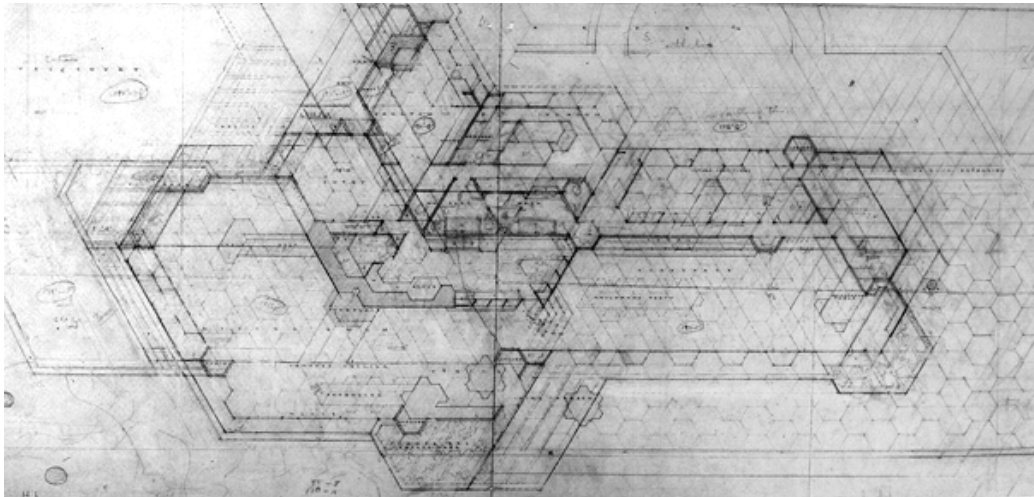


que puede considerarse “académica”, de un racionalismo cercano a Terragni o Gutierrez Soto, alejado de otras investigaciones compositivas más expresionistas como las que estaban aplicando en la misma época en España Carvajal en las Casas de Somosaguas, Higuera en el Centro de Restauraciones Artísticas o Sáenz de Oíza en Torres Blancas. La orientación norte-sur de la parcela de Puerta de Hierro facilitaba la alineación límite-edificación, evitando así oblicuidades que hubieran surgido si la parcela no estuviera alineada con el mediodía. Corrales y Molezún consideraban fundamental e innegociable la orientación norte-sur de las edificaciones independientemente de la geometría de las parcelas. Así sucedió en Herrera de Pisuegra, *alter ego* de la Casa Huarte, que llevaba al extremo la independencia de la geometría de la parcela y la edificación: “Construir con la orientación. En un momento de penuria total los huecos buscan el calor del sol en las clases de invierno”^{4/1}.

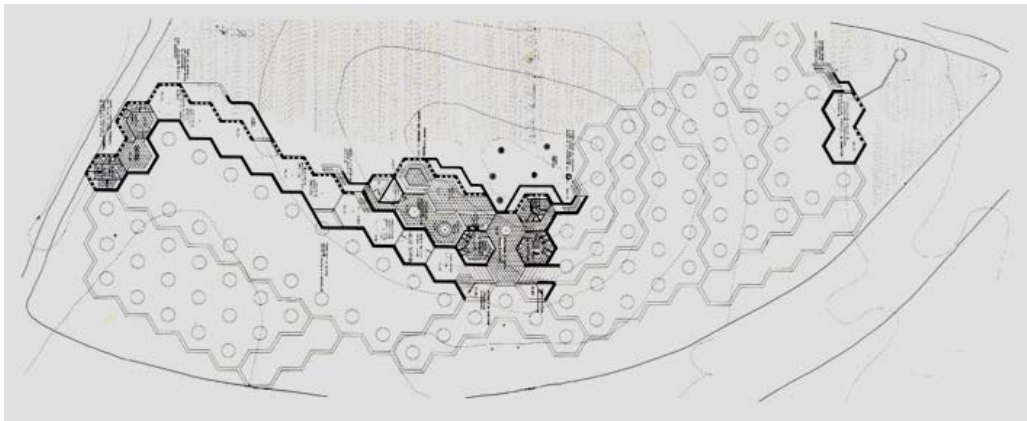
4.1.2 La trama en la obra de Corrales y Molezún

Corrales y Molezún utilizaban una trama ortogonal irregular -alineada con el eje norte-sur- para colonizar el solar (Herrera de Pisuegra, Bruselas, Casa Cela). Esta sencilla estrategia fue el punto de partida de varios de sus proyectos más destacados, especialmente en los que la malla estaba marcadamente girada respecto a la parcela, convirtiéndose en su seña de identidad. Un ejemplo de particular y precoz dominio de la geometría es el proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de la Castellana de Madrid (1951) de Molezún, con el que ganó el Premio Nacional de Arquitectura. Creó una estructura precisa y clara cuyos ejes definían y ordenaban el programa y la distribución en planta y sección. La estructura era la forma, el edificio se movía en una secuencia espacio-temporal ordenada por una trama diagonal al eje de entrada y su cruce con los recorridos interiores orientados norte-sur. Los retranqueos de la estructura permitían a su vez la entrada de luz natural en los espacios expositivos. Esta movilidad recordaba a la planteada por Van Doesburg Y Van Eesteren en el proyecto no construido de la Casa Rosenberg (1921) en París, donde una trama bidimensional aparentemente rígida daba lugar a un gran dinamismo espacial:

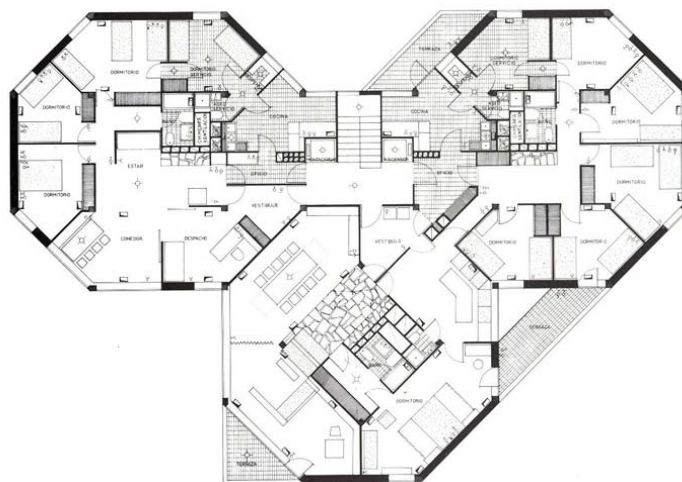
4/1. Grijalva, Julio y Castrillo, Mario Entrevista a José Antonio Corrales. *BAU* 7. 1989



F. Ll. Wright. Casa Honeycomb. Stanford, 1936. Detalle de planta baja
Plano publicado en "Frank Lloyd Wright", Taschen, 1994



Corrales y Molezún. Pabellón de España. Exposición Universal de Bruselas. 1958. Planta
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993



Molezún. Viviendas en Lugo, 1956. Planta tipo
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993

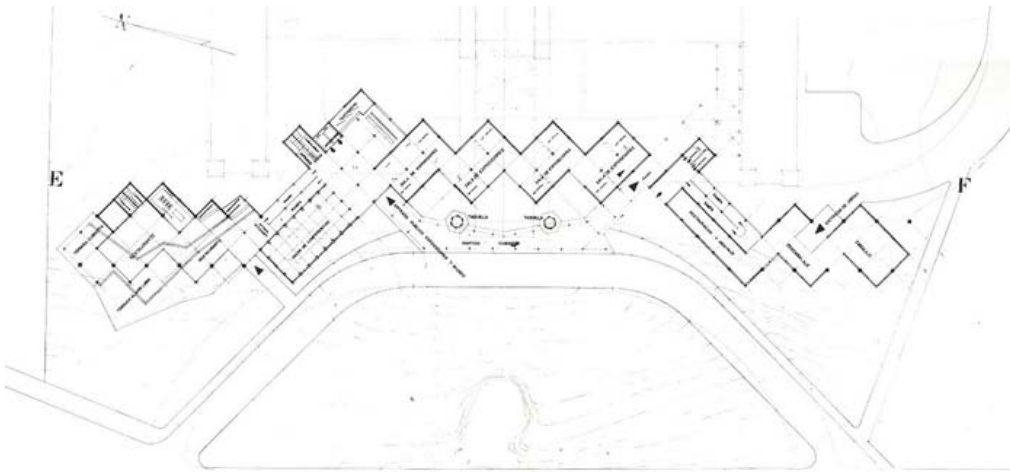
“Su metodología (de Corrales y Molezún) revertirá más hacia Van Doesburg que hacia Wright, más hacia un neoplasticismo heterodoxo, teñido de resonancias populares, que hacia el fluvial organicismo del maestro americano. (...) Serán estas arquitecturas, fragmentadas, complejas, constantemente subdivididas las que corroboran, paradójicamente, la refinada componente neo-plástica, en su poética de constante subdivisión espacial y volumétrica”.^{4/2}

En la primera obra en colaboración de Corrales y Molezún, el Centro de Segunda Enseñanza en Herrera de Pisuergra (1957), el edificio se giró buscando la orientación norte-sur. Se abrió al mediodía y se cerró a norte para reducir los efectos del clima riguroso de invierno en un edificio que no tendría calefacción debido a las limitaciones económicas de la época^{4/3}. Las cubiertas se proyectaron con caída a un agua, con eliminación de limas hoyas, evitando así problemas de acumulación por las frecuentes nevadas. Corrales y Molezún evolucionaron en la utilización de la malla estructural con la incorporación de un módulo hexagonal en el Pabellón Español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, donde el espacio alcanzó una mayor sensación de fluidez y libertad. Dentro de una parcela bastante frondosa plantearon un bosque de árboles de acero con copas hexagonales que se adaptaban a la geometría del lugar. Árboles de alturas cambiantes que entre sus copas dejaban entrar la luz rasante. El Pabellón debía ser recorrido sin tener una referencia visual del límite, ya que el suelo, el techo y las paredes estaban en constante movimiento. La fachada se desdibujaba, el suelo se adaptaba a un terreno irregular y el techo se comprimía y dilataba para que la luz diagonal inundara el espacio.

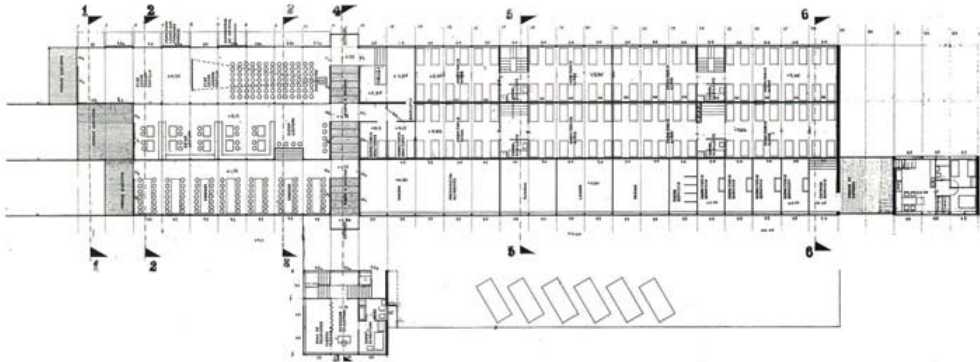
4/2. Fullaondo, Juan Daniel, “Corrales y Molezún: Agnosticismo arquitectónico”. *Nueva Forma* 20, septiembre 1967

4/3. Así descrito por Corrales en Grijalva, Julio y Castrillo, Mario Entrevista a José Antonio Corrales. *RAI* 7 1989

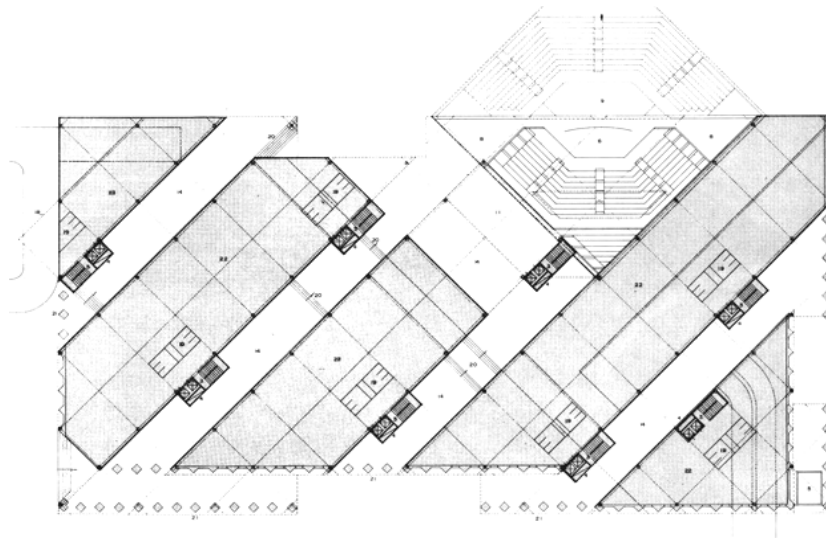
En la Residencia Infantil para Cristalería Española en Miraflores de la Sierra (1958) la disposición de la trama era más libre debido a que la parcela se extendía mucho más allá de los límites de la edificación. La trama rectangular de 6 por 3 metros no tenía unos límites de referencia, se disponía a favor de la pendiente del terreno y de la orientación a mediodía. El edificio se divide en bandas paralelas a tres niveles, que son los que corresponden con las crujías principales. La iluminación natural penetra a través de los saltos en la cubierta -como ya ocurriera



Molezún. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. 1951. Proyecto. Planta baja y Maqueta
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993



Corrales y Molezún. Residencia Infantil. Miraflores de la Sierra. 1958. Planta general
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993



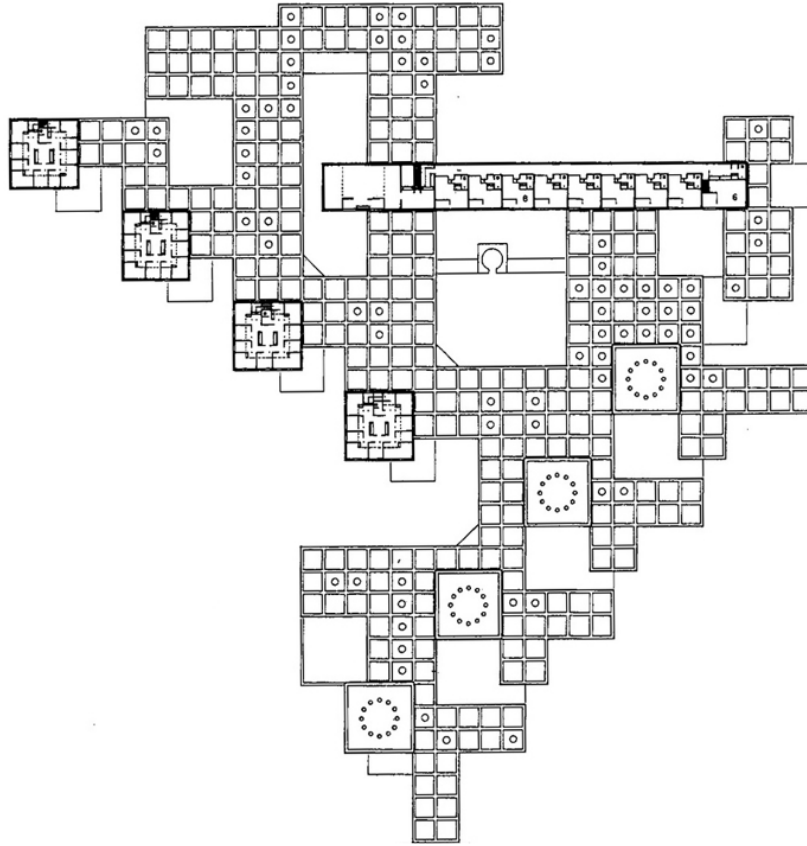
Corrales y Molezún. Fundación Martínez Escudero. Madrid, 1977. Planta general
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993

en Bruselas- y por lucernarios lineales definiendo la geometría abstracta de la quinta fachada, que en Miraflores es la principal.

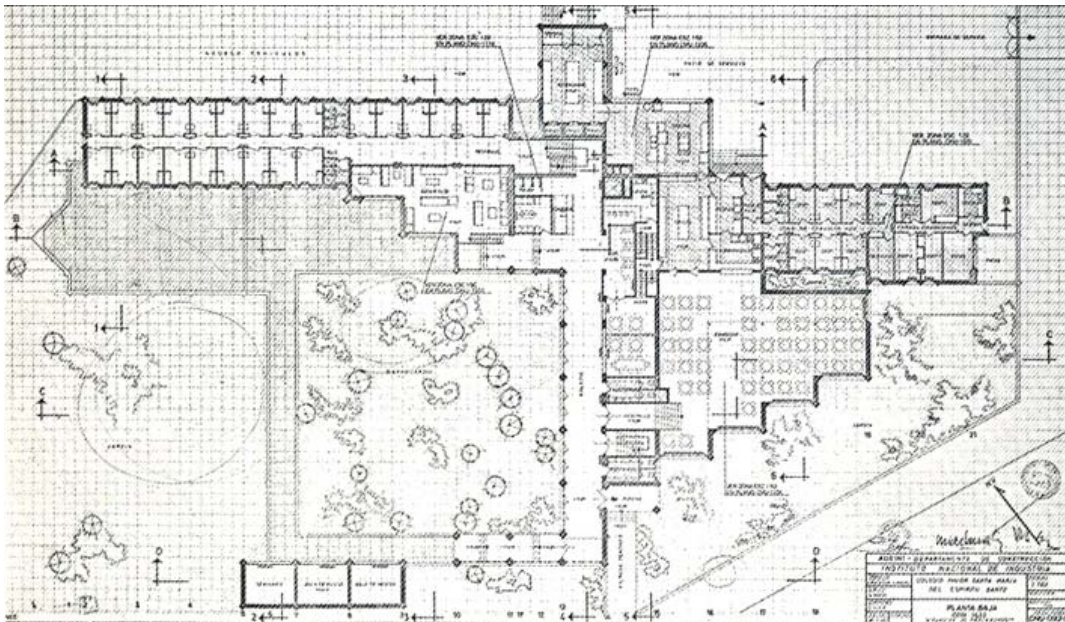
La Casa Cela en Palma de Mallorca (1962) se proyectó en una parcela con una geometría poligonal irregular. La directriz de la línea de fachada principal se independizó de la de la calle de acceso creando un espacio trapezoidal de entrada. El garaje se situó en perpendicular a la línea de fachada en el lateral largo del trapecio. La trama se alineó con la pendiente y con los límites laterales de la parcela siguiendo la pendiente del terreno hacia el mar con orientación mediodía para obtener un máximo aprovechamiento del soleamiento y de las vistas, aislando la vivienda del ruido y las miradas desde la calle.

El solar del Concurso para el Edificio Peugeot en Buenos Aires (1963) era un polígono irregular. Una trama de 6 por 6 metros con orientación norte-sur colonizaba en su totalidad los límites de la parcela. De esa malla estructural surgían unos prismas de hormigón huecos que funcionaban como pilares gran inercia y alojaban los conductos de instalaciones y los núcleos de circulación vertical. La fachada se retranqueaba siguiendo la secuencia quebrada de la trama estructural minimizando el impacto visual del prisma convencional de vidrio y enfatizando su esbeltez.

Contemporáneo a los comienzos de la carrera de Corrales y Molezún era el Orfanato Municipal de Ámsterdam de Aldo Van Eyck (1955-1960), un proyecto paradigmático del estructuralismo holandés que retomaba los planteamientos compositivos del Neoplasticismo. En la Casa Huarte se reproducía la estrategia contextual seguida por Van Eyck en el proyecto del Orfanato. En estos proyectos, donde el entorno no era una referencia por su hostilidad o por la ausencia de una referencia preexistente válida, los edificios poseían un orden interior suficientemente poderoso para justificar su propia existencia y su configuración. Partiendo de una trama tridimensional, Corrales y Molezún creaban un volumen ajustado a dicha trama. De este modo se generaban estructuras de crecimiento ilimitado que se interrumpían en un determinado momento, pero que bien podrían ser ampliadas o



Van Eyck. Orfanato. Ámsterdam, Holanda, 1960



Molezún. Colegio Mayor Santa María. Ciudad Universitaria, Madrid, 1969
Plano publicado en "Corrales y Molezún Arquitectura". Xarait, 1983

modificadas sin que el proyecto perdiera su unidad y su identidad. Al introducir la diagonal en sus composiciones, se producían retranqueos en planta que se manifestaban como quiebros en los volúmenes. Esta exuberancia tridimensional no exigía ningún tipo de estrategia compositiva en los alzados, que salían del abatimiento de la planta y la proyección de la sección. Eran la expresión bidimensional de un rico juego de volúmenes, consecuencia de la sincronización entre la planta y la sección. La mano del arquitecto casi no aparecía.

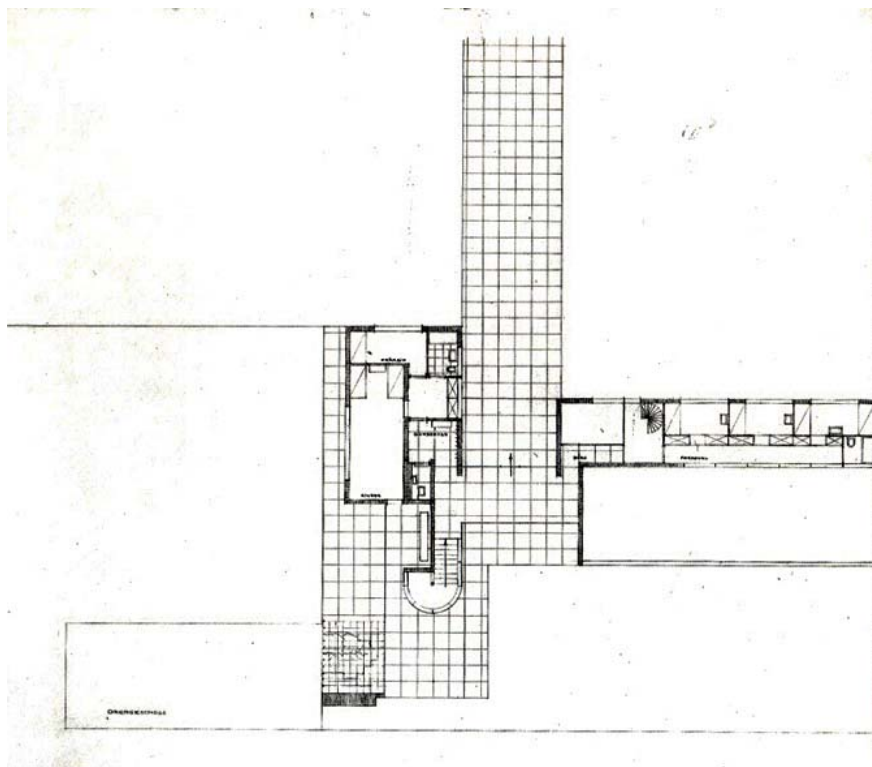
Como ya nos enseñaron los maestros del Movimiento Moderno para hacer que la trama funcione es necesario transgredir la norma. La rotura de la trama es la excepción que confirma la regla^{4/4}. Esta excepción en la trama ortogonal de la Casa Huarte la representan las escaleras de caracol de subida a sendos altillos. La ortogonalidad se ve interrumpida por elementos curvos de poco peso aparente en la planta pero que enfatizan el orden del resto de la composición. Podemos encontrar ejemplos de distorsiones de una trama estructural en la obra de Le Corbusier, que utilizaba este recurso para resaltar las cualidades de la planta libre. Las zonas de baño constituían elementos aislados de distribución no axial libre donde las curvas de los tabiques acompañaban la geometría de los aparatos sanitarios.

En Mies van der Rohe el recurso de la trasgresión de la norma respondía a una voluntad de significación espacial. En su época europea Mies utilizó recurrentemente elementos curvos puntuales en sus composiciones ortogonales, especialmente en los proyectos domésticos. En la Casa Tungendhat (1929) destacan sobre la composición el tabique semicircular del comedor, el semicírculo de la escalera principal y el banco-pérgola semicircular de la terraza. También aparecen elementos curvos como el baño en el proyecto de casa para una pareja sin hijos (1931), la escalera de la Casa Gericke (1932), la escalera en la versión preliminar de la Casa Lemke (1932), el baño en la versión preliminar de la Casa Hubbe (1934), el garaje en casa-patio con garaje (1934) o el muro curvo de la segunda versión de la Casa Ulrich Lange (1935).

4/4. *“Una obra que en algún punto no rompa el sistema me parece un rollo”*, Entrevista de Elías Torres a Corrales. En AA.VV, “José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001”. Editor: Ricardo Sánchez Lampreave. Ministerio de Vivienda 2004



Casa Huarte. Malla estructural. Distancias –múltiplo de 10cm- según proyecto incluidas las nomenclaturas de los ejes
En rojo los tabiques curvados para alojar las escaleras de caracol. Plano: Pablo Olalquiaga



Mies Van der Rohe. Casa Gericke. Wansee, Berlin, 1932. Planta de acceso. Doble elemento curvo que conecta cada pabellón con el nivel inferior. Plano publicado en "Mies in Berlin", The Museum of Modern Art, New York, 1999

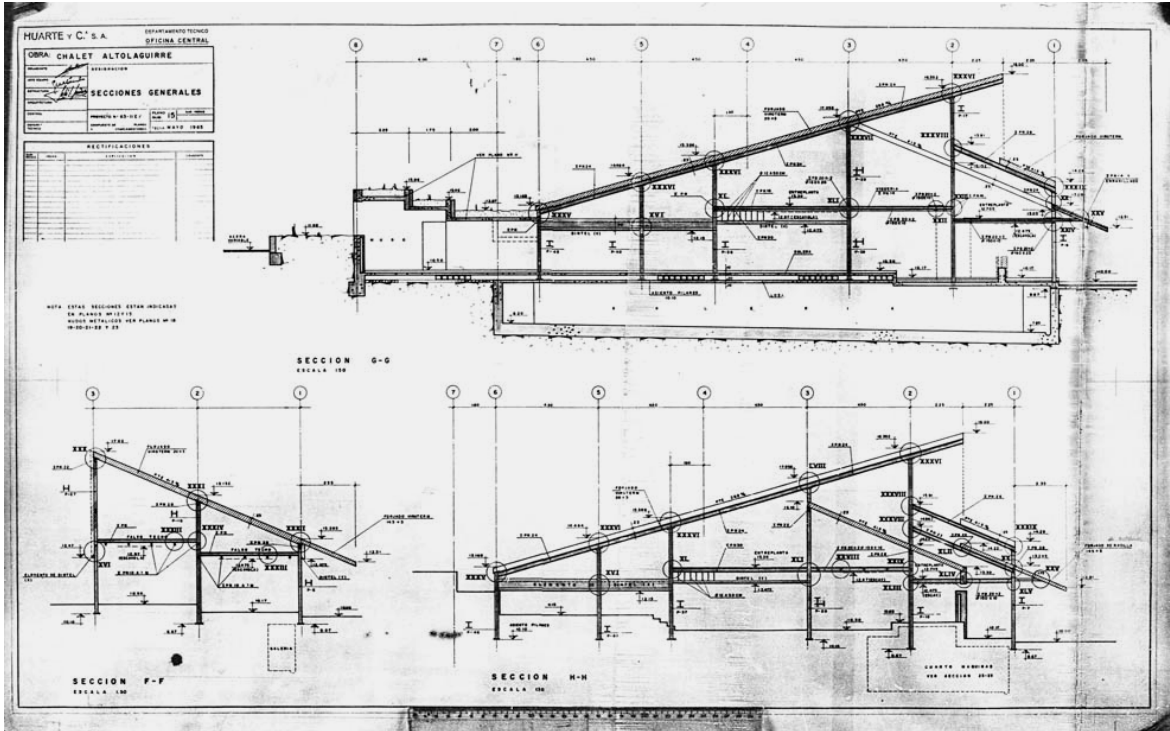
4.1.3 Composición y concepto estructural

En Corrales y Molezún la estructura estaba condicionada por los distintos parámetros físicos, programáticos, funcionales y estéticos. La composición de la trama estructural en la Casa Huarte y en general en la arquitectura de Corrales y Molezún es fundamental. Salvo proyectos expresionistas seminales realizados por Molezún como el Faro Votivo (1948) o el homenaje a Gaudí (1950), no hay proyecto en su trayectoria que no partiera de una trama que ordenara los pilares en la planta. Posteriormente la arquitectura tomaba su lugar sin admitir servidumbres de la estructura. Salvo en excepciones ilustres, como el Pabellón de Bruselas o la Residencia de Miraflores donde la estructura se exhibe casi como si fueran obras de arquitectura industrial, en la gran mayoría de proyectos de Corrales y Molezún los pilares se ponían al servicio del resto de consideraciones constructivas, programáticas y espaciales del proyecto. La estructura vertical se exponía o camuflaba indistintamente. En un mismo proyecto -como ocurre en la Casa Huarte- los pilares podían ir exentos, embebidos en los muros de cerramiento o forrados por las carpinterías exteriores. En ningún caso influía su distribución en los espesores de muros y tabiques, las aperturas de huecos o los despieces de pavimentos.

