

**LEGADO
Y LINAJE**

Cierta arquitectura
moderna en Cadaqués

Stephen Bates
Fernando Villavecchia

QUART

PREFACIO

STEPHEN
BATES
Y
FERNANDO
VILLAVECCHIA

Este libro explora una arquitectura muy particular que prosperó en Cadaqués en los años cincuenta del siglo pasado, y especialmente una serie de casas de veraneo proyectadas a lo largo de esa década por un grupo de arquitectos que compartieron vínculos de amistad y afinidades arquitectónicas, y que mantenían contactos con los arquitectos más importantes del Movimiento Moderno en el extranjero. El libro se ha ido gestando a lo largo de cuatro años, en animadas conversaciones en el estudio barcelonés de Fernando y Eileen, en largos almuerzos en cocinas y jardines de Cadaqués, tomando una copa en el Bar Marítim, en largas caminatas por la montaña, en las playas de piedra tan características de este pueblo, y navegando en la barca Calima por las aguas cristalinas de las calas más allá de la bahía.

Desde que nos conocimos en 1989 —Stephen todavía era un estudiante, Fernando ya ejercía como arquitecto y profesor— los dos nos hemos sentido atraídos por cierta arquitectura doméstica, discretamente comfortable, de refinada simplicidad, y fuerte conexión con el lugar. Una serie de casas que se construyeron en Cadaqués en esos años cincuenta nos parece que alcanzaron ese equilibrio tan difícil de lograr. Y, dado que el diálogo sobre arquitectura ha sido recurrente en nuestra amistad, nos pareció natural que este libro sobre esta arquitectura doméstica hablara también de las relaciones entre los arquitectos y los clientes que la hicieron posible, relaciones que Fernando pudo observar durante su infancia. Este libro es nuestro modesto homenaje a esa arquitectura tan particular de Cadaqués, así como una celebración de las amistades que la impulsaron.

Un hogar —y una casa de vacaciones no es una excepción— es más que la suma de sus elementos físicos: es algo que emerge de los sueños, del afán de recrear experiencias y de una visión de futuro; es un refugio, un lugar para la intimidad y el confort, aunque su uso temporal requiera también que sea versátil y fácil de mantener, un espacio libre de las convenciones más habituales. El diseño de una casa es un reto que exige actuar con astucia y sortear las restricciones de la normativa y los obstáculos que aparecen en todo proyecto, de tal modo que el sueño inicial no desaparezca por el camino, sino que salga reforzado. Todos los participantes deberán alternar prudentemente entre el mundo de los sueños y el pragmatismo, entre la idea y el presupuesto.

TODO LO QUE DE VERDAD IMPORTA

XAVIER
MONTEYS

Las casas de esta parte del mundo son simples y sofisticadas al mismo tiempo, como la sopa de farrigola¹. Entre los materiales al tacto y sus elementos invariantes, se encuentran el blanco de cal —que es más que un color—, los envigados de madera, algunas piezas cerámicas (las justas), escaleras empinadas y muebles básicos, como las sillas de enea, cuya factura se prolonga en utensilios domésticos hechos con enea, esparto o palma, como salvamanteles, abanicos para avivar el fuego, alpargatas y especialmente cestos, que los 'nouvinguts'² han adoptado como una señal de identidad temporal. Algo parecido a lo que ha ocurrido con las casas que se han construido los últimos 50 o 70 años que aquí se recogen y que han parecido asimilar los rasgos de la arquitectura local. La vida de los que construyeron las casas originales era dura y estas tenían algo de la elementalidad de las barcas con las que se salía a pescar, con pericia y riesgo a grandes dosis y mucho conocimiento y experiencia en leer el mar y verlo como el paisaje que oculta en su fondo. Si pensamos en lo que reclamaba Peter Smithson, cuando afirmaba que en nuestras casas sobraba un 30 por ciento del volumen, debido a que un tercio de lo que tenemos en casa es innecesario, entonces podríamos decir que estas casas que nos ocupan parecían estar hechas

La construcción de una casa implica la búsqueda de una identidad y de un carácter. Requiere emplear una cantidad considerable de energía en pensar y dibujar, obliga al cliente y al arquitecto a discutir y a llegar a acuerdos, y se sustenta en la intuición y en la capacidad para solucionar problemas. Los arquitectos saben que crear espacios aparentemente sencillos, en los que dormir, preparar la comida y lavarse, vivir en familia, solos o en compañía de amigos, tiene unas implicaciones culturales profundamente arraigadas. Un edificio dialoga con —o se mantiene al margen de— su contexto por las dimensiones y la orientación de sus ventanas, por la selección de los materiales, y en la medida en que sus arquitectos van probando ideas ya aprendidas —a través de su propia experiencia y de la observación de las obras ajenas—, transformándolas y adaptándolas para que encajen con las peculiaridades del terreno, los requisitos del cliente, y su propia visión.

El proceso de diseño crea un vínculo íntimo entre arquitecto y cliente, en el que las experiencias ya vividas y las creencias personales van señalando el camino en la exploración de un territorio desconocido. En ocasiones, el papel profesional del arquitecto se transforma en el de un confidente que guía y aconseja, y toma al cliente de la mano a lo largo del proceso de hacer realidad aquellos deseos, que no siempre habían quedado suficientemente claros en un principio. En otras, el cliente adopta el papel de mentor que posibilita y da respaldo a la visión del arquitecto. En las casas que se describen aquí, esta compleja red de sueños y habilidades cobra vida en tanto que manifestación física de la evolución de unas ideas compartidas.

Como dice Xavier Monteys, “la arquitectura moderna, contada e inventariada por la historiografía oficial, ha dejado muchas cosas en la cuneta —que es generalmente un sitio interesante—. Cadaqués es uno de esos sitios. Las casas que aquí presentamos encarnan esta arquitectura, sencilla y a la vez comfortable, que sintetiza la historia del pueblo y su relación con el resto del mundo de una manera que no deja de inspirarnos. Esperamos que también sirvan de inspiración a otros.

Abril 2020

para contener tan solo lo estrictamente necesario, tal vez apenas un 30 por ciento de lo que poseemos hoy. Basta con pensar en el básico equipamiento de sus cocinas.

La arquitectura de Cadaqués, está formada por casas generalmente entre medianeras, encajadas unas con otras. Una arquitectura elemental de aberturas breves. Las ventanas, que son lo que el nicho romano a los albores del espacio arquitectónico, son profundas y vemos antes la luz que impregna su hueco que lo que hay fuera. Cadaqués, en relación a la arquitectura, es como un teorema. La fotografía que da paso a estas líneas, tomada por Joan Vehí, fotógrafo, carpintero y vecino del pueblo, muestra sin afectación, la espalda del pueblo y recoge en primer término el sitio llano y la tierra fértil para los huertos. Es el lado opuesto a la fachada del pueblo frente al mar, que en la foto asoma por el ángulo derecho, y sin decirlo, entendemos que la roca sobre la que se emplaza el pueblo, es para construir las casas y la tierra para sembrar. La roca y sus pendientes marcarán en muchos sentidos la arquitectura de este aglomerado urbano. Apenas tendrá necesidad de cimentación, ya que la roca proporciona estabilidad y solidez y al mismo tiempo suministra el material de construcción, la piedra, que se vuelve a colocar ordenando en forma de muros, lo que se

extrae y que es a la vez el material de las casas y de las calles y escaleras del pueblo cuando se necesitan. Sus parcelas —verdaderamente cuesta trabajo llamarlas parcelas— no podrán ser tan regulares como las de los huertos que muestra espléndidamente la foto, estas son unas parcelas comestibles por decirlo de algún modo, están tan bien trazadas, tan proporcionadas y regulares que desmienten la idea de que estos pueblos de pescadores sean algo informal y surrealista, la sabiduría que dejan ver estas parcelas cultivadas a través de su geometría, desbarata la componente arrebatada y genial del sur del Cap de Creus, una verdadera epidemia en tierras de Dalí. Hay pocos ejemplos en los que podamos leer tan claramente una obra de colaboración como esta. La descripción que Rafael Sánchez Ferlosio hace de un caserón de pueblo puede servir para entender por qué cierta arquitectura moderna se fijó en lugares como este. 'Aunque no era posible adivinar ni descifrar el porqué de tan insólita organización de puertas y ventanas, se imponía, sin embargo, la certeza de que tenía que haber alguno, pues la fisonomía de la fachada no hablaba de azar, ni de rutina, ni de arbitrio, ni de estética, sino que componía el semblante inconfundiblemente intencionado de la razón práctica'. Esta razón práctica ha sido la que permitió que una arquitectura moderna encontrará un acomodo tan natural en este lugar, pudiendo hacer suyos los rasgos de sus construcciones.

La arquitectura moderna, contada e inventariada por la historiografía oficial, ha dejado muchas cosas en la cuneta —que es generalmente un sitio interesante— y solo parece haberse ocupado de aquello que pudiera ser útil al propósito de esa arquitectura, tan segura y convencida de que es el resultado incontestable de un proceso evolutivo secular y de que lo que existía antes, parece que tan solo estaba 'esperándola'. Sin embargo, ha habido momentos en los que algunos arquitectos han mirado la arquitectura vernácula para tomar aire, atraídos por su simplicidad, su tamaño justo y, en definitiva, 'lo esencial' en relación a la arquitectura del movimiento moderno, para el que esta arquitectura representaba un cierto ayuno y la consiguiente depuración. No creo que nos equivoquemos mucho si pensamos que esta arquitectura es descubierta generalmente en lugares alejados y en épocas del año que coinciden con las vacaciones o con los momentos de retiro o exilio que invitan a la introspección. La Ibiza de Erwin Broner, la costa amalfitana de Bernard Rudofsky o el Vézelay en los Pirineos de Jean Badovicci (que frecuentaban Le Corbusier o Leger), todos ellos lugares que influyeron en ellos y en los que estos dejaron su huella. Basta ver las obras que se reúnen en este libro para darse cuenta de esto, y entender la peculiar simbiosis entre estas obras y el lugar que las acogió. Para esta simbiosis la arquitectura moderna ha tenido que hacer un esfuerzo por incorporar algo muy básico. Nos referimos a la pequeña pero significativa diferencia entre en la regularidad, presente en los huertos a los que hacíamos mención al principio, y las casas construidas sobre la roca y que se han transmitido a las nuevas construcciones basadas en ellas. Es muy probable que esa irregularidad haya aflorado a los ojos de los que las reconstruyeron, modificaron o ampliaron, al realizar levantamientos de sus plantas y que han puesto en negro sobre blanco tanto el grosor de los muros y sus caprichosos ángulos. Resulta imposible ante esta evidencia no distinguir entre racionalidad y pureza.

Un punto de acuerdo más entre la arquitectura de Cadaqués y los ejemplos reunidos aquí es el blanco. El color blanco, especialmente la manera de aplicarlo a todo, paredes, tabiques, escaleras y a la estructura de envigados de los techos, es lo que hace que lo veamos con curiosidad. Pero el blanco de cal es especialmente atractivo y un signo distintivo de esta arquitectura cuando se aplica sobre muros de piedra. En Cataluña, tan dada a la sinceridad y tan

inclinada a llamar a las cosas por su nombre, se ha venido practicando desde hace años un sistemático repicado de muros y fachadas para dejarlas de piedra vista, muchas veces sin ninguna calidad constructiva. En este contexto tan feo e ideológicamente reaccionario que expresa el regreso a un falso estado original, las paredes de piedra encaladas son particularmente cosmopolitas, y aún admitiendo que en el fondo esté la cuestión higiénica de la cal como película desinfectante, no deja de ser un tipo de maquillaje muy elaborado y elegante. Lo percibimos así probablemente porque simplifica, como esas comidas basadas en un solo ingrediente principal. Una manera que recuerda algo la cruzada emprendida por el diseñador británico Jasper Morrison contra la polución visual. La película de cal no invita a leer nada, no 'recorta' las partes, no define ni señala, más bien unifica en lugar de separar. Las capas de cal con el tiempo acaban por sacar el filo a esquinas y rincones de escalones, vigas, bancos y ventanas, dando una impresión de continuidad sin aristas que difícilmente se conseguiría de otro modo y que se extiende de una casa a otra, amalgamando el conjunto del que resalta la iglesia, que con su campanario-faro corona el pueblo y lo asemeja a una construcción monolítica, como la Horta de Sant Joan de Picasso. La cal acerca la arquitectura severa de estos interiores a la calidad de las cosas moldeadas, ya sean modelos hechos con barro o con miga de pan, como los del escultor Alberto³.

La arquitectura moderna que se ha construido en Cadaqués, se empapa primero de esta arquitectura sin arquitectos y le añade después elementos como si fueran soluciones de un repertorio que intuye que combinará adecuadamente con las construcciones locales. Uno de estos elementos es la logia del último piso, como una interpretación del terrado gótico, de las *golfes*. Resulta llamativo porque expresa una convivencia inteligente entre las severas ventanas de las construcciones locales y la expresión desbordante del tiempo libre encarnado en estos ventanales y balcones profundos, útiles para los que han ido allí atraídos por el panorama. Con el tiempo estos añadidos, en toda la extensión de la palabra, acabarán permeando distintas construcciones y harán visible que los que habitan aquellas casas han venido a mirar y a estar todo el tiempo que puedan fuera, pero sin salir de casa, hasta convertirse en un signo distintivo de este conglomerado de arquitectura blanca. Desde el punto de vista compositivo se han convertido en lo que podríamos llamar a un invariante, de ahí su éxito y también la evidencia de un intercambio entre la arquitectura moderna y la arquitectura popular.

¹ Sopa de farigola. Este es un plato esencial de la cocina catalana, celebrado por muchos por su simplicidad y comparable a la castellana sopa de ajo. Está hecho con ingredientes básicos: pan, ajos, aceite tomillo y agua, y si lo hay, un huevo.

² *Nouvinguts*. Literalmente 'recién llegados', una expresión que sirve para denominar a los que no son originarios de ese lugar, pero vienen a pasar los fines de semana y las vacaciones.

³ Alberto, nombre por el que se conoce al escultor español Alberto Sánchez Pérez (1895-1962).

OBSERVACIONES

STEPHEN
BATES

Estos seis textos profundizan en aquellos elementos afines que han surgido en las conversaciones sobre Cadaqués y su arquitectura que hemos mantenido a lo largo de los años. Basados en apuntes y grabaciones, se centran en los aspectos más característicos de los proyectos de unos arquitectos que compartieron vínculos de amistad, afinidades electivas, y contactos con el Movimiento Moderno internacional.

SER MODERNO

A finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta la definición de lo moderno en arquitectura experimentó una notable reinterpretación. Los principios del Movimiento Moderno y la causa de la “arquitectura como arte social” se habían formalizado en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), fundado en 1928 por Le Corbusier y Siegfried Giedion, y que contó con Josep Lluís Sert, Josef Frank, Walter Gropius y Alvar Aalto entre sus miembros. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, y con la influencia del CIAM en declive, un grupo destacado de disidentes —entre los que estaban Alison y Peter Smithson— desafiaron su aproximación doctrinaria al urbanismo. A la vez, hubo un importante cambio de postura entre un pequeño grupo de arquitectos españoles, entre ellos José Antonio Coderch, que se sentían comprometidos con el pensamiento arquitectónico progresista.

