, las poblaciones habitaban casas rectangulares con salas parecidas al megaron griego (el trabajo del bronce permite comprobar la existencia de relaciones del área nórdica con Grecia a través de los campos de urnas)".[43]

En los siglos IX y VIII a. de C., al mismo tiempo que los aqueos y dorios se expanden por Asia Menor, los pueblos protoceltas y celtas lo hacen hacia Occidente siguiendo el curso del sol y en menor grado en dirección norte-sur, siendo los vénetos los que establecen en la primera Edad del Hierro europea la conexión con el Mediterráneo, implantando unas tipologías constructivas de espacios centrales en la arquitectura popular que perdurarán hasta el Renacimiento.

Después del papel desempeñado por los vénetos, en la segunda fase de dicha Edad, los celtas recogerán su prestigio y dinamismo así como su cultura material, con lo cual el centro de gravedad se desplazará del Danubio hacia el Rin.

Más tarde, "durante el siglo III a. de C. y aún posteriormente, asistimos a un doble fenómeno histórico: a la penetración cada vez más decidida –étnica y cultural– de los celtas

en las tierras europeas atlánticas del noroeste, es decir, en Francia y en las islas Británicas, y a su consolidación en la España interior",[44] mientras que en Italia, por el contrario, son expulsados por la presión romana, así como lo serán de la parte Este del Rin por los germanos. Este desplazamiento les conducirá a la isla de Irlanda, que se constituirá en el último reducto de la cultura celta y donde se desarrollará hasta la Alta Edad Media.

Este mundo tardocelta "escapa a las concepciones del Derecho, del Estado y de las organizaciones romanas, guardando hasta la Edad Media una fluidez de espíritu totalmente prehistórica"[45] al no ser dominado por Roma, no se contaminó de su cultura hasta muy tarde a través de los países románicos o romanizados.

En cuanto a la arquitectura del mundo celta, las construcciones no se diferencian fundamentalmente de los tipos anteriormente estudiados.

Los tipos de habitación más corrientes que sobreviven en Irlanda hasta los siglos X-XI, nos dice Françoise Henry, son el *rath* o granja fortificada[46] y el *crannog* o islote artificial, análogos a los castros celtas galaico-portugueses, sobre alguno de ellos construyeron sus monasterios los primeros monjes irlandeses.

Françoise Henry nos describe un *rath* en el condado de Limerick, situado en la cima de una colina sobre un lago: "Tiene una construcción menos espaciosa de unos treinta metros de diámetro interior y está protegido por una única muralla de piedra de cuatro metros de espesor. Tenía en su interior unas cabañas redondas con fuego central y el fuego ardía sobre el mismo suelo de arcilla".[47]

Otro *rath,* el de Garryduff, construido hacia el siglo V, tenía también 30 metros de diámetro interior, en cuyo recinto había habido cabañas circulares con hogar central sobre el propio suelo de arcilla batida. Es notable su identidad con muchos castros de Galicia que tenían el mismo sistema de cabañas.[48]

Por otra parte, un texto de Beda el Venerable menciona una iglesia en Lindisfarne, del siglo VII, construida a la manera de los *scotti* (irlandeses), no de piedra, sino de roble, y recubierta de juncos. Es probable que esta iglesia fuera del género cobertura-pared indiferenciadas y similar a la estructura de una casa larga.

En el caso del monasterio de Gallerus, los fieles se cobijaban bajo una techumbre de paja que cubría todo o parte del recinto, frente al oratorio. Éste consistía en un tabernáculo o sacristía y era de piedra.

Sería curioso comprobar si esta techumbre que cubría el recinto puede tener una analogía con los *gahs* de los castros gallegos. De todas formas, tanto unos como otros no están probados de una forma científica, ya que no nos han llegado los restos vegetales que los constituyeron y sólo los conocemos por sus descripciones literarias.

Según K. Conant, la transposición en piedra de la Crukc House es el curioso oratorio de Gallerus, en Dingle, Irlanda, que pertenece a los monasterios-ermitas de los tiempos célticos tardíos (siglos VI y VII). Igual que el mencionado existe otro en Skelling Michael, Irlanda, que está casi intacto en su plataforma de rocas, junto al Atlántico; quedan cinco cabañas de cinco a ocho metros de diámetro y alguna de hasta seis metros de altura, que posiblemente estuviesen divididas en dos pisos por medio de un techo de madera a modo de altillo. Estas ca-

40. Antonio Correa Fernández: *Historia fin de siglo*, pág. 137.

41. Hubert, M.: *Los celtas y la expansión céltica hasta la época de la Tène*, pág. 189.

42. Ibídem, pág. 188.

43. Hermann Kinfer y Werner Hilgemann: *Atlas Histórico Mundial*, pág. 15.

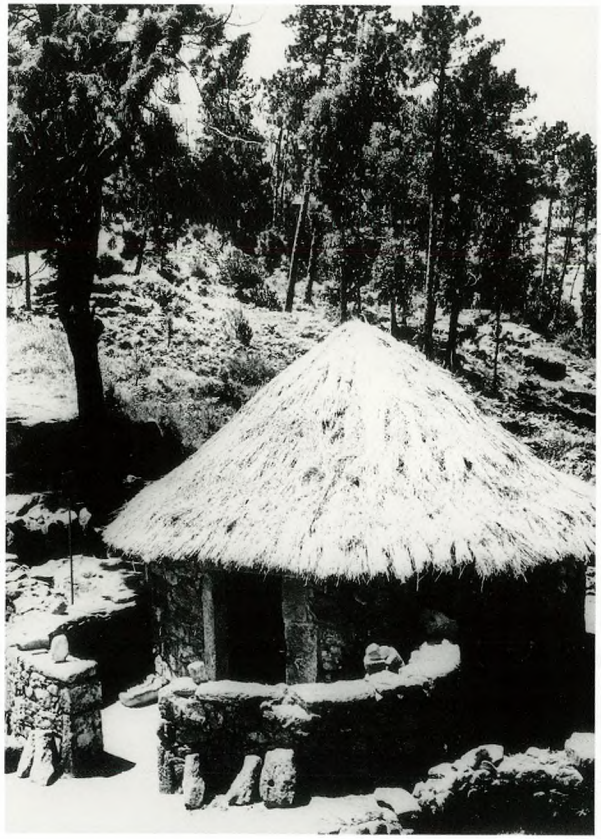
44. Pia Laviosa Zambotti: op. cit., pág. 308.

45. Françoise Henry: *L'Art Irlandais*, pág. 32.

46. *Rath* en irlandés significa "colina", y *crannog* procede de la voz gaélica *grann* que significa "árbol". Ambos pueden considerarse como las últimas fortificaciones prehistóricas que alcanzaron su mayor desarrollo en los primeros tiempos históricos, sobreviviendo hasta la Edad Media.

47. F. Henry: op. cit., pág. 68.

48. Florentino López Cuevillas: *La civilización céltica en Galicia*, pág. 56.



14



15

14 y 15 Reconstrucción de una vivienda celta en la citania de Santa Trega, Pontevedra.

bañas rodean siempre el oratorio, que tiene forma de barco invertido, es decir, perteneciente al género de cobertura-pared indiferenciadas, pero realizado en material pétreo.

Nuestra forma actual de entender el orden es romana, como lo es el Derecho, pero también coexisten algunos sentimientos "bárbaros", producto de la savia aportada a través del norte de Europa y que son componente esencial para entender el mundo medieval y algunos fenómenos de la cultura europea posterior que llega hasta nuestros días.

Las pallozas, supervivencia de la arquitectura celta en Galicia

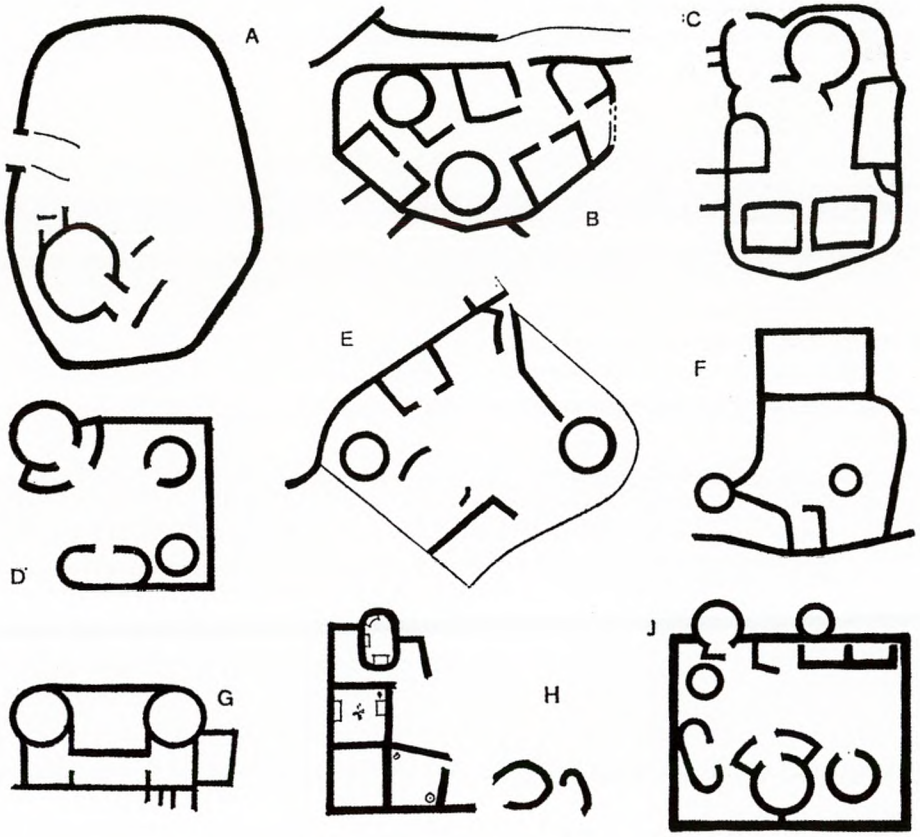
Las pallozas o pallazas son las viviendas más primitivas que se encuentran todavía en el noroeste de la Península Ibérica. En la actualidad, el área de extensión de las pallozas es muy restringida, ya que se limita a las zonas de la montaña de Lugo, principalmente a la sierra de los Ancares, que penetra en Asturias y en la provincia de León.

Las pallozas son, tipológicamente, la última evolución de las cabañas primitivas celtas que se construyeron en los castros y las citanias, y pertenecen al género de construcciones cilíndrico cónicas de cubierta-pared diferenciada, con cubierta vegetal y muro pétreo.

Las cabañas celtas, a las que debe su origen la palloza, en su mayoría eran de planta circular, aunque las había ovales e incluso cuadradas. Las primeras "tienen normalmente un diámetro que oscila entre 3 y 5 metros, aunque se han encontrado habitaciones que miden más de 2 metros, como las de un barrio con cerca de piedra de San Cibrian das Las. Con diámetros superiores a 5 metros se han hallado ejemplares en el Trega (Santa Tecla) y Coaña, 5,60 metros, en Meiras otros de 6 metros, en Briterios uno alcanza los 8 metros y en el Castro de Guimarey, cerca de La Estrada, se encuentra el gigante de las construcciones de este tipo que alcanza 9 metros de diámetro".[49] Estas medidas coinciden con la generalidad de las chozas del resto de Europa, aunque en otros lugares como en las islas Británicas suelen tener entre 12 y 16 metros de diámetro. "Las casas de planta oblonga son casi siempre de tamaño más desenvuelto que las redondeadas y aunque en Belonho se encontró una de 4,50 por 2 metros y en el Trega otra de 3,70 por 2,50 metros, lo corriente son tamaños más considerables, como los 7,60 de longitud medidos en el mismo Trega, los 9 metros de Borneiro, los 12 metros de Pendia y los 14 metros de Coaña, lo que confirma que las plantas elipsoidales y oblondas son consecuencia de las crecientes necesidades de espacio."

Las casas de las citanias, al igual que los megarones, se agrupaban aisladamente, al contrario de las casas mediterráneas que compartían paredes medianeras. Mientras éstas podían reconducir las aguas pluviales vertiéndolas controladamente de una terraza a otra mediante gárgolas por tener la cubierta plana, las casas con cobertura vegetal inclinada tenían una caída de agua libre en todo su contorno, lo que impedía que se adosaran, ya que la técnica de las limahoyas no estaba aún desarrollada y era imposible resolverlo en las cubiertas vegetales. No obstante esta separación era beneficiosa al permitir un mayor control y seguridad en caso de incendio, muy frecuentes dada la combustibilidad de los materiales.

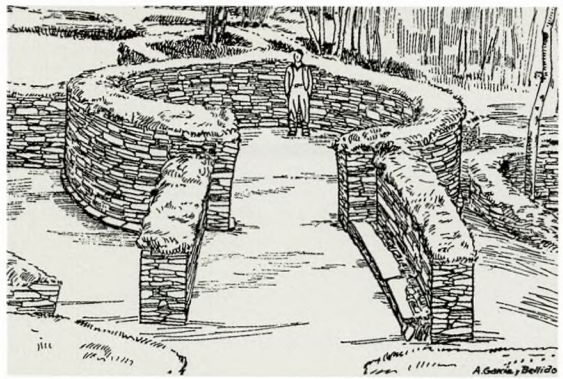
49. Florentino López Cuevillas, op. cit., pág. 134.



16



17a



17b

16 Plantas de viviendas circulares formando grupos aislados, llamados barrios, que en realidad constituyen una sola vivienda que ha crecido en varios pabellones independientes dentro de un recinto amurallado.

17a Casa redonda de Coaña, según García y Bellido. Sus paredes, inclinadas por las presión de la tierra, conservan casi la altura original.

17b Casa con vestíbulo del poblado de Coaña,según García y Bellido.

18a El Cebreiro (Lugo). (Fotografía del autor, 1960).

18b Palloza en el puerto de Piedrafita del Cerbeiro. (Fotografía del autor, 1960).

Cuando se agotaba la capacidad del espacio que permitía la estructura vegetal, se repetían las unidades una al lado de la otra, formando un conjunto que los arqueólogos denominan "barrio". Este conjunto no son más que unidades familiares, es decir, una sola vivienda, hecho que más adelante veremos que ocurre en tiempos más modernos, por ejemplo, alrededor del palacio episcopal de Reykjavik, en Islandia.

Si consideramos las casas de las citanias a través de los restos que han llegado hasta nosotros, se observará que los muros oscilan entre 40 y 60 centímetros de ancho, aunque pueden llegar a 30 como mínimo y a 1 metro como máximo, siendo 50 centímetros la medida más usual.[50]

En cuanto a la altura varía notablemente y es difícil de determinar dado que la mayoría de las veces los muros están destruidos; en Trega apareció una casa de 1,60 metros de alto y en Coaña todavía se conservan tres casas de 3, 3,8 y 4 metros de altura, lo cual pone en cuestión las hipótesis de algunos historiadores así como las reconstrucciones que se hicieron en varias partes, si bien Coaña es un caso excepcional, tanto por su altura como por el buen estado de conservación. En cuanto a las cubiertas y su estructura, al ser vegetales no se han conservado y las hipótesis de reconstrucción que han propuesto los arqueólogos se basan en la pervivencia antropológica de las tecnologías elementales con las que se han construido las chozas más primitivas que se conservan en las áreas más deprimidas cultural y económicamente de las montañas galaico-portuguesas.

A partir de la invasión romana, la tipología de las casas de las citanias –pertenecientes al género de pared-cubierta diferenciadas y con cerramiento vertical pétreo– evolucionó pero conservó la estructura espacial fundamental dentro de la arquitectura popular, reduciéndose cada vez más su ámbito de implantanción.

De planta generalmente curvilínea, estas construcciones del humo reciben el nombre de pallozas o pallazas, debido a que su cubierta es de paja. Hoy día se conservan todavía en las montañas del Cebreiro y en la sierra de los Ancares, "donde la nieve cubre todo gran parte del año y el hombre precisa tener a mano los elementos indispensables bajo un mismo techo para no depender del exterior, en el que mandan sus enemigos más fuertes: el frío y la humedad".[51]

Dentro de las pallozas, existen diversos tipos de planta: desde las casi completamente circulares y elípticas a otras que se aproximan a las plantas rectangulares; generalmente son ovales y algunas veces están truncadas en sus extremos o en alguno de ellos por hastiales, como en El Cebreiro y en las casas largas vikingas de Trelleborg, en Dinamarca.[52]

La diversidad de plantas viene dada por diferentes factores como la dirección de los vientos dominantes, en cuyo caso la planta oval es más estable, la longitud de los elementos estructurales disponibles, la necesidad de tenerlo todo bajo una misma cubierta, además, por supuesto, de satisfacer la demanda de un espacio más amplio.

Generalmente el eje mayor de la planta es la parte más larga con relación a la pendiente y a los vientos dominantes; esta contradicción topográfica provoca el desnivel interior que se resuelve en dos espacios: el más alto para las personas y el más bajo para el ganado.



18a

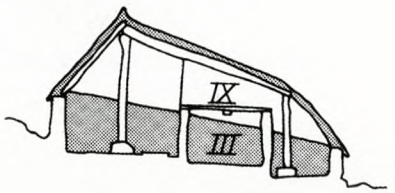


18b

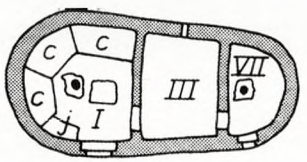
50. Florentino López Cuevillas, op. cit., pág. 133 (explica ampliamente estas medidas).

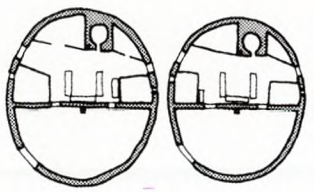
51. Xaquín Lorenzo Fernández, op. cit. pág. 70.

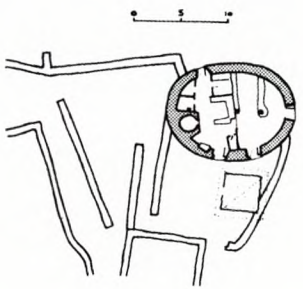
52. Peter Anker: *L'Art Scandinave* (Colección La Nuite des Temps, 1969, t. 1), págs. 161 y siguientes.



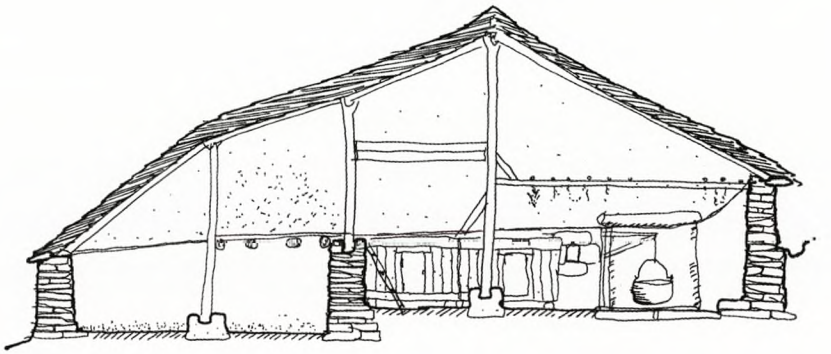
sen escala



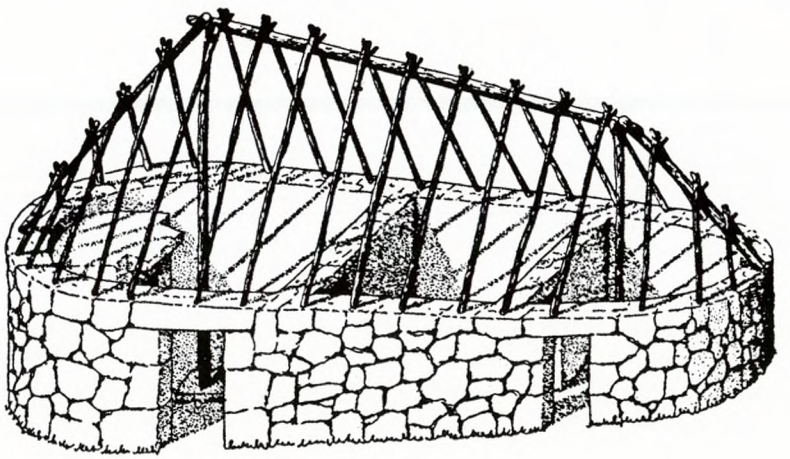




20a



19



20b

19 Palloza de El Cebreiro (Lugo). La *lareira* es el elemento que preside el centro del espacio habitado. El humo se evacua a través de las pajas. Sección. (Dibujo del autor).

20a Planos de pallozas dibujados por Ángel del Castillo (1913), L. Crespi (1929) y los hermanos García Fernández (1972).

20b Estructura de una palloza en El Cebreiro según Xaquín Lorenzo Fernández.

La dimensión de los diámetros y la proximidad de los postes están ligadas a la longitud de la madera estructural disponible, por lo que el tamaño varía mucho y, aunque en general oscile entre los 12 y 14 metros,[53] puede llegar a 13 por 16 y 14 por 11 metros.[54]

En las pallozas de planta ovoide y elípticas, los muros están formados por dos semicircunferencias de distinto radio unidas entre sí por sus dos tangentes, pudiéndose inscribir las dos circunferencias de los modos siguientes:

Dos circunferencias tangentes entre sí de distinto diámetro, como ocurre en El Cebreiro.

Dos circunferencias de diámetro análogo pasando una de ellas casi o por el mismo centro de la otra, como en Vilarello y en Donis, también en la provincia de Lugo.

Esencialmente, la palloza contiene un gran espacio formado por la cubierta cónica de paja en forma de nave invertida y por un muro bajo de piedra de 1,70 metros de altura media, de material granítico o pizarroso, según la naturaleza geológica del territorio en que se asienta.

El suelo es de tierra y generalmente está dispuesto en dos o tres niveles, siguiendo la pendiente. El más alto está reservado para la vivienda, que corresponde, en el caso de ser ovoide, al radio mayor, en cuyo centro se encuentra el fuego sobre una gran piedra llamada *lareira*; y a su alrededor se sitúa una serie de servicios como el horno, la artesa de amasar el pan y las *camariñas* o *leitos*, que son como unos grandes cajones de madera a modo de armarios, que constituyen los dormitorios y que son muy similares en su organización interior a los departamentos de los coches cama ferroviarios o a los camarotes de los barcos.

Xaquín Lorenzo Fernández señala que: "Son interesantes los llamados camarotes, alcobas o camariñas, que se emplean en la comarca lucense de Terra de Melide, y en la del Cebreiro y en otros lugares.

Consiste este tipo de dormitorio en una especie de cámara, hecha de tablas, de 2,20 metros de alto, 1,95 de largo y 1 de fondo. El conjunto queda solamente abierto en parte por el frente donde tiene dos tablas a los lados y, al mismo tiempo, puede llevar las hojas de madera para cerrar totalmente el frente cuando no se usa.

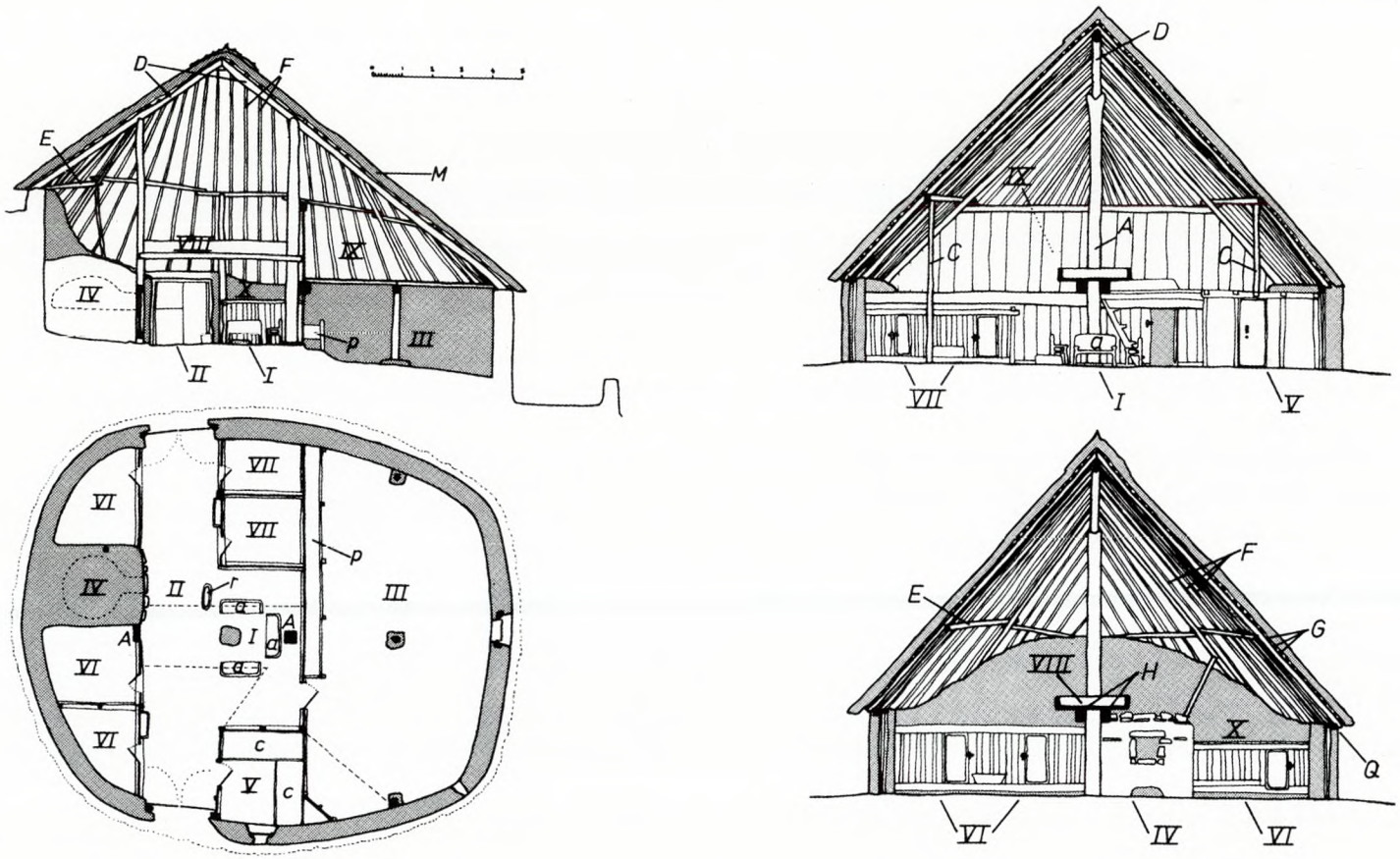
En el interior, a 0,45 metros del suelo, se encuentra el lecho propiamente dicho en forma de caja con los laterales de 0,30 metros de ancho. En él se pone la ropa para dormir... Se trata, sin duda, de un tipo de cama muy primitivo que está hoy en vías de extinción".

Mi experiencia personal, de hace ya muchos años, es que las *camariñas* que había en Cebreiro eran como contenedores de madera cercanos a un cubo de 2 por 2, algunos de ellos, además de una puerta, tenían un ventanuco. Eran habitaciones mínimas y autónomas que incluso estaban aisladas de la tierra por cuatro piedras grandes. La superficie que cubría las *camariñas* servía de almacén o *barrela* en gallego.

En los niveles inferiores se encuentran los establos –llamados *estravariza* o *cortello* o *cortellino*– y coincidiendo con los cambios de nivel del terreno se construyen a veces unos muros de contención que al mismo tiempo dividen el espacio de la planta baja y soportan un entarimado de madera llamado *barra*. Este altillo tiene múltiples funciones, desde ser

53. Xaquín Lorenzo Fernández, op. cit., pág. 70.

54. Datos medidos sobre los levantamientos realizados por Efrén y José Luis García Fernández: *España dibujada: 1. Asturias y Galicia*, pág. 71.



21

21 Pallozas en Xantes (Lugo). Dibujo según Mark Gimson.

utilizado como pajar a ser un lugar para dormir, en el que a veces hay alguna división de madera, aunque también existen *camariñas* autónomas.

En las casas más evolucionadas con muros de planta cuadrada y estructura de cuchillos cuya tecnología proviene del mundo clásico, este altillo en el doble espacio permanece y se le llama *o sobrado.* Ya existía en las llamadas *casas do Remo,* viviendas mínimas que han existido, hasta hace poco en los barrios marineros de Pontevedra y en pueblos de la costa de Galicia y que yo mismo pude ver; estas casas de planta baja entre medianeras, largas y estrechas cuya anchura era la longitud de un remo, tenían un tejado fuertemente inclinado que cobijaba el altillo o *sobrado* que doblaba su capacidad de uso. Lorenzo Fernández lo interpreta como una consecuencia lógica del deseo de ampliar la vivienda y parece natural que, ante los problemas que presentaría la ampliación de la planta, resulte más fácil esta expansión vertical, aprovechando *o fallado* (el bajo cubierto). Este hecho es muy importante en la arquitectura gallega, ya que en general los edificios presentan una gran unidad de volumen bajo una sola cubierta.

Otras de las razones fundamentales del desarrollo del espacio vertical es el aprovechamiento del calor, incluso del animal y el de la fermentación del estiércol de los establos bajos.

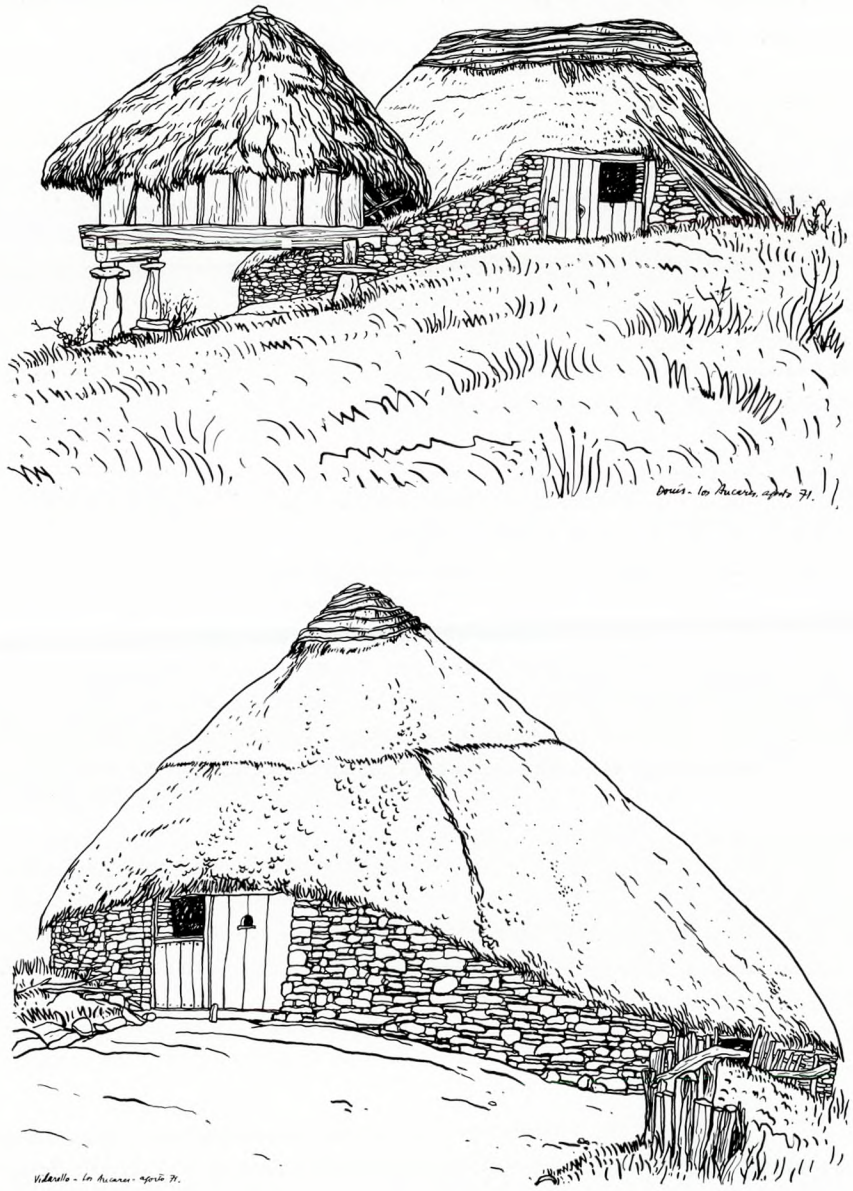
Hay que diferenciar el *sobrado* del piso o *andar*, pues el primero se desarrolla en parte y deja dobles espacios, es decir, es un altillo que aprovecha el espacio bajo la cubierta inclinada, mientras que el segundo es una planta normal.

En las pallozas la cubierta es muy preponderante, su proporción en altura respecto a los muros oscila entre dos y uno, y tres y uno. La tecnología de estas edificaciones es una evolución de los procedimientos neolíticos. Las paredes son bajas, de 1,70 a 2 metros, con un grueso que oscila entre los 80 centímetros y 1 metro, generalmente construidas de pizarra o cuarzo en las zonas montañosas, aunque también pueden ser de granito según la zona geográfica en que esté ubicada la construcción.

La estructura está formada por dos mástiles de madera colocados sobre una piedra grande y perforada en su centro que le sirve de cimiento y que está situada en el centro de la circunferencia; estos mástiles o pilastras llamadas *esteos* o *pes de armar* tienen en su parte superior una forma de horquilla llamada *gallas* o *tixeirado* sobre las que se sitúa una jácena de madera inclinada llamada *cume* o *trave* que forma la cresta del tejado y que arriostra los dos mástiles, sirviendo a su vez para el apoyo de los tiradores o *cangos*, que en la zona central, se concentran en su parte superior sobre el *tixeirado* y en su parte inferior se abren en forma de abanico sobre el muro pétreo.

Las cargas de la cubierta se reparten, por lo tanto, en un 50 por ciento sobre los dos mástiles, soportando el mayor un 30 por ciento y el menor un 20 por ciento aproximadamente de la carga total. El restante 50 por ciento lo reciben las gruesas y bajas paredes perimetrales de piedra que absorben la presión que el viento ejerce sobre la cubierta y que es transmitida a traves de los tiradores o *cangos,* que, a los muros.

Esta estructura descrita es análoga a la utilizada primitivamente en las casas de los castros, pero de mayores dimensiones que la originaria celta; se puede afirmar que es casi



22

22 Pallozas de la sierra de Ancares, Lugo. Dibujo de Efrén y José Luis García Fernández.

idéntica a la de las casas de las escavaciones de Trelleborg y de Fyrkat, en Dinamarca, y al sistema de los *Crucks* ingleses.

Sobre los *cangos* se apoyan unas tablas horizontales o *estelas* sobre las que se asientan los haces de retamas o *bouzas,* y encima de todo ello se pone la paja en pequeños manojos llamados *colmos*.

La forma de poner la paja es una labor delicada que exige una técnica parecida a la de la cestería; por encima de la paja se pasa a modo de zurcido unas varas de avellano para que el viento no deteriore la cubierta.

Actualmente aún existen asentamientos habitados cuya tipología fundamental es la palloza. A partir de los años treinta se fueron añadiendo las casas rectangulares actuales, destinando en muchos casos las pallozas como almacenes o lugares de trabajo; es decir, que su uso ha ido cambiando al igual que ha sucedido con construcciones populares primitivas de otras áreas culturales, pero se han conservado algunas de las construcciones primitivas.

En los años cuarenta, en los valles de cota 800 a 900 metros de altitud de la zona de Cervantes, así como en el de Neira de Rei, se mantenían todavía algunas pallozas como era la casa Das Raiñas (hoy desaparecida) en el Ponte de Neira, o los hórreos de estructura de madera y planta cuadrada y tejado cónico de paja como el de la casa Dos Caldeiro (hoy destruida) en La Pena.

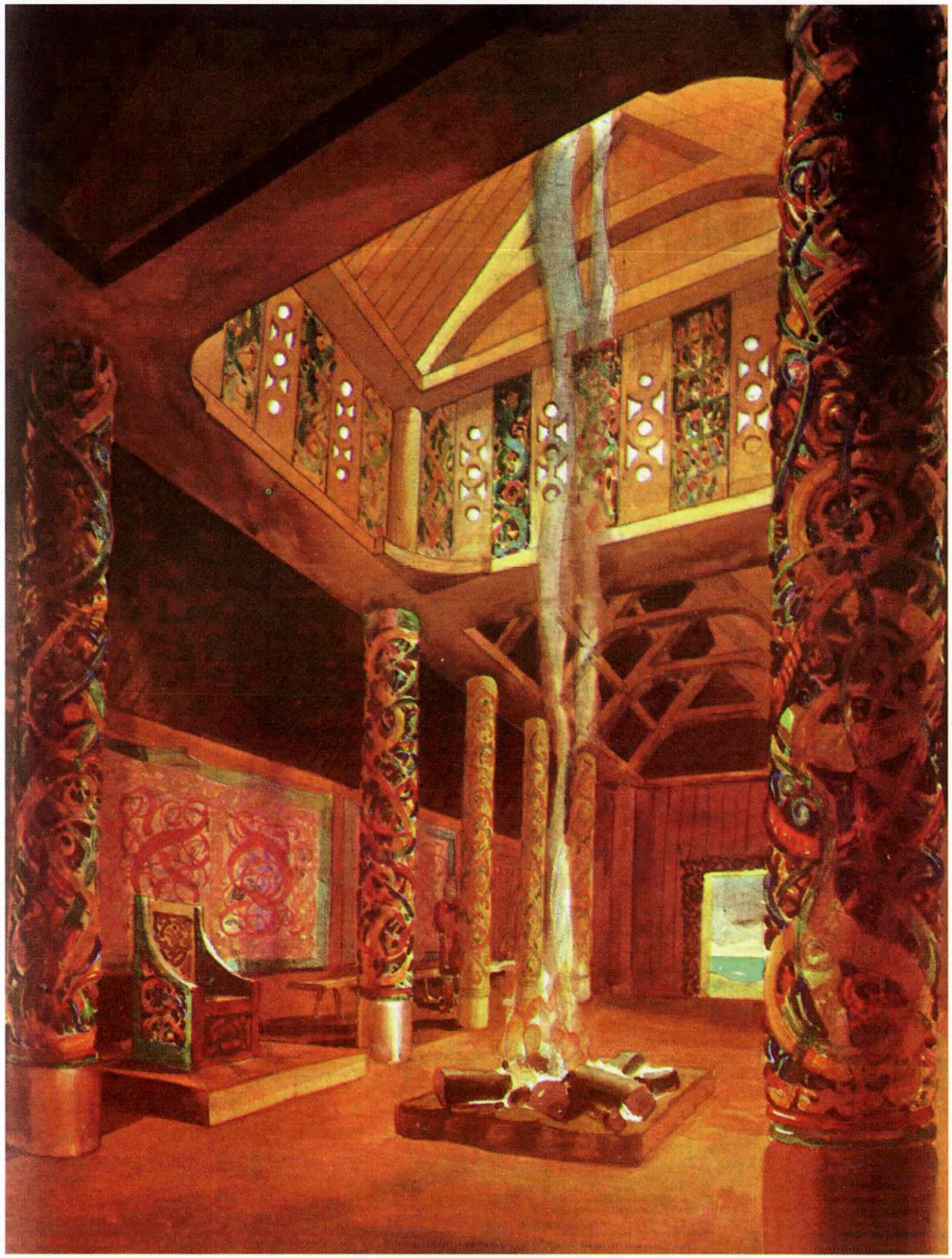
Los poblados y las zonas donde se encuentran las pallozas son: El Cebreiro, Donis y Villaredo, en la sierra de los Ancares; también existen en la sierra del Caurel y en la de Cabreiros, en la provincia de Lugo; en Portillas, Porcarizas, sierra de Loudeira y Fraga de Lobeira, en Orense; Terra de Melide en La Coruña; Borjas, Pacios del Sol, La Bua, Sal Clodio, Parada Seca y Candin, en León; Degaña, Piorneda y Las Brañas, en Asturias.

Los asentamientos de las pallozas suelen formar grupos en las laderas de las montañas, en sitios protegidos y soleados, con manantiales y sobre una *corredoira* o camino; la pendiente, generalmente grande en estas zonas, fuerza a su desarrollo lineal a lo largo de una curva de nivel y las casas se sitúan en ambos márgenes.

Por otro lado, este tipo de asentamiento a lo largo de los caminos llamado *rueiro* es el más común en toda Galicia, tanto en las zonas montañosas como en las próximas al mar; su estructura lineal tiene unas ventajas considerables, ya que puede mantenerse a lo largo de una cota de nivel sobre la infraestructura de la vía de comunicación, al mismo tiempo que permite un crecimiento natural sin modificar las condiciones de soleamiento, de nivel y de unidad del poblado.

Generalmente el aprovechamiento del territorio de los valles fue por ello, hasta hace poco, muy racional, para atender a unas necesidades naturales y a una determinada concepción de la vida, y no el resultado de unas especulaciones económicas como sucede hoy.

Las *corredoiras*, sobre las que se asientan los *rueiros*, discurren en general paralelamente a las montañas en una cota media o camino de cornisa; el fondo de los valles está reservado para los prados y suele ser un lugar húmedo y con neblinas que lo hacen insalubre; en las zonas de semipendiente están los huertos y los cultivos que requieren más humedad y después vienen las zonas donde están las *corredoiras* con los *rueiros*, encima de los cuales



23 Reconstrucción de José Pijoan del *hall* de Heorogar según la descripción del poema anglosajón Beowulf.

23

se encuentran los terrenos de las eras y de los cultivos de secano, sigue el bosque en una cota más alta y en la cima de las montañas y en los sitios soleados y secos están las *searas,* dedicadas al cultivo de los cereales.

La estructura lineal de los *rueiros* tiene su origen en los asentamientos de la población indígena, cuando el emperador Augusto ordenó abandonar los recintos amurallados de los castros, y al igual que los fora o asentamientos de origen romano, su infraestructura es una vía de comunicación.

La característica más peculiar de los *rueiros* es que las casas se concentran en puntos formando grupos entre los cuales existe alguna relación de tipo familiar o de propiedad; se trata de una estructura sociológica análoga a los "barrios" de las citanias.

La definición de la palabra *hall.* La arquitectura danesa de la Alta Edad Media

El espacio unitario de la palloza, que no posee denominación propia, lo encontramos en la Europa Atlántica con un nombre específico: el *hall.*

En efecto, la palabra anglosajona *hall* y su homónima alemana *halle* aparecen ya en las viejas sagas de la Europa Atlántica de la Alta Edad Media con un significado arquitectónico concreto.

Hoy en día, esta palabra tiene difícil traducción a causa de un uso inadecuado que la confunde en algunos lugares y épocas, como veremos, con la voz latina *vestíbulo,*[55] siendo ésta la traducción normal en cuanto a un espacio arquitectónico se refiere; sin embargo, también ha sido traducido vagamento por: pabellón, castillo y en pocos casos adecuadamente por sala o aula. En realidad expresa un espacio habitable muy definido en arquitectura, cuya denominación no necesita traducción,[56] designando una habitación grande en la que se pueden realizar múltiples funciones.

Los *hall* reales –en inglés *Royal Hall*– han sido traducidos por *aulas regias*, denominación de un espacio determinado de los antiguos palacios y con un significado análogo al del megaron. Este espacio también recibió el nombre en castellano de Salón de Reinos y, posteriormente, Salón del Trono, pero estas últimas acepciones tienen ya un significado restrictivo que cambia su contenido semántico en el ámbito arquitectónico.

Una de estas viejas sagas, el poema de Beowulf, describe el *hall* o sala de del rey de los Scyldings dinamarqueses, Heorot, cuya reconstrucción ideal la interpreta José Pijoan en una bella lámina, dibujada siguiendo los textos del poema y algunas otras consideraciones de orden arquitectónico, que si bien no son del todo arqueológicamente rigurosas, como se pudo comprobar en excavaciones más recientes en Trelleborg (1962), tienen sin embargo un gran valor por la visión analógica del espacio arquitectónico generado.[57]

Esta "restauración", como el propio autor llama al dibujo coloreado de la lámina, con un aspecto de escenografía modernista, contiene los elementos arquitectónicos característicos de lo que en este trabajo denomino "espacio del humo"; tales elementos son: el doble espacio, la luz cenital, el altillo, el estrado y el hogar en el centro.

55. *Nueva Enciclopedia Larousse*, t. 10. *Hall* n.m. (voz inglesa) "vestíbulo", pág. 4.737.

56. La voz *hall*, al igual que la voz *patio*, tiene un carácter universal y un significado concreto arquitectónico que las hace vigentes en cualquier lengua. En castellano significa sala o aula.

57. José Pijoan: *Historia General del Arte.* Vol. VIII: *Arte Bárbaro y Prerrománico desde el siglo* IV *hasta el año 1000,* págs. 48-49.

Por otro lado, es de admirar la carga arquitectónica de este dibujo, ya que su autor es un historiador y, aunque su formulación concreta no corresponde, a la luz de las últimas investigaciones arqueológicas, a la realidad histórica, constituye una excelente síntesis del problema. Es pues un dibujo analógico, una interpretación estimulante de cómo una descripción literaria, cuando la idea generatriz está clara, puede concretarse en un verdadero proyecto de arquitectura.

Mi experiencia de haber vivido en casas antiguas en Galicia, en especial en la sierra de los Ancares, es que los espacios donde se encuentra el hogar son altos como consecuencia del fuego grande que es necesario hacer en estas tierras frías y húmedas cuando en ellas se desarrolla un tipo de vivienda rural primitiva, tanto por la prevención de incendio de la estructura leñosa como por la necesidad de aire para poder coexistir con un gran fuego.

Lo más interesante es que Pijoan llega a formular una serie de relaciones entre la arquitectura, el lugar, el clima y las culturas de una parte importante de la historia en una etapa larga y compleja que arranca del Bajo Imperio Romano, entre la Galia romanizada y el sur de la Península Escandinava, y se prolonga hasta el siglo XII, es decir, durante ocho siglos, período tan largo como el que le separa de nuestros días.

Entender el proceso de evolución de estos pueblos es esencial porque, junto a los del mundo clásico, determinan y explican algunos hechos y formas que se producen en nuestra cultura actual y subyacen aún en los estratos profundos del mundo nórdico, siendo algunos de sus aspectos decisivos para la arquitectura del Movimiento Moderno.

De los *halls* escandinavos sólo quedan vestigios de los cimientos, el hogar y su disposición en relación con las otras edificaciones, así como los terraplenes de las fortificaciones;[58] no ha llegado hasta nosotros ninguna pared ni cubierta a causa de que se construían enteramente de madera y perecieron en su mayoría en incendios provocados por las luchas de poder que se originaban entre los propietarios rivales.

"Era frecuente después de un banquete en el que se habían cruzado palabras fuertes, cuando los contrarios estaban aletargados por el exceso de bebida, atrancar traidoramente las puertas y pegar fuego al edificio. Dentro del *hall* morían abrasados los guerreros del huésped o sus convidados."[59]

En el poema de los Nibelungos la escena final es un incendio del *hall*, y otro incendio de un *hall* está descrito por Saxo Gramatico en su *Historia Danesa*, al explicar la leyenda de Hamlet que después, en el siglo XVI, Shakespeare reinterpreta en su famosa obra. La venganza de Hamlet en la crónica de Saxo consistió en incendiar el *hall* una vez que logra emborrachar a los guerreros después de hacerse pasar por loco, quemando a todos en su interior.

Las construcciones en madera de aquella sociedad tan inestable, siempre en guerra, desaparecían por los fuegos provocados o por el abandono de los emplazamientos, de tal forma que son las descripciones literarias las que han rescatado del olvido esa arquitectura civil. La condición perecedera del material explica el deseo de construir con piedra y la admiración que, según cuentan algunas crónicas, despertaron los primeros edificios construidos con materiales pétreos.

La "restauración" que realiza Pijoan es posterior a la reconstrucción hecha por los arqueólogos suecos de Upsala y anterior a las excavaciones de los *Danevirke* o fortificaciones de la frontera sur de Dinamarca en el siglo x, como Trelleborg, Aggersborg, Fyrkat y Nonnebakken, cuyos hallazgos han modificado muchos aspectos morfológicos de las hipótesis de reconstrucción de un *hall* vikingo.

Estas fortalezas vikingas, a la vez que consolidaban las fronteras, servían de residencias de invierno y de cuarteles generales desde donde partía la flota hacia el sur en sus correrías por las costas europeas durante los veranos, lo que nos muestra cómo una cultura antropológica, considerada generalmente poco ilustrada, era capaz de realizar una obra tan clara con unas técnicas y un lenguaje propios, que derivan al mismo tiempo de una reflexión de la tradición de las fortalezas circulares de otras civilizaciones anteriores, como los castros celtas o las fortalezas circulares del Oriente Medio del siglo VIII.[60]

La disposición general de los campamentos corresponde a una tipología determinada, cuya superficie está dividida en cuatro partes iguales formadas por las dos calles en cruz que se cruzan según la disposición de los castra romanos, guardando un riguroso orden que hace suponer una organización no sólo con recursos y poder, sino también con imaginación y habilidad para idear y planificar.

La fortaleza de Trelleborg, estructurada en dos campos, uno dentro del otro, como los castros celtas, y situada en la confluencia de dos ríos a pocos kilómetros del mar, en la ría de Store Baelt, es la que aparece más lógicamente concebida y ejecutada. Su emplazamiento permite evitar un ataque por sorpresa a la vez que tiene una accesibilidad a la navegación marítima, condición indispensable en todo campamento-fortaleza de invierno de los vikingos daneses o *danevirke*.

Las casas están construidas con una precisión matemática y de acuerdo con las proporciones generales del asentamiento; los muros son curvados en forma de elipses truncadas y su disposición, cuatro en cada cuarto de círculo, hace que estén ligadas por un pórtico, y tienen una columna o pie derecho común en los vértices en que se tocan. Este pórtico fue objeto de interpretaciones diferentes en las reconstrucciones posteriores, como más adelante veremos.

Esta disposición generaba un espacio a modo de claustro o patio de manzana que a su vez, en dos de ellos y en una relación de diagonalidad entre sí, estaban ocupados por otras dos construcciones más pequeñas y diferentes, cuyos usos tenían un carácter específico y seguramente estaban reservadas a los jefes.

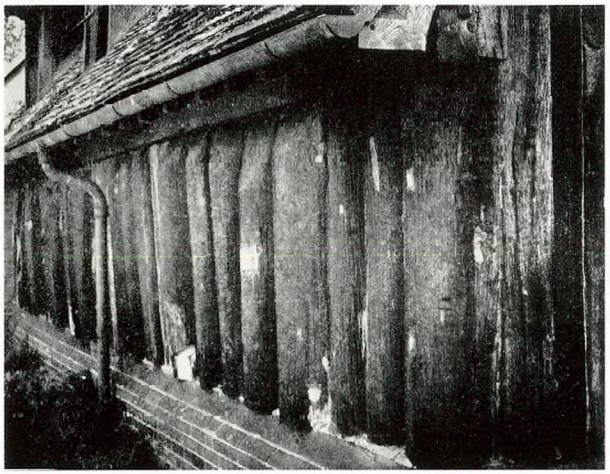
El campo exterior trazado y dispuesto geométricamente no observaba la simetría descrita y se adaptaba a la circunstancia topográfica sin que con ello perdiese la rigurosidad compositiva. Había 13 casas dispuestas radialmente en el centro del recinto interior, siendo ligeramente más pequeñas que las anteriores.

Todas estas construcciones datan aproximadamente del año 975 y en ellas se preparó la invasión de Inglaterra. Se calcula que estaban habitadas por 1.200 hombres con sus familias y que cada casa contenía el equipamiento de un barco; éstos podían estar varados en el recinto exterior, en la zona entre los dos ríos.

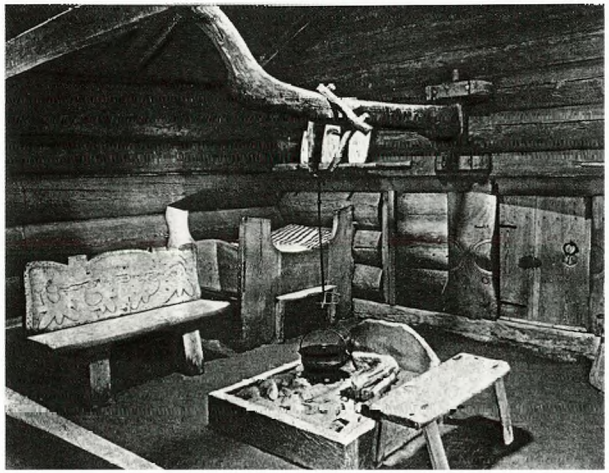
58. En las excavaciones de Trelleborg y Fyrkat (Dinamarca) realizadas en 1934 y 1941 por el Dr. Poul Nrlund Fyrkal, y continuada en 1963 por el Dr. Olaf Olsen, se encontraron abundantes vestigios. Citado en Peter Anker, op. cit., t. I, pág. 165.

59. José Pijoan, op. cit., pág. 41.

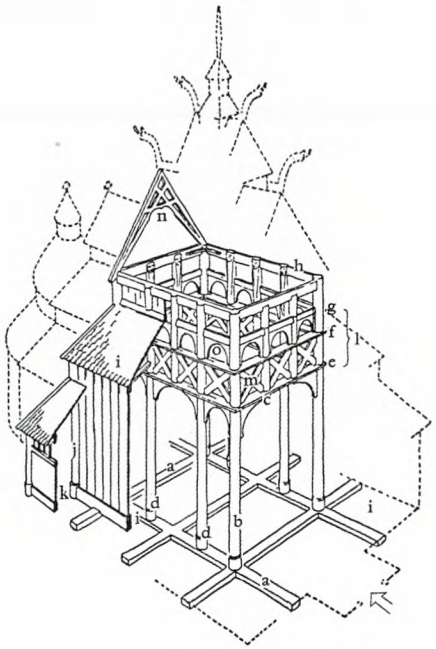
60. Peter Anker, op. cit., pág. 156.



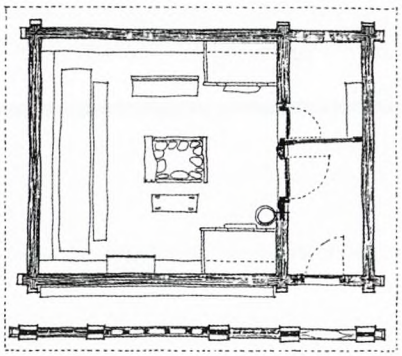
24a

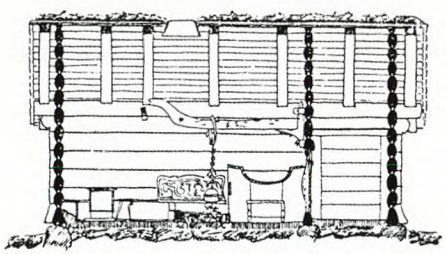


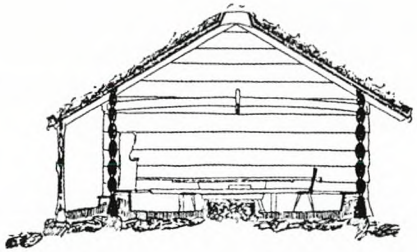
25a



24b







25b

24a y 24b Sistema Stav (troncos verticales).

25a y 25b Reconstrucción de una casa escandinava primitiva con planta y secciones. Sistema Laft (troncos horizontales).

26 Reconstrucción de una casa larga, de Trelleborg, Dinamarca.

Lo más sorprendente de estos asentamientos es la regularidad tipológica de las construcciones y la precisión y coherencia del sistema constructivo empleado.

La estructura de los edificios de los *danevirke* corresponde a un sistema constructivo llamado *Stav*, muy primitivo, y que se desarrolló con posterioridad a lo largo de la Edad Media, en casi toda Europa, alcanzando un grado de tecnología que permitió la construcción de grandes edificios de madera.

La estructura Stav se componía de muros formados por tablones verticales y de un techo sostenido generalmente por cuatro grandes columnas de madera emplazadas en el medio de la nave.[61]

El sistema Stav –una construcción con rollizos o con tablones verticales– tiene su origen en las construcciones neolíticas de las chozas del género cubierta-pared diferenciadas con materiales homogéneos de origen vegetal, ya que clavando las estacas en el suelo se pueden construir recintos empalizados de un modo muy sencillo, sin apenas tener que manipular los rollizos, en contraposición al sistema Laft de troncos horizontales, que se desarrolló posteriormente en la Europa del Norte. Este sistema requiere una tecnología más sofisticada de ensamblaje en los extremos y a lo largo del contacto con el propio tronco, lo que permite una mayor estanquidad y racionalización del material, pero para cuya ejecución son necesarias herramientas más precisas. Sin embargo tiene como contrapartida la limitación de la cantidad de espacio unitario a consecuencia de la longitud de los troncos empleados.

En el sistema Stav la libertad de la planta es mayor y permite toda clase de formas: circulares, elípticas, cuadradas, etc., y sobre todo tiene la capacidad de generar espacios grandes al combinar los muros de cerramiento con los postes o columnas interiores, con lo que resulta mucho más fácil cubrir luces mayores. La tendencia natural del sistema Laft, en cambio, era la de los espacios aditivos como consecuencia natural de su construcción.[62]

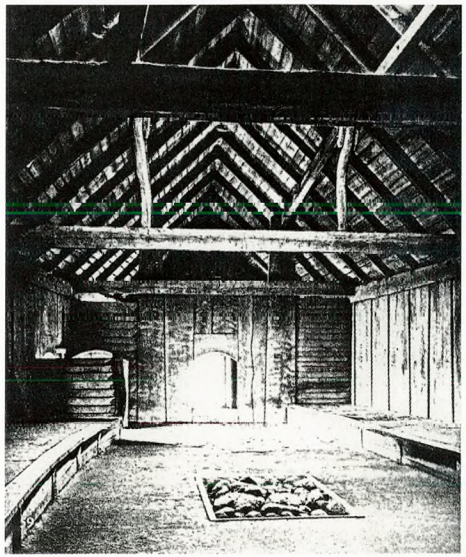
Los edificios, al igual que los barcos, seguían un esquema tipológico general, adaptándose al material disponible; las diferencias de medidas eran mínimas y oscilaban entre unos límites muy pequeños atendiendo a los detalles particulares. Como fuente que nos ilustra sobre la morfología de estas construcciones, se conservan algunos cofres vikingos que, a modo de maqueta, tomaban su forma de éstas; así nos lo muestran el existente en la catedral de Bamberg y el desaparecido en la Segunda Guerra Mundial de la catedral de Cammin, ambos del año 1000.

Por las trazas encontradas en el suelo, una serie de hoyos cimentados con piedras dejados por los montantes de madera que habían constituido la estructura, se pudo deducir la planta de los *halls,* que tenía una longitud considerable respecto a su anchura.

Con los muros longitudinales curvados de gran longitud y los hastiales rectos, estas casas recuerdan la forma de un navío invertido, por lo que los arqueólogos daneses les pusieron el nombre de *casas largas,*[63] coincidiendo con los sistemas mucho más antiguos de las casas prehistóricas de la Panonia.

"En el interior del edificio cuatro gruesas columnas de madera de sección cuadrada debieron, sin duda, servir de soporte a la techumbre; tenían un hogar en el medio de la



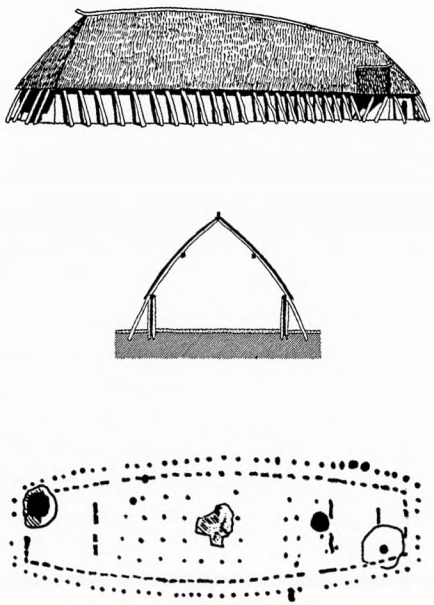


26

61. Peter Anker, op. cit., pág. 114.

62. Para más detalles de los sistemas Stav y Laft, véase Gunnar Burge y Christian Norberg-Schulz: *Stav of Laft. Early Wooden Architecture in Norway.*

63. Peter Anker, pág. 161.



27

27 Reconstrucción de una casa larga de Trelleborg, Dinamarca.

sala central y bancos a lo largo de los muros", al mismo tiempo dos tabiques a media altura dividían el espacio en una larga sala central con dos antesalas más pequeñas en los extremos como el pronaos de los templos griegos o los prodomos en los megarones.

Las excavaciones de Trelleborg comenzaron en 1934 y se prolongaron hasta 1941, bajo la dirección del profesor Paul Norlund, y en este último año se hizo una reconstrucción experimental del tipo de casa de Trelleborg bajo la dirección de A. C. G. Schultz. Se trata de un edificio rodeado de columnas que forman una galería exterior y con los rollizos de madera dispuestos verticalmente (sistema Stav) para sostener un gran techo que sigue la curvatura de las paredes y que está sostenido en el interior por los consabidos postes que a su vez se apoyan en cuatro grandes montantes sobre los que reposan las vigas longitudinales, recordando vagamente la idea de los orígenes del templo dórico.

Esta construcción experimental no satisfizo plenamente a los arqueólogos ni a los arquitectos daneses, debido, sobre todo, a que la columna exterior era un elemento discutible. A pesar de que existían las huellas de estos pilares estructurales, ello no justificaba en nada la sección que se había adoptado para el edificio.

Un punto delicado que obligó a reflexionar fue el ángulo de la galería, que hacía que las casas del recinto central de Trelleborg tuvieran un pilar común en dicho ángulo, lo cual complicaba la explicación de la cubierta aunque aquí aún era posible, no ocurriendo lo mismo en Fyrkat pues estaban más próximas y se superponían.

En 1953 A. C. G. Schultz, que dirigía las excavaciones de este segundo *danevirke*, averiguó, gracias a los métodos de investigación más meticulosos, que las columnas exteriores no estaban dispuestas verticalmente y sí inclinadas hacia el edificio como los arbotantes. Este descubrimiento hizo desaparecer el problema de la distancia corta que había en Fyrkat y al mismo tiempo modificó esencialmente la reconstrucción de la sección de la casa larga o *hall;* asimismo se aclaró que las columnas periféricas no eran tales, sino contrafuertes que recibían el empuje de la cubierta, lo cual hace que estas construcciones pertenezcan al género de muro cubierta diferenciada, pero con una estructura originaria del género cubierta indiferenciada.

Como las huellas de las casas de Fyrkat, de Aggersborg y de Trelleborg coincidían, el Dr. Olaf Olsen pudo demostrar en 1963 que la columna común del ángulo que aparecía en Trelleborg era un punto de apuntalamiento de ambas construcciones y que, por lo tanto, no existió jamás esta galería perimetral que se había realizado en la reconstrucción de Schultz de 1941.

El arquitecto M. Holger Schmidt, en colaboración con el Dr. Olsen, dibujó una reconstrucción hipotética de la casa de Fyrkat que es válida tipológicamente para describir todas las casas largas.

Esta forma de construcción la encontramos en precedentes mucho más antiguos, 300 a. de C., como las casas circulares de Little Woodbury, en Gran Bretaña, que, además de tener los arriostramientos periféricos de la estructura de la cubierta, presentan los cuatro postes centrales con cinco huellas en su sección transversal, como en los megarones o en las casas largas.