“...un segundo grupo ideal que se resume en una geometría de la composición o concepto de estructura que se toma de las ideas propias del tiempo en que uno vive y con la intención que la misma obra, desde su emplazamiento en la arquitectura y el paisaje, nos sugiere.”^{4/3}

La Casa Huarte, debido a la dimensión de sus crujías, no requería de ningún alarde estructural, pero si resultaba fundamental que la estructura colaborara en la sobriedad de la vivienda y en la concepción espacial. La elección de la estructura vertical metálica (fig.1) fue una decisión trascendente, ya que su esbeltez acentuaba la sensación de ingravidez de los grandes paños “flotantes” de ladrillo, particularmente los de la fachada sur que dan al patio. La Casa Cela, inmediatamente anterior a la Casa Huarte, es otro referente de cómo la estructura y el concepto del proyecto

4/5. Entrevista de Josefa de Intxausti a Jorge Oteiza, publicada en Oteiza, Jorge. “Quosque tándem...! Ensayo de interpretación del alma vasca”. Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007.



Casa Huarte. Plano 15 de estructura, secciones generales. Plano: archivo OHL.
 Todos los planos de estructuras en el Tomo II – Anexos de la presente tesis



Figura 1. Casa Huarte. Pilar exento metálico Grey P.B.14 (equivalente al perfil HEB 140 actual) en el porche de entrada (izquierda), fotografía: Miguel de Guzmán. Figura 2. Casa Cela. Pilares exentos de hormigón en el porche de entrada y forjado reticular de casetones (derecha). Fotografía: Archivo Corrales

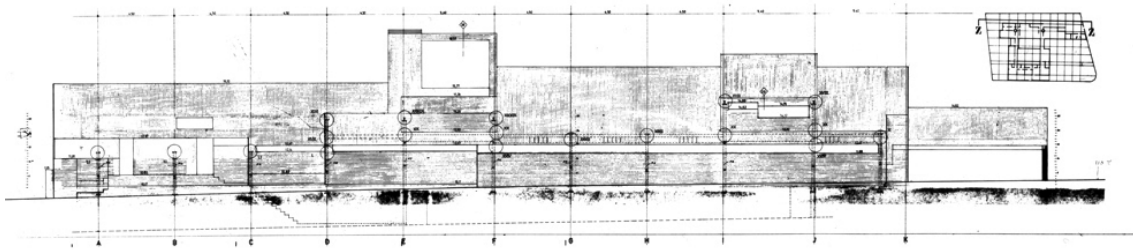
están estrechamente relacionados en la obra de Corrales y Molezún, donde la estructura vertical de pilares de hormigón modificaba sustancialmente la percepción espacial respecto a la Casa Huarte. Es una vivienda más pesada, más sobria y más ruda. Corrales y Molezún eran muy conscientes del problema de la corrosión del acero en un ambiente marino y, al igual que en la Casa Catena (1967), también cercana al mar, decidieron utilizar el hormigón en toda la estructura. En la decisión de no revestir la estructura de hormigón, dejando pilares y casetones vistos también influyó el carácter de Cela y su concepto casi rústico de la vivienda.

El tratamiento estético de la estructura vertical en la Casa Huarte delata una cierta atectónica constructivo-estructural. Coexisten en ella tres maniobras distintas: (1) pilares embebidos donde existe un cerramiento opaco; (2) pilares recubiertos de madera de cedro para pasar desapercibidos como parte de la carpintería en los ventanales corridos que dan al jardín; (3) pilares exentos en el porche de entrada, en distintas zonas del interior de la vivienda y delante de las ventanas corridas apaisadas (p.e. ventana al patio de entrada, ventana del comedor, ventana alta del pasillo de dormitorios). Estos diferentes tratamientos estéticos de los pilares en la Casa Huarte demuestran que la estructura vertical está al servicio de la construcción y del concepto espacial y funcional del proyecto.

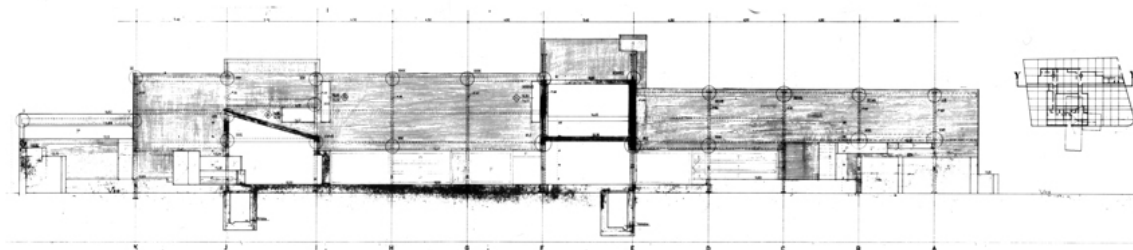
4.1.4 Alzados “flotantes”: gravedad cero

En Corrales y Molezún el método compositivo de los alzados se guiaba por las relaciones geométricas de los distintos elementos, la proporción vacío-lleño y la jerarquía de huecos. “Lo singular de la Casa Huarte es el uso de la cubierta con una sola pendiente, a un agua y no a dos. Este tipo de cubierta, si bien opone el perfil oblicuo a las formas cúbicas de la modernidad, implica también una esencial asimetría y ausencia de fachadas propias, ambas del modo de hacer de la arquitectura moderna”^{4/6}. Las aperturas más significativas del volumen principal de la Casa Huarte son el ventanal de suelo a techo en la fachada norte al jardín y la estrecha ventana corrida que recorre toda la fachada norte paralela al patio de entrada.

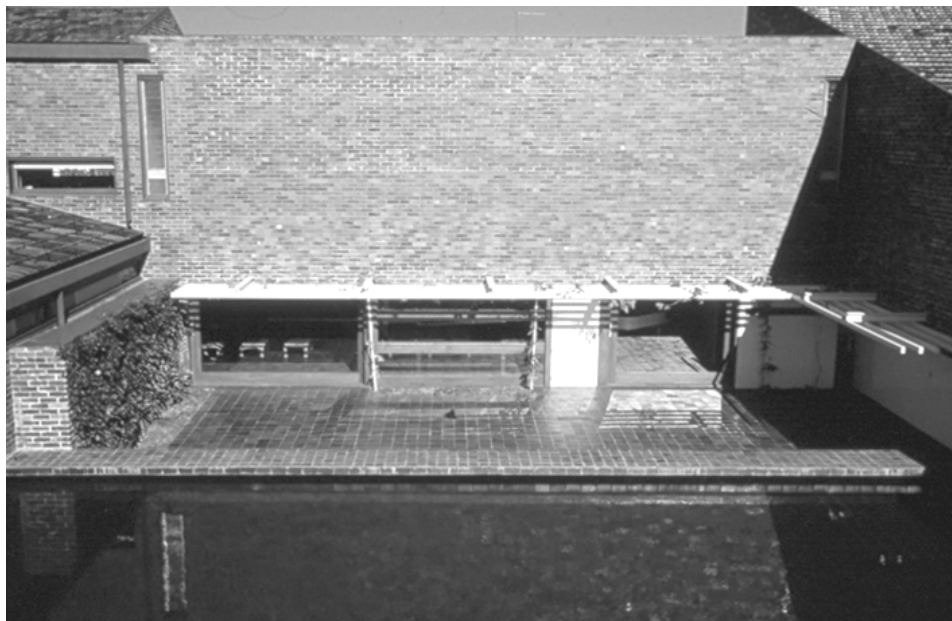
4/6. Fullaondo, JD y Muñoz, Mayte. “Sir Jose Antonio and Sir Ramón” publicado en “Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura”. 1992. CSCAE



Casa Huarte. Sección longitudinal Z-Z. Alzado norte desde el patio de entrada
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Casa Huarte. Sección Y-Y longitudinal. Alzado sur desde los patios seccionados por los cuerpos transversales
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Casa Huarte. Vista frontal del alzado del volumen principal con un paño corrido ligero de carpintería –puertas y ventanas-
Fotografía: Archivo Corrales

Estas dos grandes aperturas a modo de grietas separan el plano del suelo de la envolvente-cubierta del edificio que aparece “flotando” sobre un espacio inundado por la luz.

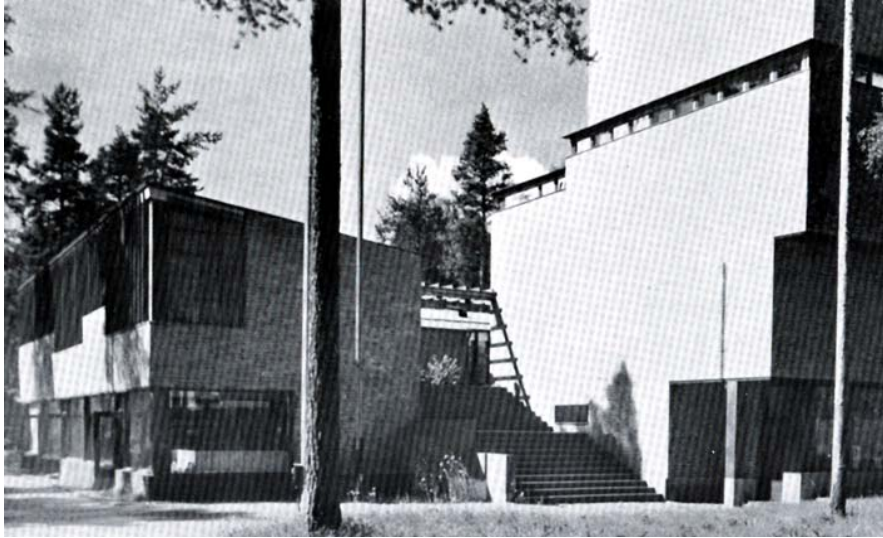
“(…) se buscaba vencer el principio de gravedad natural, extendiendo los puntos de apoyo de los planos hacia el espacio exterior, dichos planos se pueden extender hacia el infinito. Así la casa moderna dará la impresión de estar planeando, de estar suspendida en el aire. La nueva arquitectura había horadado la pared, suprimiendo así la dualidad interior-exterior. Las paredes son simples puntos de apoyo creando una planta abierta.”^{4/7}

Corrales y Molezún replicaron en la Casa Huarte los principios de ingravidez promulgados en los manifiestos de los pioneros del Movimiento Moderno. En la Casa Huarte esta sensación de “estar suspendida en el aire” se consiguió mediante el plano quebrado flotante de fachada-cubierta, que parecía planear. La fachada no tocaba el plano del suelo donde había ventanales ni los muros de fachada cuando estos nacían de la plataforma de planta baja. Esta separación tenía su lógica funcional: proporcionaba luz y ventilación cruzada en toda la longitud de la vivienda.

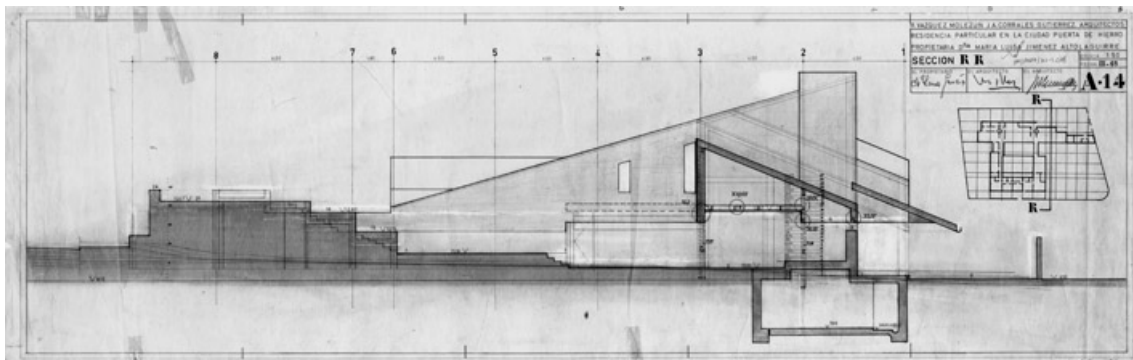
Los alzados frontales-longitudinales de la Casa Huarte también simbolizan esta lucha contra la gravedad: grandes paños de ladrillo en aparejo a soga flotando sobre un paño corrido de vidrio. En la fachada norte el gran alero quebrado longitudinal que vuela sobre la fachada tampoco entra en contacto con ella, ya que flota sobre una ventana corrida de vidrio sin carpintería. Esto produce un efecto de junta de aire entre el muro de ladrillo y la cubierta, resaltando la pesadez de la cubierta. Es una junta de “nada”, un intersticio que separa dos mundos, como ocurre en el Ayuntamiento de Saynatsalo (1937) de Alvar Aalto, donde el liviano plano de cubierta de la sala de plenos se separa por una franja estrecha de vidrio del plano de fachada.

4/7. Van Doesburg, Theo. “Diagnosis de la arquitectura”, escrito con motivo de una exposición de arquitectura del grupo Stijl en la Galería Rosenberg de París. En este texto Van Doesburg resume con precisión su ideal sobre la nueva arquitectura desde un enfoque escultórico donde dominaban la lucha contra la gravedad y la expresividad de la volumetría.

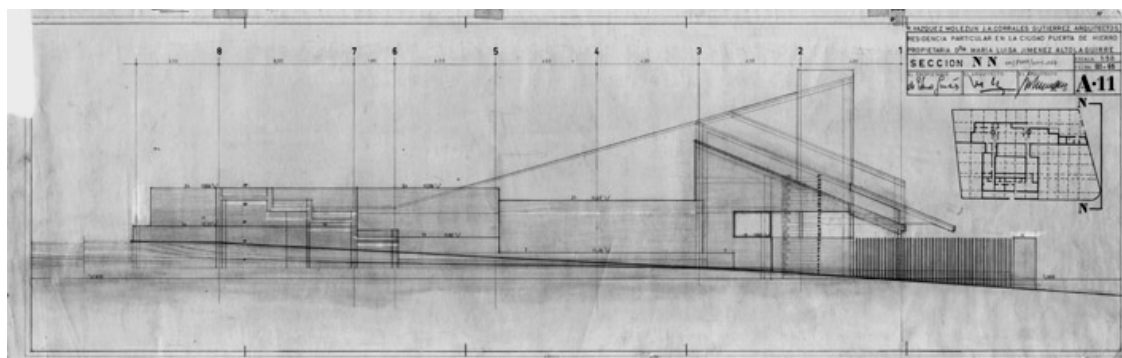
Corrales reconocía que dejaba los alzados para el final porque “salen solos”: “A nosotros la fachada nos ha venido dada a través de la planta y la sección, que son lo importante. La fachada siempre sale”^{4/8}. Souto de Moura habla del “no-alzado”



Alvar Aalto. Ayuntamiento de Saynatsalo, Finlandia, 1937
Fotografía publicada en "Alvar Aalto Complete Works. Volume I 1922-1962" Birkhauser Verlag, Basel Bosotn Berlin, 1999



Casa Huarte. Sección sur-norte por el patio de relación y el patio de entrada como prolongación del alzado
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Casa Huarte. Alzado este desde calle Turégano. El 'no-alzado' nace de la sección
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

al referirse al proceso compositivo de las fachadas de sus proyectos más abstractos, más *miesianos*. El “no-alzado” puede ser indistintamente el alzado frontal o lateral en proyectos que nacen de la idea de módulo. Souto equipara el “no-alzado” con el concepto de “sección-alzado”^{4/9}, no requiere de un proceso compositivo para generarlo, simplemente se pone una “tapa” a la sección transversal. En la Casa Huarte los “no-alzados” son esas “tapas” de las secciones transversales en el límite de la parcela, el alzado medianero ciego en el lindero oeste y la fachada a la calle que admite dos perforaciones puntuales para la entrada peatonal y la ventana de la garita de vigilancia.

Los alzados longitudinales de la Casa Huarte no pueden ser percibidos en la distancia, dado que nunca hay una continuidad física de los mismos. Las visuales siempre son parciales y oblicuas por lo que es difícil analizar, más allá del dibujo, las cualidades compositivas de cualquier alzado plano de la vivienda. La fachada norte del volumen principal es la única que puede ser contemplada íntegramente, pero la proporción de su longitud (50m) con la distancia al muro de separación (3m) con la parcela contigua impide tener una visión integral lo suficientemente alejada. Corrales y Molezún aprovecharon esta falta de perspectiva para dar a cada volumen formas y soluciones distintas dependiendo de su uso y posición, sin que esa aparente anarquía resulte negativa para la imagen del conjunto, al contrario, la edificación se nos aparece misteriosa en imágenes parciales, como fotografías homotéticas variables en tamaño y posición.

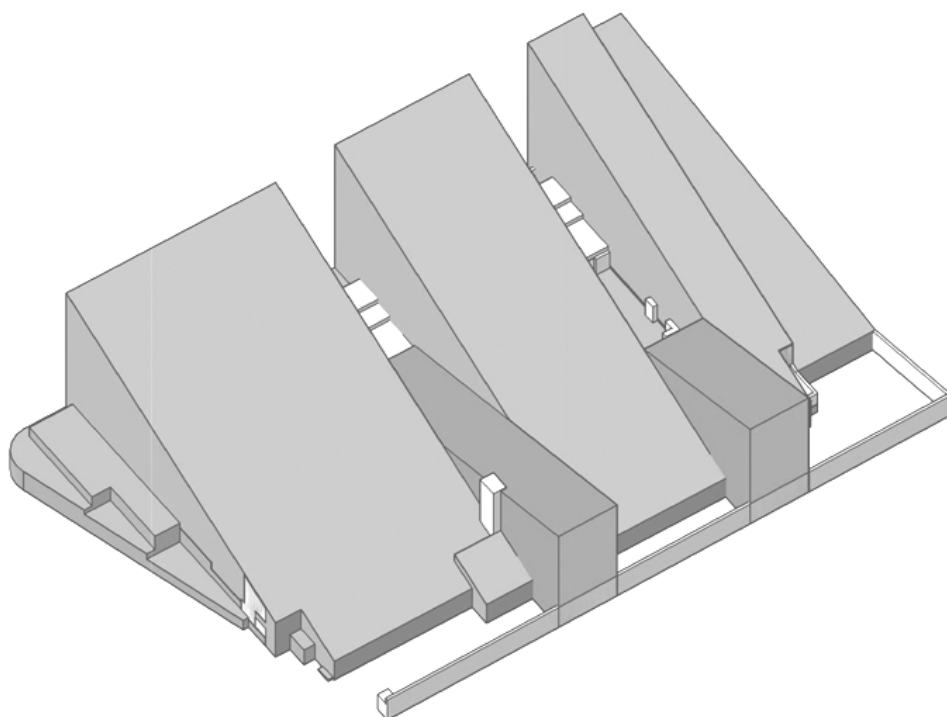
4.2 Definición volumétrica

4.2.1 Acercamiento escultórico. Oteiza en la Casa Huarte (I)

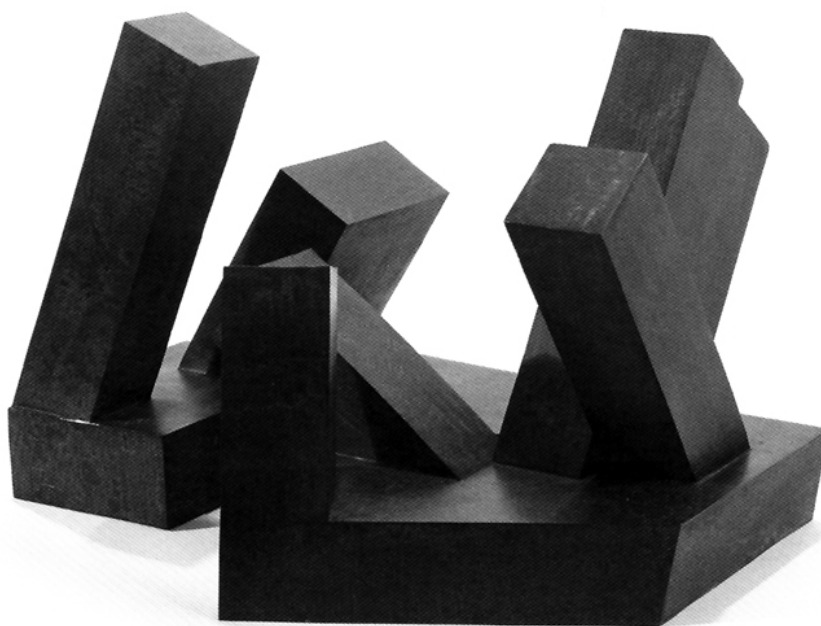
Antes de adentrarse en la investigación espacial de la escultura -para acabar concluyendo que el vacío no se consigue desocupando la masa, sino que esta ahí y sólo hay que ocuparlo- Jorge Oteiza centró su investigación en el volumen y la masa. En su estudio sobre la evolución de la estatuaria, mencionaba la perforación de la estatua tradicional como el primer paso para llegar a la estatua moderna: “Después de 1905, los conceptos no euclideos modifican la vieja estabilidad

4/8. Entrevista del autor a J. A. Corrales. Junio de 2009

4/9. AA.VV. Eduardo Souto de Moura 2005-2009. *El Croquis* 146, 2009



Casa Huarte. Perspectiva isométrica conceptual. Las cubiertas se prolongan hasta el límite de parcela
Dibujo: Pablo Olalquiaga



Oteiza. Zazpiak. 1975. Bronce patinado. Fotografía publicada en "Oteiza. Propósito Experimental, 1958". Catálogo de la Exposición. Fundación. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. La Caixa, 1988

de las cosas. El mundo ya no es una manzana. El universo está en expansión constante. La arquitectura pierde peso. La pintura pierde peso. Pierde peso la estatua. Pero el tránsito de una estatua pesada a otra liviana no es por adelgazamiento. (...) es preciso intentar la perforación”^{4/10}.

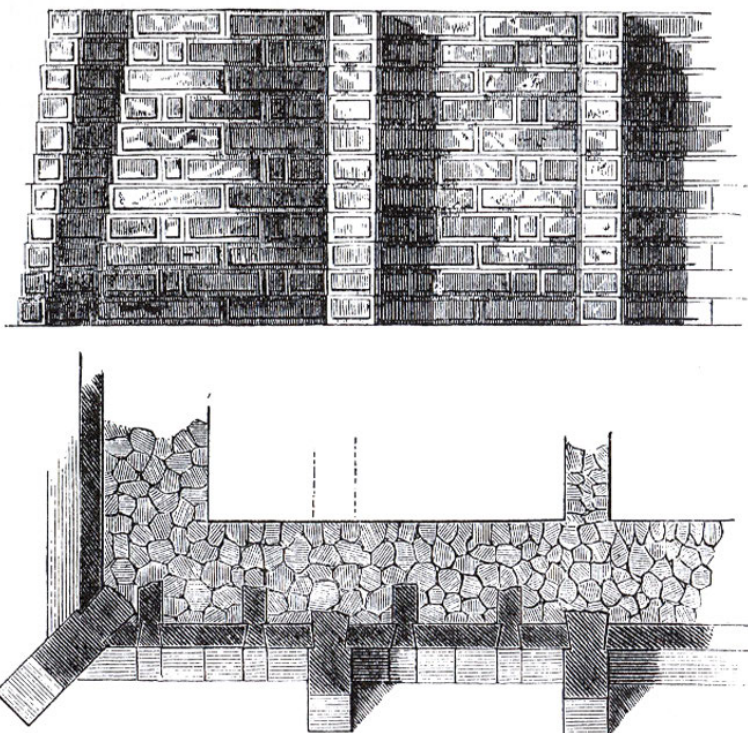
La volumetría de la Casa Huarte puede ser analizada desde una perspectiva escultórica. Aunque su proceso constructivo-conceptual no es comparable al de la escultura, el resultado volumétrico de la Casa Huarte puede ser interpretado como una masa vaciada, la perforación a la que se refería Oteiza, similar al proceso de formación de las ciudades medievales donde los espacios libres (calles y plazas) parecen vaciados de una masa homogénea, a pesar de que su proceso constructivo haya sido a la inversa, por ocupación masiva de un espacio vacío. En ese sentido la volumetría de la Casa Huarte posee una armonía heterogénea, una unidad que surge de la yuxtaposición de elementos afines, aunque con características diferenciadas.

A partir de este análisis volumétrico como proceso escultórico podemos concluir que el elemento más dudoso en relación con el conjunto es el cuerpo transversal de los dormitorios y su prolongación en el altillo-estudio (su volumetría intencionada busca el soleamiento vespertino del patio de la piscina). Es un juego de geometrías cambiantes excesivamente confuso que no posee la contundencia del elemento volumétrico más conseguido de la Casa Huarte: el encuentro de la cubierta del cuerpo principal de la casa con el volumen de la biblioteca.