Coderch tenía una fe absoluta en la arquitectura moderna a escala humana, y valoraba la tradición y la familia. Rechazaba los pilotes funcionalistas y la horizontalidad del estilo moderno, y creía en el valor de diseñar con pocos medios. A través de su amistad con Gio Ponti tuvo contacto con la cultura del diseño de Milán —y por extensión de Italia—, a la que su obra debe mucho. El bloque de viviendas de la Barceloneta de 1951 es una buena muestra de esa inspiración, sobre todo de la que encontró en el edificio Borsalino de Ignazio Gardella en Alessandria, construido por las mismas fechas.

En el año 1958 Coderch completó dos proyectos de escala muy distinta, un bloque de pisos en la calle Juan Sebastian Bach de Barcelona y una modesta casa de pescadores en Cadaqués. A principios de los años cincuenta, gracias al apoyo de algunos clientes poco convencionales, y a pesar de las a menudo sofocantes convenciones arquitectónicas imperantes, Coderch pudo dedicarse a experimentar, adoptando a la vez la materialidad de lo vernáculo, y la concepción espacial de la arquitectura moderna. En 1951, junto a otros arquitectos barceloneses —Moragas, Pratmarsió, Gili, Sostres, Bohigas y Martorell—, Coderch fundó el Grupo R, y en septiembre de 1959 participó junto con Federico Correa en el Congreso Internacional del Team 10 en Otterlo. Entre los arquitectos españoles había una voluntad generalizada de reinterpretar la arquitectura moderna y de hacerlo de un modo inclusivo, relacionándose con el contexto y la tradición, trabajando con constructores locales, y siempre dentro de las limitaciones de los presupuestos que tuvieran a su disposición. Esta versión de lo moderno no era una mera cuestión de estilo, un simple barniz de modernidad para unas construcciones por lo demás tradicionales, sino más bien una actitud que abrazaba el arte contemporáneo y las técnicas de construcción tradicionales, y se comprometía con las cualidades de los materiales, la composición abstracta, y la artesanía. Como ha dicho a menudo Federico Correa, a principios de los cincuenta la batalla por la modernidad en España fue una batalla real, y los arquitectos fueron blanco de duras críticas por proyectar lo que muchos consideraban una arquitectura extravagante.

Estos textos son también un intento de descifrar e interpretar las lecciones que creemos se desprenden de esos proyectos, setenta años después que se construyeran. Más que presentar un análisis arquitectónico formal, plasman las impresiones y reflexiones que se desprenden de los recuerdos de Fernando, y de los encuentros más recientes de Stephen con estas casas; son un recuento de nuestras visitas, y de las conversaciones que éstas incitaron acerca del modo particular de habitar que estas casas nos sugieren.

Federico Correa y Alfonso Milá desarrollaron su posicionamiento arquitectónico en diálogo con Coderch y en respuesta a la influencia de sus amigos italianos —Ignazio Gardella, Franco Albini, Vico Magistretti y Vittorio Gregotti, entre otros—. Los tres arquitectos —Coderch el mentor, Correa y Milá sus fieles colaboradores— plasmaron esta actitud en sus trabajos de Cadaqués. A pesar de su modestia, la casa Villavecchia (1955), la casa Senillosa (1956), y la casa Coderch Milá (1958), supusieron una importante declaración de intenciones y se convirtieron en referencia para un buen número de futuros proyectos en el pueblo.

En la casa Villavecchia, Correa y Milá consiguieron con medios limitados y gran eficiencia, transformar la arquitectura vernácula existente y redefinir las convenciones domésticas, con una serie de intervenciones cuidadosamente pensadas. Reconfiguraron los espacios, y reorientaron la sala de estar hacia el mar añadiendo una nueva terraza cubierta en la azotea. Parece haber una cierta correlación entre esta terraza y las estrechas terrazas de Coderch en la casa Senillosa, y es muy probable que los tres arquitectos hubieran discutido acerca de estos detalles. En 1954 en el pueblo no había nada parecido a esas terrazas-loggia, que fueron posibles gracias a la libertad al plantear la estructura de la planta que se añadía, y que hubiera sido económicamente inviable en las plantas inferiores, edificadas con muros de mampostería de piedra, y que no admitían fácilmente las modificaciones necesarias para crear grandes aberturas. A la nueva terraza se sale por unas puertas acristaladas que la comunican con la sala de estar. La continuidad entre estos dos espacios está reforzada por el techo pintado de naranja que se extiende por toda la planta. Se trata de una idea espacial contundente y abstracta que, según Federico Correa, estuvo inspirada en su observación de que el color naranja es el complementario del gris azulado de la persiana original en el balcón inferior. Es muy posible que el uso de este color azul gris en las vigas de madera de la casa Villavecchia y en las puertas de la casa Senillosa se inspirara en la pintura abstracta. La mezcla de negro, ocre y azul recuerda al sistema de sesenta y tres colores de Le Corbusier, y no hay duda de que su afirmación de que “en arquitectura el color es un recurso tan potente como la planta y la sección” atraía a los tres arquitectos, que trabajaban con recursos limitados.

El trabajo de Harnden y Bombelli se inspiró en influencias distintas a las de Coderch y Correa y Milá. Lanfranco Bombelli nació en Milán en 1921. De madre suiza, estudió en la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, donde Max Bill fue su mentor. Peter Harnden nació en Londres en 1913 y su padre era diplomático norteamericano. En 1936, después de haber viajado extensamente, se estableció en California. Después de la guerra se convirtió en enviado del gobierno de los Estados Unidos, con el encargo de promover la actividad empresarial estadounidense en España bajo el Plan Marshall. Tanto Harnden como Bombelli eran arquitectos cosmopolitas, muy influidos por la vanguardia artística internacional. Su modernidad, de geometrías más relajadas y mundana sofisticación, tenía más que ver con el confort

que con la elegancia austera. Un buen ejemplo de su forma de entender la arquitectura es la fantástica piscina exterior del salón del primer piso de casa Staempfli. Crean con ella una continuidad visual con el mar, apropiándose sutilmente del territorio que hay más allá: un gesto que se contradice por completo con la arquitectura del pueblo.

En 1976 Bombelli recordaba: “Reintroducimos técnicas de construcción tradicionales (que estaban) ya prácticamente olvidadas... Trabajamos usando elementos constantes, visibles o invisibles, y varios rasgos distintivos que iban evolucionando. Más que copiar, lo que intentamos fue interpretar las características de la construcción local tradicional”. La dirección de sus trabajos fue cambiando gradualmente, pasando de la simplicidad inicial de Villa Gloria a un estilo más reconociblemente americano, como se aprecia en la casa Fasquelle, que integra con menos reparos las expectativas de los años setenta creando grandes espacios abiertos y acabados más refinados.

Este cambio de enfoque, que inicialmente extrapolaba el trabajo de los pioneros del pueblo a un lenguaje más

universal, se puede observar claramente en el trabajo de Óscar Tusquets y Lluís Clotet. Ambos habían trabajado con Correa y Milá en su época de estudiantes, y la influencia de sus mentores es evidente en las dos obras del carrer Solitari de 1964 y 1968. En 1964, la fundación del Studio PER junto a Pep Bonet y Cristian Cirici había marcado un nuevo rumbo influenciado por la cultura de los 60s, el Pop Art, y Robert Venturi. En Es Colomer, su proyecto para un complejo residencial, ya no se aprecian signos de la tosiedad del primer moderno ni en sus ligeras estructuras metálicas, ni en sus expresivas barandillas y toldos pintados en colores llamativos. Al igual que sus predecesores, Tusquets y Clotet exploraban deliberadamente un lenguaje moderno, pero a a partir de referencias bastante distintas a las de sus mentores.

SIMPLICIDAD

La casa de Alfonso Milá está encajada en una estrecha fisura de la roca que forma el promontorio que divide el núcleo de Cadaqués en dos bahías separadas. Estrechas como un lápiz, y aprisionadas por muros convergentes de distintas alturas, sus bóvedas rebajadas de ladrillo pintado parecen mantener separada la roca, convirtiendo ese largo espacio blanco y enyesado en una habitación. Igual que en otras casas, la roca a menudo se deja vista; a veces se cuelga en el espacio, pero con la mediación de revestimientos más lisos de yeso pintado o de madera, que ordenan este espacio alargado, convirtiéndolo en una secuencia de habitaciones. La sensación de estar dentro y fuera al mismo tiempo es más potente en el lado que da al mar, donde un espacio exterior que anteriormente era a doble altura, se abre a las vistas a través de una grieta larga y vertical. En la actualidad, una estructura de madera y vidrio que recorre este espacio a modo de plataforma intermedia y conecta con la planta baja elevada sobre la calle, corresponde a la reforma realizada por la arquitecta y actual propietaria, Teresa Rumeu.

Ocupar estos espacios sencillos y un tanto crudos, tan cercanos a la geología del pueblo, te hace tomar conciencia de la belleza del *as found*, del placer sensual de las superficies, así como la apreciación intelectual del concepto de simplicidad doméstica, y de las cualidades plásticas inspiradas en el arte contemporáneo de los años cincuenta. Es evidente la serie de decisiones muy minuciosas: el placer sensual de los materiales y la ausencia de extravagancias formales combinan con una economía de medios en la que se hace mucho con muy poco. Se optimiza el potencial del espacio, de cualquier elemento o cualquier material, como en el caso de la trampilla que hay justo a la entrada. Una trampilla que cuando está abierta sirve de barandilla para las escaleras de piedra que bajan a la planta inferior, y cuando está cerrada se funde con el resto del suelo y relega las habitaciones inferiores a un mundo apartado y escondido. Recuerda a la trampilla de la escalera de Upper Lawn, la casa de fin de semana que Alison y Peter Smithson tenían en Wiltshire y que fue proyectada cinco años más tarde. Los Smithson exploraban en esa casa el potencial del estilo de vida típico de los campings, con sus catres y sus sillas plegables; el abrir y cerrar de la trampilla —producto de la comodidad y la conveniencia— cambia el paisaje interior y la percepción de un espacio de lo más simple. Esa predisposición a improvisar, esa actitud práctica y libre, fue una potente influencia en el pensamiento de la arquitectura de la posguerra, que se extendió de un continente a otro tal como suelen hacerlo las ideas en la arquitectura: a través

de conversaciones, artículos, afinidades, y relaciones personales.

En los años cincuenta Cadaqués era un lugar de veraneo recóndito, con una población fija muy pequeña y servicios públicos muy limitados. Las casas que abrazan el contorno de la montaña y conforman las calles sinuosas del casco antiguo eran en su mayoría construcciones modestas. Las pocas casas más sofisticadas, construidas extravagantemente en el estilo del Modernisme por los indios —los emigrantes que retornaban al pueblo después de hacer fortuna en el Nuevo Mundo—, no aparecieron hasta principios del siglo XX. Hoy en día siguen siendo la excepción: la casa común del pueblo es la de parcela estrecha con dos, a veces tres, plantas, y una o dos habitaciones por planta. La mayoría tenían un horno de pan contiguo a una cocina muy austera. La puerta de entrada daba directamente paso a la sala principal, conectando así la vida familiar con el ir y venir de la calle. La chimenea, única fuente de calor durante el invierno, era el corazón de la casa. Las estancias eran pequeñas y no estaban pensadas para grandes reuniones, que se hacían al aire libre, en las calles y en las plazas. Tenían sencillos suelos de baldosa, cubiertos a veces con alfombras de esparto. Las paredes eran de ladrillo o de piedra, enyesadas y encaladas. Los tejados eran de teja con canalones y bajantes de cerámica. Algunas viviendas tenían elaboradas cornisas o elementos de forja ornamental que formaban balaustradas y rejas en las ventanas de la planta baja, que si daban al mar se usaban para guardar las barcas, haciendo las veces de taller.

El estilo de vida básico y sencillo que el pueblo ofrecía gustó a Correa y Milá. Durante la Guerra Civil, y bajo el régimen de Franco, España se había convertido en un desierto cultural. Josep Lluís Sert y los arquitectos que antes de la guerra habían estado en el centro de la vida cultural habían ya fallecido o estaban en el exilio. La simplicidad adquirió en esos años una dimensión espiritual y ética, como el afán de reducirlo todo a lo esencial. De su colaboración con Coderch, Correa y Milá habían aprendido una sencillez racional, unos métodos compositivos, y un pensamiento riguroso basados en un posicionamiento ético. Buscaban además inspiración en la arquitectura vernácula del Mediterráneo.

Los presupuestos eran limitados, lo que les obligaba a sacar el máximo partido a todo. La simplicidad de los detalles es evidente en todas las casas, como también lo es la clara tendencia a desarrollar y reutilizar los diseños de algunos elementos de proyecto en proyecto. Los detalles eran

intercambiables, y pasaban de un proyecto a otro, quizás de la mano de los artesanos con quienes los decidían in situ, de modo espontáneo e informal. La existencia de soluciones recurrentes apunta al solapamiento entre arquitectos y proyectos, a la reutilización y apropiación de ideas y recursos prácticos.

La simplicidad es un tema predominante en estas primeras casas, y dota de gran fuerza expresiva a las tareas de reconstrucción y remodelación que Correa, Milá y Coderch llevaron a cabo; intervenciones delicadas todas, y cuyo ejemplo ayudó a salvar a Cadaqués del caos urbano que asoló la Costa Brava en los años sesenta. La aceptación de la construcción *as found*, la fusión de lo nuevo con lo viejo en una especie de bricolaje temporal, no estaba dictada sencillamente por limitaciones económicas, sino por la búsqueda de una atmósfera y una personalidad. Se trataba de una idea romántica a la par que ética, que aunaba el confort de las cosas antiguas con lo monástico, creando así una sofisticada composición formal pero inspirada en ideas muy modernas.

Si la simplicidad reinaba en las estancias de estas casas era también por otras razones: al tratarse en su mayoría de casas de vacaciones, era sumamente importante que fueran funcionales y adaptables. Se ocupaban de forma intermitente: durante los tres meses de las vacaciones escolares de verano, y luego en fines de semana largos, días festivos, y otras visitas ocasionales el resto del año. Periodos de actividad frenética contrarrestaban con la quietud de los meses de invierno, en los que un ama de llaves del pueblo

iba esporádicamente a la casa para “abrirla” al aire fresco de la tramuntana o para ponerla a punto para la llegada de los huéspedes. No necesitaban acomodar los complejos requisitos y complementos de una residencia familiar permanente, ni las expectativas que eso conlleva; muestran una atmósfera más transitoria y cierta frugalidad que refleja el uso estacional que se les da. Las superficies son robustas, a menudo duras, radiantes y fáciles de mantener, casi desprovistas de detalles. En invierno el calor proviene del hogar, una fuerza centrífuga alrededor de la cual se distribuye el mobiliario; la llegada del verano, en cambio, da pie a una reorientación de ese enfoque. Los suelos de baldosa, que en invierno se mantienen templados gracias al calor radiante de la chimenea, con la llegada de la canícula estival se convierten en superficies refrescantes en las que tumbarse.