El tipo de casa de Fyrkat se asocia a una tradición técnica de la arquitectura popular en madera, corriente en los países del norte de Europa desde los tiempos prehistóricos hasta casi los actuales.

Holgar Schmidt, al reconstruir la casa de Fyrkat, coincide con el contexto general de los tipos de casa de los siglos x y xi no solamente en Escandinavia sino también en las Islas Británicas.

En el sudoeste de Noruega, a partir del siglo v, se conocen variantes de este tipo de casas largas o *halls* con y sin muros de piedra y con columnas en el interior, y también hay que relacionar estas construcciones de madera con el curioso edificio construido en su totalidad de piedra del oratorio de Gallerus, en Dingle, Irlanda, ya estudiado en el apartado anterior, que según K. Conan es una transposición en piedra de otro de madera del género cubierta techo indiferenciado, pudiéndose establecer a su vez una analogía evidente entre éstos y el sistema de construccion *Cruck*, que estudiaremos más adelante.

El Dr. E. Lundberg establece una relación entre las casas largas y los establos y graneros de Gotland, en Suecia, calificando a estos últimos como "versión tardía de una construcción prehistórica".[64]

Otras muestras de la pervivencia de las casas largas son el Guild Hall en Ombacken y el palacio o *hall* de Lujsta.

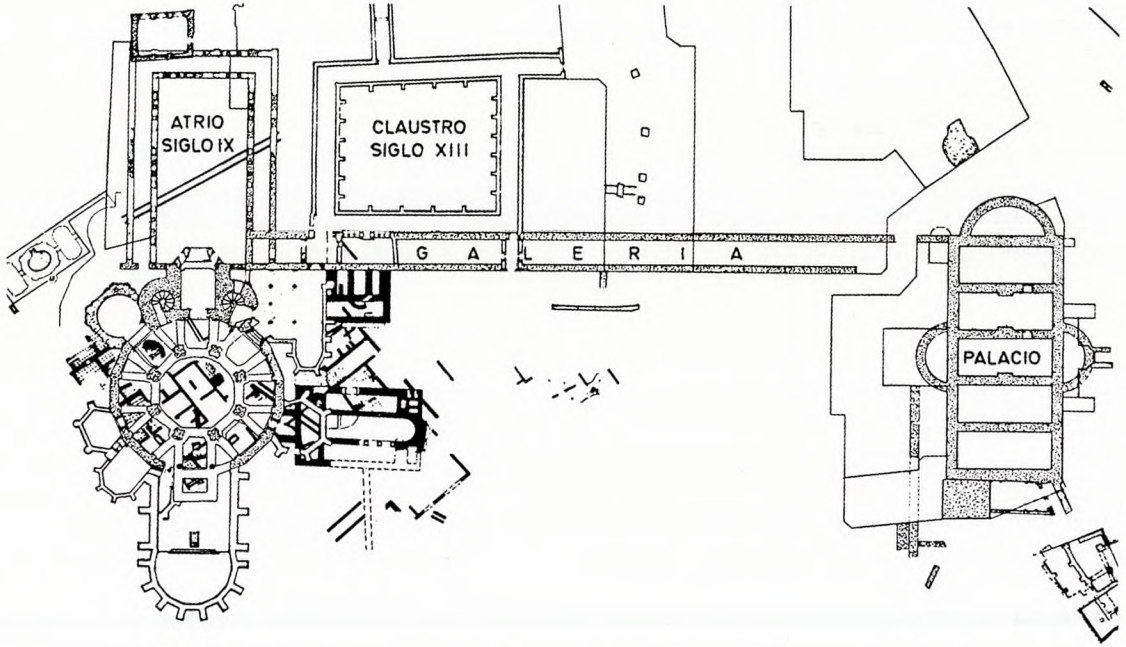
Las aulas regias o *Royal Hall* de los tiempos carolingios y otonianos. Su evolución: *sales y salas*

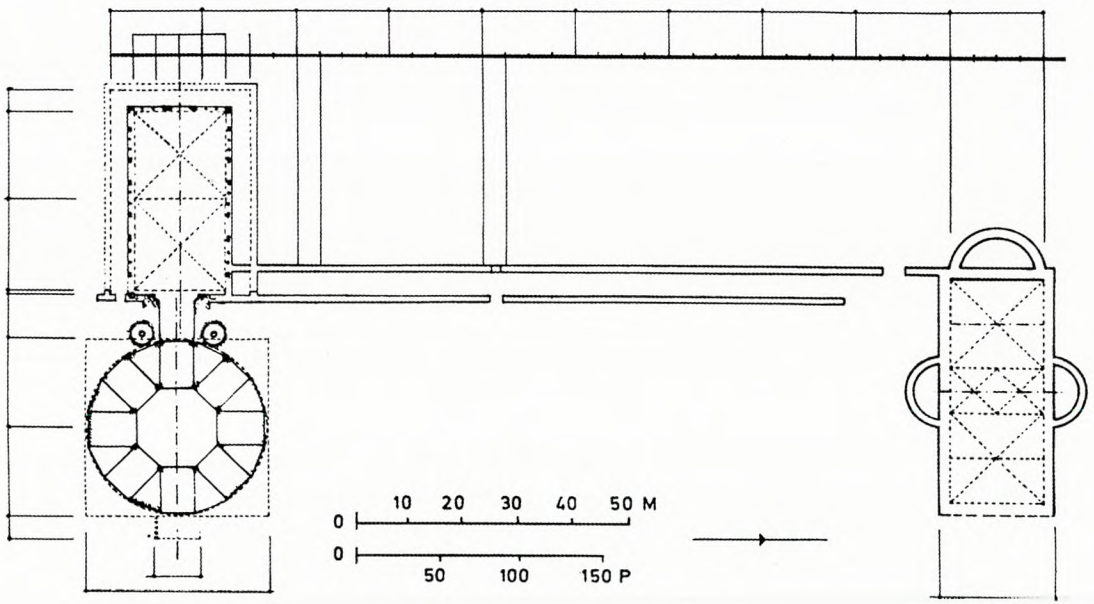
El espacio unitario que encontramos hoy todavía en las pallozas de origen celta es análogo al que, al parecer, existió en las casas largas de los *danevirke*, pudiéndose considerar este tipo de construcción como precedentes populares de una arquitectura doméstica culta más elaborada que fue de uso común en la Alta Edad Media: los *halles* reales y señoriales o aulas regias, también conocidos como salas.

En las villas reales merovingias y en las residencias reales de los teutones, los edificios no se disponían como un conjunto monumental unitario, sino que cada pabellón, independiente uno del otro, contenía un servicio específico: de este modo se implantaron las residencias reales de Upsala, en Suecia, y de Leyre, en Dinamarca, en las que cada dependencia o unidad funcional estaba edificada autónomamente, como hemos visto en las casas-megarones de Hissarlik o en el Palacio Episcopal de Rejawick, en Islandia. Este hecho se debe, como hemos dicho anteriormente, a un problema de las cubiertas de paja inclinadas que han de mantener una cierta distancia entre sí para verter el agua y la nieve sobre el terreno.

Con la introducción de otros materiales en la techumbre que permiten la construcción de limahoyas, se resuelve el problema de desagüe, pudiéndose agrupar en grandes masas edificadas varias crujías, como ocurre en las construcciones mediterráneas de teja, pensemos en la Mezquita de Córdoba o en las cubiertas planas que proliferarían por todo el Mediterráneo.

64. Peter Anker, op., cit., pág. 164.





28 José Pijoan: *Summa Artis*, vol. VIII. Palacio de Aquisgrán.

29 Miniatura del Salterio de Utrecht, que representa un palacio carolingio, con las dependencias esparcidas. La central, rematada con una cabeza de ciervo. El rey y la reina reparten donativos. En lo alto, la *Dextera Domini* bendiciendo. Folio 65.

28

En los palacio-granjas de los reyes merovingios había una sala principal, llamada aula regia, donde el monarca pasaba la mayor parte del día; es decir, era la estancia donde se realizaban toda clase de funciones diurnas de carácter público y privado.

A los edificios que contenían las cocinas y los comedores, las crónicas les llamaban *fumantia tecta* (techos humeantes), y eran independientes lo mismo que los baños, dormitorios, etcétera.

En un grabado de 1643 del libro de Olaf Worm (*Danicorum Monumenta*) de la residencia real de los príncipes daneses, en Leyre, reconstruido a partir de las ruinas de la época, aparece el *hall* para banquetes dentro del patio de las dependencias centrales. De planta octogonal con techumbre apiramidada y techo humeante, esta construcción tiene una especial posición y configuración que la destaca del resto y que se asemeja al dibujo de una casa señorial de Siberia del siglo XVIII y a las yurtas mongólicas.

Este hecho significativo de que el *hall* en su origen designe a un edificio aislado con fuego central permitirá que este término se aplique posteriormente a la totalidad de un palacio, tal como Westminster Hall o Sutton Hall, etcétera.

Los primeros carolingios vivieron, al igual que los merovingios, en las villas o aldeas reales; Carlos Martell y Pipino fijaron su residencia en Carisiacom, hoy Quierzy-Sur Oise, al norte de París, y Carlomagno en las residencias de Ingelheim, cerca de Maguncia y Aquisgrán, ciudades que crecieron sobre las ruinas de los palacios-granjas, por lo que se hace difícil la reconstrucción de los citados recintos.

En 1910 los alemanes excavaron el sitio que ocupaba el palacio de Ingelheim e hicieron diversas calas alrededor de la catedral de Aquisgrán, con lo cual se pudo conjeturar la planta del núcleo central de ambas residencias carolingias.

Comprendemos que todavía eran del tipo de pabellones más o menos agrupados alrededor de patios, como en las residencias teutonas, pero nada positivo cierto sabemos de su aspecto exterior, aunque "de las descripciones de los poetas cortesanos se desprende que debía haber un edificio o *hall* monumental capaz para una corte numerosa",[65] no pudiéndose precisar la forma exacta ni los materiales empleados. Parece ser que el Aula Regia, cuyos restos se encuentran todavía incrustados en el actual Ayuntamiento, tenía dos pisos y era de piedra, siendo lo más probable que hubiera también pabellones y pórticos de época anterior construidos con madera que desaparecieron en su totalidad.

En efecto, Eginardo, cronista de la época, nos habla en *Vita Caroli* de un gran pórtico, seguramente de madera, entre la iglesia y la sala o *hall*, que se derrumbó tras un terremoto y que al construirla de nuevo Carlomagno, se hizo como una "operosa mole".

Miniaturas contemporáneas de la construcción de estos *halls*, como la del Salterio de Utrech,[66] que representan el *hall* o aula regia de un palacio carolingio, muestran las dependencias esparcidas, configurándolas como un conjunto de edificios construidos en piedra, con un lenguaje pretendidamente clásico de frontones muy propio del renacimiento carolingio.

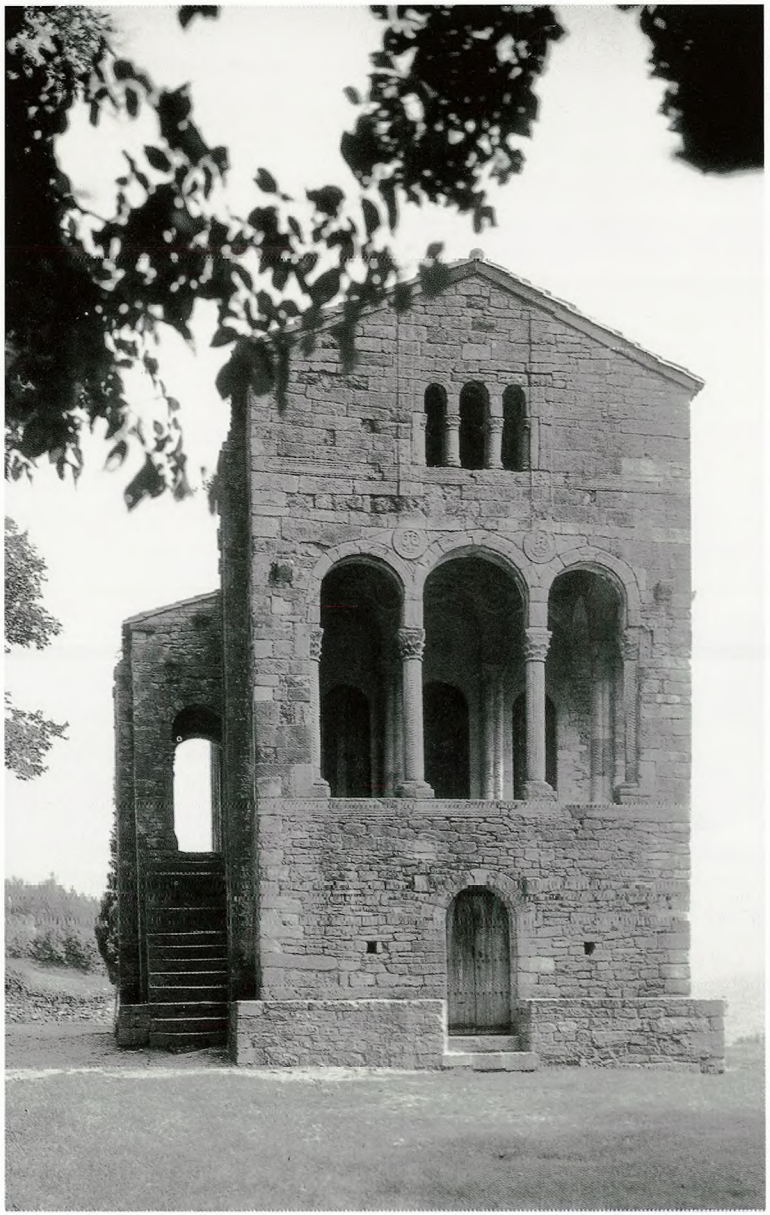
En el *hall* representado en el tapiz de la reina Matilde, en Bayeux, la escena de la muerte del rey Eduardo el Confesor sucede en un edificio de dos pisos, y en el mismo



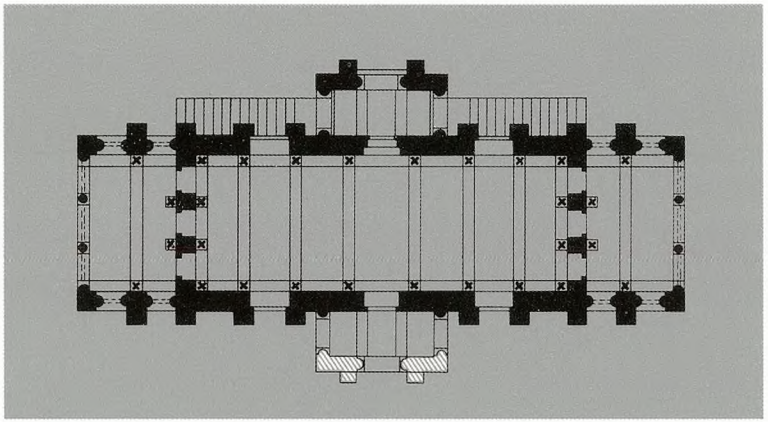
29

65. José Pijoan: op. cit., pág. 270.

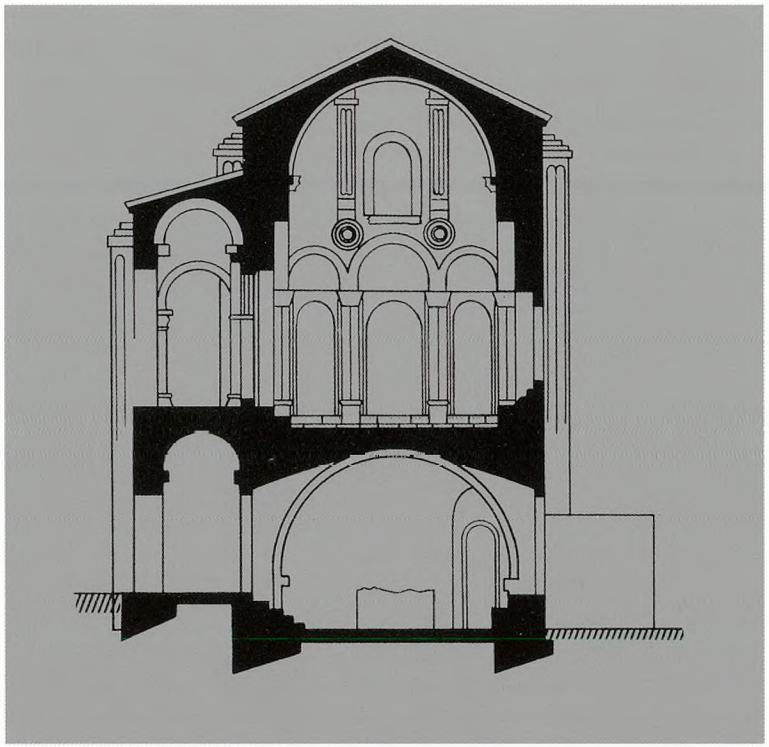
66. Nathaniel Lloyd: *History of the English House*, págs. 4, 5 y 275.



30



31



32

30 Pabellón real o sala de Santa María del Naranco.

31 y 32 Planta y sección de Santa María del Naranco.

tapiz, en otro palacio de tipo carolingio con dos pisos, el rey Haroldo asiste a un banquete en el piso superior, mientras los criados suben los manjares por una escalera exterior. Este mismo edificio es también mencionado en las crónicas, cuya planta baja recibe el nombre de *bassis villae*.

De esta época no se conservan edificios civiles salvo excepciones como el pabellón de entrada de la abadía de Lorsch, que en su planta superior tiene un aula palatina, y en nuestro país Santa María del Naranco, que debe su permanencia en gran parte al hecho de haberse transformado, ya en su época, en iglesia.

La cultura carolingia y el prestigio del Emperador se habían extendido por Europa, llegando al norte de la Península Ibérica. Alfonso de Oviedo y después Ramiro II trataron de reproducir una corte con el boato adecuado.

Es evidente que los cristianos del norte tuvieron un intenso contacto con la corte francesa, lo que es importante para comprender ciertos aspectos de la arquitectura asturiana, y en particular la residencia palatina de Santa María del Naranco, único edificio civil, como decíamos, que llega intacto hasta nosotros, cuya descripción tipológica coincide con los miniados carolingios y el tapiz de Bayeux, constituyendo por lo tanto una de las piezas claves para la comprensión y el análisis de los problemas de esta arquitectura.

De planta rectangular alargada con unas proporciones de 1 a 4 que recuerdan a los megarones y a las casas largas, tiene una disposición espacial en planta como la de un templo griego *in antis* con pronaos y epistodomo o un *posticum*, pero a diferencia de los ejemplos citados, en Naranco, la entrada está situada en la perpendicular al eje principal.

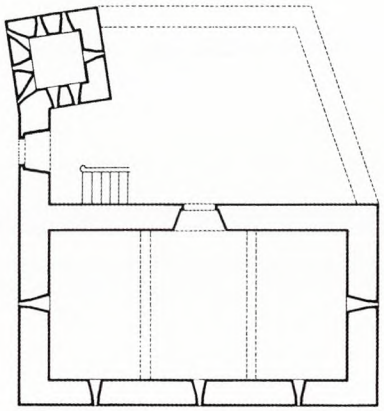
Cubierto a dos aguas, el edificio de sección esbelta con hastial de proporciones 1 a 2 comprende dos pisos: el bajo, de menor altura, corresponde a la *bassis villae* de las crónicas carolingas y contiene como programa funcional los servicios; la planta noble, en el superior, a la que se accede a través de unas escaleras exteriores, está dividida en tres espacios: un salón central y un mirador en cada extremo.

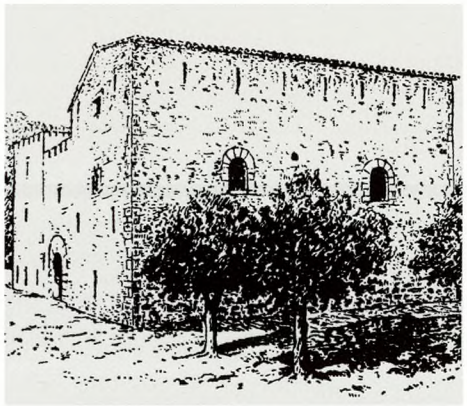
Naranco, a las faldas del monte de dicho nombre y a 3 kilómetros de Oviedo, está en el lugar de Lillo que antiguamente se llamaba Ligno y más tarde Liño y que las crónicas designan como "Palatia et Balnea Pulchra Arque Decora".

Según Helmut Schlunk, Lillo "no fue nunca sede de la corte, ni el palacio un aula regia, como han pretendido algunos autores, sino una especie de belvedere con baño y otras habitaciones en planta baja y una sala de fiestas y tres miradores en el piso superior, el tercero desaparecido y simétrico a las escaleras".[67]

Como ha estudiado Antonio Bonet, coincidiendo con Schlunk, "el edificio del Naranco está perfectamente documentado. Por las crónicas y demás documentos se sabe que fue construido para palacio de recreo de Ramiro I". "Palacete de recreo con baños, esta construcción no puede considerarse como sede de la corte ni residencia real con carácter de aula regia. No queda duda de que se trata de un belvedere para disfrutar del campo en un lugar ameno y cercano a la ciudad, siguiendo la tradición romana de las villas o quintas de placer. Algunos historiadores creen que se trata del pórtico del verdadero palacio o de los palacios de que hablan las crónicas. Pero el plural empleado por los cronistas parece más

67. Helmut Schlunk: *Arte Asturiano*, en *Ars Hispaniae*, t. II, pág. 346.





33

33 Sala de Sant Joan les Fonts llamada *Stadium Juvinyà*. Dibujo de F. Caula Vegas. "Las salas consisten en una gran pieza única acompañada generalmente de una torre y, ocasionalmente, de pequeñas dependencias y algún muro de cerramiento formando un patio."

34 Sala de Camós. Dibujo y fotografía de J. Moner, A. Pla y J. Riera. La sala constituye un gran espacio con múltiples funciones de estancia, recepción, celebración e incluso religiosas.

la forma de designar las distintas dependencias palatinas que la repetición de distintos edificios regios con idénticos servicios".[68]

Esta discusión sobre la función específica a la que fue destinado originariamente el edificio regio del Naranco apenas afecta a un análisis tipológico como el que aquí estamos desarrollando, ya que la permanencia de las formas arquitectónicas está más ligada a las posibilidades de saber construir y a las pautas antropológicas que al uso concreto; de hecho los *hall* cumplían también las funciones de salón de banquetes y cuarto de estar, lo que aquí se conocía con el nombre de sala.

El edificio forma parte de un asentamiento real que, según la tradición de la época, constaría de varios pabellones de madera y excepcionalmente de piedra, por lo que cada pieza tendría una unidad y autonomía constructiva como nos ofrece el caso del Naranco.

Respecto al lenguaje formal utilizado es evidentemente culto; supera la tradición visigoda y refleja influencias bizantinas y carolingias, junto al refinamiento de las sutilezas árabes destacado por Pevsner, que le dan ese aspecto diáfano tan característico.[69]

Usado como salón de verano, belvedere o *hall*, de lo que no cabe duda es de que se trata de una estancia real formada por un gran espacio unitario; en definitiva, una sala sobre una planta de servicios, que constituye una de las piezas más bellas de la arquitectura española del siglo IX, que evidentemente tuvo que influir en otros edificios menores de su época.

También de origen germánico, aparecen poco después en Cataluña las llamadas *sales* que preceden a las características masías y bordas.

Con la repoblación de la Marca, en las altas tierras pirenaicas de *Catalunya la Vella*, según sostienen la mayoría de los historiadores, surge la formación del *mas* como unidad agrícola de producción y ocupación del territorio.

Jerónimo Moner, Arcadi Pla y Josep Riera, en su estudio sobre la casa rural catalana, señalan que en el largo proceso de creación del tipo del *mas* o *masía*, las *sales*, edificaciones que difieren de los castillos y que aparecen a finales del siglo X en la Cataluña Pirenaica, tienen un especial significado.[70]

La palabra "sala", tanto en las lenguas castellana como catalana e italiana, proviene del germánico *saal sal*[71] y su significado, según los diccionarios, es pieza principal de la casa, donde se reciben las visitas y también aposento de amplias dimensiones, destinado a ciertas finalidades.

En el *Vocabulario básico de arquitectura* aparece la voz sala proveniente del germánico sal = edificio con una sola estancia, y por extensión casa. Estancia de grandes dimensiones en especial referido a la de mayor importancia por sus funciones como marco de la vida social y por su valor decorativo.[72]

La palabra catalana *sala*, para los antes citados, es un "nombre de origen germánico que, según O'Shade, significa casa para vivir, gran edificio que solamente tenía una pieza o espacio".

En su estudio sobre "El Stadium Juvinyá", Miguel Oliva Prat señala que "existió en tiempos medievales en Cataluña una estructura de casa payesa semiseñorial denominada

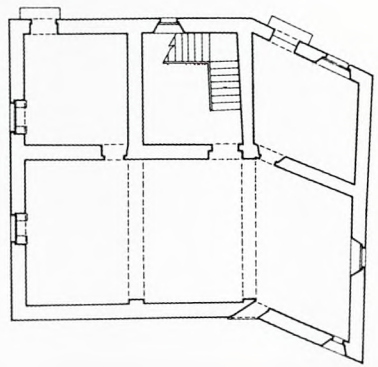
sala, palabra que se deriva del germánico *Sal* con significado de *Casa Grande*, también conocida por *palau*, *palou*, *palol* (del latín *Palatiolus*), nombres de gran perduración tanto en la toponimia como en la onomástica de nuestro país. *Sala* o *palol* equivalen a una denominación distinta entre *mansus* (mas) y *castrum* (castillo)".[73]

Las *sales*, con un sentido menos defensivo y más residencial que los castillos, consisten en una gran pieza única acompañada generalmente de una torre y ocasionalmente de pequeñas dependencias y algún muro de cerramiento formando un patio. A menudo se confunden las *sales* con los castillos por su aspecto vetusto y a veces fortificado, pero se trata de dos conceptos totalmente diferentes: mientras los castillos construidos rápidamente durante la primera oleada de la Reconquista son ocupados por los *castlans*, profesionales de la milicia al servicio de un señor, y en rara ocasión por estos últimos, las *sales* constituyen un lugar de residencia permanente con todo el servicio, y la pieza mayor o sala propiamente dicha es un espacio con múltiples funciones de estancia, recepción, celebración e incluso ceremonias religiosas. No es solamente la palabra *sala* la que designará más adelante la pieza esencial de la masía, sino que esta idea de espacio único será también determinante en la arquitectura civil y religiosa de Cataluña desde finales del siglo XII en adelante.[74]

Tanto la sala conocida como *Stadium Juvinyá*, en Sant Joan Les Fonts (Gerona), como la sala de Camós corresponden al tipo de *halle* carolingio y otoniano, igual que Santa María del Naranco, es decir, la planta terrena está abovedada y forma la *bassis villa,* y en la planta primera se encuentra el *hall* o habitación de gran altura con arcos diafragmáticos y estructura de madera. Esta descripción coincide con los salones góticos que se construirían en los siglos siguientes como el Tinell y el de Cent, en Barcelona, ambos situados en un piso alto y con una estructura análoga.

La sala Stadium Juvinyá, de planta rectangular (2 x 1), con un torreón cuadrado un poco separado por el acceso al patio, se desarrolla en tres plantas: la planta baja es un espacio de unos 120 metros cuadrados, dividido en tres crujías sutilmente expresadas por dos arcos semicirculares sobre los que se asienta una bóveda de cañón. Sin ventanas, su iluminación se efectúa por cinco saeteras y la puerta que da al patio, que en realidad es un corral formado por la tapia en forma de "L" que cierra el espacio entre la edificación principal o *sala* y la torre cuadrada que flanquea la portada de ingreso al recinto. Como en los *halles* carolingios y otonianos y en Santa María del Naranco, el acceso a la planta noble o primer piso se hace por una escalera de piedra exterior adosada al lienzo de la sala, en la que a través de la puerta de medio punto con dovelas se penetra a la única estancia, la sala propiamente dicha, mientras que a la tercera planta, según Oliva Prat, debía practicarse por una escalera de mano.

De más reciente construcción, siglo XIII, es la sala de Camós, cerca de Bañolas, hoy en día excesivamente restaurada sin un conocimiento profundo del significado que este tipo de construcción tenía. Siguiendo el modelo carolingio, la sala de Camós tiene la planta baja abovedada con dos arcos fajones y bóvedas de arista con una doble crujía formada por un cuadrado y un rombo adosado que le da un curioso aspecto, como ocurre en la Manor House de Stokesay, en Shropshire, Inglaterra, del siglo XIII.





34

68. Antonio Bonet Correa: *Arte Prerrománico Asturiano*, págs. 132-134.

69. Nikolaus Pevsner: *Esquema de la Arquitectura Europea*, pág. 82.

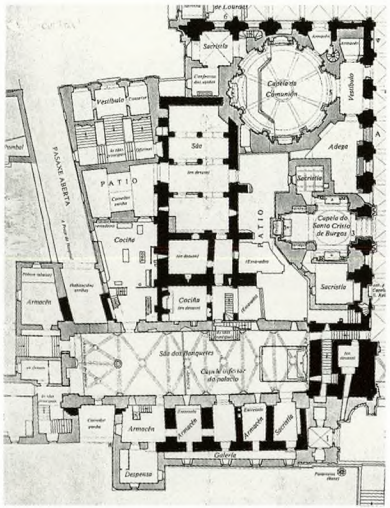
70. Jerónimo Moner, Arcadi Pla y Josep Riera: "La evolución del mas. Un largo proceso hacia la unidad", *2 C Construcción de la ciudad*, núm. 17-19, pág. 184. Número dedicado a la masía, Historia y Tipología de la casa rural catalana, dirigido por Yago Bonet Correa.

71. *Nueva Enciclopedia Larousse*. Voz *Sala* t.17, pág. 8.792.

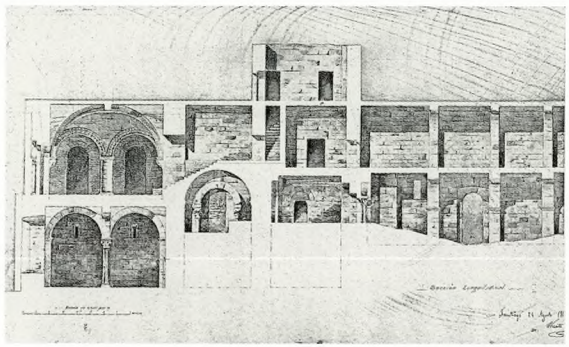
72. José Ramón Paniagua: *Vocabulario básico de arquitectura*, voz *Sala*, pág. 288.

73. Miguel Oliva Prat: "El Stadium Juvinyá", separata de la revista *Gerona*, núm. 56 (1971), pág. 13.

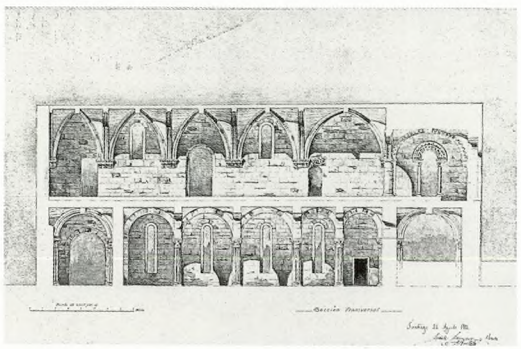
74. Jerónimo Moner, Arcadi Pla y Josep Riera, op. cit., pág. 20.



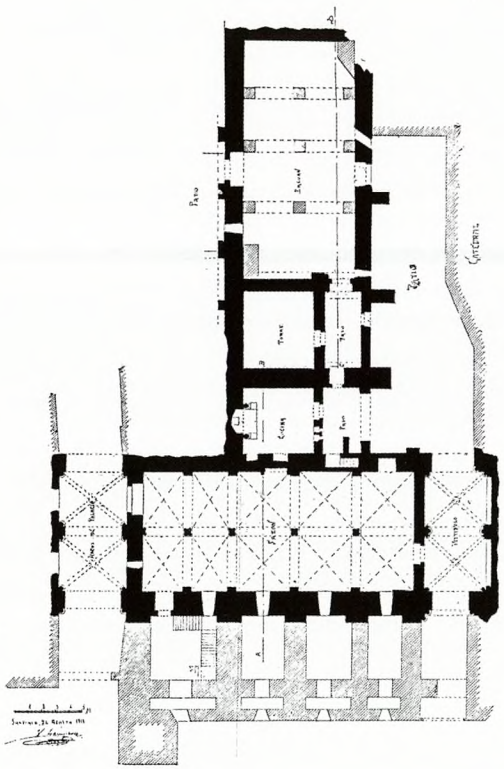
35



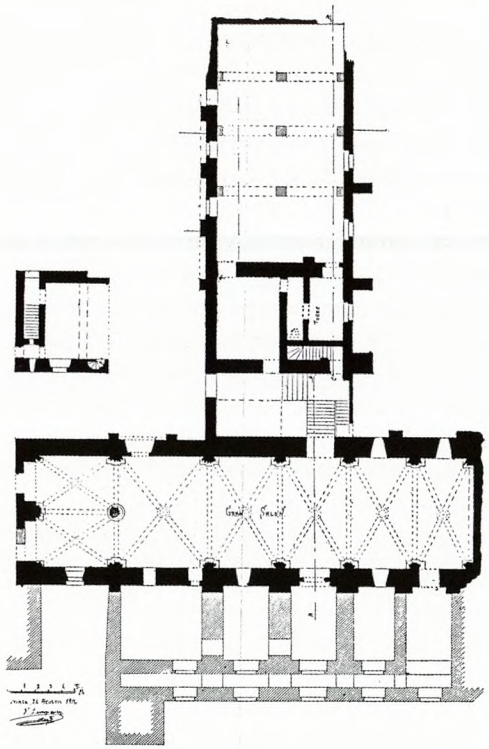
36



37



38



39

35 Palacio Arzobispal de Santiago de Compostela, en cuyo interior se encuentra incrustada la sala de Gelmírez, uno de los pocos edificios civiles medievales que se conserva en su totalidad.

36 y 37 Sala de Gelmírez. Secciones longitudinal y transversal.

38 y 39 Sala de Gelmírez. Plantas alta y baja.

Las escaleras exteriores están hoy en el interior de una crujía auxiliar y por ellas se accede al piso superior que tiene dos arcos diafragmáticos apuntados que sostienen la estructura leñosa e inclinada del techo.

Pero la sala más importante que se conserva de esta época se encuentra en Santiago de Compostela, conocida con el nombre de Palacio Gelmirez, en la actualidad incrustada en el Palacio Arzobispal aunque claramente definida y conservada en su interior.

Como en los modelos de la arquitectura carolingia, se encuentra sobreelevada sobre la *bassis villae* de la sala inferior.

De planta en "T", en el ala vertical se encuentran las dependencias privadas y específicas, y en la transversal dos grandes estancias una sobre otra. La inferior está dividida en dos naves con bóveda de arista, un vestíbulo en el lado de la catedral y un soportal, a través del cual hoy pasa la calle de la Azabachería; la superior, de mayor longitud, ocupa toda la planta con bóveda de crucería en seis tramos, teniendo una sola nave en cinco de ellos y el sexto dividido en dos mediante una columna.

Este tipo de salas sobreelevadas cuyo origen, como hemos visto, se encuentran en las aulas regias carolingias y cuyo modelo más antiguo en nuestra Península es Santa María del Naranco, perdurará en el período gótico.

Los edificios de las salas se hacen cada vez más complejos al aparecer dependencias anejas con otros usos, superando cada vez más el volumen de la gran sala a la que deben el nombre, y reduciendo la voz *sala* a la pieza principal del conjunto, que más tarde dará lugar a nuestro concepto de salón.

En contraposición al tipo de sala carolingia, estudiaremos a continuación el *hall* sajón, que se eleva directamente sobre el terreno sin *bassis villae*.

Este prototipo, más primitivo, va a tener una evolución diferente e influirá directamente a través del *revival* neogótico victoriano en la concepción del espacio de la arquitectura del Movimiento Moderno.



CAPÍTULO 2

LA EVOLUCIÓN DEL *HALL* DESDE LOS SAJONES AL ROMANTICISMO

Las casas primitivas anglosajonas y el sistema *Cruck*

40 Great Hall, castillo de Stokesay, en Shropshire, Inglaterra. Dibujo a mano alzada de Yago Bonet, diciembre de 1992.

El surgimiento del Imperio Romano había frenado el espíritu expansivo de los germanos, logrando mantenerlos al otro lado de las fronteras del Rin y del Danubio, pero cuando comienza la fase de decadencia y agotamiento de Roma, los pueblos germánicos irrumpen con más fuerza hacia el sur, invadiendo los territorios célticos.

En Inglaterra, en el año 240, después de más de cuatro siglos de dominio romano, los invasores bárbaros de origen germánico: sajones, yutes y anglos, destruyen la mayoría de las obras de colonización y obligan a las legiones a abandonar las Islas Británicas.

A partir de mediados del siglo v se inicia el período conocido en la historia de Inglaterra bajo el nombre de Anglosajón que perdurará hasta el año 1066, fecha en que entra la última oleada invasora, también germánica, procedente del norte de Europa, los normandos.

Los celtas británicos estaban muy romanizados en el momento de la llegada de los anglosajones, y, a diferencia de las tribus gaélicas del norte y del oeste, fueron vencidos por los germánicos, a pesar de la resistencia que organizan especialmente con el rey Artús. Las huellas de la cultura romana fueron borradas en el sur de Inglaterra, únicamente permaneció la infraestructura de los caminos.

Nathaniel Lloyd señala que existen tres tipologías de casa del período romano que se desarrollan en Inglaterra: la casa alargada con corredor, la casa en torno a un patio como la pompeyana y un tercer tipo, análogo en la composición de la planta, cuyo espacio central pudo haber estado techado y que algunos lo consideraron el origen del *hall.*

Sin embargo, lo lógico es que los colonizadores importasen sus modelos y que fuesen los britanos-romanos, una vez conocidas las tecnologías constructivas romanas, los que tendiesen a sustituir los modelos por otros propios más acordes con el clima. Porque con la llegada de los germanos, de las viviendas romanas sólo quedaron los cimientos, ya que el arrasamiento fue total.

De estas épocas turbulentas de los anglosajones, invasores de las Islas Británicas, nos han llegado crónicas y sagas, pero apenas sí ha quedado un legado arquitectónico, ya que su arquitectura estaba construida en su mayor parte con madera, lo que dificulta determinar

con exactitud los modelos y los procesos de construcción de la arquitectura civil; no obstante, se han podido interpretar éstos en edificios posteriores gracias a la permanencia de técnicas primitivas y también por la traducción del lenguaje formal que representaban los despieces de la carpintería de madera en los primeros edificios de piedra, tal como ocurre en Somtig o en la torre de Earls Barton, y que nos muestran cómo el proceso de construcción de la madera creaba elementos ornamentales que dejaban de tener sentido propio al ser reinterpretados en otro material.

Sin embargo, es justamente el sentido estructural leñoso el que va a condicionar la forma general y el sentido espacial del *hall* sajón, aun cuando se combine posteriormente la piedra en cerramientos, siendo la cubierta el elemento que más lo caracteriza.

Los sajones eran básicamente agricultores y vivían en unos asentamientos llamados *homestead* (granjas-residencias) que, como hemos visto, también utilizaban los francos carolingios. El edificio más importante del *homestead* era el *hall*, cuyo tipo denominaremos *hall* sajón.

John Drummond[1] dice a este respecto que "los varones sajones habían vivido en amplios *halls*, donde el señor, sus familiares, los servidores y el ganado convivían bajo el mismo techo.

Estos *halls* no pasaban de ser cabañas, sólo que mayores que las de los campesinos, de planta rectangular, con armazón de madera y techo de paja y paredes de encañizado, cubiertas de fango, arcilla, estiércol, etc., en suma, el llamado *Wattle and Daub Wall.*

Esta tipología de casa-granja ha pervivido hasta hoy en día, y Nathaniel LLoyd[2] nos muestra un ejemplo gráfico con un *homestead* en Edam, a pocas millas de Amsterdam, en Frisia, tierra también ocupada por los anglosajones, de ahí la presencia de una arquitectura popular análoga a la británica.

El material básico, al menos en lo que a estructura se refiere, fue, como venimos diciendo, la madera, y esto está indicado por la propia palabra "edificar" que en inglés es *timbriam*, de *timber* (madera), incluso hay un verbo para "construir con madera" que es *getimbriam.*

La organización espacial del primitivo *hall* sajón era prácticamente igual a la de las pallozas: la cubierta fuertemente inclinada y muy preponderante respecto al muro, generaba un gran espacio único en toda la altura del edificio desde el suelo, sobre el nivel del terreno, hasta la cubierta, que cobijaba el ámbito de vivir y la zona de los animales separada por una empalizada para que éstos no invadiesen el resto de la sala.

Detrás de la puerta de entrada solían construir una pantalla para evitar la entrada directa de los vientos y sobre ella se disponía un altillo. Este sistema se desarrollará en las *manor house*, constituyendo junto al fuego en el medio de la estancia los elementos más característicos del *hall* inglés.

El sistema estructural de estas primitivas viviendas y que va a condicionar la idea espacial es el *Cruck Construction,* que deriva de las estructuras de las chozas del género casa-techo o cubierta pared indiferenciados, aunque en este caso son del género pared cubierta diferenciado con estructura continua vertical interior de material vegetal y sin postes o columnas centrales, es decir, trianguladas, de una sola luz.

El elemento esencial del *Cruck Construction* es lo que este nombre significa en inglés: dos troncos recorvos o maderos curvados, naturalmente obtenidos de un mismo tronco dc árbol partido por la mitad en su sección longitudinal plana, con lo cual se obtiene un par de armaduras apoyadas sobre un zócalo de piedra y que se unen en el vértice superior formando un arco articulado rigidizado mediante un tirante horizontal a la altura superior de los muros de cerramiento. Un cabrio superior y dos o más cabirones laterales en posición perpendicular unen de dos en dos los pares de *crucks* formando una cubierta con pendientes generalmente muy inclinadas que primitivamente eran de paja.

Los *crucks* con forma de arco ojival tienen la ventaja de no transmitir ninguna carga a las paredes laterales de cerramiento, las cuales estaban dotadas de una autonomía constructiva que permitía su ejecución posterior al cubrimiento con un material variado y no condicionando los huecos del muro. Este sistema hará posible posteriormente los grandes ventanales góticos.

"Durante siglos se siguieron construyendo cabañas de este tipo, a lo sumo sustituyendo las planchas de madera por piedras o ladrillos, aun después del descubrimiento del armazón del tejado, con la péndola y la viga de encaballado, la cual, al no ejercer presión lateral, podía descansar sobre paredes realmente de apoyo."[3] El armazón de péndola y encaballado supera la limitación de altura que los *crucks* suponían, sin embargo, todos los sistemas posteriores ingleses de la carpintería de armar estarían impregnados de la idea espacial que generaron éstos e incluso de su sistema mecánico.

Esencialmente, el sistema *Cruck* es análogo al *Stav*, si bien presenta unas variaciones específicas derivadas de la forma de disponer los cerramientos verticales.

Peter Anker relaciona las construcciones de Trelleborg y de Fyrkak danesas del siglo x con las *Cruk-Houses* inglesas del siglo xi y cita la teoría ya formulada por el Dr. E. Lundberg sobre las casas-techo, a las que compara con los graneros que se conservan todavía en Gotland en Suecia, versión de viejas tipologías de origen prehistórico que incluso se encuentran grabadas en piedras rúnicas datadas del siglo vii y viii y que por la disposición estructural de los cabirones apoyados directamente en el suelo los relaciona con el sistema *Cruck*. La diferencia entre ambos sistemas radicaba en que en el sistema *Stav* primitivo de las casas largas, el cerramiento vertical estaba situado por debajo de la estructura, quedando los troncos que formaban ésta en su parte baja a modo de arbotantes expuestos a la intemperie, como podemos ver en la reconstrucción de las casas de Trelleborg y de Fyrkat realizada por el arquitecto Holger Schmidt.[4]

Más avanzado desde este punto de vista es el sistema *Cruck*, cuyo cerramiento se hace por la parte exterior de la estructura, quedando los *crucks* o troncos recorvos no solamente apoyados sobre el zócalo de piedra, sino también protegidos de la humedad, con lo cual la estructura leñosa podía tener una larga vida.

"Este sistema estructural tan primitivo constituyó la base de la construcción agrícola y de la industria vernácula, perdurando en la tradición antropológica británica."[5]

El sistema *Cruck*, que permitió la construcción de amplios espacios diáfanos, aseguró el desarrollo del *hall* sajón que constituye una verdadera arquitectura del humo.

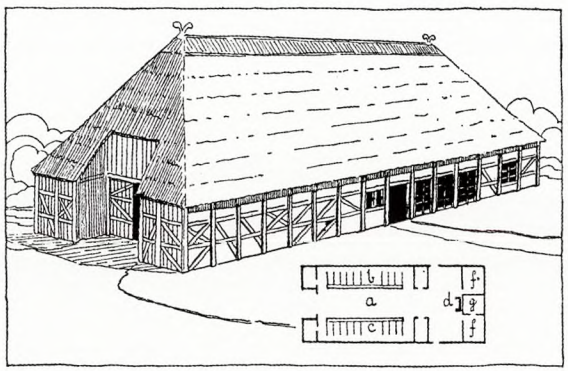
1. John Drummond: "De la cabaña sajona a la residencia tudor", en Ettore Camesasca: *Historia ilustrada de la casa*, Barcelona-Madrid: Noguer, 1971, págs. 99-110.

2. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 100.

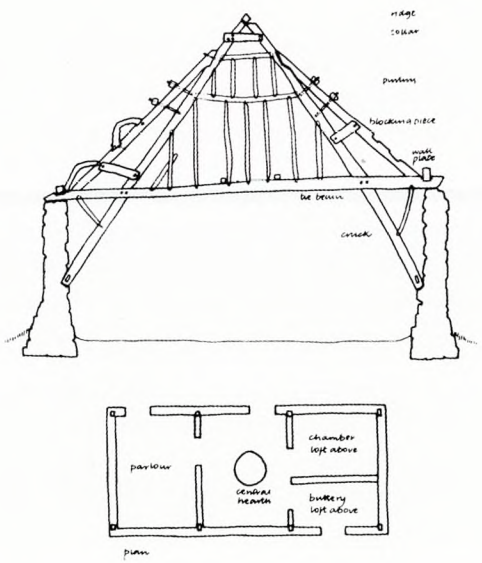
3. John Drummond, op. cit., pág. 100.

4. Peter Anker, op. cit., pág. 164.

5. E. W. Brunskill: *Vernacular Architecture of the lake countries*, pág. 103.



41a



41b

41a y 41b Casa sajona, según Meitzen.

42a y 42b Casa sajona en Saterland.

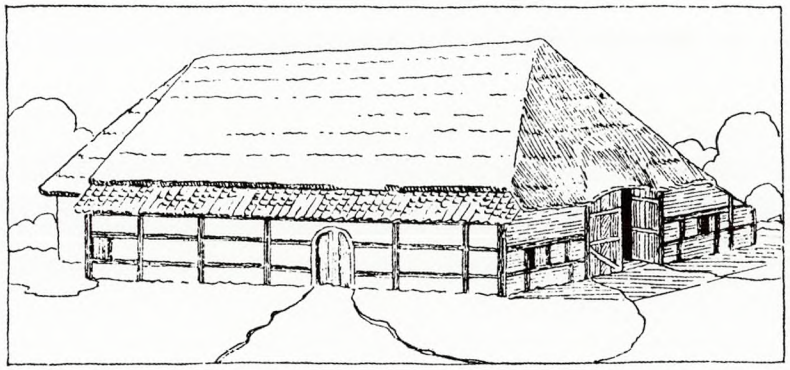
43 Reconstrucción de una cabaña anglosajona en Hagleton y dibujo que muestra la evolución del espacio interior al sustituirse el fuego en el suelo por una chimenea de ladrillo. Museo Weald y Dowland.

44 Granja en Purcombe, Dorset.

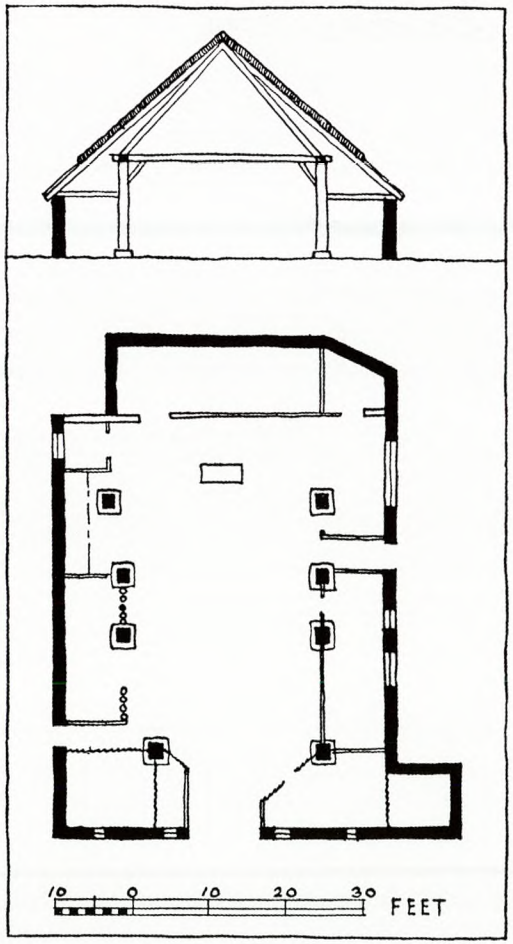
45 Granja en Friesland, de tipología sajona.

46 Teapot Hall, Scrivelsby, Lincolnshire, Reino Unido.

47 Planta de casa con el gran espacio llamado *house-place* en Nort Meols, Lancshire, Gran Bretaña.

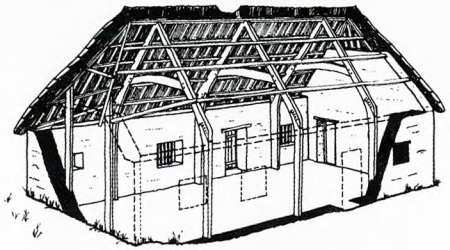


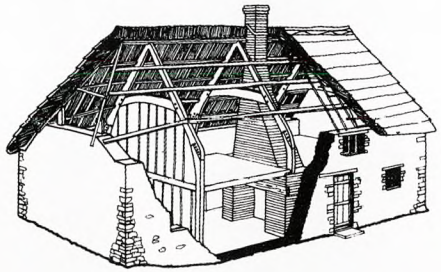
42a



42b







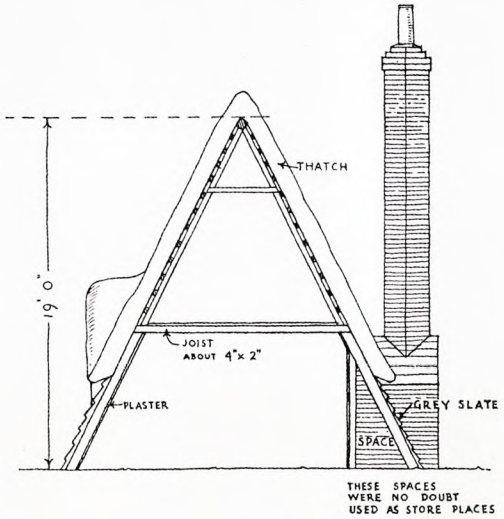
43



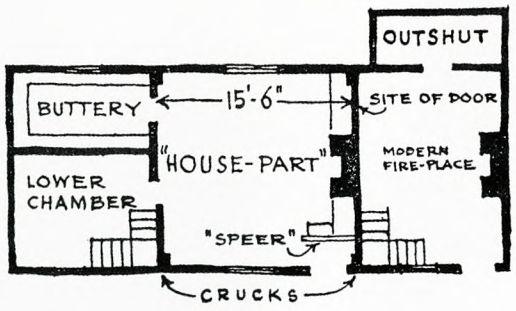
44



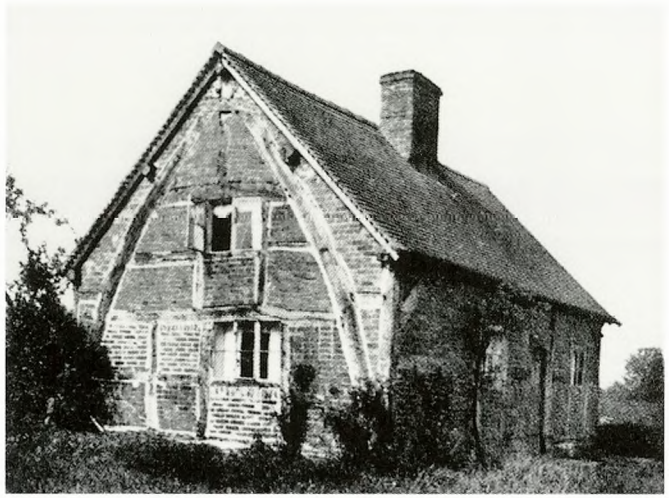
45


THATCH
19'-0"
JOIST
ABOUT 4"x 2"
PLASTER
GREY SLATE
SPACE
THESE SPACES
WERE NO DOUBT
USED AS STORE PLACES

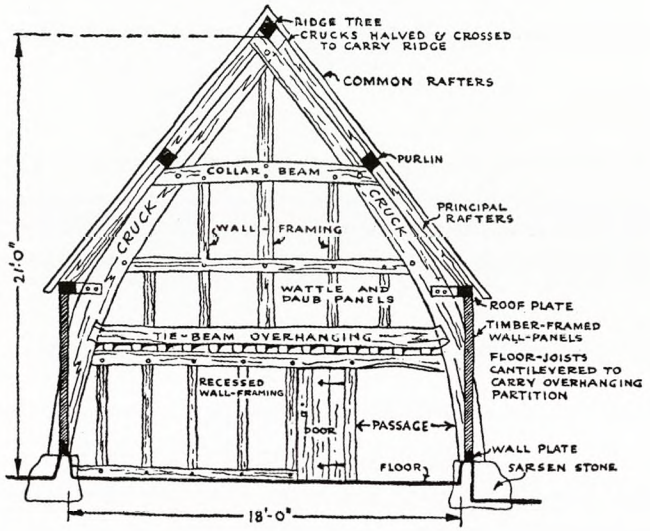
46


OUTSHUT
BUTTERY
15'-6"
SITE OF DOOR
"HOUSE-PART"
MODERN
FIRE-PLACE
LOWER
CHAMBER
"SPEER"
CRUCKS

47



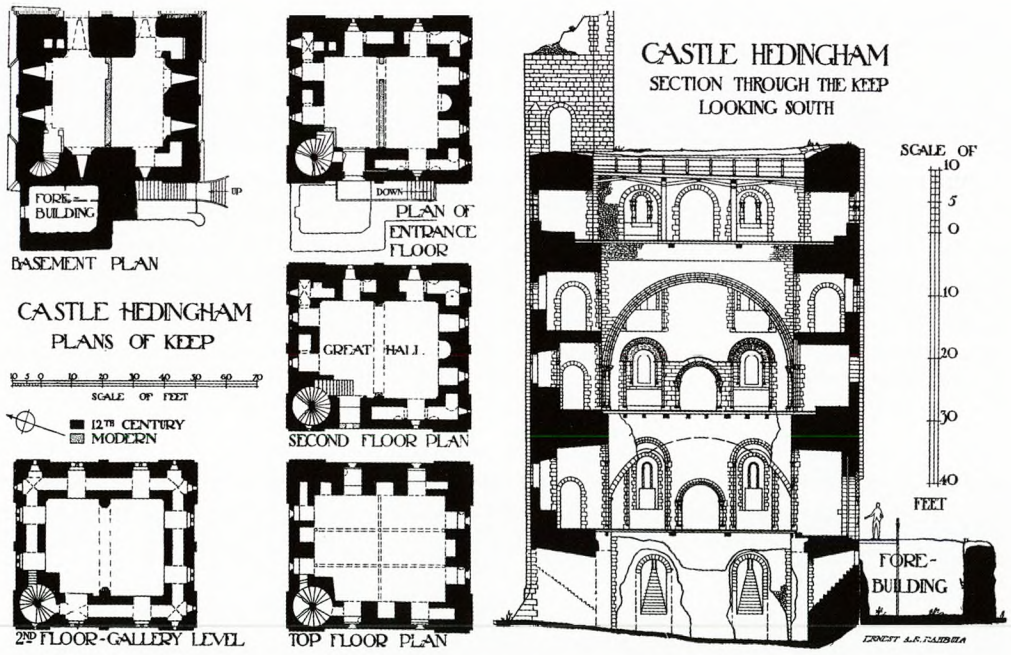
48a



48b



49a



49b

48a y 48b Sistema de construcción *Cruck*. Vista y alzado.

49a Castillo normando de Hedingham. El gran *hall*.

49b Castillo normando de Hedingham. Plano.

50 Castillo de Rochester, *ca*. 1130, y su gran *hall*.

"La arquitectura doméstica en Inglaterra, en contraste con la militar, debe muy poco a la colonización romana, pues los descubiertos atrios de las villas de los patricios y funcionarios eran inadaptables al húmedo clima isleño. Por ello surgió un tipo distinto de vivienda caracterizada por la sala central cubierta que en el Medievo tuvo diversos usos. Entre los sajones era la pieza única donde dormían, comían y guisaban el propietario, su familia, los huéspedes y siervos. La escasa luz filtrábase por aspilleras o ventanas con postigos; la calefacción única se lograba por la hoguera con los tueros en el hogar central y cuyo humo salía por una abertura del techo."[6]

Esta sala es el *hall* sajón.

Los normandos, la *manor house* y la evolución del *great hall* hasta finales de la Edad Media

Con la conquista de Inglaterra por los normandos en el año 1066, pese a la tenaz resistencia de los anglosajones, comienza un nuevo período y también una evolución del *hall* sajón que culmina en el año 1154 cuando se afianza la unión de normandos e ingleses en el llamado período Plantagenet, que instauró la Carta Magna en 1215 y que daría lugar al Estado que se conoce como el Reino Unido.

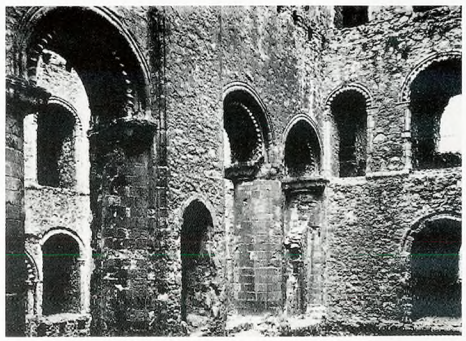
A los normandos, minoría aristocrático-guerrera feudal que dominaba a la población anglosajona, les llevó muchos años consolidar sus conquistas en Inglaterra, para conseguirlo tuvieron que construir fortalezas recias con las que resistir cualquier insurrección sajona.

"Sabemos que los sajones no tuvieron fortalezas de piedra y que los trabajos defensivos fueron confiados a empalizadas construidas alrededor de sus viviendas."[7] En contraste, los normandos, que procedían de Francia y que habían estado en contacto con la cultura poscarolingia, construyeron sus fortalezas de piedra según unos modelos racionalistas con una gran torre cuadrada rodeada por un rectángulo de murallas muy altas; estos castillos que apenas sí tenían otras dependencias que las caballerizas y el cuerpo de guardia, se desarrollaban en el prisma de la gran torre con tres o cuatro plantas, con la planta baja abovedada y el resto de madera; el *hall*, de doble altura, se situaba en el piso superior, siguiendo la tradición carolingia, es decir, sobre una *bassis villae*, como ocurre en el castillo de Hedingham.

En Rochester, el gran *hall* que ocupaba toda la planta de la torre estaba situado en el tercer piso, con grandes arcadas diafragmáticas y su altura era de 30 pies ingleses. Estos castillos donde se refugiaban los normandos eran fríos, con corrientes de aire y faltos de confort. Los normandos habían llevado a límites insospechados las técnicas aprendidas en Francia y los tipos arquitectónicos ya no tenían nada que ver con la tradición de las construcciones en madera de los *danevirke*.

Mientras el *hall* sajón extendía su espacio en toda la altura del edificio desde el suelo, sobre el nivel del terreno, hasta la cubierta, el tipo de *hall* que los normandos construyeron en Inglaterra, como hemos visto, estaba en un piso superior sobre una cámara





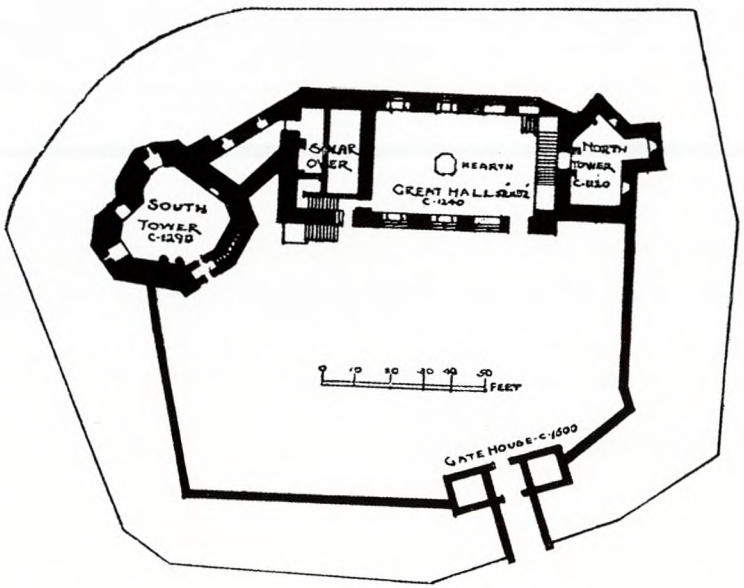
50

6. Banister Fletcher: *Historia de la Arquitectura por el método comparado*, pág. 414.

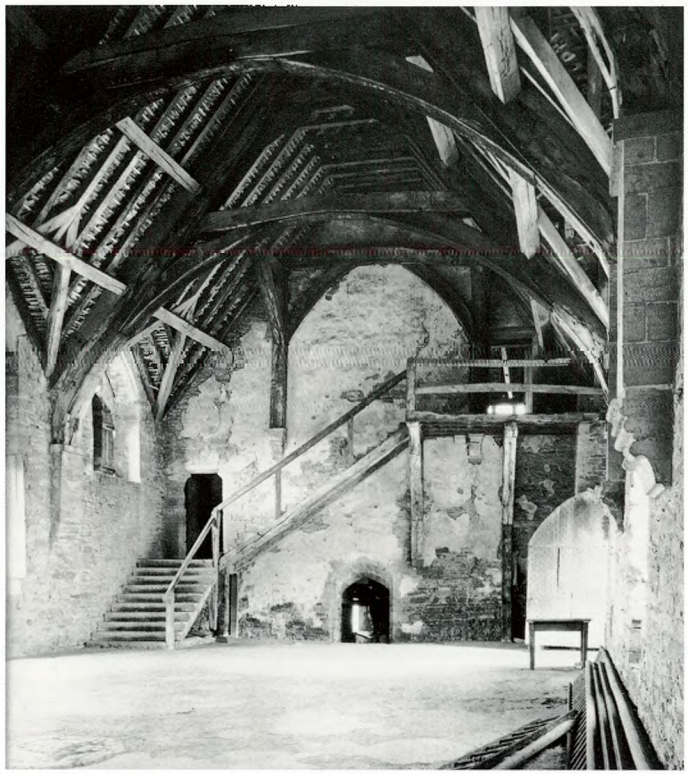
7. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 17.