Gottfried Semper defendía la existencia de dos técnicas de edificación: una liviana, la tectónica de la estructura ligera asociada a la cabaña tradicional, y otra pesada que definió como “estereotomía del basamento donde masa y volumen se forman conjuntamente mediante el apilamiento de elementos pesados”^{4/11}. A partir de este concepto de pesadez asociada a la estereotomía del basamento se puede interpretar la volumetría de la Casa Huarte como una masa poliédrica de ladrillo que nace del terreno y ha sido vaciada, similar al concepto de estatua tradicional. El aparejo a soga del ladrillo de los muros de contención representa esta pesadez desde la raíz de la casa, el basamento.

4/10. Oteiza, Jorge. “La investigación abstracta en la escultura actual”. *Revista Nacional de Arquitectura* 120, diciembre 1951.

4/11. Semper, Gottfried y Mallgrave, Harry Francis. “Style in Technical and the Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics”. Getty Publications. 2004.



Gottfried Semper. Templo de Zeus Atenas. Dibujo parcial publicado en "Style in Technical and the Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics". Getty Publications. 2004

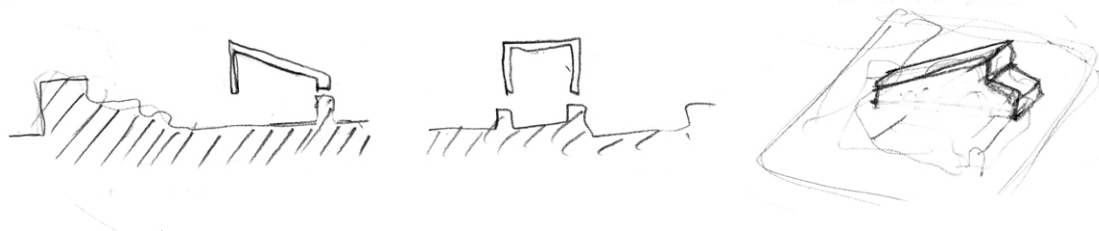


Casa Huarte. Muros de contención de tierras en el patio de relación para el escalonamiento del jardín
Fotografía: Archivo Huarte

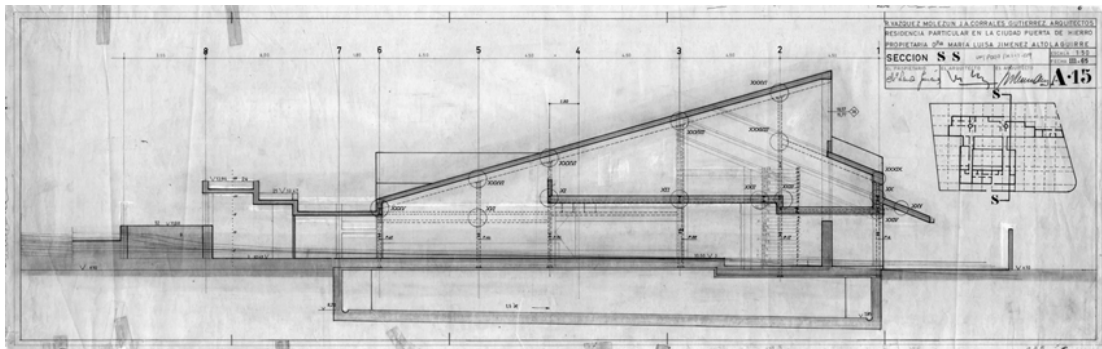
La percepción de la casa observada desde la calle -se percibe un volumen ciego similar a las fortalezas medievales donde los muros están hechos de un material de apariencia pesada- y la perspectiva desde los patios al exterior -unos muros ascendentes de ladrillo macizo contienen las tierras sobre las que se asienta la frondosa vegetación y los árboles del jardín en bancales ascendentes- es de evidente pesadez.

Oteiza está presente en la Casa Huarte. No solo a través de sus esculturas sino también en el concepto espacial y volumétrico de la casa. Analizaremos, en los dos siguientes apartados de definición volumétrica y espacial de la vivienda, la presencia de los principios de la escultura de Oteiza en la Casa Huarte incidiendo en los puntos comunes entre la escultura y la casa. Conceptualmente las cubiertas de la edificación no están compuestas por planos independientes, son parte de un plano plegado en dos o tres caras. Como se ha mencionado anteriormente en los alzados flotantes, esta sensación suspendida de la cubierta -con el alero en la fachada norte y el paño flotante de ladrillo en la fachada sur del cuerpo principal- unida al hecho de que son del mismo material -cerámica vidriada-, hacen que el paño de fachada y el de cubierta conformen un único plano plegado cerámico que parece flotar dando cobijo a la casa (fig. 3). El mismo efecto se produce en la secuencia de fachadas y cubierta de la sección transversal por el cuerpo de la biblioteca y el comedor (fig. 4), La secuencia de pliegues más compleja de la envolvente exterior es la que resulta de unir todas las caras exteriores de la sección longitudinal del mismo espacio (fig. 5).

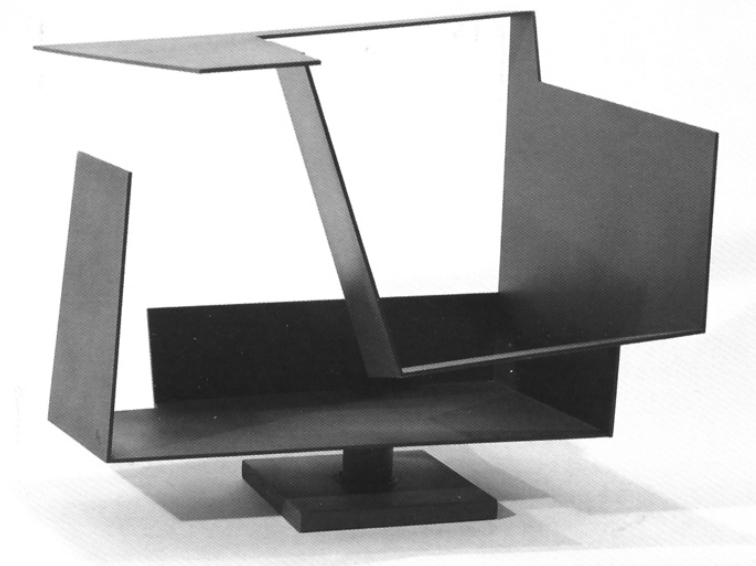
Resulta dudoso hablar de cubiertas quebradas en la obra de Corrales y Molezún -como antes se había hecho con las cubiertas de Melnikov-. Puede ser esa la impresión inicial que produce al observar las imágenes de la Casa Huarte donde aparece una secuencia de varios planos de cubierta entrecruzándose en dos direcciones. En realidad son secuencias de distintos planos que se superponen, no quiebros de un mismo plano. Los dibujos de la Casa Huarte fomentan esa impresión de cubiertas quebradas, ya que en cada alzado o sección transversal aparecen superpuestas todas las secciones con los distintos planos entrecruzados de la cubierta.



Casa Huarte. Pliegues de cubierta. Figura 3, sección transversal por estar de padres (izqda.). Figura 4, sección transversal por comedor (centro). Figura 5, perspectiva esquemática del contorno del cuerpo de biblioteca y comedor (derecha). Dibujos: Pablo Olalquiaga



Casa Huarte. Sección S-S cortando longitudinalmente por el cuerpo de comedor y biblioteca unidos por el espacio de doble altura. Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Oteiza. Caja abierta. Hierro. 1958. Fotografía publicada en "Oteiza. Propósito Experimental, 1958". Catálogo de la Exposición. Fundación. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. La Caixa, 1988

A pesar de que el Movimiento Moderno rechazó en un principio el uso de las cubiertas inclinadas, estas nunca dejaron de estar presentes en su evolución desde los primeros años veinte del siglo XX. Los rusos fueron pioneros en la reinención del plano inclinado de cubierta, siendo Melnikov la figura más influyente. El Garaje Bakhmetevsky en Moscú (1927) fue uno de los proyectos donde más sentido alcanzó el juego entrecruzado de los planos de cubierta para introducir la luz en un espacio diáfano, evitando así tener que perforar la cubierta. Años más tarde Arne Jacobsen proyecto cubiertas similares en edificaciones de distintos usos y escalas -Apartamentos Allehusene en Gentofte (1948), la Escuela Munnkegards en Hellerup (1951), Escuela en Teetsrup (1954) - demostrando que era un método adaptable y muy válido.

4/12. Entrevista del autor a Corrales, junio de 2009. Aunque anteriormente Corrales mencionó en la entrevista a Elías Torres: "Otra persona que siempre me ha gustado mucho es Melnikov". José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura 2001. Ministerio de la Vivienda. 2004

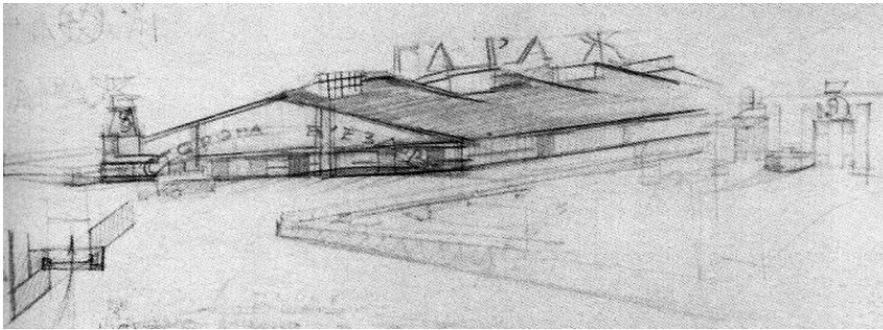
4/13. María Vázquez Molezún conserva gran parte de la biblioteca de su padre, que incluye un libro monográfico sobre la obra de Arne Jacobsen

4/14. Macla y deslizamiento es el título de un subcapítulo del escrito "El ojo crítico" de Félix Solaguren-Beascoa, publicado en "Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1950-1971", Arquitemas 9, Fundación Caja de Arquitectos, 2001. Si bien el autor sólo menciona el deslizamiento como concepto sin referirse a ejemplos concretos y no profundiza en el proceso de maclado de volumetrías en la arquitectura de Jacobsen, si parece que acierta al describir estas dos acciones de proyecto tan presentes en la Casa Huarte y en la obra de Corrales y Molezún.

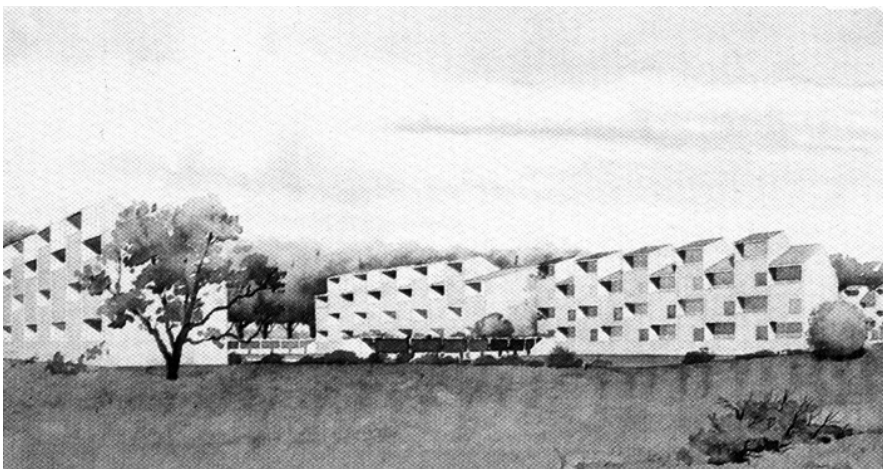
Corrales desmentía cualquier influencia directa de arquitectos u obras del Movimiento Moderno, argumentando que no recurrían a las revistas a la hora de proyectar^{4/12}. Sabemos que Molezún conocía la obra de Arne Jacobsen^{4/13}, aunque no podemos determinar hasta qué punto llegó a influir en el proyecto de la Casa Huarte. Es indudable que la composición de las cubiertas plegadas -especialmente evidente en la perspectiva de la vivienda desde el patio de entrada- tiene cierta reminiscencia a proyectos anteriores de Jacobsen, como los mencionados Apartamentos Allehusene o las viviendas en hilera Soholm (1950) en Klapenborg.

4.2.2 Macla y deslizamiento^{4/14}

La discontinuidad de la cubierta inclinada en la Casa Huarte genera dos operaciones que la fluidez y aparente homogeneidad de la planta no invita a intuir: la macla de diferentes prismas -situados en la misma dirección u ortogonalmente- y el deslizamiento del plano de cubierta. Estas dos estrategias permitían -como plantearon Melnikov y Jacobsen previamente- por un lado generar nuevos espacios menores abarcados dentro de uno mayor; por otro, introducir la luz sin perforar o romper la continuidad del faldón de cubierta, a través de ventanas situadas en planos verticales que marcan la discontinuidad de la cubierta.



Melnikov. Garaje para autobuses Bakhmetevsky. Moscú, 1926. Croquis donde anticipa el juego altemo de planos en una cubierta a dos aguas aprovechando el cambio de plano que produce su prolongación de la línea de cumbrera para introducir la luz en el interior



Jacobsen. Apartamentos Allehusene Gentofte 1948. Acuarela. A partir de dos módulos y su combinación alterna crea un juego volumétrico similar al anterior de Melnikov y al posterior de Corrales y Molezún. Dibujo publicado en "Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1950-1971", Arquitemas 9, Fundación Caja de Arquitectos, 2001



Casa Huarte. Juego volumétrico de las cubiertas por intersección de planos a distintas alturas
Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

Macla

La intersección de dos o más planos o volúmenes de variada geometría y tamaño fue un recurso utilizado recurrentemente en la pintura, escultura y arquitectura del siglo XX. Las vanguardias rusas -Constructivismo y Suprematismo- desarrollaron versiones más complejas de los logros iniciales obtenidos por el cubismo analítico y el cubismo sintético. El Lissitzky y Malevich, como representantes más destacados de estos movimientos, desarrollaron un método alejado de la abstracción de modelos figurativos, y centrado en la geometría de figuras platónicas (cuadrados, círculos, triángulos, rectángulos, romboides, etc). Malevich creó los *Arquitectones*, investigaciones escultóricas basadas en la agrupación y macla de prismas de base cuadrada o rectangular. Los *Proun* de El Lissitzky, reinterpretadas años más tarde en las construcciones vacías de Oteiza (declarado seguidor de los constructivistas y suprematistas, especialmente de Malevich), supusieron un salto en la investigación plástica tridimensional en la modernidad, llevaron a la tercera dimensión la experiencias bidimensionales previas. En la arquitectura española la macla tridimensional se comenzó a utilizar a partir de la aparición en los años cincuenta de una nueva forma de proyectar encabezada por jóvenes talentos como Coderch, Carvajal, Sortes, Oíza o Corrales y Molezún. La Casa Huarte fue uno de los ejemplos más expresivos en una época de la trayectoria de Corrales y Molezún en la que la macla era un recurso habitual. El primer ejemplo de esta investigación plástica lo encontramos en el proyecto ganador del concurso para el Museo de Arte Moderno (1951) en el Paseo de la Castellana de Madrid, proyectado por Molezún desde su pensionado en Roma. En él planos y maqueta enfatizaban el dinamismo volumétrico y el contraste de luces y sombras provocado por la secuencia de volúmenes prismáticos contrapeados. La macla, como asociación de planos o volúmenes, es el recurso geométrico más utilizado tanto en el exterior como en el interior de la Casa Huarte. La macla más evidente es el encuentro de dos piezas ortogonales, la del cuerpo de la biblioteca (dirección norte-sur) con el volumen principal de la vivienda (este-oeste). Su contemplación resulta muy convincente desde el patio de relación ya que la intersección se muestra exenta y limpia, el plano de fachada de la biblioteca pasa limpio sobre el plano de fachada del salón. Desde el patio de la piscina parece menos

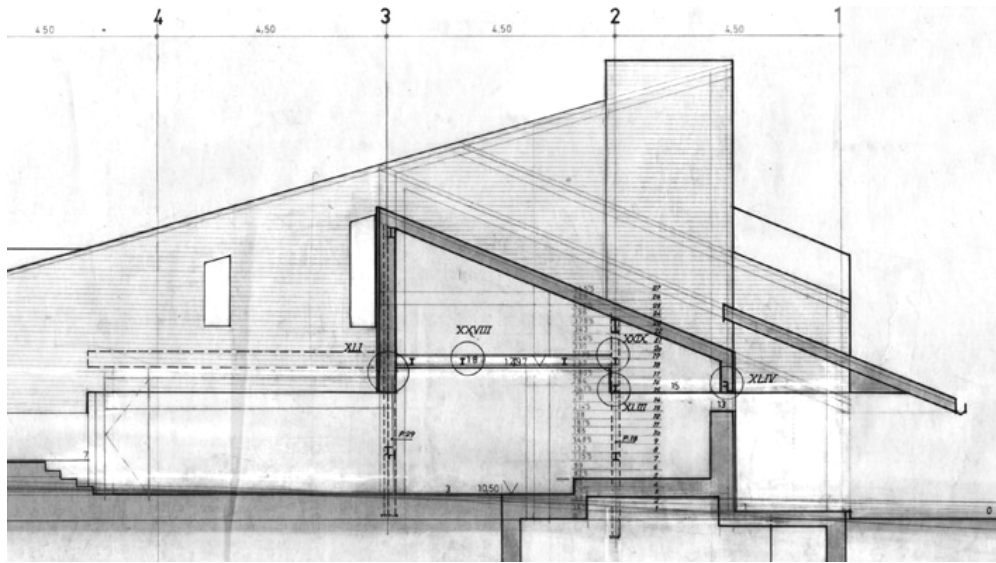
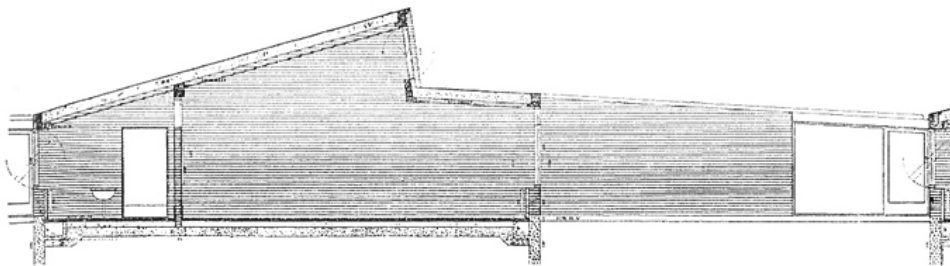
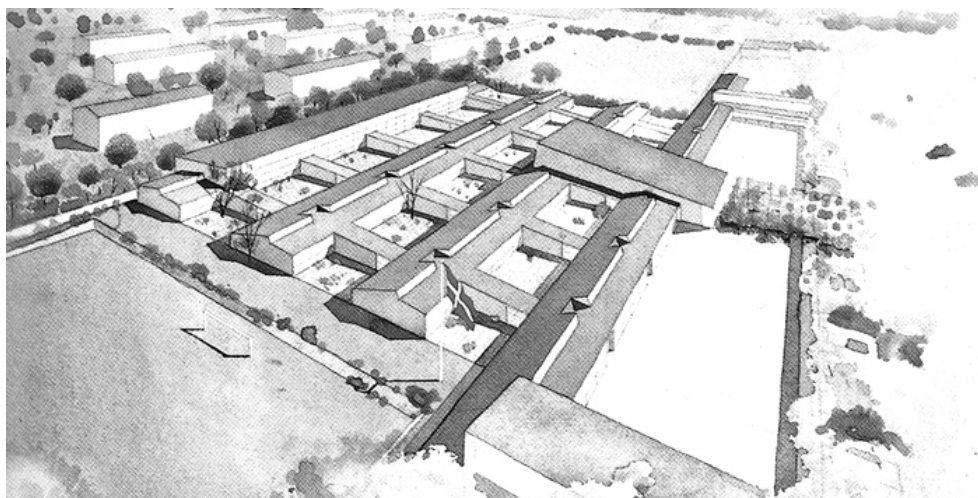


Figura 6. Casa Huarte. Detalle de la sección R-R transversal por el estar de padres. Desizamiento del plano de cubierta para la entrada de luz sur en la zona del porche de entrada a la vivienda. Plano: Legado Molezún. Fundación COAM



Jacobsen. Escuela Munkegards. Hellerup, Dinamarca, 1951. Sección por aula tipo y patio. Plano publicado en Solaguren-Beascoa, Félix, "Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1950-1971", Arquitemas 9, Fundación Caja de Arquitectos, 2001



Jacobsen. Escuela Munkegards. Hellerup, Dinamarca, 1951. Acuarela. Vista aérea. Dibujo publicado en "Arne Jacobsen, Aproximación a la obra completa 1950-1971", Arquitemas 9, Fundación Caja de Arquitectos, 2001

rotundo el encuentro, ya que los planos de fachada de la biblioteca y del estar de niños coinciden en un punto restando eficacia al encuentro.

Deslizamiento

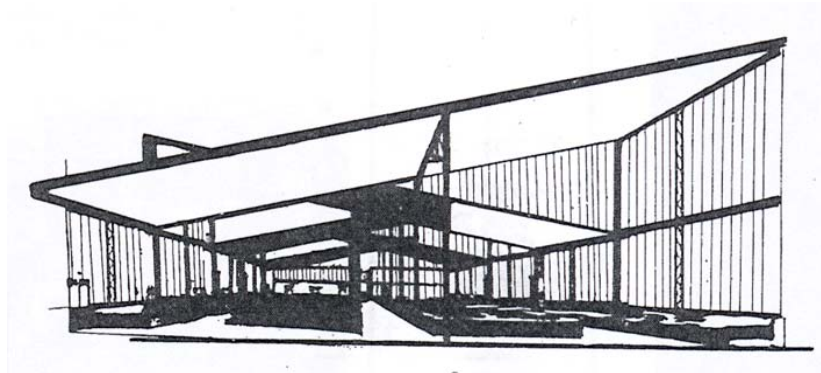
El desplazamiento -afín al neoplasticismo de Mondrian y a su expresión arquitectónica en el Mies "europeo"-, es un recurso más sutil y menos llamativo que la macla -asociada a las vanguardias rusas-. El desplazamiento es eficaz cuando se presenta como repeticiones homotéticas del mismo plano o unidad. En la investigación abstracta de la escultura moderna española podemos encontrar desplazamientos complejos en las construcciones vacías de Oteiza y en los desarrollos espaciales de Palazuelo. Corrales y Molezún utilizaban el plano inclinado en cubiertas a un agua contrapeadas como recurso dinamizador espacial y volumétrico, que otorgaba a su arquitectura un espíritu optimista y alegre. En la Casa Huarte el objetivo de esta estrategia es distinto que en otros proyectos previos de Corrales y Molezún como Herrera de Pisuegra o Bruselas, donde el deslizamiento de la cubierta producía un salto que permitía introducir la luz natural. En la Casa Huarte el juego de cubiertas cualifica los espacios interiores, generando estancias de diferente escala en las zonas de estar.

Determinadas secciones y encuentros de la cubierta de la Casa Huarte recuerdan a conocidos proyectos de Arne Jacobsen. Algunos de los recursos utilizados por el maestro danés se pueden adivinar en las cubiertas del proyecto para la Residencia de Artistas (1954) en Madrid de Molezún y Vaquero Palacios, del Instituto Herrera de Pisuegra y de la Casa Huarte. El más claro es la acción de introducir un salto vertical en la línea de cumbrera -para interrumpir el efecto tradicional de cubierta a dos aguas- como en las Viviendas Soholm en Copenhague. En la Casa Huarte lo encontramos en la ventana de la biblioteca que se prolonga en cubierta y fachada -alojando el nicho de la biblioteca-, para finalmente extenderse como cubierta del porche de entrada.

“A la hora de la solución específica del lenguaje, Corrales y Molezún han adoptado una variante rítmica del Neoplasticismo Frente a la abolición de la simetría, han adoptado una rítmica



Konstantin Melnikov. Pabellón de Rusia. Exposición Internacional de Paris. 1925



Volodjko. Mercado Cubierto. 1923. Dibujo publicado en Arquitecturas Bis 6, marzo 1975



Corrales y Molezún. Instituto en Herrera de Pisuerga, 1956. Fotografía de la cubierta del gimnasio en obra
Fotografía publicada en *BAU* 7, abril 1993

de la sucesión, de la repetición progresiva, de una misma forma en constante desplazamiento."^{4/15}

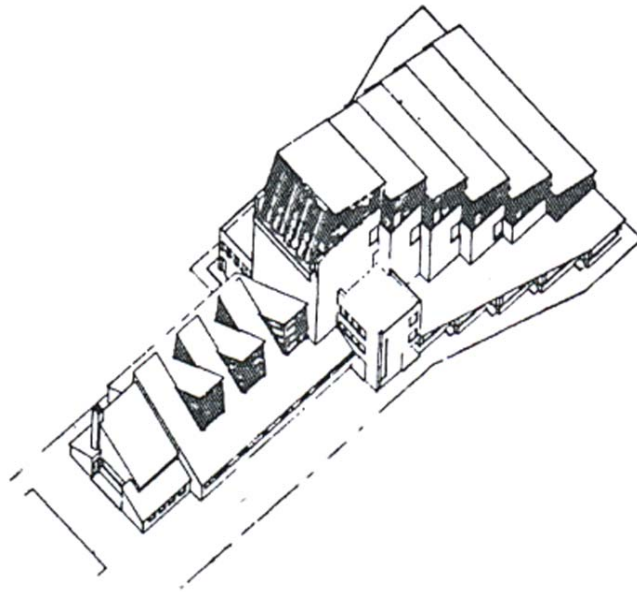
El faldón de cubierta del cuerpo principal se va desplazando a modo de placa tectónica dando lugar a planos superpuestos a lo largo de su desarrollo. El deslizamiento aparece claramente representado en la sección R-R representada en el plano A-14 del Proyecto de Ejecución (Fig. 6). Este desplazamiento permite la iluminación sur del porche de entrada en la zona de acceso al interior de la vivienda. La superposición en el mismo dibujo de las distintas posiciones de la cubierta del cuerpo principal enfatiza el efecto de la homotecia del plano de cubierta.