Una fotografía de Federico Correa mirando al mar, sentado en una silla Barceloneta en la terraza de casa Villavecchia, es emblemática de esa época: en el contexto de la conservadora sociedad española de aquellos años, el refugio junto al mar representaba la búsqueda del ocio y la comodidad sustentados en el diseño, una forma de hedonismo casi imposible de imaginar en aquellos tiempos.

COMPARTIR

Fue a principios de los años cincuenta, durante la lenta recuperación de la Guerra Civil, cuando Cadaqués empezó a atraer visitantes, sobre todo de Figueras, Gerona y Barcelona. Con la progresiva mejora del poder adquisitivo, producto de la liberalización de la economía española y la llegada del turismo, las casas de veraneo empezaron a ser habituales y el pueblo se convirtió en destino para las vacaciones. A seis horas de coche de Barcelona, y unido por una sola carretera que serpenteaba montaña arriba, Cadaqués era un lugar geográficamente remoto, un lugar escarpado y agreste —a menudo castigado por la incómoda humedad del sur y el azote del viento del norte, la tramuntana— pero aun así bello, con su entorno pintoresco, una luz cristalina, el mar centelleante y una brisa fresca y vivificante. Su tranquilidad y su lejanía suponían un antídoto tentador a la intensidad de la vida urbana y las penurias de la dictadura franquista.

En los años treinta Salvador Dalí, que había nacido en Figueras, construyó una casa en la cercana bahía de Portlligat, y Marcel Duchamp —que había visitado a Dalí por primera vez en 1933— pasó en Cadaqués los tres meses de verano desde 1958 hasta su muerte en 1968. Mas tarde vendrían otros artistas, atraídos quizás por Duchamp: Man Ray, John Cage, Richard Hamilton, y más adelante Ivan Chermayeff, pasaron veranos en el pueblo. Poco a poco se fue formando una colonia de forasteros con valores y referencias culturales muy distintos a los de la comunidad local. Los artistas, los arquitectos jóvenes y sus clientes compartían ambiciones culturales, así como el gusto por la investigación creativa, la pasión por el arte y la arquitectura y un afán de reacción ante el clima político del momento.

Muchos de estos visitantes alquilaban casas, y con el tiempo establecieron una base en el pueblo para sus vacaciones y sus fines de semana. Una consecuencia natural e inmediata de este espíritu colectivo, fue que decidieran compartir las casas, que ello evolucionara hacia la compra —compartida— de esas casas, y que contrataran a jóvenes arquitectos y les encargaran la remodelación y

renovación de las mismas para convertirlas en viviendas más contemporáneas que satisficieran sus ganas de socializar.

Alfonso Milá fue en cierta manera el pionero del grupo de jóvenes arquitectos que descubrió Cadaqués. Su tío Pablo Sagnier había construido en los años cuarenta una casa en una colina de Cadaqués para poder dedicar los fines de semana a su pasión por la caza de perdices. En 1953 Alfonso fue a visitarlo con su amigo Jorge Villavecchia, y ambos quedaron prendados de lo remoto de aquel lugar y de su paisaje silvestre e inexplorado.

Alfonso Milá y Federico Correa, nacidos en 1924, habían terminado sus estudios de arquitectura en 1954. Habían conocido a José Antonio Coderch siendo estudiantes y posteriormente habían trabajado en su estudio. Su primer encargo, en 1954, fue una casa en Cadaqués para sus amigos Javier y Marta Villavecchia. La casa, que fue inaugurada en septiembre de 1955, se convertiría en una obra seminal en el debate arquitectónico sobre el vernáculo contemporáneo y la emergente arquitectura catalana.

A principios de los años cincuenta, Federico Correa y Alfonso Milá eran solteros. En un principio, Alfonso y Jorge Villavecchia alquilaron por cuatro duros una casa del pueblo larga y estrecha. Al cabo de los años, Alfonso terminó por comprársela al propietario. Los dos arquitectos se establecieron entonces en Cadaqués, y a finales de la década Alfonso compró una hilera de casas tras la playa de Port d’Alguer, donde ya se habían construido las casas Villavecchia y Senillosa. Las convirtieron en apartamentos, y una vez terminados en 1962, Federico se quedó uno, que acabaría siendo una obra casi mítica por su arquitectura, y por la intensa vida social que allí tuvo lugar.

Federico Correa hablaba un inglés excelente, ya que había vivido un tiempo en Inglaterra durante la Guerra Civil. Su dominio del italiano también era impecable, y en 1952 y junto a Alfonso, habían participado en un taller del CIAM en Venecia. Allí forjaron amistades intensas y duraderas con arquitectos italianos de su generación, entre ellos Vittorio Gregotti, Ignazio Gardella, y Franco Albini. Correa pronto se

convirtió en el miembro más cosmopolita de la comunidad arquitectónica barcelonesa, con muchas amistades internacionales, entre ellas Alison y Peter Smithson y Colin St. John Wilson. Su estilo de vida poco convencional le hacía destacar, y su apartamento en el pueblo se convirtió en “la casa de las fiestas”. Organizaba veladas y fiestas muy aparatosas a las que acudían artistas, arquitectos, y amigos que compartían ideas sobre la sociedad y el ocio. A menudo debían surgir debates espontáneos sobre ética y estética, y esta mezcla de ocio y debate intelectual terminó por definir la identidad cultural de un lugar que, por lo demás, era tan solo un remoto pueblo costero.

En 1958, José Antonio Coderch y Leopoldo Milá, hermano mayor de Alfonso y diseñador de motos, compraron y renovaron una casita de pescadores con la intención de compartirla. Su afición por la pesca los llevaba a Cadaqués en invierno, y salían a mar abierto a primera hora de la mañana y pescaban todo el día en una barca con un motor fueraborda que fallaba a menudo, pero que también tenía remos. En aquella época, los pescadores aún hacían a remo todo el camino hasta el Cap de Creus: de pie y mirando hacia la proa.

La casita era primitiva y austera, como correspondía a la vida de pueblo en aquellos tiempos, un estilo de vida que probablemente sintonizaba con el ideario ético de Coderch. Una mujer del pueblo les hacía de cocinera, encendía la chimenea durante sus estancias y cuidaba de la casa. Ambos estaban casados, y cada uno disponía de una habitación con dos camas individuales y un baño adyacente. Cuando les visitaba la familia, solían alquilar una casa cercana para acomodarlos a todos.

La casa era una construcción de piedra con un primer piso de vigas de madera y una escalera de piedra de bóveda parabólica. Coderch hizo algunos pequeños añadidos a la estructura y a las plantas originales, pero a pesar de los medios limitados que tuvo a su alcance, se reconoce claramente en el proyecto una sutil sofisticación en detalles muy elementales y en la composición abstracta de los elementos de la casa. En los muros, las puertas de los armarios, lisas, crean elegantes composiciones abstractas, aprovechando en muchos casos los recovecos y cavidades ya existentes. Los cabezales de obra enyesados detrás de las camas establecen una refinada yuxtaposición con el muro de piedra, mientras que el conjunto del hogar-chimenea y banco de obra en el primer piso son una buena muestra de sus sutiles habilidades compositivas y de su artesana sofisticación.

A principios de los años sesenta la gradual transformación del pueblo, de pequeña comunidad de pescadores a incipiente destino turístico, puso fin al estilo de vida que Coderch y Leopoldo Milá compartían. Para entonces, Coderch había adquirido un mas en Espolla, cerca de Figueras, que había sido casa solariega de su familia y que remodeló y convirtió en casa familiar, lo que le llevó a vender la casita de Cadaques a Leopoldo Milá.

En 1958 Coderch ya había conocido a Peter Harnden en la Trienal de Milán y ambos habían forjado una sólida amistad. Coderch le descubrió Cadaqués y Harnden se enamoró del pueblo: se trasladó allí con su familia e invitó a su socio, Lanfranco Bombelli, a que se le uniera. En sus primeras visitas se habían alojado en casa de Alfonso Milá, y cuando Harnden encontró Villa Gloria en 1959, Milá le ayudó en la compra y en los prolegómenos del proyecto. Villa Gloria implicaba la remodelación de dos casas adyacentes además de un estudio independiente, y Harnden y Bombelli la convirtieron en su estudio de arquitectura y en la residencia compartida de sus respectivas familias. Compartieron Villa Gloria solamente un par de años, hasta 1961, que fue cuando Bombelli se embarcó en otro proyecto y se mudó. La casa siguió siendo una casa de fin de semana, y terminó por ser conocida como casa Harnden. En 1962 los socios trasladaron su estudio a Barcelona, donde Peter Harnden compró el ático del bloque de viviendas que Coderch acababa de construir en la calle Juan Sebastián Bach.

Estas amistades y proyectos compartidos forman una red que une a los edificios, sus protagonistas y el propio pueblo. Compartir fue una constante en la evolución de las familias y de las relaciones personales. Con el paso del tiempo, buena parte de las casas fueron “cedidas”: la casa Milá a la sobrina de Alfonso, Teresa Rumeu; la casa Senillosa a la hija mayor de Manolo Senillosa, Virginia; la casa Villavecchia a los hijos de Marta y Javier; la casa Pallejá al hijo de Jorge Pallejá, Jorge; el estudio de Mary Callery a Marina Harnden; y la casita de pescadores que Coderch y Milá habían compartido a los hijos de Leopoldo Milá, hasta que la familia Villavecchia la adquirió en 2016. Este tapiz de amistades y casas compartidas, y el espíritu colectivo que definió esos años posteriores a la Guerra Civil, ha seguido influyendo en la vida del pueblo, y su legado sigue ejerciendo, a día de hoy, una poderosa atracción.

CASI HABITACIONES

El umbral de Villa Gloria, con el número cinco de azulejo marrón sobre la entrada, tiene el suelo de piedra, como tantas otras casas del pueblo. La fachada vertical pintada de blanco hace que la superficie de la puerta parezca fina como el papel. La puerta es de madera y más ancha de lo habitual, de modo que su travesaño central la divide en dos rectángulos: un resultado llamativamente moderno en un lugar de piedra y cal. El vidrio de la puerta es armado, casi como una mampara de rejilla. La puerta, que se mantiene abierta con una bola de cabos marinos, parece decirnos “estamos en casa”, o “hemos salido un momento, volvemos enseguida”; es una sutil invitación, un gesto de bienvenida, un recuerdo de otros tiempos en los que las puertas se dejaban abiertas para que los niños pudieran entrar y salir durante los juegos y la hora de comer. El interior de la casa es de una crudeza marina. Un techo de vigas de madera —como viejos postes de telégrafo— de distintas secciones y distribuidas de forma desigual; ásperas paredes enclavadas que convergen en un saliente de roca que crea la impresión de que la montaña de detrás de la casa se ha ido adentrando suavemente con el paso del tiempo en este espacio. Más losas de piedra en el suelo, como charcos, algunos más grandes que una persona. Cuatro cabezas de rastrillo de paja clavadas en la pared lateral, huesudas y con cuatro dedos, cual manos ahuecadas, para colgar sombreros, camisas y canastos de mimbre. Una silla y un radiador: la silla rústica, de mimbre, el radiador nuevo y pintado —un toque de domesticidad moderna— y una piedra en forma de corazón apoyada en la parte superior. Una fotografía en blanco y negro con un marco delgado muestra unas olas rompiendo en la orilla, y una lámpara Noguchi de papel cuelga de la esquina con una delicadeza acentuada por el espacio tosco y vacío en el que flota. Podemos entender este espacio como una “casi” habitación, un espacio indefinido: un espacio entre espacios. Comprimida en una esquina, la escalera se eleva entre las vigas, hacia una ventana. El yeso rugoso, el yeso liso, el pasamanos acabado en barniz marino, y un arco parabólico que crea un recoveco, un escondite o una vitrina abierta: todos estos elementos componen este espacio-escalera.

Unos escalones de losa de piedra de Cadaqués llevan a un descansillo y, luego, a más escalones; aparece una cama, se deja atrás una ventana, un aplique cónico de tejas pintadas y, a un lado, otro tramo de escaleras que lleva a otra “casi habitación”, un cuarto contiguo. De dos esquinas surgen más escalones, invadiendo el espacio. Aberturas, ventanas, arcos y rincones difuminan la definición de la habitación y sugieren un espacio sobrante, pero útil. En el centro hay una mesa redonda descentrada, lo bastante amplia como para sentar a ocho personas, con elegantes sillas de patas de madera combada y una lámpara con pantalla de metal que cuelga de una cadena y atrae la atención hacia la mesa. En el suelo, las baldosas hidráulicas de color crema, de dimensiones holgadas (20 x 20cm), se disponen según un patrón ortogonal que refuerza la sensación de que, a pesar de la interferencia de los objetos de las esquinas y de las muchas puertas que comunican con espacios adyacentes, esta “casi habitación” es un espacio focal, el centro de la casa. Este efecto se ve reforzado por un nicho que se abre en las viejas paredes, ocupado su parte inferior por un pequeño armario de madera, y encima del cual hay una especie de barra de bar revestida de azulejos de color azul y blanco, con dos estantes revestidos de azulejos y llenos de vasos. En este bar azul, a poca distancia del espacio principal y la cocina, se preparan los gin-tonics, bebida que se ha convertido en habitual en Cadaqués y que nos hace pensar en la descripción que hace

Philip Larkin del ritual de su preparación en el poema “Comasión en blanco mayor” (traducción de Damià Alou y Marcelo Cohen):

Cuando en un vaso pongo cuatro
cubitos tintineantes, luego tres
chorros de gin, la raja de limón,
y en espumosos borbotones vierto
una tónica que lo ahoga todo
antes de alcanzar el borde...

La secuencia que conecta las habitaciones sigue: por una de las paredes hacia la cocina abovedada y un patio de luces; bajo una bóveda en otra pared hacia un dormitorio con un baño contiguo; por una escalera de caracol de baldosas hacia la luz y mas dormitorios. Y además, casi chocando con la escalera de abajo, otro tramo de escalones negros sube hacia la habitación más bella de todas, definida por unos bancos de obra tan bajos que son más para dejarse caer que para sentarse, un techo inclinado de vigas de madera vistas, un suelo de baldosas de cerámica mayores que las anteriores, y unas esteras trenzadas de yute y unas sillas de cuero. Predominan el rojo, el negro, y el blanco. Hay libros y más libros, vasijas y lámparas, cuadros y litografías —colgados algunos, otros en el suelo apoyados contra la pared— y colecciones de conchas y piedrecitas encontradas en la orilla del mar. Es como una exhibición de vida personal y familiar, lista para apropiarse de ella y usarla. Para compartir con invitados y amigos en algunas ocasiones; en otras, sirve de marco para la reflexión sosegada, el trabajo, la vida íntima. La habitación está dominada por la chimenea, una plancha de metal negra y trapezoidal que planea como un inmenso embudo sobre un banco de obra forrado de pizarra, que es a un tiempo asiento y chimenea. La repisa se extiende lateralmente hacia un espacio exterior contiguo —otra “casi habitación”— de largo idéntico al de la sala de estar, y se convierte en un estanque, reverdecido por el musgo y lleno de pececillos, a la sombra de unas macetas de barro en las que crecen plantas y hierbas. Las baldosas de cerámica se extienden al exterior, pero en cambio aquí las vigas del techo son perpendiculares al espacio, con esteras de paja entre viga y viga en lugar de las losetas de arcilla pintadas de blanco del interior. Unas persianas enrollables de madera cuelgan a lo largo del borde de la terraza, y unos postes de madera estructuran esta “casi habitación”. La atmósfera recuerda a las obras de Pikionis en la Acrópolis de Atenas, y aun así la colección de objetos y la composición del espacio son únicas: una arquitectura a medio camino entre el sueño y el pragmatismo.