51a



51b



52

51a y 51b Castillo de Stokesay, Shropshire. Inicialmente era una *manor house* (1120) o *hall* sajón a la que se añadió dos torres de tipo normando (1240 y 1290).

52 Interior del gran *hall* sajón que ocupa todo el volumen del cuerpo central del castillo de Stokesay, en cuyo centro está la piedra del hogar para encender el fuego.

abovedada, siguiendo los modelos carolingios, pero a diferencia de éstos que eran abiertos, los *halls* normandos se parapetaban formando una torre. Este modelo se generalizará en los castillos de toda la Europa cristiana, especialmente en los de la Península Ibérica.

Durante los primeros años de dominio normando, mientras éstos se constituían en señores feudales y se parapetaban en sus castillos con *halls* en altura, se edificaron ambos tipos de *hall*, pues los sajones, a los que se les había prohibido construir fortalezas, continuaron sin embargo su tradición, proliferando así el *hall* sajón frente al modelo invasor.

El *hall* sajón, que era el más popular, se convirtió en el modelo más generalizado, a lo que también contribuyó el hecho de que el espacio de este tipo de *hall* ofrecía unas condiciones de uso doméstico y un confort térmico que el normando no tenía a causa de su carácter excesivamente defensivo que lo hacía inaccesible, rígido y frío.

Cuando Enrique II logró controlar el feudalismo, demoliendo muchos castillos y utilizando otros en servicio propio, el tipo de *hall* normando se reserva en exclusiva para la Casa Real, mientras que el *hall* sajón será la base de la nueva casa señorial, tanto para normandos como para sajones, siendo necesaria para su construcción una licencia real debido a su carácter, aunque leve, defensivo. Nacía así un nuevo tipo de mansión: la *manor house*, que como su modelo sajón, era más doméstica y confortable.

Las primeras *manor houses* se rodeaban a menudo de un foso y muralla, y tenían una gran sala o *hall* como estancia común con el *solar* privado en un extremo y los almacenes en el otro.

Poco después, en el siglo XIII, se aumentan las estancias y se mejora la distribución "[...] aparecen diversas dependencias como las reposterías, bodegas, despensas, roperos y oratorios, pero no se hace uso cotidiano hasta el siglo XIV. Esas casas, algo más cómodas, sustituyen gradualmente los lúgubres torreones, pero conservan por necesidad algo de su carácter defensivo.

Enrique III otorgó muchas licencias para almenar o fortificar esas casas señoriales (*manor houses*). La sala (*hall*), con su pavimento desigual esterado y su tosco menaje, continúa siendo la pieza principal y el dormitorio común. El vidrio suplanta lentamente los postigos de madera, aunque entonces era todavía un costoso lujo importado del extranjero".[8]

De esta época se conservan *manor houses* muy representativas, como la casa de Charney-Basset, en Berrs; la casa Little Wenhan Hall, en Suffolk, y especialmente el gran *hall* del castillo de Stokesay, en Shropshire, ya que será el modelo sobre el que evolucionará el espacio de las *manor houses*.

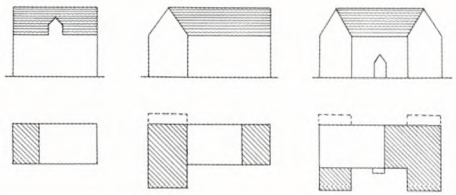
En efecto, el castillo de Stokesay, en Shropshire, era una *manor house* que se construyó en el 1240 adosada a una pequeña torre normanda anterior, de extraña planta, resultado de la intersección de tres prismas.

El *hall* de tipo sajón que ocupa desde la planta baja toda la altura del edificio tiene, en un extremo, unas escaleras con altillo que van a la vieja torre normanda, y en el otro extremo, otras escaleras que comunican con el *solar* que está situado encima de los almacenes.

8. Andrés Calzada traduce la palabra *hall* por *sala* en la versión española de Banister Fletcher, op. cit., pág. 414.



53a



53b

El *solar* junto con el almacén o almacenes fueron las dos primeras dependencias anejas al gran espacio del *hall* por la necesidad de privacidad y control que el *manor* o señor ejercía sobre el espacio de su casa.

El *solar* era el lugar más privado del *manor*, en donde sucedían los acontecimientos más íntimos. En el *solar* se hacía el amor, se nacía, se moría. Ese sentimiento de origen es el que hizo denominar solar "a la casa más antigua y noble de una familia", de donde procede el linaje,[9] y a esas casas se las denominó "casas solariegas", es decir, que tenían "solar", cosa no común en las demás y que constituía un refinamiento para la época del mundo medieval europeo.

Pero de todas estas piezas de las *manor houses* la más característica era el *great hall* o sala central, que ocupaba la mayor parte del volumen de la casa, con el fuego en el centro de la estancia y una linterna en la parte superior para evacuar el humo, como ocurre en la gran sala de Stokesay y en la mayoría de las casas señoriales que estamos estudiando; esta característica perdura hasta finales del siglo XV, es entonces cuando el fuego se desplaza definitivamente del centro a las chimeneas laterales.

Es el fuego central el que genera este tipo de espacio y su uso, sucediendo lo mismo en las casas comunes del pueblo, en las que el primitivo *hall* sajón toma versiones más humildes pero igualmente interesantes, con los mismos elementos arquitectónicos y espaciales. Así nos los encontramos en las *farmhouses*, *hut*, *teapothall* o los *cottages* construidos con el sistema *Cruck*, cuyos modelos perdurarán hasta nuestros días en la arquitectura popular de las Islas Británicas.

En Stokesay, además del fuego central de la sala que estaba sobre una piedra octogonal, se conservan de la misma época dos chimeneas de pared, tal vez de las más antiguas de Inglaterra y que en su época representaba un gran refinamiento de origen borgoñón, tal como cree el Marqués de Lozoya, para quien "vino de Francia, país propicio del regalo de la vida placentera, el modelo de la chimenea abierta en un hueco de muro a través del cual se dejaba salida al humo y por eso se la llamó siempre en España 'chimenea francesa' Era, en realidad, un extraordinario adelanto que permitía caldear las estancias sin la incomodidad del humo, de que tanto se quejan los escritores romanos. Eran simples aberturas en la gruesa pared sin ningún ornato ni accesorio que sobresaliese de ella".[10]

La operación de trasladar el fuego desde el centro de la habitación a una de las paredes que la limitan, lo que en Inglaterra se generalizará en el siglo XVI, no es sólo una cuestión de comodidad ante el humo sino también una cuestión de uso social colectivo.

El fuego, con toda la familia y servidores alrededor, es propio del ámbito único y crea zonas de calor equidistantes, mientras que los ángulos de la habitación se destinan a funciones íntimas como dormir y trabajar. En cambio, el fuego adosado a la pared, como señala Moner, indicaría que la estancia no es única y que hay otras para tantas funciones como sean necesarias.

La persistencia en la *manor house* del fuego central se explica por la concepción unitaria del espacio y su uso colectivo. Con el Renacimiento la aristocracia romperá en cierta

53a Dibujo del *hall* del siglo XIV de una *manor house*, basado en Penshurst Place, Kent.

53b Esquemas de la evolución tipológica de la *manor house*: en blanco el *hall* y, rayado, los espacios de funciones específicas que se van añadiendo en dos plantas diferentes.

medida con esta tradición, que se conservará en la arquitectura vernacular de las clases populares hasta la revolución industrial.

Por suerte se conservan muchas *manor house* de distintos periodos, pudiéndose establecer la evolución espacial de las mismas y datar otros elementos característicos como, por ejemplo, la *bay window*,[11] los estrados o nuevas habitaciones auxiliares como el *parlour*, etcétera.

Del siglo XIII podemos reseñar, además de las antes citadas, la Charney-Basset, en Berks, prototipo de *manor house* que constituye un eslabón de la cadena tipológica, en contraposición con la Little Wenham Hall, en Suffolk, que retoma excepcionalmente la idea tipológica normanda de aspecto más acastillado y menos doméstico, con el *hall* sobre la *bassis villae*, desplazando muy tempranamente el fuego a la pared con una chimenea a la francesa.

Pero será en el siglo XIV cuando la *manor house* adquirirá su aspecto más característico que servirá de modelo para las construcciones victorianas.

Efectivamente, durante este siglo la prosperidad de los ingleses, debida sobre todo a la industria lanera, se manifiesta no solamente en la construcción de catedrales sino también en una elevación de la calidad de vida y en el embellecimiento de los edificios civiles. De todos modos, el pueblo continúa viviendo en *cottages* de una o dos habitaciones máximo y, aunque paulatinamente se hacen ya muros de piedra o ladrillo, los techos continúan siendo de paja y las ventanas escasas.[12]

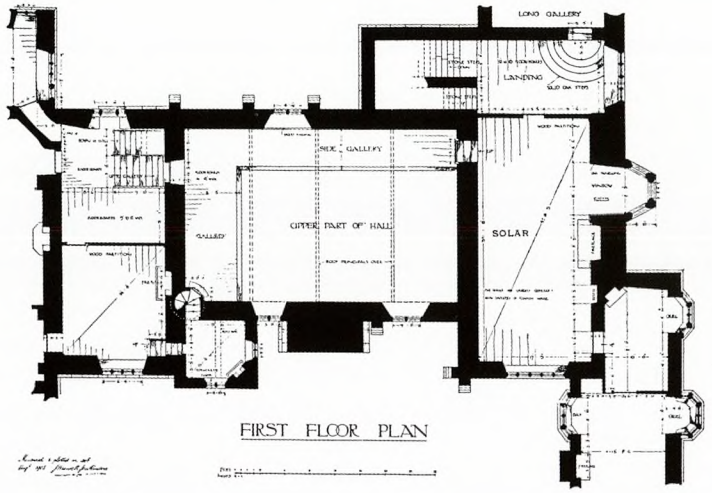
"Una casa señorial genuina del siglo XIV solía ser cuadrangular y fortificada, con un patio en medio accesible a través de un cuerpo de entrada que protegía un rastrillo y un puente elevadizo sobre el foso. Frente a dicho cuerpo, un pórtico daba al vestíbulo que un cancel con dos puertas separaba de la sala; al otro lado, tres puertas daban ingreso a las cocinas y otras dependencias. Con la palabra cancela se nombra, en general, el conjunto de ese vestíbulo sobre el que estaba la tribuna de los cantores (altillo), típico aditamento de las salas medievales que abarcaban la altura total de la casa. En el extremo del estrado de la sala o *dais* se situaban los dormitorios y la capilla. La sala, que alcanza su desarrollo máximo en este tiempo, utilizábase aún para dormitorio de los servidores, su suelo se alfombraba y sus muros ostentaban tapicerías y trofeos cinegéticos; las vidrieras aún escaseaban. Eran frecuentes las chimeneas murales con su campana formando dosel; a veces había un hogar en medio de la estancia con morillos para carbón de leña, madera o turba, y una salida de humos en el techo, como en Penshurst. El señor de la casa recibía aquí a sus gentes y administraba justicia. La familia comía en elevada mesa sobre el estrado; la servidumbre en otra parte y más larga. Añadían, a veces, un mirador o *bay window* con vidrieras al estrado, para resaltar la dignidad de la sala. De las tres puertas del cancel, la central solía dar paso a la cocina, otra al cillero o botellería y la última a la despensa, donde guardaban el pan, la manteca, el queso, las fuentes y la sal. La despensa o *lardarium*, donde salaban y conservaban las carnes, era también un importante almacén de provisiones. El antiguo *solar*", estancia convertida en gabinete, solía disponerse en el piso alto, desde allí el dueño, mediante unas disimuladas mirillas, podía inspeccionar la sala de abajo. El retirado aposento de la dueña de la casa y los demás dormitorios indicaban un amor creciente al recato íntimo. La

9. *Nueva Enciclopedia Larousse*, op. cit., pág. 9.252.

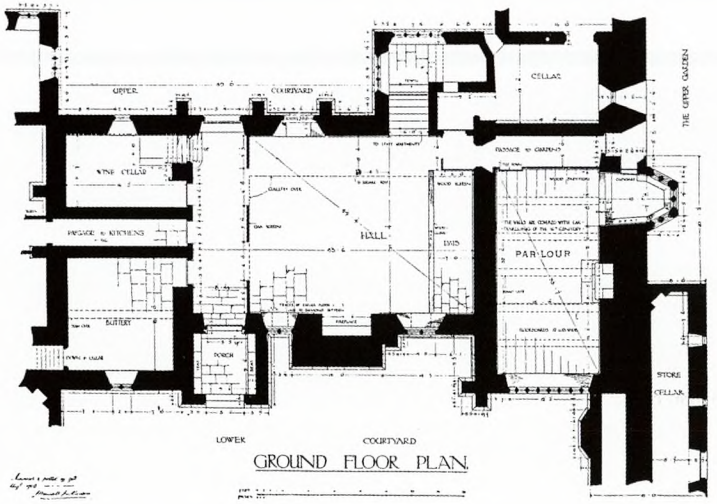
10. Marqués de Lozoya: *La chimenea en la historia*, pág. 5.

11. El término *bay window* no se asimila exactamente al mirador español, que tiene un significado más general y unido a la función de ver. A diferencia del mirador castellano, la *bay window* asocia la función de mirar con una tipología y un diseño muy concretos: estructura saliente y de tres ventanas con los lados dispuestos en ángulo de 45 grados respecto al plano de la fachada.

12. Frederic Gibberd: *The Architecture of England from norman times to the presente day*, pág. 14.



54a



54b



55

54 Haddon Hall, en Derbishire, 1300-1330. La sala, como en todas las *manor houses*, es el espacio central a doble altura que articula en sentido vertical y horizontal la naciente complejidad de los usos domésticos.

a Planta alta, donde se ve los altillos o galerías sobre el espacio vacío de la doble altura.

b Planta baja.

55 Haddon Hall, 1300-1330. Cancel de entrada al *hall* con la galería o altillo superior.

capilla tenía una galería para el señor y su familia, la servidumbre se colocaba en los bajos. Añadíase, a veces, una camareta para el sacerdote, como en el castillo de Broughton, en Oxford. La cocina del Palacio Episcopal de Chischester, la de los monjes de Durham y la del abad de Glastonbury dan idea de las disposiciones del tiempo."[13]

De esta síntesis de las *manor houses* de la época, conviene resaltar algunos puntos: en primer lugar, la fijación del tipo con todos sus elementos esenciales que el neogótico recuperará como modelo; en segundo lugar, la conservación de un tipo de organización de la vida doméstica que será considerado más tarde como elemento de prestigio; y en tercer lugar, toda evolución posterior no se produce con la transformación del tipo, sino por añadidos, con lo cual los núcleos primitivos permanecen intactos.

De esta época se conservan dos *manor houses* muy características: Haddon Hall y Penshurst Place, que pueden considerarse, sobre todo la última, como el modelo más elaborado en el que culmina la idea espacial y arquitectónica de la casa señorial.

Haddon Hall, en Derbyshire, encaramado en la vertiente de un monte entre paisajes agrestes, es hoy un gran palacio del siglo XVI que conserva entre los dos patios el núcleo original de la *manor house* del año 1300 al 1330 y que ha sido siempre el *great hall*[14] que se terminó en 1330. Tipológicamente corresponde a la *manor house* más común y es la evolución lógica cuyo precedente es Charney Basset, en Berks, estudiado anteriormente y cuya raíz es el *hall* sajón.

El *great hall,* de forma rectangular y dispuesto a lo largo de la fachada, se dispone en el centro del edificio entre dos cuerpos situados perpendicularmente en cada extremo. La entrada se efectúa a través de un porche que da al vestíbulo llamado *entrance*, separado del *hall* por una mampara de madera o cancel, llamada *the screens* sobre la que hay un altillo o galería para los músicos y que sirve para acentuar la intimidad y cortar las corrientes de aire provenientes del exterior; a la izquierda está la bodega, en el centro un paso para la cocina y, al otro extremo, el estrado o *dais*; en la pared sur, entre la entrada y el estrado, se encuentra una gran chimenea de pared y el arranque de las escaleras que suben al solar. Este *hall* tiene al fondo una salita (Parlour) con otra chimenea de pared más pequeña y un mirador o *bay window* en la que el Lord podía tratar de asuntos más privados.

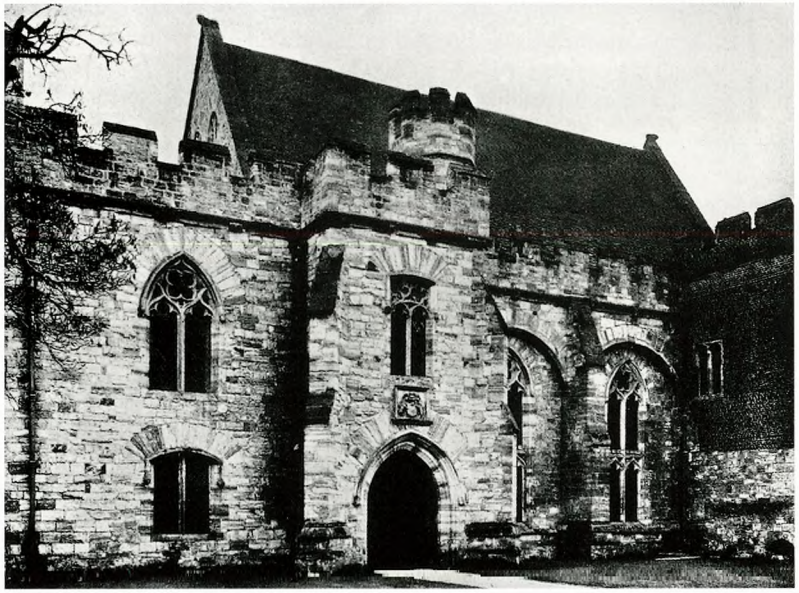
Es muy interesante la sección porque en el *hall* de la planta superior hay una galería volada en ángulo que une el solar que está encima del *Parlour* con las habitaciones sobre las bodegas, y su proyección, además, marca en el suelo las zonas de paso, recurso que la arquitectura del Movimiento Moderno retomará. La cubierta está sostenida por tres grandes encaballadas o cuchillos triangulares que enfatizan el espacio.

De 1341 es la *manor house* de Penshurst Place, en Kent, la casa más conocida de esta época, ya que es un prototipo muy característico. De la misma tipología que Haddon *Hall*, conserva todavía el hogar de los *halls* sajones en el centro de la sala pero la cubierta es más compleja pues tiene una abertura con linterna para la salida de humos.

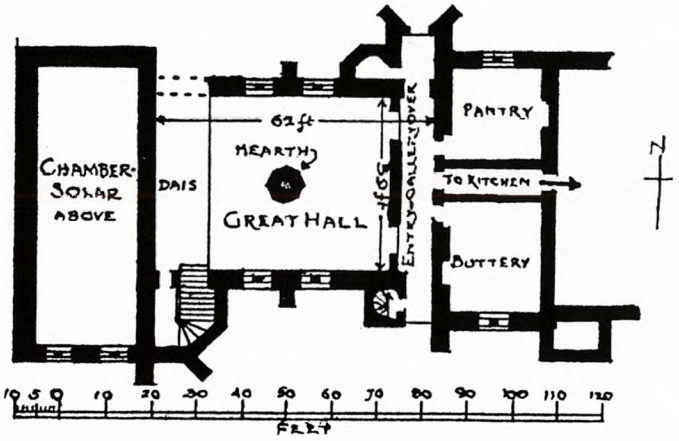
Fletcher la describe así: "Morada señorial que se conserva muy bien, da idea completa de la distribución característica. La magnífica sala (*great hall*) (19,5 metros por 11,89 y 14,60 de alto) tiene el cancel genuino en un extremo y el estrado en el otro. El hogar

13. Banister Fletcher, op. cit., págs. 414-419.

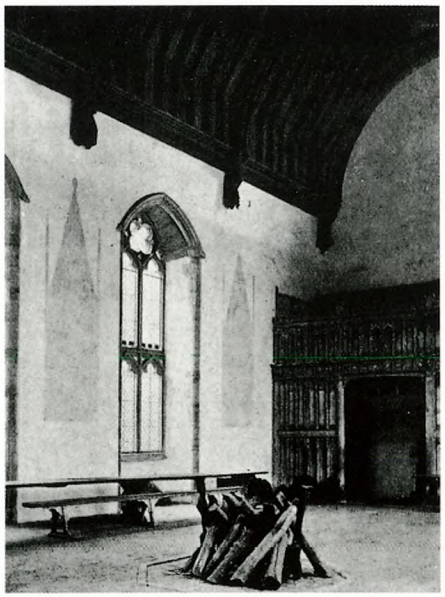
14. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 183.



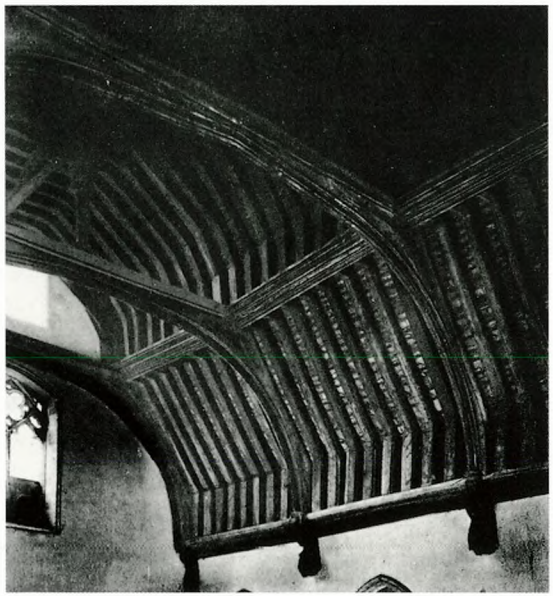
56a



56b



57a



57b

56a y 56b Penshurst Place en Kent, 1341. Es la *manor house* que establece el tipo más modélico.

57a y 57b Interior del gran *hall* de Penshurst Place.

central aún subsiste con la abertura para el humo en la leñosa techumbre. La vivienda, así como sus habitaciones de servicio, amplióse en los tiempos isabelinos y modernos".[15]

Si analizamos las plantas de estas últimas *manor houses*, vemos que tienen tres crujías fundamentales: en posición de entrar por el sur, a la izquierda, están las despensas y la cocina en la primera crujía, el gran *hall* en la crujía central más ancha, y los almacenes y el *Parlour* con el solar encima en la crujía que queda a la derecha, es decir, al naciente. Reseñamos esta trilogía porque más adelante veremos el significado que tendrá en la composición constante que contemplaremos a lo largo del Renacimiento y del neoclasicismo.

En sección ocurre lo mismo que en la planta, las crujías laterales más estrechas están divididas en dos plantas, mientras que la central ocupa todo el espacio.

En el período del "gótico perpendicular" que se desarrolla en el siglo XV con la dinastía Lancaster, no existe ningún cambio radical. El *hall* continúa siendo lo mismo, tanto en lo tipológico como en el tipo de vida que acoge, estabilizándose definitivamente como núcleo central en forma de "H", ya que permite el crecimiento por ambos extremos.

Las *bay window* se desarrollan enormemente en esta época, y respecto al hogar central, aunque algunos permanecen en el centro como el gran *hall* de Eltham Palace, en Kent, de 1479, la tendencia general es la gran chimenea adosada a la pared mural como en Cothay Manor, Somerset, de 1480, o en Rufford Hall de Lancashire, de finales del siglo XV.[16] También de esa época es la casa de estructura de madera de un labrador rico o terrateniente o *hall house*, en Benenden, Kent, que resulta muy interesante porque muestra cómo una casa más común tiene también su gran *hall* sajón, con hogar central, sin ninguna chimenea de salida. Las chimeneas actuales del edificio son posteriores.

Como veremos más adelante, a finales de la Edad Media el *hall* está totalmente definido como generador de un tipo de casa atlántica que va a servir de modelo a la arquitectura victoriana del XIX, y que tendrá repercusiones en la concepción espacial de la arquitectura moderna.

La evolución del uso funcional del *hall* en la época isabelina y jacobina

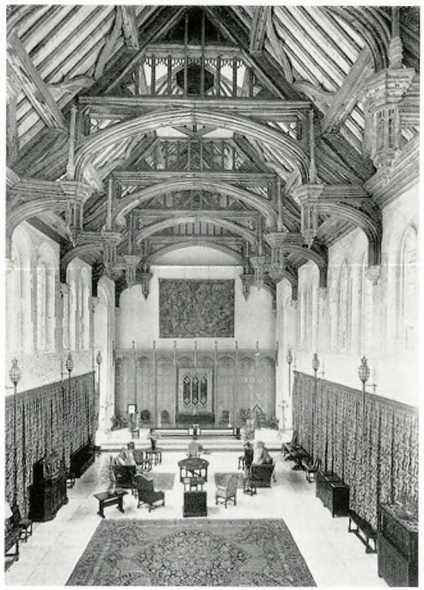
Como es sabido, el Renacimiento se introduce tardíamente en Inglaterra y es evidente que el factor político-religioso influyó en la arquitectura inglesa desde tiempos de Enrique VIII, puesto que la aceptación del nuevo lenguaje se consideraba una servidumbre intelectual de Roma. Cuando más tarde, Palladio, desacraliza el lenguaje "clásico"[17] será aceptado en Inglaterra y se convertirá de un modo muy particular, junto con el gótico inglés, en el otro lenguaje arquitectónico nacional.

Esta postura laicista llevó a la arquitectura de los últimos Tudor a una evolución final y única del gótico, que sólo se dio en Inglaterra y que podríamos calificar de tardogótica civil, teniendo para nosotros un especial interés por los aspectos conceptuales, funcionales y formales del diseño que influirán básicamente en la recuperación neogótica victoriana y en el *Arts and Crafts*.

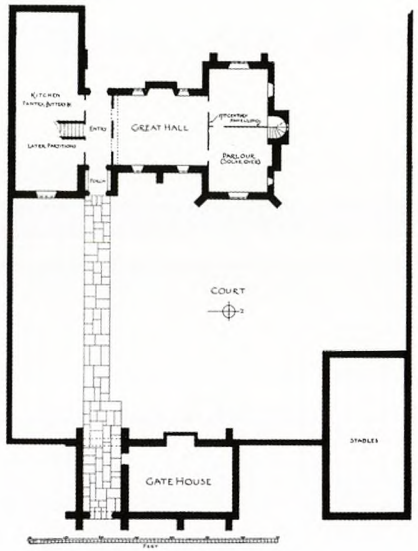
15. Banister Fletcher, op. cit., pág. 419.

16. Nathaniel Lloyd, op. cit., págs. 193-197, 363 y 367.

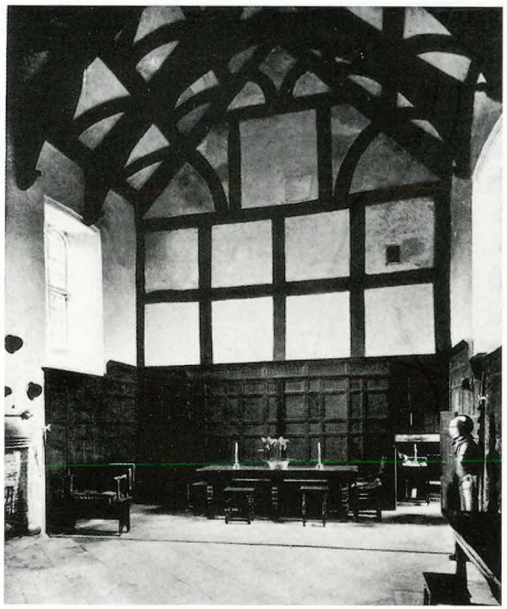
17. James S. Ackerman: *Palladio*, págs. 48 y 51.



58



59



60a



60b

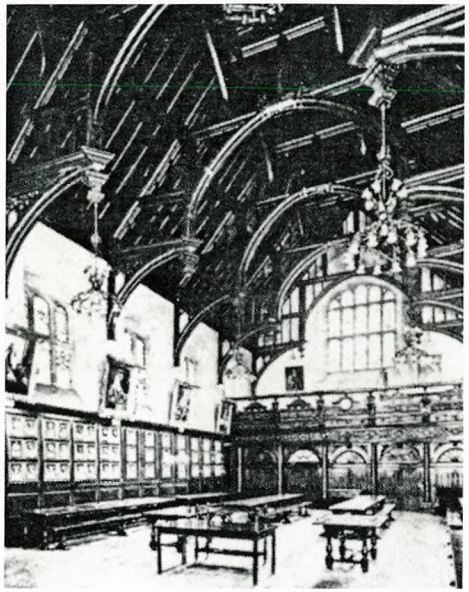
58 Interior del gran *hall* de Eltham Palace.

59 Cothay Manor. Wellington, Somerset, 1480. Planta.

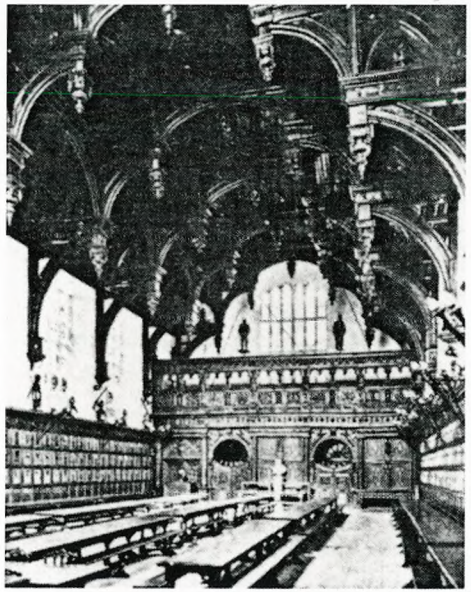
60a y 60b Vistas de los dos extremos del gran *hall* de Cothay Manor con el estadio o lugar del *manor*, y la galería o altillo sobre el cancel de la entrada.

61a, 61b y 61c Interior de las grandes salas del siglo XVI: Gray's Inn Hall, Middle Temple Hall y Hampton Court Palace.

62a y 62b Wollaton Hall, Notts 1580. El *hall* en las grandes mansiones isabelinas pierde su uso doméstico para convertirse en un espacio de representación social.



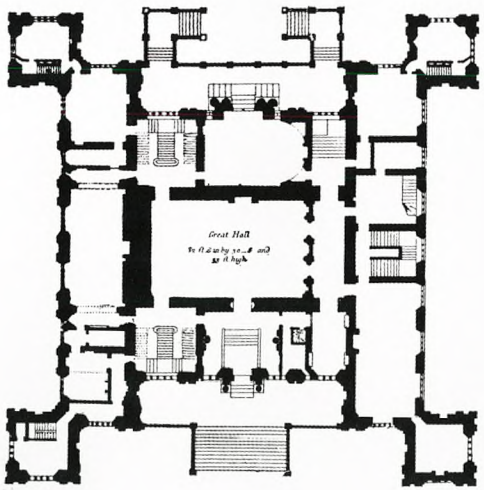
61a



61b



61c



62a



62b

Esta tendencia tardo-gótica-renacentista, que Tafuri califica de "eclecticismo de la arquitectura inglesa de la época isabelina", está marcada por la desinhibición de toda normativa no pragmática y por "la oposición radical a la política y al predominio moral de la Iglesia romana y de la cultura italiana".[18]

En nuestra opinión, lo más importante de la arquitectura isabelina es el equilibrio que se establece, a partir de entonces en la arquitectura inglesa, entre la tradición y la modernidad, entendiendo por tradición la permanencia de invariantes conceptuales, y por modernidad, la interpretación libre formal de elementos de la construcción más allá, en su evolución, del lenguaje establecido. Es el factor bárbaro que está presente en la arquitectura europea a lo largo de toda nuestra historia, y que de tiempo en tiempo rompe el equilibrio mediterráneo aportando una nueva savia.

El papel que juega el *hall* como espacio doméstico, ligado a la tradición antropológica de los pueblos vecinos del norte, depende de este factor, gracias al cual, en la arquitectura doméstica inglesa, desde los modelos medievales, se convierte en el núcleo central de la composición arquitectónica del edificio y sólo más tarde la especulación económica va a subvertir el valor semántico de la palabra *hall*, olvidándose de su valor de uso al irse introduciendo otros espacios específicos que desgajan sus funciones y debilitan su significado.

En la arquitectura isabelina todavía el *hall* tiene su pleno significado, como vemos todavía hoy en el Gray's Inn Hall (1556-1560) y en Middle Temple Hall (1562-1570), ambos en Londres, pero en las grandes mansiones entra en competencia con otros espacios que tienen una función paralela como la *library* (biblioteca), el *drawing room* (la sala de estar), el *dinning room* (comedor) y hasta curiosamente aparecen espacios denominados *saloon* (salón) paralelamente al *hall* como ocurre en Wollaton Hall, en Notts, e incluso espacios más grandes en planta como la *gallery* (galería).

A pesar de todo, los *halls* isabelinos continúan teniendo las características esenciales que le definían como tal; es decir, el espacio a doble altura, el gran fuego y el altillo o galería superior y, la mayoría de las veces, el *screen* o cancela.

Estos *halls* tienen a veces un techo en cielo raso completamente plano, sin ninguna luz cenital, que para la época era un signo de modernidad, en contrapartida a las complicadas estructuras de las cubiertas de madera de la época anterior.

El *great hall* continuaba conservando su posición como habitación central en la composición general de la casa, pero dado que cada vez aparecían habitaciones más especializadas en determinadas funciones, éste se convirtió en una sala de ceremonias que unía las diversas estancias de la casa a modo de un gran distribuidor general, en el que la chimenea –muy decorada– y la escalera eran como dos símbolos importantes de la casa.

Drumond señala que en este período: "[...] naturalmente, el conservadurismo inglés reclamaba sus derechos. Si en el siglo XV el poeta William Harrison imponía el hermoso hogar a la antigua, colocado en el centro del *hall* que se llenaba de humo, su utilidad había llegado hasta el reinado de Enrique VIII y aquel humo poseía todos los requisitos de salubridad. En fin, es preciso creer que los ingleses aceptaron la chimenea con la misma resistencia que

demuestran hoy a abandonarla. Sin embargo se trataba de una innovación imprescindible para la difusión de interiores más civilizados, aunque la chimenea no represente el punto focal de las estancias hasta bien entrada la época isabelina. En las viviendas Tudor más típicas, el elemento de atracción había sido el *bay window*, es decir, la ventana saliente o, mejor, la protuberancia con ventanas, en la que el confort burgués alcanza su punto culminante y que tras un eclipse temporal en el siglo XVIII proliferó con abundancia excesiva en la época victoriana posterior".[19]

El *bay window* o ventana salediza había aparecido ya en las plantas del solar y del *parlour* de Haddon Hall, en Derbyshire (1300-1330), aunque Lloyd señala la ventana de Grevel House, en Chipping Campdel, de finales del siglo XIV, en tiempos de Enrique IV, como una de las más primitivas.

Para Frederick Gibberd, su pleno desarrollo será en el siglo XVI y tendrá un papel importante como elemento añadido al espacio del *hall* tanto en el XVI como en el XIX, siendo como una seña de identidad de la arquitectura británica.[20]

Lo que más caracteriza a las *Prodigy Houses* isabelinas, término con el que se designa las casas de campo señoriales que sustituyen a las *Manors Houses*, es el cambio de la tipología tradicional en "H" por plantas más compactas aunque llenas de salientes, y el papel que adquiere la ventana como protagonista esencial de la composición, convirtiéndose en un símbolo de confort doméstico.

Así, por ejemplo, en Longleat House el tipo tradicional de la casa en "H", dominada por una sala central flanqueada por el bloque de servicios y el de estancias de habitación, se transforma en un volumen compacto, o la casa Hatfield, en Herts, de comienzos del siglo XVII, que dispone su planta en "E" con *hall* central y alas saledizas simétricas.

El *hall* de los pisos con sus grandes ventanales subdivididos por sencillas tracerías, su tribuna para los músicos y su techo de yesería moldurada es una franca versión renacentista del típico *hall* medieval que, con la gran galería, la capilla, la monumental escalera y la serie de estancias particulares, contribuye a una mayor convivencia y al encanto de esta morada jacobina.

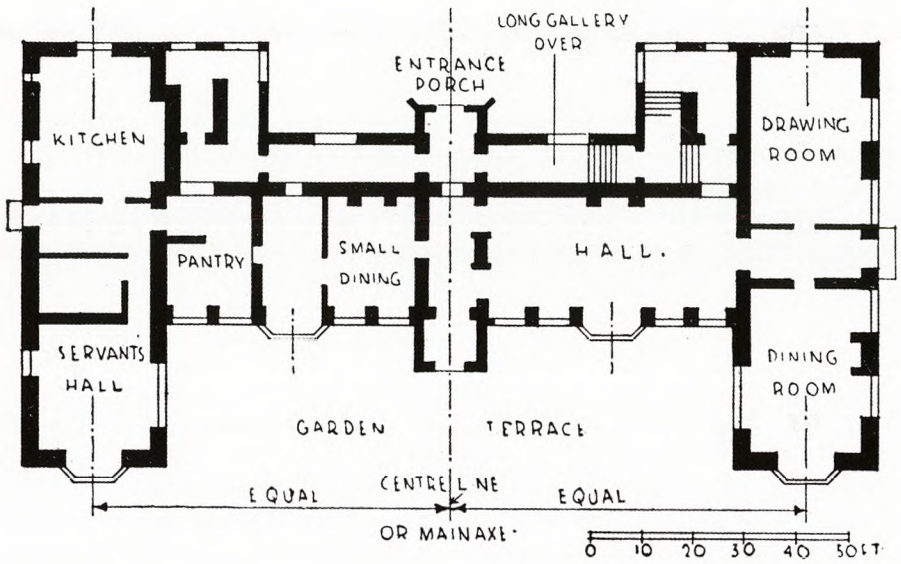
Otros ejemplos dignos de citar son la casa Bramshill, en Hants (1605-1612) y la Blicklin Hall, en Norfolk (1620), en las que el *hall* se transforma en pieza de paso, perdiendo su primitivo carácter.

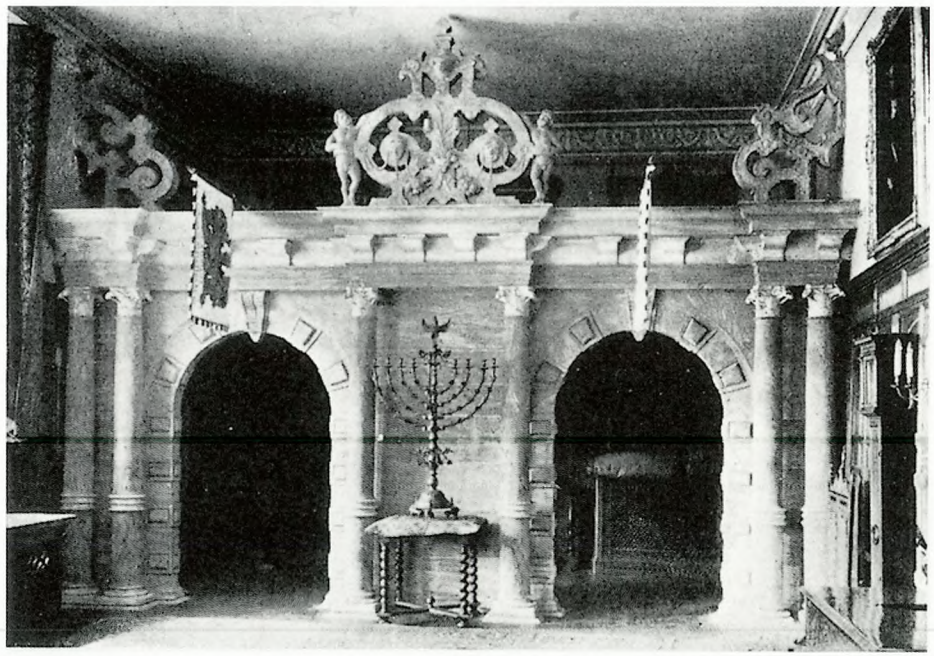
Podemos decir que en esta época el *hall* comienza a perder sus funciones como habitación principal de estar y de vivir, y a partir de entonces se convierte en un espacio ceremonial de recibimiento, aunque continúa siendo el conectador espacial de las plantas inferior y superior y la habitación que preside la composición del edificio, al menos, por su tamaño.

18. Manfredo Tafuri: *La arquitectura del humanismo*, pág. 88.

19. John Drummond: "De la cabaña sajona a la residencia Tudor", en VV. AA.: *Historia de la Casa*, op. cit., pág. 102.

20. Frederick Gibberd: *The Architecture of England...*, pág. 18.

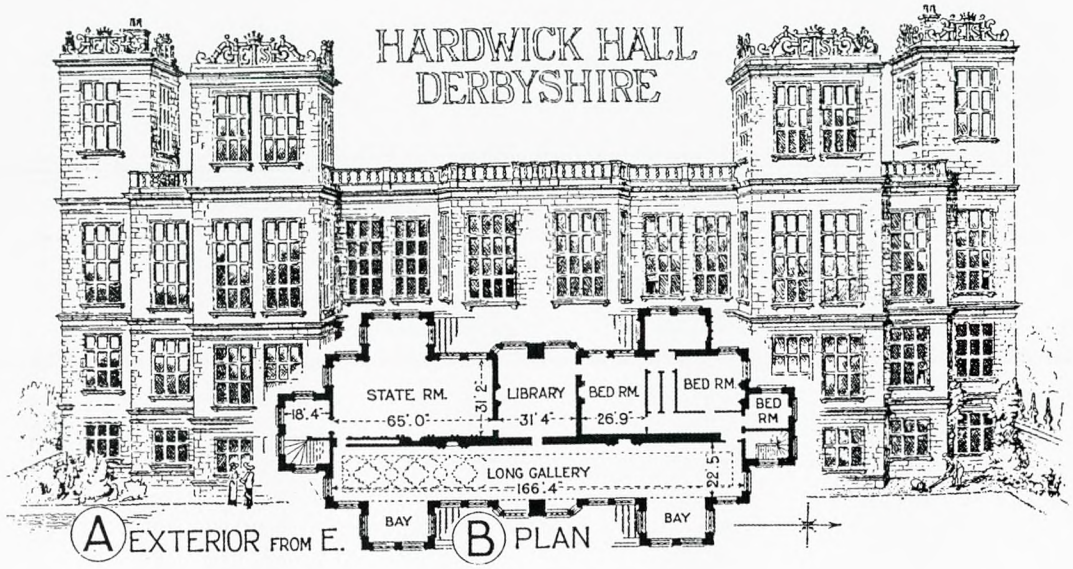


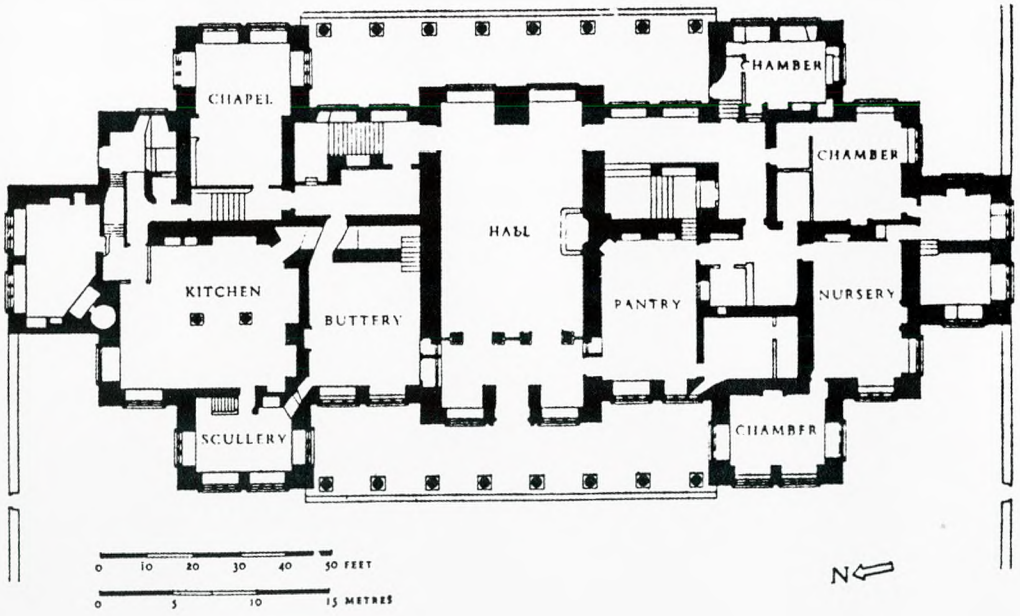


63

63 Montacute House, 1580-1601. Planta y cancel del *hall*.

64 Hardwick Hall, Derbyshire 1596. Frente al *hall* representativo, ahogado en el centro por numerosas piezas que le dejan sin luz, surge una nueva y gran estancia, soleada, la galería, donde se desarrolla la vida familiar.


HARDWICK HALL
DERBYSHIRE
STATE RM.
LIBRARY
BED RM.
BED RM.
BED RM.
18'.4"
65'.0"
31'.2"
31'.4"
26'.9"
LONG GALLERY
166'.4"
22'.5"
BAY
BAY
A EXTERIOR FROM E.
B PLAN


CHAPEL
CHAMBER
CHAMBER
HALL
KITCHEN
BUTTERY
PANTRY
NURSERY
SCULLERY
CHAMBER
0 10 20 30 40 50 FEET
0 5 10 15 METRES
N

La tradición véneta y Palladio

Durante los siglos XVII y XVIII se opera un cambio radical en la arquitectura inglesa. La villa palladiana conformará a partir de entonces el paisaje de los anglosajones como un símbolo formal de identidad y aparentemente durante este período quedará borrada la tradición medieval hasta su renacimiento como afirmación nacional en la época victoriana.

El gran vehículo de difusión que supuso el tratado de los *Quattro Libri*, no explica totalmente por qué en áreas muy determinadas, como en el caso de Inglaterra, el palladianismo constituyó un paradigma arquitectónico.

"Las causas de las modas palladianas", nos dice Ackerman, "no se reducen a la cultura protestante, ni a la accesibilidad de los libros. Los clientes de Palladio eran caballeros rurales, muy parecidos a los *squires* británicos y a los dueños de las plantaciones norteamericanas. El terrateniente anglosajón del siglo XVIII, como su predecesor del Véneto en el siglo XVI, estaba económicamente vinculado a la tierra como supervisor de las cosechas y los rebaños, pero una educación clásica y las aspiraciones propias de un humanista le hacían tener gusto urbano... Prefería la villa palladiana pensada para una situación económica y social casi idéntica".

Sin embargo este fenómeno económico-social, si bien posibilita la construcción de una arquitectura rural y culta a la vez, no explica totalmente por qué la arquitectura palladiana tuvo más suerte en el área atlántica que en otras latitudes.

Es evidente que a Iñigo Jones le debió impresionar el lenguaje clásico de la arquitectura italiana por el significado de modernidad que en aquella época tenía, pero lo que más le llamó la atención de la arquitectura de Palladio, aparte de su racionalidad y facilidad de transmisión, fue que se adaptaba muy bien a los requerimientos específicos de los ingleses, ya que contenía algo esencial que la hacían aprehensible para ellos: las claves "modernas" para la evolución de un modo de entender y sentir el espacio.

Evidentemente las villas de Palladio hundían sus raíces en una cultura distinta de la de la Italia central, lo que hace que no tome los modelos de la villa romana característica y contemporánea sino de la tradición véneta. Para él, era más importante resolver una estructura orgánica y coherente que reproducir los modelos establecidos. Y a nuestro entender, la arquitectura de Palladio incorpora esencialmente una cierta tradición antropológica véneta imbuida de un pragmatismo rural.

La casa veneciana típica anterior a Palladio "es probable que con sus espacios vacíos en la parte media de las fachadas y los lados ciegos, con torres que suelen incorporar las chimeneas, derive del antiguo casón [...], interesantes 'casones' todavía hoy diseminados por la llanura del Véneto, especialmente a lo largo del bajo Brenta. Aparte de la característica inmediatamente reconocible, el tejado de paja, no es difícil observar su derivación de la cabaña primitiva [...]

A esta célula inicial [se refiere a la parte central de la cabaña señalada en fachada por el pórtico] se agregaron otras dos unidades y el complejo así formado aparece cubierto por un

techo único en el que el humo ya no sale por la puerta ni por los intersticios del techo, ni por un agujero lateral, sino que es recogido por una chimenea. Para evitar los incendios es preciso colocar la conducción para el humo entre paredes de fábrica o, al menos, en estructuras de tierra o barro cocido. Pero ¿cuántos siglos y generaciones los llevan a estos resultados?, ya que el antecedente de la cabaña no tenía éstos".[21]

Hipótesis que confirma Ackerman cuando dice que "las primeras villas están inconscientemente vinculadas a una tradición antigua que no necesitaba resucitar el Renacimiento, porque había sobrevivido sin interrupción desde el Imperio romano. Las similitudes en planta entre la villa Godi y la villa Trissino (esta última anterior a Palladio), una logia de tres arcadas flanqueada por dos cuerpos salientes a modo de torres [nótese que es la misma descripción de las *manor houses* y de las masías], puede deberse, en parte, a los estudios que realizó Palladio con Trissino, pero la misma distribución de masas (sistema tripartito) podía haberse descubierto en cualquiera de las numerosas casas de campo, mucho más antiguas de la región del Véneto [..]. En realidad, es la forma característica que observamos en las pocas villas venecianas de finales del XV y primeros del XVI que se conservan, y lo único que añadió Trissino fue el vocabulario Renacentista-romano que es justamente lo que Palladio no hizo en su primera villa".[22]

Los diseños que Palladio midió cuidadosamente entran dentro de la arquitectura culta por antonomasia y establecían el paradigma de lo que tenía que ser una "villa", pero no hay que olvidar que también son edificios rurales y que estaban vinculados no sólo a una economía sino también a unas formas locales tomadas de las existentes, y, como dice Grassi, "los ejemplos del mundo rural casi siempre reflejan la condición natural no la condición excepcional, y están destinados a servir, y de aquí se deriva una idea de 'función' muy amplia y general capaz de acoger no sólo usos diversos sino también significados cambiantes: me refiero aquí al constante reclamo del elemento natural y a la seguridad que conduce a las soluciones tipológicas".[23]

¿Cómo pudo Palladio extraer de la naturaleza la sofisticada pureza de sus diseños? Para ser natural, dice Ackerman, hay que ser racional en las estructuras y en la práctica del diseño, y el propio Palladio en los *Quattro Libri* nos dice que "puesto que la arquitectura, como todas las demás artes, imita a la naturaleza, nada que sea extraño a lo que hay en la naturaleza puede satisfacer en ella".

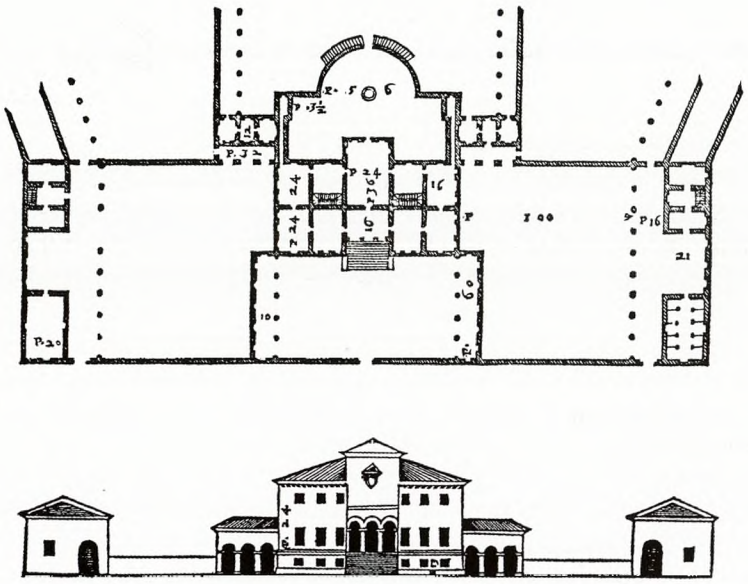
Palladio no duda en utilizar de un modo pragmático algunos caracteres de la arquitectura tradicional que de una forma natural los transforma en la arquitectura más moderna de su época. Para ello parte de una "característica única de los bocetos o láminas para sus *Quattro Libri*, la uniformidad de los esquemas que emplea en plantas y alzados: una composición tripartita con un cuerpo central construido en torno al eje de entrada y dos cuerpos simétricos que lo flanquean".[24] Este esquema, en nuestra opinión, se repite muy frecuentemente a lo largo de la historia de la arquitectura y, como hemos visto, ya lo habían adoptado las casas inglesas medievales y las masías catalanas en fechas anteriores al siglo XVI, y también las casas largas vikingas, donde los postes estructuraban el gran espacio en tres zonas.

21. Michelangelo Muraro: "De lo racional a lo bello", en Ettore Camesasca, *Historia ilustrada de la casa*, op. cit. pág. 74.

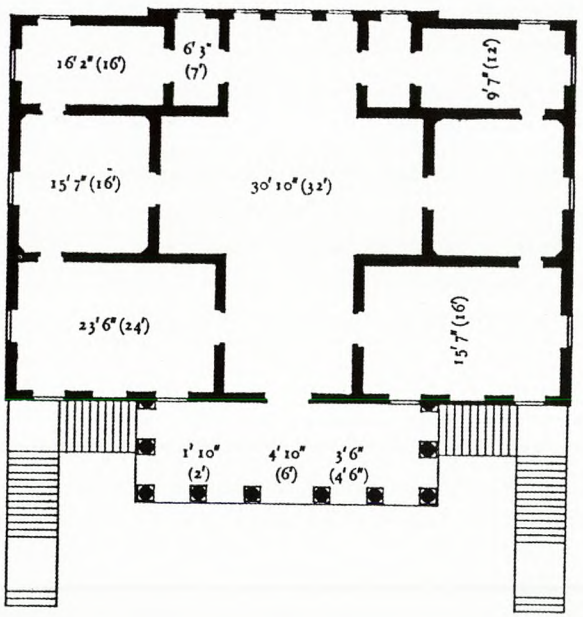
22. J. S. Ackerman, op. cit., pág. 24.

23. Giorgio Grassi: "Nota sobre la arquitectura rural", *2C Construcción de la Ciudad*, núm. 10 (1975), pág. 58.

24. J. S. Ackerman, op. cit., pág. 125.



65



66

65 Villa Godi. Planta y alzado, 1539. Palladio. Siguiendo la tradición véneta, coloca la gran sala, a doble altura, en el centro de la composición de la casa.

66 Villa Foscari. Palladio.

El sistema tripartito no sólo se adecuaba al uso de las proporcionalidades sino que contaba con el apoyo de la tradición, según la cual la casa veneciana típica, como la inglesa tradicional, tenía un gran salón central que iba desde la fachada a la parte trasera y se usaba como lugar de reunión y acceso a las demás habitaciones.

Palladio afirma expresamente esta tradición (*Quattro Libri*, I cap. XXI) y añade que tal salón ha de ser un zaguán de entrada en la planta baja y una gran sala en las plantas superiores, y esta descripción coincide con el *hall* otoniano y con el *hall* normando.

Todo ello nos parece una de las claves de la aceptación que Palladio tuvo en el mundo anglosajón, ya que no representaba un cambio de la estructura profunda del espacio, sino una modernización del mismo.

Un ejemplo claro de la capacidad de síntesis que contenía la obra de Palladio lo podemos ver en la villa Foscari, en Malcotenta. De planta rectangular, el gran salón cruciforme se desarrolla desde la fachada principal protegida por el pórtico hasta la posterior, y toma en sección toda la altura de las dos plantas, que están por encima del basamento como en un *hall* sajón cuya grandeza, semejante a la de las termas romanas, ha sido puesta de relieve por Ackerman: "espacios así son raros en la arquitectura doméstica".

Sin embargo, esta idea de grandes espacios aparece en dibujos anteriores a la obra de Palladio; en el *Tratado de arquitectura civil y militar* (1482) de Francesco di Giorgio Martini[25] (1439-1501) existe un boceto de una planta de una villa, la villa Redonda, en cuyo espacio central inferior se encuentran curiosamente escritas las palabras atrio o sala, rodeado de cuatro estancias que denomina *saloto*, siendo términos no identificables, por definir conceptos espaciales distintos, aunque en el Renacimiento italiano se interpreta la sala como un atrio cubierto.

Así Carunchio, en su estudio sobre el origen de las villas del Renacimiento, considera que "el centro de la estuctura está formado por el núcleo de la gran Sala que, como un patio cubierto, ocupa toda la altura del edificio con su estupenda cúpula".[26]

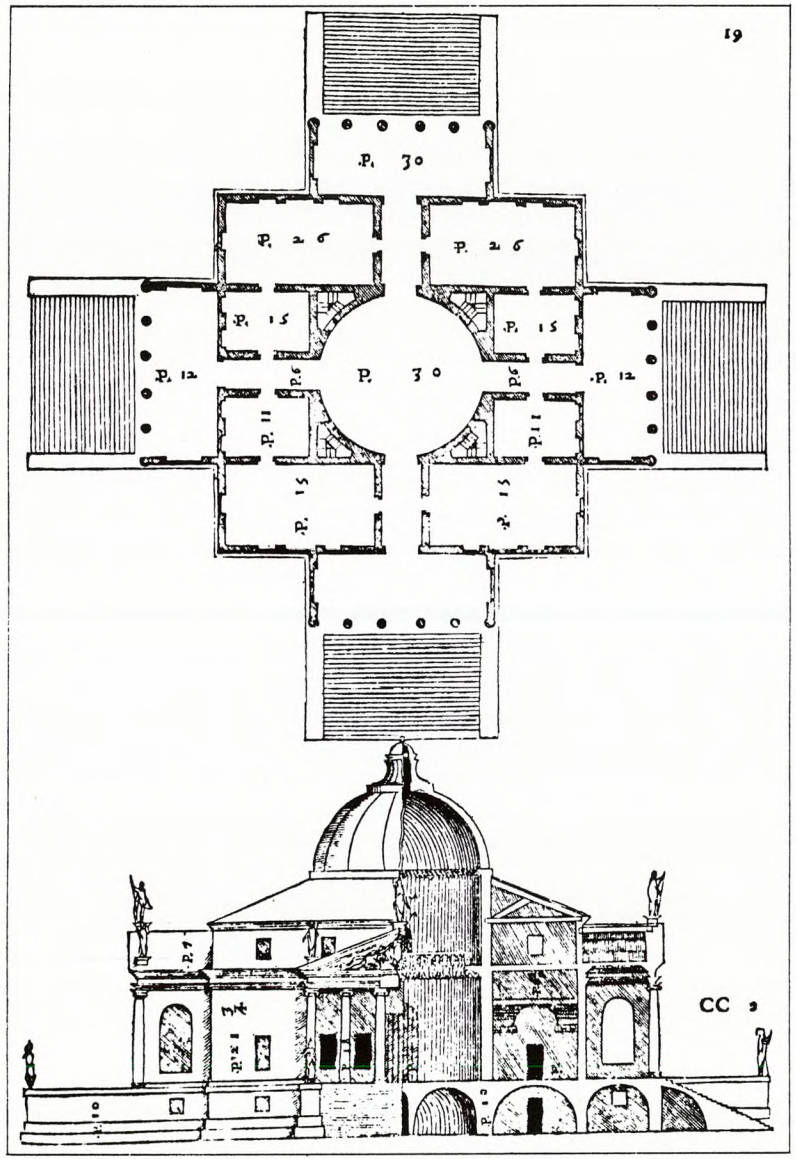
De planta análoga es la casa de Mantegna, en Mantua, una "villa redonda", del tipo que a finales del siglo XV se difundió en Italia inspirándose en sugerencias clásicas, cuyo patio central, seguramente, estaba previsto con una cubierta cupular análoga a la del Panteón, templo singular, tanto por su forma como por su idea, con su óculo superior por el que entra el sol y la lluvia, lo mismo que sale el aire y el humo a modo de "yurta" gigante construida en piedra.

La villa Almerico, en Vicenza, llamada La Rotonda, perteneciente a este tipo de casas redondas, se convirtió en un arquetipo a pesar de ser una excepción dentro de la obra de Palladio; sin embargo las plantas de las villas redondas son el resultado de superponer una planta tripartita con otra igual girada 90 grados e inscribir en su salón central un cilindro coronado por una cúpula: este tipo apareció también por influencia palladiana en la arquitectura de las masías del siglo XVIII de la Plana de Vic, en Cataluña, y en pazos gallegos como el de Sobrado y Sargadelos.

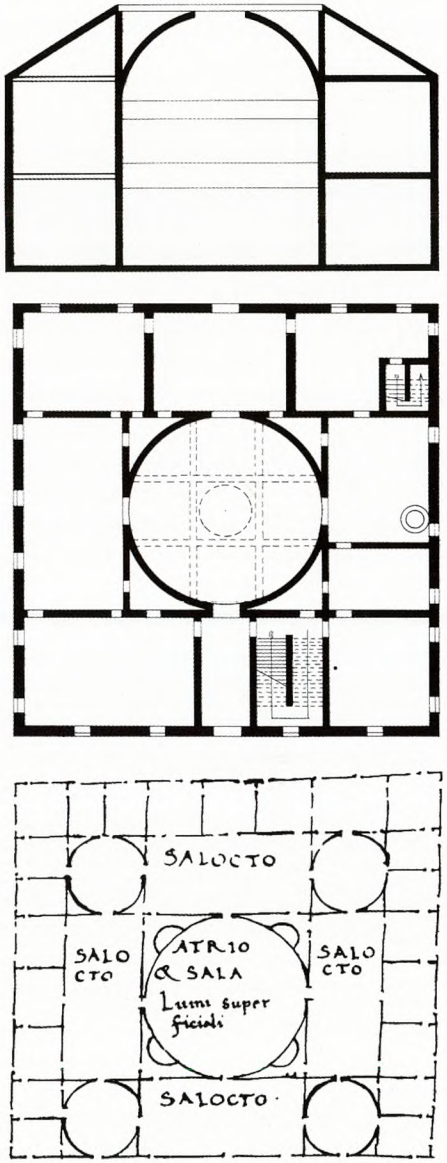
En las villas redondas "la sala" representativa ocupa el "corazón de la casa". De ella parten –al igual que en la circulación sanguínea del cuerpo humano y animal– todas las

25. Franceso di Giorgio Martini: *Tratado de arquitectura civil y militar*, citado por Michelangelo Muraro, op. cit., pág. 90.

26. Tancredi Carunchio: *Origini della villa Rinascimentale, la ricerca di una tipologia*, Bulzoni, Roma 1974, pág. 45.



67a



67b

67a Villa Almerico (llamada Rotonda) en Vicenza, 1570. Palladio. Dibujo de la planta y alzado.

67b Precedentes tipológicos de la villa Rotonda: la casa de Materna en Mantua y dibujo del tratado de Francesco di Giorgio Martini. Alzado, planta y dibujo.

funciones domésticas: el acceso a las restantes habitaciones de la vivienda, su iluminación y ventilación.[27] Ya Albertí, en *De Re Aedificatorium*, decía que la sala era como el "foro y regazo de la casa", y Scamozzi la definía como "el cuore nell'corpo dell'edificio", comparable a la "Piazza nella cittá".

A mi entender, La influencia del tratado de Palladio favoreció la entrada de la modernidad arquitectónica, la renovación formal e incluso la aceptación de nuevos tipos en el mundo anglosajón, pero no supuso una ruptura del papel del *hall* como núcleo central e invariante *espacial*, sino que supuso una reafirmación de que el espacio podía evolucionar y modernizarse en su época.