4.2.3 La influencia rusa

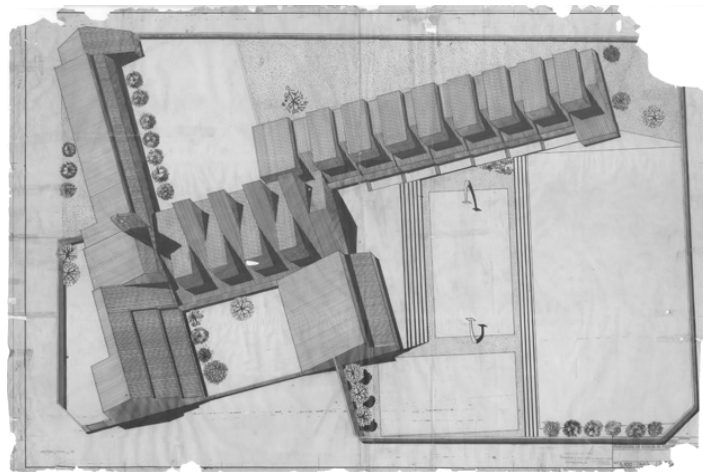
La influencia de Melnikov en la obra de Corrales y Molezún ha sido permanentemente sugerida desde la publicación de las primeras fotografías del Instituto en Herrera de Pisuergra en 1958. A partir de esta obra diseñaron varias secuelas de cubiertas a un agua cruzadas entre sí en proyectos donde la conocida como quinta fachada jugaba un papel predominante. Corrales y Molezún siempre restaron importancia a la posible influencia de Melnikov en su obra o la que pudiera tener Herrera de Pisuergra en otros arquitectos españoles. Indudablemente esta obra y la solución de cubierta a un agua tuvieron su continuación formal y constructiva en la Casa Huarte, de una manera más libre y menos ordenada debido a un programa más heterogéneo. No sabemos hasta que punto tenían conocimiento Corrales y Molezún de la obra de los arquitectos rusos. Al ser preguntado por la influencia de la obra de Melnikov, Corrales explicaba que, aunque conocían algunos de sus proyectos por fotografías, no tenían suficiente información para poder interpretar su obra: "Nunca os daréis cuenta de la falta de conocimiento de la Historia de la Arquitectura en aquellos años, sobre todo en relación con la cultura arquitectónica actual, y desde luego nuestro conocimiento de la obra de Melnikov no nos permitía en aquel momento un acercamiento a sus posiciones, ni siquiera de manera colateral"^{4/16}. Molezún reconocía la influencia que tuvo en su trabajo "Storia dell'architettura Moderna". En el apartado del libro dedicado a la arquitectura rusa "La parábola de la arquitectura soviética-

4/15. Fullaondo, Juan Daniel, "Corrales y Molezún: Agnosticismo arquitectónico". *Nueva forma* 20, septiembre, 1967

4/16. Grijalva, Julio y Castrillo, Mario. Entrevista a José Antonio Corrales.. *BAU* 7 (revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, Castilla la Mancha y Cantabria), año 1989



Kornfeld. Club Kostino. Moscú, 1923. Dibujo publicado en *Arquitecturas Bis 6*, marzo 1975



Corrales y Molezún. Instituto en Herrera de Pisuegra, 1956.
Plano publicado en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992". CSCAE, 1993



Corrales y Molezún. Casa Huarte. Vista de la fachada oeste. Secuencia de las cubiertas del garaje, dormitorio principal, estudio en planta primera. La biblioteca y la chimenea asomando al fondo.
Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

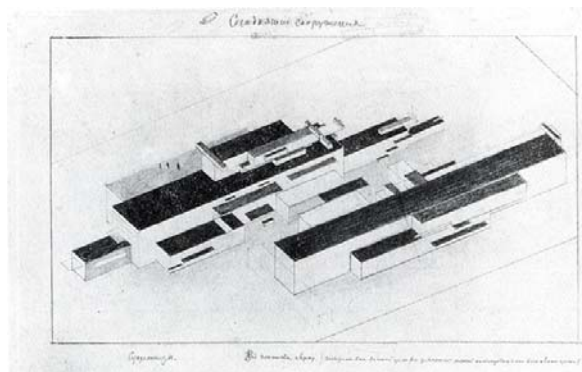
Bruno Zevi hace referencia a Melnikov y su proyecto para el Club de los Trabajadores en Moscú (1929), pero no aparece ninguna información acerca del Pabellón de París o del Garaje Bakhmetevsky. La información resulta escasa para hacer una correcta reinterpretación de la obra de Melnikov. Corrales siempre insistió en que no había ninguna influencia directa de otra obra o arquitecto en ningún proyecto concreto. “Siempre hemos sido intuitivos y pragmáticos”.^{4/17}

Con motivo del fallecimiento de Melnikov en 1975, Rafael Moneo publicó el artículo “Melnikovianos españoles” en *Arquitecturas Bis 6* en marzo de ese mismo año. Moneo no entraba en el debate sobre si Melnikov fue el pionero de esta solución de cubierta o si Corrales y Molezún conocían o no la obra de Melnikov, aunque mencionaba la evidente similitud formal de las cubiertas entrecruzadas de Herrera de Pisuerga con las del Pabellón de Rusia en la Exposición Internacional de París de 1925. Por la fecha de los proyectos soviéticos que introducen el recurso de cubiertas inclinadas entrecruzadas, parece que Melnikov no fue el primero en su utilización. El proyecto de Ivan Volodjko para un Mercado Cubierto y el de Kornfeld para el Club Kostino, ambos de 1923, son anteriores a los proyectos de Melnikov del Pabellón de París de 1925 y el Garaje Bakhmetevsky en Moscú de 1927 (en colaboración con Shukhov). Moneo insiste en que lo fundamental no es saber quien las utilizó primero sino que fue Melnikov en el pabellón de París “quien las utilizó con mayor precisión y conciencia”.^{4/18}

4/17. Grijalva, Julio y Castrillo, Mario. Entrevista a José Antonio Corrales. *BAU 7* (revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León, Castilla la Mancha y Cantabria), año 1989

4/18. Moneo, Rafael, “Melnikovianos españoles”, *Arquitecturas Bis 6*, marzo 1975

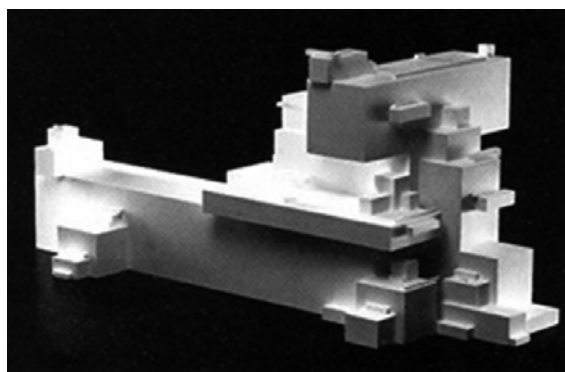
En el Garaje Bakhmetevsky en Moscú, obra de Melnikov y el ingeniero Vladimir, la utilización de las cubiertas cruzadas es bastante similar a la solución de Kornfeld en el Club Kostino. Se encuentran dispuestas en el eje longitudinal de un gran volumen prismático cubierto por una cubierta a dos aguas. Estas intenciones espaciales y formales son perfectamente aplicables a la cubierta del gimnasio-capilla de Herrera de Pisuerga. La solución del mercado cubierto de Volodjko -donde las cubiertas a un agua van de lado a lado en el eje transversal del edificio- también recuerda al instituto de Corrales y Molezún, donde el salto entre los distintos planos de las cubiertas del cuerpo descendiente de aulas permite la entrada de luz natural.



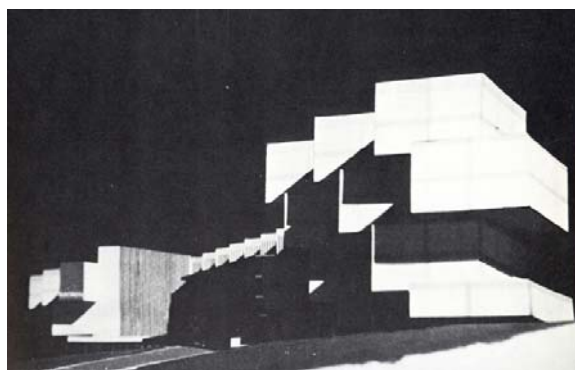
Malevich. *Planite inmuebles modernos*. 1922.
Dibujo publicado en "Kazimir Malevich", Ediciones Polígrafa, 1992



Corrales. Conjunto residencial en Elviña, La Coruña. 1965



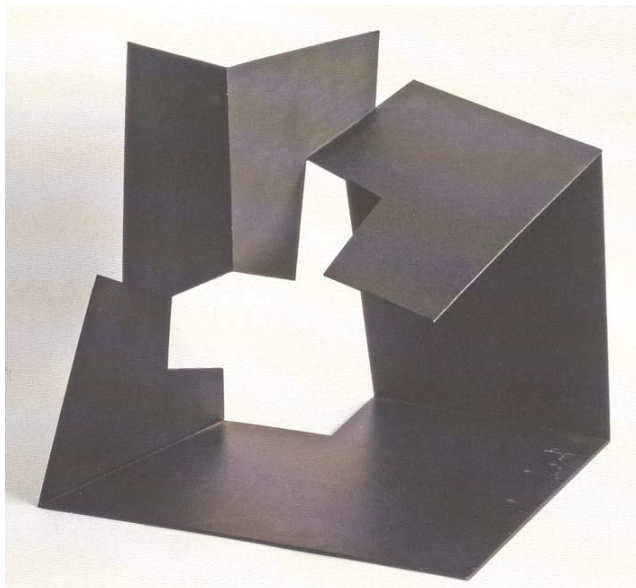
Malevich. *Arquitecton Alfa*. 1923. Musée National d'Art Moderne, Paris.
Plano publicado en "Kazimir Malevich", Ediciones Polígrafa, 1992



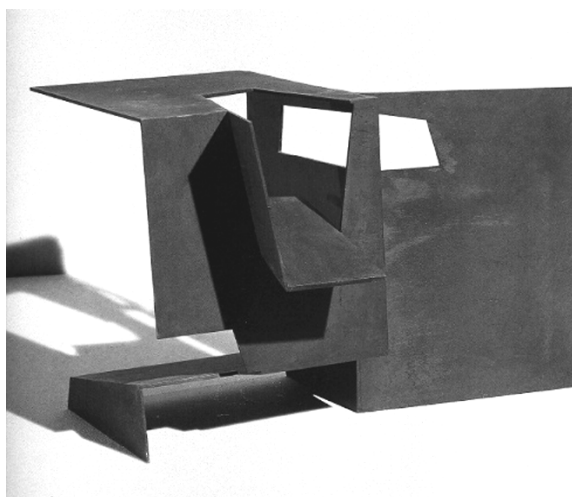
Molezún. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. 1951. Maqueta.
Fotografía publicada en "Corrales y Molezún Arquitectura". Xarait, 1983

Esta independencia entre las distintas piezas de la cubierta – también utilizado en el cruce del volumen del cuerpo principal longitudinal de la vivienda con el volumen del cuerpo de la biblioteca de la Casa Huarte - supone una evolución del modelo del mercado de Volodjko al proporcionar un mayor énfasis a la diagonal, lo que redundaba en un mayor dinamismo del espacio y mayor riqueza formal del volumen exterior. Esto mismo sucede. Por el contrario, la utilización de la cubierta cruzada en el Pabellón de Melnikov no cualificaba el espacio interior del pabellón, ya que funcionaba más como elemento decorativo a modo de pérgola en el corredor diagonal que atraviesa el pabellón en planta primera. Su potencia formal es indudable, pero es un recurso alejado en sus intenciones a los proyectos del Instituto en Herrera de Pisuegra y a la Casa Huarte, ya que en Melnikov es un recurso plástico y en los proyectos de Corrales y Molezún es un recurso arquitectónico, da una respuesta funcional.

Las propuestas experimentales de Malevich influyeron de manera decisiva en los arquitectos de la segunda y tercera generación del Movimiento Moderno. Malevich derivó algunos de los experimentos plásticos de los artistas del Constructivismo. Los constructivistas buscaban constantemente el movimiento, la diagonal, la inestabilidad y lo liviano en la expresión artística. Se centraron en la geometría y las relaciones formales de los objetos. Los estudios experimentales tridimensionales más sugerentes fueron desarrollados por El Lissitzky en sus investigaciones bidimensionales y tridimensionales, denominadas Proun. Exportó sus ideas, las compartió con los artistas del Stijl y la Bauhaus y las difundió a través de la creación de distintos grupos y revistas, creando una fluida conexión entre Rusia y Europa. En aquellos años aparecieron las investigaciones tridimensionales de Malevich conocidas como Planites. Eran estructuras tridimensionales habitables gravitatorias a modo de satélites. Esta investigación dio paso a los Arquitectones, ensamblajes verticales y horizontales a partir de traslaciones de prismas de base cuadrada y rectangular que formaban volúmenes apoyados en el suelo, contrarios a los ingravidos Planites. Eran composiciones intuitivas que indudablemente influyeron en los



Oteiza. Desocupación no cubica del espacio. Acero 1958. Fotografía publicada en "Oteiza. Propósito Experimental, 1958". Catálogo de la Exposición. Fundación. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. La Caixa, 1988



Oteiza. Homenaje a Mallarme. Hierro. 1958. Fotografía publicada en "Oteiza. Propósito Experimental, 1958". Catálogo de la Exposición. Fundación. Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía. La Caixa, 1988



Casa Huarte. Estar de padres. Fotografía: Miguel de Guzmán

arquitectos que adaptaron posteriormente recursos neoplasticistas a su proceso proyectual. Tal es el caso de Mies van der Rohe, cuyo Monumento a la Revolución de Noviembre (Berlín, 1926) poseía una evidente similitud formal y volumétrica con las composiciones escultóricas de Malevich. Los Arquitectones no incorporaban -salvo aisladas excepciones- ventanas ni referencias arquitectónicas. No tenían una escala determinada. Siguiendo la secuencia de influencias parece evidente la influencia del Mies “neoplasticista” en los modernos españoles (Oiza, Corrales y Molezún, Carvajal, etc). Se intuye su presencia en los alzados ciegos a la calle de la Casa Lucas Prieto de Sáenz de Oíza^{4/19} (Talavera de la Reina, 1960) y la Casa Huarte, dos fortalezas prismáticas similares en su relación con un entorno semiurbano. Estos proyectos también incorporan del Monumento a la Revolución de Noviembre una doble condición escalar. En Mies la superposición de volúmenes ciegos de ladrillo con aparejo a soga formaba una unidad monumental y pesada que se camuflaba entre la vegetación de un parque, por lo que el monumento tenía cierto aire doméstico, casi acogedor, en contradicción con su propia definición. Esta combinación de escalas monumental y doméstica supone uno de los atributos de la Casa Huarte.

4.3 Definición espacial

En la Casa Huarte conviven dos maneras de entender el espacio interior en relación con la materia que lo rodea. La primera se plantea desde una perspectiva escultórica asociada al concepto espacial ideado por Oteiza en su serie “Cajas Metafísicas”. En ellas la materia liviana se plegaba según los planos definidos por la macla de diversos diedros y triedros, definiendo un espacio dinámico. Estos espacios *oteicianos* aparecen en la sección escalonada ascendente de la zona de servicio (fig.7), la sección variable del estudio en la entreplanta y el espacio oblicuo que une la biblioteca y el comedor (fig.7). Se manifiesta en la Casa Huarte un segundo criterio espacial como contradicción entre la presencia del volumen construido al exterior (cubierta inclinada) y la manifestación del espacio encerrado en el interior de la vivienda (techo plano). Corresponde con las zonas de estancia volcadas a los patios (fig.8) donde un techo con estructura de forjado divide un

4/18. “El Monumento a Rosa Luxemburgo de Mies van der Rohe estaba muy presente”. Sáenz de Oíza, Francisco Javier, en “Disertaciones”. *El Croquis* 32/33 Saenz de Oiza 1946-1988

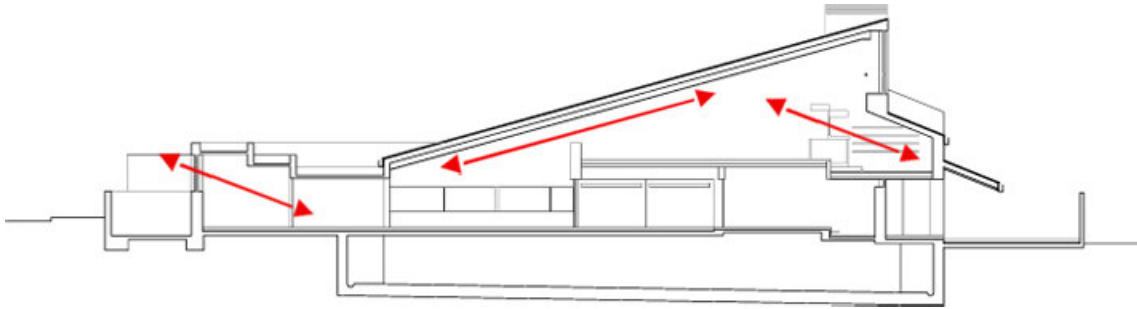


Figura 7. Casa Huarte. Espacio y vistas diagonales. Dibujo: Pablo Olalquiaga

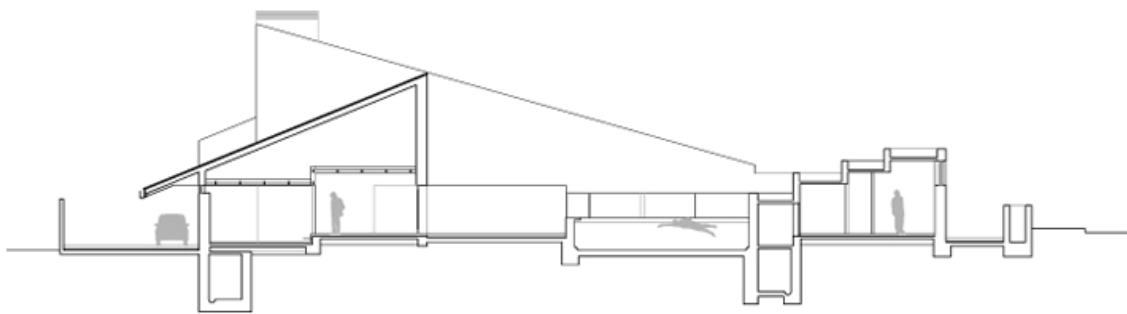
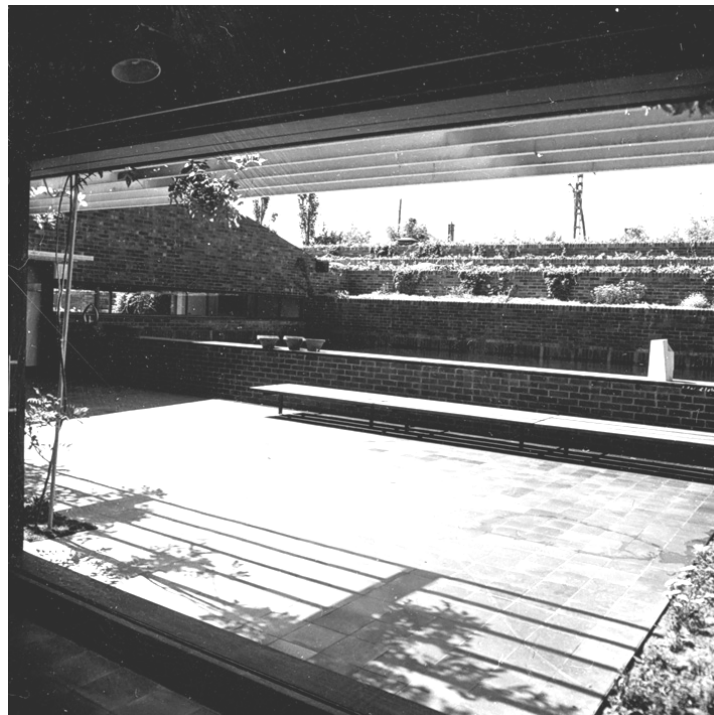


Figura 8. Casa Huarte. Sección por el estar de niños (izquierda). Los volúmenes de cubierta oblicua encierran espacios de techo plano. Dibujo: Pablo Olalquiaga



Casa Huarte. Visual diagonal ascendente desde el estar de niños hacia el patio privado, la piscina y la cubierta escalonada del cuerpo de servicio. Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

espacio de sección triangular en dos: un espacio superior “perdido” de techo inclinado; y uno inferior de techo plano comprimido que potencia la horizontalidad de unas estancias que se abren al jardín a través de grandes ventanales.

4.3.1 Oteiza en la Casa Huarte (II)

Oteiza utilizaba materiales livianos y resistentes de poco espesor para, con esa “desaparición” de la masa, centrar toda la atención en la compleja fluidez espacial de sus esculturas (de las series “cajas metafísicas” y “cajas vacías”) en permanente cambio de dirección y dimensión. Sabemos que Molezún realizaba aproximaciones a los proyectos a partir de modelos escultóricos, especialmente de Chillida y Oteiza^{4/19}. Se plantea en este apartado la relación del espacio *oteiciano* con el espacio interior de la Casa Huarte, donde la proporción materia-espacio es similar a las esculturas de acero de Oteiza.

“Ensayo precisamente, este tipo de liberación de la energía en la estatua, por fusión de unidades formales livianas, esto es, dinámicas o abiertas, y no la desocupación física de una masa, un sólido o un orden ocupante por rompimiento de su masa, sino el rompimiento de la neutralidad del espacio libre, a favor de la estatua, o de un espacio bajo condiciones que la estatua necesita librarle.”^{4/20}

4/19. María Vázquez Molezún, hija de Ramón, cuenta como estudiando la carrera le pidió consejo a su padre en el primer curso de proyectos. Le preguntó a su padre como se pasaba de los datos objetivos del proyecto (programa, situación, topografía, soleamiento, etc.) y las ideas e intuiciones previas a las primeras expresiones formales del proyecto. Molezún le dio un libro de Oteiza ofreciéndole que buscara la inspiración compositiva y volumétrica partiendo de aquellas esculturas

4/20. Oteiza, Jorge. “Propósito experimental. Sao Paulo, 1956-57”. Catálogo de la primera Exposición Antológica sobre Oteiza realizada en Madrid, Bilbao y Barcelona. 1988

Este propósito espacial se puede trasladar a la Casa Huarte. El espacio doble que une la biblioteca y el comedor se cobija bajo la envolvente del cuerpo transversal ascendente. El espacio escalonado de la zona de servicio replica el aterramiento de la cubierta (fig.5). En ambos se traslada al interior la geometría de la cubierta exterior, de alguna manera el espesor “espacial” de la envolvente es continuo. Desde una perspectiva *oteiciano* el espacio interior no es masa desocupada, sino vacío ocupado por las unidades formales livianas que son la fachada y las cubiertas flotantes. Para Oteiza ese espacio siempre está allí, se manifiesta al ocuparlo y definir sus límites: “El primer factor o grupo de elementos que intervienen en la operación creadora es el espacio y las formas de la realidad sensible, el material y el sitio. (...) He terminado mi escultura experimental cuando he logrado vaciar este hueco en el espacio natural, cuando he



Casa Huarte. Vista que tiene un observador sentado desde el estar de padres hacia el jardín. El espacio horizontal se convierte en ascendente al poder mirar por encima de la plataforma superior del jardín escalonado. Fotografía: Miguel de Guzmán



Casa Huarte. Vista que tiene un espectador de pie desde la plataforma superior del vestíbulo de entrada. El espacio horizontal se comprime (altura libre 247,5cm). La limitación de altura del dintel de la ventana (198cm) impide que el observador eleve la vista. Sólo abarca el espacio intramuros. Fotografía: Miguel de Guzmán

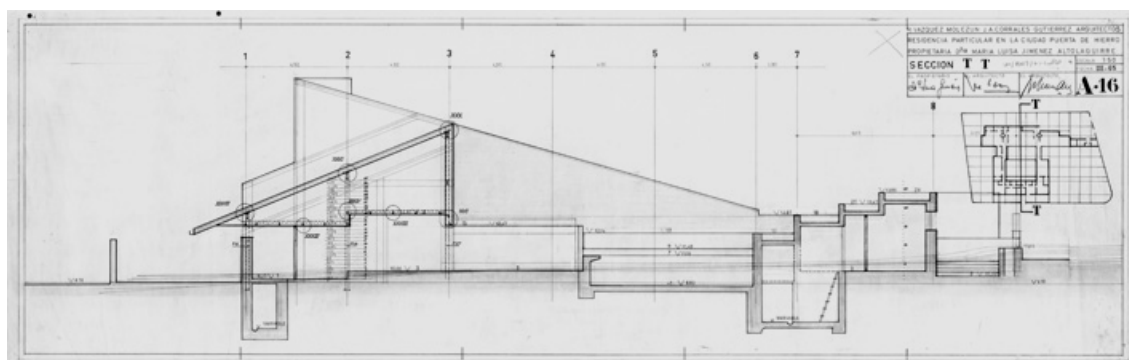
desocupado formalmente la estatua convirtiéndola en un mueble metafísico, en un espacio interior receptivo”^{4/21}. En la Casa Huarte existe un espacio metafísico interior que delimita el espacio cubierto. El espacio exterior que queda definido intramuros es un espacio desocupado. Este espacio está definido por su habitabilidad como decía Oteiza, es un espacio interior receptivo.

4.3.2 (Falso) Espacio horizontal y espacio oblicuo

Salvo en los casos mencionados anteriormente (pabellón de servicio y espacio de comedor y biblioteca), en la Casa Huarte existe un conflicto entre la expresión volumétrica exterior y el espacio interior. El volumen principal longitudinal de estares y el transversal de dormitorios tienen cubierta inclinada, en cambio el espacio interior de dichos volúmenes tiene techo plano. Desconocemos si esta contradicción envolvente-espacio es consecuencia de la voluntad de colonizar el espacio bajo cubierta o se pensó con la intención de comprimir la mirada y el espacio en las zonas estanciales para, de esa manera, proyectar el espacio interior hacia los patios y el jardín. Probablemente algo haya de ambas razones en esta decisión. En cualquier caso parece que estos espacios interiores están condicionados por la volumetría y la relación de la edificación con el exterior. Hay una evidente compresión horizontal en los espacios estanciales interiores de planta baja, que probablemente hubiera sido más eficaz si la altura de techo hubiera coincidido con la altura libre de los ventanales que dan al jardín.

Este espacio horizontal interior se transformó en el proceso de proyecto hacia un espacio diagonal. Nació como un espacio entre dos planos continuos, pero en el paso de proyecto de ejecución a obra se incorporó un pequeño desnivel en el suelo y el techo en la crujía intermedia de las zonas de estancia. Este desnivel interior se debe a la secuencia espacial interior-exterior, ya que permite prolongar al interior la visual diagonal generada por el jardín aterrazado. El aparente espacio horizontal no es tal. Está sensación de visual ligeramente ascendente es perceptible desde la altura de un observador sentado, en el punto medio del ventanal de fachada. La visión

4/21. Inchausti, Josefa de. Entrevista a Jorge Oteiza. *Revista Yakin*. Diciembre, 1960.