Al recorrer estas “casi habitaciones”, uno repara en el persistente enfoque en el confort y la cordialidad. Los espacios conservan la impronta del bullicio de la vida familiar de ayer y de hoy: el entrecuchar de los vasos sobre una bandeja metálica, unas risas que vienen de la cocina, el olor a tomillo de la brisa mezclándose con el trajín del pueblo, el susurro del mar y el graznido de las gaviotas.

En esta casa proliferan los nichos y los espacios intermedios, susceptibles de ser apropiados. Sus usos y significados se han ido reconfigurando al pasar de propietario en propietario, adaptándose a un estilo de vida de fiestas y vacaciones. El papel de estas “casi habitaciones” varía de forma natural a lo largo del día y según la estación del año, acomodándose a las idas y venidas de sus residentes. Estos espacios son como obsequios, descubiertos a menudo en el proceso de renovar y remodelar estructuras ya existentes. Encarnan una espontaneidad que evoca la idea de Josef Frank de

la casa “como camino y lugar”, una secuencia de espacios puntuada por pasillos intermedios, una red extensa de habitaciones y espacios que las conectan. Como en el proyecto seminal de Frank para la casa Beer, ésta se despliega como una “promenade” que se abre paso, conectando los espacios intersticiales mediante escaleras y rellanos.

UMBRALES

Las calles estrechas y serpenteantes que siguen los contornos del terreno y sus hileras de casas apretadas están moldeadas por la recia topografía de la montaña en su caída hacia el mar. El paisaje urbano del pueblo, con la presencia franca e imponente de la iglesia de Santa María en el centro, sirvió de refugio de las incursiones piratas hasta mitades del siglo XIX, al tiempo que las faldas agrestes de los Pirineos lo mantenían al margen del mundo exterior. Los viñedos y los olivares eran recursos esenciales, y los terrenos que rodean el pueblo están repletos de terrazas. Sin embargo, después del brote de la filoxera, hubo que encontrar fuentes alternativas de ingresos, y fue así como el turismo se fue desarrollando, sin prisa pero sin pausa.

A principios de la década de 1950, muchas de las calles que había entre las casas estaban sin pavimentar, y no empedradas como lo están ahora. El transporte local se hacía todavía con mulas o a pie —cargar vasijas de barro en la cabeza era una práctica habitual— y las calles eran más bien pasadizos, estrechas como ranuras. Un ejemplo extremo es el callejón que hay enfrente de la casa Callery de Harnden y Bombelli: con sus sesenta y cuatro centímetros de anchura es uno de las más estrechos del pueblo.

A las casas de Cadaqués se suele entrar subiendo o bajando. Las calles siguen la topografía empinada, así que a menudo hay que lidiar con fachadas en pendiente. La escorrentía del agua de lluvia, también exige la elevación de un peldaño para asegurar que el agua no se cuele en los interiores. Si hay espacio, se construye una plataforma no muy grande, lo justo para caber de pie. Estos peldaños y plataformas, bancos de piedra y escalones de entrada anclan físicamente las casas al suelo, y conectan la esfera doméstica con el espacio público del pueblo, abriéndose a la calle como si extendieran una invitación al paseante. Tradicionalmente, las puertas permanecían abiertas todo el día y solo se cerraban por la noche; la escalera de la entrada funcionaba como un lugar de encuentro en el que hacer punto, jugar a las cartas, y entablar conversaciones con vecinos.

Otra consecuencia de esta dramática topografía urbana es que muchas casas tienen dos puertas de entrada, una arriba y una abajo, así como fachadas delanteras y traseras de escala muy distinta. La casa Senillosa, de José Antonio Coderch, es un ejemplo extremo de esta duplicidad. La casa, de cuatro plantas, tiene una puerta trasera de entrada en un nivel superior, medio piso por encima de la planta alta, y otra en la planta baja que da a la calle. Ambas puertas están conectadas espacialmente a través de una escalera interior abierta que discurre paralela al muro trasero, contra la roca. Es una escalera sorprendentemente ligera, casi como una escalera móvil, sin contrahuellas, con escalones gruesos de madera y de un solo larguero. Las plantas intermedias son como las plataformas que uno se podría encontrar al subir a una casa en un árbol. El hecho de que no haya barandilla —aunque se le ha añadido una recientemente—, sumado a su estrechez, acrecienta la sensación de precariedad e invita a moverse con cautela. Aun así, y a pesar de las innumerables fiestas en las que la escalera se convertía en punto de encuentro

destacado, no consta que haya habido nunca un accidente...

Al igual que Frank, Harnden y Bombelli aspiraban a un estilo de vida espontáneo, de convivencia y alegre, en el que los espacios informales tienen tanta importancia como los formales, como en un rico ensamblaje espacial que otorga a la vivienda las cualidades de una pequeña ciudad, y a la vez las de un dominio íntimo y privado.

destacado, no consta que haya habido nunca un accidente...

Conforme a la convención de extender el espacio doméstico hacia afuera, la zona exterior de la casa Senillosa, situada al final de un callejón sin salida, se convierte en una terraza improvisada: la familia Senillosa saca afuera unos sillones de mimbre que se guardan en un armario detrás de la puerta y así, sin más, se apropia tranquilamente de la calle. El garaje de la planta baja es como un amplio umbral que da acceso a la casa y a la vez, un acceso distinto, más informal, al ámbito privado. Sirve de recibidor en el que dejar tirados los zapatos y los trastos de la playa, y también de aparcamiento para un coche o una barca. En un pueblo costero, la relación con el mar y la arena, con el baño y el buceo, es fundamental en el diseño y la organización de las casas. En las casas Senillosa, Staempfli y Villavecchia, así como en muchas otras viviendas del pueblo, los antiguos almacenes para barcas de las plantas bajas fueron remodelados y equipados con fregaderos o mangueras con los que lavarse los pies antes de entrar. Todo lo que traiga humedad y arena se deja en este vestíbulo, que pertenece por igual a la calle y a la casa; mas allá de este espacio uno ya se adentra en espacios más limpios y cuidados.

Los umbrales de estas casas de pueblo siguen teniendo una escala bastante doméstica, pero en Es Colomer, fuera del casco antiguo del pueblo, se amplían y adquieren dimensión de infraestructura. La dinámica geometría de las rampas y escaleras penetra en la edificación como un inmenso chasis y forma una plataforma sobre la que descansan los edificios. Esta infraestructura se extiende y contacta con el paisaje rocoso que hay detrás de los edificios: en las plantas inferiores, unos pasillos exteriores, estrechos, encajados entre los muros, y unos sinuosos corredores con muros en talud e iluminación cenital crean un singular espacio, a caballo entre el exterior y el interior. En la planta superior, unos corredores angostos dan lugar a pequeños ensanchamientos delimitados por muros que apenas rebasan la altura de una persona. Detrás de estos muros la vegetación de los patios que están detrás, rebosa hacia estos espacios, creando una sensación de intimidad, como si se estuviera en un pueblo de montaña. Lluís Clotet cita como referencia clave de este proyecto la urbanización Marina Grande de Vico Magistretti, pero a ojos británicos Es Colomer recuerda también a los proyectos de vivienda social, de baja altura y alta densidad, de Neave Brown, Patrick Hodgkinson, y James Stirling, que se proyectaban en aquella época en el Reino Unido.

Los huecos entre bloque y bloque proporcionan espacios accesibles para los servicios y la ventilación de cada apartamento, y crean un dramático juego de luces en los laberínticos corredores entre muros. La construcción combina hormigón in situ con vigas de hormigón prefabricadas y entrevigados de bloque. Siendo muy distinto a la crudeza de las casas del pueblo, este edificio evoca la improvisación y inmediatez de las construcciones locales.

Del proyecto de Es Colomer llegó a realizarse menos de la mitad, y lo que se edificó se vio afectado por

modificaciones impuestas por el municipio, como el añadido de cubiertas a dos aguas, o la de pintar los edificios de color blanco. La intención original de Clotet y Tusquets era utilizar un enlucido oscuro para que las fachadas se fusionaran con la ladera de la montaña. Las cubiertas iban a estar sembradas de hierba, de modo que, a la vista, el conjunto se parecería más a un paisaje que a una edificación. Esta estrategia no tenía relación con las convenciones que regían en el Cadaqués de aquel tiempo, y estaba pensada para destacar arquitectónicamente más que para seguir los estándares tradicionales. La ironía es que el plan de protección actual, que determina los materiales, los colores y la proporción y disposición de las ventanas, que exige que los edificios que queden dentro de cierto radio de distancia del centro estén acabados en enlucido blanco y piedra pintada, hoy en día no sería aplicable a Es Colomer. Más allá del límite del casco

EL MOBILIARIO

Como si se tratara de un puesto de observación sobre la bahía, la sala de estar del piso superior de la casa Pallejá adquiere sentido y carácter gracias a la repisa de obra que recorre tres de sus cuatro lados. A la sala de estar de esta pequeña casa se accede por una escalera de varios tramos apoyados en una sucesión de arcos que abrazan un espacio de triple altura. Las modestas dimensiones de la casa no hacen más que realzar la majestuosidad de este espacio. Al llegar a la sala dejamos a un lado un mueble de obra enyesado que oculta la vista y esconde la escalera. La luz brillante y el mar no aparecen hasta que, habiendo girado y subido un último peldaño, entramos en este espacio. La repisa baja de obra, cuyo ancho se adapta a la forma del salón, está colocada a unos cuarenta y cinco centímetros del suelo, invitándonos a tomar asiento. Dispuestos a lo largo de la repisa hay un cómodo sofá acolchado, una chimenea y objetos varios. La chimenea, que se coloca en un pliegue y en el centro de la pared medianera, está forrada de ladrillos ennegrecidos incrustados en la obra, y se protege con unas barras metálicas de las que cuelga una parrilla de fundición. Los ladrillos amarronados, ahora chamuscados y negros como el hollín, se entregan contra la rugosa pared de piedra pintada, mientras que la chimenea de plancha de metal negro como el carbón sobresale a baja altura, aportando un foco visual al salón.

La repisa o banco es una solución sencilla y perfectamente integrada que organiza el espacio y aporta una comodidad inmediata. Es un recurso que Coderch, Correa, y Milá usaron repetidamente en sus trabajos: en las casas Senillosa, Villavecchia y Coderch Milá, y en la mayoría de sus proyectos de Cadaqués. La utilización del mobiliario fijo, fuera de obra, piedra, u hormigón pobre, estuvo a menudo motivada por limitaciones presupuestarias, aunque también reflejaba una tendencia del primer Movimiento Moderno de integrar el mobiliario en la arquitectura. En Cadaqués eso tenía mucho sentido: las casas eran pequeñas y el mobiliario convencional podía crear desorden en los interiores, de tal modo que los asientos, las camas, y las estanterías se trataban como prolongaciones de la estructura de la casa, y no como añadidos posteriores. Estos muebles de obra acabados con cojines y colchones con fundas lavables, casaban con el estilo de vida improvisado, casi de acampada, de una casa de verano, en la que un banco sirve a la vez de cama para un invitado, y de sofá en el que arrellanarse con una copa o un buen libro.

Estos bancos, bajos y de anchura de cama, son como topografías en miniatura; su ubicación natural es en el perímetro de una habitación o en el ángulo que conduce a ella, lo que permite significar la transición de un

antiguo del pueblo las construcciones deben ser ahora de piedra local sin pintar, para que se fundan con el paisaje; una manera bastante simple de “esconder” cualquier intrusión en el paisaje y que a Clotet y Tusquets ya se les había ocurrido en 1968.

Al igual que muchas casas del pueblo y de sus alrededores, la casa Senillosa y el conjunto de Es Colomer están incrustadas en la edificación del pueblo y el paisaje natural de Cadaqués. Adoptan las ideas del lugar relativas a los espacios de encuentro y la continuidad entre lo público y lo privado, sirviéndose de distintos tipos de umbrales para subrayar con dramatismo o sutileza. En ellas las tradiciones y convenciones se revisan y reinterpretan para explorar una idea de domesticidad cómoda y ociosa, que se deleita en el imperecedero encanto de la vida junto al mar.

espacio de paso a una estancia. Harnden y Bombelli también adoptaron esta estrategia, y el piso superior de casa Bombelli es uno de los ejemplos más estilizados de este tipo de disposición. A lo largo de cada lado de la habitación, una repisa ancha y baja de pizarra enmarca un espacio-foro con una impresionante chimenea en un extremo, y una zona de trabajo en el otro. La repisa está pensada como un “suelo” elevado, combinando escalones y plataformas que llevan a la puerta trasera, a la terraza de la azotea, y a la escalera principal, reforzando así la idea de “escenario” en el centro de un espacio de reunión.

La mayoría de estos detalles solían resolverse in situ con los albañiles y los carpinteros, y acababan convirtiéndose en soluciones a repetir en otros proyectos, siendo además copiados a menudo por otros arquitectos. Las literas en la casa Senillosa de Coderch, por ejemplo, también aparecían en la segunda casa Villavecchia que Correa y Milá proyectaron en 1959, y culminaron en la solución que Harnden y Bombelli idearon en Villa Gloria: tres plataformas puestas una encima de la otra a ambos lados de un pequeño cuarto para crear un extraordinario y exuberante dormitorio vertical para los niños.

Estas chimeneas, grandes y recias, se convirtieron también en un importante elemento figurativo en el diseño de estos interiores. Parecidas a las que uno encontraría en la cocina de una masía, resultaban imprescindibles ya que estas casas tan compactas eran muy frías en invierno. La campana de plancha de hierro tiene un sentido práctico: el calor que irradia el conducto de metal calienta rápidamente la habitación, y ocupa menos lugar que una chimenea de obra, expresando tanto una economía de medios como la utilización de formas modernas. La chimenea trapezoidal de Villa Gloria está a medio camino entre una escultura y un objeto industrial: austera y vagamente familiar, pero de forma y escala exageradas, y flanqueada por obras de arte contemporáneo, transforma lo vernáculo del interior en un escaparate de lo moderno. En el diseño de la pantalla de la chimenea rectangular de la casa Staempfli o la de la casa Bombelli —grande, curvada y pintada de blanco— los arquitectos debieron colaborar con el herrero del pueblo, experimentando y transformando lo tradicional en una expresión destilada de lo moderno.