En los planos neopalladianos británicos ese espacio central queda bien explícito y se le designa con la palabra escrita *hall.*

La evolución del *hall* en la arquitectura neopalladiana inglesa

En el primer cuarto del siglo XVII, en la corte posisabelina del Estuardo Jacobo I, aparece como arquitecto Iñigo Jones (1573-1657), que influirá decisivamente en un cambio radical de la arquitectura en Inglaterra, arraigando de tal forma que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se convertiría, junto al gótico tudor, en el otro lenguaje clásico, especialmente a partir de Carlos I, que le nombra su arquitecto.

De sus viajes a Italia aún se conserva el ejemplar que poseyó de los *Quattro Libri dell'Architectura* de Palladio, con numerosas notas que prueban cuán escrupulosamente confrontó sus dibujos sobre monumentos antiguos con los modelos originales y la cuidadosa forma en que se dedicó a estudiar los edificios que Palladio había construido en el Véneto, introduciéndose así el palladianismo en el mundo anglosajón.[28]

Ya hemos visto anteriormente cómo los motivos profundos de la arquitectura de Palladio propiciaban, aparte de su lenguaje, la posibilidad de ser asumidos por la sociedad inglesa. Esta sociedad, en un momento de efervescencia máxima, se debatía en un mar de contradicciones entre la tradición y la modernidad, ya que el puritanismo suponía en un sentido el conservadurismo popular en contra de la modernidad romano-real e ilustrada de Carlos I, a la vez que éste representaba la regresión al poder real y al catolicismo romano, es decir, a la pérdida de identidad nacional y la vuelta al absolutismo.

La nueva nobleza encontró en la iconografía de Palladio su medio de expresión y reafirmación social e identificó el espacio central palladiano con el *hall,* que siempre había tenido una connotación de poder, por lo que este espacio con carácter representativo fue deseado por las nuevas clases dirigentes, que optaron por un clasicismo civil que conciliaba la tradición laica con la modernidad renacentista.

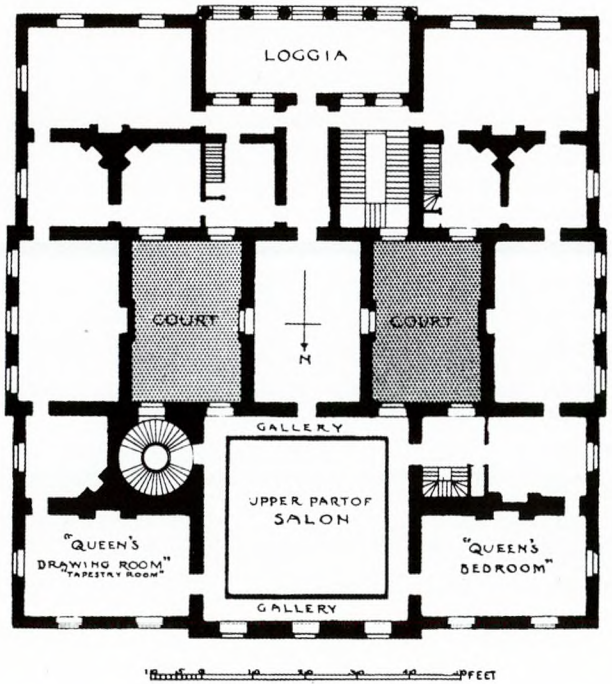
La obra de Jones demuestra su gran capacidad creativa pues no se limitó a copiar los modelos de los *Quattro Libri*, como harían otros arquitectos británicos, sino que crea nuevos tipos, entre los cuales destaca la Queen's House (1618-1635), el edificio más representativo del comienzo del neopalladianismo.

27. Renhard Bentmann y Michael Muller: *La villa como arquitectura del poder*, pág. 49. "La Villa. Estructura jerárquica frente al entorno y en sí misma. La sala como el corazón de la villa".

28. John Drummond: "Los ingleses descubren a Andrea Palladio", en VV. AA.: *Historia de la casa*, op. cit., pág. 155.



68a



68b

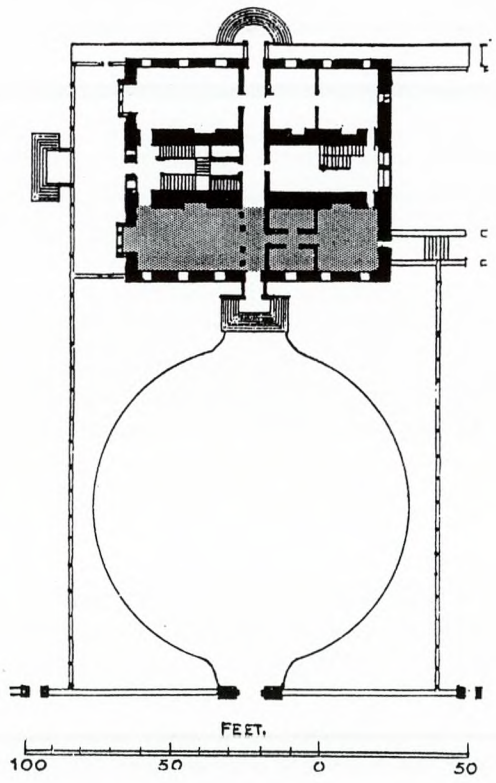
68a y 68b Queen's House, Greenwich, 1618-1635. Iñigo Jones. Con los grandes cambios que experimenta la vivienda en el Renacimiento, debido a la influencia de Roma y Florencia, la difusión del palladianismo que lleva a cabo Jones en Inglaterra asegura la continuidad del *hall* como sala central.

69a y 69b Thorpe Hall, Peterborough, Northamptonshire. 1656. Peter Mills.

70 The Banqueting House, Whitehall,1620. Interior. Iñigo Jones.



69a



69b

La Queen's House consta de dos pabellones paralelos unidos por un puente, bajo el que discurría el camino de Dover, que sufrieron más tarde una transformación al macizarse el espacio entre ambos, dando lugar a un bloque único de tres crujías que curiosamente es de planta más canónica, tal como se aprecia en la actualidad.

El *hall* de este edificio también es una estancia muy poco convencional y está formado por un doble espacio y una balconada perimetral con las escaleras segregadas según la tradición italiana.

Este modelo de *hall,* que luego magnificará como espacio único en el *banqueting hall* (la sala de los festines), será un ejemplo que no seguirán los arquitectos neopalladianistas, que transforman el espacio central de Palladio al introducir las escaleras de doble tiro como el elemento de mayor énfasis formal y organizador espacial del nuevo *hall.*

A partir de la época de Carlos I, el *hall* es manipulado para adaptarse a las nuevas formas renacentistas y a su lenguaje, y, sobre todo, al modo de vida que se genera tras las revoluciones sociales.

Todavía en el período republicano de los puritanos, *halls* como el de Thorpe Hall, cerca de Peterborought, obra del arquitecto Peter Mills, uno de los más famosos de la tendencia flamenca,[29] conservan el cancel como en el *hall* medieval, aunque estén insertos en una casa rectangular tipológica y lingüísticamente renacentista. Sin embargo se fue abandonando la estructura formal tradicional y se optó por el espacio central de las villas palladianas, traspasado por los ejes visuales y coronado por la cúpula o la bóveda, el cual se identificó en Inglaterra con la idea del *hall* y así se le designó, como veremos más adelante.

Durante los siglos XVII y XVIII, por evolución de las costumbres, el *hall* queda en desuso como lugar de estar, convirtiéndose en un espacio ceremonial. En efecto, la aparición de una segunda estancia denominada *saloon* o *salon*, de techo más bajo y localizada en la parte posterior con salida al jardín, convierte al *hall* en un espacio representativo pero exento de sus usos tradicionales como antepórtico del salón que absorbe finalmente la función de estar.

A partir de entonces se confunde el vestíbulo con el *hall* y este vocablo, aunque permanece, pierde su significado como habitación principal en un proceso que, lejos de seguir una evolución lineal, es complejo y oscilante a lo largo de su desarrollo.

Sin embargo, hay un aspecto que en esta transformación compleja de la que hablamos no sufre cambios. Nos referimos al hecho de que el espacio siempre conserva la doble altura porque las escaleras están insertas en él. Así actúa como conectador de las dos plantas y conserva, en consecuencia, la tradición sajona.

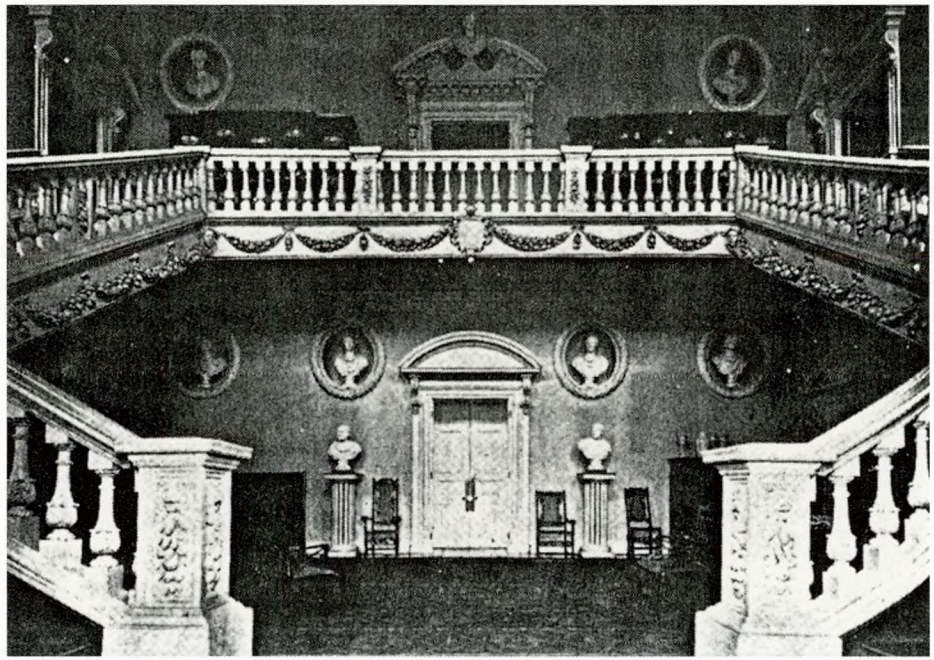
En casos en que la palabra *hall*, como empieza a ser frecuente en España e incluso en Inglaterra, designa el espacio de entrada que no tiene ya ni escaleras ni doble altura tan característicos de aquél, es incorrecto aplicarle dicho nombre, siendo el adecuado, en inglés: *vestibule, entry, lobby*; y en castellano: *vestíbulo, entrada o zaguán.*

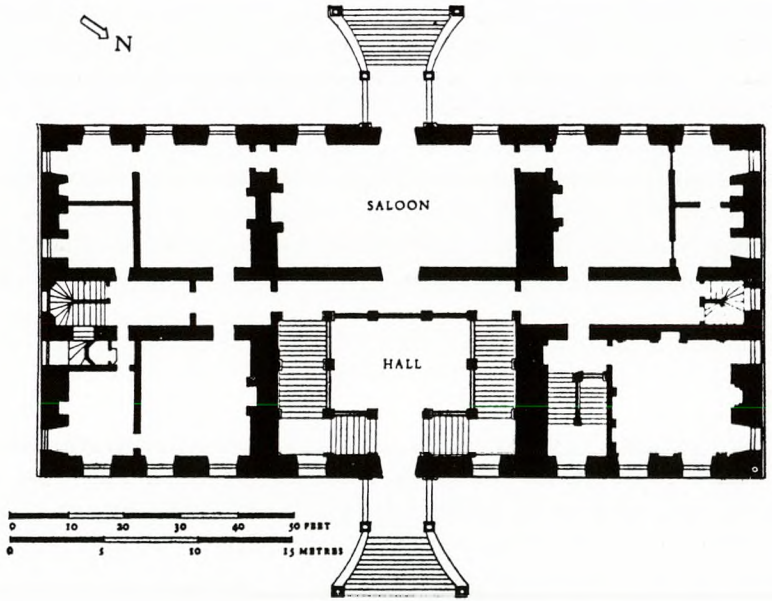
En la obra de Palladio las escaleras son un elemento arquitectónico no resuelto dentro de la idea unitaria del edificio, problema que también se planteó Pedro Machuca en el palacio de Carlos V, en Granada, donde las escaleras están en una posición secundaria lateral respecto a los ejes de la composición.



70

29. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 224.





71 Coleshill House, *hall* en Berkshire, 1622. Sir Roger Pratt. Aquí se hace compatible el sistema palladiano con las escaleras que habían formado parte del *hall* en sus orígenes para acentuar el ritual social.

En la arquitectura de Palladio hay que distinguir entre las escalinatas, casi siempre exteriores, dispuestas en los grandes ejes visuales y geométricos de composición, y las escaleras que conectan la planta noble con la segunda planta de servicio, casi siempre cerradas en cajas laterales y no siempre simétricas.

Los ingleses, al identificar el *hall* con el espacio central palladiano, según la tradición sajona, resolvieron este problema con una doble escalera ceremonial, ya que para ellos el ático de servicio, al que los vénetos le otorgaban un carácter secundario, tiene otro significado. Como hemos visto en la tradición inglesa, el solar, la parte reservada al señor de la casa, ocupa un lugar alto y está ligado al *hall* a través de una escalera situada dentro del doble espacio.

El primer ejemplo, ya tardío, que soluciona la escalera y el eje visual lo encontramos en Coleshill House (1662), del arquitecto Sir Roger Pratt, construida en tiempos de Carlos II. Aquí una escalera de doble tiro ocupa la mayor superficie del *hall*, convirtiendo a éste realmente en un vestíbulo a doble altura sin chimenea e iluminado por una linterna. En el eje visual y compositivo se dispuso un *saloon*[30] o *great parlour* de una planta de altura, con chimenea y acceso al jardín trasero, que servía de habitación para estar, situándose en la planta superior el *great dining room* o comedor, con lo que las funciones del *hall* tradicional se habían desdoblado en tres habitaciones de usos más específicos: *hall* ceremonial, salón de estar y comedor.

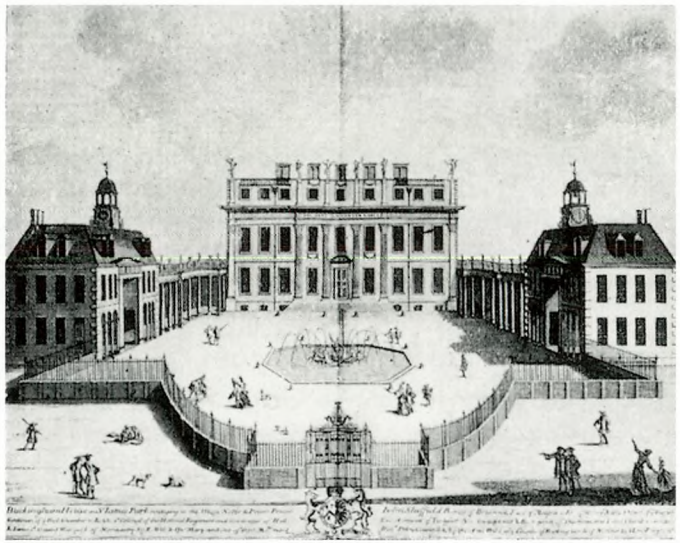
El problema de conciliar la arquitectura de Palladio con la tradición británica dio lugar a una serie de variaciones semánticas de la palabra *hall* para adaptar el espacio a las nuevas funciones específicas que se requerían. Así ocurre en el caso de la casa Eltham Lodge que diseñó el arquitecto Hugh May en 1664, en Kent, donde aparece un vestíbulo denominado *entrance hall* (hall de entrada), que está ligado espacialmente, a través de una columnata a modo de cancel, al *staircarse hall* o *hall* de las escaleras, este último a toda altura e iluminado cenitalmente; pero las funciones originales de estar y de otras actividades están relegadas a un *great parlour* lateral, en el que la composición de la planta rompe con la rigidez palladiana. Este edificio, también de la época de Carlos II, pese a no ser un palacete excesivamente grande, es un ejemplo de cómo llegaron a proliferar las distintas cámaras o habitaciones de uso y funciones específicas que, ya desde el reinado de Isabel I, se utilizaban en las casas de las familias adineradas de Inglaterra.

Además del *great parlour* y de los *halls* antedichos, existen habitaciones que se las denomina *little parlour*, *dining room*, *summer parlour* y otras como *ante room*, además de los dormitorios, cocinas, etcétera.

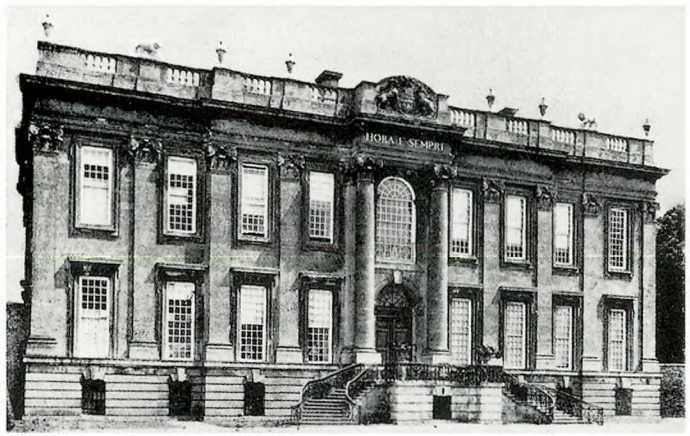
Las funciones que acogía el *great hall* de las *manor houses* medievales quedan, como vemos, repartidas, y el espacio del *hall*, que al principio se torna ceremonial, queda reducido al final de la evolución a un espacio de entrada que se confunde con el vestíbulo.

Es éste el momento más bajo en la historia del *hall* sajón, tanto por la pérdida del significado espacial como de uso, degradación que aparece, como es natural, más agudizada en los edificios pequeños de la burguesía, en los que el *entrance hall* designa un simple vestíbulo.

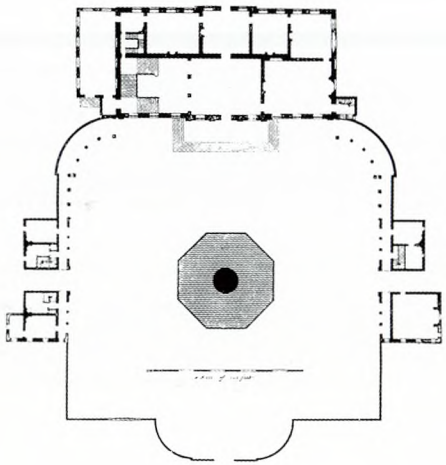
30. Peter Kidson, Peter Murray y Paul Thompson, op. cit., pág. 183.



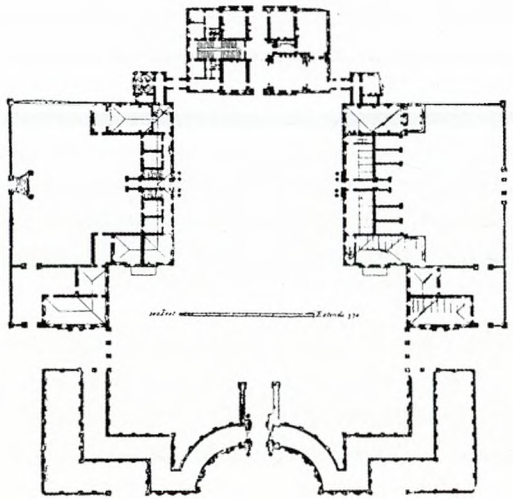
72a



73a



72b



73b

72a y 72b Buckingham House, Londres, 1705. Captain Wynne.

73a y 73b Easton Neston, 1702-1711. Nicholas Hawksmoor.

74 Eltham Lodge en Kent, 1664. Hugh May.

En cambio, los edificios populares mucho más humildes conservaban la tipología sajona fundiéndose cocina y *hall* en un único espacio. Estos tipos se exportan a las primeras casas americanas, que sustituirán la palabra *hall* por *living room.*

Pero en las villas más importantes o palacios, como veremos a continuación, el *hall* conserva todavía un significado ceremonial y algunas de sus características morfológicas. Son casas cuya apariencia exterior mantiene la composición palladiana, pero se transgrede en el interior para poder alojar el gran espacio del *hall,* que bascula hacia un lado del edificio, pudiendo así usarse como estancia, a diferencia de la ordenación palladiana que lo condiciona como lugar de paso, con un valor más simbólico.

Así sucedía en el antiguo edificio Buckingham House, en Londres, hoy inexistente, que diseñó el arquitecto Captain Wyne durante el reinado de la Reina Ana, en 1705, y que tenía un *hall* dispuesto asimétricamente al eje para conservar la visualidad a través del salón del jardín posterior, con una gran escalera de doble tiro, y a su derecha un *dining parlour* que amplía las funciones de la estancia. En cierta medida este *hall* intenta conciliar la tradición con el clasicismo, como ocurre en otro edificio, el Easton Neston, de Nicholas Hawksmoon, de 1702-1711, seguramente el arquitecto que mejor había asimilado la tradición vernacular.

Por otra parte, en esta época apareció un nuevo tratado que influirá en la arquitectura inmediatamente posterior. En 1725 el arquitecto escocés Colin Campbell publica el *Vitrubius Britanicus,* que entre otras cosas reproducía como modelo teórico la casa de Lord Carlton (1661), atribuida a Iñigo Jones, aunque en realidad era de John Webb, cuyo *hall* de entrada está situado en el nivel de la *bassis villae* con las escaleras independientes en una caja al fondo que comunica con la planta superior, en la que se desarrolla la gran sala.

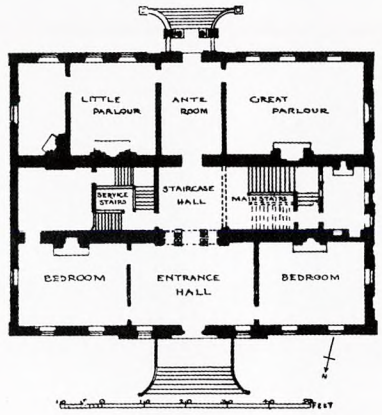
Contradictoriamente, en este época en que el *hall* perdía su definición, en los dos grandes palacios del barroco inglés, Castle Howard y Blenheim Palace, obras ambas del arquitecto Sir John Vanbrugh, existen los dos espacios más impresionantes de *entrance hall* ceremoniales, en los que se desarrolla no solamente la altura total del edificio, sino también la de sus cúpulas.

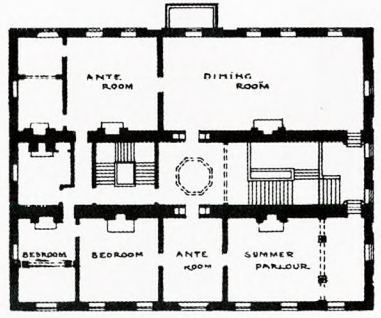
En el castillo de Howard el *hreat hall,* gran vestíbulo, está precedido por un breve y auténtico vestíbulo que acentúa la altura de la cúpula flanqueada a ambos lados por dos grandiosas escaleras. El *hall* no interrumpe el eje visual que se derrama desde el salón a través del jardín exterior hasta un monumento o templete en la lejanía. Este salón es de menor altura y, como en los tipos precedentes, cumple las funciones de estancia y resulta más doméstico.

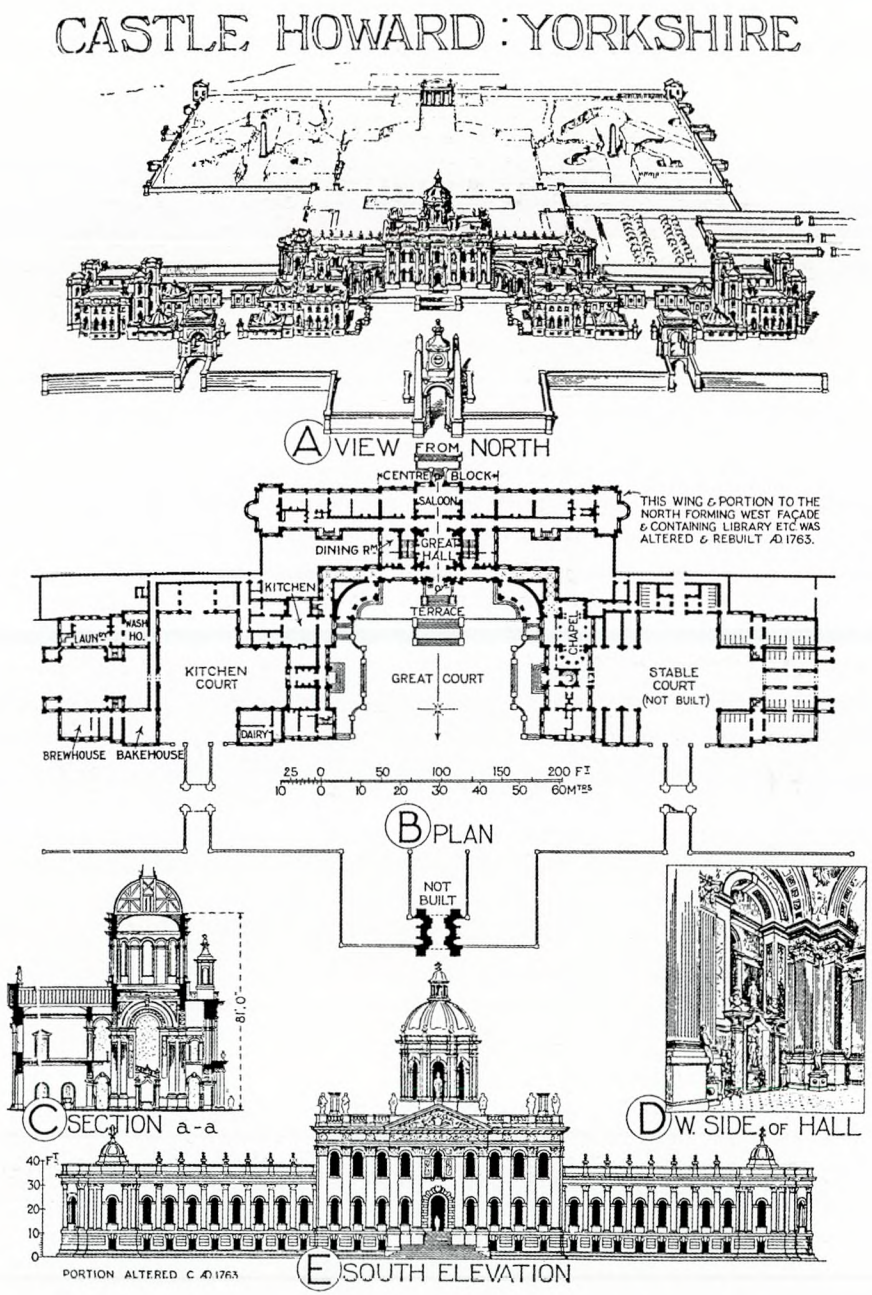
En Blenheim Palace, el *hall* está precedido de un pórtico que hace de vestíbulo, calificado como un *great hall* o *central hall and salon.*

Esta disposición de pórtico y *great hall* en la entrada, con luz cenital, salón y pórtico posterior, proviene de la idea palladiana del eje central transparente y de recorrido; Vanbrugh la repite en Seaton Delaval, en Northumberland, en 1721, ya bajo el reinado de Jorge I, quedando a partir de entonces, durante todo el siglo XVIII, como esquema paradigmático que se repite con todas las variaciones formales y tipológicas durante el reinado de los tres Jorges.





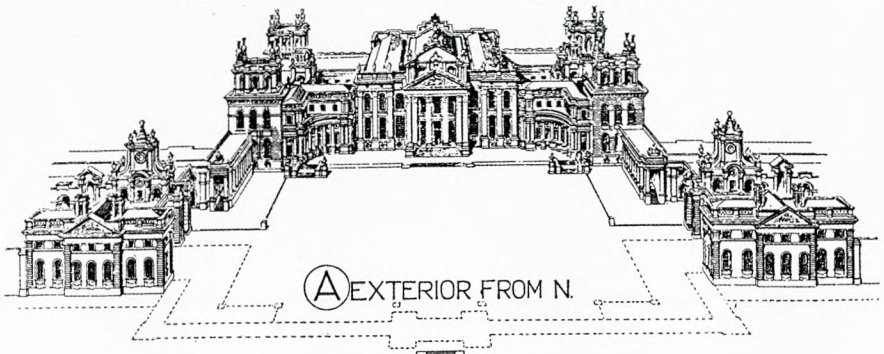




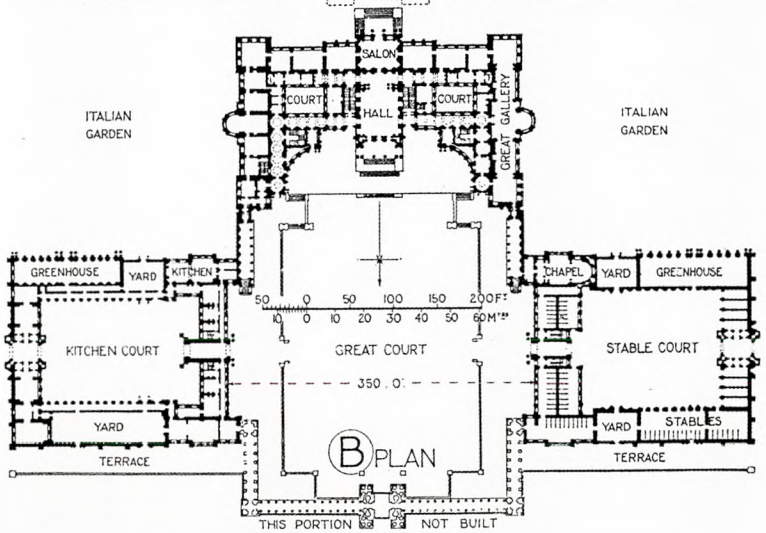
75 Castillo de Howard, Yorkshire, 1702-1714. Sir John Vanbrught.

76 Palacio de Bleinheim en Oxon, Oxforshire, 1907-1924. Sir John Vanbrught.

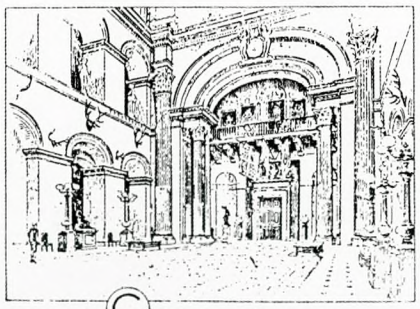
BLENHEIM PALACE : OXON



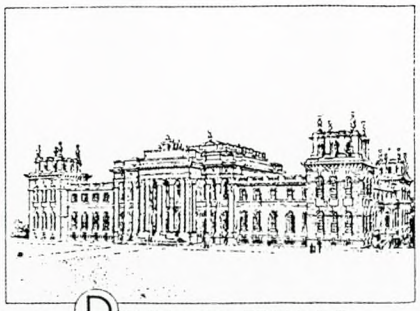
A EXTERIOR FROM N.



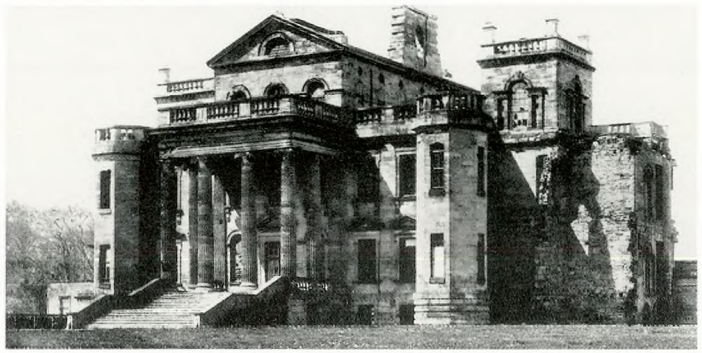
B PLAN

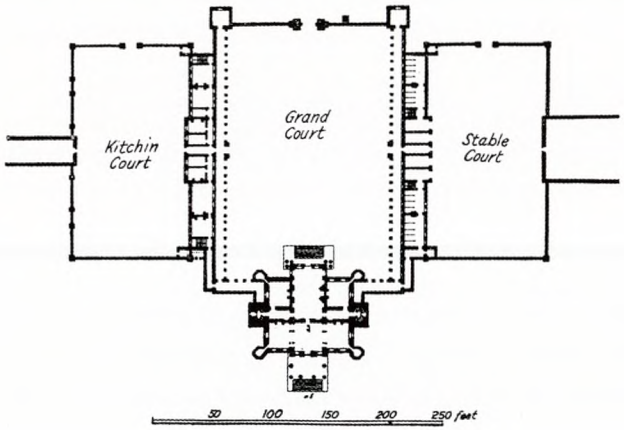


C GREAT HALL

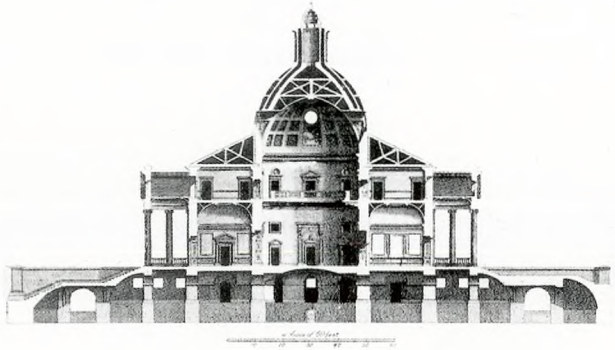


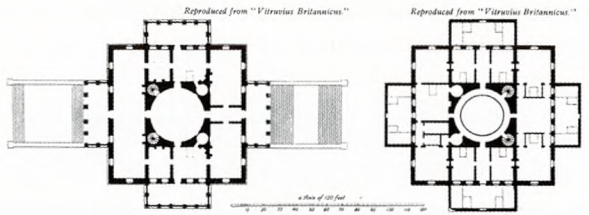
D EXTERIOR FROM S E





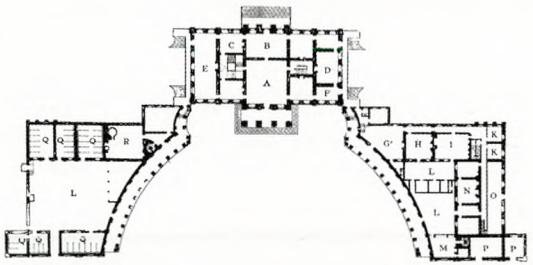
77





78





79

77 Seaton Deleval en Northumberland, 1721.
Sir John Vanbrugh.

78 Castllllo de Mereworth, en Kent, 1723-1725.
Colen Campbell.

79 Moor Park en Hertford Shire, 1720. Giacomo Leoni.

Giacomo Leoni aplica este esquema en 1720 en Moor Park, en Hertfordshire, y también lo utiliza William Ken, Lord Burlinton y Matt Brettingham,[31] en Holkham Hall (1734-1761), Norfolk.

La culminación más clara y refinada de esta disposición palladiana la realiza en 1767 Robert Adam en el bloque central de Kedleston, en Derbyshire; se trata de un gran salón de mármol con columnatas laterales y luz cenital, que Nathaniel LLoyd denomina *Grecian hall*, es decir, una interpretación del megaron,[32] y aquí vemos cómo un producto sofisticado del siglo XVIII intenta conectarse con su primitivo origen.

En Kedleston, el fuego se desplaza a dos chimeneas simétricas sobre el eje menor, desapareciendo las escaleras, como en las obras de Palladio, en una caja lateral para no restar la unidad al espacio además de preservar el sentimiento clásico helenístico que respira el gran salón, acentuado por la columnata perimetral y en cuyo fondo, otro *hall*, sin fuego, de planta circular, con cúpula más alta, intenta emular el espacio del Panteón. Tras ello un nuevo pórtico y las escalinatas, el jardín y el espacio hacia el infinito.

Sin embargo, se había olvidado la idea y el significado vital del espacio que había generado el *hall*, quedando sólo el prestigio y el significado social y por eso se consideraba imprescindible como ceremonial, incluso en las pequeñas construcciones, denominar *hall* a una habitación, el vestíbulo, aunque fuese muy pequeño.

El clasicismo romántico. Muerte y resurrección del *hall*

Todos sabemos que el estudio de la arquitectura del siglo XIX debe retrotraerse para su comprensión a medio siglo antes. Efectivamente, la reacción contra el barroco, iniciada en la segunda mitad del siglo XVIII, supuso un cambio radical de actitud en el conocimiento del mundo concreto: frente a la percepción visual colectiva instituida en la que era más importante la sensación perceptiva que la propia realidad, el neoclasicismo, nacido de la Ilustración, supuso una comprensión razonada y una visión que buscaba la perfección intelectual del objeto.

Esta etapa, considerada como el inicio de la arquitectura moderna, es mucho más compleja, rica y contradictoria de lo que se nos muestra en su apariencia formal.

Si bien el clasicismo-romántico supuso en la arquitectura una producción muy reglamentada y homogénea en todos los países de nuestra cultura, en la que los modelos griegos, entonces recientemente descubiertos, eran el paradigma de la máxima expresión de la perfección, la propia visión neoclásica contenía ya los gérmenes "bárbaros" capaces de establecer un proceso conceptual y creativo, que se desarrolló años mas tarde con lenguajes prestados a lo largo del siglo XIX, pero que fue capaz de romper con el barroco y desembocar en la arquitectura moderna.

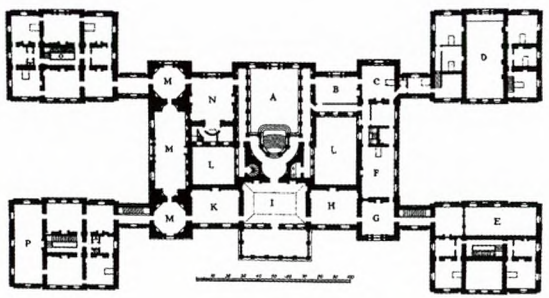
No queremos entrar aquí en las polémicas históricas de arquitectos e ingenieros, academicistas, eclecticistas, etc., sino ver cómo siguió el hilo de la arquitectura del humo y, más aún, cómo se recuperó a lo largo de todo el siglo y ha llegado hasta nosotros.

31. Banister Fletcher, op. cit. (edición inglesa), pág. 1.036.

32. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 385.



80a

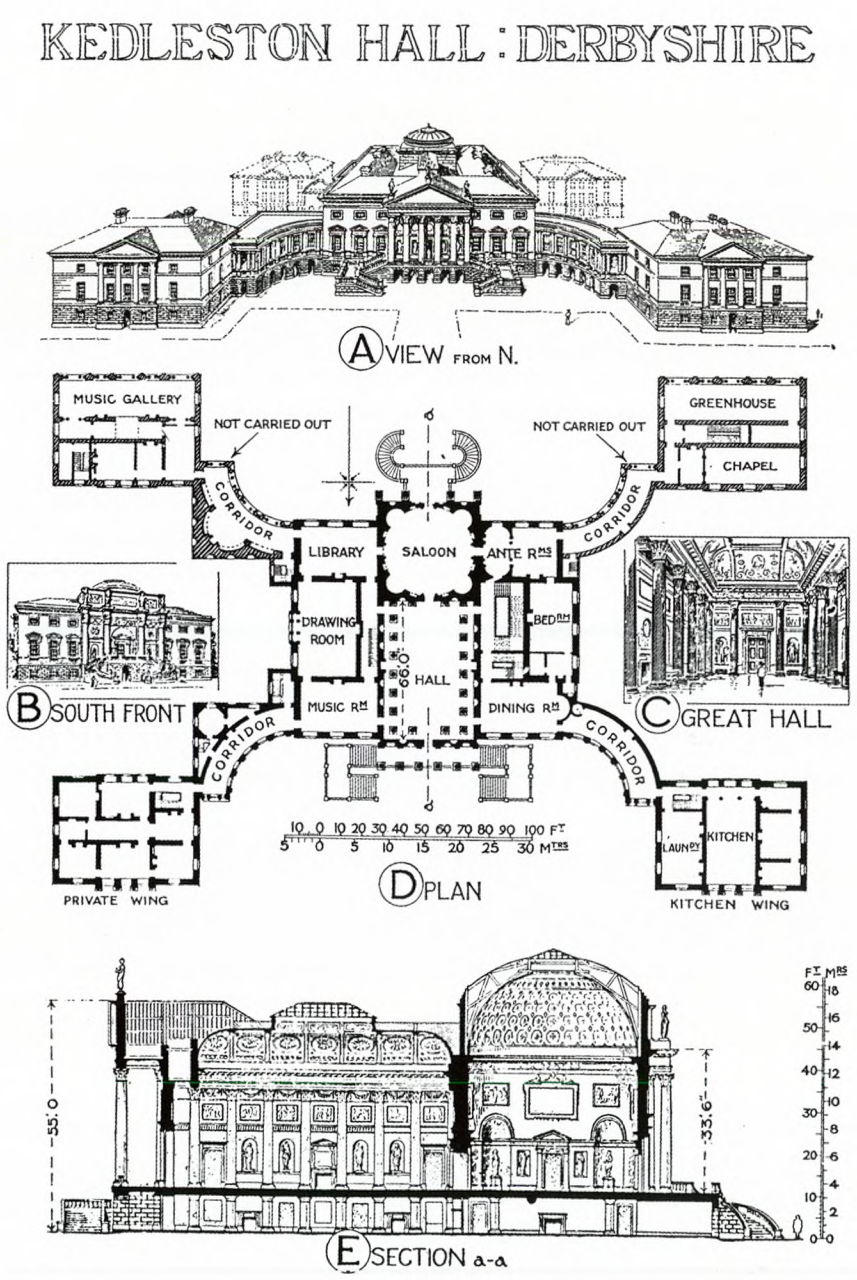


80b

80a y 80b Holkham Hall, en Norfok, 1731-1761. William Kent.

81 Kedleston Hall en Derbyshire, 1767. Robert Adam.

82 Kedleston Hall. Robert Adam culmina con este gran *hall* la idea espacial de la sala ceremonial iniciada por el arquitecto Iñigo Jones.



81

La contemplación de la naturaleza a través de sí misma, que los ilustrados estudiaron desde diversos campos como la botánica, la física, etc., generó una visión desacralizada pero no exenta de idealismo que caracteriza el pensamiento rousseauniano, en el que la naturaleza establecía una dialéctica entre el paisaje y el objeto artificial cuya trascendencia escenográfica iba más allá de la sensación visual del barroco, ya que afectaba a parcelas de sentimiento más individuales.

Este punto de vista personal y sensible, en contradicción con el propio examen objetivo que exige el racionalismo ilustrado, generó una dialéctica que movió toda la producción formal del siglo XIX, y es todavía una cuestión pendiente en la propia arquitectura actual: la lucha o la polémica entre la racionalidad y la inspiración.

El *factor bárbaro,* la necesidad de romper el esquema clásico que tiende al equilibrio y por lo tanto a una perfección estática, se concretó a mediados del XVIII no en un estilo sino en un punto de vista, el pintoresco, que tiene sus orígenes físicos en la jardinería inglesa, y los teóricos, en la contemplación ilustrada de la naturaleza y su interpretación formal en la pintura paisajística rococó.

El punto de vista pintoresco es, por principio, ecléctico, ya que el ojo tanto puede observar una composición paisajística con ruinas clásicas como medievales o chinas, lo importante es su efecto, la capacidad de elevar al espectador a lo "sublime", categoría que impregna el alto romanticismo y que tuvo su máxima expresión en el neogriego. Pero está también presente en el despertar de los nacionalismos y en la mitificación de las viejas leyendas "bárbaras" que servirán de referencia diferencial de las naciones europeas.

"El pintoresco tuvo su efecto solvente y, con el tiempo, destructivo sobre el estilo clásico-romántico",[33] porque abrió las puertas al romanticismo medievalista y a todo el proceso eclecticista, siendo muy discutible todo este complejo proceso; el propio clasicismo-romántico es la primera etapa importante involucrada en "el punto de vista", por eso, en nuestra opinión, las guerras napoleónicas, en su momento, afianzaron el neoclasicismo-romántico como expresión formal y estructural de una arquitectura al servicio de un poder con prestigio y centralidad; despertaron los nacionalismos europeos y con ellos las diferenciaciones y los matices de interpretación de las arquitecturas medievales. De este modo el neogótico fue un factor de ruptura de la homogeneidad del gusto europeo, no solamente como una alternativa ecléctica al neogriego, sino también como la posibilidad de interpretación lingüística en el espacio y el tiempo, es decir, de los matices en los que cada país más se identificaba.

Según Henry Hitchcock, "para los hombres de principios del siglo XIX, el gótico no era un estilo europeo universal como nosotros tendemos, probablemente, a considerarlo hoy, fue un *Early English* o un *Altdeustsch* o *l'Architecture Français",* que buscaba una modernidad, ya que era coherente con el pensamiento filosófico progresista de la época.

Su fracaso, y quién sabe si a lo mejor su éxito, fue el de expresarse a través de lenguajes historicistas; por lo general, los arquitectos no elaboraron su lenguaje propio, salvo Ledoux y Boullée, sino que dejaron el campo más renovador a los ingenieros, los cuales se expresaron felizmente con gran libertad construyendo con nuevos materiales y creando las nuevas tipologías que exigía el curso de la historia.

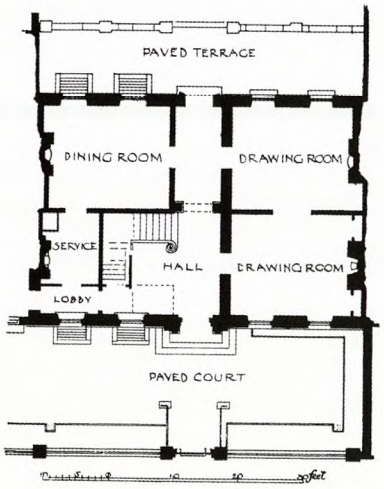


82

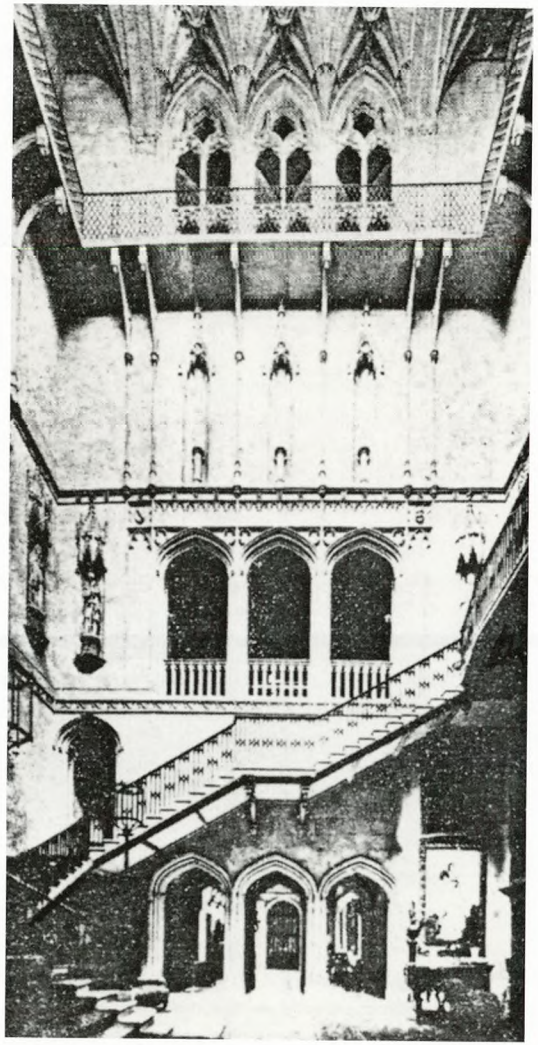
33. Henry-Russell Hitchcok: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, pág. 155.



83a



83b



84

83a y 83b Argyll House en King's Road, Chelsea, Londres, 1723. Giacomo Leoni. El *hall* se ha reducido a un vestíbulo con escaleras
84 Ashridge Park, en Herts 1803-1813. James Wiatt. El clasicismo romántico, al introducir el neogótico retoma las ideas del espacio medieval de las *manor houses*.

El éxito mayor del eclecticismo radicó en la revisión y, por lo tanto, en el conocimiento de nuevo de las arquitecturas marginadas, como la propia arquitectura helénica, o la arquitectura medieval, pero sobre todo fue un fermento importante que cumplió su misión histórica en la evolución hacia la arquitectura moderna.

En Inglaterra, entre los años 1743 y 1767, el arquitecto Horace Walpole (1753-1778) construye Strawberry Hill, el primer edificio de planta irregular y con una ornamentación expresada en lenguaje pseudogótico, siendo el ejemplo más temprano no construido en lenguaje clásico que iniciaba el punto de vista pintoresco de lenguaje goticista.

A partir de entonces aparece, como señala Hitchcock, "la moda de la casa de campo rústica (*rustic cottage*), al igual que muchos aspectos del pintoresco en arquitectura", cuyo origen radica en las estructuras diseñadas para adornar los jardines del siglo XVIII. Esta moda había alcanzado considerable prestigio gracias a los escritos de los principales teóricos del pintoresco: Richar Payne Knight (1750-1824) y Uvedale Price (1747-1829).

Pero fue James Wyatt (1746-1813) mucho más tarde, entre los años 1796 y 1813, quien construye para William Bekford, "la más grande de las estructuras de jardines 'góticos': la abadía de Fonthill, en Witshire, que marcó un hito en el resurgir del neogótico.

Lo que en esta investigación interesa destacar es cómo con el neogótico se recuperan ciertos aspectos espaciales que se habían perdido en la vivienda inglesa, en concreto el *hall*, con su significado de poder, espacial y social, y a ello contribuye el descubrimiento de las *manor houses* como arquitectura vernácula.

Entre los años 1803-1813, Wyatt, en Ashridge Park, "diseña en un idioma calculadamente melodramático para impresionar al espectador"[34] un *hall* de cuádruple altura, en un estilo neogótico tardío. Sin embargo, nada tiene que ver, tanto desde el punto de vista funcional como espacial, con los modelos de los que toma su lenguaje, sino que, por el contrario, este *hall* de entrada y distribución está más cercano a la tradición barroca de Blenheim Palace o Howard Castle como espacio ceremonial. El aspecto más importante de este *hall* es el haber originado la moda del gótico en la construcción doméstica inglesa de los comienzos de 1800, que va ganando más adeptos, conduciendo a los arquitectos a estudiar de una forma cada vez más rigurosa los modelos originales y, por lo tanto, a recuperar los aspectos perdidos del *hall* medieval.

Es necesario señalar que a medida que avanza el siglo XIX el neogótico va perdiendo su cualidad pintoresca. El mismo Hitchcock señala que "el neogótico es más antipintoresco que pintoresco" por el descubrimiento paulatino de los mecanismos estructurales de los modelos góticos.

Si el primer neogótico pintoresco que se realizaba en los pabellones de jardinería del siglo XVIII era fruto de un esnobismo refinado, el neogótico que se desarrolló en el primer cuarto de siglo fue estimulado por una imposición económica, ya que con los programas de reestructuración de la Iglesia inglesa por la ley de 1818, destinados a un control social del naciente proletariado, se construyeron templos baratos: iglesias conocidas por el nombre de *Commissioners churches*, que "no eran ni suficientemente pintorescas ni en absoluto arqueológicas. La razón común por la que se prefería el gótico al griego no era otra que el ahorro que suponía evitar el requisito de los costosos pórticos de piedra".[35]

34. Banister Fletcher, op. cit. (edición inglesa, pág. 1.044).

35. Banister Fletcher, op. cit., pág. 159.

Con la ley de 1818 se construyeron, además de templos, la mayor parte de las vicarías, "casas parroquiales estilo tudor, estuviesen o no ocupadas por miembros del clero, y hábilmente planificadas. En ellas las necesidades claramente definidas de una familia de categoría social relativamente alta, pero de baja renta, fomentaron la eficaz agrupación de las habitaciones y la clara distribución de las diversas funciones –el vestíbulo con su pseudodenominación de entrada (*entrance hall),* salón (*drawing-room*), comedor (*dinning-room*), estudio (*study*), cocina (*kitchen*), antecocina (*scullery*)– con respecto a lo que era común anteriormente en estas viviendas de tamaño medio".[36]

La naciente pequeña burguesía de 1800 comprendió, al menos en cuanto a las casas unifamiliares se refiere, las ventajas económicas que ofrecía el nuevo estilo. Por otro lado, la aparición de varios libros bellamente ilustrados de casas de campo durante la década de 1790 proporcionó una variedad de modelos que imitar y, desde el comienzo del nuevo siglo, la moda *cottage* se estableció para la entrada a las casas de campo, vaquerías y todo tipo de construcciones menores, relacionadas con el campo". Suponía una reafirmación social que ennoblecía y además ofrecía unas ventajas económicas.

La burguesía más poderosa económicamente, nacida al calor de los negocios de la revolución industrial, tenía la necesidad de enraizarse socialmente poseyendo mansiones de mayor tamaño y con construcciones almenadas, por lo que se las denominaba *Scottish Baronial.*

No es de extrañar que, al fijarse en las casas feudales medievales, los nuevos señores de la industria tuvieran la necesidad social de reproducir el *great hall* como signo de prestigio. Este *hall* ya no es el espacio ceremonial del barroco, ni tampoco el espacio doméstico medieval, sino que es la sala donde se recibe a las visitas a la que se le ha dado la imagen de las *manor houses.*

Entre los años 1837 y 1852 el arquitecto Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1850), cuyo entusiasmo por el gótico le llevó a profundizar en él y a instituir las reglas del neogótico maduro en Inglaterra, interviene y aumenta en Lancashire una casa de campo, la Scarisbrick Hall, construyendo el primer *great hall* "canónico" del neogótico.

Hitchcock, refiriéndose a esta obra, señala que "el gran *hall* es una faceta netamente arqueológica del plano, a la vez muy significativa para la evolución posterior de la casa del siglo XIX", incluso proporciona el trasfondo de la casa del XX.

El *great hall* de Scarisbrick cierra el ciclo de la evolución desde su origen sajón a la pérdida paulatina de su significado a finales del siglo XVIII, y abre una nueva etapa en la que se recuperan los valores más específicos del *hall* como generador de la casa.

Gracias al neogótico, dando un salto de retorno a sus orígenes, el espacio del *hall* retoma los elementos que lo conformaron como una vuelta a empezar, como si la historia de cinco siglos no pesara.

El *hall* de Scarisbrick es más importante por la "memoria del espacio del humo", que reintroduce en las mentes de las generaciones de arquitectos de la segunda mitad del siglo XIX que suceden a Pugin, que por el método formal e incluso tipológico que propone. Éstos tomarán el *hall* como el espacio fundamental que articula toda la casa y lo

85 Scarisbrick Hall en Ormskirk, Lancashire, 1837. Augustus W. Pugin. En pleno romanticismo revive la tradición medieval del espacio del *hall,* como reafirmación de la nueva nobleza generada con los beneficios de la revolución industrial.

manipularán hábilmente, consiguiendo una nueva vitalización que influirá directamente en la concepción espacial de la arquitectura moderna contemporánea.

Nathaniel Lloyd describe el aula de Scarisbrick Hall como un *hall* cuadrado con doble altura, provisto de dos *bay windows* (miradores), una chimenea y un altillo, y "muestra hasta qué punto la planimetría de este *hall* proviene de la práctica medieval".[37]

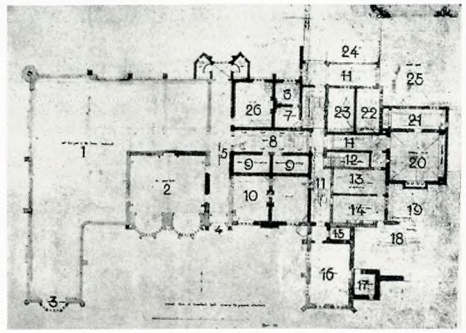
Sin embargo en el *hall* aquí descrito, a diferencia de los *halls* medievales, el espacio fundamental está compuesto de un modo geométrico, totalmente trabado en sus relaciones de proporciones, que nos demuestran lo mucho que había arraigado el palladianismo en los ingleses y el peso que ejercía el neoclasicismo-romántico en el subconsciente de la práctica tan academicista del neogótico.

En planta, el espacio pisable del salón, incluyendo los miradores, se puede inscribir en un cuadrado; a su vez, el rectángulo fundamental excluyendo los miradores es de 1 por 2, y en la misma proporción se encuentra inscrita la estructura general que da lugar al espacio en el nivel del altillo que se encuadra sobre el vestíbulo de acceso y el cancel.

En la sección, la altura de los muros es igual que la anchura de la sala, y la altura total de gablete que la longitud máxima del espacio en el nivel del altillo; la altura máxima de la linterna, análoga a la que había en Penshurst Place en 1341, está contenida en la diagonal de la sección.

En este aspecto conceptual del espacio, el *hall* de Scarisbrick no supone un retroceso compositivo arquitectónico aunque esté formalizado con un lenguaje neogótico. Los *halls* de las *manor houses*, si bien tenían unas proporciones semejantes –como ocurre en el Hall Hengrave (1530), en Gothay Manor (1480), en Penhurst Place (1431) o en Haddon Hall en 1300–, carecían de estas relaciones métricas tan perfectamente trabadas con el compás, ya que eran producto del sentimiento de las proporciones.

El clasicismo romántico supuso la muerte del *hall*, pero al mismo tiempo fue la causa de que el romanticismo neogótico lo resucitara y que a lo largo del siglo XIX se profundizara en el origen y en su significado.





85

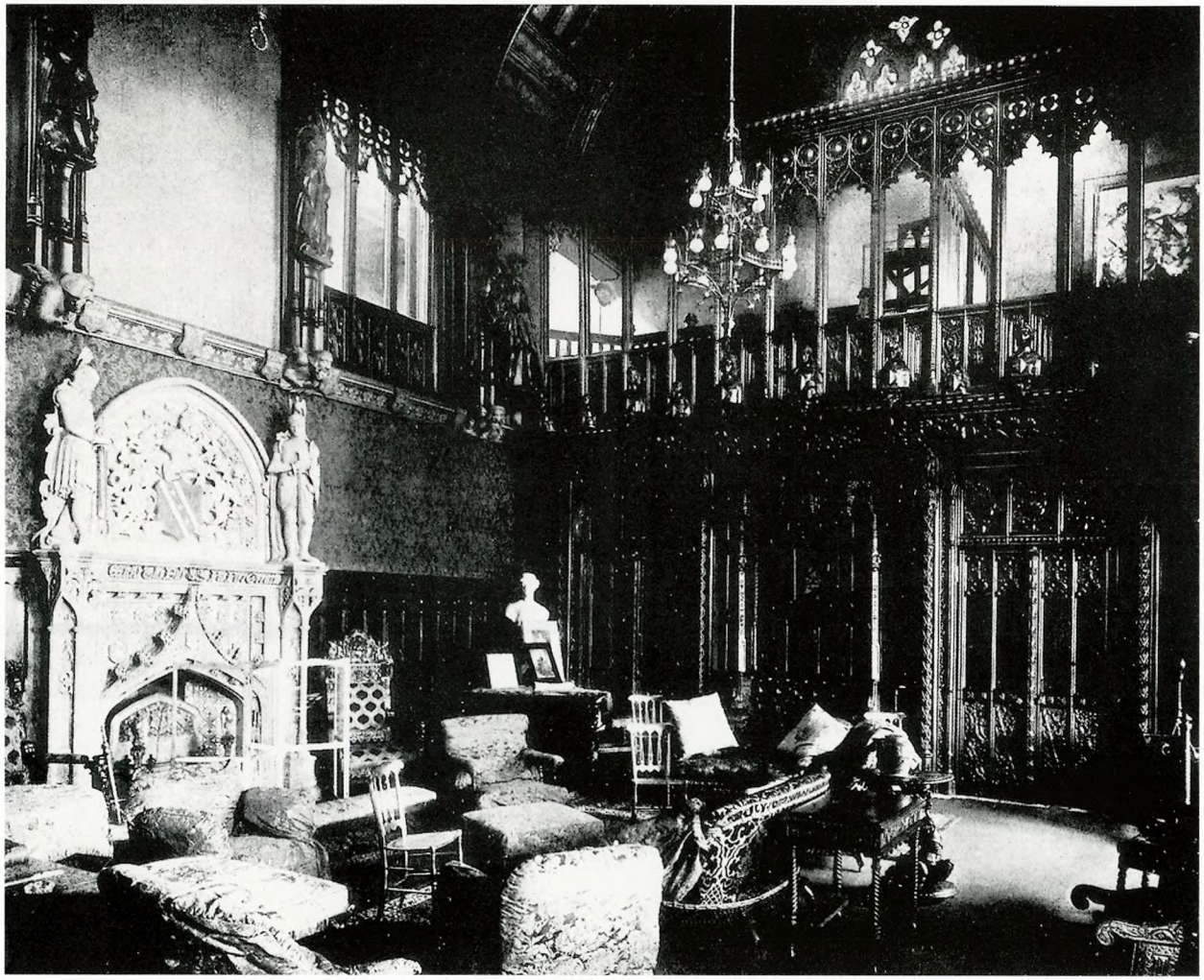
Los problemas semánticos de la palabra *hall*

Tal como hemos visto en los capítulos precedentes, en las Islas Británicas durante los siglos XVII y XVIII, debido a la influencia de Palladio, el *hall* ganó importancia como espacio central que generaba la composición de la planta de los grandes edificios, a la vez que va perdiendo sus funciones a medida que se crean nuevas habitaciones específicas. El *parlour* y el *solar* son los primeros espacios de privacidad que se generan en la época medieval, los cuales entonces no restan ninguna vitalidad al *hall* y coinciden con los momentos de máximo desarrollo y plenitud del espacio del *great hall* medieval, que se considera el modelo canónico; la conexión de los distintos niveles con escaleras en el vacío del doble espacio es uno de los elementos característicos.

Es a través del Renacimiento, con la introducción de más piezas específicas como el salón o *saloon*, el *dinning room* y el *draving-room*, cuando el espacio que se denomina *hall*

36. Ibídem, pág. 376 (y en la edición española, t. II, pág. 256).

37. Nathaniel Lloyd, op. cit., pág. 391.



86

86 Scarisbrick Hall. Pugin recrea por primera vez el espacio del *hall* medieval con las proporciones y los elementos canónicos.

se fue vaciando de su contenido funcional y a su vez, por la propia posición central en la planta, y por el desarrollo de la cubierta en forma de cúpula, se convirtió en un espacio simbólico y ritual de paso y de conexión de las partes del edificio.

En el siglo XVIII la palabra *hall* va a tener un significado variable que se adapta a las múltiples circunstancias del espacio y al uso que le dan los arquitectos neopalladianos.

En efecto, en las villas anglosajonas neopalladianas, cuando el gran espacio está situado a la entrada después del pórtico, el *hall* se funde con el vestíbulo, denominándose *entrance hall*, palabra que se aplica en viviendas más pequeñas a espacios que en realidad eran meros vestíbulos.

Por otra parte, cuando resuelven con la escalera de doble tiro el problema de la simetría y del eje visual, sacando las escaleras de las cajas y situándolas en el espacio central del *hall*, éste disminuye su tamaño en favor de aquellas que entonces adquieren un gran protagonismo, pasando a denominarsele *stair hall*, como ocurre en Coleshill House de 1650.

Otra denominación debida a la posición sobre el eje de simetría es la de *central hall*.

Sin embargo, cuando las viviendas no tuvieron el carácter monumental de una villa y su dimensión era más modesta, las habitaciones específicas como el *parlour*, la *drawing room* y el *dinning room* adquirieron un tamaño mucho más relevante en el plano; la palabra *hall* simplemente aparece entonces designando un reducido espacio de entrada que en realidad sólo era un vestíbulo.