Casa Huarte. Sección t-t por el patio de piscina. Plano A-16. Espacio diagonal. Escalonamiento del suelo y del techo en la crujía intermedia en el estar de hijos, piscina elevada y cubierta ascendente del cuerpo de servicio.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Casa Huarte. Espacio diagonal. Escalonamiento del suelo y del techo en la crujía intermedia en el estar de hijos. Fotografía: Archivo Corrales

Se eleva inconscientemente buscando el cielo abierto por encima de los muros de contención del jardín. Para un espectador puesto de pie la componente ascendente del no se aprecia. El espacio interior de los estares se percibe horizontal. Desde la altura de la visual no se percibe el nivel superior de las plataformas del jardín, ya que el dintel corrido de los ventanales (198cm), bajo un potente cortinero que enfatiza la sensación de espacio horizontal comprimido, no permite ver el cielo.

En la primera parte de la obra de Corrales y Molezún, que culmina con la Casa Huarte, el suelo pasó de ser una plataforma uniforme *miesiana* a ser una secuencia de plataformas que adecuan topográficamente el interior a las necesidades funcionales del edificio. Esta acción genera unas secciones a distintos niveles, apareciendo el espacio diagonal. En la Casa Huarte existe una prolongación hacia el interior de los desniveles que se producen en el exterior, creados a partir de la adaptación del paisaje a la vivienda que generan vistas diagonales ascendentes. Este escalonamiento del suelo a partir de cuestiones funcionales y paisajistas no era nuevo en la obra de Corrales y Molezún. Antes lo realizaron con éxito en la Residencia de Miraflores, en el Instituto Herrera de Pisuegra, el Pabellón de Bruselas, o el Hotel Parador en Sotogrande. El recurso diagonal en la Casa Huarte va más allá de su efectividad formal y compositiva. La componente dinámica que introduce es fundamental para romper cualquier sensación de estatismo y ayuda a incorporar el factor sorpresa, sin duda una de las mayores virtudes de la Casa Huarte.

3ª PARTE: PROCESO INTERPRETATIVO

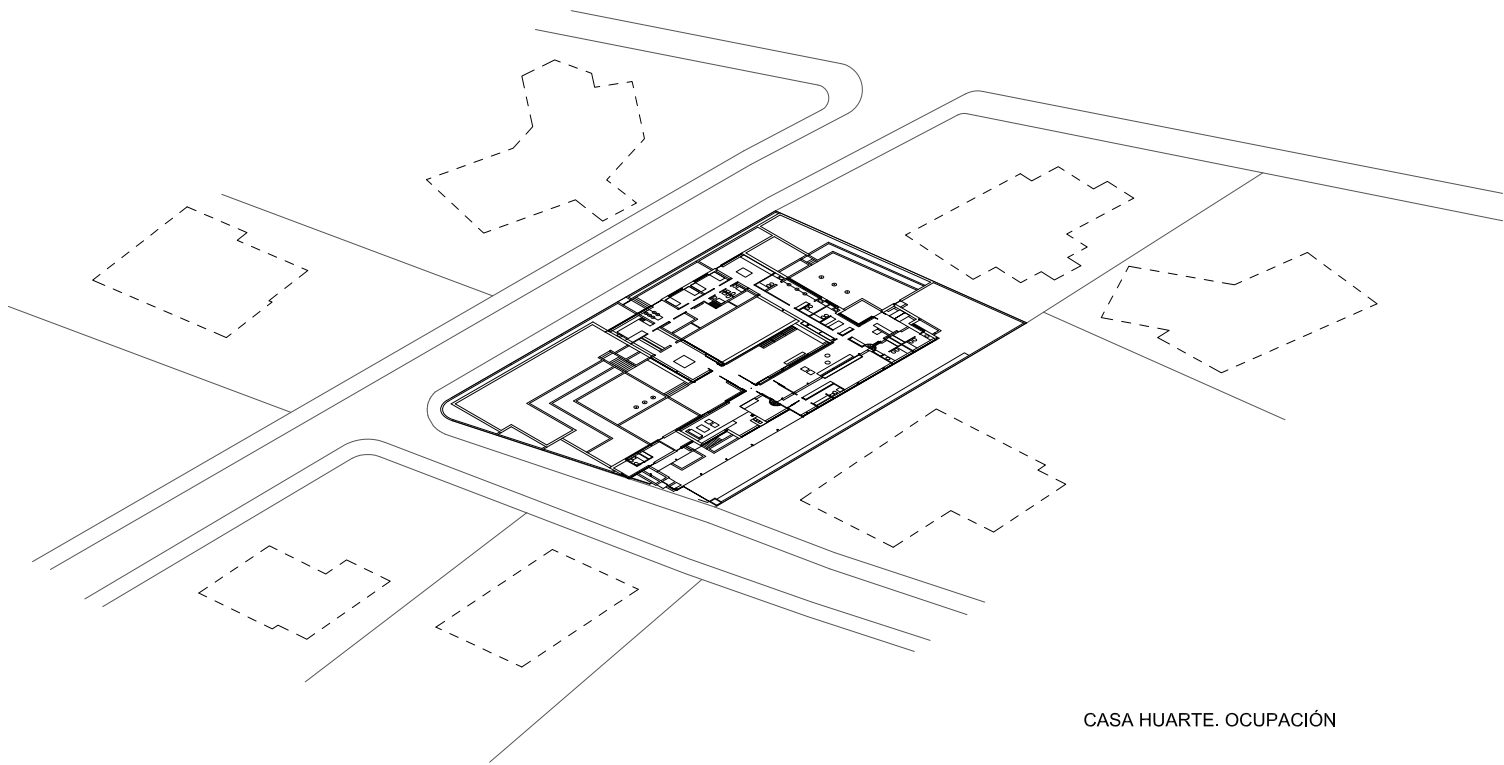
**CAPITULO 5- EL PATIO COMO LUGAR.
HERENCIA Y CONTEMPORANEIDAD DE LA CASA HUARTE**

CAPITULO 6- HORIZONTE CONSTRUIDO

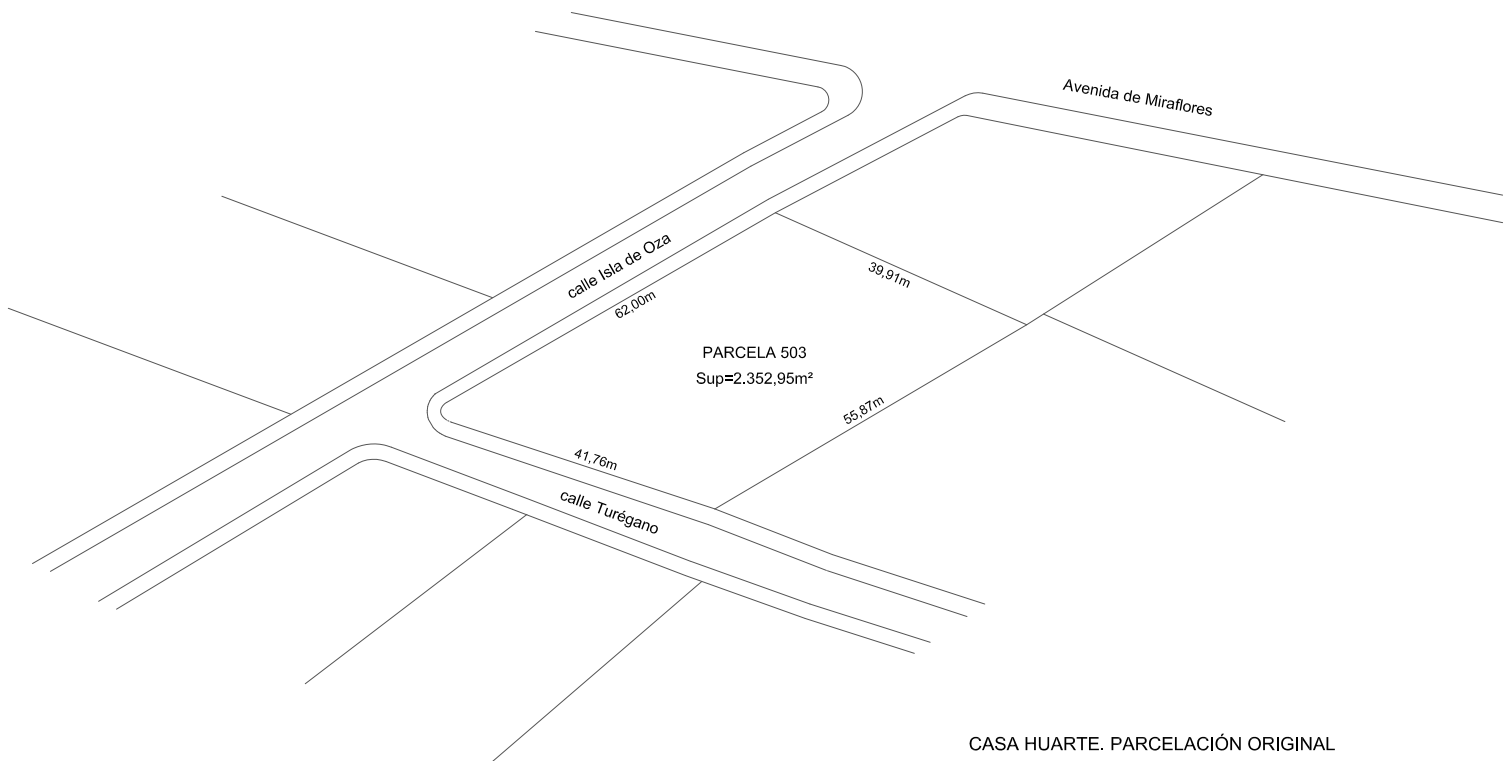
CAPÍTULO 7- DOMESTICIDAD DEL MUNDO INTERIOR

Preámbulo - estrategias de proyecto

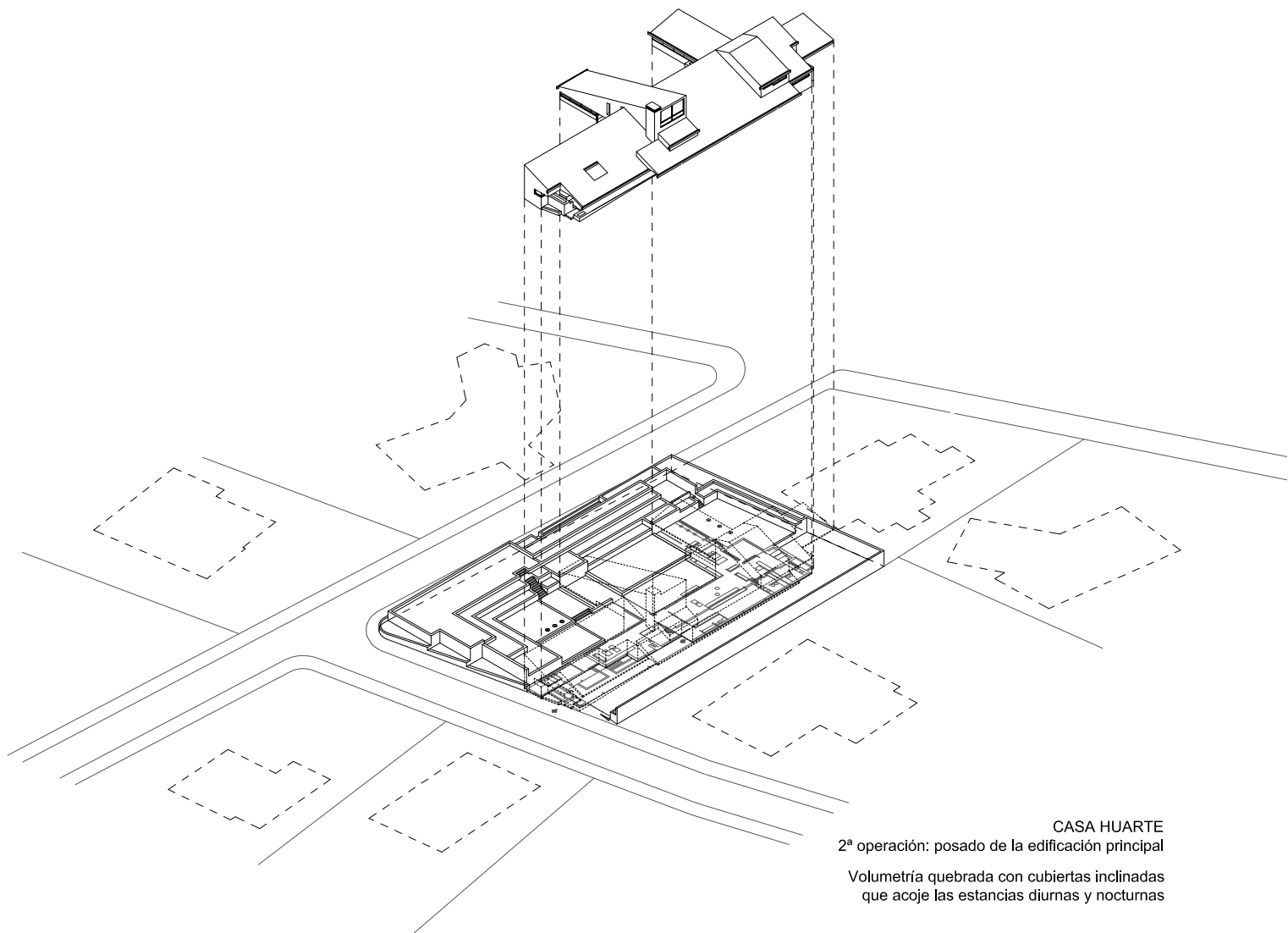
1. Ocupación
2. Fase 1: Modelado. Fase 2: Posado
3. Volumetría



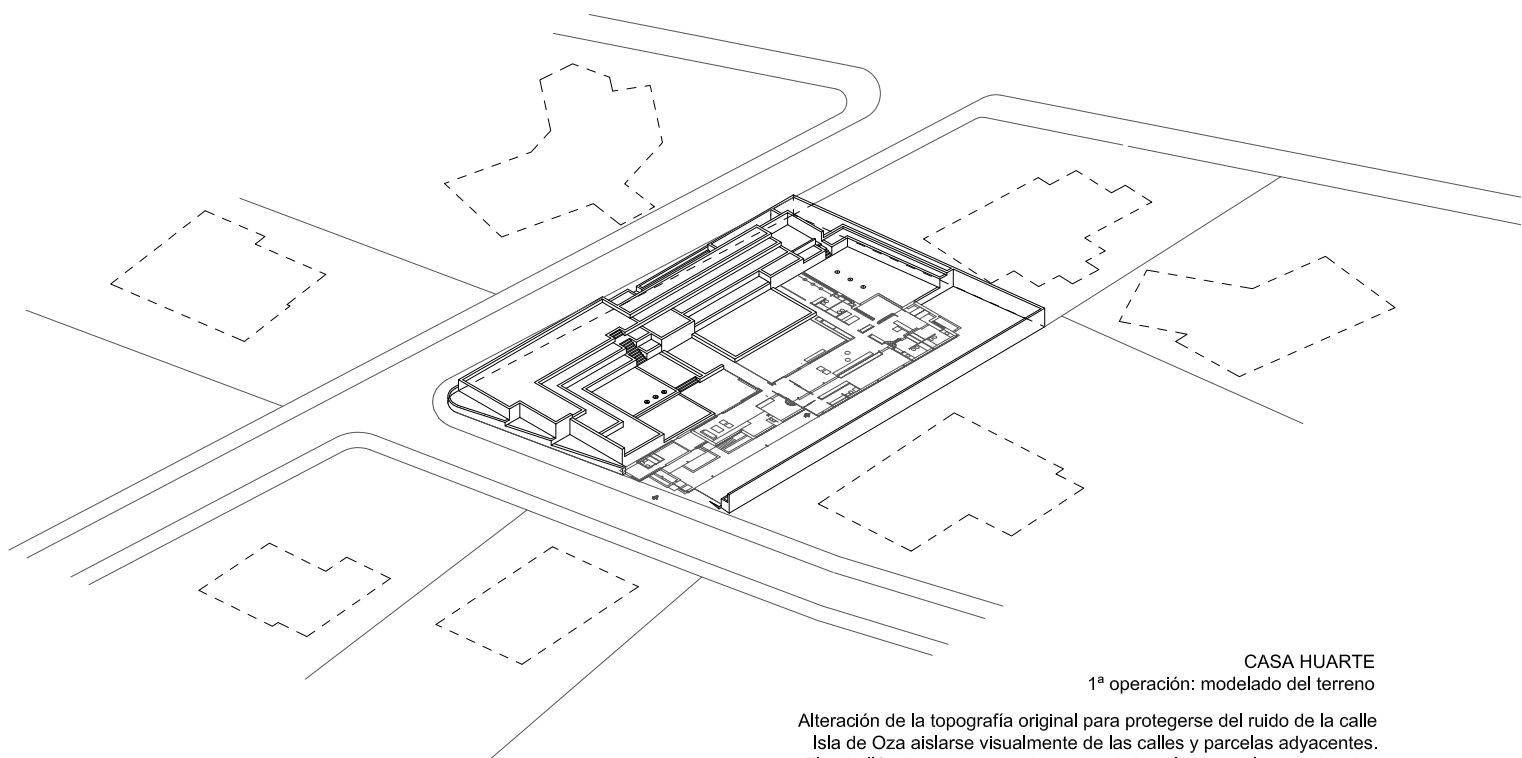
CASA HUARTE. OCUPACIÓN



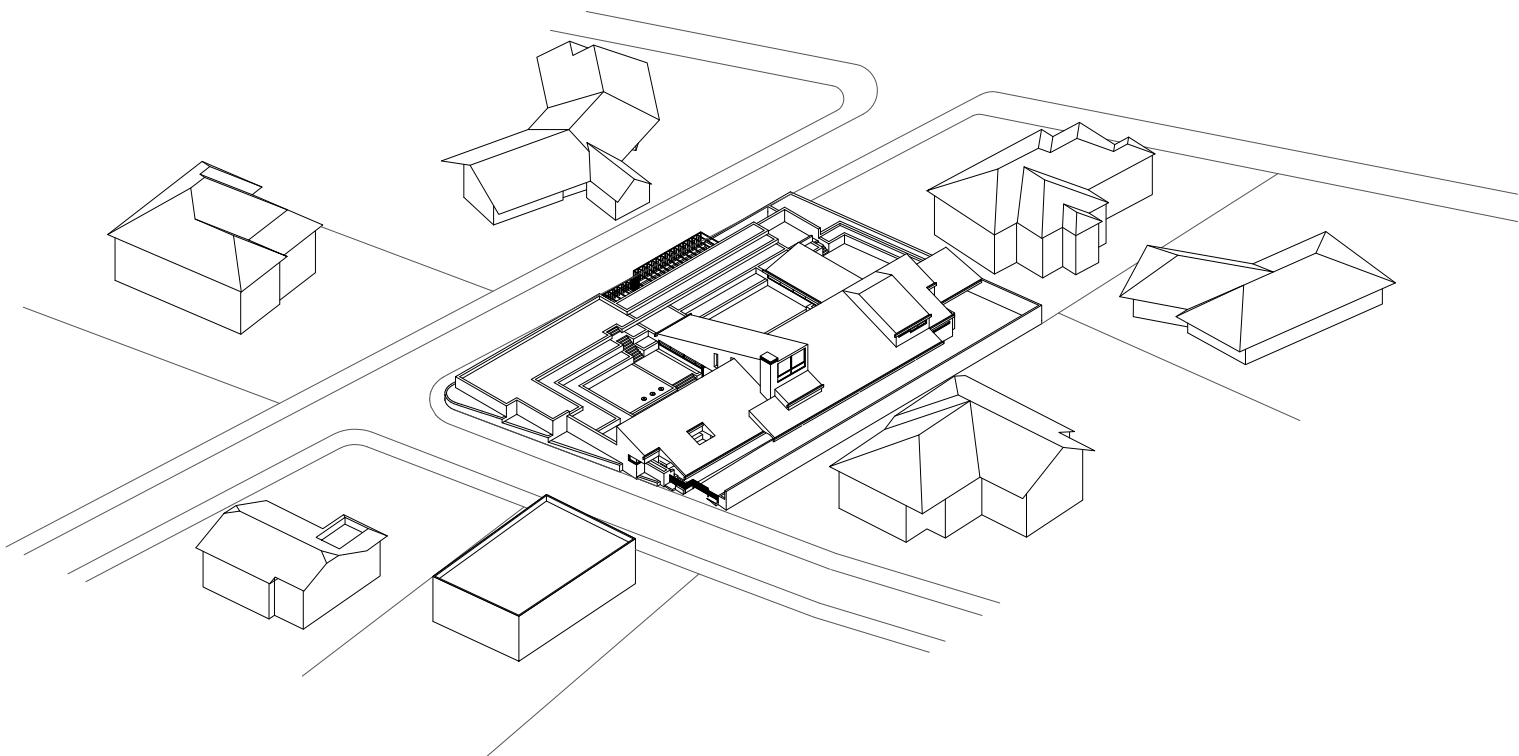
CASA HUARTE. PARCELACIÓN ORIGINAL



CASA HUARTE
 2ª operación: posado de la edificación principal
 Volumetría quebrada con cubiertas inclinadas
 que acoge las estancias diurnas y nocturnas



CASA HUARTE
 1ª operación: modelado del terreno
 Alteración de la topografía original para protegerse del ruido de la calle
 Isla de Oza aislarse visualmente de las calles y parcelas adyacentes.
 El pabellón de servicio queda enterrado bajo los bancales ajardinados



CASA HUARTE. VOLUMETRÍA ACTUAL

**CAPÍTULO 5 – EL PATIO COMO LUGAR.
HERENCIA Y CONTEMPORANEIDAD DE LA CASA HUARTE**

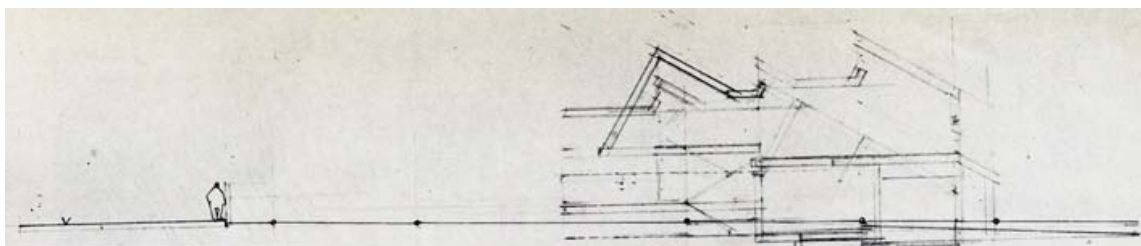
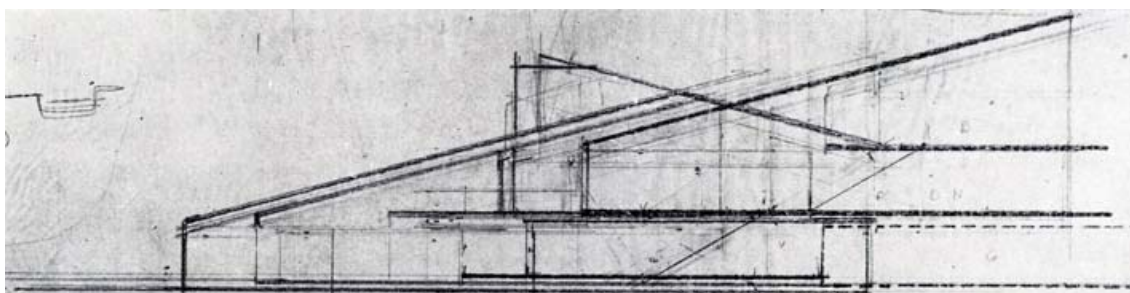
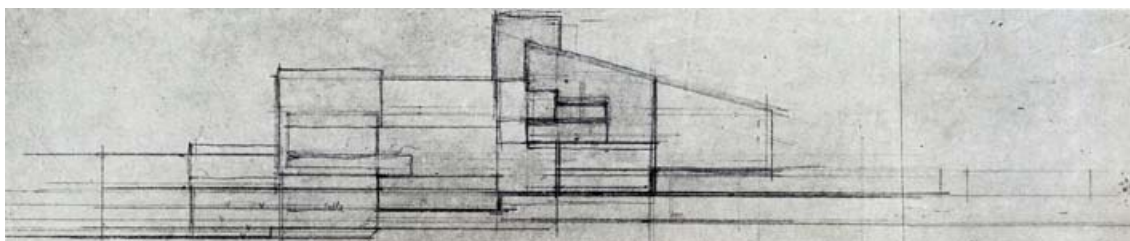


Figura 1. Casa Huarte. Croquis de las primeras versiones que planteaba una construcción más compacta y en altura: el “casetón” al que se refería Jesús Huarte. Publicado en *Nueva Forma 20, La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro*, Madrid, 1967



Casa Huarte. Croquis donde se observa como el volumen compacto inicial se va extendiendo y va colonizando la parcela progresivamente. Publicado en *Nueva Forma 20, La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro*, Madrid, 1967

CAPÍTULO 5 – EL PATIO COMO LUGAR. HERENCIA Y CONTEMPORANEIDAD DE LA CASA HUARTE

El patio de la Casa Huarte está alejado del concepto mediterráneo de patio entendido como espacio abierto rodeado por los muros de la edificación. Los espacios exteriores de la Casa Huarte son lugares íntimos y de relación interfamiliar, que nacieron de la necesidad de transformar el paisaje, donde la vegetación se fusiona con la edificación mediante el cuidado tratamiento arquitectónico de todo el espacio de influencia de la casa.

“el primer problema lo ofreció el solar y su tamaño... era preciso aislarlo del ruido y vibración del tránsito. Lo necesario era crear paisaje. Y es lo que hemos hecho, al volverla hacia adentro de sí misma y hacer un paisaje interior”^{5/1}.

En dos de las principales referencias escritas que existen sobre la Casa Huarte hasta el momento^{5/2} se asume que es una casa-patio. Esta denominación se puede aceptar más por su carácter introvertido que por su estructura formal, ya que considerar como patios los espacios abiertos exteriores puede llegar a ser discutible. Dentro de esa condición de casa-patio, tanto en el artículo de Fullaondo como en la entrevista de Carmen Castro a Corrales y Molezún, se comparaba la Casa Huarte con la casa pompeyana, la casa árabe, la casa castellana, la casa andaluza o la casa nórdica. La Casa Huarte es todas ellas y ninguna, un ejercicio ecléctico y libre de fusión de diferentes arquitecturas que poseen características comunes. El resultado fue una novedosa casa-patio decididamente moderna, heterogénea y extendida (Fig.2), opuesta a la casa-patio del Movimiento Moderno, unitaria y compacta, cuyo paradigma fueron las distintas versiones de la casa-patio de Mies y su prototipo construido: la Casa Sert en Cambridge.

5/1. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún en: Castro, Carmen, “El arquitecto critica su obra”, entrevista a Corrales y Molezún, *Arquitectura* 154, octubre, 1971.

5/2. Fullaondo, Juan Daniel, “En torno a la casa-patio”, *Nueva Forma* 20, septiembre, 1967 y Castro, Carmen, “El arquitecto critica su obra”, *Arquitectura* 154, octubre, 1971.