Coderch, que al parecer había visto la chimenea de plancha metálica en la casa de Peter Harnden en Francia, y le había pedido si la podía utilizar como modelo para sus propios diseños, consiguió integrar hogar, campana y conducto en su serie de chimeneas producidas industrialmente. La chimenea Polo, diseñada en 1955 para el Real Club de Polo de Barcelona, se usó en casa

Senillosa, y la Capilla, más pequeña, apareció en otros proyectos de Correa y Milá. Años más tarde, Lluís Clotet y Oscar Tusquets la reinterpretaron en la chimenea Clotus, diseñada para colocarse en una esquina.

Este hilo invisible de ideas e inspiraciones, que sirve de conexión entre los arquitectos, sus clientes, y sus amigos, a través de conversaciones y sensibilidades compartidas, establece una continuidad entre las casas y se reconoce en elementos figurativos como las chimeneas y los bancos. Con la sucesión de generaciones de arquitectos que trabajaron con un propósito común, se fue estableciendo un linaje de modo que cada casa termina siendo, además de un proyecto individual, el fruto de un esfuerzo colectivo reforzado por estas relaciones personales. Las casas y sus diseños están inextricablemente unidos a las personas implicadas en su creación, las ideas que compartían y el espíritu de su época.

Coderch ya había tenido ocasión de diseñar muebles en proyectos anteriores. La silla Barceloneta, concebida en 1951 para el edificio de viviendas ubicada en ese barrio de pescadores, hace referencia a la silla Barcelona de Mies, pero sustituye ingeniosamente el cromado y el cuero por la madera y la tela. La lámpara Disa, diseñada en 1957 a partir de chapa de madera curvada, se convirtió en una constante de sus proyectos —incluida la casa familiar de Espolla— y fue usada por muchos arquitectos en Cadaqués. La pantalla, que recuerda a

una mandarina pelada, daba un toque de calidez a la iluminación nocturna, y solía colgarse a baja altura sobre las mesas para generar una sensación de intimidad. Los arquitectos contaron con el trabajo de unos artesanos locales muy hábiles, lo que les permitía copiar diseños contemporáneos, como el de la Leggera, la silla súper ligera de Gio Ponti. Copiada por un carpintero local para el comedor de casa Villavecchia, la silla ejemplifica una nueva relación llena de vitalidad entre el diseño moderno y la artesanía tradicional.

Algunos objetos locales se adaptaban hábilmente nuevos usos, como en el caso de los apliques de mimbre de la casa Senillosa. Junto a otros enseres de carácter popular, como las esteras de paja o la cerámica del lugar, estos objetos se incorporaban en el diseño para crear una sensación de espacio usado y muy vivido. Es un enfoque similar al “elegir y ordenar” del que hablaban Alison y Peter Smithson al describir las sucesivas capas de vida doméstica de la Eames House en Los Ángeles, en la que absolutamente todo, desde lo estructural hasta lo efímero, está dispuesto cuidadosa e intencionadamente. La satisfacción que se siente al colocar y disponer objetos de cada día —una colección de conchas o de piedrecillas de playa, un cuadro de Koyama, telas y trapos— dota discretamente de valor a estos objetos cotidianos, y expresa una idea muy personal acerca de lo que es el comfort de la vida doméstica.

COMPLICIDADES

AURELI MORA

Esta entrevista que modera Aureli Mora indaga en el contexto de este libro y en los orígenes de nuestra amistad y el desarrollo de nuestra continuada fascinación por Cadaqués y su arquitectura. Con el desarrollo económico de los años de la posguerra y las estrecheces del régimen franquista como telón de fondo, la entrevista aborda la influencia de los arquitectos italianos contemporáneos y el surgimiento de un regionalismo crítico catalán.

CONTEXTO

A principios de los años cincuenta España estaba muy aislada políticamente y pasaba por un mal momento económico. ¿Cómo debía ser el Cadaqués de entonces?

FV Cadaqués siempre ha estado aislado a causa de su accidentada topografía y de su localización. Cuando mi familia empezó a ir al pueblo, el autobús que conectaba el pueblo con Figueras hacía muy poco viajes, si es que los hacía, y el viaje de Barcelona a Cadaqués en coche tardaba cinco o seis horas. No había autopistas y en general las carreteras eran bastante rudimentarias. El último tramo de carretera que atravesaba las montañas era precioso, pero estrechísimo —incluso traicionero, diría— y estaba pésimamente mantenido. Había ya entonces una serie de familias de Figueras y Gerona que desde antes de la Guerra Civil pasaban los veranos allí. Y además, Salvador Dalí ya era una presencia habitual en el pueblo.

En ese contexto, Fernando, tus padres compraron una antigua casa de pescadores y encargaron la reforma a Federico Correa y Alfonso Milá, que entonces tenían treinta y pocos años. Era su primer encargo. ¿Cómo surgió?

FV Alfonso Milá, junto a mi tío y muy amigo suyo, Jorge Villavecchia, descubrió Cadaqués en el año 1953 en una visita a su tío Pablo Sagnier, que había construido una casa allí en los años cuarenta. Poco después los dos amigos alquilaron una casita en el pueblo, y muy pronto mis padres, recién casados, empezaron a visitarles y a quedarse allí de vez en cuando. No había ni electricidad

ni agua corriente, para que veas lo primitivo que era el pueblo. A mis padres les debió gustar mucho el lugar, y en 1954 acabaron comprando una vieja casa de pescadores en la bahía de Port d'Alguer. Encargaron a Alfonso y a su socio Federico la reforma integral de la casa, y el añadido de una nueva planta; fue su primer encargo. Me parece que por aquel entonces ninguno de los personajes que aparecen en este libro conocía todavía Cadaqués.

Es decir, que tus padres y Correa y Milá eran buenos amigos. ¿Así, podríamos decir que, en cierto modo, Federico y Alfonso fueron unos de los primeros promotores del pueblo?

FV Sí, fueron amigos toda su vida y eran más o menos de la misma edad: mi padre, Javier, nació en 1921; mi madre, Marta, en 1923; Federico y Alfonso en 1924. Y tienes razón, fueron realmente de los primeros promotores de Cadaqués. Podemos además imaginarnos lo impresionante que debía ser aquel lugar en los años cincuenta, con apenas cuatro barcas en la bahía y el soplo de la tramuntana o el garbí.

SB Casi como un refugio.

FV ¡Sí! Cadaqués tiene una presencia física muy singular que sigue conservando a pesar de todo lo que ha cambiado. En las fotografías antiguas del pueblo, no se ve prácticamente nada más que las siluetas blancas de las casas, los banales de pedra seca y unos cuantos olivos. Como ves, el origen de la historia de esta arquitectura se

encuentra realmente en la atracción que ejerció este pueblo tan remoto e increíblemente bello.

CASA VILLAVECCHIA

Volvamos a la casa de tus padres...

FV Que yo recuerde, fue la primera casa del Cadaqués de posguerra que se reformó siguiendo un lenguaje moderno, aunque a primera vista eso no sea del todo evidente. Si te fijas en las casas vecinas, una es la clásica casa moderna de los años treinta con dos pequeñas ventanas redondas, y la otra sigue una composición más tradicional, con una galería mirador pintada de verde. La casa que compraron mis padres en primera línea de mar era muy pequeña. La novedad radicó en la solución arquitectónica al añadido de una planta. Se reformó de arriba abajo con un presupuesto muy limitado, y a pesar de que era sobre todo una casa de veraneo, se diseñaron chimeneas para cada una de las habitaciones, lo que aportó un cierto carácter a los interiores.

Esta “economía de medios”, ¿fue un requisito de tus padres?

FV Probablemente. Según lo veo yo, el proyecto fue un auténtico ejercicio de intentar aprovechar al máximo lo que ya existía. He oído mencionar a Federico Correa en muchas ocasiones como un presupuesto limitado puede acabar siendo una ventaja para un arquitecto, pues le obliga a afinar el ingenio. Por ejemplo: las dos escaleras originales se dejaron como estaban, así como también el balcón del comedor de losa de piedra. Gran parte de la casa original se mantuvo debido seguro a lo modesto del presupuesto, pero el éxito de la reforma se debe sin duda alguna al talento y a la sensibilidad de Federico y Alfonso. El hecho de que por aquel entonces estuvieran trabajando con José Antonio Coderch influyó probablemente en su forma de abordar el proyecto.

No sabía yo que se hubieran reutilizado tantos elementos de la casa original. Suponía que su aproximación arquitectónica habría estado influida por la arquitectura italiana de los años cincuenta...

SB Hay una enorme influencia italiana, sin duda —la arquitectura italiana de los cincuenta se interesaba desde luego por estos aspectos—, pero hay también un interés por reparar lo existente. Quizá a Correa y Milá les interesaba esa continuidad, esa sutil comunión entre la modernidad y lo vernáculo, e instintivamente se sintieron atraídos por el reto que suponía el hecho de reparar.

¿Queréis decir que estos primeros proyectos fueron el resultado de ir construyendo (y reconstruyendo) a lo largo del tiempo?

SB Digamos que la necesidad era lo que marcaba la pauta. Si te fijas en la fachada de alguna de estas casas, como la casa Villavecchia o la casa Pallejá, tienen un aire muy ad hoc; son como una versión modificada de una composición ya existente. No tienen nada que ver con principios modernos puros; no hay casi nada que cuadre del todo.

FV Las composiciones de la arquitectura vernácula eran en gran parte accidentales, no se ve una intención. Es lo que me parece que señalaba Coderch en su fotomontaje de casas vernáculas apiladas, o a lo que se refería Bernard Rudofsky cuando hablaba de la “arquitectura sin arquitectos”.

SB Y el resultado es una coherencia considerable, con el pueblo y su tejido urbano. Esto es algo que se valora hoy en día, aún cuando la tendencia natural del arquitecto sea destacar. Éste, por cierto, es uno de los problemas que le

veo a la nueva normativa de protección del patrimonio del pueblo: ya no es posible construir ahora una fachada con una composición tan aleatoria como la de la casa Villavecchia.

La casa Villavecchia parece tener cierta relación con algunas de las viviendas que hizo Coderch en los años cuarenta: habládmeme de esa conexión.

FV Federico y Alfonso trabajaron con Coderch cuando eran estudiantes y luego colaboraron con él ya como arquitectos a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Esto se aprecia claramente en sus obras de Cadaqués. La repercusión tan inmediata que tuvo este pequeño proyecto —se publicó en Domus en el 56 y en la Revista Nacional de Arquitectura en el 57— seguro tuvo que ver con la amistad de Coderch y Gio Ponti, que se hizo extensiva luego a Federico y Alfonso. No es casual que las sillas del comedor de la casa Villavecchia sean una versión local de la Leggera de 1955 de Ponti. En los años cincuenta, muchos de los interiores de las casas de Coderch fueron diseñados en colaboración con Correa y Milá, por ejemplo los del bloque de viviendas en la Barceloneta (1952), para el que los dos jóvenes arquitectos diseñaron la silla Barceloneta.

Dejando a un lado esta economía de medios de estas primeras casas, ¿consideraríais esta arquitectura elitista? No la de casa Villavecchia concretamente, sino la de obras posteriores de Correa y Milá, Coderch o Harnden y Bombelli.

SB Sabemos que estas casas se hicieron para clientes de la burguesía, y podríamos desdeñarlas por representar un “lujo de clase media”, pero lo cierto es que era un asunto sobre todo de inmediatez. El reto que representaban por ejemplo la humedad y el frío del invierno, contribuyen sin duda a la calidad de estas obras, y explican la variedad de chimeneas, que tienen relación con un modo de vida romántico y sencillo.

FV Lo remoto del lugar te hace apreciar, desde luego, un modo de vida más elemental.

SB Deberíamos recordar que estamos hablando de casas de vacaciones, y no de residencias permanentes. Y en ese caso se puede ser más tolerante. Es más fácil vivir de un modo más sencillo cuando se está de vacaciones, prescindiendo de ciertas comodidades domésticas. Ello influye, claro, en como te gastas tu dinero, y repercute en la arquitectura resultante. Los clientes de Harnden y Bombelli disponían claramente de presupuestos más holgados que los de Correa y Milá o los de Coderch, pero incorporaron influencias extranjeras nuevas e innovadoras. El contraste entre la casa Villavecchia y la casa Staempfli no podría ser mayor. En la casa Staempfli, y en Villa Gloria, ¡incluso pusieron una piscina en el tejado! Imposible imaginar algo parecido en el caso de la casa Villavecchia.

FV Sí, estoy de acuerdo.

SB Esto plantea un tema interesante: la arquitectura de Harnden y Bombelli tiene momentos en los que saca pecho, pero, visto desde hoy, también tiene su encanto. Villa Gloria, su primer proyecto, tiene más en común con el espíritu de la casa Villavecchia: se trata de nuevo de una restauración sutil, con una intervención menor. Era el año 1959 y los dos arquitectos compraron la casa y se instalaron juntos en ella. ¿Fue acaso porque por aquel entonces no disponían de dinero suficiente, dinero que en cambio sus clientes sí que tuvieron años después? Lo que sí me intriga es que lo que se añadió a la casa original

tiene un carácter casi como provisional. La estructura un tanto tosca de madera en el tejado de la terraza me hace pensar en obras del arquitecto griego Pikionis, y no se parece en nada a sus obras posteriores.

FV Y, aun así, hay algunas influencias de la arquitectura moderna americana que son muy evidentes, por ejemplo en la sala de estar, que parece beber de influencias totalmente distintas. Creo que esto debió de ser contribución personal de Peter Harnden.

SB Incorporaron a sus obras un cierto exotismo. Y esto, como observador y conocedor del pueblo desde hará ya treinta años, me parece una aportación de calidad. Me viene a la cabeza Dalí y ese tipo de excentricidad. Si todo hubiera sido tan correcto y respetuoso como la casa Villavecchia, el conjunto sería mucho menos interesante.

DESPUÉS DEL MODERNO

Da la impresión, pues, de que este rechazo del Movimiento Moderno más estricto, o Estilo Internacional, y la búsqueda de una arquitectura que, como en el caso de la casa Villavecchia, pudiera ser funcional y a la vez acoger las condiciones del lugar, formaba parte de una nueva manera de entender la arquitectura que Kenneth Frampton más adelante definiría como “Regionalismo Crítico”.

SB Las ideas del regionalismo crítico ya circulaban por Europa en los años de la posguerra, e influyeron sobre toda en una generación de arquitectos ingleses: Leslie Martin, Jim Stirling, James Gowan, Colin St. John Wilson... Todos ellos formaban parte de un grupo poco definido de arquitectos, que buscaba una modernidad a escala humana y que prestara atención a las cualidades materiales y hápticas. Le Corbusier influyó mucho en todos ellos, y sus preocupaciones fueron similares a las de Corbu en su obra tardía. Formalmente estaban mucho más influidos por la Maison Jaoul que por la “arquitectura blanca” que más adelante practicarían Alvar Aalto o Alvaro Siza.

Stephen, en el 94 y el 95, y junto a otros arquitectos ingleses, estuviste involucrado en Papers on Architecture —un foro de debate que culminó en una exposición colectiva de la Architecture Foundation en el edificio The Economist de Londres— debatiendo las ideas de los arquitectos que habían reformulado la arquitectura moderna. Un año más tarde, en 1996, abriste tu propio estudio con Jonathan Sergison.