A comienzos del siglo XIX, con la revolución industrial, en Inglaterra proliferó la edificación de viviendas más modestas para la pequeña burguesía y el término *hall*, necesario para el prestigio social de la familia, se aplica a los espacios de entrada que por su tamaño y función nada tenían que ver con el origen de la palabra, llegando este inadecuado uso del término hasta nuestros días.

En los Estados Unidos, después de la independencia de Inglaterra, la palabra *hall* se aplicó más a los edificios públicos que a los domésticos.

En el libro del americano A. J. Downing (1482),[38] podemos contemplar cómo en los edificios de menor tamaño (*cottages*) los espacios de cada habitación están designados por palabras que expresan su función: *entry*, al vestíbulo de entrada, y *living- room*,[39] para la estancia que era la habitación principal de la casa.

Solamente cuando el modelo está encabezado por la palabra *English style*,[40] aparece la palabra *hall* en el espacio de entrada, pero hay que decir que cumple los siguientes requisitos: es casi tan grande en superficie como el *living-room*, contiene la escalera y tiene doble altura.

En las casas para campesinos y granjas, la cocina y el *living* se funden o están íntimamente ligados, denominando *entry* a los espacios menores y *hall* a los espacios mayores que contienen las escaleras de las granjas de estilo suizo e inglés.

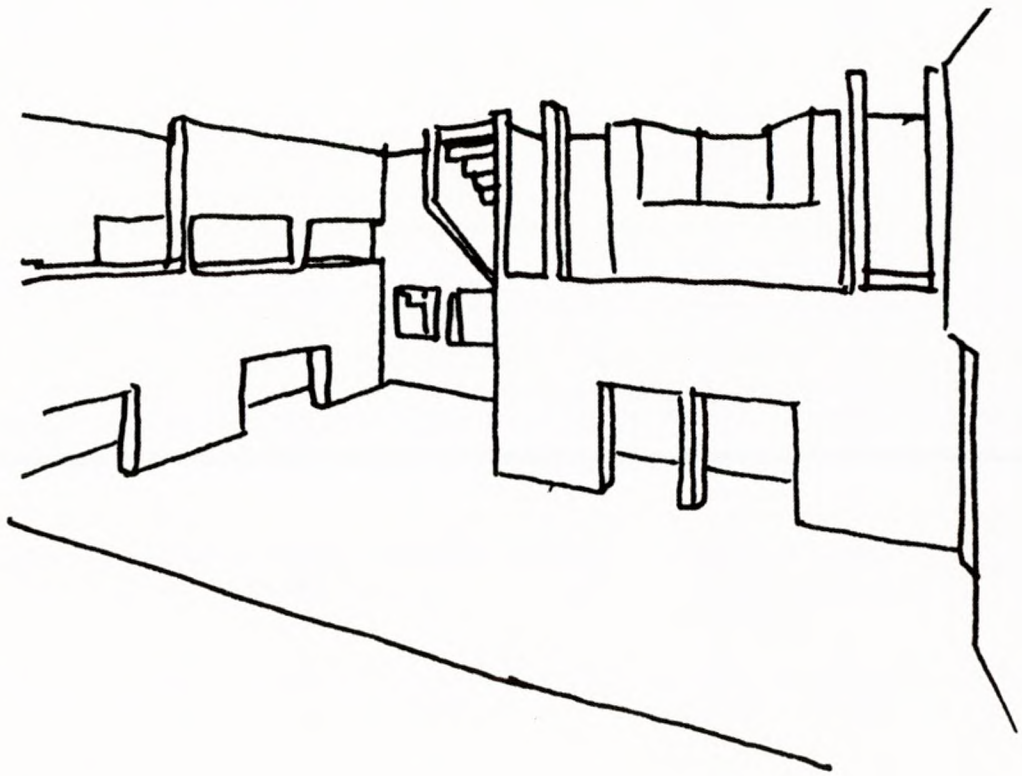
El *living-room*, desde el punto de vista funcional, es un espacio que reengloba las funciones dispersas en habitaciones específicas y retoma el papel vital que el *hall* medieval había tenido.

El *hall*, como veremos, recuperará sus atributos originales durante el siglo XIX y será uno de los fermentos espaciales de la arquitectura del Movimiento Moderno.

38. A. J. Downing: *The Architecture of Country Houses*, 1842, con 321 ilustraciones. Facsímil editado por la Dover Publications, inc., Nueva York, 1969.

39. Ibídem, págs. 72, 83, 86, 94 y 104.

40. Ibídem, pág. 100.



CAPÍTULO 3

EL ESPACIO DEL HUMO EN LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO

El *hall* como *showpiece* de la arquitectura victoriana

Para comprender cómo llega a la arquitectura contemporánea el espacio del humo y por qué el *hall* de origen sajón va a influir en la concepción del espacio en el Movimiento Moderno, es preciso acudir a mediados del siglo XIX, al romanticismo, cuando en la sociedad victoriana en expansión hay una demanda de viviendas sin precedentes, construyéndose seis millones de casas en cuatro décadas.[1]

La burguesía industrial tuvo en sus viviendas unas necesidades específicas como la utilidad, la economía y la higiene que habían hecho cambiar el tamaño y los requerimientos de la planificación.

Pero el factor de mayor trascendencia para el tema que exponemos es el prestigio social que toda familia burguesa desea mostrar y el *showpiece* es la materialización de esa aspiración: un espacio representado en un *great hall* de poca utilidad práctica, pero cuya posición decoraba socialmente, constituyendo todo un símbolo. El *showpiece* es el salón de visitas de nuestra burguesía, pero mientras que en nuestro país son la sillería, el reloj y la tapicería los elementos esenciales, en Inglaterra es el espacio construido el factor primordial.

Los arquitectos romántico-ingleses retoman la idea del *hall* de los siglos XIV y XV fijándose más en un principio en los aspectos formales y de detalle, para terminar en una reproducción más arqueológica. El *showpiece* tendrá por lo tanto cancel con un altillo sobre ella, estrado y tejado inclinado para cobijar el doble espacio que se corona con una linterna que derrama la luz cenital.

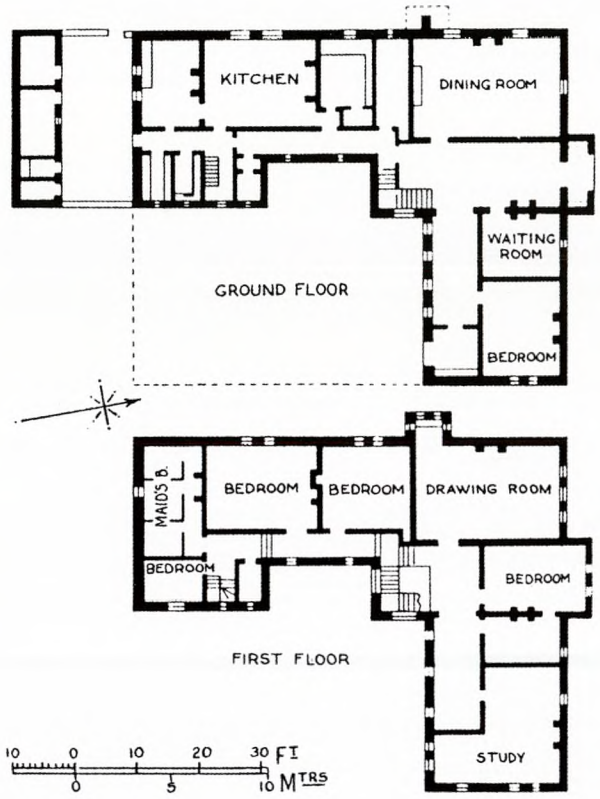
A diferencia de los modelos primitivos que tenían, como hemos visto, el fuego en el centro, ahora éste arderá bajo historiadas campanas adosadas a la pared como venía ocurriendo desde el siglo XVI.

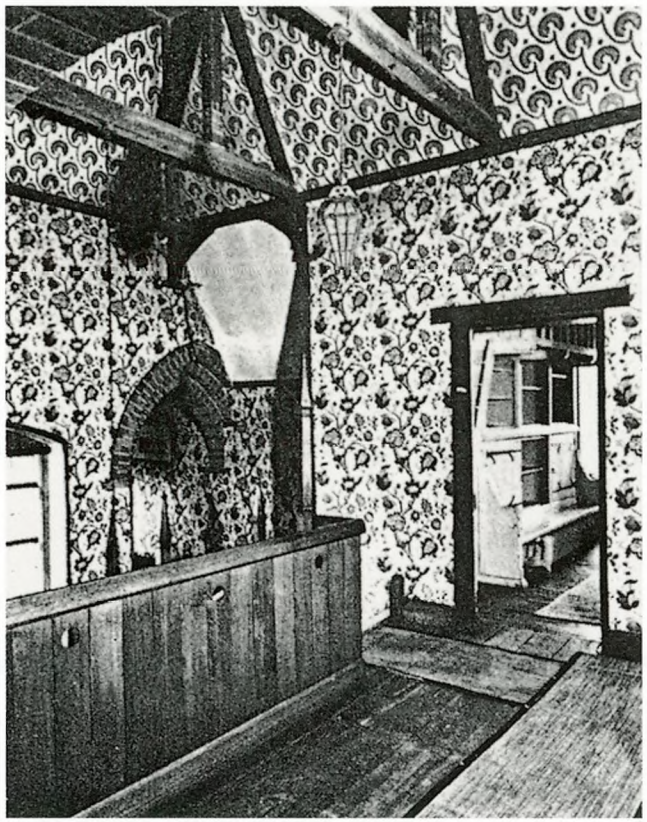
Situado en una esquina de la casa como también hacían en el siglo XVI, el *showpiece* estaba junto al vestíbulo, y sólo se usaba cuando llegaban visitas, es decir, tenía un uso social, pero no doméstico, siendo más importante para su propietario el prestigio social de poseerlo que la función de habitarlo.

Este tipo de *hall* se difunde ampliamente poniéndose de moda y constituyéndose a partir de entonces en elemento específico de la casa inglesa.

87 Desnudando la sala de Blackwel House, Westmorland, del arquitecto Baillie Scott. Dibujo a mano alzada de Yago Bonet, diciembre de 1992.

1. Peter Kidson, Peter Murray y Paul Thompson: *A History of English Architecture*, pág. 267.





88

88 Red House en Bexleyheath, Kent, 1859. William Morris y Philip Webb. El *hall* de esta famosa casa todavía funcionaba como el vestíbulo de la casa.

CAPÍTULO 3

EL ESPACIO DEL HUMO EN LA ARQUITECTURA DEL MOVIMIENTO MODERNO

El *hall* como *showpiece* de la arquitectura victoriana

Para comprender cómo llega a la arquitectura contemporánea el espacio del humo y por qué el *hall* de origen sajón va a influir en la concepción del espacio en el Movimiento Moderno, es preciso acudir a mediados del siglo XIX, al romanticismo, cuando en la sociedad victoriana en expansión hay una demanda de viviendas sin precedentes, construyéndose seis millones de casas en cuatro décadas.[1]

La burguesía industrial tuvo en sus viviendas unas necesidades específicas como la utilidad, la economía y la higiene que habían hecho cambiar el tamaño y los requerimientos de la planificación.

Pero el factor de mayor trascendencia para el tema que exponemos es el prestigio social que toda familia burguesa desea mostrar y el *showpiece* es la materialización de esa aspiración: un espacio representado en un *great hall* de poca utilidad práctica, pero cuya posición decoraba socialmente, constituyendo todo un símbolo. El *showpiece* es el salón de visitas de nuestra burguesía, pero mientras que en nuestro país son la sillería, el reloj y la tapicería los elementos esenciales, en Inglaterra es el espacio construido el factor primordial.

Los arquitectos romántico-ingleses retoman la idea del *hall* de los siglos XIV y XV fijándose más en un principio en los aspectos formales y de detalle, para terminar en una reproducción más arqueológica. El *showpiece* tendrá por lo tanto cancel con un altillo sobre ella, estrado y tejado inclinado para cobijar el doble espacio que se corona con una linterna que derrama la luz cenital.

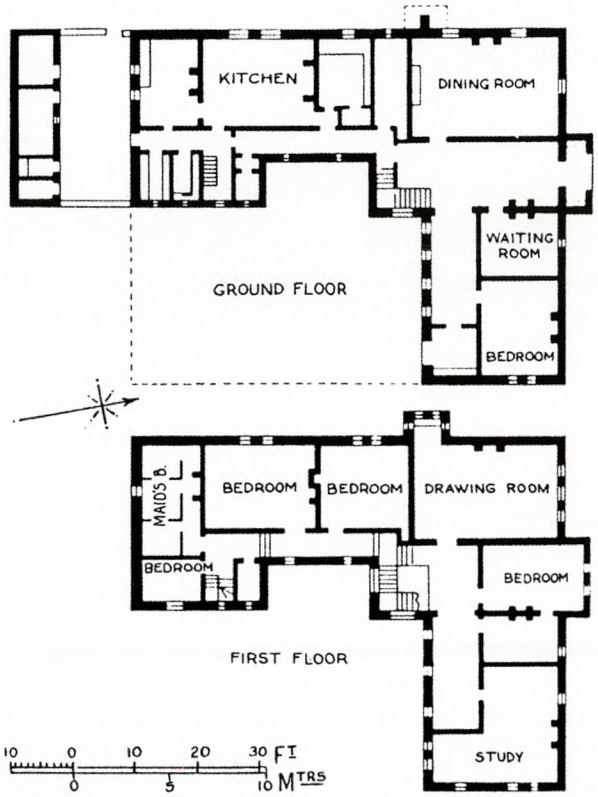
A diferencia de los modelos primitivos que tenían, como hemos visto, el fuego en el centro, ahora éste arderá bajo historiadas campanas adosadas a la pared como venía ocurriendo desde el siglo XVI.

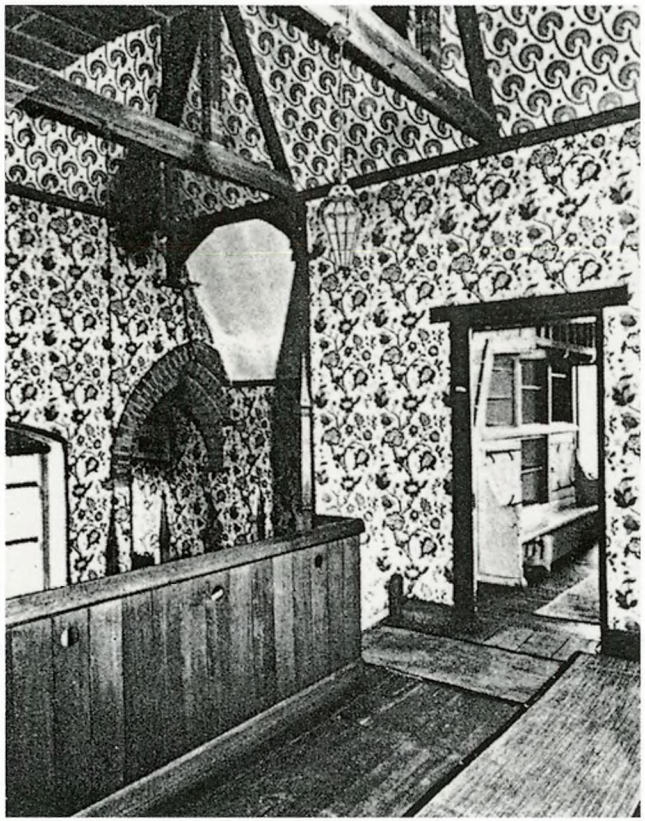
Situado en una esquina de la casa como también hacían en el siglo XVI, el *showpiece* estaba junto al vestíbulo, y sólo se usaba cuando llegaban visitas, es decir, tenía un uso social, pero no doméstico, siendo más importante para su propietario el prestigio social de poseerlo que la función de habitarlo.

Este tipo de *hall* se difunde ampliamente poniéndose de moda y constituyéndose a partir de entonces en elemento específico de la casa inglesa.

87 Desnudando la sala de Blackwel House, Westmorland, del arquitecto Baillie Scott. Dibujo a mano alzada de Yago Bonet, diciembre de 1992.

1. Peter Kidson, Peter Murray y Paul Thompson: *A History of English Architecture*, pág. 267.





88

88 Red House en Bexleyheath, Kent, 1859. William Morris y Philip Webb. El *hall* de esta famosa casa todavía funcionaba como el vestíbulo de la casa.

A finales del XIX los arquitectos descubren las posibilidades espaciales que este *hall* tenía, ya que la manipulación de sus elementos daba mucho más juego que las demandas de sus clientes.

Las reflexiones proyectuales en una época de gran cambio, junto al pragmatismo inglés, llenaron el *hall* de contenido tanto estético como funcional, haciéndole evolucionar muy positivamente. Surge así una proliferación de pequeños rincones periféricos al gran espacio con distintos usos, como el del fuego, que se refugiará en un acogedor rincón, el *inglenook*, que en Galicia llamamos *lareira*, y una complejidad de la planta y de la sección que será el fermento de la concepción espacial del Movimiento Moderno.

August W. N. Pugin es el primer arquitecto que construye un *hall* al modo medieval, reproduce casi arqueológicamente un *great hall* o gran sala central en Scarisbrick Hall, instaurándolo como elemento básico de prestigio y también como generador del plano de la casa.

Pero será en la siguiente generación cuando se popularice este espacio al difundirse en numerosas publicaciones las obras de R. Norman Shaw, arquitecto neogótico, que diseñó a partir de 1880 numerosas casas de campo, dado su largo período constructivo, son tan abundantes que llegan a ser incluso una moda –*Shavian Manorial*–, que favorece enormemente este fenómeno de difusión e influirán como modelos tipológicos en arquitectos de la generación siguiente, como C.F.A. Voysey y Baillie Scott, y que revivira en las masiones de Edwin Lutyens.

Empecemos, pues, con el ejemplo de Pugin, quien, a los pocos años de construir la mansión de Scarisbrick, hizo su propia casa llamada *The Grange* (1841-1843), en Ramsgate, con un *hall* cuyo espacio de dos plantas de altura contenía el núcleo central de comunicación tanto en el sentido vertical, mediante las escaleras, como horizontalmente, mediante las galerías en balconadas. La importancia de este espacio radicaba en que The Grange no era una gran mansión, sino un tipo de casa más modesta, como las vicarías, con un esquema de planta concentrada para adaptarse a presupuestos más económicos, lo cual no es óbice para que el techo del gran *hall*, a doble altura, tuviese una vigorosa estructura de madera, como las cubiertas de las iglesias.[2]

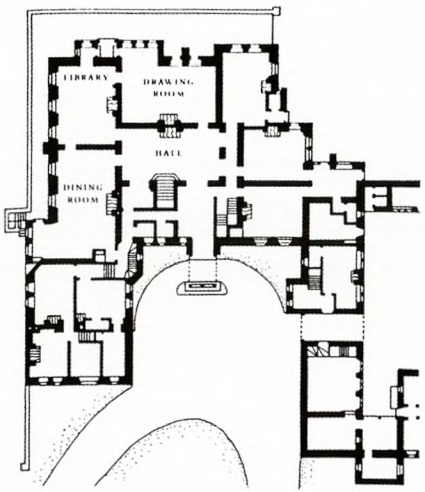
Un año después de terminarse la construcción de Pugin, William Bulterfield construía en la vicaría de Coalpitheath Councerstershire (1844-1845) un *hall* más pequeño semejante al de The Grange, que Fletcher denomina con una palabra nada habitual como es *living-hall* en lugar de *living-room*.

Estas obras de Pugin, William Bulterfield y Charles Barry, a los que podríamos denominar como la primera generación de instauradores del *hall*, influyeron profundamente en la siguiente. Aunque entre 1845 y 1860 no hubo una evolución notable del espacio del *hall*, las ideas de Pugin penetraron en la sociedad inglesa, a lo que contribuyeron, como es sabido, John Ruskin con *Las siete lámparas de la arquitectura* y William Morris con la creación de la sociedad Morris and Co.[3]

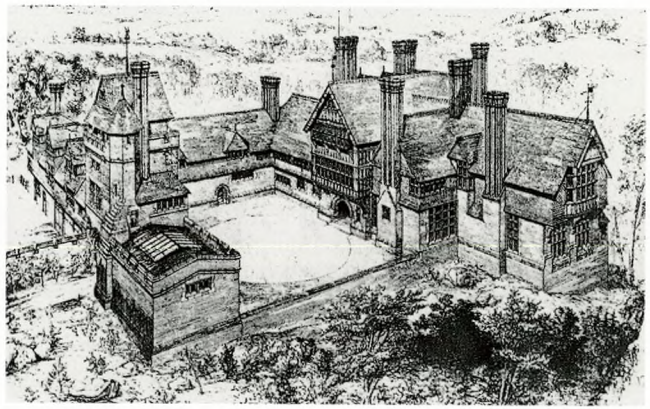
En la famosa Red House (1858-1860) que diseñó Philip Webb (1831-1915), el *hall* no tiene todavía ningún significado espacial y se reduce a un vestíbulo con escalera,

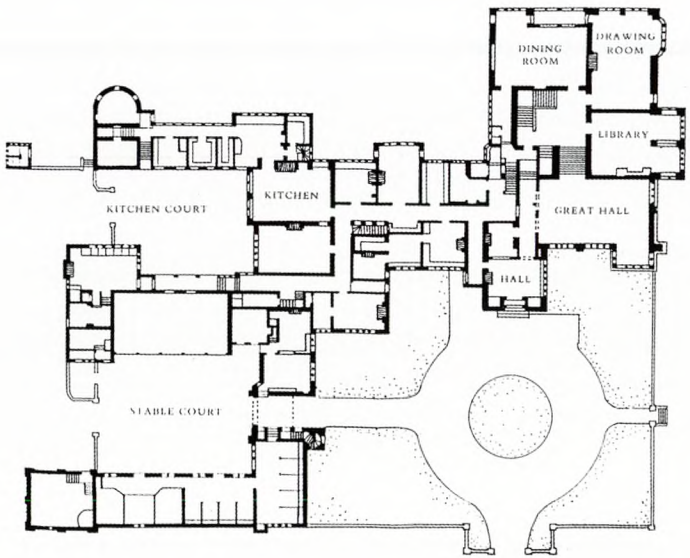
2. Henry-Russell Hitchcok: *Early Victorian Architecture in Britain*, pág. 233.

3. Nikolaus Pevsner, op. cit., págs. 390-391.

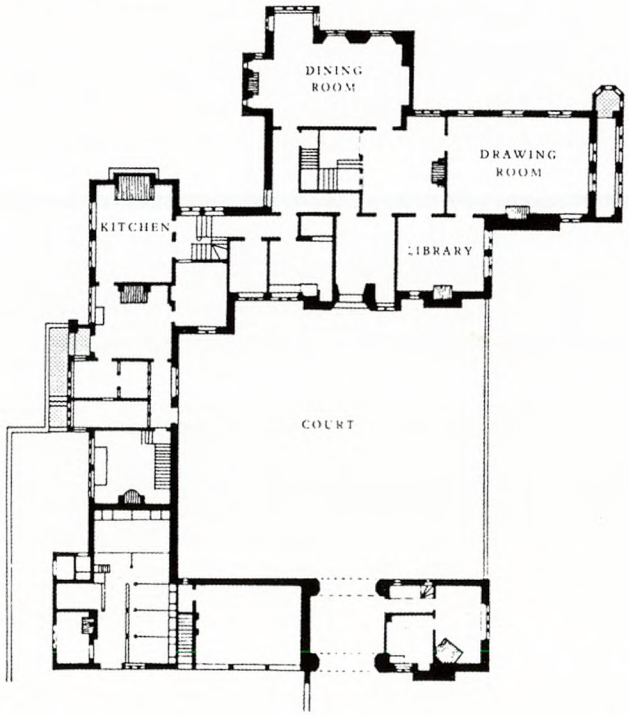


89





90



91

89 Arisaig en Inverness-Shire, 1863. Philip Webb.

90 Planta inferior: Clowerley Hall Shopshire, 1865-1868. Nesfield y Shaw.

91 Leyswood Sussex, 1868. Norman Shaw.

mientras que en la casa Benfleet Hall, en Cobham, el *hall* es la habitación en torno a la cual se estructura la casa.

A partir de esta fecha, en las décadas siguientes, la organización del espacio interior de las casas anglosajonas sufre evoluciones importantes e influirá de una forma decisiva en la concepción de la arquitectura del siglo xx.

En 1863 el mismo Webb construyó en Inversess-Shire la casa Arisaig, un núcleo central de comunicaciones que es la habitación con el volumen más grande de la casa: el *hall* de dos plantas con una galería encima ocupa una posición central y las principales habitaciones de las dos plantas están eficazmente agrupadas sobre el centro del rectángulo que limita el bloque principal de la casa.

Entre 1865-1868 los arquitectos W. E. Nesfield (1835-1888) y R. Norman Shaw (1831-1912) construyeron Cloverley Hall (1865-1868) en Shroshire con un *great hall* o sala con canceles y altillos semejante al de Pugin, pero con las dimensiones canónicas medievales, aunque todavía no es el espacio generador del plano, ya que está situado en un ángulo del bloque principal para que pueda recibir luz tanto del lado de la fachada como del lateral.

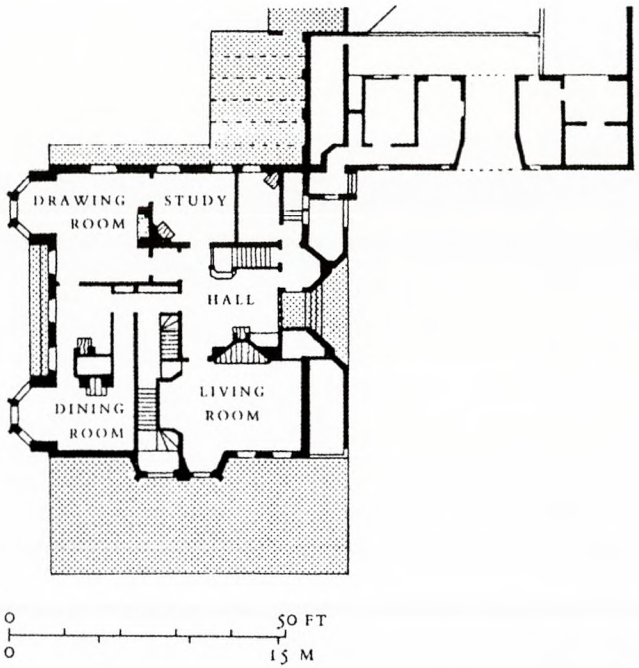
En Cloverley Hall se realiza una síntesis articulada entre el *hall* de entrada, el gran *hall* y el distribuidor de las escaleras, estando estos tres espacios ligados a través de arcos y escalinatas que dotan al conjunto de un dramatismo y una riqueza espacial importante, de gran valor escenográfico gracias al hábil juego de niveles.

En el mismo año que construían Cloverley, Nesfield y Shaw se separan, lo cual hace que cada uno investigue desde un punto de vista diferente el problema del espacio interno de la casa. El primero, que había reintroducido la moda pintoresca de la época de Nash con la construcción de casitas de guarda para algunas fincas, conocía muy bien el problema de la pequeña vivienda y el significado del espacio que aglutinaba todas las funciones, experiencia que contribuyó notablemente a la evolución del espacio unitario y a la reagrupación de funciones; sin embargo fue más conocido el segundo, incluso más que Webb. Las obras de R. Norman Shaw, más conservadoras y menos afinadas, se publicaron muy tempranamente, lo que hizo que fuera uno de los arquitectos ingleses que más contribuyó a la difusión y afianzamiento del *hall* en las áreas anglosajonas.

A partir de 1866 con la construcción de Grend Andred en Wilhylan Sussex, el *Great hall* estará presente como pieza fundamental en la composición de sus obras.

Con este edificio de fábrica de ladrillo rojo y ventanas blancas, conectado con la arquitectura autóctona de Sussex, Shaw inicia una moda que tendrá éxito en la sociedad inglesa, el *Shavian Manorial* (o Señorial Shaviano), que va a tener resonancia por su lenguaje ambiguo entre lo señorial, lo local, lo gótico y lo renacentista mezclados con una gran naturalidad.

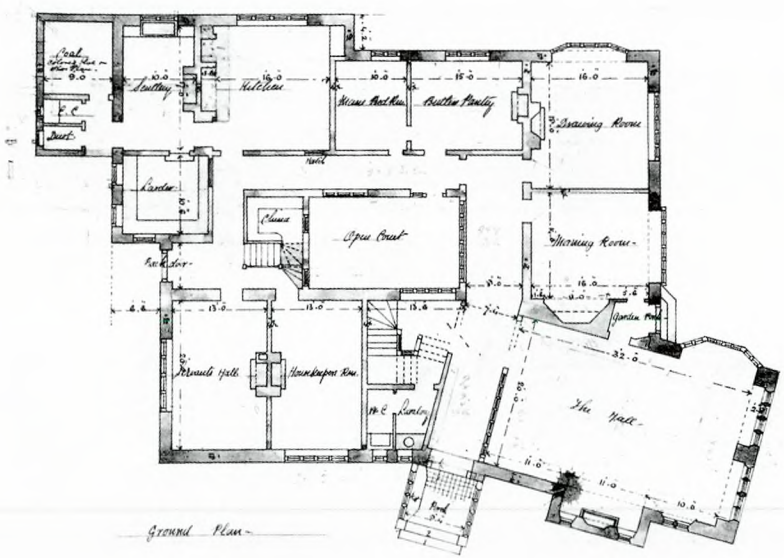
Poco después, en 1868, Shaw construye Leyswood, cerca de Withylan, en Sussex, obra muy publicada y de las más influyentes. Era una casa más arqueológicamente señorial, que proporcionó un cúmulo de sugerencias que los arquitectos ingleses y americanos imitarían una y otra vez en los años siguientes.



92



93a



93b

92 Trevor Hall en Barnet, Hertfordshire, 1868-1870. Philip Webb.

93a y 93b Merrist Wood en Guildford, Surrey, 1877. Norman Shaw.

Leyswood dio un paso adelante, sobre todo, en la manipulación del *hall* y en el desarrollo de la planta concentrada en la que el *hall* recupera el papel proyectual de elemento estructurante.

Es importante destacar que el *hall* de Leyswood está precedido en su entrada por una habitación pequeña, llamada en inglés *lobby* o vestíbulo pequeño, aunque también es necesario señalar que este *hall* no es todavía un espacio habitable como en la época medieval, ya que tanto el comedor (*dining-room*) como el salón (*drawing-room*) se proyectan autónomamente hacia afuera del bloque principal y sólo están conectados al *hall* a través de amplias puertas.

En el mismo año 1868, Webb construía Trevor Hall (1868-1870) en Barnet Herfordshire. Esta casa, hoy destruida, tenía una planta cuadrada en la que el *hall* central articulaba todos los espacios en horizontal y en vertical, con una propuesta espacial muy importante, ya que en ella se encuentra muy tempranamente el germen del *Open planning* que desarrollarán los arquitectos americanos como sistema de planificar la casa. El *hall* en el centro de la planta está íntimamente relacionado con las habitaciones específicas *drawing-room*, *dining-room*, *study*, *living-room*, a través de puertas situadas entre los núcleos de chimeneas que actúan como charnelas en la composición. Esta obra de Webb supone un paso muy importante en su época en la evolución del *hall*, e influirá incluso en la obra de Shaw de los años setenta y en la disposición de las chimeneas de Frank LLoyd Wright.

Entre los años 1865 a 1869 Webb había construido las primeras *Studio-houses* o casas para artistas, que proliferan en años posteriores y en las que la mayor parte del espacio era una habitación principal muy iluminada que servía de taller y de otras actividades.

Durante esa época, Shaw construyó gran cantidad de casas de campo, cada vez más dentro de un creciente eclecticismo formal, aunque, por otra parte, algunas de las obras de la década de los setenta, como la Merrist Wood (1877), más ligadas a la arquitectura vernácula, se publican en los años ochenta, influyendo en arquitectos jóvenes como Voysey y Scott que harán evolucionar los conceptos espaciales del *hall*.

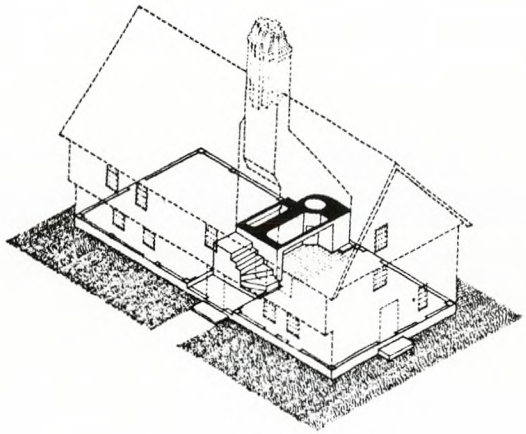
Pero como veremos más adelante, aunque Shaw es uno de los grandes promotores del retorno del *hall* sajón, lo restaura formalmente más que lo instaura como espacio vital y ello es debido, además de a factores sociales, a otros más complejos como la propia inserción de este espacio en el conjunto y la concepción del espacio como una escenografía, más que como una habitación de estancia.

Serán los arquitectos de la nueva generación –C.F.A.Voysey y B. Scott– los que dotarán al *hall* ceremonial de su contenido de utilidad como cuarto de estar o de vivir (*living-room*),[4] algo que ya estaba implícito en el *hall* sajón.

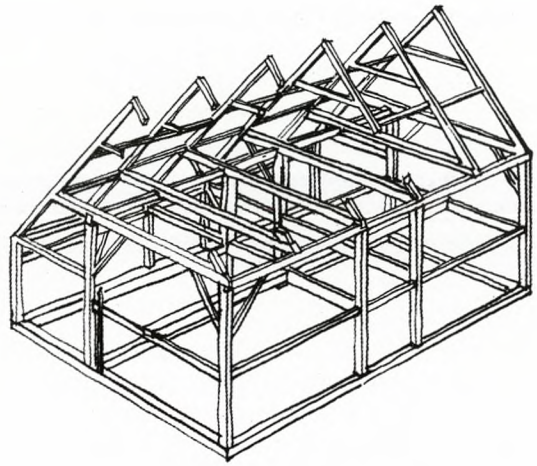
Las manipulaciones del espacio en los orígenes del Movimiento Moderno

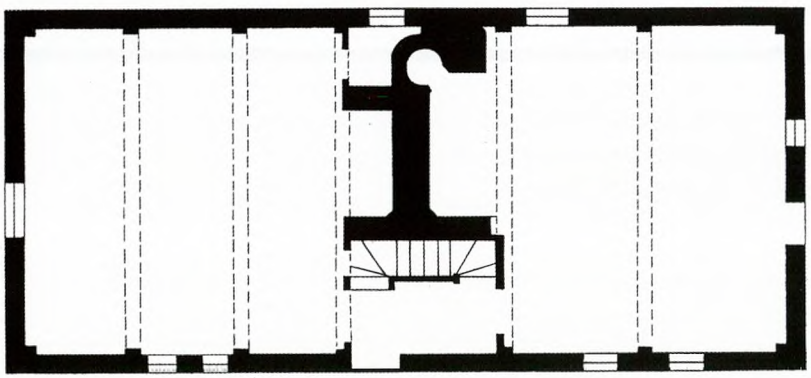
Como acabamos de ver, el neogótico victoriano de la primera época recuperó el gran *hall* de la tradición sajona y a partir de entonces se puso de moda como habitación que prestigiaba la casa.

4. James D. Kornwolf: *M. H. Baillie Scott and the arts and crafts movement*, pág. 21.

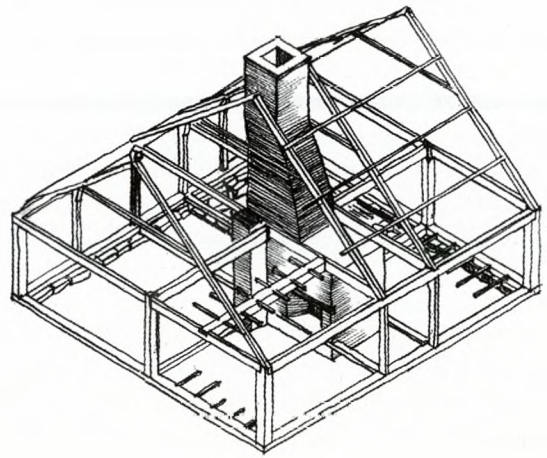


94a





94b



95

94a y 94b Casa Capen en Topsfield, Massachusetts, 1863. La tradición popular conserva el *hall* sajón como idea de casa y lo implanta por su eficacia para adaptarse a nuevos usos.
95 En Norteamérica, entre los siglos XVI y XIX, la tradición de la construcción *Cruck* evoluciona y se perfeccionan las estructuras de madera hasta llegar al nuevo sistema de construcción *Balloon-Frame*.

A partir de los años setenta, tanto en Inglaterra como en Alemania, los arquitectos de la nueva generación, con una nueva mentalidad fomentada por el *Arts and Crafts*, manipularon el espacio del *great hall* y llegaron a darle un nuevo sentido vital al devolverle las funciones de estar y trabajar que a partir del Renacimiento se le habían sustraído, es apartir de aquí cuando se puede denominar como sala de estar o (*living-room)*, recuperando su función vital original.[5]

En el presente capítulo trataremos de analizar cronológicamente diversas obras de arquitectos de distintos países que dieron una nueva dimensión a la arquitectura del humo, transmitiendo de ese modo la idea de dicho espacio al Movimiento Moderno.

También iremos señalando la fecha de su publicación en las revistas para ver cómo ciertas obras iban influyendo en otros arquitectos, a veces a lejana distancia, y cómo el *hall* en su evolución va a tomar el papel estructurante del conjunto.

En América, los arquitectos, menos atados a los prejuicios sociales y culturales, estudian los proyectos de las casas con un sentido más práctico, recreando un nuevo espacio capaz de ser el escenario de todas las actividades domésticas comunes, el *living-room*, que en realidad es una vuelta al *hall* sajón o una permanencia del mismo.

La arquitectura doméstica americana tiene su origen en la tradición de las cabañas medievales que los emigrantes ingleses llevaron a América. Todavía hoy se puede encontrar en Topsfield, Massachusetts, la Capen House (1863), que se conserva en su estado originario. Esta casa "[...]como otras casas dispersas en los pueblos americanos del siglo XVIII representan un reflejo fiel del estilo medieval inglés tardío".[6]

Estas cabañas, construidas generalmente en madera, tenían una chimenea de ladrillo como una gran columna central que generalmente dividía la planta en dos sectores dentro de una misma estancia que servía de habitación común. Con el tiempo estas cabañas evolucionaron a tipos más complejos y refinados, conservando el sentido utilitario y unitario del espacio como principal característica.

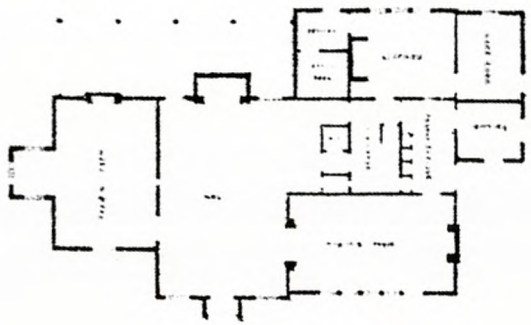
La arquitectura popular norteamericana desde el principio de la colonización estaba ligada a la construcción en madera: la abundancia del material a pie de obra, las ventajas del aislamiento térmico y la rapidez de construcción, se unían a la tradición de los emigrantes del Norte de Europa que conocían las técnicas del trabajo de la carpintería según los sistemas *Cruck*, *Stav* y *Laft*, con las que habían construido sus chozas, graneros, etc., en sus países de origen.

Paralelamente a la colonización y al desarrollo del país, las construcciones evolucionan desde esas técnicas tradicionales a una mayor depuración y ahorro de material con la utilización de tablones o *Balloon-Frame Construction*, sistema que permitía la construcción de los elementos estructurales, muros, etc., en el plano horizontal de la tierra y elevarlos después ligándolos todos al mismo tiempo, en vez de ir colocando capa pieza *in situ*.

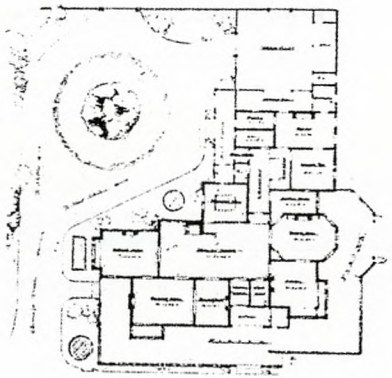
Este procedimiento fue importante no sólo porque con él se construyeron muchas casas, sino porque fue un método autóctono de la arquitectura norteamericana que el *Shingle Style* o estilo de tablilla de cobertura consagró como la posibilidad de hacer arquitectura culta con este sistema popular.

5. La palabra *hall*, que en castellano correspondía a la sala, fue tomando en España el significado popular de lo que, en realidad, correspondería al vestíbulo; al mismo tiempo, la palabra sala se fue vaciando de contenido vital o funcional, otorgándosele únicamente un significado representativo y social.

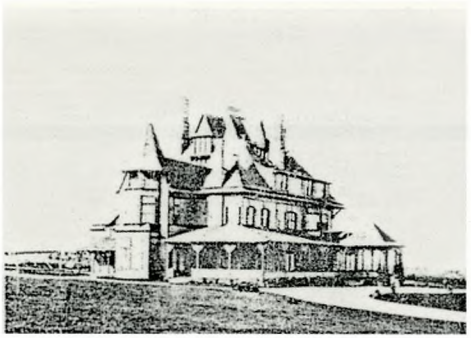
6. Charles F. Montgomery Jr.: "Las premisas de lo moderno en América del Norte", en VV. AA.: *Historia ilustrada de la casa*, op. cit., pág. 163.



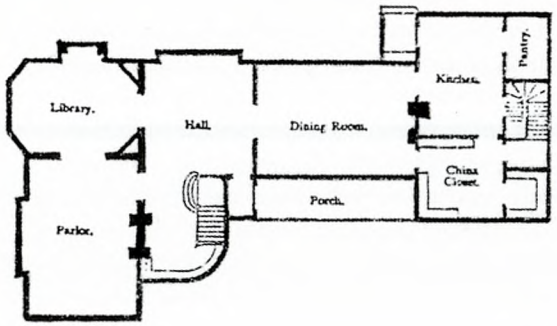
96a



96b1



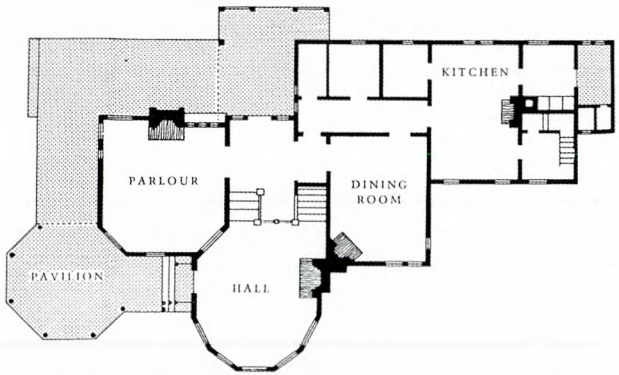
96b2



96c1



96c2



97

96 El arquitecto H. H. Richardson reintroduce en sus casas el *hall* como el espacio que articula el resto de las habitaciones, surgiendo así en la arquitectura norteamericana la idea del *Open planning*.

a Codman House, Boston, Massachusetts, 1868-1869.

b1 y b2 Andrew House, en Newport, Rhode Island, 1872-1873.

c1 y c2 Sotougton House, Cambridge, Massachusetts, 1882-1883.

97 Morrill House, Mount Desert, Maine, 1879. W. R. Emerson.

Es necesario destacar que la introducción de estas nuevas técnicas de la madera, junto con otras posibilidades constructivas tan distintas de las de los sistemas tradicionales de la piedra o el ladrillo, daban como resultado formal un nuevo lenguaje arquitectónico que, por razones de economía y racionalidad, exigía apartarse de las normas academicistas. La carpintería, al poseer mayor ligereza que los materiales pétreos, no permitía las mismas proporciones ni la misma composición.

Sin embargo fue en la planificación donde los arquitectos americanos hicieron una aportación original y que sería la innovación más significativa de la casa aislada desde la época del pintoresco: la planta abierta o fluida, es decir, el *Open planning.*

Aunque no se pone en duda la influencia inglesa en América a través de la obra de Shaw, sí es más discutido cómo llega a influir tan tempranamente en Richardson y si tiene algo que ver en la formación del *Open planning.*[7]

Lo cierto es que ya en 1868, H. H. Richardson (1838-1886) había proyectado para Richardson Codman una casa con un gran *hall* de tipo shaviano, y en 1872-1873 construyó la primera casa de campo para F. Andrews con un *hall* central de la que sólo se conservan los planos al haberse incendiado hace mucho tiempo.

"Este *hall* iba a ser muy grande en relación con las otras habitaciones, convirtiéndose en una zona de estar importante en vez de un mero vestíbulo (*foyer*) o núcleo de comunicación. El salón y el comedor se comunicarían con este *hall* de tal manera que se establecería una continuidad de todas las habitaciones de la planta baja".[8]

En 1874, año en que la revista *The Building News* había publicado varias perspectivas de casas de Shaw, Richardson diseñó la casa para William Sherman; en ella las habitaciones principales se comunican con el *hall* por medio de grandes puertas y así obtiene un espacio fluido en la totalidad de la planta baja, consagrándose de este modo el sistema *Open planning.*

En 1879 W. R. Emerson (1833-1918) construyó la casa C. S. Morrill, en Mount Desert, Maine. Esta vivienda ilustra muy bien el virtuosismo de la nueva planificación y consolida el *Open planning* americano. A partir de entonces los arquitectos dominaron un nuevo flujo del espacio que hizo que el interior, especialmente en las casas pequeñas, pareciera más amplio y flexible.

La fuerza del espacio abierto horizontal en contraste con el doble espacio fue realzada mediante techos bajos o descendidos sobre la altura habitual, poniendo el énfasis en las unidades de las proporciones horizontales como muestran muy bien los interiores y exteriores del *Shingle style*, con su arquitectura frágil debido a las pequeñas escuadrías de las tablas.

El espacio derivado de estas construcciones, en las que el *Open planning* encuentra gran facilidad para su desarrollo, está relacionado a través de grandes vanos y puertas correderas en su sentido horizontal, análogo a lo que ocurre en las casas japonesas, mientras que en el vertical lo hace mediante escaleras y desniveles que sustituyen los tabiques que tradicionalmente separan las distintas áreas.

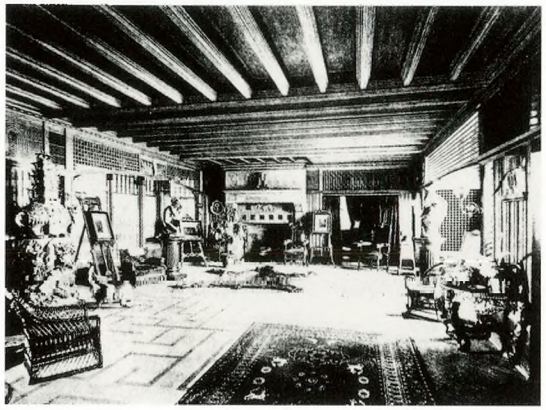
El esfuerzo por crear una interrelación de los espacios horizontal y vertical en las casas del *Shingle style* se aprecia perfectamente, como indica Scully, en la gran atención prodigada por Richardson y otros a las majestuosas escaleras vigorosamente diseñadas,

7. Vicent Scully: *The Shingle Style: Architectural Theory and Desing From Richardson to the Wright*, pág. 77. Scully menciona el libro de Robert Kerr: *The English Gentleman's house* (1864) y la revista *The Builder* de los años sesenta, como difusores del *Open planning* con anterioridad a la obra de Shaw.

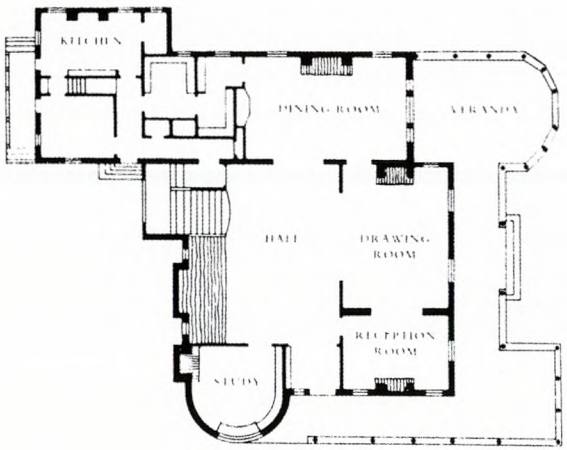
8. Henry-Russell Hitchcock, op. cit., 1981, pág. 388.



98a



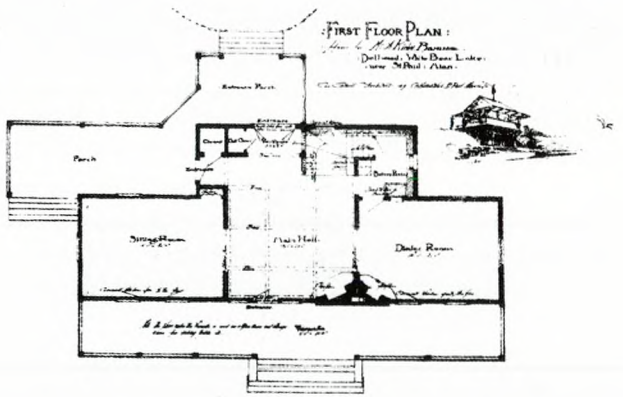
99



98b



100a



100b

98a y 98b Casa Isaac Bell Jr., en Newport, Rhode Island, 1881-1882. McKim, Mead y White.

99 Casa Newcomb, 1880-1881 en Elberon, Nueva Jersey, McKim, Mead y White.

100a y 100b Casa Dellwood en St. Paul, Minnesota, 1884. Cass Gilbert.

101 Casa Sescroft, en Sebright, Nueva Jersey, 1882.

con numerosos rellanos y cambios de dirección, que en las mejores casas dan una visión del espacio del *living-hall* sin interferirlo.

En síntesis, las características esenciales del *Shingle style*, cuya visión a partir de entonces toman los arquitectos más importantes del Movimiento Moderno, son la horizontalidad y como contrapunto la verticalidad, la interrelación de espacios y la concretización de áreas funcionales, así como la visión escenográfica y dinámica del espacio a través de los recorridos, principalmente de las escaleras, y, sobre todo, la posibilidad de ensamblar y componer todos estos elementos libremente sin modelos previamente establecidos por tipologías históricas, sino por necesidades concretas o por determinismos del lugar.

Poco después, en el año 1880-1881, M. C. Kim, Mead & White construyeron la casa para H. Victor Newcomb, en Elberon, Nueva Jersey, cuyo *hall* o estancia es muy original e importante para la posterior evolución del *hall* como área funcional de estar.

En 1881-1882 los mismos arquitectos construyen una casa para Isaac Bell, Jr., en Newport (Rhode Island), con una planta muy abierta, incluso más que la que Richardson construirá un año después. Al *hall* se le suma el espacio del *drawing-room* o salón a través de dos puertas correderas de ocho metros colgadas, dramatizándose además con un amplio rincón de chimenea algo oscuro y bajo que contrasta con el espacio de la gran escalera inundado de luz.

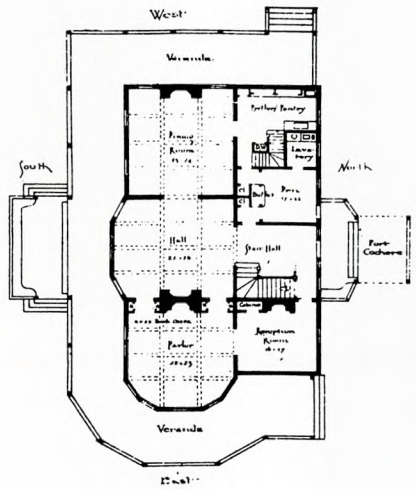
Mucho más interesante, por su influencia posterior, es la casa Seacroft de Nueva Jersey que construye Bruce Price en 1882, publicada al año siguiente en la revista *The American Architect*. Tiene un espacio dividido en dos sectores ligados por una gran abertura. El primero, a la entrada de la casa, es un *stair hall* con doble espacio, que sirve de vestíbulo y de comunicación vertical, y el segundo, un *hall* de estar con un gran *bay-window* al fondo. Además tiene el *parlour* y el comedor unidos al *hall* por grandes puertas, estando el primero prácticamente separado solamente por las dos chimeneas que forman una columna central de fuego, sin embargo aquí el espacio de las tres piezas es horizontal y vertido a la ancha *veranda* que rodea tres fachadas de la casa.

Muy importante también dentro de la evolución del *Open planning* es el proyecto que realizó en 1884 Cass Gilbert para Dellwood Sant Paul, en Minnesota, y que fue publicado el 17 de enero de 1885 en la misma revista.

Esta casa, conceptualmente muy clara y ordenada, presenta, como ha señalado Kornwolf, un planeamiento mucho más avanzado que el que hará Scott diez años después en Inglaterra, en Bexton Croft, en 1894.

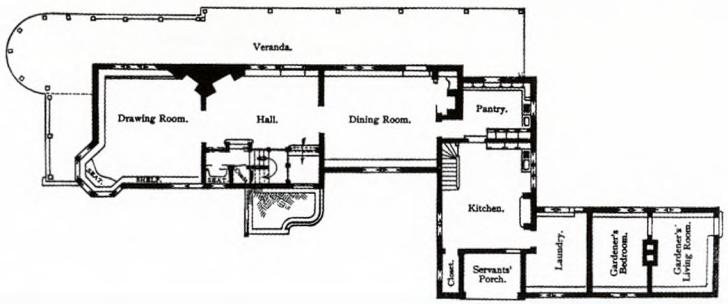
Otras casas que cabe destacar son la Ashurst, en Overbrook, de Wilson Eyre, y la Willian Kent House, en Tuxedo, de B. Price, que Hitchcock ve como un antecedente de las composiciones conceptuales de Wright.

Contemporáneamente, en Inglaterra, Charles Francis Annesley Voysey (1857-1941), que tenía diez años más que Wright, fue el primer arquitecto europeo que proyectó con una mentalidad moderna, además de limpiar de folklorismo el lenguaje formal de sus diseños, iniciando una labor imprescindible de dotar de nuevos contenidos de uso al *hall*, que deja de ser un espacio ceremonial, como ya hemos visto, y recupera sus funciones originarias de estar y trabajar.



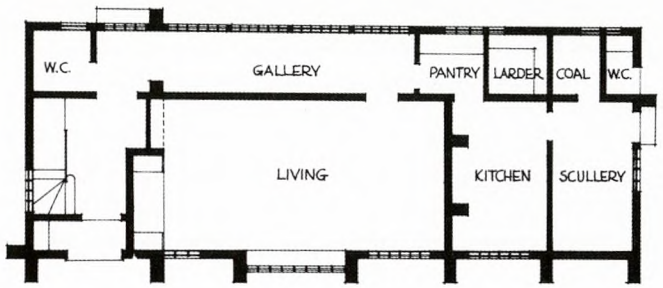
101



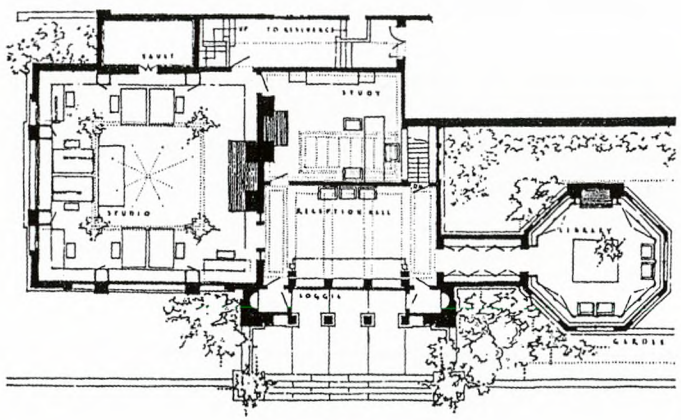


102





103



104

102 Casa Ashurst en Overbook, Pensilvania, 1885. Wilson Eyre.

103 Casa del arquitecto C. F. A. Voysey, Inglaterra, 1885.

104 Vivienda-estudio, en Forest Ave. Oak Park, Chicago, 1889-1895. F. Lloyd Wright.

105 Casa Kent, en Tuxedo Park, Nueva York, 1885-1886. Bruce Price.

En las residencias campestres, Voysey inicia algo muy interesante en su proceso personal respecto a la arquitectura inglesa, que es la capacidad de reinscribir las plantas de las viviendas pequeñas en figuras geométricas más simples, que en cierta medida anuncian el abandono del pintoresquismo compositivo y son las primicias del camino hacia una arquitectura más nueva.

En 1885 Voysey diseñó su propia casa que publica la revista *The Studio* en 1894. Tal vez por una cuestión económica, racionalizó al máximo la planta en la que aparece una gran habitación que rotula con el nombre de *living*, en lugar de *work-room*, como se denominaba en sus primeros proyectos. "Voysey parece tener la distinción de ser el primer arquitecto inglés, posiblemente el primer europeo, en usar este término, que era muy popular en esa época en América"[9] y que llegó a Inglaterra a través de las publicaciones de la obra de Arthur Litlle en la revista *The Builder*.

La palabra *living-room* es muy poco utilizada en las revistas de arquitectura inglesas en esta década de los ochenta. Incluso Brigs prefería el término *hall-sitting-room* y Baillie Scott raramente llamó a esta habitación *living-room*, prefiriendo *hall* en la rotulación de sus planos y *House Place* o lugar de la casa en sus escritos.

Voysey optó por una racionalización y simplificación en la concepción de sus plantas, llegando a un lenguaje formal y propio con el que logró desembarazarse de historicismos, aportando una visión de la idea nueva de la casa inglesa en la que será tan característico el revocado de las fachadas en sustitución de los entramados vistos.

Pero fue M. H. Baillie Scott (1865-1945) quien llegaría más lejos en la manipulación espacial, aunque su lenguaje formal e incluso los métodos compositivos fueran más tradicionales. Estos dos arquitectos encarnan la clave europea de la protomodernidad.

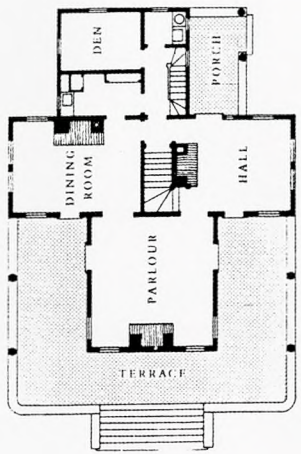
En la génesis conceptual del proyecto de una casa, Scott introdujo en sus obras algunos efectos escenográficos en el espacio del *hall* que, como veremos, influyeron en gran medida en el Movimiento Moderno.

Concentrado el máximo de espacio de la vivienda en el *hall* e intercomunicándolo exhaustivamente con todos los pequeños espacios específicos de la periferia, tal como ocurre en la arquitectura bizantina, Scott logra a través de la iluminación una atmósfera y un dramatismo entre los espacios altos y bajos en los que la sensación que el espectador tiene de cobijarse es el elemento básico de esta arquitectura.

Este efecto psicológico de refugiarse en los apéndices periféricos del *hall* y contemplar desde ellos el gran espacio es la gran conquista que los arquitectos ingleses de esta época aportan a su evolución, frente a la sensación de una habitación de paso obligado y de carácter meramente representativo.

Kornwolf explica en una nota cómo Baillie Scott designa el espacio o habitación principal de la casa: "él habla de ello como la *keynote* (clave o idea fundamental) del diseño, y los críticos alemanes usaron este término para designar esta habitación".

El primer diseño que realizó Baillie Scott en Douglas, en la isla de Man, fue un pequeño edificio, el Bates Bungalow, en 1889, publicado en *The Building New* el 18 de julio de 1890, que estaba muy influido por las publicaciones americanas de las casas de *Shingle style*.[10]



105

9. James D. Kornwolf, op. cit., pág. 57.

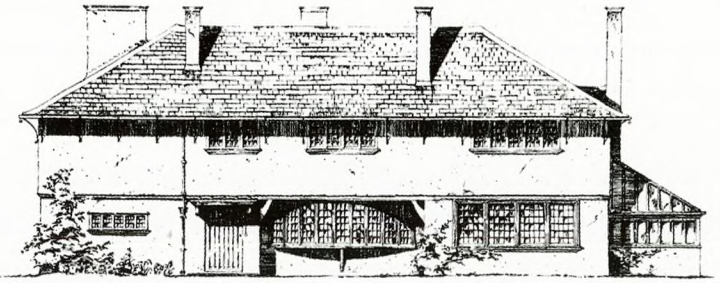
10. Como la revista estadounidense *The American Architect* (julio de 1882 a febrero de 1889).

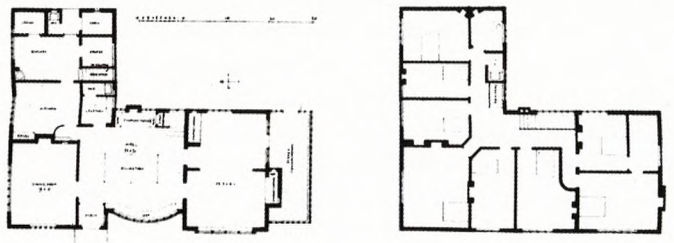


106a

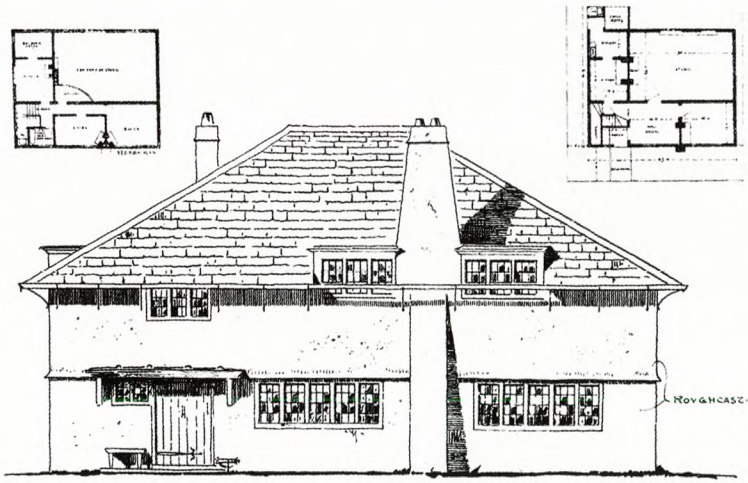


106b





107



108

106a y 106b Crooksbury House, en Farnhan, Surrey, 1890. Edwin Lutyens.

107 Ward House en Dovercourt, Essex, 1890. C. F. A. Voysey.

108 Britten Studio en West Kensington, Londres, 1891. C. F. A. Voysey.

Su pequeño tamaño forzó a una concentración de la planta y Scott, todavía en los comienzos de su profesión, no supo llegar a la cohesión de los espacios de estancia, como hacían los arquitectos americanos en el *Shingle style*, repitiendo dos habitaciones de función análoga con idéntico rótulo, *sitting room,* que se comunicaban marginalmente con un pequeño *hall* de entrada con escalera.