La obra de Corrales y Molezún tiene la virtud de equilibrar múltiples contradicciones, unas intencionadas, otras fortuitas, inherentes al lugar o al programa. La relación de la Casa Huarte con la calle delata la más evidente contradicción del

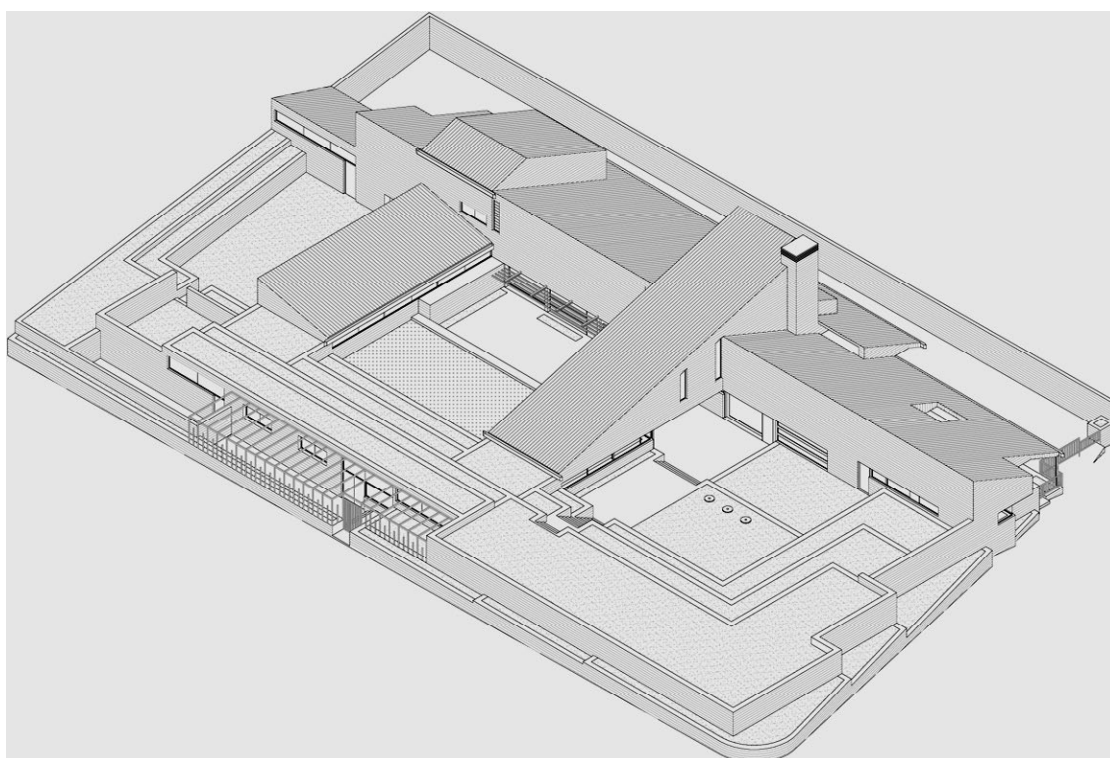


Figura 2. Casa Huarte. Isométrica desde la esquina noroeste. Versión construida. Dibujo: Pablo Olalquiaga

proyecto, nacida de una clara disfunción entre la voluntad del cliente y la elección del solar. Los Huarte querían una casa con jardín cercana a la ciudad. Encontraron una parcela en la tranquila y semiprivada urbanización de Puerta de Hierro en Madrid, pero situada en una de las calles (Isla de Oza) más ruidosas y con más tráfico de la urbanización. Pese a que el primer planteamiento fue buscar una casa con vistas a la sierra^{5/3}, acabó siendo una casa introvertida volcada al interior y aislada de un entorno visualmente hostil. Hubo al principio dos ideas muy distintas respecto a la casa. En una primera fase Molezún desarrolló una propuesta que denominó “casetón” (Fig.1), que contaba con la aprobación de Jesús Huarte -lo define como un bunker con unas ventanitas-. “Ya sabes que (Molezún) casi no pone ventanas. Ese casetón era muy de Ramón”^{5/4}. La mujer de Jesús, en cambio, no compartía mucho esa idea. Quizás por su origen andaluz, María Luisa Altolaguirre buscaba una casa más horizontal y disgregada. “La idea del Proyecto de Puerta de Hierro se debe más a José Antonio (Corrales) y a mi mujer que a Ramón (Vázquez Molezún). Ramón aceptó el cambio y se hicieron varios proyectos hasta llegar a la propuesta definitiva”⁵.

Juan Navarro Baldeweg -colaborador en el estudio Molezún en aquellos años- recuerda cómo el proyecto comenzó a “desplegarse por la parcela hasta llegar a los bordes del solar de una manera elegante, como un proyecto de Wright”^{5/6} (Fig.3). Jesús Huarte no tiene duda sobre el carácter de la casa: “Para mí era una casa andaluza, un cortijo andaluz”^{5/7}. Sin embargo el concepto de patio de la casa andaluza y el de la Casa Huarte son diferentes. El patio en la casa andaluza tiene un carácter unitario y una función asociada a la vida de la casa. En la Casa Huarte cada espacio exterior que Corrales y Molezún definieron como patio -cinco patios en total: patio de acceso, patio de relación, patio privado, patio íntimo y patio de servicio- es distinto en su carácter, su morfología, su función y su proporción. Es dudoso incluso considerar a todos ellos como patios. Podemos decir que la Casa Huarte es una falsa casa-patio.

Sobre el uso de los patios en la organización de la planta de sus viviendas, Alvaro Siza explicaba: “desde siempre me han

5/3. Conversación del autor con Jesús Huarte. Junio de 2009.

5/4. *Ibidem*

5/5. *Ibidem*

5/6. Conversación del autor con Juan Navarro Baldeweg. Septiembre de 2011.

5/7. Conversación del autor con Jesús Huarte. Junio de 2009.

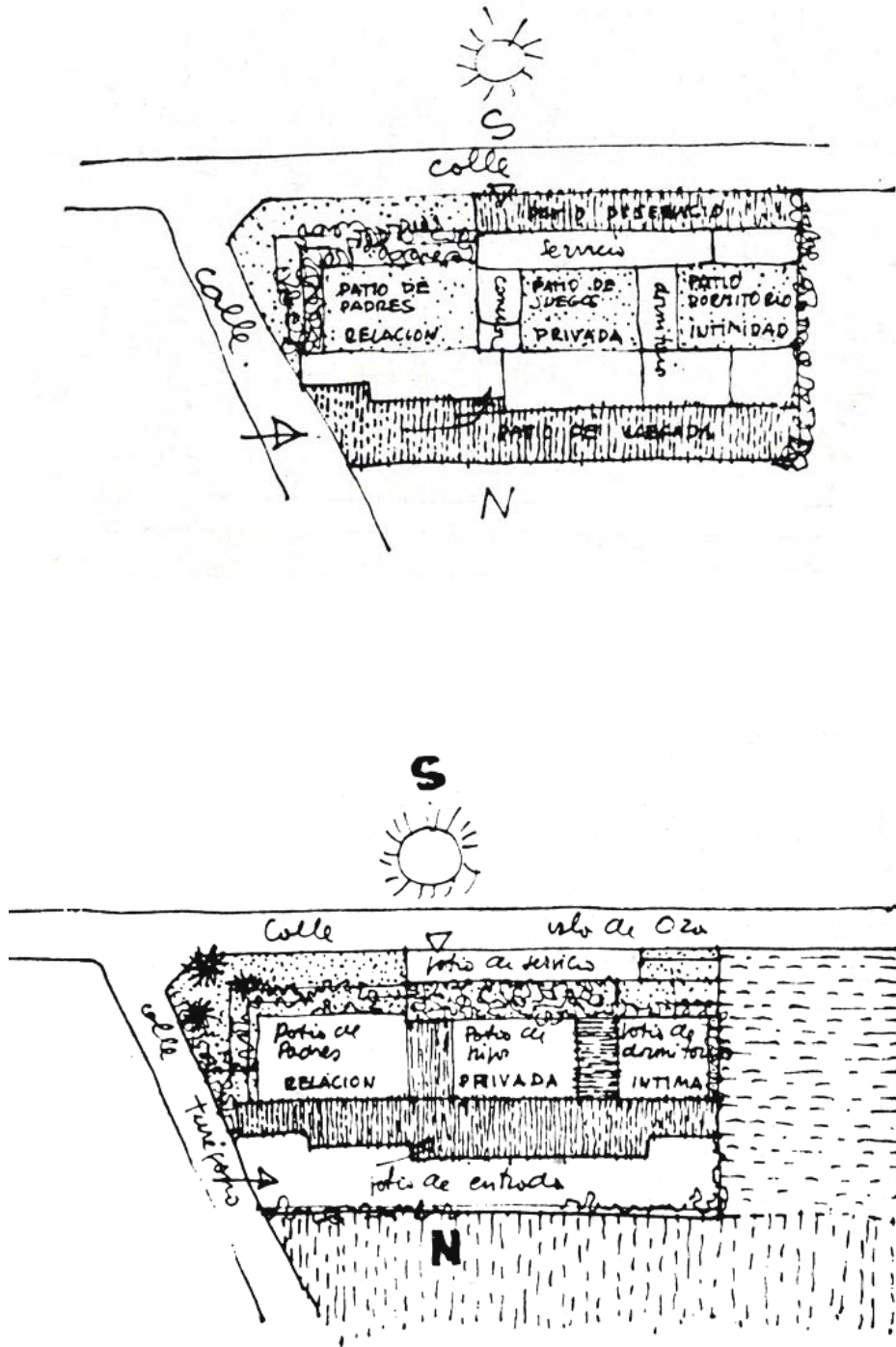


Figura 3. Casa Huarte. Croquis dibujados por Molezún donde aparecen sombreados alternativamente llenos y vacíos. Publicado en Nueva Forma 20, La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro, Madrid, 1967

interesado los espacios de transición: nunca me ha gustado un volumen geométrico en el que o estoy dentro o estoy fuera. Para las diferentes actividades, el confort, la intimidad, la luz, la posibilidad de tener espacios de transición tiene un gran interés”^{5/8}. Patio es el espacio abierto de parcela delimitado entre los muros de la urbanización y la vivienda. Existen cinco espacios abiertos en la Casa Huarte delimitados por alguna fachada de la vivienda y los muros de la urbanización. En el sentido del eje longitudinal (este-oeste) la parcela se divide en cinco franjas: (vacío) entrada- (lleno) estancia- (vacío) jardín- (lleno) servicio- (vacío) entrada de servicio, que conformaban dos patios exteriores en el lado largo y tres patios interiores - que es uno dividido- en el centro de la parcela.

5.1 El patio en la Casa Huarte

Los cinco patios de la Casa Huarte se pueden agrupar en dos tipos: patio exterior y patio residencial (Fig.4). Los patios exteriores (patio de entrada y patio de servicio) son ajenos a la experiencia espacial de la vida en el interior de la vivienda. Son espacios exteriores que facilitan la iluminación, ventilación y acceso a la vivienda pero cerrados visualmente al interior. Los patios residenciales son la secuencia de espacios abiertos en el eje este-oeste entre la zona de estancia y la de servicio divididos por los dos cuerpos transversales de la vivienda: la zona de dormitorios y la de comedor-biblioteca. Estos patios se abren a la vivienda según su privacidad, desde el expuesto patio de relación (patio de padres) hasta el recogido patio íntimo (dormitorios). Se encuentran delimitados por dos diedros, uno formado por las fachadas de la edificación y otro formado por los muros de urbanización. El patio intermedio -más estático, casi claustral- se encuentra delimitado por la edificación en sus cuatro lados, aunque espacialmente está semiabierto por el lado sur. La zona de servicio se esconde debajo de una cubierta ajardinada que desciende hacia el patio escalonadamente. La piscina-alberca, a media altura entre la cota del patio y la cubierta ajardinada, separa la zona de servicio del patio de hijos.

5/8. Enrico Molteni y Alexandra Cianchetta. “Conversación sobre el tema de la casa”. Entrevista a Álvaro Siza, en Álvaro Siza. Casas 1954-2004. GG, 2004.

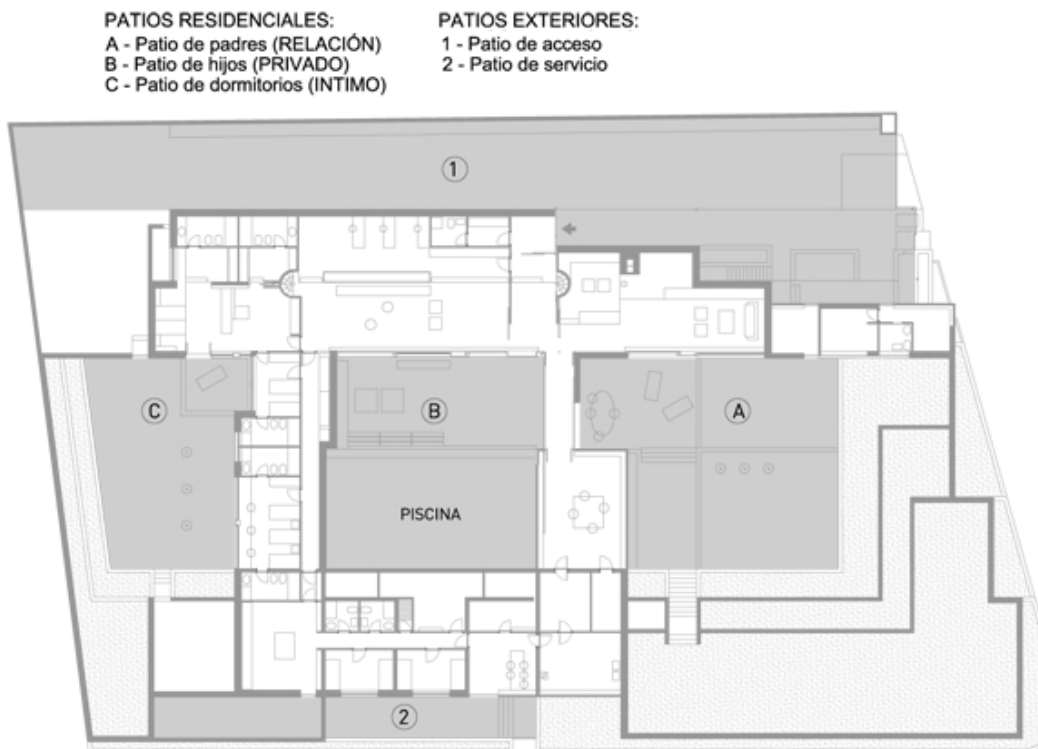


Figura 4. Casa Huarte. Planta de acceso. Patios. Dibujo: Pablo Olalquiaga

5.1.1 Patios exteriores

La casa no quiere saber nada de la calle, reniega de ella. Pero es precisamente esta voluntad de no-relación la que da sentido y maestría a la casa. Nace de un entorno hostil. La calle ruidosa alimenta la idea y la voluntad de la casa. Es por una negación que la casa afirma su personalidad. Pero existe una vía de reconciliación con la calle, una conexión. La casa se abre hacia ella aunque no de manera evidente. Lo hace sutilmente, a escondidas, como una rendija desde la que nos pudiéramos asomar. El acceso a la Casa Huarte se produce desde el camino o patio de entrada perpendicular a la calle Turégano (Fig.5). Desde la esquina noreste de la parcela se produce el acceso peatonal y rodado, por donde asoma el volumen de la garita-cabina de vigilancia. Éste cuerpo se asoma de costado, volando la cubierta sobre la alineación de la calle. Es la única señal que indica que detrás de aquellos muros escalonados de ladrillo se esconde una casa. La valla-puerta, que separa el interior de la parcela y la calle, es permeable y relativamente baja en comparación con los cerramientos de las viviendas del entorno. La zona de acceso y la fachada norte de la vivienda son visibles desde la calle hasta el final de la parcela, formando un corredor que hace la función de patio de entrada o de transición entre la calle (aparentemente hostil) y el mundo interior (el paraíso). Esto convierte al acceso a la vivienda en el lugar de transición de lo mundano a lo idílico. Corrales y Molezún crearon un filtro con cambio de dirección -heredero de la tradición de la arquitectura árabe/islámica- que no permitiera una visión inmediata del interior.

Corrales y Molezún pensaron un acceso transversal semicubierto, donde convivieran vehículos y personas, similar al concepto norteamericano de *driveway* en las viviendas suburbanas. Diseñaron un espacio de transición, tangencial y abierto, entre la calle y la casa. Es dudosa su consideración como patio ya que es más parecido a una calle privada de acceso que prolonga la calle en el interior de la parcela (potenciada esta sensación por la transparencia y liviandad de la valla de separación). Corrales y Molezún crearon un espacio novedoso, resultado de sus investigaciones sobre la necesaria relevancia del coche en las viviendas unifamiliares del siglo XX,



Figura 5. Casa Huarte. Patio de acceso. Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

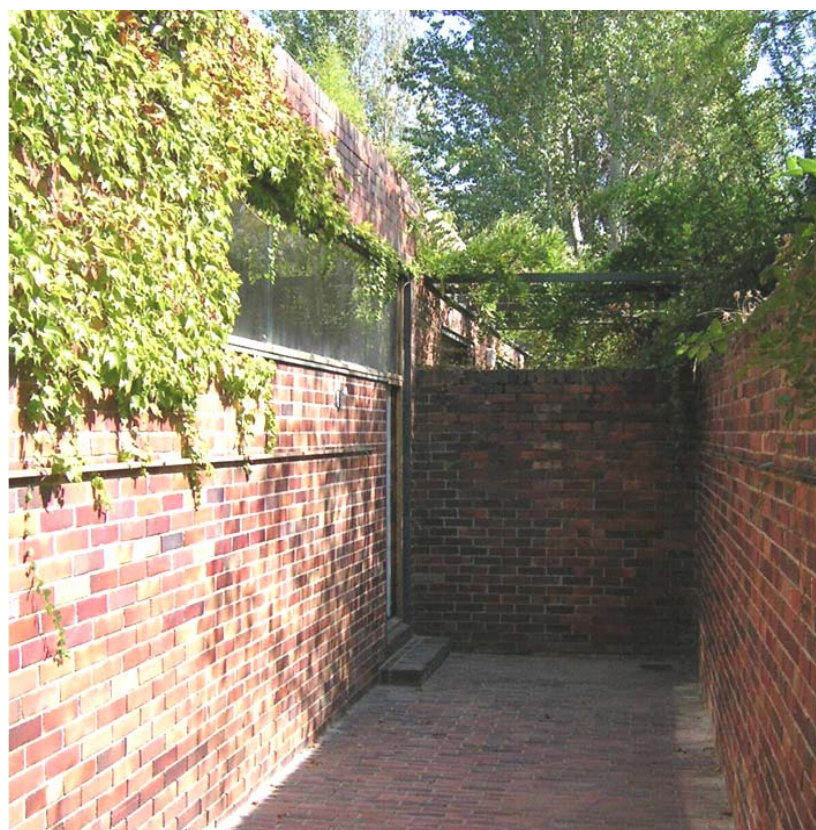


Figura 6. Casa Huarte. Patio de servicio. Fotografía: Estudio López-Molezún

asumiendo con naturalidad su inevitable convivencia. Ya habían realizado estudios sobre el espacio de aproximación de vehículos y la zona de entrada en las primeras versiones de los proyectos para la Casa Remírez Escudero (Madrid, 1956) (Fig.7) y la Casa Álvarez Mon (Cercedilla, 1956) (Fig.8). En estas versiones no construidas se aprecia el proceso de investigación de Corrales y Molezún en torno a los esquemas programáticos, distribuciones funcionales y soluciones formales asociados a un esquema cruciforme. En la zona de acceso de ambos proyectos queda de un lado el volumen para el garaje y del otro el resto de la vivienda con un acceso cubierto y pasante entre los dos cuerpos, concepto avanzado previamente por Jorn Utzon en su casa de Hellebaek (1952).

La Casa Huarte adapta a la cultura europea el concepto de *driveway*, (Fig.9) recurso necesario en Puerta de Hierro, ya que su situación obliga a utilizar el coche para casi todos los desplazamientos cotidianos. El *driveway* estuvo muy presente en la cultura americana desde la aparición de los suburbios residenciales, aparecidos como consecuencia del crecimiento horizontal de ciudades como Los Ángeles, donde las distancias de un extremo a otro de la ciudad hacían imposible los desplazamientos a pie y no existía una red de transporte público eficiente. A mediados de los años 50, en las conocidas Case Study Houses se primaba el acceso rodado y el garaje se incorporó como parte de la volumetría de la vivienda. La Casa 16 de Craig Elwood fue un buen ejemplo de la integración del vehículo como un miembro más de la familia. Años antes, dos europeos (Rudolph Schindler y Richard Neutra) discípulos de Wright anticiparon la incorporación del coche y su acceso al concepto e imagen de la vivienda en dos obras maestras localizadas también en California: la Casa Schindler (Los Ángeles, 1922) y la Casa Von Sternberg (Northridge, California, 1935) (Fig.10). Un caso singular de esta tipología fue la Diamantina Villa de Gio Ponti en Caracas. Ponti, arquitecto italiano sin experiencia profesional previa en América, adaptó el concepto americano de *driveway* a una casa de marcado carácter tropical.

Era inevitable ocuparse del coche en casas suburbanas donde su uso era imprescindible. En la Diamantina Villa el *driveway*

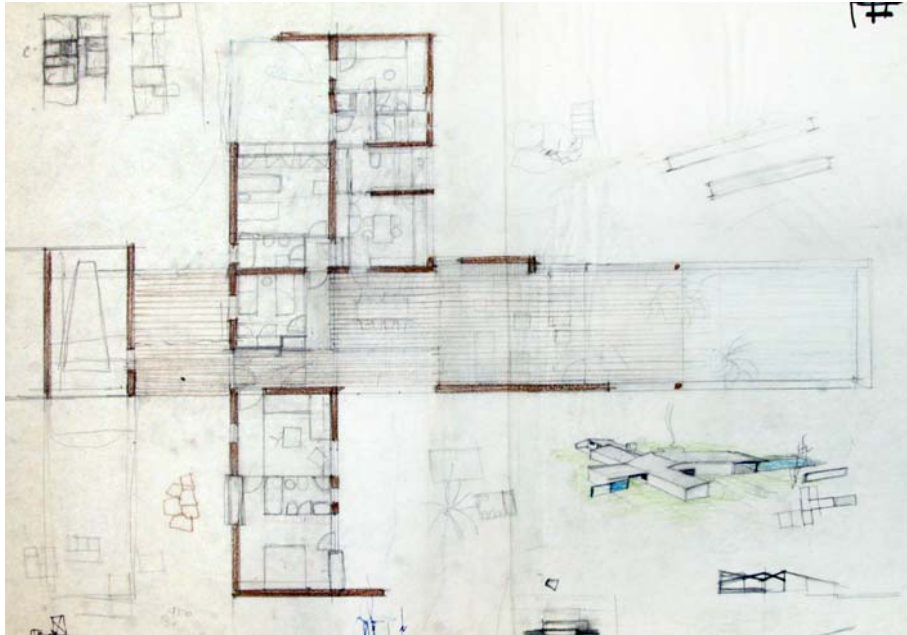


Figura 7. Casa Remírez Escudero (Corrales y Molezún, Madrid, 1956). Planta primera versión
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

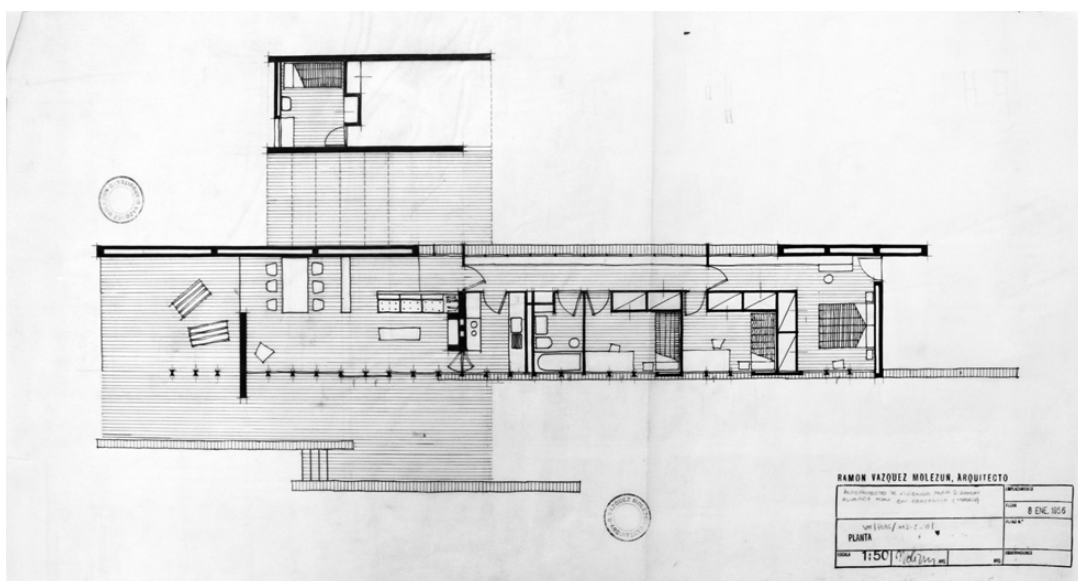


Figura 8. Casa Álvarez Mon (Corrales y Molezún, Cercedilla, 1956). Planta primera versión.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

5/9 La escultura “Prometeo Encadenado” es la materialización a escala de la maqueta que Oteiza presentó al concurso para el Monumento al Prisionero Político Desconocido en Londres en 1952. Esta escultura es de un gran valor artístico en la obra de Oteiza y sentimental para la familia Huarte. Jesús Huarte recordaba como Oteiza “le puso el nombre de Prometeo Encadenado, porque tener una escultura como Homenaje al Prisionero Político Desconocido en casa de un plutócrata no estaría bien visto”^{6/20}. La escultura de Prometeo supuso una culminación de las investigaciones formales y espaciales de Oteiza hasta el año 1952. “Hemos concebido este monumento como una articulación simple y abierta, como un sistema formal liviano, en que el vacío interior constituya su sustancia expresiva y trágica.”^{6/21} Así continuaba explicándolo en la protesta formal que envió al jurado por estar en desacuerdo con el fallo: “La estatua se ha hecho liviana; su naturaleza formal; el régimen de tensiones en el espacio ha cambiado; pero esto no quiere decir que basta para crear una estatua liviana utilizar exclusivamente un material liviano” (Oteiza, Jorge. Memoria del Proyecto presentado al concurso internacional para el monumento al prisionero político desconocido. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952)

ocupaba casi la misma superficie libre de parcela que la zona dedicada al jardín de estancia. La casa se situaba en el punto central de la parcela y la entrada era tangente al círculo trazado alrededor de un árbol para facilitar el giro del vehículo.