En tu caso, Fernando, en 1986 terminaron tus diez años como miembro del equipo editorial de Arquitecturas BIS con el cierre de la revista. Fue una de las revistas de arquitectura de España más importante y dedicó una atención especial a cuestiones relacionadas con la arquitectura moderna. Un año después abriste tu propio estudio con tu mujer, Eileen Liebman.

En cierto modo, desde el inicio, vuestros estudios parecen haber estado influidos por este cuestionamiento de los dogmas del primer modernismo. ¿Es así?

SB Sin duda, sí. Cada uno es producto de su tiempo, y me doy cuenta de que gran parte de mis ideas se derivan de influencias concretas. Para mí, fue el cuestionamiento que hacían los Smithson de qué podía ser arquitectura moderna, qué debería ser, qué cuestiones le quedaban por abordar. Quizá instintivamente, yo estaba interesado en una arquitectura más humana: una arquitectura de la empatía tanto como de la riqueza, una arquitectura integrada en el lugar. Todavía recuerdo cuando Jonathan y yo leímos el capítulo sobre regionalismo crítico del

libro de Kenneth Frampton *Modern Architecture: A Critical History*, y la sensación que tuvimos de estar ante un momento seminal.

FV El Regionalismo Crítico surgió tras la aparición turbulenta del Posmodernismo, que en muchos sentidos se burlaba de la arquitectura moderna. En los cincuenta y los sesenta tuvieron lugar una serie de debates entre arquitectos catalanes que cristalizó en la polémica entre los partidarios del Estilo Internacional y aquellos que estaban influidos por los arquitectos italianos, y que terminarían siendo conocidos como la Escuela de Barcelona. En cierta manera, era una variante local del movimiento del regionalismo crítico, y es verdad que sí influyó en nuestra obra.

¿En aquellos tiempos la arquitectura catalana era conocida en Inglaterra?

SB Que yo recuerde, los únicos arquitectos ingleses de los cincuenta que hablaban de arquitectura catalana eran Alison y Peter Smithson, seguramente debido a su amistad con José Antonio Coderch. Coderch parece haber sido de los pocos arquitectos conocidos fuera de España, quizá por su relación con Gio Ponti y Domus.

FV Las conexiones entre la arquitectura barcelonesa e italiana eran ciertamente significativas en esos años, ya fuera a través de la amistad de Coderch con Gio Ponti, o de los habituales viajes de Federico Correa a Milán y su amistad con Gardella, Albini, Gregotti, Magistretti y otros. Esta conexión debió de ser muy significativa, dada la gran calidad de la arquitectura milanese de aquellos años.

Entonces, Stephen, ¿tu contacto con la arquitectura catalana fue a través de los Smithson?

SB De hecho, mi primera introducción a la arquitectura catalana fue a través de la revista *The Architectural Review*. Por aquel entonces todavía hacían números monográficos, y a mediados de los ochenta dedicaron uno a la arquitectura catalana, con obras de Bach-Mora, Martínez Lapeña Torres, Piñón Viaplana, Miralles-Pinós; la Barcelona preolímpica con el paisajismo, la apertura de espacios en la ciudad... Poco después descubrí *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, entonces dirigida por Josep Lluís Mateo. Fue en *Quaderns* donde descubrí la escuela de Miralles-Pinós en Badalona, un proyecto increíble. Recuerdo haberme entusiasmado con aquellos proyectos... Y ello coincidió en 1988 con un viaje a Barcelona organizado por el Royal College of Art, donde yo estaba estudiando en ese momento. Me llevé conmigo aquel número del *Architectural Review* con la ingenua intención de presentarme a alguno de los arquitectos que salían en él. Uno de ellos era Enric Miralles. Llamé a la puerta de su piso de la Avenida Diagonal —vivía en la parte de atrás, y tenía la oficina en la parte delantera—. Era la hora de comer y me lo encontré solo; abrió la puerta y me invitó a pasar. Hablamos un poco de todo en su cocina, y recuerdo que fue extremadamente amable y educado. Al final me dijo: “¿Así que estás buscando trabajo? Aquí hablamos en catalán y lo tendrías complicado, pero sí que conozco un estudio bastante nuevo al que deberías llamar. Son una pareja, y el marido se llama Fernando Villavecchia. De hecho, su oficina está bastante cerca. Les llamaré, y quizás puedas pasar a saludarlos”.

Entonces, ¿fue así como os conocisteis?

SB Sí, conocí a Fernando y Eileen el mismo día de mi regreso a Londres. Charlamos brevemente y luego mantuvimos contacto por fax durante el año siguiente.

FV Y al cabo de un año Stephen se vino a trabajar con nosotros.

SB La oferta inicial había sido que mantendríamos el contacto, y ya veríamos si surgía alguna oportunidad de trabajar en su estudio. Un año más tarde, los preparativos de los Juegos Olímpicos de 1992 estaban en su apogeo: Eileen y Fernando tenían algunos encargos - sobre todo proyectos de vivienda privados, y resultó que necesitaban un ayudante. Su estrategia era incorporar ayudantes extranjeros para darle al estudio una dimensión más amplia, y supongo que yo fui una especie de conejillo de indias...

FV La verdad es que fuiste el primero que se convirtió en algo más que un simple ayudante, por tu personalidad, y por nuestra temprana complicidad.

PRIMERAS OBRAS

De modo que durante esa colaboración te familiarizaste con los primeros proyectos de Fernando y Eileen en Cadaqués.

SB Mi primer encuentro con su trabajo fue acompañándoles a las visitas de obra. Recuerdo una en particular: fuimos a la casa que ahora llaman EM8, y que entonces se estaba reformando. En aquellas visitas, en realidad, la arquitectura no era el asunto principal: la conversación entre el albañil y el arquitecto era más bien sobre trabajos de reparación, procurar que no hubiera goteras y que todo funcionara de la manera más sencilla. Para mí, estar a pie de obra y ver a los arquitectos y los industriales trabajar juntos fue muy importante: entre unos y otros había un gran respeto mutuo, y bastante sentido del humor.

FV Sí, claro que me acuerdo de aquellas visitas. Y recuerdo que más tarde volviste a Cadaqués y te quedaste en nuestro apartamento, el de la planta añadida...

SB ¡Por supuesto! Cuando dejé de trabajar en su estudio, Fernando y Eileen me prestaron su ático, como agradecimiento. Por aquel entonces, el último piso de la casa era el único que estaba reformado. Me quedé allí con mi novia —que ahora es mi mujer— y ambos percibimos en ese apartamento influencias muy obvias de Le Corbusier. Para mí todo aquello era todo nuevo y embriagador: las barandillas de metal curvas, los vidrios sin marco en las claraboyas, el juego entre la transparencia del vidrio y el reflejo en los espejos...

FV Estoy de acuerdo con lo que dices de Corbu. Mi relación con la arquitectura de Correa y Milá ha estado tan arraigada en mi vida que, aparte de la casa en la que vivimos actualmente con Eileen, todos los sitios en los que he vivido los han diseñado ellos. Y es curioso, pero lo que acaba de decir Stephen es cierto: el último piso de la casa EM8, pese a ser un añadido a la reforma anterior de Correa y Milá, no está influido por su arquitectura. Yo estaba en el principio de mi carrera y había estudiado a Le Corbusier. Con un amigo copiamos el color de las baldosas y las paredes —el azul y el siena claro— del cuarto de baño de la Villa Savoye, y sus barandillas tan elementales. Y también nos fijamos en Alvaro Siza, y en el libro *Five Architects*. Al cabo de un tiempo, y una vez que ya habíamos montado el estudio con Eileen, nuestra estrecha amistad con Elías Torres —que había sido profesor de ambos— tuvo un impacto muy importante en nuestro trabajo. Compartíamos ciertas afinidades, y cualquier cosa que me enseñara me parecía

inmediatamente interesante: por ejemplo, su fascinación por la luz. Tuvo seguro una influencia mucho más directa en nuestro trabajo que Correa y Milá o Coderch.

SB Desde luego, la influencia de Le Corbusier debía de estar allí, y quizás también la de Correa y Milá, pero luego aparece una actitud más traviesa, tal vez debida a la confianza que les transmitía Elías: los recortes, las formas plásticas que hay en las obras de Eileen y Fernando. Es distinto a lo que hacía Elías; algo menos dramático, según se mire, más tranquilo y comedido. Y, aun así, igual de interesante. Por ejemplo, cuando te sientas en la mesa de su cocina de Barcelona, percibes una riqueza plástica bastante singular, que permite que la luz se filtre por unos recortes increíbles que hay en el techo. La primera vez que lo vi me entusiasmó: era algo que yo no me sentía capaz de hacer; no tenía tanta confianza en mí mismo. Ahora, miro atrás y creo que la arquitectura tiene que tener un cierto ingenio. Antes hablábamos del exotismo que hay en el trabajo de Harnden y Bombelli, y de cómo contribuyó al discurso general de Cadaqués; cuando me fijo en el trabajo de Eileen y Fernando, creo que su contribución es más discreta, mas sutil.

Fernando, hemos hablado de la casa EM8 y de la ampliación de la planta superior que construiste en 1980. En 1995, Eileen y tú recibisteis el encargo de la casa Klein, una remodelación importante, y la primera de toda una serie de casas que diseñaríais en Cadaqués.

FV Muchos de nuestros proyectos han implicado la renovación de edificios ya existentes, y muchas de las ideas que discutíamos cuando Stephen estaba con nosotros siguen presentes en nuestro trabajo. En mi años de profesor en la ETSAV de Sant Cugat colaboré con Xavier Monteyts durante los primeros años de un nuevo programa que él impulsó como director de la escuela, y aquella experiencia tuvo un cierto impacto en nuestra manera de entender la domesticidad. No es casualidad que Xavier haya escrito la introducción a este libro, y que Stephen y él, escritores además de arquitectos, encontraran tantas afinidades años después. Hay desde luego allí un terreno que compartimos: las cuestiones relacionadas con la domesticidad.

SB Yo creo ver un hilo conductor en el trabajo de Eileen y Fernando: como las condiciones en las que trabajan no han cambiado, ello les ha permitido desarrollar una serie de temas muy concretos a lo largo de sucesivos proyectos. Si observamos su trabajo como un todo, podemos reconocer un proceso gradual compuesto de pasos intermedios. Se les ocurrirá un elemento, una persiana por ejemplo, como solución a un problema; luego este elemento se convierte en excusa para seguir investigando. En su obra hay una fuerte continuidad narrativa. En mi caso, el relato que hemos ido desarrollando en nuestro estudio, tiene que ver más con una actitud —la manera de enfocar el proyecto— que con formas o soluciones concretas, que es otro tipo de narrativa.

En tu caso, Stephen, los primeros encargos que recibió Sergison Bates en los años noventa como joven estudio eran de tipo residencial, una tipología con la que habéis seguido trabajando hasta hoy..

SB En realidad nuestro primer encargo no fue una casa, sino un *public house*, un *pub*. A Jonathan y a mí nos interesaban mucho los proyectos de vivienda, pero por aquel entonces era casi imposible que un joven arquitecto británico recibiera encargos de proyectos de vivienda, ya que las políticas de Margaret Thatcher, orientadas a que los inquilinos de vivienda pública se

convirtieran en propietarios, prácticamente eliminó cualquier oportunidad de trabajar en vivienda social. Pese a ello, pensábamos que era importante aportar algo a la ciudad, no construyendo objetos, sino contribuyendo a ese tipo de pegamento o matriz que aporta cohesión a la ciudad. Pensábamos también en la vida cotidiana, y en las comodidades domésticas más sencillas que para nosotros eran temas cruciales. Algunas de las innovaciones más importantes de la historia de la arquitectura se han dado en proyectos de vivienda, y no en edificios públicos. Pero lo que nos interesaba no era exclusivamente la vivienda, sino la idea de que la arquitectura podía tener una dimensión social, y su conexión con la idea de *civitas*. Queríamos ir más allá del lenguaje de la forma, implicarnos en la dimensión social de la arquitectura.

CASA VOLTES

Hablas de civitas. ¿A qué te refieres exactamente?

FV Es una expresión que se le ocurrió a Stephen hace años, cuando intercambiábamos notas para un texto que titulamos “Ideas para vivir en una casa”.

SB Estrictamente, el término alude a lo que significa ser un ciudadano, a los derechos y responsabilidades de ser miembro de una comunidad, pero Fernando y yo lo usamos para referirnos a un concepto más personal, que tiene que ver en parte con la idea de vivir en ciudades y ser parte de un todo más amplio. También remite a las ideas de Christopher Alexander acerca del carácter y el confort, de una vida civilizada, y a la empatía que deben tener los arquitectos para crear lugares memorables.

FV Es como una capa adicional que se añade a la arquitectura. Recuerdo la primera vez que hablamos de este tema. Stephen estaba diseñando el acceso a una casa que estábamos proyectando en las afueras de Barcelona: la puerta de acceso, la llegada de los servicios de electricidad, agua y gas, la puerta del garaje... Nuestra discusión era acerca de cómo un acceso, aunque fuera privado, forma parte de la ciudad, parte de un contexto urbano más amplio, y de cómo proyectar una capa adicional más allá de lo estrictamente necesario.

SB Es la oportunidad de implicarse en un contexto urbano más amplio. Yo hablo muy a menudo de la idea del regalo que, como arquitecto, puedes hacer a la ciudad; algo que emana del dominio privado del edificio y se proyecta al ámbito público de la calle en forma de porche, de una escalera de entrada, de un banco... Es una oportunidad que, como arquitectos, no deberíamos dejar pasar, por mucho que siempre existirá la presión de prescindir de lo que puede ser visto como un lujo. Sin embargo, si la aprovechas, estarás contribuyendo a un todo más amplio, y eso es una oportunidad fascinante. Cadaqués está lleno de *civitas*, y eso nos inspiró mucho.

¿Qué ideas explorasteis en vuestra colaboración en casa Voltes? ¿Han cambiado desde aquella experiencia?

FV Casa Voltes fue un punto de inflexión para nosotros, y consolidó ideas que compartíamos con Stephen acerca de la domesticidad en el contexto de Cadaqués. Ahora mismo estamos construyendo una casa en la calle Puig Vidal, justo al lado de la casa Coderch Milá. Muchas de las cuestiones relacionadas con los interiores y las fachadas tienen puntos en común con la casa Voltes, aunque también hemos prestado ideas de la casa EM26. Las decisiones espaciales fueron clave a la hora de establecer el carácter de casa Voltes: el salón y el sótano a doble altura son espacios inusualmente altos para lo que es

habitual en Cadaqués, aunque enseguida vienen a la cabeza el salón de casa Senillosa y los espacios a doble altura de la casa de Mary Callery.