En estas mismas fechas, 1889, Frank LLoyd Wright (1867-1959), entonces colaborador de Sullivan, diseña y empieza a construir su propia casa, en el número 428 de la Forest Avenue de Oak Park, Nueva York. "Se inspira casi por completo en la casa de Bruce Price, en Tuxedo Park, a excepción de la planta que es mucho menos formal. Wright parecía haberse dejado influir por el tratamiento que White había dado al *hall* de la casa Newcomb";[11] sin embargo, Geofrey Baker opina que "Wright experimentó diversas combinaciones de formas primarias, empleando el cuadrado, el rectángulo, el polígono y el semicírculo [...], cuyo dominio él siempre atribuía al juego de arquitectura que le regaló su madre cuando tenía siete años".[12]

Ciertamente es importantísima la incidencia de su biografía en su obra, pues Wright, aunque se consideraba el más americano de los americanos o de los "usonianos" –como a él le gustaba decir–, tenía un padre de origen inglés y una madre de Gales portadora de la herencia celta.

En esta primera obra de Wright, bastante más inteligente que las casas de Bruce Price, el núcleo central de la casa sigue la tradición americana del siglo XVII que podemos ver en el Pearson Carpen House: un sistema de chimeneas que forman por sí mismas la división del espacio, generando un ámbito unitario, es decir, el *Open planning* llevado a sus últimas consecuencias.

En las mismas fechas en que Scott terminaba su primera casa, Edwin Lutyens (1869-1944), otro arquitecto inglés que sin embargo no influyó en el Movimiento Moderno, diseñaba Crooksbury Farnhans, en Surrey, publicada el 18 de agosto de 1890 en *The Building News*. Esta casa tenía un vestíbulo de acceso y un *hall* de tipo *shawiano* con escalera ligado a un *living-room* a través de un corredor, con cuya disposición el *hall* era simplemente la antesala del estar, aunque estuviese claramente diferenciado del vestíbulo.

En el mismo año, Voysey dibuja la casa para A. J. Ward, en Dovercourt, Essex, que fue publicada inmediatamente, el 11 de abril de 1890, en *The British Architec*. Esta casa, de una planta en "L" muy regular y con un alzado sencillo con un marcado énfasis horizontal, tiene un gran *hall* central que contiene la caja de escalera, la chimenea y un mirador curvado que marca la zona de estar, y, aunque no tiene doble espacio, la planta es muy interesante, ya que Voysey comienza a comprender aspectos proyectuales como las secuencias espaciales y la interrelación de funciones.

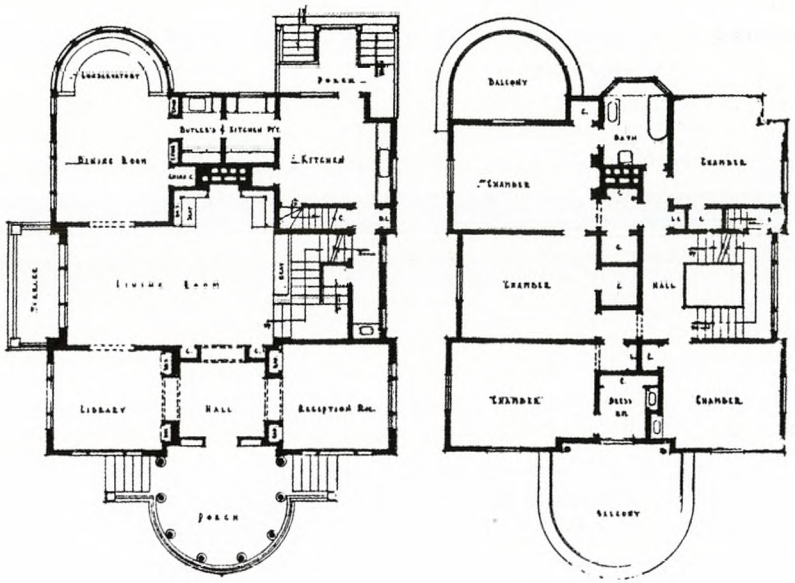
Al año siguiente, en 1891, Voysey dibujó una pequeña casa para el artista W. E. F. Britten, en West Kensington, Londres, publicada el 18 de diciembre del mismo año. Esta casa-estudio, de planta rectangular y de alzado sobrio, tiene una gran habitación con doble altura de unos 20 x 20 pies que denomina *studio*, con una gran chimenea y un balcón interior sobre ella; está más vinculada al *hall* medieval que a la arquitectura pintoresca del XIX, sin

11. Henry-Russell Hitchcock, op. cit., 1981, pág. 397.

12. Geofrey Baker: *Frank LLoyd Wright*, pág. 25.



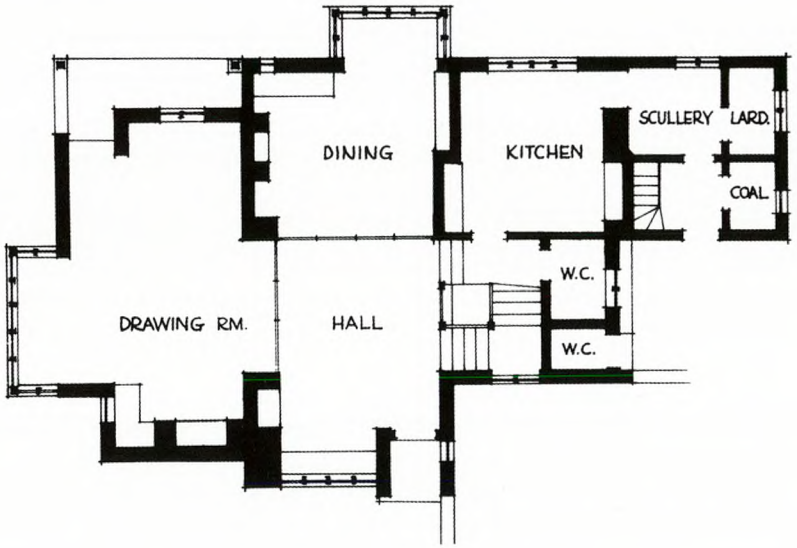
109a



109b



110a



110b

109a y 109b Casa de George Blossom, 1858, Kenwood Avenue Chicago, 1892. F. Lloyd Wright.

110a y 110b Red House en Douglas, Isla de Man, 1892-1893. M. H. Baillie Scott.

embargo, en cierta medida representaba también el inicio de una arquitectura moderna en Inglaterra que va a verse seriamente amenazada con el retorno del neogeorgiano.

Al año siguiente, 1892, Frank LLoyd Wright construye la casa de George Blossom en Chicago, en la que, "tras el bloque formal del vestíbulo de entrada y de las dos pequeñas habitaciones de esquina de la fachada principal, todo el centro de la casa se abre como un único gran salón estancia, *Great Living-Hall*; en él hay un amplio rincón de chimenea en eje con la entrada, la elaborada escalera sube en varios tramos en un extremo y amplios vanos conectan con la biblioteca y el comedor".[13]

Entre 1892 y 1893 Baillie Scott se construye su propia casa, llamada como la de Webb, *Red House*, en Douglas, isla de Man, y publicada en *The Building News* el 21 de abril de 1893. La elaboración del espacio interior de esta casa, que podemos incluir en la tradición formal de Shaw, tiene un gran interés, ya que aquí Scott logra la articulación plena del *drawing* y el *dining* con el *hall* de acuerdo con el sistema *Open planning*, siendo prácticamente las chimeneas las que hacen de separadores espaciales, tal como aparecen en la casa-estudio de Wright.

En las mismas fechas en que Scott terminaba su casa, Frank LLoyd Wright comenzaba la casa para W. H. Winslow (1893-1894) en River Forest, Illinois. De planta rectangular, como las de Voysey, puede considerarse una de las primeras piezas de la arquitectura moderna en la que se ha asumido la necesidad de eliminar lo superfluo para que sea posible mantener el concepto de diseño al desarrollar la idea.

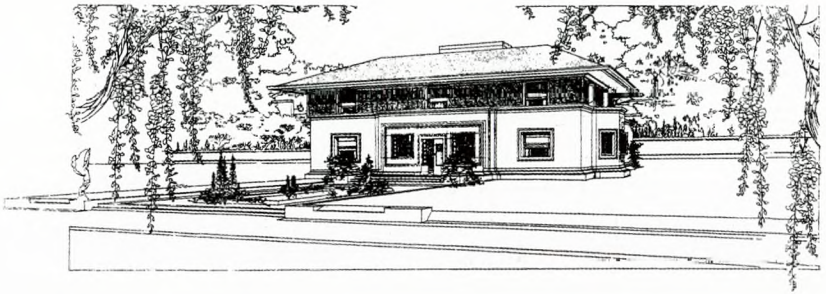
El lenguaje de esta casa, que ya no es ni "pintoresca", ni "grecorromana", ni "vernacular", es producto del propio planeamiento y de la lógica de su construcción. Sin embargo no se puede decir que esta casa esté desconectada de una cultura antropológica más antigua, de origen europeo, ni de los precedentes populares americanos más recientes como el *Shingle style*, ya que la teoría de la continuidad espacial de Wright tiene como precedentes, en los interiores, el *Open planning*, y en el exterior, las populares verandas y miradores.

Paralelamente en Inglaterra, Baillie Scott diseña la casa de Bexton Croft en Knutsford, Cheshire (1894-1896), que fue publicada en *The Building News* el 26 de junio de 1896, y está muy influida por las de Voysey aunque es más rica en su elaboración del espacio. Scott compone una trilogía espacial en una permeabilidad hacia la galería de acceso; pero lo más importante es que conserva la doble altura en la zona que rotula como *hall* y le introduce un balcón (*music Gallery*) y ventanas en el piso alto.

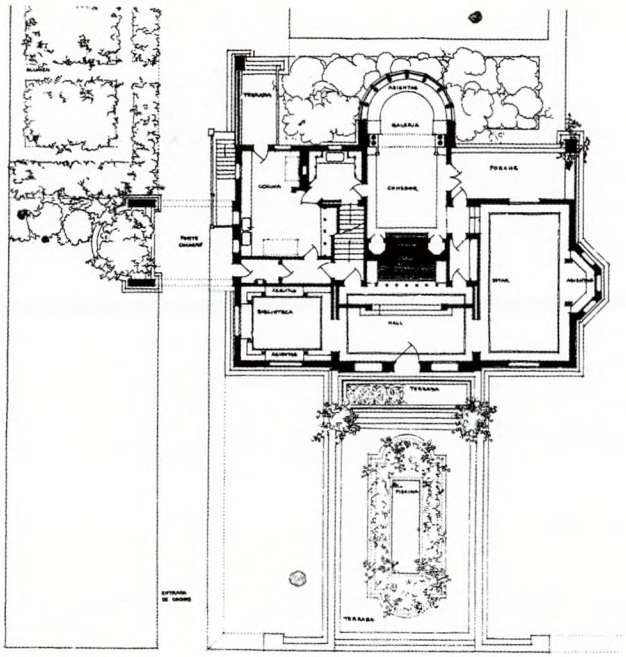
El *hall* de Bexton Croft no tiene la función esencial de circulación que se le había asignado en el XVIII, sino que está transformado en el *houseplace* o *living-room*, es decir, que aquí el *hall* había recobrado su cualidad de estancia o espacio principal, introduciendo además el *Open planning* americano.

Al año siguiente (1895) diseñó para el músico Carl St. Amory una casa en Bedford, Bedforshire. Esta casa, publicada el 30 de agosto del mismo año 1895 en *The Builder News* y en *Academy Architecture,* tenía un lenguaje formal muy vernacular que dificultaba la lectura conceptual de un espacio muy complejo, lleno de rincones y de detalles como las ventanas de las habitaciones superiores que se asomaban al gran espacio central, configu-

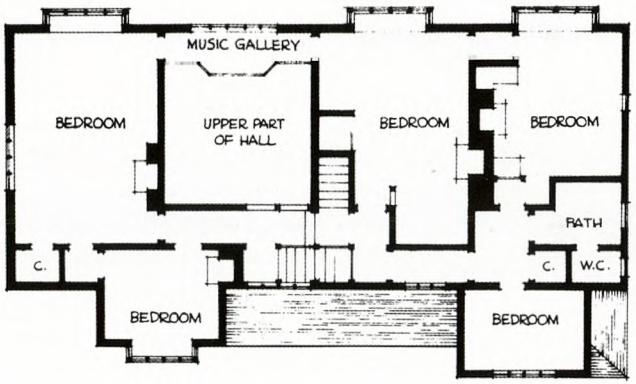
13. Henry-Russell Hitchcock, op. cit., 1991, pág. 397. (En la versión original, de 1968, aparece *Great Living-Hall* en vez de gran-salón-vestíbulo de la traducción española.)



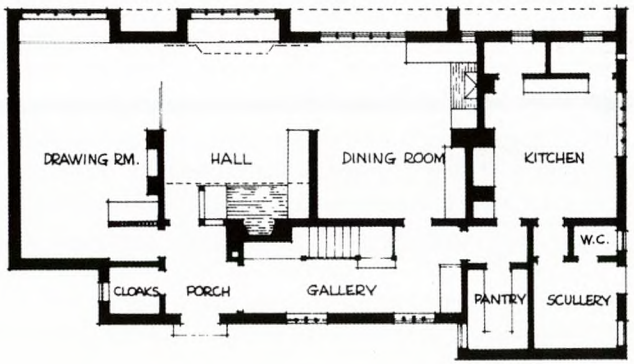
111a



111b



112a



112b



113a

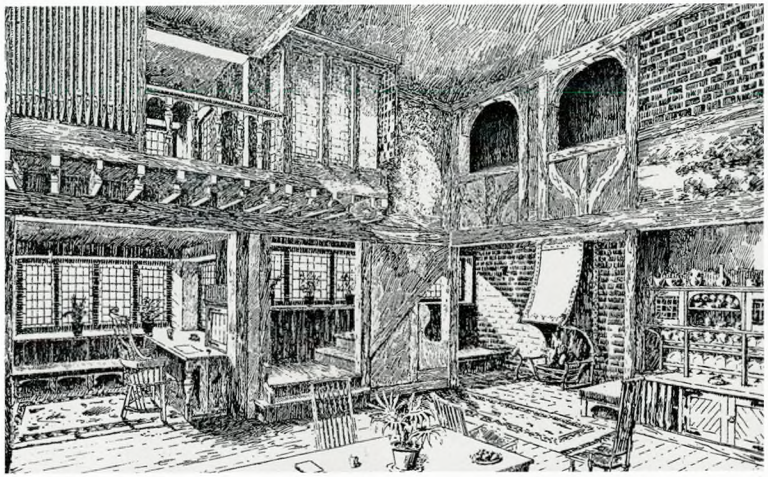


113b

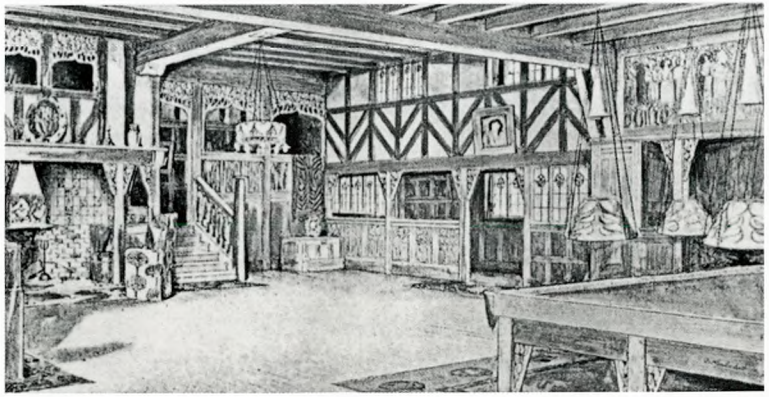
111a y 111b Casa Wislow en River Forest, Illinois, 1893. F. Lloyd Wright.

112a y 112b Bexton Croff en Kmutsford, Cheschire, 1894-1896. M. H. Baillie Scott.

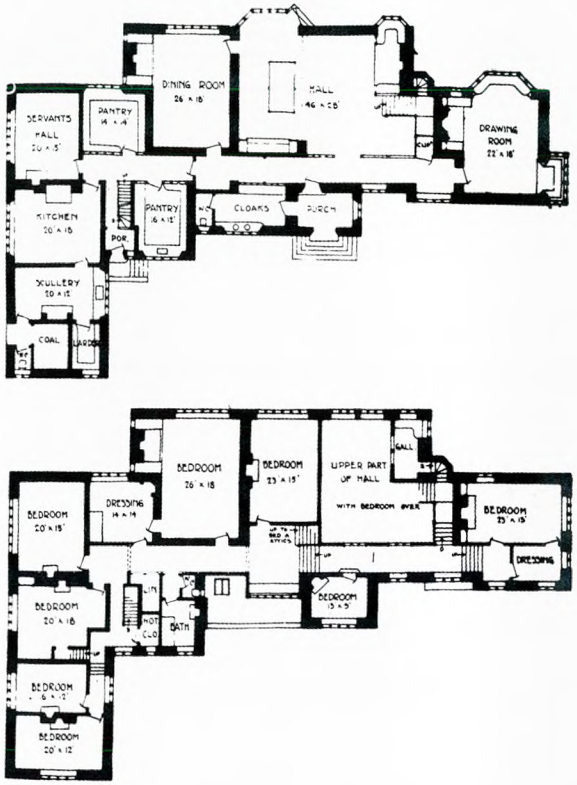
113a y 113b Carl St. Amory House en Bedford, Bedfordshire, 1895. M. H. Baillie Scott.



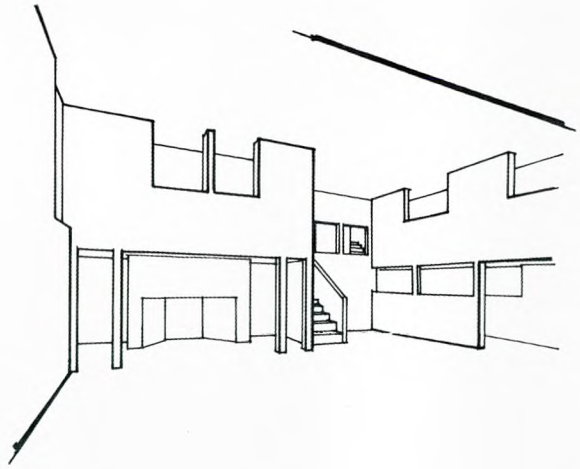
114



115



116a

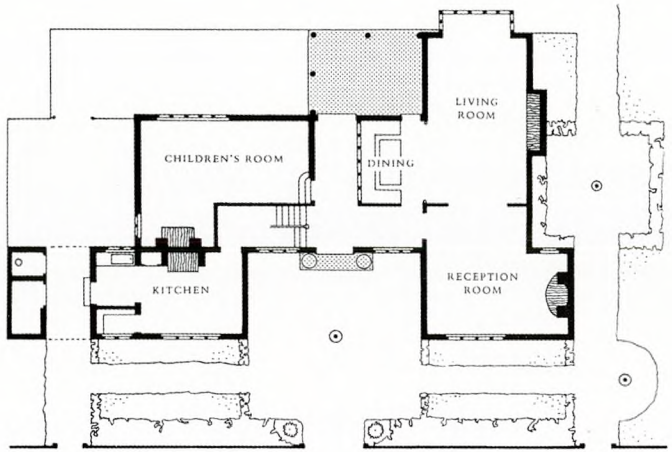


116b

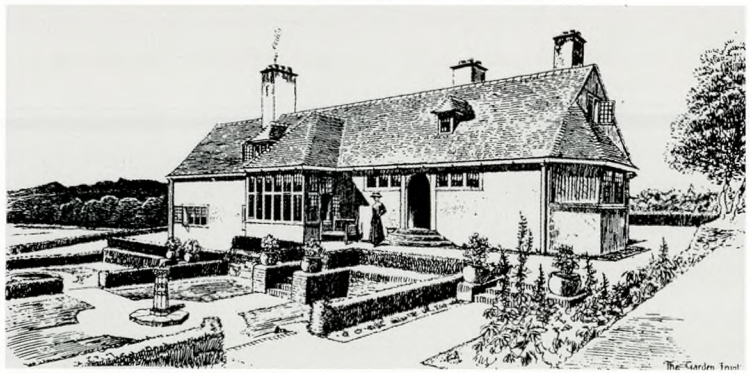
114 Dibujo publicado en *Academy Arquitecture* en 1896 y 1898 por los arquitectos Barry Parker y Raymond Unwin.

115 Blackwell House, en Bowness, Westmorland, 1898-1899. M. H. Baillie Scott.

116a y 116b Blackwell House. Plantas y diagrama del *hall*.



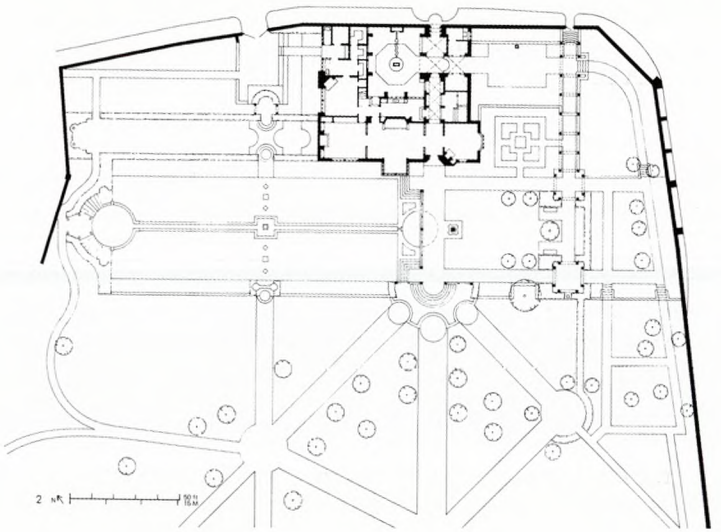
117a



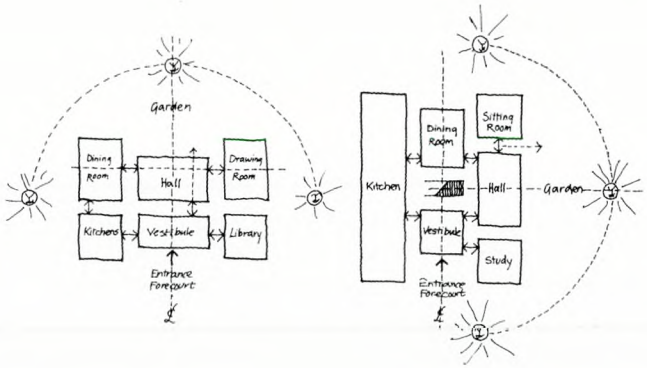
117b



118a



118b



118c

117 Dos dibujos de M. H. Baillie Scott:

a Planta para una casa en Trevida, 1905.

b Perspectiva de Hearther Cottage en Sunningdale, Berkshire, 1904.

En ambas las *bay window* son un elemento espacial importante del *hall* y su manifestación exterior en la fachada.

118a, 118b y 118c Deanery Garden, en Sonning, Berkshire, 1898-1901. Edwin Lutyens. Lo más interesante de las casas de Lutyens es la organización de la composición de los usos, en la que el *hall*, diferenciado del vestíbulo, se conecta al jardín a través de la galería que forma parte del *hall*.

rando un *hall* muy característico de su obra que será muy imitado en la arquitectura inglesa (por Barry Parker y Raymon Unwin, entre otros)[14] y se convertirá en la base de la elaboración espacial del Movimiento Moderno.

Si hasta entonces el *hall* tenía como base de referencia los modelos medievales, el *hall* de Scott marcará un hito que, haciendo tabla rasa de lo anterior en cuanto a la tipología, permitirá unos nuevos mecanismos proyectuales para entender el *hall* como el corazón de la casa del Movimiento Moderno, como ocurre en la Blackwel House.

A principios del siglo xx realiza unas casas pequeñas (Springcot, 1903) y Trevisa, 1904-1905, publicadas en *Houses and Gardens* en 1906, gracias a lo cual los jóvenes arquitectos europeos llegaron a conocer su método. Desde el punto de vista conceptual, estos proyectos están concebidos en términos de una gran modernidad, derivada, como ha señalado Kornwolf, de entender la parcela o el solar como algo inseparable de la casa, realizando las transparencias del interior a traves de un ámbito con un doble espacio al jardín.

A partir de 1906 la obra de Baillie Scott se vuelve totalmente neogeorgiana y su investigación espacial pierde interés, acercándose así a una arquitectura muy bien hecha pero muy convencional, como la de Lutyens, quien ya dentro de nuestro siglo construirá de una forma rigurosamente canónica los *halls* en Sonning y Thakeham, siendo un virtuoso y sensible arquitecto enquistado en la tradición británica.

La obra más representativa que cierra este ciclo corresponde a Voysey; se trata de la casa Broadleys, junto al lago Windermere, construida en 1898-1899. En su interior sintetiza de una forma magistral la complejidad y riqueza del espacio de esta época, convirtiéndose en un gran mirador sobre el lago. Diseñada con un lenguaje sencillo, es su obra cumbre e influirá en la arquitectura alemana, especialmente en Tessenov.

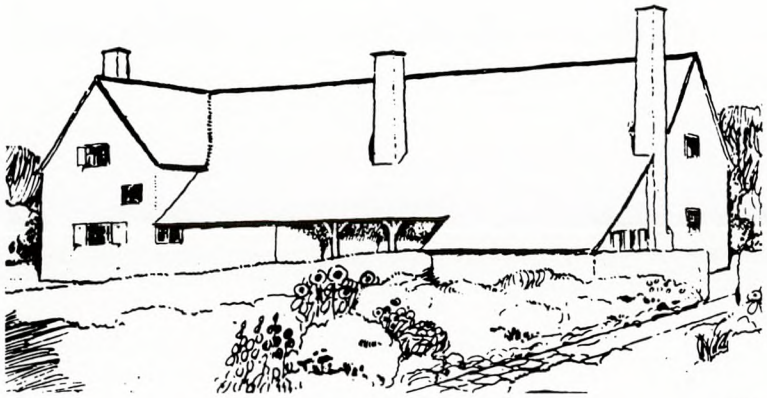
A partir de finales del siglo xix, la arquitectura británica apenas si sufre una transformación en la evolución del espacio, al contrario de lo sucedido en las décadas anteriores, hasta recibir el impacto del Movimiento Moderno continental.

Dentro ya de nuestro siglo, MacKintosh, heredero del lenguaje escueto de Voysey sobre los tipos tradicionales, realiza con un diseño avanzado que transforma en arquitectura moderna todo el saber de la generación anterior, la Hills House (1902). Esta obra representa el mejor ejemplo de transición a la modernidad en la que los interiores claros y bien iluminados anuncian la atmósfera nueva del racionalismo.

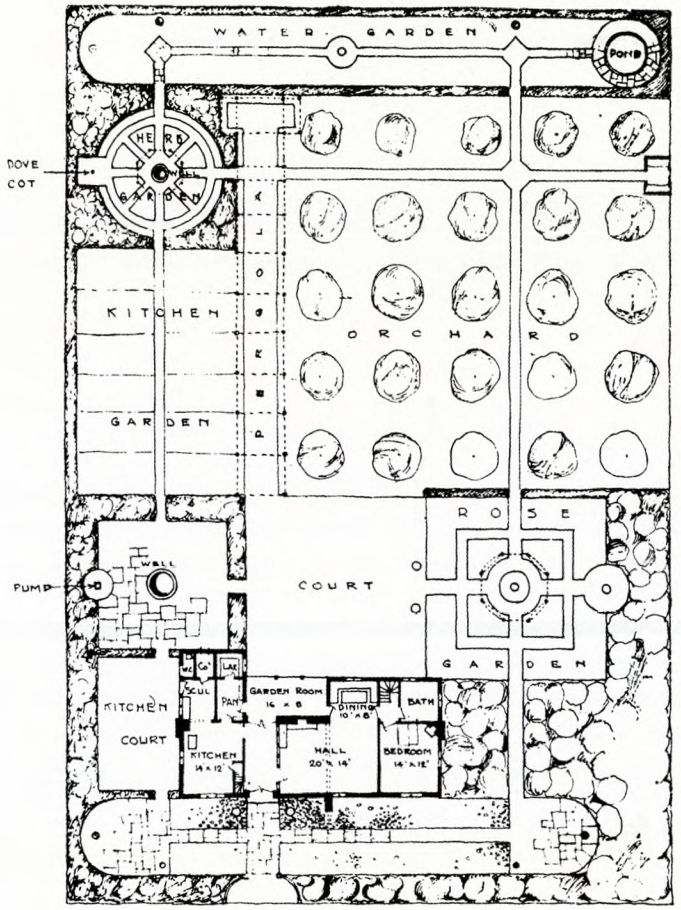
La Alemania de finales de siglo fue el país continental que mejor recibió la influencia de los arquitectos ingleses. El hecho de que parte de la cultura anglosajona de las Islas era de procedencia celta y germana, la búsqueda de las raíces nacionalistas y el prestigio como potencia económica y política que tenía Inglaterra en aquel momento formaban un conglomerado digno de admiración que intentaban emular en todos los terrenos.

Alemania, sin embargo, tenía además otros fermentos culturales y una capacidad de evolución y de profundización mayor en sus capas intelectuales, y sobre todo un espíritu más innovador, que le llevó en pocos años a la vanguardia cultural de Europa; mientras los ingleses se repetían en su mundo establecido y conservador que permitía evoluciones pero no cambios radicales.

14. Alex Koch: *Academy Architecture and Annual Architectural Review*, pág. 17.



119a

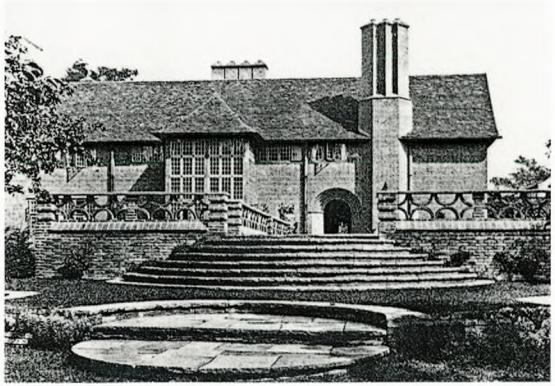


119b

119a y 119b Dibujos de la casa Springcof, 1903, publicados en *Houses and Gardens* (1906) y en *The Builder's Journal* (1903). M. H. Baillie Scott.



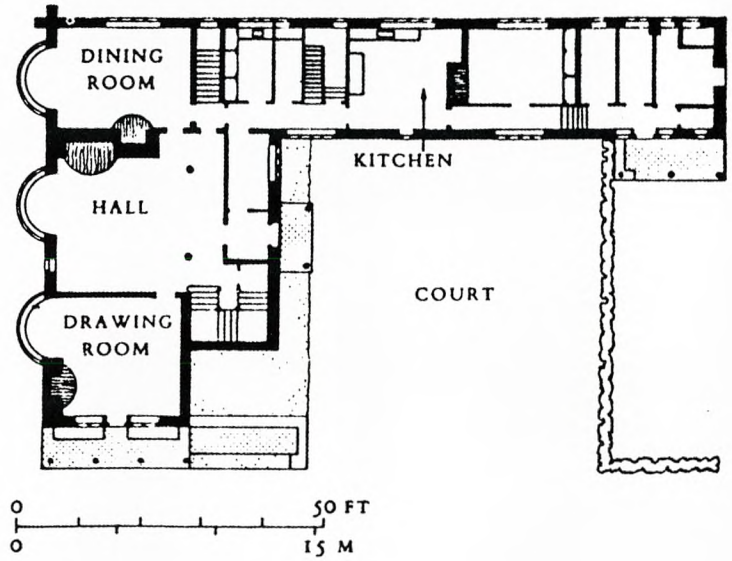
120a



120b



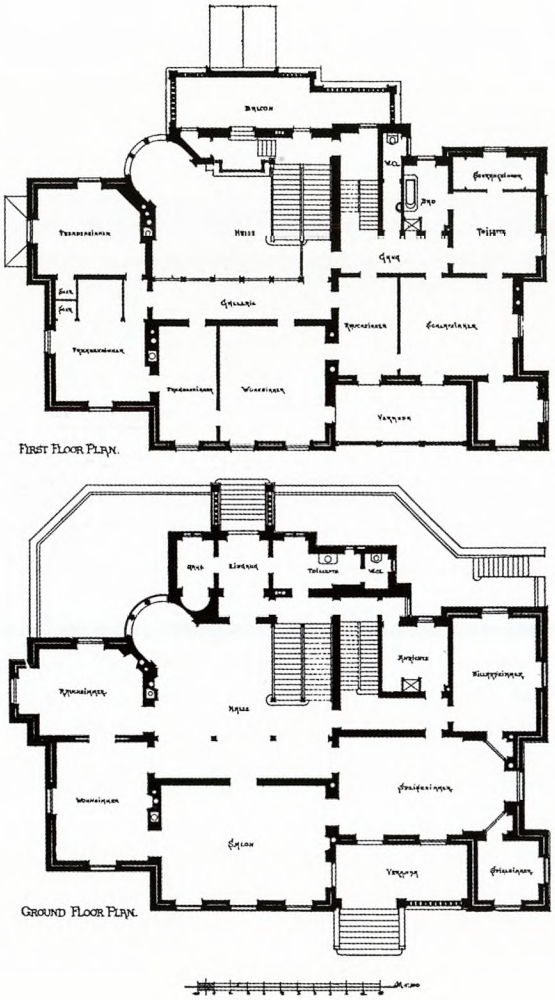
121a



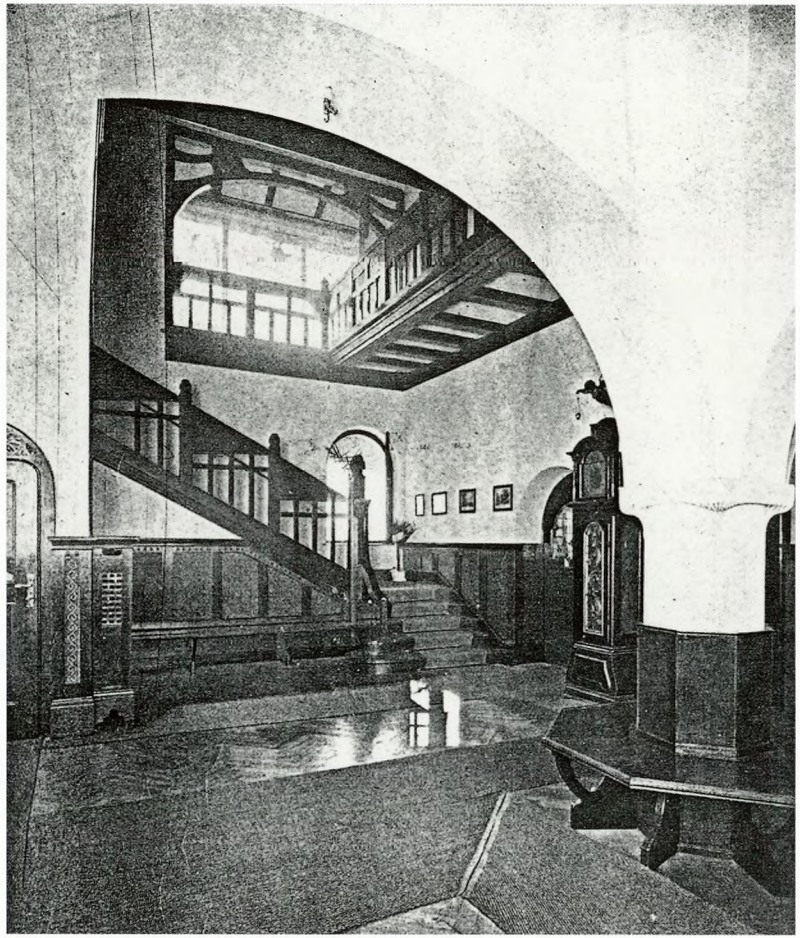
121b

120a y 120b Dearnery Garden. Interior del *hall* con la gran *bay window* o galería a toda altura. A diferencia de Voysey, Lutyens construye con un lenguaje medievalista que enmascara la organización espacial y la claridad compositiva.

121a y 121b Broadleys House, en Lake Windermere, Cumbria, 1898. C. F. A. Voysey. El *hall* con su doble altura articula la casa a la vez que es el gran mirador sobre el lago. Exenta de motivos medievales, esta casa propone una idea moderna del espacio del humo.



122



123

122 Villa Manskopf, Nierderrad, Francfort, 1896. Franz von Hoven.

123 *Hall* de la villa Hauptmann, en Blasewitz, Dresden, Alemania, 1900. Schillins y Graebner. Por influencia inglesa, el *hall* es el espacio más representativo y generador de todas las casa pudientes de la Europa de entre siglos.

124 Sección del palacio Güell, en Barcelona, 1885-1889. Antonio Gaudí. La gran sala central o *hall*, en la planta noble, además de ser el elemento articulador de la casa, tiene desde la cúpula cinco niveles, siendo cuatro habitables y el quinto de iluminación cenital.

En 1897 Alex Koch publicó en la revista *Architectural Review* un dibujo del arquitecto germano Baurat Otto March de una casa de verano en Habour, de Kiel, y al pie del grabado aparece la aclaración de que es un *hall dining and drawing-rooms combined*, es decir, una estancia para todo, un *living-room* como designaban los americanos.

Esta perspectiva de March es muy interesante ya que nos muestra un gran *hall* con su doble espacio y su galería de música o *dais* bajo la cual, además de una doble penetración de dos puertas a modo de cancel, se cobija la chimenea con sendos bancos laterales al igual que en los rincones de Scott, con una hermosa transparencia a través de un arco *Jugendstil* de madera y un mirador muy iluminado de techo bajo.

Para la mayoría de los arquitectos alemanes de la época, el *hall* era el espacio que ellos denominaban *Halle* y tenía un sentido más ceremonial, por supuesto distinto del vestíbulo (*Vestibul*) y de la estancia o sala de estar (*Saal*), que al fin y al cabo tenía la misma raíz *Saal Hall* y que equivaldría al antiguo *Koenig Halle* con doble espacio y tribuna.

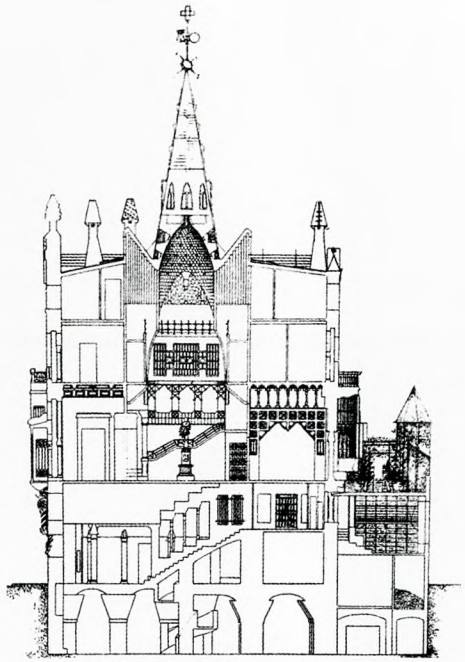
El *Halle*, también llamado *Diele* en alemán, era pues, la mayor parte de las veces, una gran habitación central que ejercía la función de comunicación y de recepción ceremonial como en la Inglaterra barroca.

Podemos ver ejemplos como el de la villa Manskopf, en Niederran (1896), del arquitecto Franz von Hove. El *Halle* de la villa Gerhard Hauptmann, en Blasewitz, de los arquitectos Schilling y Graesbner; o el ya tardío *Halle* de la casa Stern (1910) en Essex, de Edmund Körner, inspirado tipológicamente en la Dulce Domun de M. H. Baillie Scott; o el *Halle* de la villa Stiller, en Sorau, de los arquitectos Erdmann y Spimdler, de 1904.

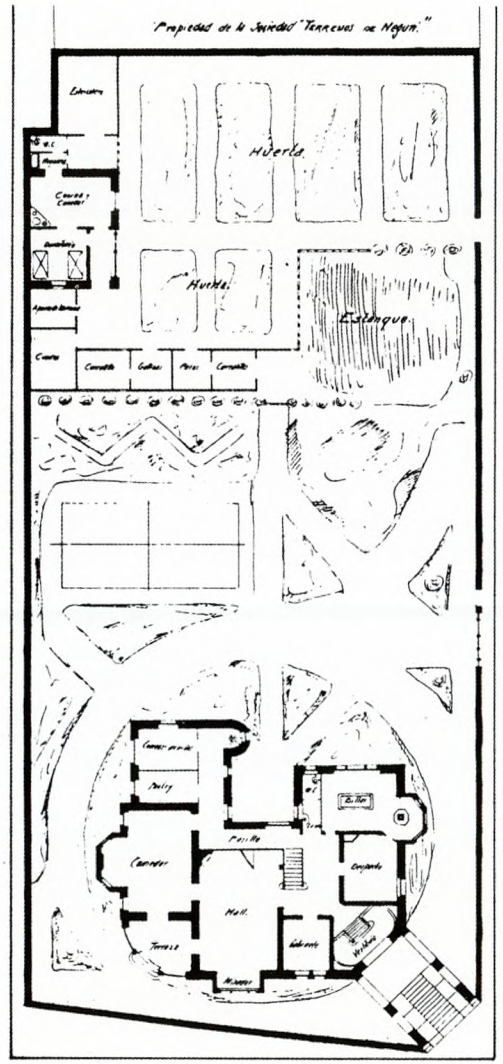
En España, sobre todo en el norte, Santander, Vizcaya y Cataluña, y también en Madrid, la naciente burguesía comerciante e industrial de los negocios de harinas, hierros e hilaturas, a través de sus contactos con Inglaterra, vieron y necesitaron también estos espacios sajones para adornar su entorno y aumentar su prestigio social.

Así el gran *hall* de escalera ceremonial del palacio del Marqués de Comillas, en Comillas, del arquitecto Joan Martorell; el gran *hall* del palacio Güell, de Gaudí; los *halls* de las casas de los arquitectos Achúcarro, Zubizarreta, Saracíbar, M. M. Smith, etcétera.

Dentro de la obra de M. M. Smith, la casa Lewison (1908), en Neguri, hoy desaparecida, tenía un *hall* de doble altura que organizaba y estructuraba toda la casa. Este *hall* penetra en Vizcaya durante la generación de los Achúcarro, Zubizarreta y Saracíbar, si bien su uso en uno y otros es distinto, como se manifiesta al comparar el *hall* de la casa para Valentín de Gorbeña (1902), de Severino Achúcarro, con el de la casa Lewison, aun cuando los dos tengan sus raíces en la arquitectura inglesa. En Achúcarro, el *hall* es una gran sala central iluminada por lo alto, provisto de galerías o balcones superiores que establecen las comunicaciones con las piezas privadas, es decir, el *hall* hace la función de patio, lugar abierto y accesible a todas las personas de la casa, actuando como un vacío dentro de la masa edificada, mientras que en Smith y concretamente en la casa Lewison, el papel del *hall* no es tanto el de un vacío como el de un elemento que se dispone en relación dinámica con las otras piezas de la casa, siendo su papel más orgánico.



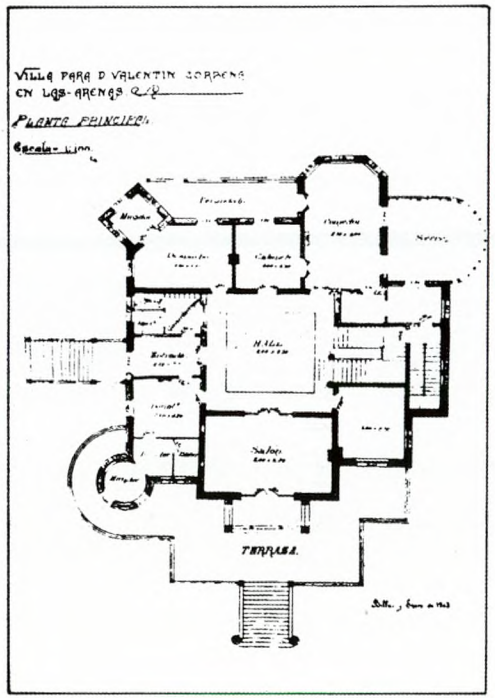
124



125a



125b



125c

125a y 125b Planta y fotografía de la casa Lewison en Neguri, Vizcaya, 1908. M. M. de Smith.

125c Planta de la casa Gorbeña, en Las Arenas, Vizcaya, 1908. Severino Achúcarro.

126 A comienzos de siglo, la influencia de la arquitectura inglesa reintroduce el *hall* en la arquitectura española. La antigua sala con el estrado habían sido olvidados en la arquitectura culta a partir del siglo XVIII por la influencia de los modelos franceses e italianos.

El *hall* del palacio del Conde de Güell en Barcelona (1885-1889), que construyó el arquitecto Antonio Gaudí, ocupa la primera planta del edificio y recuerda en cierta medida por su estructura las salas medievales catalanas, pero introduce ciertos elementos de influencia británica tales como las escaleras exentas y dispuestas de un modo escenográfico y las galerías y los rincones periféricos análogos a los de la arquitectura de Scott y de B. Parker.

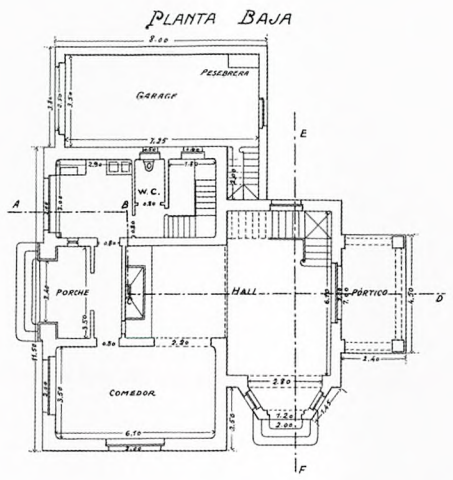
En la casa Isasi, que todavía se conserva en la Ciudad Lineal de Madrid, probablemente fechada hacia 1905, los arquitectos Mario Belmas y Emilio Vargas, de la Compañía Madrileña de Urbanización, construyen un *hall* con rincón de chimenea dentro de la ortodoxia anglosajona que demuestra hasta que punto fue popular esta arquitectura en su época.

En la primera década de este siglo, Frank LLoyd Wright, como todos sabemos, diseña una serie de casas, entre otras, la casa Heller, de 1897; la casa J. W. Husser, de 1899; la casa B. Harley Bradley, de 1900; la casa Arthur Heurtley, de 1902; la casa Hardy, en Racine, de 1905; la casa Avery Coonley, de 1908; y la famosa casa Robie, en Chicago, de 1909. En todas ellas se introducen unos invariantes y es que en estas casas el espacio de vivir diurno ocupa la mayor parte del edificio, normalmente en planta y también en altura, y la chimenea o sistema de chimeneas emplazadas en el corazón de la casa es como una gran columna que la estructura tanto en el interior como en el exterior.

Podemos decir que la casa Robie es la última de esta serie que cierra el ciclo de la arquitectura pintoresca y la primera que abre en América la arquitectura ya netamente moderna.

Sin embargo, la influencia de la corriente iniciada por Shaw y continuada por Baillie Scott fue tan grande que, ya entrado el siglo xx, la inercia de la tendencia pintoresca tradicional produjo miles de viviendas de aspecto o estilo anglosajón en las que el *hall*, entendido como tal, tenía un cierto significado ritual, muchas veces arqueológicamente interpretado y otras más o menos manipulado y adaptado a ciertas exigencias de la época y del lugar.

Baillie Scott influyó decisivamente en la primera generación del Movimiento Moderno, como a continuación analizaremos, y veremos cómo el sentido de espacio principal estructurante del *hall* no se pierde y cobra una nueva dimensión en la arquitectura contemporánea.

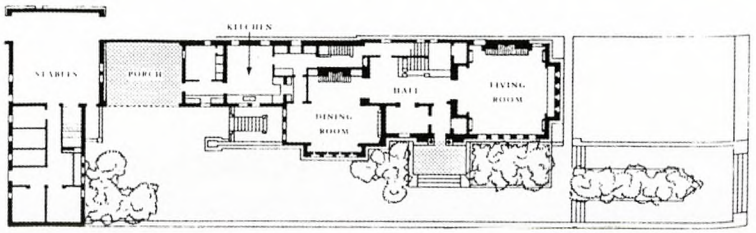


126

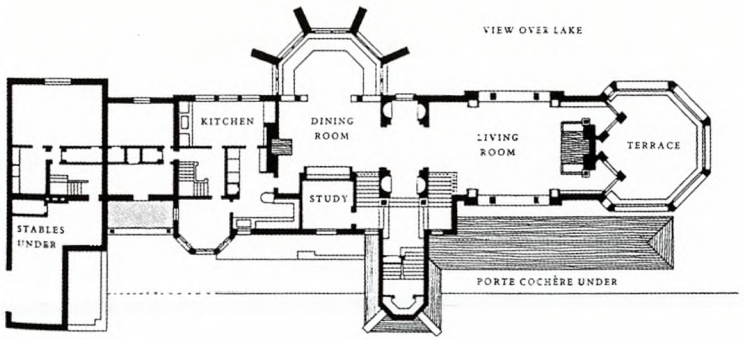
El doble espacio en la arquitectura del Movimiento Moderno

Es sabido por todos que el Movimiento Moderno tuvo una gestación compleja a lo largo del siglo xix y en los últimos años del mismo el "modernismo europeo" jugó un papel importante en la ruptura del lenguaje formal academicista, tanto el de origen clásico como medieval. Sin embargo fue en los Estados Unidos, con el *Shingle style* y sobre todo con Frank LLoyd Wright, cuando se prescinde de las formas rituales de los estilos y se plantea la arquitectura como un problema esencial de espacios, y su construcción, a través de la geometría que ordena los materiales usados.[15]

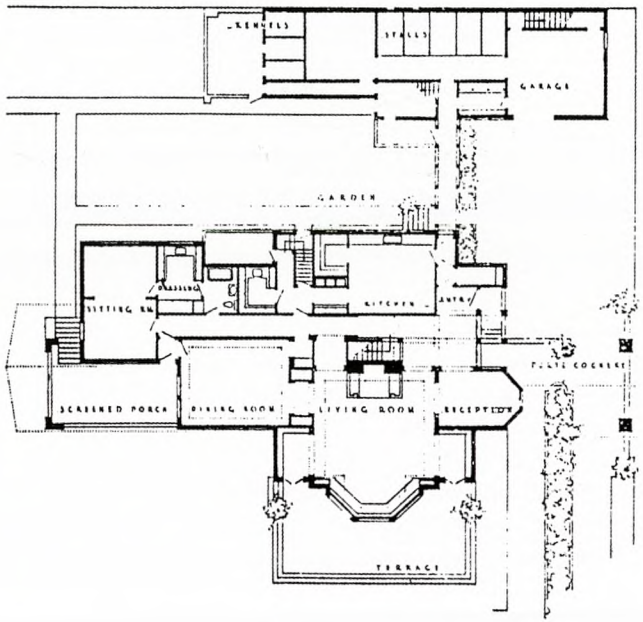
15. Frank Lloyd Wright: "La muerte de las cornisas", en *El futuro de la arquitectura*, pág. 87 y siguientes.



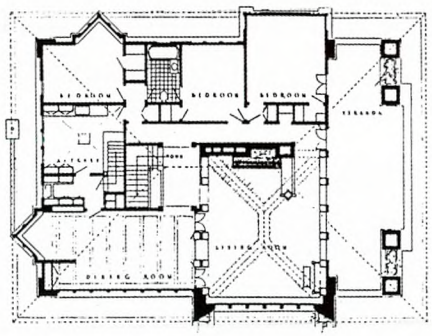
127a

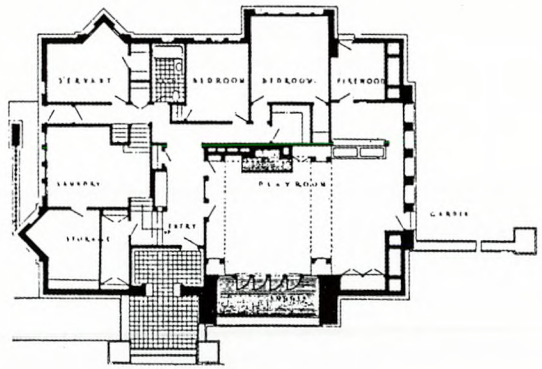


127b



128





129

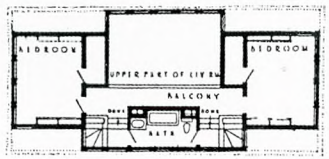
127a Heller House, Chicago, 1897.

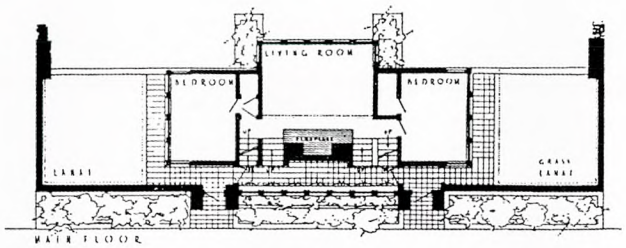
127b Husser House, Chicago, 1899. F. Lloyd Wright. Las primeras casas de Wright todavía están insertas en la tradición inglesa del XIX.
128 Harley Bradley House, en Kankakee, Illinois. F. Lloyd Wright.

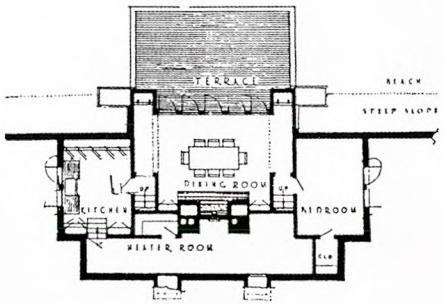
129 Herhey House, en Oak Park, Illinois, 1902. F. Lloyd Wright.

130 Hardy House, en Racine, Wisconsin, 1905. F. Lloyd Wright.

131 Robbie House en Chicago, 1909. F. Lloyd Wright. Si la comparamos con la casa Husser, Wright evoluciona hacia una nueva concepción del espacio del humo.

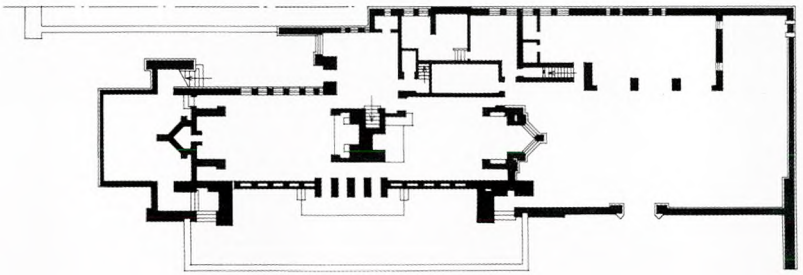

BEDROOM
UPPER PART OF LIVING
BEDROOM
BALCONY
BATH

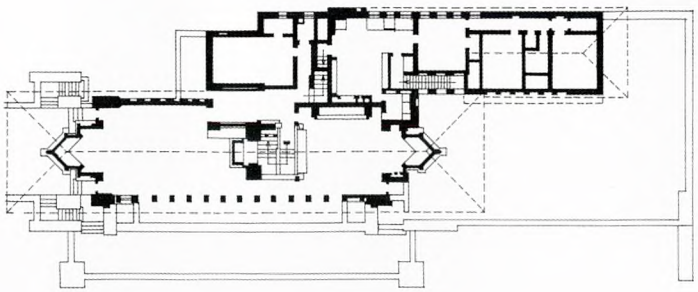

LIVING ROOM
BEDROOM
BEDROOM
GRASS
GRASS
MAIN FLOOR


TERRACE
BEACH
STEEP SLOPE
DINING ROOM
KITCHEN
BEDROOM
HEATER ROOM

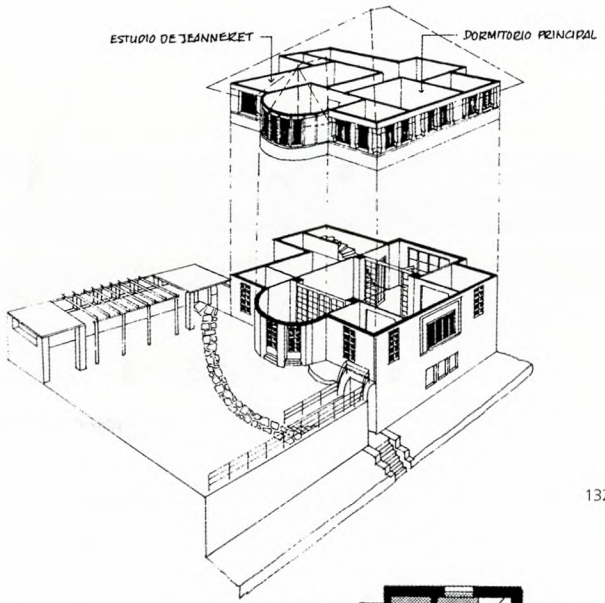
130



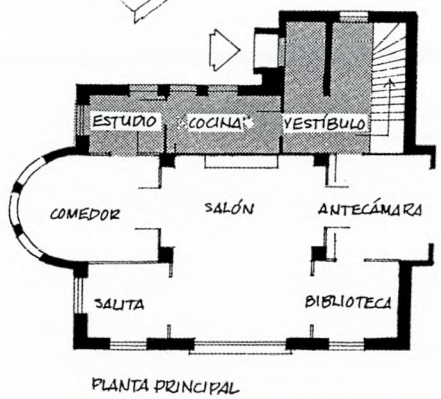




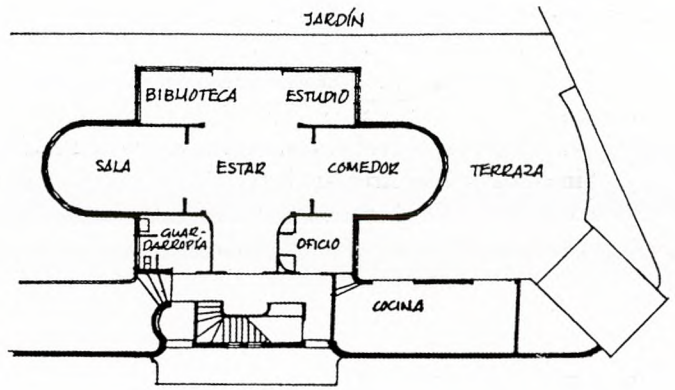
131



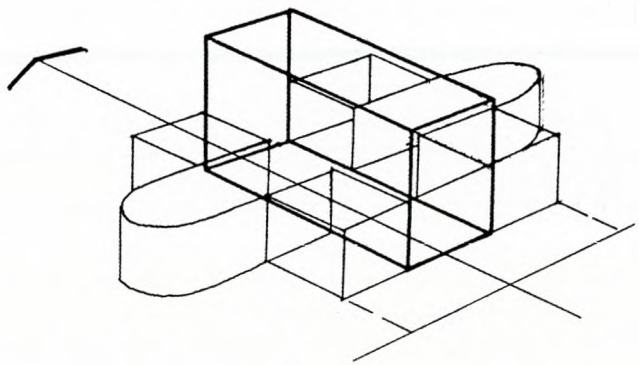
132a



132b



133a



133b

132a y 132b Volumen central de doble altura vinculado a la planta baja en dirección a las vistas. Villa Schwob, en Chaux-de-Fons, Suiza, 1916. Le Corbusier. Según los dibujos y el análisis de Geoffrey H. Baker.

133a y 133b Villa Jeanneret-Perret, en Chaux-de-Fonds, Suiza, 1912. Le Corbusier. Dibujos de G. H. Baker. Las primeras casas de Le Corbusier están dentro de la tradición del *hall* inglés.

134 Casa de verano, dibujo de Peter Behrens de 1904. La influencia de la traducción de Muthesius del libro de Scott *A Country House*, se refleja en el intento de solucionar el conjunto con una gran habitación englobadora de todos los usos.

En esta nueva concepción de la arquitectura americana, las casas no tienen connotaciones socio-históricas ni quieren significar más de lo que son en sí mismas, estableciendo un nuevo valor por su uso.

En la Europa de entonces era mucho más difícil de adoptar esta nueva actitud, sobre todo en Inglaterra, que estaba orgullosa de sí misma y de lo que ellos consideraban como su tradición y su propia identidad: el neogótico vernacular.

Sin embargo Alemania, sin la presión de una clientela como la inglesa ni ninguna academia dogmática como la francesa, supo reaccionar a comienzos de este siglo contra los excesos del *Art Nouveau* y crear una vanguardia que enseguida conectó con otras dispersas en el continente, logrando aglutinarse en la Bauhaus, germen del Movimiento Moderno.

Contrariamente a la idea de ruptura que se produce en el lenguaje formal y en las técnicas constructivas en la elaboración del espacio, el Movimiento Moderno toma los elementos específicos que se habían manipulado anteriormente: el doble espacio acentuado por los pequeños rincones, los efectos de iluminación a través de ellos, la luz cenital, etc., y los muestra limpios de toda ornamentación y de todo significado social, acentuando en ellos la idea de habitabilidad y del goce estético que producen las sensaciones del espacio puro, es decir, los matices de la reflexión de la luz en las diferentes superficies que logran una atmósfera envolvente. De todo ello es paradigmática la obra que en los años veinte desarrolla Le Corbusier en torno al espacio de la vivienda, que sería inexplicable sin todo un proceso previo del que vamos a destacar a continuación algunos de los pasos más relevantes en torno al *hall*.

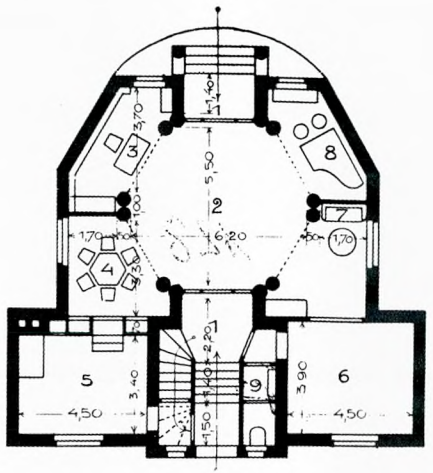
Fue Peter Behrens (1868-1940), en cuyo estudio confluyeron los jóvenes Van der Rohe, Gropius y Le Corbusier, quien en sus edificios industriales marca realmente la frontera de la modernidad en el continente.

Behrens comienza con la construcción de su propia casa (1900-1901) en la colonia de artistas Matildenhohe, en Darmstaadt –la única que no construyó Olbrich–, que estaba insertada en el movimiento del *Jugendstil*, con una planta igual a la de la casa estudio de Wright (1889), en Oar Park y que reproduce el *Open planning*.

En 1904 Behrens dibuja una pequeña casa de verano,[16] de planta central, que será la primera interpretación de un gran *hall* con doble altura definida por seis pares de columnas cilíndricas, tras las que se cobijan alcobas o gabinetes a modo de exedras. Con este dibujo Behrens toma el *hall* como la clave del diseño de la casa moderna, interpretando al pie de la letra los textos de Scott publicados en *A Country House* en 1900, aunque con una planta totalmente opuesta no sólo a las ideas de Scott sino a toda la tradición romántica inglesa.

Al año siguiente construye otra casa en Saarbrucken en torno a una gran *hall*, que recuerda a las casas de Voysey, muy conocidas en Alemania gracias a la revista *Studio* y a los escritos de Muthesius, cuya influencia, como ha puesto de manifiesto Julius Posener, fue decisiva en la arquitectura alemana.[17]

En esta misma fecha, el joven Charles Éduard Jeanneret construye su primera casa, la villa Falletz (1905-1906) en La Chaux-de-Fonds, su villa natal.