El patio de servicio (Fig.6) en la Casa Huarte es un doble espacio contiguo exterior y tangencial al ala de servicio situado en el lado sur de la parcela ligeramente rehundido respecto al nivel de la calle Isla de Oza. El primer espacio está cubierto por una pérgola metálica buscando la privacidad y la protección solar de las dependencias de servicio (cocina, comedor y dormitorios) a las que proporciona iluminación natural y ventilación. Las ventanas de estas estancias al patio de servicio son altas, por encima del nivel de la vista por lo que están independizados visual y funcionalmente. Este patio es un espacio servidor sin voluntad de participar espacialmente en la vida de la casa.

5.1.2 Patios interiores

El patio de relación o patio de padres (Fig.11), delimitado por las fachadas del estar y del comedor, se abre diagonalmente hacia la bancada vegetal situada en la esquina sureste de la parcela donde originalmente se situó la escultura de Oteiza “Prometeo encadenado”^{5/9}. Es el espacio exterior dedicado a las relaciones sociales. Está pavimentado en la mitad de su superficie, la que comunica con el porche que cumplía la función de comedor de verano. Mediante la apertura de una serie de puertas correderas este porche se podía abrir al patio privado o de hijos para comunicar ambos patios y tener un acceso directo y exterior a la piscina desde el patio de relación. Una amable escalinata permite acceder a una plataforma intermedia del patio de relación. Ésta se encuentra a la misma altura que el borde de la piscina y el alfeizar de la ventana corrida del comedor generando un plano intermedio de estancia.

El patio íntimo o de dormitorios (Fig.12) tiene la misma estructura que el de relación, son simétricos y se abren hacia las esquinas opuestas del lado sur. El patio de relación es mayor y más abierto -la vegetación se concentra en las



Figura 9. *Driveway* en el patio de entrada de la Casa Huarte.
Fotografía Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM



Figura 10. *Driveway* en la Casa Von Sternberg. Richard Neutra, Northridge, California 1935

plataformas superiores-, mientras que el íntimo es más frondoso y recogido, protegiéndose del sol de poniente. Un pequeño porche abre el dormitorio de padres y el dormitorio del hijo a una zona pavimentada ligeramente rehundida del nivel del jardín. Un *solarium* pavimentado (originalmente ajardinado) separa el patio de dormitorios del de servicio, es un pequeño espacio exterior rodeado por muros al que se accede por unos escalones desde el patio de dormitorios.

El patio privado o de hijos (Fig. 13) está delimitado por la edificación en todo su perímetro. Es el espacio “andaluz” de la casa. Contiene la alberca-piscina, la pérgola para el emparrado y las jardineras embebidas en el pavimento. Tiene un aire vernáculo, que los otros dos patios residenciales no tienen, al estar pavimentado en su totalidad y ser el único desde el que se aprecia la cubierta de teja (del cuerpo transversal de dormitorios). La piscina-alberca es similar a las albercas que se pueden encontrar en los cortijos o casas de campo, donde se sitúan generalmente contra una tapia en el lateral de un patio.

En la Casa Huarte es una piscina-alberca de recreo y de refrescamiento: “La piscina fue idea de Jose Antonio. El color, fantástico, (fue) difícil de encontrar”^{5/10}. Está revestida interiormente por un *gresite* vítreo color berenjena que emparenta más su aspecto con el de una alberca tradicional que con una piscina de recreo convencional (de acabados interiores claros para potenciar la sensación visual de refrescamiento). El color oscuro del fondo de la piscina controla los reflejos del agua. El nivel del agua está a la altura de la ventana corrida que da al comedor, que coincide con la altura de la vista (línea del horizonte) de un observador sentado en el patio, el estar de niños o el comedor. El banco, el revestimiento del patio y la pérgola crean un *collage* matérico. Es una combinación de materiales -madera, acero pintado y cerámica- que no se encuentra en los otros patios, lo que incide en la singularidad del patio central y en la heterogeneidad del conjunto. La pérgola metálica que actúa como soporte vegetal para proteger la zona de hijos del sol de poniente recuerda al emparrado tradicional de la casa andaluza. Fullaondo señalaba el cuerpo transversal de los dormitorios como el cuerpo de volumetría más dudosa de la vivienda, en contraste con el

5/10. Entrevista del autor con Jesús Huarte. Junio de 2009



Figura 11. Casa Huarte. Patio de relación o de padres. Fotografía Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM

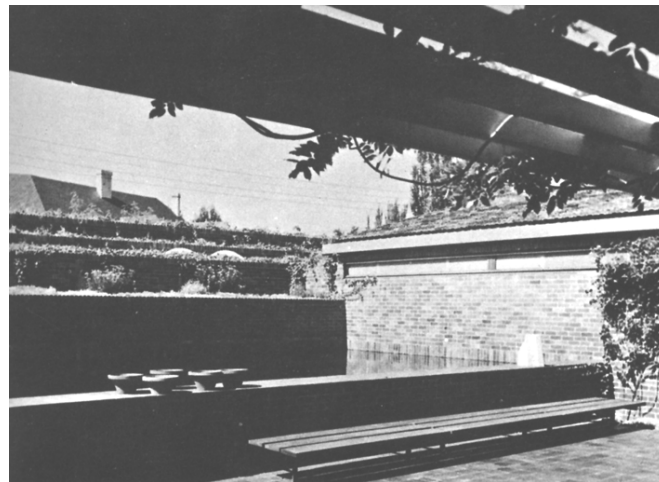


Figura 12. Casa Huarte. Patio privado o de hijos. Fotografía Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM



Figura 13. Casa Huarte. Patio íntimo o de dormitorios. Fotografía Legado Ramón Vázquez Molezún. Fundación COAM

acertado cuerpo transversal de biblioteca y comedor: “(En) el encuentro del ala oeste (dormitorios) con la norte (estancia) (...) parece que los arquitectos han vacilado bastante. La solución de este engarce es más complicada, más artificiosa que la que encontramos en el ala este. (...) Basta comparar la diferencia entre los rebuscados equilibrios de lenguaje a que se han visto obligados en el encuentro del muro con el faldón de los dormitorios, con la directa naturalidad con que este problema ha quedado zanjado en la zona de la biblioteca”^{5/11}. Este volumen puede resultar menos rotundo en una perspectiva desde la zona superior de jardín, pero parece pensado para la perspectiva desde el patio, ya que la suave pendiente descendiente de la cubierta proporciona al patio una escala doméstica intencionada que permite el máximo aprovechamiento de la radiación solar en la zona de la piscina

5.2. Herencia clásica: reinterpretación del patio tradicional

La Casa Huarte tiene una variedad de espacios exteriores que organizan social y funcionalmente la vida de la casa. Estos espacios, denominados patios, son complejos y responden a distintos niveles de privacidad. El patio en la Casa Huarte es más cercano al concepto clásico de patio heterogéneo que al patio homogéneo del movimiento moderno. Corrales y Molezún recogieron la herencia de arquitecturas tradicionales. Del patio otomano de Sinan retomaron la capacidad de adaptar un modelo constructivo a diferentes tipologías edificatorias, contextos y topografías sin alterar su concepto; del patio pompeyano, su especificidad y adaptabilidad y del patio japonés, las relaciones visuales y de privacidad establecidas mediante patios abiertos en las disposiciones tipo *ganko*.

5.2.1 Sinan. Continuidad matérica.

Existe una relación entre el entendimiento del espacio abierto en torno a la edificación en la Casa Huarte y los complejos edificatorios de Sinan en Turquía. Sinan, ingeniero y arquitecto jefe del imperio otomano durante la segunda mitad del siglo XVI, realizó una renuncia arriesgada al exceso ornamental para llegar a la esencia más profunda de las tipologías existentes en la cultura árabe/islámica. Cuidaba las relaciones espaciales,

5/11. Fullaondo, Juan Daniel, “En torno a la casa-patio”, Nueva Forma 20, septiembre, 1967;

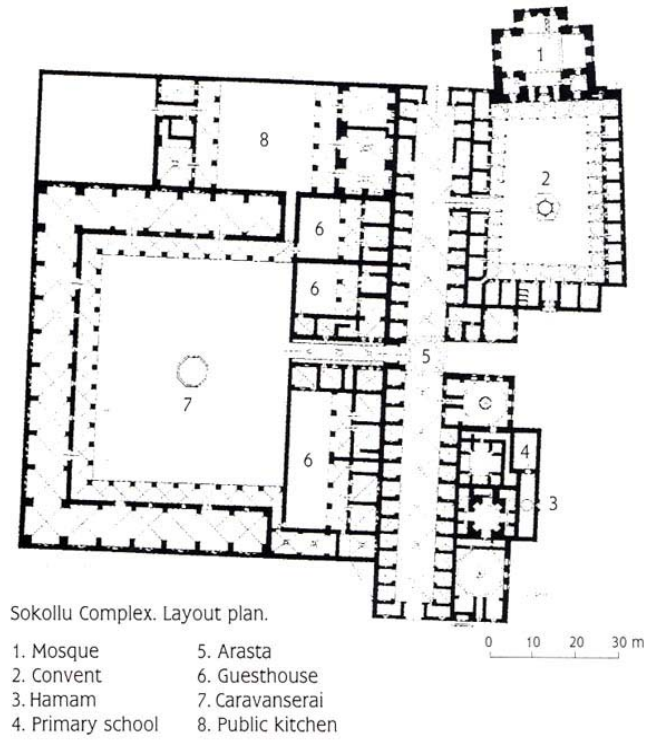


Figura 14. Sinan. Complejo Sokollu, Turquía, 1574. Planta.
Publicado en "Sinan. The architect and his works, Yem Yayin". Fifth edition, 2007

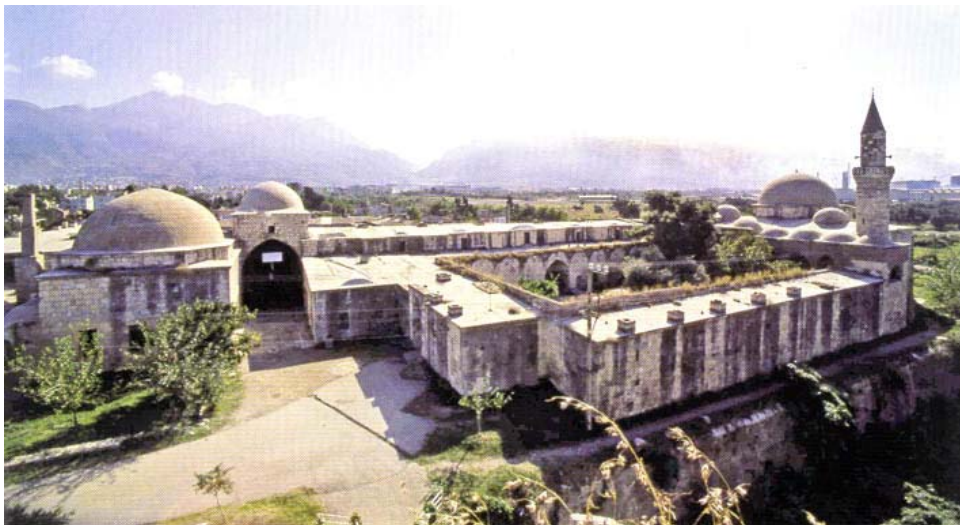


Figura 15. Sinan. Complejo Sokollu, Turquía, 1574. Vista aérea
Publicado en "Sinan. The architect and his works, Yem Yayin". Fifth edition, 2007

tanto las interiores como las de relación con el ámbito exterior más inmediato, dando nuevas respuestas a los distintos grados de privacidad requeridos en unas edificaciones funcionalmente complejas, en una cultura donde era fundamental respetar las jerarquías sociales y el aislamiento entre hombres y mujeres.

El complejo Sokollu (1574) es un edificio híbrido civil y religioso que se cierra al exterior por su carácter defensivo (Fig.14). La potente presencia del muro quebrado perimetral, le otorga una apariencia abstracta y una horizontalidad realmente novedosa (Fig.15), frente a la arquitectura previa de la cultura árabe/islámica, donde los volúmenes prismáticos se desvanecían por la presencia de las escultóricas cúpulas. Los espacios exteriores se unen por pasadizos cubiertos (*arastas*) y no existe ninguna comunicación visual entre ellos. Es una construcción con mundos interiores independientes, con diversos patios que abren o cierran a los espacios interiores contiguos dependiendo de su función y su carácter. Esta secuencia de patios recuerda a la relación de espacios abiertos en la Casa Huarte, que favorecen la fluidez espacial y la fusión de zonas de distinto carácter jugando con la privacidad de los patios.

La materialidad (manejo de la textura y el color) resultaba imprescindible para unificar las complejas edificaciones civiles/religiosas características de la arquitectura árabe/islámica. Sinan recurría a una estrategia: recubrir todo el conjunto bajo un manto formal homogéneo y reconocible, de la que es heredera la arquitectura mediterránea y que resuelve la materialidad de la Casa Huarte, “forrada” su envolvente con un tapiz cerámico.

5.2.2 Casa del Fauno: secuencias y circulaciones

“Al tener patios resulta una casa muy extendida. Tiene patio de relación familiar, patio de llegada, patio de servicio, patio de dormitorios y de relación interfamiliar, y eso sí da un perímetro y un alargamiento de circulaciones, que quizás pueda ser uno de los defectos de la casa. Por otro lado, es una de las cosas que pueda tener de bueno, que quizá la emparente más con una casa pompeyana que con una casa castellana.”^{5/12}

5/12. Ramón Vázquez Molezún, en Castro, Carmen, “El arquitecto critica su obra”, entrevista a Corrales y Molezún, *Arquitectura* 154, octubre, 1971

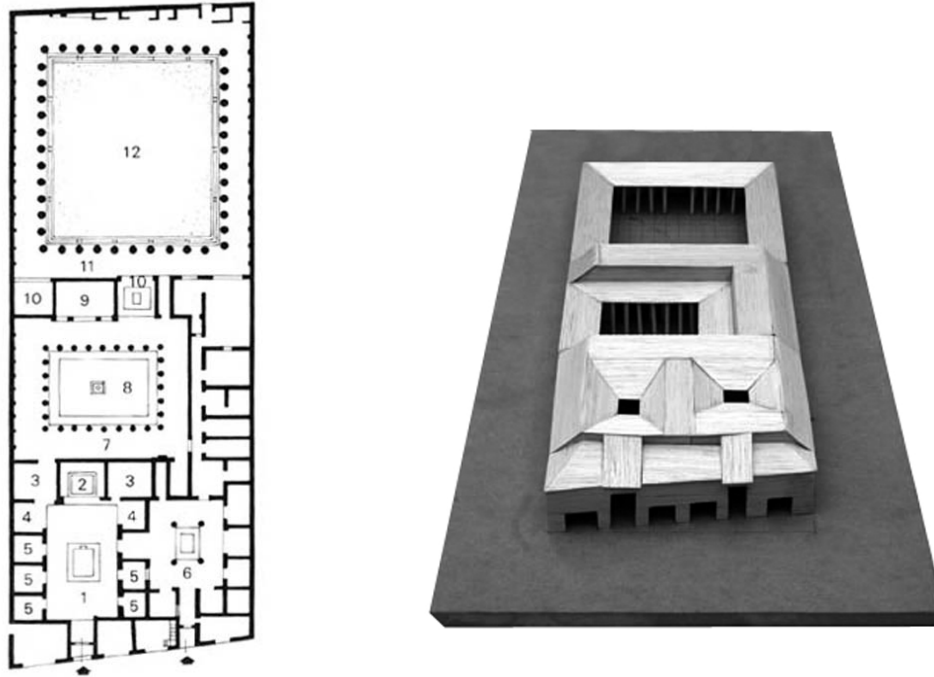


Figura 16. Casa del Fauno, Pompeya, Nápoles, s. II a.c. Planta y maqueta. Secuencia de patios de distintos tamaños y funciones. Dos atrios aparecen en el eje de los accesos. El mayor de ellos es un *impluvium* donde se encontraba la estatua del fauno que da nombre a la casa. Pasado el *impluvium* se sitúan los dos peristilos, el primero menor y el segundo ocupando de lado a lado el ancho de la casa. El patio más pequeño hace las funciones de patio de servicio previo



Figura 17. Casa Huarte. Planta de acceso. Al igual que la casa del Fauno tiene un patio de entrada (norte) y otro de servicio (sur) aunque en fachadas opuestas. Los patios de relación son parecidos en tamaño y orientación cada uno con las especificidades definidas por las necesidades de las estancias a las que sirven. Dibujo: Pablo Olalquiaga

La Casa Huarte posee un perímetro edificado que se prolonga hasta los límites de la propiedad, limitando con la calle. Es una vivienda de programa amplio que se desarrolla horizontalmente en torno a patios. En la casa pompeyana, de la que tomamos como modelo la Casa del Fauno, coexistían dos tipos de patios: los atrios y los peristilos. Los atrios eran patios pavimentados de reducidas dimensiones cubiertos casi en su totalidad. Tenían un carácter más público, de recepción. Los peristilos eran patios porticados de mayor dimensión ajardinados, situados al fondo de la casa y con un carácter más íntimo. La Casa del Fauno (Pompeya, Nápoles, s. II a.c.) era una casa aislada atípica en una estructura urbana donde las viviendas se adosaban. Tenía un programa amplio donde la presencia de los patios daba lugar a circulaciones extensas en una secuencia de patios de distintos tamaños y funciones (Fig.16). Dos de ellos se sitúan cercanos a la entrada, el más pequeño hace las funciones de patio de servicio previo. El patio mayor es un *impluvium* donde se encontraba la estatua del fauno que da nombre a la casa.

A continuación se sitúan los dos peristilos, el primero menor y el segundo mayor ocupando de lado a lado el ancho de la casa. Al igual que en la Casa Huarte el tratamiento del suelo del patio marcaba un carácter de mayor relación o mayor intimidad (Fig.17). Los patios situados en las zonas de mayor relación social y familiar estaban pavimentados. Los patios de las zonas privadas y de descanso eran ajardinados buscando un contacto directo con la naturaleza y mayor intimidad. El llamado patio de relación en la Casa Huarte (el espacio exterior más extenso) y el patio de hijos (donde se encuentra la piscina) se pavimentaron a nivel del salón y del porche. Ambos están ajardinados en las plataformas superiores, donde pierden su carácter de patios. Están pensados para acoger tanto actividades de relación social como situaciones familiares de recogimiento.

5.4.3 Katsura: el componente espiritual a través del diseño del espacio.

Las villas imperiales japonesas se caracterizan por jerarquías espaciales y funcionales complejas, diferenciadas por el carácter y la naturaleza de los espacios abiertos y su relación



Figura 18. Villa Imperial Katsura. Kyoto, 1615. Planta general del conjunto.
Plano publicado en "Imperial Villa Katsura", Phaidon, 2005



Figura 19. Villa Imperial Katsura, Kyoto, 1615. Imágenes exteriores de los *shoin*
Fotografía publicada en "Imperial Villa Katsura", Phaidon, 2005

con el espacio interior. Existe una componente espiritual indiscutible en la arquitectura japonesa, que también existe en la Casa Huarte. Según Arata Isozaki existe una relación directa entre la sensación (aura) que se experimenta al sentarse en los cuartos de la Villa Imperial Katsura (Kyoto, 1615) y el diseño intencionado de su espacio: “es la tensión inherente en la estrategia diagonal”^{5/13}. Este recurso espacial fue, siglos más tarde, protagonista en la arquitectura del movimiento moderno, de ahí el interés que suscitó Katsura en los arquitectos europeos, desde Taut hasta Gropius, quien lo consideró como un ejemplo histórico de modernidad.

La Villa Katsura responde al esquema denominado *ganko* (Fig.18). Esta disposición genera un espacio fluido en el que se produce una concatenación de estancias en una secuencia no lineal, generando un conjunto orgánico de líneas quebradas que incorpora los espacios exteriores en su unidad conceptual y espacial a modo de espacios abiertos (Fig.19). Se produce una sensación visual interior-exterior-interior donde el filtro exterior es incluido dentro de la identidad arquitectónica del conjunto.

Esa misma sensación se reproduce en la Casa Huarte, donde las visuales repiten la secuencia interior-exterior-interior. En Katsura se manifiesta en especial en la pieza residencial principal de palacio, la que alberga las habitaciones con tatami denominadas *shoin* (Fig.20). Tanto en Katsura como en la Casa Huarte -excepto en el ala de dormitorios- no existen pasillos de comunicación, los espacios se comunican atravesando las estancias interiores pudiendo independizarse mediante paneles correderos. A través de estas dilataciones espaciales en los quiebros del esquema lineal se puede observar el exterior del edificio al mismo tiempo que podemos observar el espacio interior a través de las propias estancias y los paneles correderos desplegados o abiertos. La visión del exterior de la edificación desde el interior queda enmarcada por los cercos de los ventanales de suelo a techo. Jorn Utzon hacía referencia constante al “énfasis horizontal”^{5/14} generado por el espacio abierto al exterior que queda comprimido entre dos planos. Una expresión de ese énfasis horizontal es la que proporcionan los movimientos de las puertas y las pantallas correderas, que son

5/13. Isozaki Arata, La estrategia diagonal: Katsura imaginada por “el gusto de Enshu” publicado en Katsura Imperial Villa. Phaidon Press. 2005

5/14. Utzon, Jorn. 1962. “Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés”, en Conversaciones y otros escritos. Moisés Puente. GG, 2010

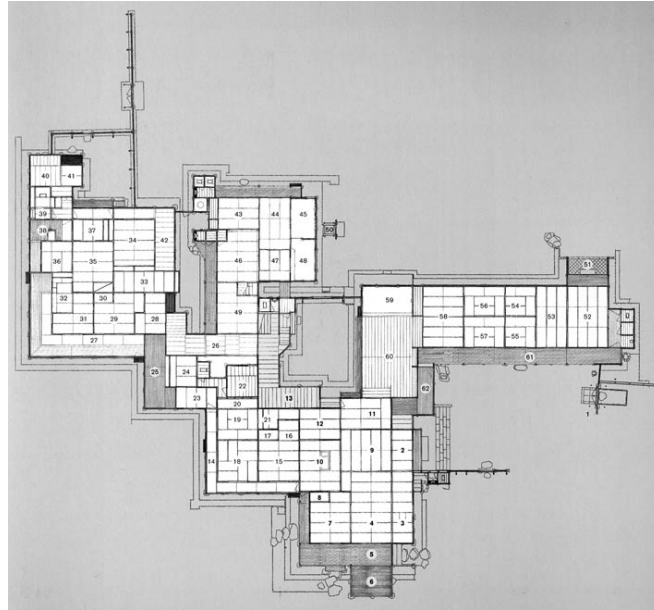


Figura 20. Villa Imperial Katsura. Kyoto, 1615. Planta de los *shoin*
Plano publicado en "Imperial Villa Katsura", Phaidon, 2005



Figura 21. Villa Imperial Katsura, Kyoto, 1615. Vista interior de los *shoin*. Fluidez espacial interior por medio de paneles correderos. Fotografías publicadas en "Imperial Villa Katsura", Phaidon, 2005



Figura 22. Casa Huarte. Aperturas a ras de suelo que dan continuidad al espacio interior-exterior poniendo en contacto arquitectura y naturaleza. Fotografías: Izquierda: A. Baltanás. Derecha: publicada en *Nueva Forma* 20, sept. 1967

la manifestación de la plataforma en la casa japonesa (Figs.21,22).

Desconocemos si Corrales y Molezún conocían Katsura ya que no aparece en sus archivos ningún libro ni referencia. En 1960, cinco años antes del proyecto de la Casa Huarte, Kenzo Tange publicó "Katsura: Tradición y Creación en la Arquitectura Japonesa", con prefacio de Walter Gropius. Existe una publicación anterior de Bruno Taut en 1933. Taut fue el primer arquitecto moderno en reparar en la vigencia de Katsura. Admiraba la modernidad de Katsura en unos términos que bien se podrían aplicar a la Casa Huarte: "La casa tradicional (japonesa) es tan impresionantemente moderna porque contiene soluciones perfectas, hace siglos, para problemas con los que el arquitecto occidental contemporáneo está todavía peleando: flexibilidad completa de paredes móviles interiores y exteriores, espacios intercambiables y multiusos (...)"^{5/15}.

5.3 Contemporaneidad: ruptura con la casa-patio del Movimiento Moderno.

Rafael Moneo definió tipo como el concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal^{5/16}. La Casa Huarte supuso una ruptura con un tipo característico: la casa-patio de Mies (Fig.23). Mies se distanció del modelo clásico de casa con patio central al introducir elementos inéditos, como el patio tangencial y el patio en esquina. La casa-patio de Mies, sin haber llegado a ser construida, puede considerarse el paradigma de la casa-patio tipo del Movimiento Moderno. El Pabellón de Barcelona supuso la materialización del concepto espacial de la casa-patio de Mies, que prolongaba el espacio interior hacia el exterior y viceversa mediante las grandes aperturas acristaladas de lado a lado de las estancias y de suelo a techo. Desarrolló las casas patio de ladrillo como prototipos sin cliente para plasmar la continuidad espacial entre el interior y el exterior que se producía dentro de los muros de la vivienda.