SB Es verdad, en muchos sentidos Voltes fue la culminación de años de reflexión acerca de la vivienda y el confort. Desde mi primer encuentro con Cadaqués encontré inspiración en ese linaje de arquitectos —desde José Antonio Coderch hasta Peter Harnden— que compartieron ideas, y desarrollaron una modernidad sofisticada y un tanto asilvestrada. También fue una continuación de una investigación sobre la casa mediterránea, y un interés en la obra de Sert que tiene relación con el proyecto para una casa en Andalucía en el que trabajé con Jonathan Sergison al inicio de nuestra colaboración. Cada proyecto tiene sus cualidades específicas y un ámbito concreto de investigación. En estos momentos me interesa cómo conseguir unos espacios interiores con un carácter más informal, una mejor definición entre el contenedor material y las capas más sutiles, personales y efímeras, de las telas y los objetos. ¡Tengo por tanto muchas ganas de volver a construir en Cadaqués para seguir desarrollando algunas de estas investigaciones!

Me gustaría leeros la valoración que el jurado de los Premios FAD de 2012 hizo de la casa Voltes, que fue finalista ese año. Dice así: “El punto de partida de esta casa es el respeto y el reconocimiento de las cualidades de su entorno, y del que se apropia de un modo inteligente y elegante para obtener un resultado sereno, confortable y lujosamente discreto.” ¿Diríais que estas palabras también podrían usarse para describir cualquiera de las casas construidas por Correa y Milá?

SB Desde el inicio quisimos que la casa Voltes rindiera homenaje al legado de estos magníficos arquitectos en los que nos habíamos fijado. Pero mi impresión es que es distinta, y no sé si tiene que ver con la pátina, o con el paso del tiempo, o la sociedad: en el trabajo de Correa y Milá hay una cierta crudeza, una cualidad háptica, que no está presente en Voltes, ni en el trabajo de Fernando y Eileen. Y eso es muy interesante. Si alguna vez vuelvo a construir en Cadaqués, quisiera conseguir algo parecido. Por ejemplo, en la casa Pallejá te das cuenta de que el encalado de las paredes y el suelo de piedra son bastante irregulares. No sé por qué, pero la casa conserva un aire de casa muy antigua. Y eso la casa Voltes ya no lo tiene.

FV Estoy de acuerdo. Estamos hablando de una de las primeras casas de Correa y Milá, de 1956. La casa Villavecchia, la casa Pallejá e incluso la casa Coderch Milá son muy similares en este sentido. Pero luego está la casa Senillosa, de Coderch: aún siendo tan radical, es respetuosa con su entorno. Hay elementos vernáculos en su simplicidad, pero no en su planteamiento. En ese sentido, es sin duda una excepción.

SB La descripción de la casa Voltes que hizo el jurado de los premios FAD es muy halagadora, y reconoce su voluntad de encajar en el entorno sin destacar y de definir una idea de confort. Sin embargo, el confort es un concepto relativo, cuya definición cambia según el contexto, las estaciones y las circunstancias. Me interesa mucho encontrar esa cualidad visceral, una crudeza de los materiales que sea palpable sin ser abrumadora. De hecho, al principio mi idea era que el interior de casa Voltes tuviera un acabado en las paredes más tosco, como si el primer piso, por ejemplo, hubiera sido un espacio público en el exterior. La chimenea, las ventanas altas y la ventana de la cocina debían ser como una fachada; fueron siempre una referencia clave para mí, y resumían a la perfección las geometrías y las cercanías

espaciales de Cadaqués. Concebí la primera planta como un espacio entre esas paredes. De inicio intentamos que fueran rugosas, pero por una u otra razón esta idea fue descartada. Habría sido un interior muy distinto. Le habría gustado menos a mi familia pero se habría acercado mas a mi idea original.

¿Y qué diríais de las fachadas a la calle? ¿Y de la decisión de pintar de blanco las fachadas de piedra y de enfatizar las ventanas con revoco?

SB Dada la presencia de los antiguos muros de piedra, nos pareció que la nueva casa tenía que tener una fachada de piedra. Más tarde, una vez vimos la orientación de la parcela, con su fachada orientada al norte —lo que quiere decir que por la mañana el sol entra directamente a través de la calle, con un ángulo muy cerrado—, vimos la oportunidad de darle a la fachada una textura contundente, como si estuviera hecha a mano. Me llamaba la atención lo imprecisos que eran los bordes, porqué las piedras resuelven mal las esquinas... Por lo demás, otra influencia en el diseño de esta casa fue Rudolf Olgiati, un arquitecto suizo increíble. Me fijé en sus chimeneas y otros elementos, y también en la *Yellow House* de su hijo, Valerio Olgiati, una gran casa cuadrada de piedra con ventanas muy profundas y detalles similares a lo que yo estaba buscando. El arquitebre fue una forma de encontrar un equilibrio entre las ventanas —que se disponen para adaptarse al interior— y la cohesión de la fachada. Si te fijas en la fachada, los arquitebres alinean y organizan el conjunto de ventanas de distintos tamaños. Eso es lo que me gusta: un simple detalle que permite un cierto grado de tolerancia, pero que también puede acabar siendo un elemento estratégico que ordena el conjunto. De hecho, resultó muy interesante ver como los albañiles construían las ventanas en la obra; el hecho de saber que las esquinas iban a ser revocadas les facilitó mucho su trabajo.

¿Qué podéis decir de los pavimentos que escogisteis?

SB Queríamos que la casa Voltes fuera una casa tanto de invierno como de verano. Yo había estado en la casa de Fernando y, al principio, la idea de usar baldosa hidráulica en toda la casa me parecía demasiado dura para el invierno. Sin embargo vimos que, si usábamos suelo radiante, el suelo podría funcionar como una masa térmica, así que optamos por las baldosas. Trabajamos con una empresa con la que Eileen había entablado muy buena relación, investigando y experimentando para varios proyectos, y decidimos estudiar de qué manera el uso de la baldosa hidráulica podía crear un interior muy acogedor. Al final, el dibujo y la escala de las baldosas se convirtieron en un elemento muy expresivo en el interior de la casa.

FV Las baldosas de cemento hidráulicas son otro ejemplo de la influencia de Le Corbusier. Cuando yo escogí el pavimento de la planta que se añadió a la casa EM8, que construí hace cuarenta años, nos fijamos, como ya he comentado antes, en la Villa Savoye y en otras casas de Corbu, muchas de las cuales tenían pavimentos de baldosa hidráulica. Fuimos a una fábrica, que en aquella época todavía estaba en pleno Eixample de Barcelona, para ver cómo se hacían estas baldosas hidráulicas, y descubrimos que eran baratísimas. Y nos decidimos: escogimos el color blanco y las colocamos en diagonal. El color blanco fue una elección inusual, y pensé que no iba a gustar demasiado en invierno, pero al final tuvo tanto éxito que lo hemos vuelto a utilizar en otros proyectos.

SB Las alfombras de baldosas en Voltes, particularmente en la planta superior, también fueron una manera de mostrar el espacio. La idea provenía realmente de Carl André: si colocas una forma rectangular en una habitación irregular, muestras la habitación. Puede que los muebles neutralicen el efecto, pero el alfombrado es lo suficientemente grande como para que se pueda ver que la habitación en realidad tiene seis lados. Todas las geometrías de las dos parcelas originales convergen en ese punto.

Hay algún otro detalle de las decisiones que tomasteis en este proyecto que despierta mi curiosidad, por ejemplo, el uso selectivo del color y de los grises ligeramente distintos en los interiores, los estilos tan distintos de las tres escaleras, el uso de cortinas... Hablemos de ello.

FV Tengo que decir que me sorprendió mucho cuando Stephen, Jane y Caroline pusieron esas cortinas, aunque yo también había usado cortinas en el primer proyecto de la casa EM8, para separar espacios y en el ventanal de la fachada. En el caso de casa Voltes, la idea fue sin duda muy acertada, especialmente de cara al invierno. De hecho, nosotros acabamos copiando este uso de las cortinas en la casa EM26, en los dormitorios sobre todo.

SB La idea era usar grandes pliegues de lino crudo para transformar la acústica y el espacio de dos habitaciones, el dormitorio principal y el salón de la planta alta. Optamos por tonos apagados, mostaza y pardo, como parte de una paleta de colores que también empleamos en la carpintería. Para las puertas y los machihembrados de madera utilizamos dos verdes grisáceos de tonos muy similares pero distintos, como para que se notara sin que contrastaran demasiado. Llevamos mucho tiempo usando este tipo de colores suaves pero complejos, y quizá ello se deba a aquellos primeros años en el estudio de Fernando y Eileen, en los que pude ver por primera vez su manera de usar el color. En Voltes, y por primera vez en un proyecto nuestro, decidimos pintar las paredes y los techos de blanco blanco, para seguir la tradición de la “casa mediterránea”, que se enalaba una vez al año.

FV Los colores complejos que Stephen acaba de mencionar —casi no-colores— han tenido un papel recurrente en nuestro trabajo, al igual que en el suyo. Son parte de la familia de colores que a veces se definen como de “gos com fuig” (perro huyendo) o de “ala de mosca”, y que hemos utilizado en muchos de nuestros interiores. Por lo que respecta a las escaleras, creo que la principal está emparentada con las de la casa Klein y la casa Pallejà. La escalera principal se construyó con vuelta a la catalana y encaja impecablemente en la casa. Las escaleras de madera, en la sala de estar y en la cocina, pertenecen mas a una tradición constructiva británica.

SB La decisión de cómo amueblar la casa se cuidó mucho. Los magníficos muebles, a menudo delicados, que había ido descubriendo al visitar estas casas de Cadaqués, o estudiando libros y fotografías sobre la influencia italiana en el diseño de muebles, siempre me resultaban inspiradores. En Voltes decidimos usar muebles de la fábrica Ercol, diseñados por Lucian R. Ercolani, un inmigrante italiano que se estableció en el Reino Unido en los años 50. Sus muebles combinan partes fabricadas con una máquina con otras talladas a mano. Son prácticos y se adaptan bien a estos interiores eclécticos, al tiempo que la fuerte influencia del diseño italiano de los cincuenta les da un cierto refinamiento formal.

DOS RESTAURACIONES

Los dos habéis restaurado —con gran respeto por los proyectos originales— dos casas seminales, muy distantes geográficamente, pero ambas construidas en 1958. Stephen, en 2004 Jonathan y tú restaurasteis el Solar Pavilion, de Alison y Peter Smithson. Por tu parte, Fernando, uno de tus proyectos más recientes en Cadaqués ha sido la rehabilitación de la casa que José Antonio Coderch construyó para él mismo y para Leopoldo Milá. ¿Qué podéis contarme sobre esas experiencias?

SB Alison y Peter Smithson usaron el llamado Solar Pavilion como casa de fin de semana de 1961 a 1982 y es reconocida como un ejemplo de las ideas del “New Brutalism”. Alison y Peter escribieron un diario ilustrado de sus años allí, que me resultó muy evocador. No se parecía a nada que hubiera leído yo antes: era la descripción de un edificio a través de su uso espontáneo, un relato de la vida vivida en él, lleno de ternura y de detalles cotidianos. La casa y esos escritos representan la arquitectura como un modo de vida, y se convirtieron en una referencia fundamental para nosotros en los inicios de nuestro trabajo. En 2002 Ian y Jo Cartlidge, los nuevos propietarios del Solar Pavilion, nos encargaron que restauráramos y actualizáramos discretamente el cerramiento y los interiores, para poder tener un pabellón más cómodo para su uso los fines de semana. Nuestro enfoque consistió en llevar a cabo una restauración lo más invisible posible, reutilizando la mayoría de los materiales. Cada elemento del pabellón fue minuciosamente desmontado y desarmado, limpiado, lijado; para luego ser luego recolocado, de nuevo, pieza por pieza, con cada bisagra, sellando y montándolo todo de nuevo. Al diseccionar así el pabellón nos dimos cuenta de cuántos detalles había en él que no se ajustaban a los métodos de construcción convencionales, sino que habían sido utilizados como conceptos constructivos, como experimentos para ser utilizados en proyectos futuros.

FV Para nosotros, la rehabilitación de la casa Coderch Milá fue un encargo inusual y supuso todo un reto. Hasta que se acordó la compraventa los hijos de Leopoldo Milá seguían usando la casa. En un principio estudiamos la posibilidad de añadir una nueva planta a la casa, y preparamos un anteproyecto, que finalmente decidimos abandonar para concentrarnos en devolver la casa a su estado original, lo que nos llevó otra vez a lo que Stephen comentaba sobre la crudeza de esa arquitectura. Como hacía poco que habíamos restaurado la casa Villavecchia nos sentimos muy cómodos trabajando en este contexto. Queríamos respetar la forma y el carácter de los espacios, pero mejorar la iluminación, reparar las paredes encaladas que estaban dañadas, las vigas pintadas del techo y los suelos de madera, y devolverlos a su estado original e imperfecto. A la hora de actualizar y renovar la cocina y los baños nos tomamos mayores libertades pues tenían instalaciones y acabados que habían quedado obsoletos. Por suerte conseguimos restaurar todo el mobiliario original que José Antonio Coderch diseñó expresamente para la casa, incluidas dos sillas Barceloneta auténticas, conservando en cada caso la pátina original. Sentíamos que era nuestra responsabilidad pensar muy bien qué podíamos añadir a lo que Coderch y Leopoldo Milá habían hecho en 1958; qué podía modificarse, aunque fuera poco; qué pequeñas y casi imperceptibles mejoras serían aceptables.

SB Es una restauración estupenda, pero el trasfondo de la historia es mucho más interesante porque, como has dicho, vuestra intención original era añadir una planta,

lo que habría supuesto una intervención mucho más importante, si la normativa de protección del patrimonio no hubiesen frustrado el plan. Y esto tiene mucho que ver con la discusión entre transformar o restaurar.

FV La casa Coderch Milá es una casita de planta y piso que ha quedado empequeñecida en la actualidad por el crecimiento de las casas vecinas, y si bien la normativa de Cadaqués sí que permite añadir una planta, la reciente normativa que “protege” el casco antiguo limita la ubicación y las dimensiones de las ventanas en las fachadas hasta tal punto, que el proyecto se convirtió en un ejercicio inútil.

SB Me parece muy interesante preguntarse cómo habrían llevado a cabo esa transformación Eileen y Fernando, sobre todo vista la rehabilitación que hicieron, porque se trata de una operación muy conseguida, y llevada a cabo con gran sensibilidad. Casi podríamos decir que se lo han puesto todavía más difícil en el caso de que algún día se decidan a añadir una nueva planta. En el caso de la casa Villavecchia las vigas de madera se estaban pudriendo, y la decisión del cambio de material fue fundamental, y dio lugar a esas impactantes vigas metálicas de color azul.

FV Era el azul gris original de Correa y Milá, y lo mantuvimos.

SB Lo sé, pero creo que el uso del acero es interesante, porque las vigas adquieren un aspecto más abstracto. Es un enfoque sutilmente distinto a la moda actual de dejar los materiales en crudo y a la vista. El color siempre ha jugado un papel importante en vuestro trabajo, y eso es algo que creo conecta con vuestro interés en el arte abstracto y los artistas contemporáneos. El arte está ahí, es el punto de partida. La decisión de Correa y Milá a la hora de pintar el techo de casa Villavecchia de color naranja debió de ser algo parecida...