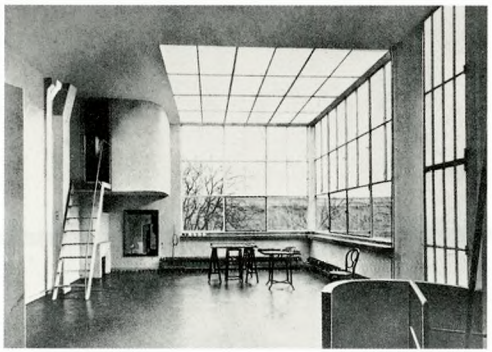
134

16. James D. Kornwolf: op. cit., págs. 334-336.

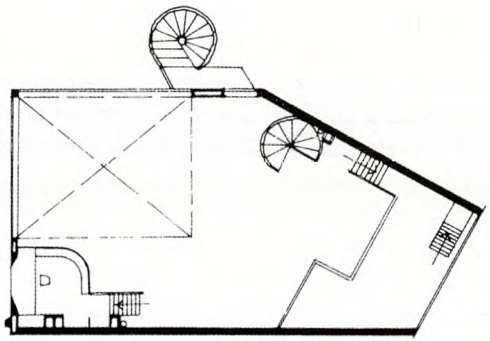
17. Julius Posener: *Anfänge des Funktionatismus Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlín-Francfort-Viena: Ullstein GMBH, 1964.

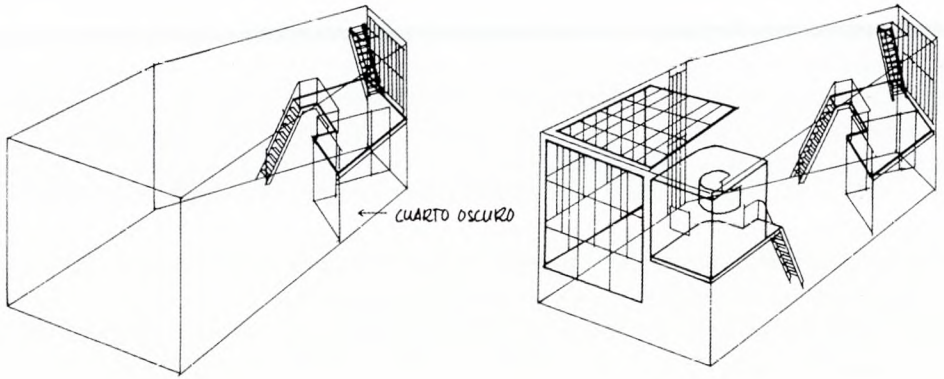


135a



135b





136

135a y 135b Comparación entre el espacio del *hall* de la Blackwell House de Baillie Scott y el estudio Ozenfant de Le Corbusier.

136 Estudio del pintor Ozenfant en París, 1922. Dibujos de por G. H. Baker. El taller tiene el espacio de un *hall* sajón.

La obra de Le Corbusier, como la de Wright, ha sido analizada generalmente más por su singularidad que por su procedencia. Estudiarla desde su origen, lejos de restar mérito a la capacidad creadora, explica aspectos fundamentales para entenderla.[18]

Desde su obra temprana, Le Corbusier introduce en la casa el espacio de doble altura como un elemento característico: el propio pabellón de L'Esprit Nouveau es una clara exposición del mismo. Al mismo tiempo, sin embargo, otros artífices del Movimiento Moderno desarrollaban una articulación espacial que, en lo que se refiere a la arquitectura doméstica, se resuelve esencialmente por planos superpuestos, como en la obra más programática de Mies en esa época.

¿Dónde aprendió Le Corbusier a proyectar más bien por áreas que por habitaciones –por niveles más que por pisos–, y de quién tomó la idea de proyectar de dentro afuera sin aceptar una correlación con el exterior macizo? Kornwolf señala la analogía entre el taller para Ozenfant, el compañero de Le Corbusier en la aventura del purismo, y el *hall* de la casa Blackwell, de Baillie Scott, una de las piezas más admiradas de la arquitectura tradicionalista inglesa de 1900. Las dos piezas son iguales en su énfasis: un gran espacio abierto es atenuado y a la vez acentuado sólo por un pequeño volumen en la esquina de la mitad superior. En el estudio de Ozenfant se trata de un pequeño escritorio, un espacio solitario e íntimo destinado a contrastar dramáticamente con el vasto espacio común del *hall*-estudio.

La cuestión apuntada por Kornwolf es la de cómo le llegó a Le Corbusier la idea del *hall* anglosajón, que a fines del siglo pasado estaba de moda entre los grandes constructores de residencias y casas para la clase acomodada inglesa. La pequeña chimenea situada bajo la cabina de Ozenfant proviene, posiblemente, de alguna casa inglesa. Y, sin embargo, Le Corbusier insertó el taller de Ozenfant entre las sugerencias industriales: desde ese punto de vista es semejante a la sala de máquinas de un transatlántico.

No es fácil trazar las analogías espaciales entre la obra de Baillie Scott y la de Le Corbusier. Hay que recordar que el interés de éste por la arquitectura fue estimulado por L'Eplattenier, un profesor ruskiniano, y también que conoció a Josef Hoffman en un viaje a Viena, que trabajó con Perret, que conoció a Tessenow en Hellerau y, sobre todo, que trabajó con Behrens en Berlín.[19]

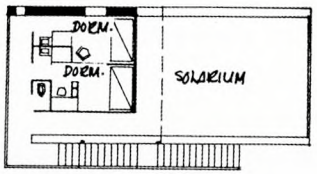
Después de construir para sus padres la casa Jeanneret-Perret de La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier realizó la última villa de su primer período, la casa Schwob, en 1916. Baker apunta que la villa recuerda a la casa Hardy de Frank LLoyd Wright, entre otras cosas por el doble volumen de la sala de estar.[20] Pero Hitchcock prefiere ver la influencia de Loos o de Perret a la de Wright; mientras Kornwolf, en cambio, señala la vía germánica y afirma que tal vez Le Corbusier conoció la arquitectura doméstica inglesa de Baillie Scott en el estudio de Behrens. Para él, la villa de Le Corbusier sugiere los comentarios de Muthesius sobre las villas de Scott más conocidas.

En la casa Citrohan de 1920, Le Corbusier propone un espacio elemental que tiene mucho que ver con los *halls* medievales de las *manor houses*: los dos espacios que la forman ocupan los dos tercios de la construcción en planta y la altura total del edificio, reservando el otro tercio para los espacios específicos íntimos y los servicios, que se su-

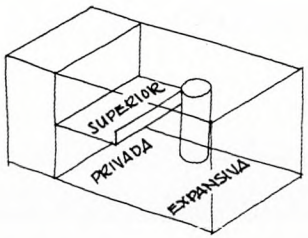
18. Sobre este tema véase Bonet Correa: "La macchina per abitare. Lo 'spazio del fumo'", en *La casa de Le Corbusier a cura*, págs. 57-60.

19. W. Boesiger, y H. Girsberger: *Le Corbusier 1910-1965*, pág. 12.

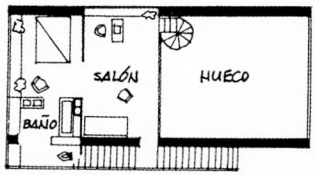
20. Geoffrey H. Baker: *Le Corbusier, análisis de la forma*, pág. 52.



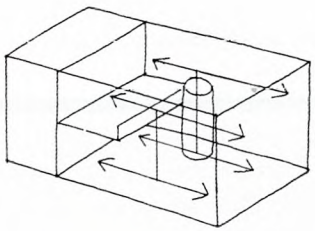
PLANTA NIVEL CUBIERTA

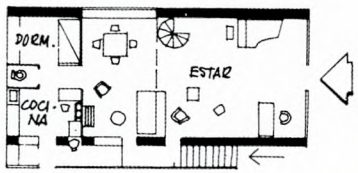


estar en zona privada bajo el salón



PLANTA SUPERIOR

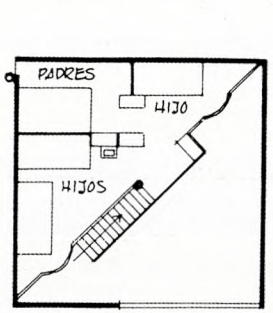




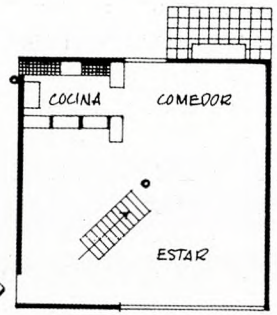
PLANTA BAJA

continuidad espacial y conexión física de zonas mediante la escalera de caracol

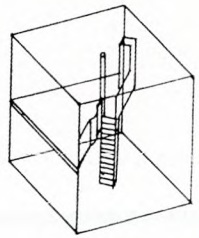
137



PLANTA PRIMERA

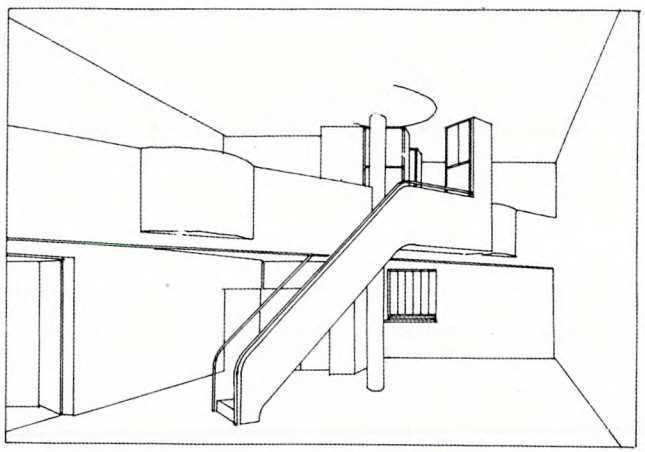


PLANTA BAJA



ESCALERA EN DIAGONAL

138a



138b

137 Las casas Citrohan, 1920, de Le Corbusier retornan al sentido más primitivo del *hall* sajón y lo recrean con el lenguaje más moderno de la época. El sentido polifuncional de los usos de la sala genera, como en la Edad Media, los diferentes ámbitos. Dibujos de G. H. Baker.

138a y 138b Proyectos de viviendas para artesanos, 1924. Le Corbusier.

perponen en dos o tres niveles. En el gran espacio del *hall* o estar se desarrollan las escaleras interiores que ligan el plano inferior con el altillo o *dais*; esto genera un balcón interior que, junto con los espacios bajos, acentúa la altura del doble nivel. En ambos se encuentra la chimenea como elemento vertical, en torno a la cual se respira el clímax psicológico de la noción de hogar. Por otro lado, hasta las propias medidas y proporciones aproximan entre sí estas dos arquitecturas tan distantes en la historia y tan unidas en la sensación de refugio y confort.[21]

En las obras de Le Corbusier de este período permanece esta idea del gran espacio. Lo podemos comprobar en la villa Besnos, en Vaucresson del año 1922, y en la casa La Roche, de 1923; en el pabellón de L'Esprit Nouveau, de 1925; en la casa para artistas Ternisien, en Boulogne, París; en un proyecto de casa para fin de semana, en Rambouillet, de 1924; en las casas de la colonia Weissenhof, en Stuttgart, de 1927; la casa Cook, en Boulogne-Sur Seine, de 1926; en los proyectos Meyer de 1925; Guiette de 1926; Stein de 1927 y en el proyecto de la Villa de Cartago de 1928; pero, sobre todo, alcanza un especial significado en el proyecto de casas en serie para artesanos de 1924. Este último, que no se materializó como obra, fue publicado en *Vers une Architecture.*

Conceptualmente ligado a la mística del trabajo de *Arts and Crafts,* nos muestra cómo una vivienda mínima, de 7 x 7, puede contener un gran espacio. Le Corbusier lo describe como "casas en serie para artesanos,[22] donde el problema era alojar artesanos en un gran taller (muro libre de 7 x 4,50 metros) muy iluminado, disminuir los gastos suprimiendo los tabiques y las puertas y reduciendo, mediante un juego arquitectónico, las superficies y las alturas habituales de las habitaciones. La casa se sustenta sobre un único pilar, vacío, de hormigón armado. Muros isotérmicos de "solomita" (paja comprimida), revestidos en el exterior con 5 centímetros de cemento proyectado y enyesados en el interior. En toda la casa, dos puertas.

El altillo en diagonal permite desarrollar el techo en su totalidad (7 x 7 metros); la pared muestra de esta manera sus mayores dimensiones y, además, se crea por la diagonal del altillo una "dimensión inesperada": esta pequeña casa de 7 metros impone al ojo un elemento capital de 10 metros de longitud.

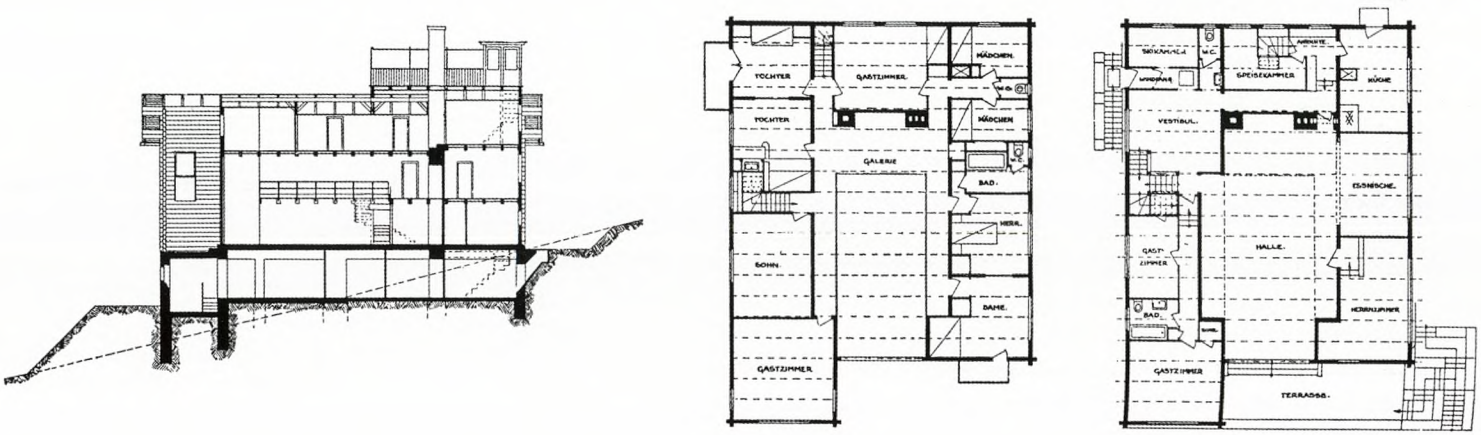
Los elementos arquitectónicos que conforman este proyecto señalan esta relación: el único pilar está en el centro y es el eje del espacio, a la vez que cumple otras funciones constructivas; la diagonal del altillo es la directriz de la composición y de la noción de la "dimensión inesperada"; la superficie del altillo está inserta en la sección abatida; al mismo tiempo, la mitad de la diagonal es la altura del edificio.

En contraste con esta aparente rigidez geométrica, otros elementos como escaleras, volúmenes de armarios o la propia barandilla, se expresan con libertad formal, conectando la arquitectura como elemento vivo con los habitantes.

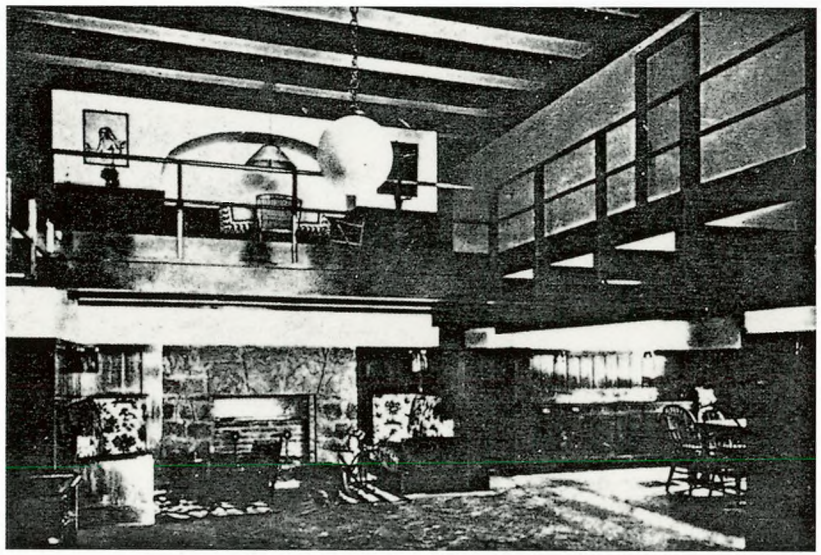
La unidad de espacio, justificada como elemento económico al suprimir las puertas y los tabiques, nos permite afirmar que esta casa tiene como antecedentes las cabañas europeas de los siglos XVIII y XIX, las casas inglesas del sistema de construcción *Cruck* y las pallozas gallegas, edificaciones que expresan una moral de vida comunitaria, una eco-

21. Sobre este tema véase Yago Bonet Correa: "La macchina per abitare. Lo 'spazio del fumo'", en Antonio Alfari, Manuel Canestrari y Alberto Samoná (eds.): *La casa de Le Corbusier*, Roma: Officina Edizioni, 1987, págs. 57-60.

22. Le Corbusier y Pierre Jeanneret: *Oeuvre Complète 1910-1929*, Zúrich: Les Éditions d'Architecture, 1974. Citado en el artículo "Le Corbusier: dos casas del período 1914-1929", *2C Construction de la Ciudad,* núm. 12 (1978), pág. 60.



139



140

139 Casa Kuhner, en Payerbach, Austria, 1930. Adolf Loos.

140 Gran sala de la casa Kuhner.

141 Proyecto de villa en Lavandon. Adolf Loos.

nomía artesana, una ausencia de prejuicios sociales y una conexión del hombre con la propia naturaleza.

La proporción de la planta expresa una relación del hombre con el trabajo: son casas para vivir y producir. Es lo mismo que hemos visto en las casas Citrohan y en la casa de Ozenfant, donde el estudio tiene una altura superior y la luz protagoniza esta alegría de vivir, esa nueva moral ciudadana.

Le Corbusier justificó esta forma de entender el espacio como un acto sensible: "¡Abrid los ojos!". Sin embargo, la capacidad de abrir los ojos ante un espacio así es un producto cultural presente ya en toda la generación precedente, que Le Corbusier tuvo que conocer de una forma teórica explícita durante su estancia en el estudio de Behrens. Con la casa Citrohan, realizada en 1920, retoma esa búsqueda espacial que libere al hombre de la opresión psíquica y le dignifique. Así, Le Corbusier, el arquitecto que por su espíritu luchador en favor de la arquitectura del *Esprit Nouveau* y por su lenguaje arquitectónico nuevo pasaría a la historia como una de las estrellas máximas de la segunda generación del Movimiento Moderno, aquella que de verdad fue radicalmente moderna, estaría, desde este punto de vista, y a pesar de su amor al Mediterráneo, inmerso en la tradición antropológica del Atlántico.

En la misma tradición, Adolf Loos (1870-1933) tuvo un papel decisivo en el planteamiento teórico y práctico del nuevo lenguaje racionalista, construyendo casas cuyo tema central del espacio era el *hall*.

En 1923 proyecta una villa en el mar de Lavandou, de planta rectangular, en la que sobre una base o semisótano se alza un *hall* de doble altura, al que se asoma una galería o altillo. Bajo ésta se agrupan, a la manera de Scott, los pequeños espacios: la chimenea con bancos, el rincón del bar, la entrada y los servicios.

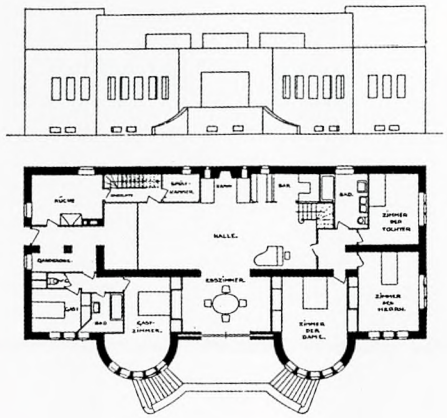
Pero la mejor síntesis del *hall* la realizó Loos al final de su vida, en 1930, con la casa Kuhner en Payerbach, cerca de Viena.

El espacio central –que rotula *Halle*– queda totalmente diferenciado del vestíbulo denominado *vestibul*, que ocupa una posición lateral en el que está incorporado un cancel o cortavientos denominado *Wind Fang*, tal y como aparece en los planos originales.[23]

Evidentemente el *halle* de la casa Kuhner, el espacio organizador de toda la vivienda, no solamente es la habitación más grande, sino que es también el tema arquitectónico que la genera. La casa Kuhner era el inicio de una nueva etapa de Loos que se vio truncada por su muerte. Si Loos hubiese vivido más tiempo, habría podido volver, como Wright en esa década, a ocupar el centro de la escena arquitectónica.[24]

Rykwert, en su libro *La casa de Adán en el Paraíso*, cita el ensayo que Adolf Loos escribe en la revista *Der Andere* en 1909, titulado "Arquitectura", donde explica por qué la arquitectura popular, producto de la cultura antropológica, no rompe el paisaje a diferencia de la arquitectura de los arquitectos.[25]

Mies van der Rohe (1886-1969) proyecta en 1923 una casa de campo en ladrillo en la que recoge la tradición del *Open planning* americano. En esta casa, en el pabellón de Barcelona de 1929, en la casa Tugendhat en Brno (1930) y en la casa experimental pa-

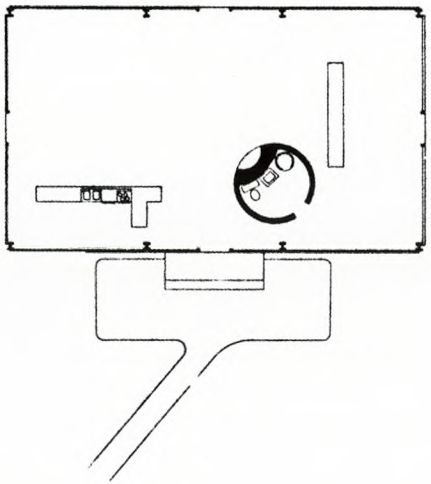


141

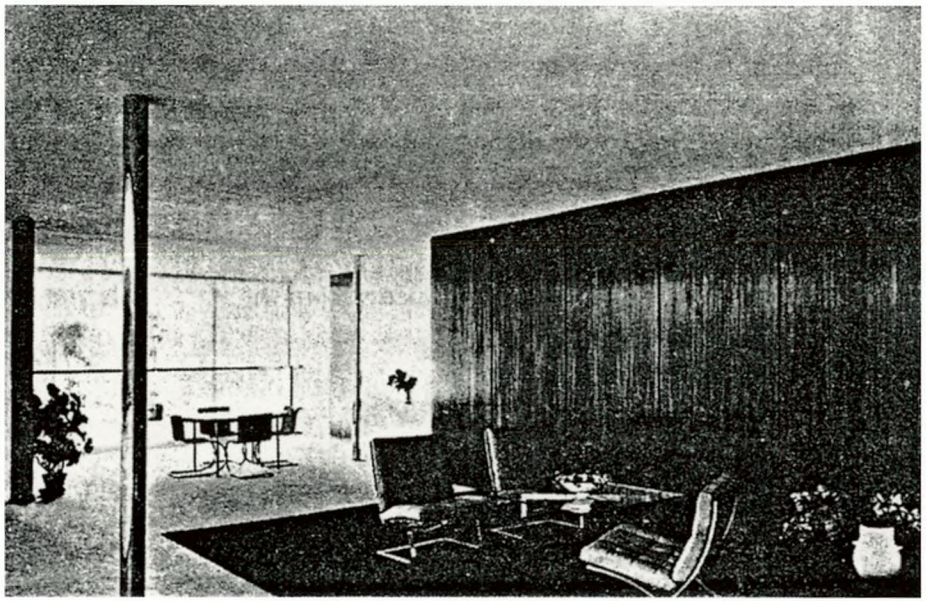
23. James D. Kornwolf, op. cit., pág. 498.

24. Hery-Russell Hitchcock, op. cit., pág. 507.

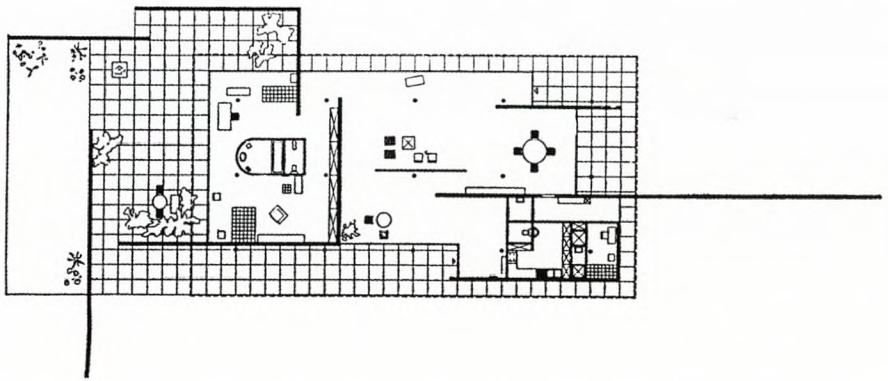
25. Josep Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*, págs. 29 y 30.



142



143a



143b

142 Casa de Cristal, New Canaan, Connecticut. Philip Johnson, 1949.

143a y 143b Casa modelo de la Exposición de Berlín de 1931. Mies van der Rohe.

ra la exposición de Berlín de 1931, las zonas del estar ocupan de una forma abierta la mayor parte de la superficie, sin embargo, el papel del *hall*, tal como se había entendido en su sección, pierde esa cualidad espacial de la doble altura para ganar "un flujo espacial continuo dentro y alrededor" de los elementos divisorios en el interior, y a través de las zonas acristaladas que tenían la misma altura que el muro en el exterior, y comunicaban con las terrazas circundantes, definidas por la prolongación de los sólidos muros de ladrillo de la casa.

Esta apertura de planteamiento superaba la fluidez espacial de las *Prairie Houses* de Wright, aunque probablemente había una influencia de ellas. Evidentemente, la influencia neoplasticista determinó esta concepción del espacio que en cierta manera significaba la ruptura y la indeterminación del mismo.

La etapa americana lleva a Van der Rohe a diseñar casas como la de la Dra. Edith Farnsworth, 1950, en la que el espacio es una unidad total con simples mamparas que no llegan al techo, indicando las diferentes áreas funcionales.

Su discípulo, Philip Johnson, construyó en el 1949 su propia casa en New Canaan, Conecticuct; una casa como una caja de vidrio, en la que sólo un cilindro que contiene el cuarto de baño y la chimenea forman un espacio aparte, llegándose al límite de una evolución de la que los propios autores retornaron a soluciones anteriores.

Esta idea del área de estar plana y conectada con el exterior sirvió de modelo en las últimas décadas, sufriendo burdas imitaciones de todo tipo y perdiendo, dentro de la arquitectura comercial, todo el sentido y la delicadeza que la había generado.

El espacio del humo en la arquitectura contemporánea

Tal como decíamos al principio, el estudio del espacio del humo y su desarrollo a lo largo de la historia adquiere todo su significado en la medida en que el conocimiento de esa realidad y de su evolución histórica nos permite analizar y comprender la situación actual.

Una primera aclaración que debemos tener en cuenta es la existencia de numerosas obras, no solamente en el campo de la vivienda, sino también en otros edificios en los que aparecen elementos característicos de la arquitectura del humo (el doble espacio y la luz cenital), que nuestro estudio no abarca porque, además de que su magnitud las hace inabordables, se trata en la mayoría de los casos de gestos aprendidos unas veces con sentido y otras sin él de las obras de los maestros de la segunda generación del Movimiento Moderno, producto de una coyuntura que no tiene tampoco especial relevancia en el conjunto de la obra de sus autores, desprovistos, por lo general, del grado de conciencia arquitectó nica que se requiere. Sin embargo interesa destacarlo porque nos muestra la influencia que ha tenido esta idea espacial a través del Movimiento Moderno.

Nuestro análisis se centra, por el contrario, en las obras de aquellos arquitectos que abordaron el problema de una forma consciente y reflexiva, planteándose la cuestión desde un punto vital y estructurante de su arquitectura, y proporcionándonos en cierta medida

la pervivencia de esa arquitectura del humo que, adaptada a nuestra realidad actual, encontramos desarrollada en los dobles espacios y la luz cenital.

En segundo lugar hay que destacar que esta arquitectura vuelve a concebir la casa como un espacio más unitario dentro del cual se organiza la vida colectiva, reservando los espacios especializados para las funciones íntimas y para las máquinas.

Desde los orígenes hasta el siglo XIX era relativamente fácil determinar las causas específicas de la arquitectura del humo, tal y como hemos expuesto. Hoy, en cambio, la dificultad es mayor ya que las múltiples razones que generaban este espacio están resueltas de modos muy diversos.

En los países del Área Atlántica se justifica su pervivencia por el simple hecho de mantener la tradición adecuándola a la actualidad. Pero en otras áreas este tipo de espacio solamente se puede entender como una herencia del Movimiento Moderno que lo incorpora definitivamente a la arquitectura no vernacular como una propuesta cultural y estética.

En el Movimiento Moderno, la llamada primera generación (Behrens, Loos, etc.) estaba íntimamente vinculada, a través de las publicaciones de la obra y teoría de M. H. Baillie Scott y C. R. Mackintosh, al movimiento *Arts and Crafts*, sobre todo en su aspecto estructurador y en la investigación espacial que este movimiento había elaborado para el interior de las casas, añadiendo nuevos ingredientes, rincones especializados en determinadas funciones, dramatización de la luz, valoración de la estructura y volúmenes interiores, etc., y vinculada también al *hall* neogótico canónico que había rescatado Pugin de la arquitectura medieval inglesa del siglo XIV.

En Europa fueron Behrens y Loos quienes transmitieron y dotaron de un nuevo lenguaje formal la teoría espacial contenida en los textos de Scott, a través de su propia obra y del paso por su taller, en el caso de Behrens, de personas pertenecientes a la segunda generación, como Le Corbusier, Gropius, Mies, etc., los cuales van a desarrollar con una iconografía formal radicalmente nueva toda la preocupación que en torno al desarrollo del espacio interior habían investigado las dos generaciones anteriores a caballo de los dos siglos.

La misma idea de la funcionalidad está ligada al desarrollo de las casas-taller y al mundo del trabajo artesanal del grupo *Arts and Crafts*.

Le Corbusier y Mies representaron dentro del Movimiento Moderno europeo dos tendencias de la manipulación espacial con matices diversos, una más dedicada a la sección y la otra más a la planta, que darán una carta de naturaleza a esas preocupaciones espaciales del *Arts and Crafts* en torno al núcleo central organizador de la casa, es decir, lo que en castellano denominamos cuarto de estar o sala, y que en la Inglaterra tradicional representaba el *hall* hoy denominado *living*.

Paralelamente, en Estados Unidos el proceso no sufriría tantas interrupciones. La tradición del *Open planning* y la existencia de un arquitecto con una vida y una obra tan dilatadas como Frank LLoyd Wright a lo largo de tres generaciones supuso una evolución que todos conocemos con el nombre de arquitectura orgánica.

Wright, a quien puede considerársele como el último de los arquitectos que durante más de un siglo persiguieron el punto de vista pintoresco, fue también en su país el primer arquitecto claramente moderno. Sus primeras obras participan sin ambigüedad de estos dos mundos y sirven de puente en el mundo anglosajón de las tradiciones vernáculas.

La influencia que la obra de Wright ejerció en Europa en la década de los cincuenta, y aún anteriormente en la obra de Alvar Aalto, junto con los textos y la obra de Le Corbusier, los convirtió a ambos en las décadas de los cincuenta y sesenta en los santos arquitectónicos, y a sus escritos, en el "nuevo testamento" de las escuelas de arquitectura de la época.

Antes, lo mismo que sucede hoy en día, las interpretaciones superficiales y formalistas tomaban ciertas formas concretas, transformándolas en fórmulas de recurso proyectual, descontextualizando su significación y convirtiendo esas formas que originariamente tenían un sentido en grotescos gestos inconexos sin ninguna coherencia conceptual.

Todos sabemos la importancia del esfuerzo que en los últimos años se ha realizado para dotar de contenido a la arquitectura contemporánea, y cómo se han elaborado nuevos "corpus" teóricos capaces de mover tendencias.

En cuanto a esta investigación se refiere y sin menosprecio de la otra arquitectura que ve la casa desde la óptica de otras culturas antropológicas, tal como sucede con el mundo mediterráneo, el árabe u oriental, lo importante ahora es constatar si pervive consciente o inconscientemente, en la parte de la arquitectura actual ligada al Área Atlántica, la idea antropológica de estructurar la casa a partir de un espacio principal fundamental, o espacio del humo, el modo en que se nos muestra, el grado de conciencia con que se utiliza el carácter de esos espacios, su manipulación y su difusión.

Otro de los factores para comprender cómo perduró el *hall* hasta después de la Segunda Guerra Mundial es el hecho de que la arquitectura doméstica inglesa mantuviese una posición conservadora durante la primera mitad de este siglo, debido a la larga vida y actividad profesional de los arquitectos Baillie Scott y Edwin Lutyens, que continuaron produciendo una arquitectura tardo-pintoresca denominada "arquitectura tradicional en el siglo xx".[26]

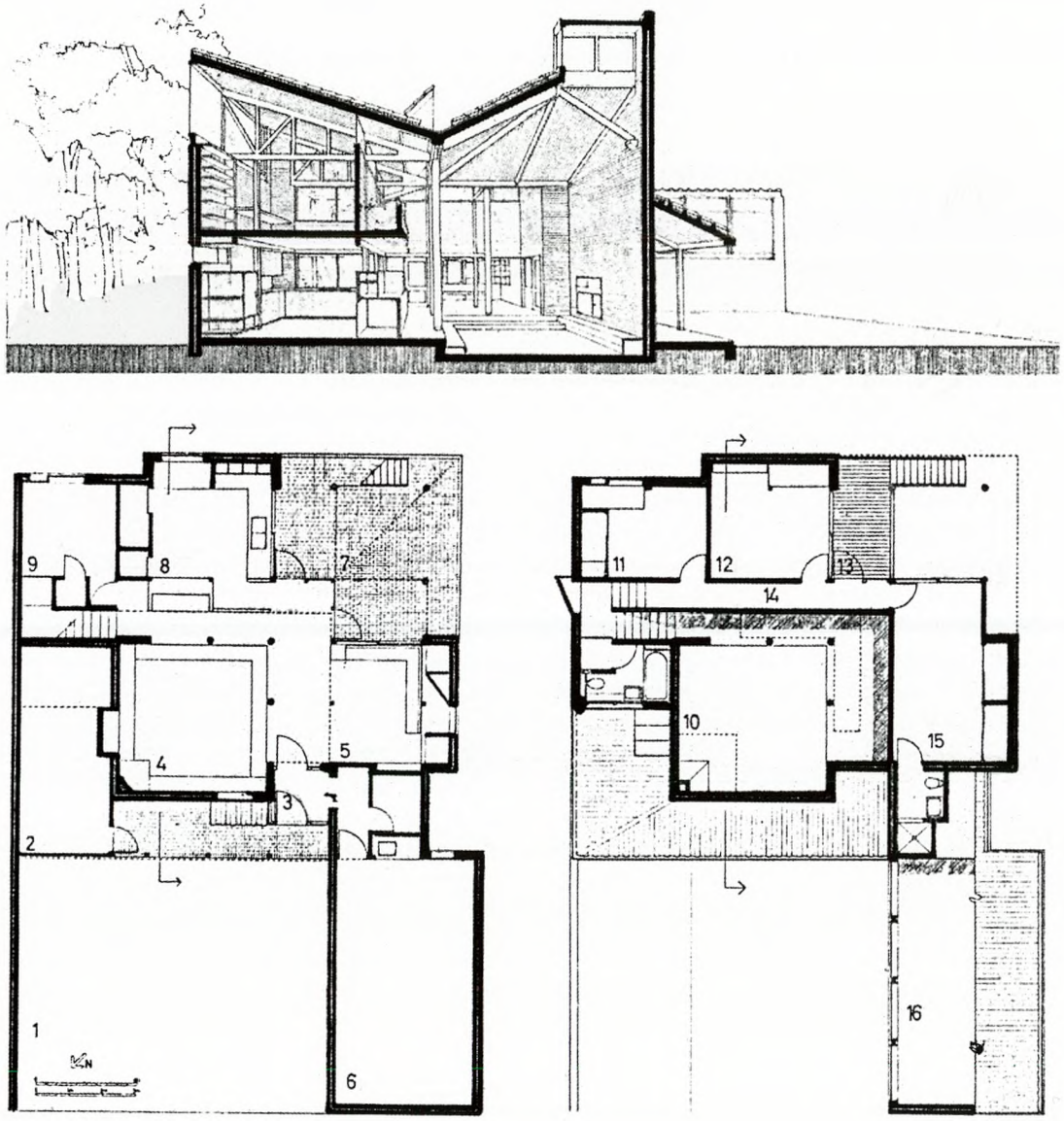
Y solamente más tarde, en la década de los cincuenta, aparecen arquitectos como James Stirling que, inspirándose en las obras de Le Corbusier, diseña la casa Core and Crosswall y la casa Woolton (1954) con un cuarto de estar con doble espacio en una zona, y la escalera y el altillo que conducen a la biblioteca superior y están dentro de la tradición del *hall.*

La primera casa que Stirling construyó con James Gowan en 1957, que consistía en una reforma de una casa en Kesington, tiene un *hall* vinculado a la entrada y al estar.[27] Sin embargo la obra de Stirling, aunque está impregnada de espacios del humo, se nos escapa de nuestro propósito ya que la parte más importante se compone de edificios públicos, análisis que queda fuera de este trabajo que tiene como acotación la arquitectura doméstica.

En la década siguiente encontramos una de las casas inglesas más interesantes que recupera la idea de la arquitectura del humo. Se trata de la casa Cornford, en Cambridge (1965), de Colin St. John Wilson, que presenta un gran espacio a doble altura con luz cenital

26. Henry-Russell Hitchcock, op. cit., pág. 563.

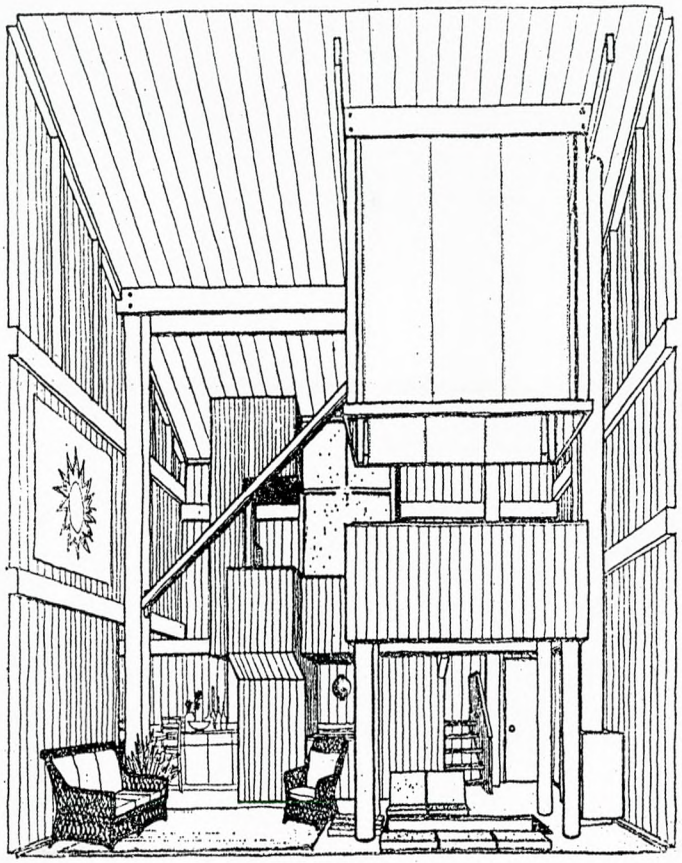
27. John Jacobus: *James Stirling. Edificios y Proyectos. 1950-1974,* pág. 8.

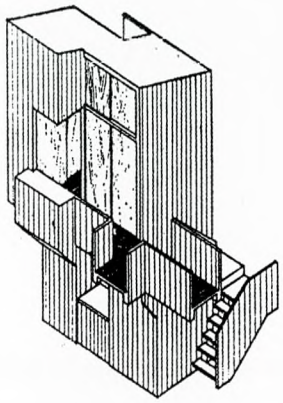


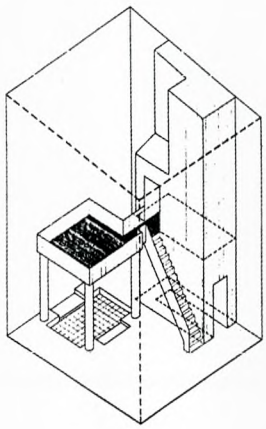
144

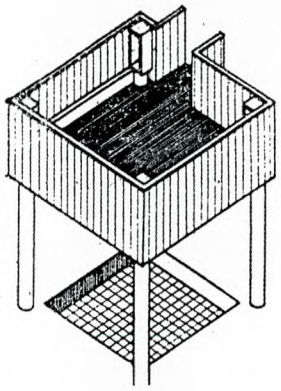
144 Cornford House en Cambridge, Inglaterra, 1966. Colin St. John-Wilson.

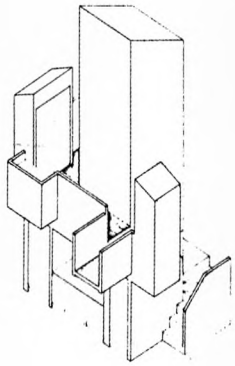
145 Sea Ranch, California, 1966. Charles W. Moore.





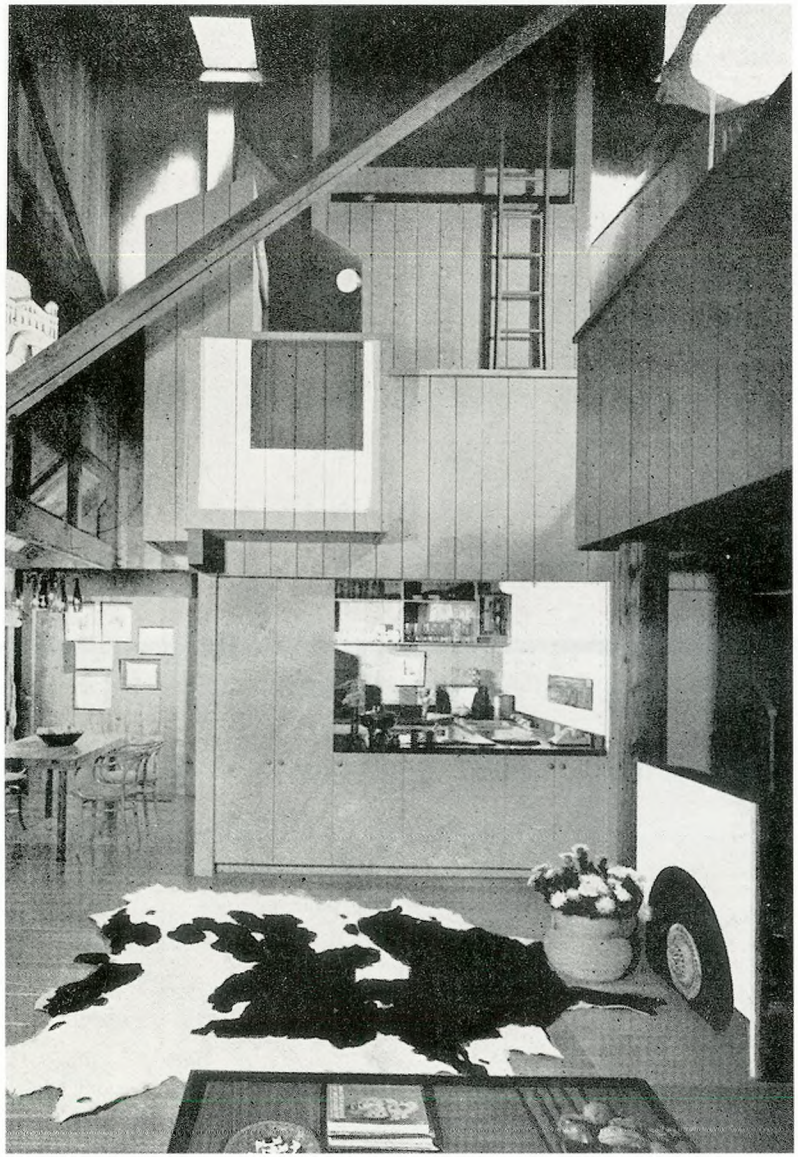






145

149



146

146 Interior de una unidad en Sea Ranch; un espacio único engloba todos los usos a través de macromuebles análogos al que nos muestra el cuadro de San Jerónimo de Antonello da Messina.

y el pasillo superior funciona como un altillo. Esta casa es en cierto modo la continuación, con un lenguaje racional e innovador, de la tradición *Arts and Crafts*.

En la misma década de los sesenta, un grupo de arquitectos norteamericanos de la nueva generación: Carles W. Moore (1925), Donlyn Lyndon (1936), Willian Turmbull (1935) y Richard R. Whitaker (1929) construyeron una serie de casas unifamiliares en la costa del Pacífico, en California, en un lugar llamado Sea Ranch, 150 kilómetros al norte de San Francisco, que fueron publicadas por primera vez en lengua castellana en el número 34 de *Cuadernos Summa* del año 1969 con escasa repercusión entonces.

Lo que más llamaba la atención de esta arquitectura era la naturalidad y armonía con la naturaleza, característica que se ponía de manifiesto en la introducción del propio cuaderno escrito por Ernesto Katzenstein, donde explica que no es casual que esta obra esté situada en la Costa Oeste de los Estados Unidos, pues "California tiene ya una tradición moderna hecha no sólo de la evolución inteligente de su patrimonio vernáculo, sino también del aporte de los arquitectos europeos afincados allí. [...]. El Sea Ranch continúa esta tradición de respeto y creación frente al paisaje, de modestia e imaginación puesta al servicio de una búsqueda permanente de la escala humana".

En esta tradición vernácula del respeto a la naturaleza se encontraba el punto de partida antropológico de entender en qué consiste "un asentamiento", es decir, de hacer arquitectura como se entiende en la cultura atlántica.

El propio Moore afirma en el mismo cuaderno que "los métodos tradicionales para dominar y establecer los lugares conservan todavía su vigencia", ya que, en su opinión, el papel fundamental de la arquitectura "consiste en la creación de un lugar, aquellos que Susana Langer llama un *dominio étnico,* creación que entraña posesión de una porción de la superficie de la tierra".

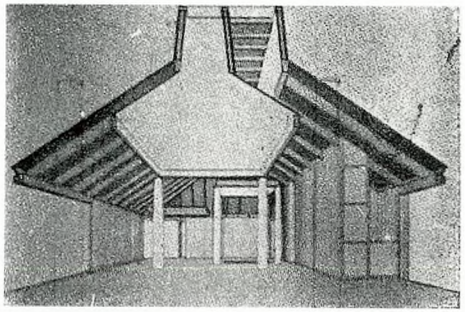
Y Donlyn Lyndon, colaborador de Moore, afirma a continuación que "el primero y el más sencillo de los actos de posesión consiste en establecer un interior que esté separado del exterior, poner a resguardo un sector del entorno frente al exterior hostil e incontrolado", añadiendo que "el interior puede ser muy sencillo, como en una choza primitiva o en un edificio de Philip Johnson, o bien puede seguir una jerarquía minuciosa de desarrollo".

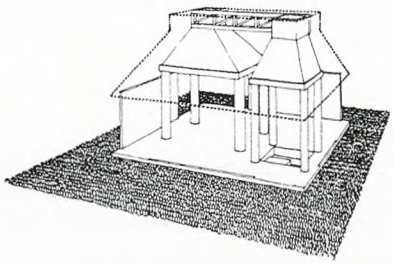
Estas ideas de considerar el exterior hostil y al mismo tiempo ese respeto al marco físico que lo constituye: el paisaje, de tomar de él un lugar propicio y crear un refugio interior que lo excluye pero lo completa es, a nuestro juicio, la razón que a lo largo de toda la arquitectura doméstica de la Europa Atlántica dio origen a la "arquitectura del humo".

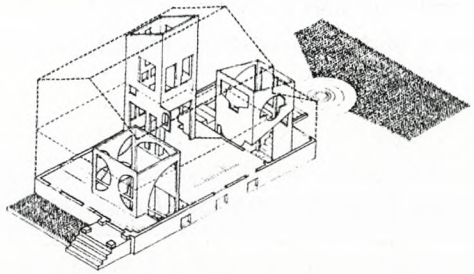
En aquella época, contemplando los dibujos y las fotografías de Sea Ranch, uno se preguntaba cómo habían llegado a estas formas de entender el espacio tan claramente ligadas al mundo de las pallozas, mediando tanto tiempo y con el espacio que les separaba. La respuesta parecía inmediata pero excesivamente fácil hasta que no se verificara paso a paso. La tradición americana de origen anglosajón conservaba ciertos elementos comunes con nuestra cultura antropológica galaico-celta.

Por eso, esta arquitectura también se desarrollaba eminentemente en su interior, con muebles gigantes en el medio de un gran espacio, como casas dentro de una casa, que

28. Charles Moore, Gerald Allen, y Donlyn Lyndon: *La casa: forma y diseño*, pág. 36.

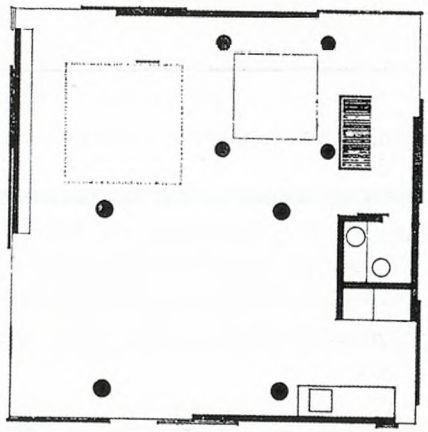












147

147 Casa Moore, en Orinda, California, 1961. Charles W. Moore.

ejercían las mismas funciones que en las pallozas *las camariñas*, los dobles cortallamas de piedra encima de las *lareiras* o *cainzos*, que yo también trataba de revivir en mis propios proyectos animado por ejemplos tan estimulantes como la citada casa de Moore en la que podía reconocer fácilmente su pertenencia a la arquitectura del humo.

Moore, evidentemente, era consciente de la tradición americana que había construido las granjas y graneros y otros edificios industriales, pero fue más tarde, en 1976, al traducirse al castellano su libro *La casa: forma y diseño*, cuando se pudo comprobar mejor las claves que explicaban el origen y el desarrollo de esta arquitectura.

Para Charles W. Moore y sus colaboradores, "el principio fundamental de la arquitectura es territorial. El arquitecto monta materiales físicos a partir de los cuales el observador crea no sólo una imagen de un edificio, sino una imagen del lugar".

Todo esto implica que se ha de distinguir entre "interior" y "exterior" como lugar construido, ya que la naturaleza en la costa del norte del Pacífico es hostil, y el problema mayor para la habitación humana es contrarrestar el viento y aprovechar la luz del sol, lo que llevó a Moore a la construcción de una gran estructura que acotaba y a la vez diferenciaba y unía estos dos ámbitos mediante cajas de vidrio en las esquinas.

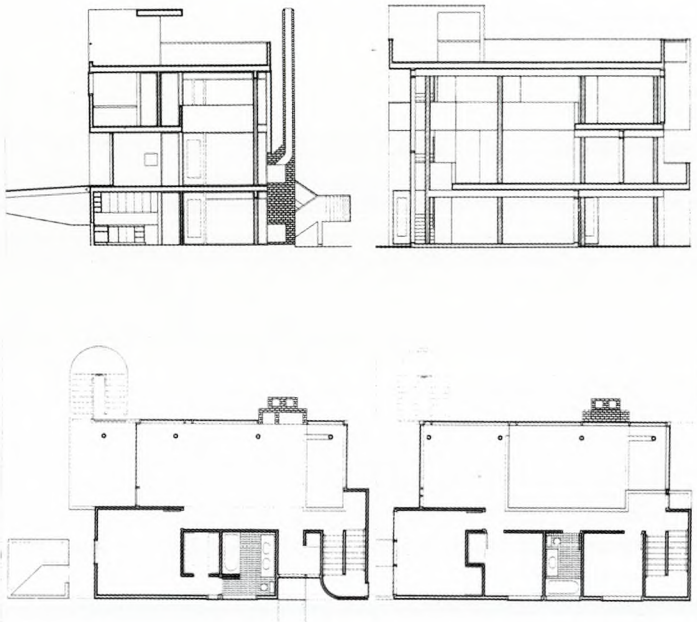
"Dentro de cada vivienda hay una acuciante necesidad de una domesticidad aún mayor, de otro estrato de cobijo, de una necesidad de estar aún más *dentro*, aunque no privado de la vista del rompeolas. Cada vivienda se compone de un gran espacio único y casi todas contienen dos pequeñas casas: una es un simple cobertizo sobre cuatro postes encima de la tierra y sobre el cual hay una alcoba. La otra es casi una casa en miniatura que tiene abajo una cocina y a veces una buhardilla encima, pero esta organización no es producto de ninguna casualidad, sino de una reflexión de la tradición antropológica y de la historia; el sentimiento del *locus* está presente, así como los símbolos, tales como hemos visto que ocurría con los postes sagrados de los vikingos que marcaban el espacio más sagrado de la casa".[29]

Y Moore continúa: "para nosotros, la imagen de la *casa* ejerce un gran poder sobre la mente humana, y el hecho es que una casa debe parecer el lugar más importante del mundo para sus habitantes. Desde los tiempos más remotos, este centro espiritual se ha marcado con cuatro postes que, en general, delimitan el hogar. En las cabañas del hombre primitivo este hogar de cuatro postes estaba rodeado de rincones destinados al almacenamiento o al uso de instrumentos específicos. Posteriormente, este conjunto de cuatro postes cubiertos con un tejado se convirtió en la casa simbólica, el edículo en que, por ejemplo, eran coronados los faraones y, más tarde aún, en el que se colocaban las imágenes de los santos o los altares".

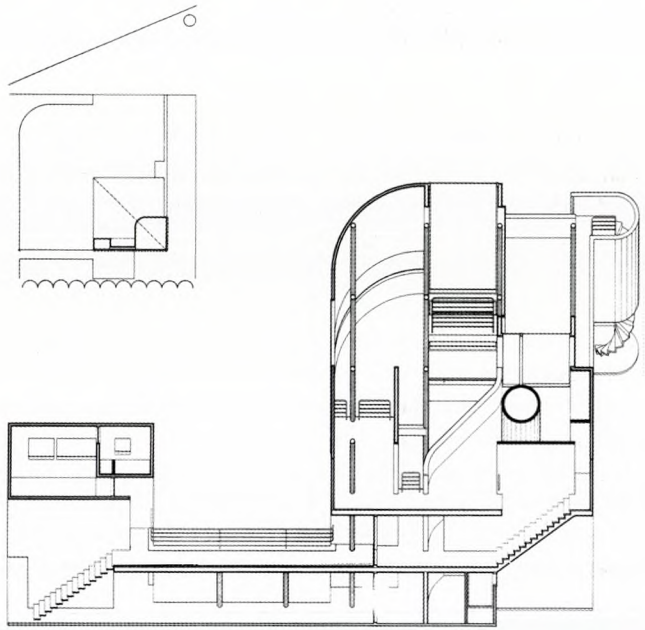
En nuestras obras los edículos proporcionan un medio de acomodar esta necesidad general de un centro simbólico en pleno corazón de las demandas específicas del hogar.

Es muy importante esta dimensión sagrada del *locus* de la casa, dimensión psíquica que hace que una casa, aunque pequeña y económica, parezca grande. "Una especie de sueño grandioso nos llega de la constante yuxtaposición de lo espacioso y lo estrecho", que produce al habitante la sensación de que hay allí muchos lugares dentro de un único espacio.

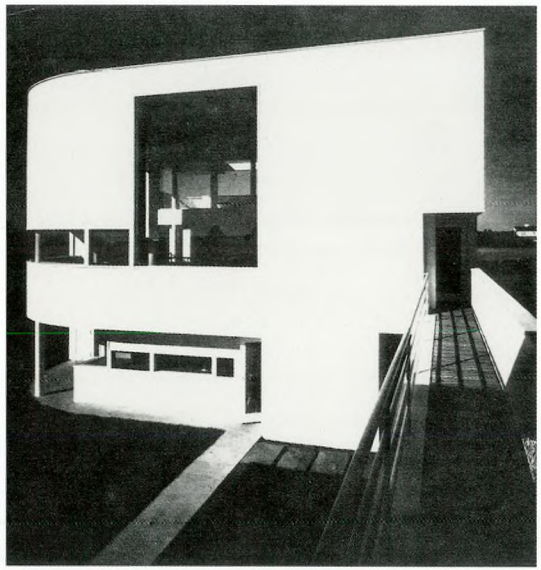
29. Charles Moore, Gerald Allen, y Donlyn Lyndon: *La casa: forma y diseño*, pág. 37.



148



149



150

148 Casa Smith, en Darien, Connecticut, 1965. Secciones, nivel medio y nivel superior. Richard Meier.

149 Casa Salzman, Long Island, 1967. Situación y axonometría. Richard Meier.

150 En la casa Saltzman se percibe desde el exterior la complejidad del gran espacio de la sala.

151 Estudio y vivienda para el propio arquitecto, en Long Island, 1966. Charles Gwathmey.

Son los mecanismos que Moore pone en tensión, "llenando la casa de recuerdos y fantasías para ensanchar la ilusión del lugar". Son los sueños que encarnan la casa y que la convierten en un lugar especial.

Moore conoce bien el origen de la tradición americana, de ahí que establezca como punto de partida la casa Capen en Topsfield (Massachusetts), de 1683, de la que habla explícitamente como un modelo proveniente de Inglaterra que "agrupaba las habitaciones alrededor de una chimenea central que permitía conservar mejor el calor en esos duros inviernos" de Nueva Inglaterra. Pero también tiene una cultura histórica y es consciente del significado del *great hall*. En su libro *La casa: forma y diseño*, cuando analiza el modo de agrupar las habitaciones, se plantea de una forma explícita la opción de planificar la casa como una gran habitación interior, o como una gran "habitación abarcadora", etapa para él más evolucionada.

Sin embargo cuando afirma que "las casas del pasado rara vez presentan nuestro sistema de agrupar habitaciones", desconoce el origen y el desarrollo del *hall*, y en particular las chozas primitivas, los primeros *halls* sajones, las pallozas y muchas casas bálticas pertenecientes a este tipo.

Por otra parte, paralelamente al trabajo de los arquitectos californianos aparece en la costa americana del Atlántico el grupo de los *Five Architects*, que constituyeron el núcleo ideológico de la denominada "Escuela de Nueva York".

La personalidad y la obra de los componentes de este grupo es muy diversa, pero tienen en común el interés por la vivienda unifamiliar, e históricamente representan la continuidad de un cierto vocabulario formal ligado al mundo de Le Corbusier.

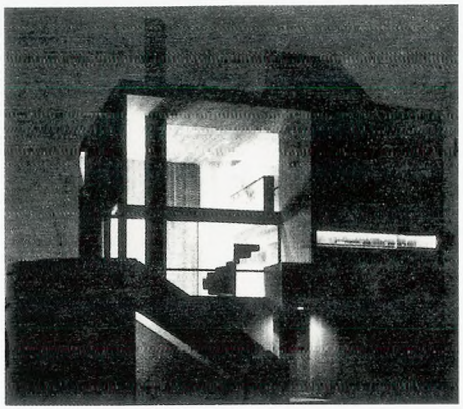
Discípulos algunos de ellos de Gropius y Breuer, estos arquitectos realizaron una serie de obras que aparentemente están más vinculadas al Movimiento Moderno europeo de los años veinte que a la tradición americana. Sin embargo, la concepción global de su arquitectura es netamente americana por el tipo de reflexión dialéctica abstracta que la ha generado y por su opulencia y libertad formal.

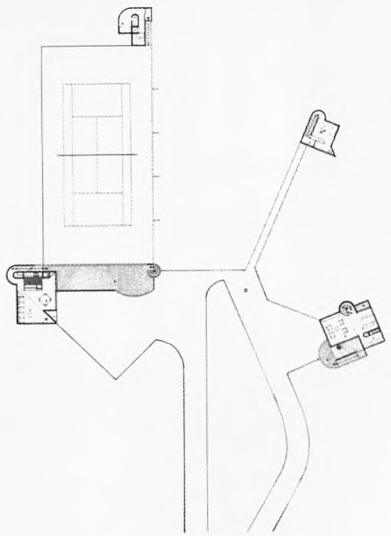
Richard Meier (1934), discípulo de Marcel Breuer, construyó la casa Smith en Connecticuct, en 1965. Esta casa está formada por dos prismas paralelos, uno "cerrado" y otro acristalado formado por un *hall* y tres alturas, organizado en sección como la villa Cartago de Le Corbusier; parece una fusión entre esta idea y la casa de New Canaan de Johnson.[30]

Meier no vincula su arquitectura a un aspecto vernáculo, aunque en muchos aspectos esté presente el *Shingle style*. Evidentemente, sea por la vía de la tradición del *Open planning*, o por la vía de las casas de Le Corbusier de la década de los veinte, estas casas tienen una sala con niveles y espacios complejos que inconscientemente reproducen la manipulación espacial iniciada por el *Arts and Crafts*.

Aproximadas reflexiones podríamos utilizar para el resto de su obra, como la casa Douglas en Harbor Spring, Michigan, o la casa Saltzman, Long Island, 1967.

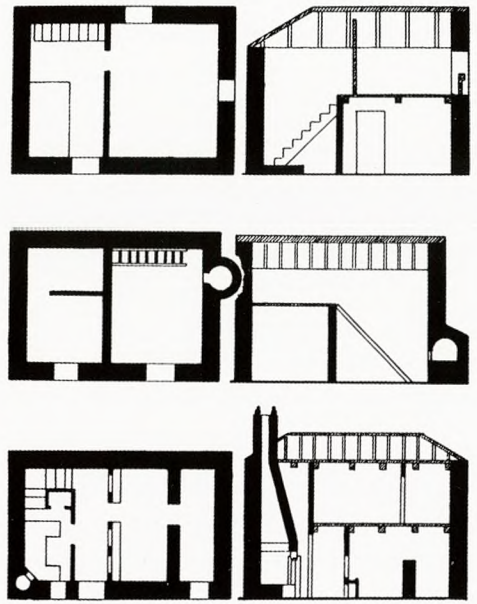
Encontramos espacios análogos en la casa Hanselmann, 1967, de Michael Graves; la casa Bridgehampton, 1970; y la casa y estudio de Carles Gwathmey, o el proyecto de la casa Bernstein, 1968, de John Hejduk.



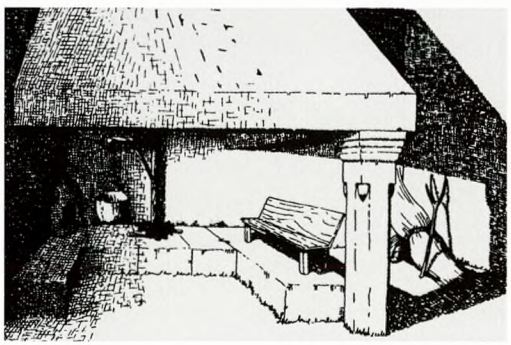


151

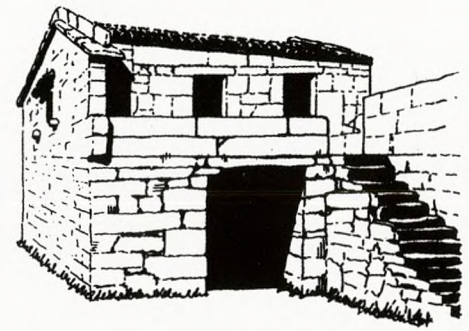
30. Colin Rowe: *Five Architects*, pág. 111.

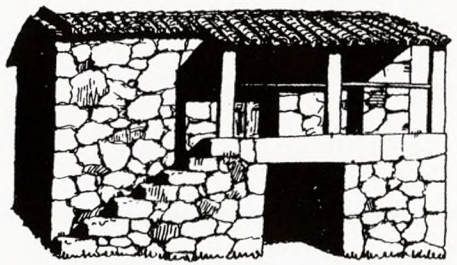


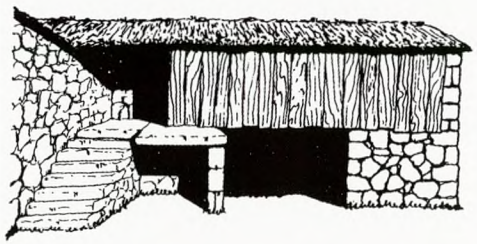
152a

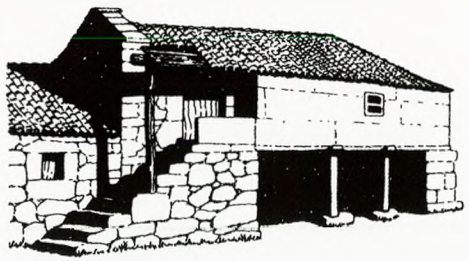


152b







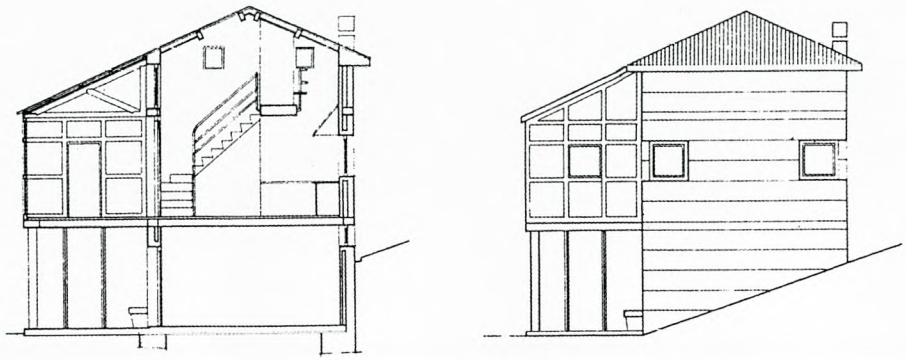


153

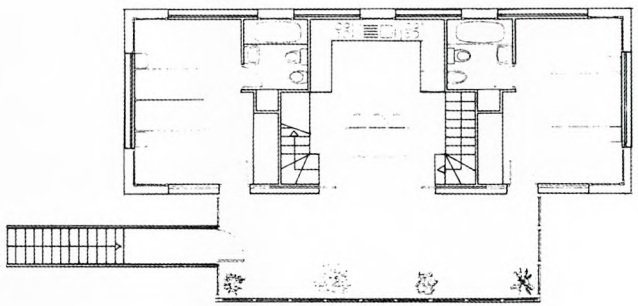
152a y 152b Casas con sobrado o altillo que todavía perviven en algunas zonas rurales de Galicia, estudiadas por Xaquín Lorenzo.

153 Cuatro ejemplos de casa con *patamal*, corredor y solana frecuentes en la arquitectura popular gallega, estudiados por Xaquín Lorenzo.

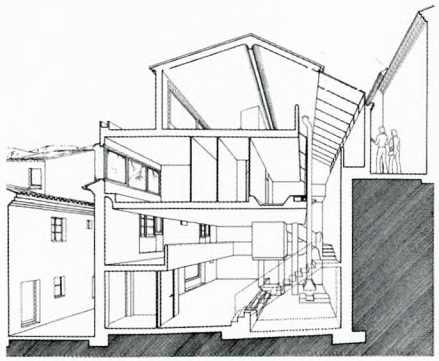
154 Casa Estévez, en Salcedo, Pontevedra, 1980. César Portela. Secciones y alzados laterales.

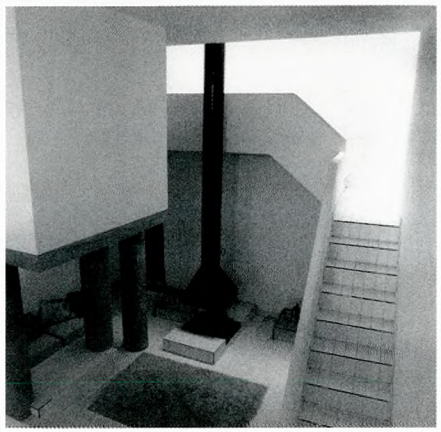


154

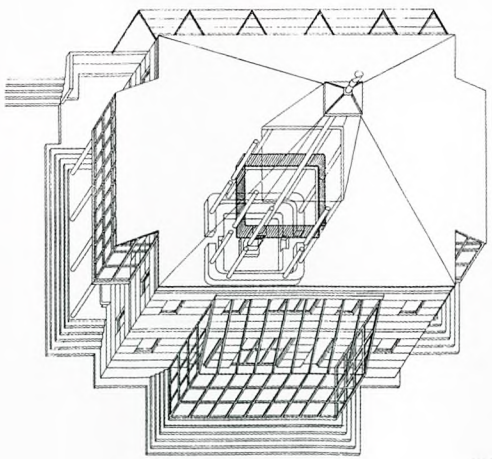


155





156



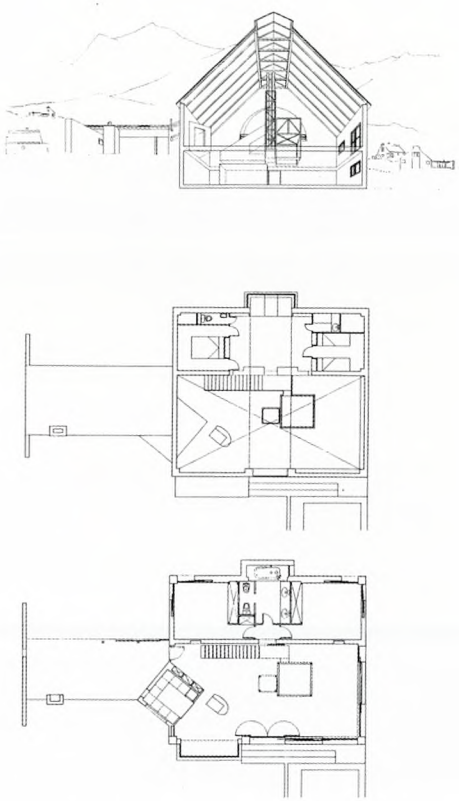
157

154 Casa Estévez, en Salcedo, Pontevedra, 1980. César Portela. Sección y alzado lateral.

155 Casa Estévez. Planta de la vivienda. La gran galería unida a la sala-cocina, de doble altura, es el elemento espacial que organiza la casa y retoma el espacio del humo.

156 Casa Ibarz en Cadaqués 1972. Yago Bonet.

157 Casa Pía, en Montouto, Santiago de Compostela, 1982. César Portela. En esta casa el arquitecto colocó el fuego en el centro como eje de la organización del espacio.



158a

158a y 158b Casa Azul del Berrocal en Manzanares el Real, Madrid, 1989. Yago Bonet. Es una síntesis construida de esta investigación.

Sería necesario destacar el hecho de que sólo en los países en los que se desarrolló la cultura antropológica del humo, como ocurre con el Área Altántica, existe la idea de entender la casa como un gran cobijo en el que el aspecto térmico cobra una especial relevancia.

La clave de la arquitectura del humo no está solamente en la temperatura física, sino en el sentimiento de entender el asentamiento y la atmósfera psíquica que se crea en el espacio interior.

Nuestro país, con una costa sobre el Atlántico, tiene en su franja norte una tradición propia del humo que impregnó su arquitectura popular.

La arquitectura española actual está llena de elementos de origen anglosajón, en los que el *hall* subyace descontextualizado de su significado ritual en cuanto espacio del humo. Como en otros lugares del Área Atlántica, también son escasos aquí los ejemplos concebidos como tales casas del humo.

En Galicia, algunos arquitectos preocupados ante la destrucción del paisaje llevada a cabo en los últimos años, se fijaron en que la arquitectura tanto de origen culto como popular que lo había cristalizado contenía unos rasgos esenciales que conectaban el hombre a la tierra a través del modo de entender la construcción y del dominio del lugar.

Este hecho, junto a unos medios en un principio poco sofisticados para realizar las obras, les llevó a la necesidad de racionalizar y modernizar los materiales más comunes de que disponían, observando con grata sorpresa que el medio que parecía hostil se convirtió en su mejor aliado.

De esta forma, los arquitectos Pascuala Campos y César Portela, partiendo de un racionalismo lecorbuseriano, emplearon diversos materiales, algunos nuevos como el cemento y el plástico y otros tradicionales como la piedra y la madera, que, aplicados a una arquitectura conceptualmente ligada al país, han dado unos resultados sorprendentes.

Las "casas do Remo", las "casas con sobrado", las "casas con *patamal*", las "casas con corredor" y las "galerías" fueron estudiadas y manipuladas en sentido positivo, hasta convertirlas en una arquitectura gallega de hoy que por conservar los rasgos característicos de la organización espacial de la arquitectura popular son casas del humo.

En 1974 Pascuala Campos y César Portela diseñan la casa Fortes en La Paman (Pontevedra), que tiene un gran espacio central que recuerda la organización de las pallozas. Pero será con la casa Carreras en 1979 en Armenteira (Pontevedra), la casa Estévez, 1980, en Salcedo (Pontevedra) y la casa Pía en 1982 en Montouto, Santiago de Compostela, cuando elaboran los modelos autóctonos de casas del humo contemporáneas.

El clima psicológico que se crea en ellas, por ejemplo, el modo de entender la organización de la vida y por lo tanto del espacio, las hace herederas de ese mundo antiguo y ahumado y lleno de misterios de Galicia.

Mi condición de gallego me permitió trasladar a tierras del Mediterráneo conceptos antropológicamente asumidos desde mi niñez, a un mundo que desde la Alta Edad Media había perdido esa tradición.

Así, a principios de los setenta, la casa Freixas en Vallorguina, la casa Ibars en Cadaqués y la Can Pere Bonic en el Montseny inauguraban el espacio del humo, ese espacio

arquitectónico generado por el fuego como elemento central, verdadero corazón que organiza todo el conjunto construido.

Finalmente, con la casa Azul del Berrocal, en Manzanares el Real, muy cerca de Madrid, construida en 1990, se realiza la síntesis de una serie de proyectos cuyos inicios acabamos de exponer, además de la verificación de esta hipótesis estudiada en mi tesis doctoral sobre "La arquitectura del humo",[31] culminando el proceso de exploración de las posibilidades de un espacio tan antiguo aplicado a nuestros tiempos, que no sólo se puede desarrollar en la vivienda unifamiliar, sino también en la plurifamiliar y en alojamientos más masivos, como ya había iniciado Le Corbusier en la *Ville Radieuse* y en las Unidades de Habitación.

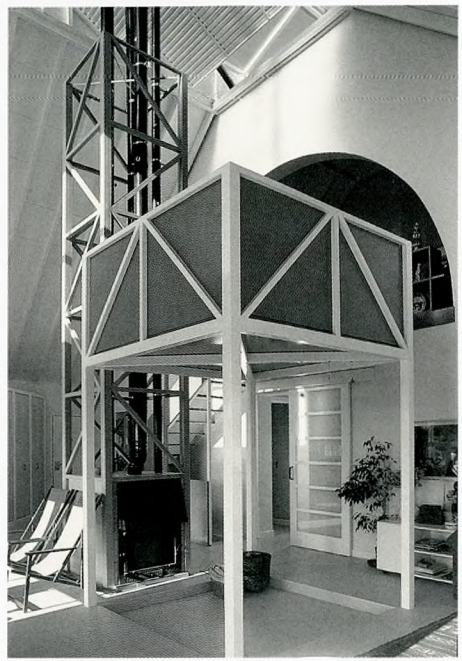
Proyectualmente la casa está generada por la sala o *hall* en cuyo centro se sitúa una estructura metálica que contiene los tubos de los fuegos: la chimenea, la cocina de carbón y la estufa del sótano.

El gran espacio englobador de la sala central lo contiene todo: un estrado, que ritualiza el lugar del fuego a modo de baldaquino; el solar o altillo, espacio antiguo al que da el sol y en el que se ubica la biblioteca con un mirador, y tras las estanterías, las *camariñas*, lugares mínimos de la tradición gallega, para dormir. Asimismo se encuentra el "rincón" del comedor, que rompe el muro y se destaca sobre la fachada.

Comprender la historia de la arquitectura no como un repertorio formal, ni una sucesión cronológica de arquitectos y edificios, sino como una experiencia vital que nos aclara nuestro presente era lo que se intentaba al sintetizar los puntos fundamentales que explican dónde y de qué manera ha permanecido a lo largo de los tiempos ese espacio del humo, las manipulaciones sufridas, su significado y pervivencia en la arquitectura contemporánea.

Pero todas estas reflexiones y verificaciones conducen a un cambio en el proceso proyectual. Frente al sistema tradicional de proyectar aditivamente, en el que se encajan las partes, la arquitectura del humo nos enseña que el vacío y la luz del gran espacio permiten la autonomía de aquéllas, y que su posición estratégica genera y cualifica el espacio.

La arquitectura del humo, que nació en torno al fuego que organizaba la vida primitiva, nos hace reflexionar de un modo natural sobre la importancia que en una casa tiene la capacidad de vida que puede contener. Éste es el secreto de por qué un espacio de origen tan antiguo puede satisfacer las necesidades de la arquitectura de nuestros días y del futuro.



158b

31. Yago Bonet Correa: "La arquitectura del humo", Madrid: ETSAM. Universidad Politécnica, 1968, 2 vols. (Tesis Doctoral)



CAPÍTULO 4

LA IDEA DEL ESPACIO DEL HUMO Y EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO DE ARQUITECTURA

El proyecto contemporáneo de arquitectura

En mi oficio como arquitecto ha estado siempre presente el contenido de las ideas formuladas en este libro, las cuales se reflejan conceptualmente en mis proyectos y materializan los espacios de muchas de mis obras.

En ningún momento pretendo aquí que esta forma de entender el espacio de una determinada arquitectura sea una receta para proyectar, y menos aún que sea una vía excluyente de otros modos de construir el espacio en el proyecto arquitectónico; sin embargo, me resulta muy útil en el momento de transmitir a mis alumnos de la Escuela de Arquitectura el concepto de lo que se entiende como "espacio arquitectónico" explicando lo que denomino "espacio del humo" y mostrando unas referencias concretas de cómo se percibe y organiza el interior de un edificio a través de ejemplos construidos en el área cultural del Atlántico.

Se trata, en este sentido, de hacer una propuesta frente a otros modos de entender la arquitectura que determinan su formalización de un modo ajeno a su destino, a causa de las razones ajenas a su naturaleza que centran el discurso del proyecto (tales como cuestiones de mercadotecnia o ideas procesadas por máquinas, definidas acertadamente por Antonio Armesto como "criadas en el vientre de un ordenador").[1] Se torna importante establecer de nuevo al ser humano como referencia y sus necesidades vitales como el factor fundamental de la arquitectura, y restablecer la cadena de relaciones que unen al hombre con sus espacios vitales, entendiendo la arquitectura, objeto artificial imaginado y construido, como el nexo primordial entre la naturaleza y el hombre. La arquitectura contemporánea que me interesa es la que es partícipe del mestizaje y entiende la globalización desde cada lugar específico; pero, sobre todo, es la que se plantea tomando al hombre como referencia y se construye sintácticamente desde su autonomía, es decir, sin renunciar a lo mejor de la herencia de la cultura clásica: el humanismo o el ser humano como referencia.

El conocimiento de la historia de la arquitectura, entendiendo ésta desde sus orígenes hasta el presente como la memoria de la experiencia, constituye el bagaje previo necesario para el inicio de lo que entendemos como "el proyecto arquitectónico contemporáneo". Su reimaginación, manipulación y transformación a través de circunstancias particulares y

159 La arquitectura dentro de la arquitectura que representa el cuadro del *Estudio de San Jerónimo*, de Antonello de Messina, sintetiza la idea del espacio habitable. Dibujo a mano alzada de Yago Bonet, diciembre de 1992.

1. Antonio Armesto: "La Casa de las Palabras es como un telar salobre", en César Portela: *Verbum. Casa das Palabras*, pág. 91.

concretas tales como la comprensión morfológica del territorio, el asentamiento del edificio en el lugar, las relaciones entre el espacio interno y la visión externa del paisaje, los espacios subyacentes del entorno, los contenidos de uso y la formalización de los espacios y su percepción y disfrute; todo ello nos conduce en el análisis del proyecto de arquitectura a comprender los diversos y posibles espacios habitables del ser humano. En mi opción didáctica para la enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Madrid (que quiere ser abierta y a la vez precisa, pero no excluyente), el debate principal se centra en lo que se puede entender como la búsqueda de lo que podríamos denominar el "proyecto contemporáneo de arquitectura"; no se trata de definir aquí lo que en cierto modo es indefinible, sino de establecer unas vías claras de aproximación consciente del proyectista frente a "su proyecto concreto de arquitectura". El proyecto contemporáneo de arquitectura es como el arco iris, se percibe pero no se alcanza, al caminar siempre se aleja y se transforma, el tiempo no se detiene y el arco cambia. Es la dinámica de la propia vida la que lo hace inalcanzable; pero parece que lo razonable es tender hacia él. Esta tendencia es la que lleva al arquitecto hacia una actitud de vanguardia en una búsqueda de la arquitectura que mejor se adapte a su tiempo.

En realidad, todas las obras importantes que han innovado y contribuido al progreso de la arquitectura fueron o quisieron ser en su día y para su tiempo: "un proyecto contemporáneo de arquitectura". La idea de que nuestro proyecto es como la metáfora anterior –está presente y es, a la vez, inalcanzable– es una constante dialéctica entre la modernidad y su redefinición, es decir, la transformación crítica de la realidad presente ante las mutaciones del mundo que nos rodea, pero este proceso ha sido, y seguirá siendo, lo que ha hecho progresar siempre la arquitectura. La vida también es a cada instante una transformación del presente y "el proyecto contemporáneo de arquitectura" que entrevemos ha de ser una respuesta válida del espacio para cobijar la vida del hombre, al menos hoy: realidad presente, memoria, percepción, deseos, libertad de elección, acción y un largo etcétera de actividades que constituyen nuestra realidad cotidiana.

Todo proyecto de arquitectura nace de un entramado complejo de necesidades y deseos, de apriorismos e incertidumbres, de cortapisas y de libertades que lo convierten en una obra abierta. Como es sabido, el proyecto de arquitectura se concreta poco a poco hasta dar una respuesta formal a la idea, es decir, se proyecta en los planos y se materializa en la obra construida. Todo esto es obvio y, sin embargo, tenemos que ser conscientes de que en este proceso cotidiano la actitud sensible en la elección de la "deriva del camino" o, lo que es lo mismo, la evolución de los primeros rasgones que dan paso a la idea concreta, constituye la clave de su síntesis y la superación de sus contradicciones.

También tenemos que ser conscientes de que cada nueva obra, poéticamente imaginada, da paso a un proyecto nuevo, a una nueva indefinición, a un nuevo juego dialéctico que nos conduce a una nueva redefinición; y es a través de ejercer esta actividad imaginativa como llegamos a la libertad de elección, a establecer un nuevo orden, a la redefinición de las formas y a la transformación del entorno; en definitiva, a lo que nos acerca lo que aquí denominamos "el proyecto contemporáneo de arquitectura". El proyecto contemporáneo no se construye con arbitrariedades personales ni con formas exitosas sacadas de

otros contextos, sino a través del conocimiento de la realidad desde la que se parte y de la construcción del proyecto desde la propia autonomía de la arquitectura. Es pues necesario rechazar el "miedo escénico" mediante un "distanciamiento" de la opción tomada y dejarse ir con el fluir del proceso y del sentimiento poético, y, a la vez, sin perder el control de la razón y de las coordenadas de la realidad de la vida. Es necesario soñar y recorrer lo ensoñado, y ver antes los espacios para que, al dibujar, los trazos tengan un sentido claro. El problema de "la elección", de su síntesis concreta, se torna crucial en el acercamiento al "proyecto contemporáneo", no sólo en el que aprende, sino también en el trabajo del iniciado; la elección a veces produce miedo y esta inseguridad aboca a aferrarse a las normas conocidas y a los formalismos recurrentes, evitando así la respuesta vital y el proceso crítico, y por lo tanto haciendo una mala elección.

En nuestra cultura global, el carácter mutante, en perpetua transformación de nuestros hábitos debida a los avances tecnológicos, plantea dos vertientes de utilización de los elementos formales de la arquitectura: los que se adaptan a lo último conocido, "la moda", y los que transforman lo último conocido, "la vanguardia". En realidad, esta actitud ha existido siempre en el diseño, lo que nos diferencia en la actualidad contemporánea es sólo una cuestión de la velocidad en la transformación del mundo, en la manipulación de las ideas y de los modos y las formas de construir.

La permanencia del ser humano

Establecer unas vías claras de aproximación hacia el proyecto contemporáneo de arquitectura no consiste en la aplicación de una receta, sino todo lo contrario, pues lo que se proyecta es la formulación de una idea clara del cuerpo arquitectónico y su coherencia con la vida. La idea clara surge en cada proyecto al abordar la realidad de un modo coherente y sensible. La actitud poética es la mejor vía para la reinterpretación de las situaciones vitales, y éstas a su vez configuran la formalización del proyecto a lo largo del recorrido del proceso. La imagen poética refuerza la idea primigenia, referencia que genera una arquitectura viva ligada al hombre.

La toma de conciencia de algo tan elemental como que el ser humano sigue siendo el ser humano y sus circunstancias y de que la tierra es su territorio, nos lleva a consideraciones tales como la que hizo Fernando Távora sobre las actitudes vanguardistas en la arquitectura. Távora llegó a la conclusión "de que la arquitectura existe más allá de las formas y los materiales, y que la idea de vanguardia en el proyecto moderno reside en gran medida en la capacidad que tiene la vida de manifestarse en la arquitectura generada".[2] Y aún mejor lo explicaba Távora en su escrito introductorio a la monografía publicada en el DPA 14 de Barcelona.[3] "Durante años pensé en la arquitectura como algo diferente, especial, sublime y extraterreno, algo así como una intocable virgen blanca, tan sublime, tan ideal que a pocos les era dado realizarla o comprenderla; el arquitecto era para mí un genio semidivino o apenas nada. Entre la pequeña choza y la más famosa obra de arquitectura

2. Conversación con Fernando Távora durante su estancia en la casa Azul de Matalpino (Madrid), el 1 de julio de 1998.

3. VV. AA.: *DPA 14 Fernando Távora*. (Monografía). *Documents de Projectes d'Arquitectura*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos: Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 1997.

no había relación, como no la había entre el albañil y el arquitecto. Eran cosas diferentes, desligadas. Este concepto mítico de la arquitectura y del arquitecto producía en mí un atroz sufrimiento, dado que yo no era un genio y no conseguía por lo tanto realizar edificios tan intocables como vírgenes blancas.

Pasaron los años, vi edificios y conocí arquitectos. Percibí que un edificio no se contiene en una bella planta ni en una bella fotografía hecha en un día de sol y bajo el mejor ángulo; verifiqué que, al final, todos los arquitectos eran hombres, con sus cualidades, mayores o menores, y con sus defectos, mayores o menores. Advertí entonces que la arquitectura era sobre todo un acontecimiento como tantos otros que llenan la vida de los hombres y, como todos ellos, sujeto a las contingencias que la misma vida implica. Y la intocable virgen blanca se convirtió para mí en una manifestación de vida. Perdido su sentido abstracto, encontré entonces la arquitectura como una cosa que yo o cualquier otro hombre podíamos realizar –mejor o peor–, terriblemente contingente, tan asida a la circunstancia como un árbol se coge a la tierra por sus raíces. Y el mito se deshizo. Y entre la pequeña choza y la obra maestra vi que existían relaciones, como sé que existen entre el albañil (o cualquier otro hombre) y el arquitecto de genio. Visto bajo este ángulo, la arquitectura se me aparece ahora como una gran fuerza, nacida de la Tierra y del hombre, cogida por mil hilos a los cambios de la realidad, fuerza capaz de contribuir poderosamente a la felicidad del medio que la vio nacer."[4]

Por lo tanto, la primera vía de acercamiento al "proyecto contemporáneo" pasa por el reconocimiento consciente de la capacidad de manifestar la vida en el proyecto que se está elaborando. En una sociedad dominada por los medios publicitarios, al servicio de otros intereses, la mercadotecnia irrumpe en muchos campos transformando el significado de las cosas; la actividad arquitectónica no queda al margen de estas interferencias, llevándola a una formulación parcial aunque a veces aparentemente erudita, en la que las justificaciones arquitectónicas se rigen desde un campo distinto de su naturaleza. La capacidad de plasmar la vida en la arquitectura no depende del lenguaje formal, pero este último es necesario como expresión estética y constructiva de cada tiempo y de cada cultura. El lenguaje formal materializa, en cada momento histórico, la expresión del edificio a través de la forma que toman los materiales constructivos bajo la luz; de este modo, la percepción de los límites del espacio pone de manifiesto sus cualidades esenciales, destacando de este modo el concepto que ha generado el edificio. El valor y la utilidad de la historia, en nuestro caso la de la arquitectura y, más concretamente, de la idea de lo que denominamos la arquitectura del humo, reside en el reconocimiento del hilo conductor que nos muestra esa idea cultural y su capacidad conceptual como espacio para la vida. Nuestro verdadero proyecto contemporáneo de arquitectura y su materialización en arquitectura construida y ejecutada con materiales y lenguajes formales nuevos, sea o no la arquitectura del humo, está destinada al ser humano, a su permanencia y a su realidad vital más esencial.

Esta realidad vital del ser humano conforma en todos los sentidos su entorno; la arquitectura no es más que la pieza artificial que lo construye, de acuerdo con la visión de sus requerimientos psíquicos y físicos; ya Vitruvio en *Los diez libros de arquitectura*, li-

bro IV,[5] apunta que la visión de la realidad de la obra de arquitectura, es decir, el conocimiento y la vivencia de ella, es muy importante, ya que es la experiencia del pensamiento y el arte que la ha generado. Alberti, que en su tiempo era un verdadero moderno, entiende como "el proyecto de arquitectura" aquel que se libera de la teología imperante y redefine e impulsa la centralidad y la autonomía de la arquitectura: "Llamaré arquitecto a aquel que sepa imaginar las cosas con razones ciertas y maravillosas [...] y adaptar con gran dignidad al uso de los hombres. Y para poder hacer esto es necesario que posea conocimientos de las cosas mejores y excelentes",[6] es decir, de la vida. En el conocimiento de la realidad del entorno está la clave. Le Corbusier dejó bien claro en *Vers une architecture* que el conocimiento positivo de la arquitectura es una cuestión de "saber ver", y se podría añadir de saber sentir la realidad vital de nuestro entorno.

El conocimiento de las cosas, el conocimiento del mundo que nos rodea y, sobre todo, el ver o intuir su evolución, es una de las claves imprescindibles en la aproximación al proyecto contemporáneo. La conciencia de origen y destino y el conocimiento de la realidad del entorno humano cotidiano, el sociológico, así como el cultural y técnico, se torna imprescindible para el aprendizaje y el desarrollo del proyecto. El reto que se nos plantea en el proyecto contemporáneo de arquitectura consiste en la capacidad de trasladar el conocimiento teórico a la arquitectura construida, y el entender que la ciencia y la investigación teórica es una consecuencia de la observación de la realidad.

La imaginación poética recrea la realidad observada y la convierte en una nueva imagen que cristaliza en nuestro pretendido proyecto contemporáneo de arquitectura. Lo nuevo no es el resultado de una invención en cada proyecto y menos de una creación, esto es, de sacarlo de la nada, sino que es el ajuste entre la idea imaginada y la ejecución formalizada, es el concepto de *la tékhne*, de la evolución por el perfeccionamiento o por la superación, en nuestro caso, de los espacios y de las formas arquitectónicas. No existe en el proyecto de arquitectura un proceso de creación puro, puesto que la arquitectura no surge de la nada, sino de un proceso de observación de la realidad y su manipulación en la interpretación formal en el proyecto. Existe la imaginación, la visión previa o reinterpretación poética de las situaciones vitales y su proyección en la formalización de la construcción de la pieza arquitectónica; estos nuevos espacios así construidos pueden albergar la vida siempre que nazcan de la naturaleza profunda, a veces muy sencilla, y de la interpretación de la realidad del hombre y de su medio. Y en nuestro caso, como arquitectos, el "proyecto contemporáneo" representa la necesidad de relacionar, a través de los espacios de la nueva obra construida, la idea inicial intuida con la realidad vital de nuestra época.

En este comienzo del siglo XXI, la técnica ha revolucionado no sólo los procesos de producción, sino también las comunicaciones y la economía; pero es más, ha creado un estado de permanente evolución que hace obsoletos en poco tiempo los propios medios. En este sentido, ha afectado a algunas costumbres del ser humano, pero no a sus requerimientos básicos ni a sus sentimientos, que hacen que el hombre siga siendo fiel a su propia condición. Por eso el arquitecto, al imaginar su proyecto contemporáneo de arquitectura, ha de plantearse la dimensión técnica contemporánea con una apertura formal y una visión

4. Fernando Távora, escrito introductorio, en DPA 14, op. cit., pág. 7.

5. Vitruvio: *Los diez libros de arquitectura* (trad. Agustín Blázquez), Barcelona: Editorial Iberia, 1955.

6. León Bautista Alberti: *De re aedificatoria*, Florencia 1485. (Edición española, Valencia: Albatros, 1977.)

evolutiva, pero a la vez, como en el mundo clásico, ha de tener al "hombre" como referencia, a "la vida" como marco y "al paisaje" como territorio, y todo ello percibido a través del sentimiento poético y por lo tanto artístico del espacio vital humano, cuyo fin último es la arquitectura, escenario para una vida gratificante. La arquitectura que se funda, hoy todavía, en la aplicación de los tres conceptos vitruvianos: solidez, utilidad y belleza.

La primera es una cuestión intrínseca a la propia naturaleza de la arquitectura; en nuestro tiempo no es una cuestión de pesadez, si no más bien una relación entre su liviandad física, su coste tantas veces olvidado y su carácter tectónico. La segunda, la utilidad, está unida al fin social y a la confortabilidad vital del espacio construido; la utilidad, tantas veces voluntariamente olvidada por resultar incómoda a una pretendida imagen del proyectista, es, sin embargo, un fabuloso caudal de situaciones arquitectónicas que dan verdaderas respuestas espaciales y formales al proyecto; ámbitos, rincones, relaciones espaciales nacen del conocimiento de la utilidad. La tercera, la belleza, que muchos la han confundido como una cosa añadida y otros con formas predeterminadas, no es más que la utilidad psíquica o la necesidad poética que relaciona nuestros espacios útiles con los límites físicos de la propia arquitectura proyectada. La arquitectura así proyectada se condensa en un cuerpo complejo y, a la vez, único, en el que cada edificio es un pequeño universo dentro del universo.

En el proceso del proyecto es crucial el saber sentir o percibir de un modo poético los sentimientos vitales esenciales que se traducen en arquitectura construida. De este modo surge el recuerdo o la imaginación de espacios que nos aseguran ámbitos y lugares en los que es posible la vida, como una catarata de recuerdos, situaciones y emociones que nos conducen a través del proyecto a un placer confortable situado en un espacio. Como dice Gastón Bachelar en su libro *La poética del espacio*, "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa; sería desarrollar una verdadera psicología de la casa [...] la casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva, se diferencia en el sentido de verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad [...] La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad".[7]

En este sentido, la idea del espacio del humo expuesta en este libro y su relación con el proyecto contemporáneo de arquitectura tiene que ver con lo que Bachelar llama "el alma de la casa y por ende de la arquitectura". Es la percepción del espacio arquitectónico de las culturas del Atlántico europeo, el factor gótico que coexiste en la arquitectura contemporánea, junto a la idea mediterránea de los cuerpos cúbicos diáfanos bajo la luz del sol. Un ser vertical que se eleva y la conciencia de centralidad son los dos conceptos básicos del espacio de la arquitectura del humo que, junto al recorrido y a la atmósfera proporcionada por la luz que se filtra en el interior, constituyen un paradigma, entre otros, en el "proyecto contemporáneo de arquitectura".

La luz natural es el elemento que introduce el tiempo en el espacio arquitectónico, como diría también Bachelard: hace sentir las horas, los días y las estaciones, es el componente temporal y por lo tanto vital de la arquitectura. El secreto de un buen proyecto reside en la recomposición de sus elementos esenciales: "cuando un soñador reconstruye el

mundo partiendo de un objeto al que hechizaron sus cuidados, nos convencemos de que todo es germen en la vida del poeta",[8] es decir, el alma de la casa es también la capacidad conceptual del espacio para la vida.

En el conocimiento de la arquitectura, la percepción visual del espacio es su plano más sutil, y en su diseño se expresa la razón poética que ha organizado el conjunto y que ha condicionado la forma. El espacio, pese a su inmaterialidad, ha sido siempre la parte más palpable del alma de la arquitectura; y el hueco, o no límite entre límites, es el ojo por donde se ve el alma, ya que como dice Bachelard, "lo que se ve desde la ventana pertenece a la casa también".[9]

El hombre, desde los tiempos más primitivos, tomó posesión del territorio y estableció sus límites, es decir, su pertenencia; en estos límites aparece la primigenia arquitectura y, más concretamente, la transformación de un lugar; y es a través de sucesivas acotaciones como se construyen los primeros elementos, el muro y la cubierta que compusieron el refugio o cobijo colectivo. Es lo mismo que hace el arquitecto cuando traza los primeros rasgones sobre el papel en blanco; entonces se inicia la idea del espacio vital: la cabaña como germen de la casa y de la arquitectura. Entender la arquitectura como un espacio vital, necesario para el disfrute y desarrollo de la vida es acceder a un conocimiento de la arquitectura como una extensión del propio hombre. Este germen del espacio ya está contenido en las primeras operaciones del proceso del proyecto, constituye lo que denominamos las "intenciones" del proyecto y se refleja en los primeros trazos, su grueso o su finura nos hablan de muchas cuestiones posteriores y de su concepción espacial.

La definición más antigua del espacio arquitectónico es de dos mil años antes de Cristo, es decir, de hace cuatro milenios, cuando el filósofo chino Lao-Tse decía que "la arquitectura era el vacío contenido por las fronteras de la construcción".[10] Esta definición corresponde también a la idea de la arquitectura en el proyecto de arquitectura contemporánea. El arquitecto portugués Jorge Pinto[11] redefine la caja arquitectónica como el espacio-límite y analiza cómo las diferentes ideas y conceptos de la manipulación de los límites, a través de la historia, conducen al proyecto contemporáneo en la arquitectura portuguesa.

En lo que denominamos tendencia al proyecto contemporáneo de arquitectura, no solamente se mantiene la importancia que ha tenido a lo largo de la historia la organización del espacio, sino que dicha organización produce un nuevo orden en la construcción lógica, en la definición formal del edificio y en la redefinición de su entorno. Hay que entender el espacio no como una elucubración abstracta, sino como un lugar tangible y concreto, con límites establecidos, con continuidades y discontinuidades entre el material tectónico que lo determina, generando rincones y ámbitos dentro de los cuales se desarrolla la vida; es decir, hay que entender el espacio arquitectónico como contenedor de ámbitos vitales y de las relaciones perceptivas que el hombre establece con su entorno, el dentro y el fuera, la arquitectura y el lugar, el territorio y el universo, y, a su vez, el rincón más íntimo. Todo ello orientándose en el lugar y referido al curso del sol como dimensión vital del espacio y del tiempo; entendiéndose el espacio como un lugar de luz y de penumbra, de actividad y de reposo: escenografía de la vida del hombre.

7. Gastón Bachelar: *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965, pág. 48.

8. Ibídem, pág. 102.

9. Ibídem, pág. 99.

10. Frank Lloyd Wright: *El futuro de la arquitectura*, Buenos Aires: Poseidón, 1957, pág. 176.

11. Jorge Felipe da Cruz Pinto: *La caja: el espacio-límite o la idea de "Caixa" en momentos de la arquitectura portuguesa.* Tesis doctoral, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1998.

La fruición y el disfrute de la arquitectura radica en su percepción y en el uso del espacio, ya que las sensaciones de la percepción estética pertenecen al campo psíquico, pero los ámbitos y las organizaciones escenográficas que las producen pertenecen a un orden material, es decir, a la disposición y composición constructiva de los elementos arquitectónicos, a la estructura en su sentido sintáctico y a sus límites dimensionales.[12] La percepción del espacio, entre otras cosas, depende de las visuales, de los puntos de vista en cada instante y, por lo tanto, del recorrido por el que se desplazan las personas dentro de la arquitectura. Unos conceptos tan simples como éstos: el espacio lo percibe el hombre y lo disfruta cuando vive dentro de la arquitectura o alrededor de ella, nos llevan a considerar ¿por qué en la mayoría de la producción de los edificios actuales la relación poética del hombre con los ámbitos de uso está tan desatendida? y ¿por qué la mayoría de los edificios carecen de orden sintáctico?

Nuestros maestros, Josep Maria Sostres, José Antonio Coderch y Fernando Távora, con el ejemplo de sus obras de vanguardia realizadas en la segunda mitad del siglo xx en la Península Ibérica, nos mostraron cómo trazando con elementos sencillos y cotidianos lograban ámbitos nuevos y sofisticados y establecían en sus obras un orden sintáctico coherente, acorde con sus deseos de modernidad. Sus obras se caracterizan sobre todo por la claridad y rotundidad de las ideas esenciales y por la nitidez de sus trazas, por la pulcritud formal siempre minimalista, constituyendo unas obras de vanguardia más allá de su época por la permanencia en el tiempo de su magisterio.

La idea de vanguardia en el proyecto arquitectónico y la didáctica que emana su obra, tanto por la claridad como por la sobriedad de los medios utilizados, está en perfecta sincronía con su moral de trabajo y con la humanidad de sus sentimientos, lo que dota de una coherencia a sus proyectos en los que las interrelaciones son nítidas y encadenadas, pudiéndose afirmar que la obra de Coderch es un continuo y único proyecto de arquitectura y que nos muestra, de un modo paradigmático, el modelo de lo que denominamos aquí "el proyecto contemporáneo de arquitectura".

La universalidad y calidad de su obra, justamente reconocida en 1951 en la ix Trienal de Milán y mediante su publicación en la revista *Domus*, así como la suerte que compartí con el resto de mi generación, cuando éramos estudiantes en Barcelona, de conocerle y vivir de cerca la producción de sus obras, son motivos suficientes para recordar y reflexionar sobre lo importante que es la posición psicológica previa al proyecto de una obra, es decir, la moral de trabajo y la humanidad y finura de los sentimientos con los que Coderch abordaba cada obra.

En el Oeste Peninsular, la generosidad de Távora para compartir ideas y favorecer a los jóvenes, le llevó a la creación y liderazgo de la llamada "Escuela de Oporto" y a la promoción de la arquitectura contemporánea portuguesa, así como a influir más allá de sus fronteras, tal como ocurrió con nuestra generación de arquitectos gallegos; del mismo modo que Sostres y Coderch en Barcelona, en ambos extremos opuestos de la Península estos arquitectos tenían muy claro cuál era el camino del proyecto arquitectónico posible.

En ambos casos, de Oporto a Barcelona, "la vida" ha sido el elemento primordial que motivó las nuevas formas. Y esta palabra, vida, aparentemente muy general, se refiere en el campo del proyecto y de la obra a un control integral del espacio dibujado, de las relaciones de las personas con los ámbitos y las articulaciones y la implantación de éstos en el lugar; la misma sensibilidad y atención que hemos visto en los arquitectos ingleses del siglo XIX, tales como Barry Parker, Raymon Unwin o Baillie Scott, etcétera. En resumen, se refiere a la creación de una atmósfera y a la conformación de un nuevo paisaje a través de la estrategia del trazado del proyecto y de la formalización de los elementos y de la tactilidad plástica de los materiales; en definitiva y según diría Távora, como lo haría "el albañil (o cualquier otro hombre) y el arquitecto de genio".[13]

Si retornamos al hilo de la idea de este libro –la arquitectura del humo como un concepto o idea del espacio que subyace en un modo cultural de determinadas áreas de entender el espacio de la casa y, por extensión, de una arquitectura en general–, vemos que, no siendo un ingrediente imprescindible, es un factor de gran peso en nuestra arquitectura contemporánea occidental. Sentir el espacio de la casa del humo no es otra cosa, como dice Bachelar, "que un estado del alma"[14] y, para nosotros, los que hemos vivido en antiguas y en modernas *casas do Fume*, es un modo de sentir la vida.

12. Vitruvio, op. cit., pág. 12: "La arquitectura se compone de orden, que los griegos llaman *taxis*".

13. Fernando Távora, *Cuaderno DPA 14*, art. cit., pág. xx. 115.

14. Gastón Bachelar, op. cit., pág. 104.

BIBLIOGRAFÍA:

Academy Architecture y *Architectural Review* (ed. Alex Koch), Londres, 1896-1898.

ACKERMANN, James S.: *Palladio*, Madrid: Xarait, 1980.

ALBERTI, Leone Battista: *De re aedificatoria*. Milán: Edición latino-italiana de Orlandi-Portoghesi, 1966.

ANKER, Peter: *L'art scandinave*, París. Zodiaque, 1969.

ARGAN, Giulio Carlo: *Walter Gropius y el Bauhaus*, 3ª ed, Buenos Aires: Nueva Visión 1977.

ARMESTO, Antonio: "La Casa de las Palabras es como un telar salobre", en PORTELA, César, *Verbum. Casa das Palabras*, Vigo: Ediciones Necso-Acciona, 2004.

Arquitectura, núm. 257 (noviembre-diciembre 1985).

AA. VV.: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXII, Roma-Milán: Instituto della Enciclopedia Italiana-Rizzoli, 1934.

AA. VV.: *Historia ilustrada de la Casa*, Barcelona: Editorial Noguer, 1971.

BACHELAR, GASTÓN: *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económico, 1965.

BAKER, Geoffrey: *Frank LLoyd Wright*, Madrid: Adir, 1980.
— *Le Corbusier, análisis de la forma*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

BENTMANN, Renhard, y Michael MULLER: *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona: Barral, 1975.

BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *Arte Griego*, Madrid: Instituto Español de Arqueología, CSIC, 1966.

BOESIGER, W., y H. GIRSBERGER: *Le Corbusier 1910-1965*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

BONET CORREA, Antonio: *Arte pre-románico asturiano*, Barcelona: Polígrafa, 1967.

BONET CORREA, Yago: "La macchina per abitare. Lo 'spazio del fumo'", en Antonio Alfari, Manuel Canestrari y Alberto Samoná (éds.): *La casa de Le Corbusier*, Roma: Officina Edizioni, 1987.

BORCKMANN-JEROSCH, Heinrich: *Schweizer Bauerhaus*, Berna: H. Huber, 1933.

BRUSNKILL, R. W.: *Vernacular Architecture of the Lake Countries*, Londres: Faber and Faber, 1974.

BUGGE, Gunnar & NORBERG-SCHULZ, Christian. *Stav og Laft i Norge / Early wooden architecture in Norway*, Oslo: Norske Arkitekters Landsforbund, 1969.

CARUNCHIO, Tancredi: *Origini della villa Rinascimentale, la ricerca di una tipologia*, Roma: Bulzoni, 1974.

COROMINAS, Miguel, e Isabel CASTIÑEIRA: "Mackintosh: arquitectura en Glasgow", *Jano Arquitectura* (Barcelona), núm. 32 (1975).

CORREA FERNÁNDEZ, Antonio: *Historia fin de siglo. Descripción histórico-geográfica de la provincia de Lugo*, 2 t. en 1 vol., Lugo: Tip. de A. Villamarín, 1900.

DIAS, Jorge: "Las construcciones del nordeste de la Península Ibérica y las citanias", *Cuadernos de Estudios Galegos* (Santiago de Compostela), II-6 (1946).
—"Contribution to study of primitive habitation", en *Comptes rendus du Congrès International de Géographie* (Lisboa, 1949), Lisboa: Union Geographique Internationale, 1950.

DI GIORGIO MARTINI, Francesco: *Trattati di architettura ingegneria e arte militare*, Milán: Edizioni II Polifilo, 1967.

DOWNING, Andrew Jackson: *The architecture of country houses*, Nueva York: Dover Publications, 1969.

DUBBINI, Giulio: "Territorio y arquitectura", *2C. Construcción de la ciudad*, núm. 12 (1975).

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, vol. XXII, Roma: Instituto della Enciclopedia Italiana, Milán: Rizzoli, 1934.

Nueva Enciclopedia Larousse, vols. 10, 13, 17, Barcelona-Madrid: Planeta, 1983.

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis: "La arquitectura encuentra el fuego", *El Croquis,* núm. 13, Madrid, 1990.

FLETCHER, Banister: *A history of architecture*, 18 t., Londres: Athlone Press, 1975.
—*Historia de la arquitectura por el método comparado* (trad. Andrés Calzada), 3 vols., Barcelona: Canosa, 1928.

FRANKFORT, Henry: *Arte y arquitectura del Oriente antiguo*, Madrid: Cátedra, 1982.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Efrén y José Luis: *España dibujada*, vol. I: *Asturias y Galicia*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 1972.

GIBBERD, Frederick: *The architecture of England from norman times to the present day*, Londres: The Architectural Press, 1953.

GIEDION, Sigfried *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Múnich: Bruckmann, 1922.

GOULET, Patrice, y Pierre LACOMBE. "Jóvenes arquitectos norteamericanos. J. Esherick y C. W. Moore", *Cuadernos Summa-Nueva Visión* (Buenos Aires), núm. 34 (1969).

GORDON CHILDE, Vere: *Los orígenes de la civilización*, México, Madrid, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1975 (Colección Breviarios).

GRASSI, Giorgio: "Nota sobre la arquitectura rural", *2C. Construcción de la ciudad* (Barcelona), núm. 10 (1975).

HATJE, Gerd: *Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2ª ed., 1970.

HATJE, Ursula: *Historia de los estudios artísticos*, vol. I: *Desde la antigüedad hasta el gótico*, Madrid: Istmo, 1973 (Colección Fundamentos, 36).

HENRY, Françoise: *L'art irlandais*, París: Zodiaque, 1964.

HITCHCOCK, Henry-Russell: *Early Victorian Achitecture in Britain*, 2 vols., Londres: Trewin Copplestone publishing, 1972.
—*Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, 1981 (Manuales Arte Cátedra).

HUBERT, Henri: *Les Celtes et l'expansion celtique jusqu'a l'epoque de la téne*, París: La Renaissance du Livre, 1932.

HUYGHE, René: *El arte y el hombre*, vol. II, Barcelona: Planeta, 1965.

JACOBUS, John: *James Stirling, edificios y proyectos 1950-1974*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

KIDSON, Peter; Peter MURRAY, y Paul THOMPSON: *A history of english architecture*, Harmondsworth: Penguin Books, 1965.

KINDER, Hermann, y Werner HILGEMANN: *Atlas histórico mundial*, 2 vols., Madrid: Istmo, 1972.

KORNWOLF, James D.: *M. H. Baillie Scott and the Arts and Crafts movement*, Baltimore, Londres: The John Hopkins Press, 1972.

KRÜGEN, Fritz: "Las Brañas", *Boletín de Estudios Asturianos* (Oviedo), núm. 8 (1943).

LAMPEREZ Y ROMEA, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, vol. I., Madrid: Saturnino Calleja, 1922.

LAVIOSA ZAMBOTTI, Pia: *Origen y destino de la cultura occidental*, Madrid: Guadarrama, 1959.

LE CORBUSIER: *Oeuvre complète 1910-1929*, Zúrich: Les Éditions d'Architecture, 1974.
— *Vers une architecture*, París: Éditions Vincent Fréal, 1958.

LLOYD, Nathaniel: *History of the English house from the primitive times to the Victorian period*, Londres: Architectural Press, 1975.

LÓPEZ CUEVILLAS, Florentino: *La civilización céltica en Galicia*, Santiago de Compostela: Porto y Cía., 1953.

LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín: *A Casa*, Vigo: Galaxia, 1982.

LOZOYA, marqués de: "La chimenea en la historia", en *Chimeneas*, Madrid: Editorial Cigüeña, 1949.

MACEVEDY, Colin: *Atlas da historia antiga*, Lisboa: Ulisseia, 1973.

MARAZZI, Massimiliano: *La sociedad micénica*, Madrid: Akal, 1982.

MARTIENSSEN, Rex D.: *La idea del espacio en la arquitectura griega*, 5ª ed., Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

MONER, Jerónimo; Arcadi PLA, y Josep RIERA: "La evolución del Mas. Un largo proceso hacia la ciudad", *2C Construcción de la Ciudad* (Barcelona), núm. 17-18 (1975).

MONTADON, Georges: *L'Ologénèse culturelle. Traité d'ethnologie cyclo culturelle et d'ergologie systématique*, París: Payot, 1934.

MOORE, Charles; Gerard ALLEN, y Donlyn LYNDON: *La casa: forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Système logique de l'architecture*, Bruselas: Architecture-Recherches. Dess. Art.& Mardaga, 1974.

OLIVA PRAT, Miguel: "El stadium Juvinyá", *Revista de Gerona*, núm. 56 (1971).

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de; Fernando GALHANO, y Benjamín PEREIRA: *Construçoes primitivas em Portugal*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudios de Etnología, 1969.

O'RIORDAIN, S.: *The excavation of a large earthen ring-fort at Garranes Co. Cork*, Londres: Royal Art Academy, 1942.

PALLADIO, Andrea: *I quattro libri dell'architectura*, Milán: Ulrico Hoepli, 1980. Facsímil de la ed. de Venecia, 1570.

PANIAGUA, José Ramón: *Vocabulario básico de arquitectura*, 2.ª ed., Madrid: Cátedra, 1980.

PERICOT GARCIA, Luis: *Historia de España*, Barcelona: Instituto Gallach, 1942.

PEVSNER, Nikolaus: *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1957.

PIGGOTT, Stuart: *Ancient Europe, from the beginnings of agriculture to Classical antiquity: a survey*, Edinburgo: U. P., 1965.

PIJOAN, José: *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, 7.ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1979 (Historia General del Arte, VIII).

PUPPI, Lionello: *Palladio*, Barcelona: Toray, 1968, Gustavo Gili, 1970.

ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

ROWE, Colin: *Five architects*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso*, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

SANZ DE ESQUIDE, José Ángel: "La obstinación de M. M. de Smith en algunos temas de Echevarría Artaza", en *Atxuri (La Estación de Achuri)*, Bilbao: Publicaciones del Gobierno Vasco, 1985.

SCHLUNK, Helmut: "Arte asturiano", en *Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid: Plus Ultra, 1947.

SCHULZ, Walther: *Das germanische Haus in der vorgeschichtlicher Zeit*, Berlín: Kabitzsch, 1912.

SCOTT, Mackay Hugh Baillie: "A country house", *The studio* (febrero 1900).

SCULLY, Vicent: *The shingle style: architectural theory and desing from Richardson to the origins of Wright*, New Haven: Yale University Press, 1955.

TAFURI, Manfredo: *La arquitectura del Humanismo*, Madrid: Xarait, 1978.

VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura* (trad. Agustín Blázquez), Barcelona: Iberia, 1955.

WRIGHT, Frank LLoyd: *El futuro de la arquitectura*, Buenos Aires: Poseidón, 1957.

YARZA, Joaquín: *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid: Cátedra, 1981.

CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES:

Academy Architecture and Architectural Review, 1896, t. II, Alex Koch, 1896: 114, 115

ACKERMANN, James S.: *Palladio*, Madrid: Xarait, 1980: 67

ADDY, Sydney Oldall: *The Evolution of the English House,* West Yorkshire: Publishings Limited British Book center Wakefreld, 1975: 41a, 41b, 42a, 42b, 46, 47, 48a, 48b

ANKER, Peter: *L'art scandinave*, París, Zodiaque, 1969: 26, 27

Annual Architectural Review: 122 (1896), 123 (1900)

Archivo Estudio César Portela: 154, 155, 157

Archivo Familia Isasi, Ciudad Lineal, Madrid: 126

Archivo Mas, Barcelona: 14, 15

ARMESTO, Antonio: 1, 156 (dibujo)

Atxuri. Publicación del Gobierno Vasco, 1985: 125a, 125b, 125c

BAKER, Geoffrey: *Frank Lloyd Wright,* Madrid: Adir Editores, 1980: 128, 129, 130
—*Le Corbusier, análisis de la forma*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985: 132a, 132b, 133a, 133b, 136, 137, 138a, 138b

BETJEMAN, John: *English Architecture*, Londres: Penguin Books, 1974: 52

BLAKE, Peter: *Mies van der Rohe*, Londres: Pelican Book, 1960: 143a, 143b

BLASCO, Beatriz: *Artistas Gallegos, Arquitectura. De la modernidad al siglo XXI*, Vigo, Nova Galicia Edicións, 2003: 158a, 158b

BONET, Antonio: *Arte prerrománico asturiano*, Barcelona: Polígrafa, 1967: 30, 31, 32

BONET, Yago: portada, 3, 18a, 18b, 19, 40, 87, 156 (fotografía), 159

BONET, Yago: "La macchina per abitare. Lo 'spazio del fumo'", en Antonio Alfari, Manuel Canestrari y Alberto Samoná (eds.): *La casa de Le Corbusier*, Roma: Officina Edizioni, 1987.

BURGE, Gunnar, y Christian NORBERG-SCHULZ: *Stav of Laft. Early Wooden Architecture in Norway*, Oslo: Byggakunst Norske Arkitekters Landsforbund, 1969: 25a, 25b

CHASTEL, André, y Renato CEVESE: Andrea *Palladio: nuovi contributi*, Madrid-Milán: Electa, 1990: 65

CONANT, Kenneth John: *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, La Coruña: Colegio de Arquitectos de Galicia, 1983: 35

Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, núm. 72 (1969): 144

Cuadernos Summa-Nueva Visión, núm. 34, "Jóvenes arquitectos Norteamericanos, J. Esherick y C. W. Moore", Buenos Aires: Nueva Visión, 1968: 145

FLETCHER, Banister: *A History of Architecture* (8ª ed.) Londres: Butterworth, 1975: 64 (alzado), 69a, 69b, 75, 76, 81, 84, 88, 120a, 120b
—*Historia de la Arquitectura por el método comparado,* vol. I, Barcelona: Edit. Canosa, 1928: 61a, 61b, 61c

GARCÍA FERNÁNDEZ, Efrén y José Luis: *España dibujada*, t. I, Asturias y Galicia: Edit. Ministerio de la Vivienda, 1972: 22

GARCÍA y BELLIDO, Antonio, y otros: *Resumen histórico del urbanismo en España*, Madrid: Instituto de Estudios de la Administración local, 1968: 16, 17a, 17b

GIBBERD, Frederick: *The Architecture of England*, The Architectural Press, 1953: 63 (planta)

GIMSON, Mark: *As Pallozas*, Vigo: Galaxia, 1983: 20a, 21

HITCHCOCK, Henry-Russell: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid: Cátedra, 1981: 89, 90, 91, 92, 97, 98a, 98b, 99, 105, 117a, 121a, 121b, 127a, 127b

INSKIP, Peter: *Edwing Lutyens*, Londres: Academy Editions, 1979: 118a, 118b, 118c

KIDSON, Peter; Peter MURRAY, y Paul THOMPSON: *A history of english architecture*, Londres: Harmondsworth, Penguin Books, 1965: 62a, 64 (planta), 70, 71, 80a

KORNWOLF, James D.: *M. H. Baillie Scott and the arts and crafts movement*, Baltimore y Londres: The John Hopkins Press, 1972: 93a, 93b, 100a, 100b, 101, 102, 103, 106a, 106b, 107, 108, 110a, 110b, 112a, 112b, 113a, 133b, 116a, 116b, 117b, 119a, 119b, 134, 135a, 135b

LAMPÉREZ, Vicente: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, t. I, Madrid: Edit. Saturnino Calleja, 1922: 36, 37, 38, 39

LLOYD, Nathaniel: *History of the english house*, Londres: The Architectural Press, 1978: 9, 24a, 24b, 45, 49a, 49b, 50, 51a, 51b, 54, 55, 56a, 56b, 57a, 57b, 58, 59, 60a, 60b, 62b, 63 (fotografía), 68a, 68b, 72a, 72b, 73a, 73b, 74, 77, 78, 79, 80b, 82, 83a, 83b, 85, 86

LORENZO FERNÁNDEZ, Xaquín: *A casa*, Vigo: Galaxia, 1982: 20b, 152a, 152b, 153

MC CARTER, Robert: *Frank LLoyd Wright*, Londres-Nueva York: Edt. Phaidon Press, 1997: 104, 109a, 109b, 111a, 111b

MONER, Jerónimo, Arcadi PLA, y Josep RIERA: "La evolución del Mas. Un largo proceso hacia la unidad", *2C Construcción de la ciudad*, núm. 17-19: 33, 34

MOORE, Charles, Gerard ALLEN, Donlyn LINDÓN: *La casa: forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976: 94a, 146, 147

MÜLLER KARPE, Herman: *Handbuch der Vorgeschichte*, Verlagbuchjandlund Múnich, t. II, 1968: 10, 11

MUÑOZ, María Teresa: "¿Por qué es la casa monumental?", en *Arquitectura*, COAM núm. 257 (nov.-dic. 1985): 96

OLIVER, Paul: *English Cottages and Small Farmhouses,* catálogo de la exposición, *Arts Council of Great Britain*, 1975: 43, 44

PIJOAN, José: *Summa Artis*, vol. VIII: 23, 28, 29

SCHEZEN, Roberto; Kenneth FRAMPTON, y Joseph ROSA: *Adolf Loos. Architecture 1903-1932*, Nueva York: The Monacelli Press, 1960: 139, 140, 141

SHARP, Dennis: *Twentieth Century Architecture: a Visual History*, Nueva York: Facts on File, 1990: 142

SRICCHIA, Fiorella: "Antonello a Napoli", *Quaderni di Capodimonte*, Nápoles: Electa Napoli, 2001: 2

VEIGA DE OLIVEIRA, Ernesto, Fernando GALHANO, y Benjamín PEREIRA: *Construçoes primitivas em Portugal*, Lisboa: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudios de Etnología, 1969: 4, 5, 6a, 6b, 7

VV. AA.: *Historia ilustrada de la casa*, Barcelona: Noguer, 1971: 8, 12, 13, 53b, 66, 94b, 95, 124, 131

YARDWOOD, Doreen: *Outline of English Architecture*, Londres: B.T. Batsford LTD, 1965: 53a

arquia/temas

La Fundación Caja de Arquitectos se constituye en 1990 con el objeto de promover y fomentar actividades de carácter cultural en el campo de la arquitectura.

Desde su creación, la Fundación se ha interesado en el desarrollo de actividades propias que se han traducido principalmente en la edición de libros relacionados con temas de interés para la cultura arquitectónica.

La colección arquia/temas se origina en trabajos de investigación de difícil encaje comercial pero de indudable interés, que habitualmente quedan fuera del mundo de las publicaciones y, por lo tanto, resultan difícilmente accesibles. arquia/temas pretende cubrir ese espacio vacante, concentrando obras dispares, de carácter no necesariamente académico, y estableciendo un lugar abierto a la reflexión arquitectónica.

TÍTULOS PUBLICADOS

tm 01 *Las casas del alma,* AA.VV.
tm 02 *La imagen supuesta,* Jorge Gorostiza
tm 03 *La Ciudad Lineal de Madrid,* José Ramón Alonso Pereira
tm 04 *Viaje por la obra finlandesa de Alvar Aalto,* Jordi García Vilaplana
tm 05 *Coderch, fotógrafo,* Carles Fochs
tm 06 *Rehacer paisajes / Remaking landscapes,* AA.VV.
tm 07 *Diseño (industrial) en Andalucía,* AA.VV.
tm 08 *Arne Jacobsen 1926-1949,* Félix Solaguren-Beascoa
tm 09 *Arne Jacobsen 1950-1971,* Félix Solaguren-Beascoa
tm 10 *Arne Jacobsen. Dibujos 1958-1965,* Félix Solaguren-Beascoa
tm 11 *Jardínes Insurgentes / Gardens in arms,* AA.VV.
tm 12 *Manuel Sánchez Arcas. Arquitecto,* AA.VV.
tm 13 *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos,* Jorge Torres Cueco
tm 14 *Los orígenes del ensanche Cortázar de San Sebastián,* Ángel Martín Ramos
tm 15 *AC Publicación del GATEPAC*
tm 16 *Fernando Moreno Barberá. Modernidad y arquitectura,* Juan Blat Pizarro
tm 17 *Sólo con naturaleza,* AA.VV.
tm 18 *Arquitectura de tierra en el sur de Marruecos,* Vicent Soriano Alfaro
tm 19 *La casa y la vida japonesas,* Bruno Taut.
tm 20 *Peso y levedad,* Juan Carlos Arnuncio

Escrita en letra mayúscula la palabra *arquitectura* orienta la atención hacia la solemnidad de los grandes acontecimientos históricos, pero iniciada con minúscula su significado remite al orden de la memoria individual y de los lugares de la intimidad personal.

La razón interpreta la vida reduciéndola al esquematismo de las ideas fijas; sin embargo, la observación atenta de la realidad permite confrontar la teoría con la diversidad cambiante en que ésta se manifiesta. Teoría y práctica concurren en la obra de Yago Bonet Correa conciliándose como facetas de una misma experiencia. Su texto se despliega en paralelo a un discurso de imágenes que enlazan la letra minúscula de la memoria personal con el conocimiento histórico y que muestran desde las referencias autobiográficas en la sierra de Ancares hasta la síntesis desarrollada en el proyecto para la casa azul en Guadarrama. La referencia a arquitectos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Baillie Scott y Adolf Loos, junto al interés por la tradición constructiva de las pallozas gallegas y de las masías catalanas, vertebran una genealogía de la arquitectura doméstica que hace de la idea arquetípica de morada y de la experiencia de habitar su objeto principal, trascendiendo la especulación formalista.

La arquitectura del humo es una invitación a superar la segregación entre teoría y práctica, orientando los esfuerzos de la crítica hacia el vector de la experiencia, y responde a las contradicciones de la vida con la serenidad de una reflexión que reelabora el racionalismo en una versión más próxima a ésta.

Francisco López Pavón

ISBN: 978-84-934688-6-6
9 788493 468866

fundación caja de arquitectos