FV Siempre me ha llamado la atención lo atrevido y lo acertado de aquel color naranja del techo en la planta superior de la casa de mis padres que se extiende por toda la planta hasta el dormitorio principal, con lo cual al estar tumbado en la cama lo que ves es un techo de color naranja. ¿No os parece muy atrevido?

En la casa Coderch Milá afrontasteis la restauración utilizando las fotografías que Giorgio Casali tomó para Domus en 1961. Me imagino que, al hablar de esta arquitectura y de la vuestra, la fotografía ha sido mucho más que un mero instrumento para la publicación de una obra...

FV Desde luego, sin duda alguna. Todas estas casas fueron fotografiadas por fotógrafos de gran talento, empezando por Francesc Català-Roca, que colaboró estrechamente con Coderch y con Correa y Milá a principios de los cincuenta. En aquellos años Giorgio Casali debía de ser el fotógrafo de Domus, así que la decisión de asignarle el trabajo de la casa Coderch Milá probablemente fuera de Gio Ponti. Suponemos que Coderch estuvo de acuerdo, y que incluso pudo haber pensado que no hacía falta implicar a Català-Roca en un proyecto tan pequeño. De hecho, se conservan muy pocas fotografías de la casa Coderch Milá. Català-Roca estuvo en activo como fotógrafo de arquitectura hasta principios de los ochenta. Yo le conocí a finales de los setenta, en mi etapa en *Arquitecturas Bis*, y se acordaba muy bien de la casa Villavecchia. Era un fotógrafo excepcional. Cuando tuvimos que escoger a un fotógrafo para fotografiar la casa Klein a mediados de los noventa, Michael Moran, amigo íntimo de Eileen, fue una elección obvia y además un acierto. Era arquitecto de formación,

SIETE PROYECTOS MÁS UNO

además de fotógrafo de prestigio que había trabajado mucho para Frank Gehry, entre otros. Desde entonces, Michael ha fotografiado otros dos proyectos nuestros en Cadaqués, mientras fue Lourdes Jansana quien fotografió la casa Villavecchia después de nuestra restauración. Para este libro elegimos a David Grandorge, un viejo amigo de Stephen. Después de ver las fotografías que hizo en la casa Voltes, quedé convencido de que sería una buena opción, tal como había sugerido Stephen en los inicios del proyecto de este libro. David tiene un modo muy inusual de fotografiar los interiores, lo cual parece muy apropiado en el caso de estas casas que en su día fueron fotografiadas por Català-Roca y Casali.

SB Sabemos que a Coderch la fotografía le interesaba mucho, y en Catalunya el trabajo de Català-Roca se ha convertido en sinónimo de la arquitectura de los cincuenta y los sesenta. A la hora de documentar las casas para este libro, siempre tuvimos claro que necesitábamos un solo fotógrafo que tuviera un estilo propio pero discreto en cuanto a la composición y a la atmósfera. David Grandorge, arquitecto de gran talento, y profesor además de fotógrafo, es un viejo amigo y colaborador mío. En su momento sugerí a Fernando y Eileen que le encargaran fotografiar la casa Coderch Milá, y a partir de ahí fue fácil dar un paso más y ampliar el alcance del encargo para que incluyera las casas de los “Case studies”. En las fotos que en su momento hizo Català-Roca de estas casas, da la impresión de que alguien acaba de salir de la habitación. Català-Roca no solía incluir a personas en sus fotos, pero los interiores que fotografiaba parecían habitados. Y el gran talento de David Grandorge es esa clase de empatía por la obra que retrata, y que le lleva a capturar la presencia latente de las personas.

FV Alguien acaba de salir de la habitación, pero todavía puedes notar su presencia, ¿es eso?

SB Sí, en muchas de sus fotos uno intuye que las personas acaban de salir de la habitación dejando algo atrás: un instante suspendido en el tiempo. Es una cualidad muy especial, un modo de resolver la dificultad de fotografiar espacios, centrándose en el espacio en sí y no en la gente que lo ocupa. David tiene una foto emblemática del vestuario de la Hunstanton School, en Norfolk, un proyecto de Alison y Peter Smithson. En ella se ven unos zapatos en el suelo y algunas prendas de ropa, como esperando a que alguien las recoja. Sin embargo, la fotografía tiene un punto formal, y de hecho es una perspectiva con un punto de fuga desplazado ligeramente hacia un lado: una composición que se puede encontrar en las pinturas de la escuela de Delft, en el siglo XVII. Con esa combinación entre la domesticidad delicada y sencilla que retrata, y la formalidad de la composición, David logra conferir dignidad a un espacio modesto. En el caso de este libro era esencial volver a fotografiarlo todo para que fuera original. En segundo lugar, las fotografías tenían que tener una composición muy particular —algo que David conoce muy bien—, y en tercer lugar, tenían que girar en torno a la domesticidad y esa sensación de una presencia latente.

FV David adopta una cierta distancia respecto a las obras que resulta interesante: aporta una capa adicional a la lectura de la arquitectura.

SB Se ha inspirado mucho en las fotos que le fuimos enseñando. En el caso de la casa Coderch Milá, de hecho, ha encuadrado varias de las fotos calcando las originales de Casali, como aquella en la que se ve la mesa del comedor con la chimenea al fondo.

Además está, claro, el tema del libro, y las siete casas que habéis seleccionado, diseñadas por los arquitectos de los que hemos estado hablando: las casas Villavecchia, Alfonso Milá, Senillosa, Pallejá y Coderch Milá, pero también Villa Gloria y la casa Bombelli, estas dos de Peter Harnden y Lanfranco Bombelli. ¿Qué tienen en común estas casas que os llamó la atención?

FV Los dos acordamos de entrada una primera lista; conocíamos bien las casas y las habíamos estudiado. Más adelante nos dimos cuenta de que todas se habían construido en menos de diez años, en los años cincuenta. Eso enmarcaba la idea del libro. Resultaba además que había grandes amistades y estrechos vínculos profesionales entre los arquitectos y sus clientes, y eso era realmente atractivo y uno de los hechos que nos fascinaba. Algunas de estas casas son bastante desconocidas o apenas se ha hablado de ellas: la casa Pallejá o la casa Coderch Milá, por ejemplo. También nos fijamos en proyectos de los mismos arquitectos de los años sesenta y principios de los setenta —los apartamentos Pianc, el apartamento de Federico Correa, la casa Rumeu o la casa Apezteguía—, pero aunque son muy interesantes, pertenecen claramente a otra etapa de sus carreras.

SB Nuestro instinto nos llevó a seleccionar una serie de casas que representaran en cierta manera una actitud moderna, pero también una fuerte afinidad con el regionalismo crítico. Nos pareció evidente que estas casas pertenecían a un mismo linaje, y queríamos transmitir un conjunto de historias, de intereses y sensibilidades compartidas.

Finalmente, como contrapunto, está el edificio de apartamentos Es Colomer de Clotet y Tusquets, el octavo proyecto, que introduce en la arquitectura de Cadaqués una escala y un conjunto de reglas nuevas y distintas. ¿Por qué es de interés vincular esta obra con estas siete casas?

FV Escogimos el complejo de Es Colomer por varias razones. Tal como escribieron Lluís Clotet y Oscar Tusquets cuando lo proyectaron en 1968, iba a ser la primera urbanización construida más allá de la masa blanca del pueblo, y eso nos pareció que era una manera interesante de darle un punto final a este libro. Clotet y Tusquets eran el siguiente eslabón en la relación Coderch-Correa y Milá, puesto que ambos habían trabajado con Alfonso y Federico. Por último, el año 1968 marcó una especie de despertar a nuevas ideas e influencias, tanto en el mundo de la arquitectura como en la sociedad en general. Curiosamente, yo me equivoqué al pensar que a Clotet y Tusquets les había influido entonces Robert Venturi, cuando de hecho Lluís Clotet nos comentó que en lo que se fijaron realmente fue en el complejo Marina Grande de Vico Magistretti. Así que por aquel entonces la influencia italiana seguía prevaleciendo.

SB Es Colomer nos mostró el rumbo que podían haber tomado los futuros proyectos en Cadaqués, y por tanto era importante que figurara en el libro como uno de los proyectos clave. Es una obra un poco extraña, pero muy potente; inacabada, con problemas, y desde luego imperfecta. Comparte muchas de las características de las obras anteriores, su eficacia e inmediatez, pero también una gran ambición e intención. La naturaleza incompleta de Es Colomer, su conexión fundamental con el lugar, pero también con la cultura de la modernidad y con la arquitectura como práctica social, lo convierten en una acertada conclusión y un final abierto para este libro.

CASE STUDIES

DAVID
GRANDORGE

Este ensayo fotográfico es el resultado de una serie de visitas a Cadaqués entre 2017 y 2020. Estas imágenes de los ocho "Case studies", que fueron encargadas específicamente para este libro, documentan la patina que deja el uso y el paso del tiempo, a la par que las intenciones arquitectónicas originales que han configurado estas viviendas. Capturan el ambiente de los interiores tal como se viven en la actualidad, revelando la presencia latente de sus habitantes.

Lo que emerge es una serie de proyectos, diversos pero claramente coherentes, que comparten soluciones

arquitectónicas formales y prácticas, con la intención de armonizar los ideales de sociabilidad y confort con la inmediatez y la sencillez. Evocan un modo de vida que da continuidad a la arquitectura vernácula local emparejándola con las aspiraciones de la modernidad. Más allá de las callejuelas del pueblo que nos rodea, enmarcado por ventanas y terrazas, se entrevén el mar, la famosa bahía en forma de herradura, las faldas de los Pirineos y envolviéndolo todo, la luz de este rincón tan especial de la Costa Brava

CONTEXTO

En esta sección se ofrece información detallada de veintiséis proyectos, entre los que figuran los "Case studies" descritos anteriormente, además de otros proyectos de los mismos arquitectos y algunos más recientes de Liebman Villavecchia y Sergison Bates. La ubicación de las casas se señala en un mapa del pueblo para facilitar su localización, y se incluyen planos para aquellos que estén interesados en explorar más detalladamente este conjunto mas amplio de proyectos.

Un cronograma traza las conexiones entre los proyectos y algunos acontecimientos destacados de las vidas de los protagonistas, e incluye hitos históricos relevantes para enriquecer el contexto. Además de la información fáctica que ofrece, esta cronología está pensada para invitar al lector a mirar más allá del objeto arquitectónico y fijar la mirada en una serie de circunstancias, condicionadas tanto por limitaciones personales y oportunidades, como por acontecimientos de orden más general.

STEPHEN BATES

Nacido en 1964, Stephen Bates se graduó en el Royal College of Arts en 1989 y adquirió experiencia profesional en Londres y Barcelona antes de establecer Sergison Bates architects en 1996 junto con Jonathan Sergison.

Durante las dos últimas décadas el estudio ha ganado encargos y premios prestigiosos entre ellos el Premio Erich Schelling y la Medalla de Oro Heinrich Tessenow – y ha establecido nuevos estudios en Zurich y Bruselas.

Stephen ha impartido clases en la Architectural Association en Londres, ETH Zurich, EPF Lausanne, ETSAB Barcelona, Oslo School of Architecture y en la Harvard Graduate School of Design, y desde 2009 es profesor titular

de Urbanismo y Vivienda en el TU München. También ha sido miembro del jurado en varios concursos de arquitectura internacionales, entre ellos los Premios FAD, el Premio Stirling en el Reino Unido, el Premio de Arquitectura Belga, y ha sido presidente del jurado en el Premio Mies van der Rohe - Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea en 2017.

En su trabajo profesional y académico Stephen ha investigado los aspectos prácticos y teóricos de la construcción de la ciudad y de la domesticidad, habiendo escrito ampliamente acerca de la relación entre las dos escalas en diversas publicaciones.

FERNANDO VILAVECCHIA

Nacido en Barcelona en 1951, estudió arquitectura en la ETSA de Barcelona, y trabajó como secretario de redacción de la influyente revista de arquitectura “Arquitecturas Bis” durante los años 70 y 80. Se graduó en 1987 y, junto a su mujer Eileen Liebman, fundaron ese año Liebman Vilavecchia Arquitectos. Su práctica profesional se ha centrado especialmente en la rehabilitación y reforma de casas y edificios antiguos, tanto en entornos urbanos como rurales, y que han sido seleccionados por los

Premios FAD consiguiendo distintos premios de arquitectura. En 2016 tuvo lugar una exposición de su obra en el CoAC en Barcelona. Entre 1991 y 2011 Fernando impartió clases en varios talleres de proyectos en la ETSAB y fue profesor invitado en Cartagena de Indias, Colombia, en 1998.

Desde que pisó Cadaqués por primera vez en 1955, su relación personal y profesional con este pequeño pueblo ha informado una parte muy importante de su vida.

AURELI MORA

Nacido en Barcelona en 1985, se graduó en la ETSAB en 2010. Ha colaborado con varios estudios de arquitectura, entre ellos el estudio Martínez-Lapeña Torres, para el cual editó una monografía publicada por Lampreave Ediciones en 2014, y el estudio Llongueras – Clotet Arquitectes.

Desde 2011 ha colaborado con Omar Ornaque Mor, y juntos fundaron el estudio AM00 en 2014.

Es fundador y editor de Arxiu d'Arquitectura a Catalunya, un proyecto de divulgación del patrimonio

arquitectónico catalán, y desde 2016 es miembro de la junta de Arquitectes per l'Arquitectura, una asociación para la promoción de la arquitectura como herramienta de progreso social, técnico y cultural. En 2019 se incorporó al Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya (COAC) como codirector de arquitecturacatalana.cat, una página web dedicada a documentar arquitectura catalana moderna y contemporánea.

DAVID GRANDORGE

Desde 1996 David Grandorge se ha dedicado a la fotografía de edificios, ciudades y paisajes, sus confluencias y reciprocidades. Sus fotografías, caracterizadas por su precisión compositiva y su lacónica expresión, intentan revelar la complejidad y profundidad de los conflictos de la humanidad y el mundo.

Su obra ha sido publicada y expuesta internacionalmente, incluyendo la Bienal de Praga de 2005 y las Bienales de

Venecia de 2008, 2012 y 2016. Sus exposiciones individuales han tenido lugar en Rake Visingrom, Trondheim, *The World is Still Beautiful* en 2012, Peter von Kant, Londres *Without Sun* en 2013, y Six Second Gallery *Landscapes of Variable Temperature* en 2018. Se interesa por lo pictórico y la precisión compositiva, pero acoge la intrusión de lo imperfecto, a través de la representación de una ocupación latente.

XAVIER MONTEYS

Nacido en Barcelona en 1953, se graduó en la ETSAB en 1979. Es profesor de proyectos en la ETSAB, y director del grupo de investigación del hábitat, que ha llevado a cabo investigaciones relacionadas con la casa, la reutilización de los edificios, y el impacto de la comida en la ciudad.

Como crítico de arquitectura ha contribuido en numerosas publicaciones, y escribe además una columna

quincenal para la edición catalana de El País. Entre su extensa bibliografía se encuentran *Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa*, 2001, *El plaer de la Ciutat*, 2012, *La Habitación. Más allá de la sala de estar*, 2014, *Ciudad Recortada*, 2016, y *La calle y la casa. Urbanismo de interiores*, 2017.