5/15. Taut, Bruno, 1933, "Reflexiones sobre Katsura" publicado en *Katsura Imperial Villa*. Phaidon Press. 2005

5/16. Rafael Moneo. "On typology". En *Oppositions* 13, 1978

En la casa-patio de Mies el cerramiento exterior de los patios era un muro homogéneo de espesor limitado, como prolongación de unos muros exteriores que hacen de soporte

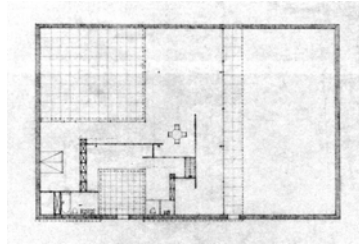


Figura 23. L. Mies van der Rohe. Casa con tres patios. Estudio para la Casa Hubbe, 1935. Plano publicado en "Mies in Berlin". The Museum of Modern Art, New York, 2001

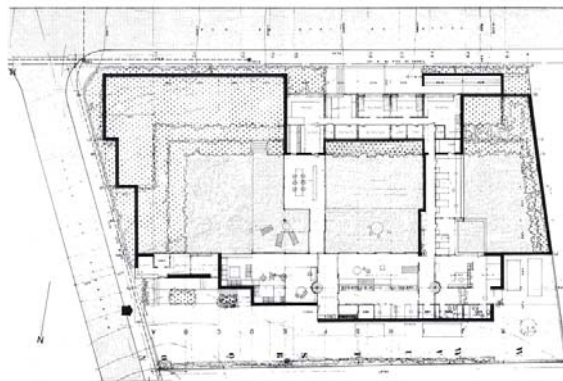


Figura 24. Casa Huarte. Planta baja, publicada en *Arquitectura* 94, octubre 1966



Figura 25. L. Mies van der Rohe. Casa Ulrich Lange. Krefeld, Alemania, 1935. Plano publicado en "Mies in Berlin". The Museum of Modern Art, New York, 2001

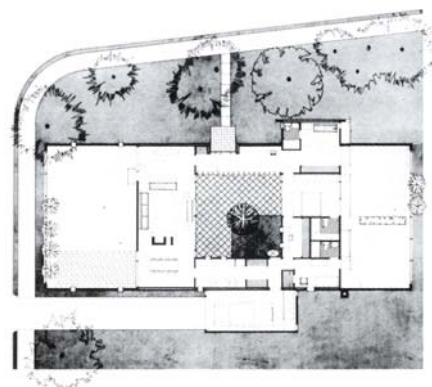


Figura 26. J. L. Sert. Casa Sert. Cambridge, Massachusetts, 1958. Plano publicado en, "Josep Lluís Sert. Clásicos del Diseño 08". Santa & Cole. ETSAB, 2005

perimetral de la vivienda. En la Casa Huarte los cerramientos del patio hacia el jardín (en los lados donde no hay vivienda ni programa) se resolvían mediante “pesados” muros de contención aterrazados. Tienen estos muros una connotación y una naturaleza totalmente distintas a los limpios paños de ladrillo que limitan los patios de Mies. El patio de Mies es cerrado, volcado hacia el interior. No busca escapatorias, se aísla voluntariamente de su entorno. No quiere participar ni coger prestados elementos de inspiración de un contexto que ignora. Es más, en los casos construidos, como la Casa Ulrich Lange, el perímetro del muro de la casa-patio no coincidía con el perímetro de la parcela, no disfrutando de ella en el ámbito exterior a los muros. Si observamos la planta de la Casa Huarte, parece buscar un horizonte visual diagonal hacia la esquina sureste del patio de relación (Fig.24). En sección es todavía más evidente la búsqueda de una escapatoria visual para crear un mayor efecto de profundidad. Corrales y Molezún recurren a la diagonal para abrir los patios y aumentar la sensación espacial. El espacio de la casa-patio de Mies es decididamente horizontal. Este carácter se ve enfatizado por un hecho revelador: Mies apenas dibujó secciones de sus casas-patio. Representaba las viviendas mediante plantas y alzados. Solo dibujaba en sección los detalles constructivos. “Mies utilizaba el apelativo de casas-patio más como una alusión a un tipo bien conocido que como un intento de caracterizar con él un desarrollo tipológico. En último término, tales casas están definidas por el modo en que el arquitecto ha materializado el espacio; el patio propiamente dicho no es en este caso quien actúa, quien estructura la forma; el espacio es más importante, más activo, que el tipo”^{5/17}.

Las casas-patio de Mies acabaron siendo un tipo en sí mismas, tratadas como objetos abstractos e independientes de su contexto. Los planos de Mies no hacían referencia a la orientación ni a la topografía. Cuando acababa adaptando su concepto a un lugar concreto, resultaba casi imposible que la parcela se adaptara a su concepto de casa-patio neutra y abstracta. En cuanto la parcela tenía una geometría o topografía irregular aparecían contradicciones. El proyecto para la Casa Ulrich Lange (Krefeld, Alemania, 1935) consistía en una casa-patio rodeada de un jardín con el que apenas se

5/17. Rafael Moneo. “On typology”. En *Oppositions* 13, 1978

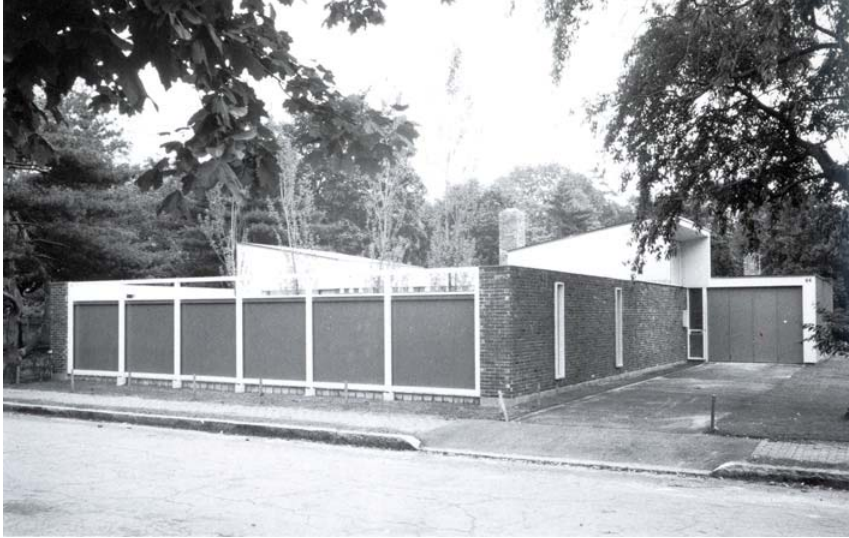


Figura 27. J. L. Sert. Casa Sert. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. 1958.
Fotografía publicada en Freixa, Jaume, "Josep Lluís Sert. Clásicos del Diseño 08". Santa & Cole. ETSAB, 2005

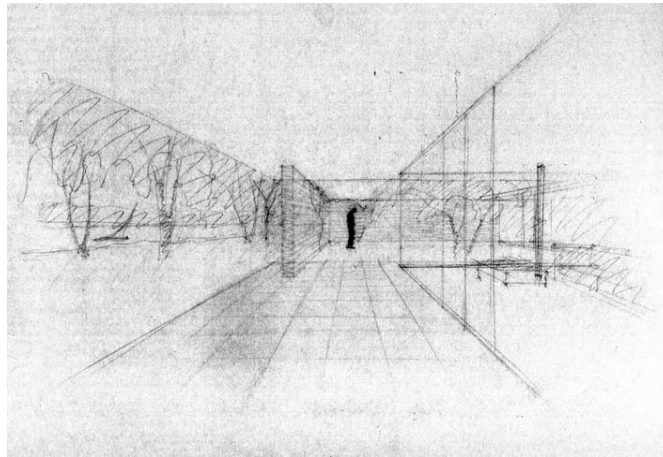


Figura 28. Casa Huarte. Vista suroeste desde la calle Isla de Oza.
Fotografía: Legado Vázquez Molezún, Fundación COAM

relacionaba espacial y visualmente, que a su vez está separado físicamente de la calle (Fig.25). Esta dicotomía, dudosa en los proyectos de casa-patio alemanes de Mies, sí funciona en las parcelas suburbanas de Estados Unidos, donde existe un concepto distinto de privacidad. Las viviendas no se separan física ni visualmente de la calle. Buen ejemplo de cómo el modelo de casa-patio de Mies se adaptaba a la cultura norteamericana fue la Casa Sert (Cambridge, Massachusetts, 1958), donde la parcela no ocupada por el volumen de la vivienda se cedió naturalmente como jardín y espacio abierto a la calle y a los peatones (Figs.26,27). La proporción espacio libre-espacio construido en la Casa Huarte y en la Casa Sert es similar, la diferencia reside en que la cultura española exige una separación física entre el espacio público y el espacio privado. En la Casa Huarte había que resolver la separación de la casa con la calle. Es este hecho lo que la convierte en una casa-patio: la separación física de la parcela y la calle que genera un espacio intramuros entre la casa y el límite de la parcela (Fig.28). La casa es la propia valla-muralla. La construcción se concentra para aislarse del entorno.

La creación de un lugar requiere de una estrategia conceptual y de una transformación física del medio. Corrales y Molezún transformaron el jardín de una parcela convencional de colonia residencial suburbana en un lugar íntimo, aislado del entorno hostil, donde se desarrollan las relaciones interfamiliares y hacia el que vuelcan las distintas estancias de la vivienda. El concepto del proyecto nace de un profundo conocimiento por parte de los arquitectos de la arquitectura tradicional y del movimiento moderno para crear un nuevo concepto de casa-patio en una hábil maniobra de fusión de conceptos y materiales clásicos empleando un lenguaje formal moderno y vanguardista.

CAPÍTULO 6 - HORIZONTE CONSTRUIDO



Mies van der Rohe. Casa Margarete Hubbe. Magdeburgo, Alemania. 1935
Plano publicado en "Mies in Berlin". The Museum of Modern Art, New York, 2001



Casa Huarte. Estado actual. Fotografía: Miguel de Guzmán

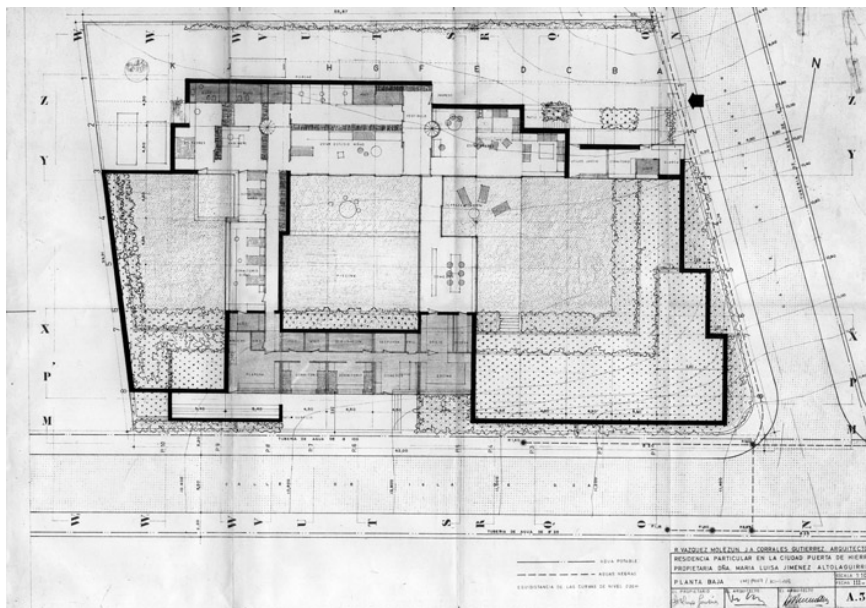


Figura 1. Casa Huarte. Plano A-3 de Planta Baja. Proyecto de Ejecución. Marzo 1965.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

CAPÍTULO 6 - HORIZONTE CONSTRUIDO

La Casa Huarte representa un ejemplo de vivienda introspectiva y deliberadamente aislada de un entorno hostil, incompatible con la intimidad que se requiere en un entorno doméstico. Es fundamental entender el carácter suburbano de su entorno para analizar la relación de la vivienda con la calle y el proceso de transición de la vía pública hacia la privacidad del interior ^{6/1}. Un hábil uso de la vegetación no era suficiente para aislar de la calle una vivienda tan próxima a los límites de la parcela. La posición de parcela en esquina delimitada por dos calles (Figura 1) hacía aún más complicado el proceso de aislamiento. La Casa Huarte se manifiesta al exterior mediante una superposición de muros pesados y ciegos que se retranquean escalonadamente amoldándose a la alineación de la calle (Figura 2), aislando la vivienda de las calles adyacentes.

6/1. Las casas-patio de Mies son un referente como viviendas voluntariamente aisladas del entorno inmediato. La interpretación que de su posible emplazamiento hace Iñaki Ábalos nos ayuda a encontrar una analogía entre dos arquitecturas aparentemente divergentes (la Casa Huarte y la casa-patio de Mies en su vertiente europea). Mies no situó sus casas-patio en un emplazamiento específico, pero según Iñaki Ábalos los muros representaban una marcada intención de aislamiento y privacidad respecto a un más que probable entorno urbano, incluso podemos suponer que suburbano ya que en las perspectivas del espacio exterior intramuros no aparece ninguna construcción asomando por encima de las tapias perimetrales.

Ábalos, Iñaki, "La casa-patio de Mies. Una visión subjetiva", Exit 1, LMI, 1994

Corrales y Molezún replicaron hacia la calle el mismo efecto camuflaje que proporcionaban los muros vegetales de los patios interiores. El banqueo hacia el exterior es más brusco y concentrado que hacia el interior. Un primer murete a modo de jardinera permite que la vegetación trepe por el muro situado en segundo plano (Figura 3), cuya altura debía ajustarse para evitar que el peatón no se sintiera agredido a la vez que garantizara el aislamiento acústico y visual de la calle desde el interior de la vivienda. Se genera de esta manera un jardín introspectivo abierto al interior de la parcela y delimitado en su perímetro por unos muros de contención de ladrillo que alojan una barrera vegetal aterrazada.

6.1 Arquitectura camuflaje

En la primera etapa de la obra de Corrales y Molezún (1954-1966), abordaron proyectos en los que, debido a su localización eminentemente periférica o rural, fue fundamental la relación de la arquitectura con el paisaje. La Casa Huarte, a pesar de insertarse en un entorno suburbano relativamente denso y ruidoso, disfruta de un paisaje propio donde conviven ejemplos de arquitectura-paisaje de la obra de Corrales y



Figura 2. Casa Huarte. Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

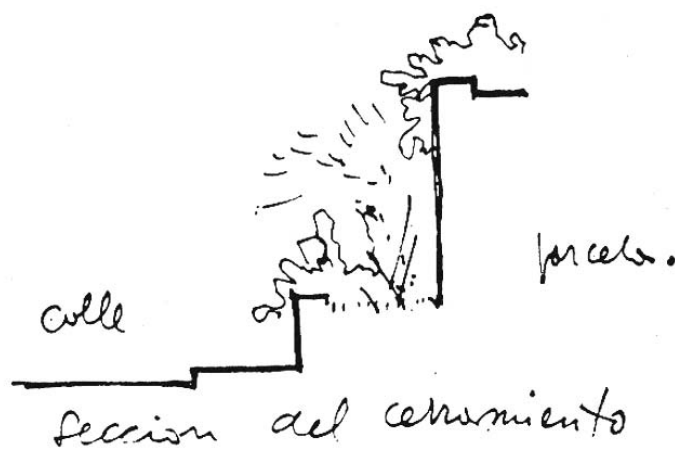


Figura 3. Casa Huarte. Croquis del cerramiento escalonado y camuflado por la vegetación dibujado por Molezún. Publicado en *Nueva Forma* 20, La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro

en equilibrio arquitectura y naturaleza. La Casa Huarte cerró el círculo empezado doce años antes que concentra los mejores Molezún: el Instituto en Herrera de Pisuegra, la Residencia Infantil en Miraflores de la Sierra (en colaboración con de la Sota) y el Pabellón de Bruselas (Figura 4). En Herrera de Pisuegra una secuencia de plataformas descendientes hacia el mediodía acoplaba la base a la topografía original del terreno. La edificación con los distintos usos y necesidades se disponía en esvástica en torno a la sala de usos múltiples que representaba el espacio central de relación, mientras que los espacios abiertos acogían las zonas de juego y recreo al aire libre. En Bruselas el edificio se pliega y se adapta al terreno, jugando con plataformas abancaladas y con una secuencia dinámica de cubiertas quebradas, en un proceso de colonización que da lugar a una arquitectura que no distingue límites entre edificación y naturaleza. El edificio se acopla a la topografía del terreno y al arbolado preexistente mediante un mecanismo de adición de elementos constructivos flexibles y adaptables. El proyecto de Miraflores planteaba un método constructivo similar, con un basamento pétreo que se amolda escalonadamente al terreno. La estructura metálica ligera sostiene una cubierta rotunda y abstracta, más sotiana, menos dramática que las cubiertas de Herrera de Pisuegra, Bruselas o la Casa Huarte. La novedad que nos aporta el proyecto de la Casa Huarte en estos proyectos paisaje de Corrales y Molezún es la artificialización del método. Se invierte el orden del proceso. En los proyectos anteriores la arquitectura se adaptaba al medio, en la Casa Huarte el medio se modifica para adaptarlo a la arquitectura.

En estos proyectos de Corrales y Molezún la vegetación es un instrumento de proyecto, como en Bruselas donde el arbolado original definía la geometría final de la edificación. Para la Casa Huarte resultaba fundamental que la vegetación colonizara la arquitectura cuanto antes para forzar el efecto de adaptación al paisaje. Esta domesticación del jardín se reflejaba en el plano de ajardinamiento del Proyecto de Ejecución, donde se recogían las zonas ajardinadas y las especies a plantar (Figura 5).



Figura 4. Corrales y Molezún. Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas, 1958. Fotografía publicada en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura, 1992" CSCAE, 1993

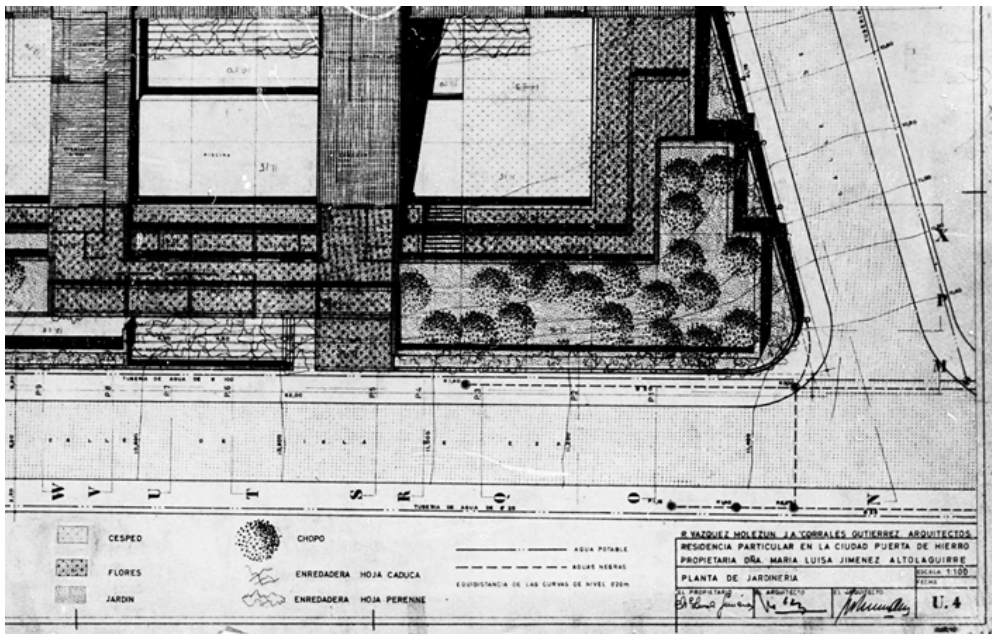


Figura 5. Casa Huarte. Detalle del Plano U-4 de Ajardinamiento. Proyecto de Ejecución. Marzo 1965. En la zona inferior izquierda se observa la leyenda del ajardinamiento (chopos, enredaderas de hoja caduca y de hoja perenne) y de las zonas de césped y flores. Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

Se especificaba donde se debían plantar los chopos, las enredaderas de hoja caduca, las de hoja perenne, las zonas de césped, las de jardín y donde se plantarían flores. “La jardinería va a estar en este edificio cuidada con gran esmero y cubre todo lo que no está pavimentado, zonificándose en parte y distribuyéndose de esta forma: césped, en el patio de dormitorios y parte del patio de recepción; flores y jardinería en general en todos los bancales que dan a los patios; arbolado grande en las terrazas elevadas. Son en general especies de hoja caduca. En todos los espacios que ha sido posible se han dispuesto jardineras y espacios para poder plantar enredaderas y trepadoras de hoja perenne y caduca, así como en todo el cinturón exterior”^{6/2}. Corrales y Molezún otorgaban mucha importancia a la jardinería “insistente y homogénea. (...) Todo el lujo en esta casa va a estar concentrado en la jardinería”^{6/3}. Para destacar la vegetación. Corrales y Molezún alteraron la topografía natural del terreno para crear el paisaje. Unos muros de contención de tierras y soporte de vegetación permiten la dispersión de la casa en la parcela. La arquitectura se funde aquí con el paisaje y la casa se prolonga en el jardín que se ensancha hacia los límites de la parcela (Figura 6).

En la Casa Huarte la edificación se asienta en la parcela en un proceso en el que Corrales y Molezún manejan hábilmente topografía, orientación, vistas, corrientes de aire, accesos, tamaño de la parcela, etc. Simultáneamente se deben acoplar al diseño los condicionantes del programa y los usos demandados por el cliente. Al construir unas plataformas ajardinadas sobre la cota natural del terreno, se creaba la falsa sensación de que el jardín se hundía, permitiendo que el espacio interior de parcela se aislara de la calle. “La idea de enterrar el edificio fue de Ramón y me pareció brillantísima. En lugar de tener una tapia tienes un jardín aterrazado que permite que no veas y no te vean”^{6/4}.

6/2. Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón. Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte. Mayo de 1965

6/3. *Ibidem*

6/4. Entrevista del autor a Jesús Huarte. Junio de 2009

La utilización de jardineras cercanas a los paños de fachada en los patios de la Casa Huarte (Figura 7) remarca el carácter íntimo de estos espacios abiertos cercanos al interior de la vivienda, que poco tiene que ver con el jardín tradicional europeo, más abierto y expuesto. Wright marcó, de alguna

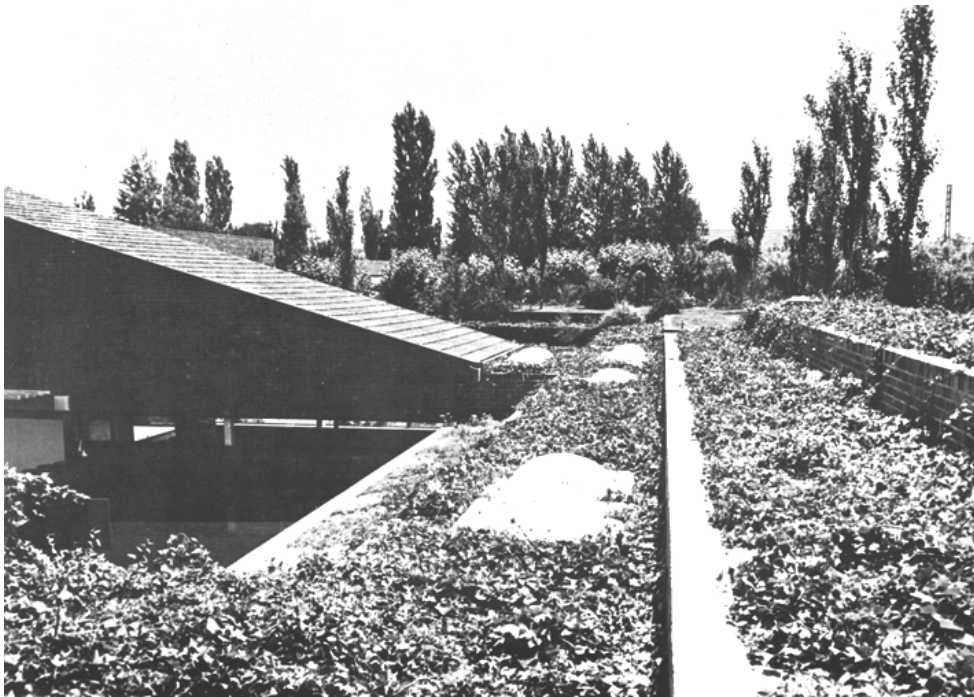


Figura 6. Casa Huarte. A Jardinamiento con enredaderas de la cubierta vegetal y los bancales.
Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Figura 7. Casa Huarte. Jardinera en el patio de relación. Fotografía: Archivo de la Familia Huarte

manera, el camino de la integración de una vegetación controlada en el entorno edificado mediante el uso de jardineras, especialmente a partir de sus conocidas Casas de la Pradera, continuando el camino abierto por los hermanos Greene pocos años antes. En sus proyectos domésticos Wright creó un jardín gradual. Situaba la vegetación más frondosa a una distancia intermedia de la vivienda controlándola conforme se acercaba a la edificación, acotando su crecimiento mediante jardineras. En la Casa Huarte ese jardín gradual se domestica progresivamente según se acerca a la casa. Primero está la vegetación frondosa en los muros escalonados del jardín (Figura 8). En un segundo orden aparece un ajardinamiento más controlado que nace de las jardineras más cercanas al nivel de los estares en los patios de padres y de hijos. El efecto de las jardineras y macetas móviles resultaba más dudoso al ser elementos decorativos ajenos a la arquitectura.

6/5. Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón. Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte. Mayo de 1965

6/5. En planta, el módulo del pavimento de la Casa Huarte estaba estudiado para que las medidas de las estancias fueran múltiplos del mismo. En proyecto el módulo era de 25x13 centímetros, que coincide con la medida del medio pie de ladrillo (24x12) más la llaga de mortero. En obra se sustituyó el ladrillo previsto en proyecto, de 25 por 13 cm. a sardinel y plaqueta de 25 por 13 cm, por plaqueta cerámica de 25x25 cm en todas la zona de interior y las de los patios que quedan a nivel de la planta baja. En las zonas exteriores restantes se mantuvo el pavimento de ladrillo colocado a sardinel.

La disposición original de grandes macetas en el patio de entrada de la Casa Huarte distraía la rotundidad del espacio tangencial de entrada (Figura 9), aún así su ubicación fue estudiada minuciosamente. Parecían seguir, al igual que las jardineras colocadas en el patio de hijos (Figura 10), la intención apuntada en la memoria del proyecto: "(...) en todos los sitios en los que ha sido posible se han dispuesto jardineras..."^{6/5}. La dimensión de la jardinera y la rotundidad de su trazado y de su huella eran directamente proporcionales al grado de acierto de esta estrategia de "naturalización" del entorno construido. Además de la plantación controlada de jardineras fijas y móviles en el jardín, el proceso de domesticación del espacio exterior de la Casa Huarte dependía de una estudiada continuidad matérica y cromática del área de influencia de la edificación. El despiece de los pavimentos^{6/6} de la Casa Huarte se realizó a junta corrida con piezas de cerámica vidriada de tamaño y textura similares al ladrillo y la teja utilizados en fachadas y muros (Figura 11).



Figura 9. Casa Huarte. Patio de entrada. Grandes macetas flaquean los pilares del porche.
Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Figura 8. Casa Huarte. Ajardinamiento de las cubiertas del pabellón de servicio.
Fotografía: Archivo de la Familia Huarte

6/7. Azpiazu, Juan Ignacio y Semper, Gottfried. "Semper: El Estilo. El Estilo en las Artes Técnicas y Tectónicas o Estética Práctica. Un manual para técnicos, artistas y amantes de las artes". Azpiazu Ediciones, 2012. Traducción al español de: Semper, Gottfried, "Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten", 1863. Semper asociaba lo estereotómico a aquellos materiales que sólo pueden ser trabajados mediante demolición o agrietamiento. El planteamiento de los proyectos germinales de la obra de Corrales y Molezún (Herrera de Pisuerga, Miraflores, Bruselas y Casa Huarte) se concentra en aquella acción primitiva que definía Semper de moldeado y nivelado del terreno para adaptarlo a las necesidades del hombre.

6/8. Corrales, José Antonio y Vázquez Molezún, Ramón. Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte. Mayo de 1965

6/9. Heidegger, Martin. "Construir, habitar y pensar". Conferencias y artículos. Ed. Del Serbal, 2001. Heidegger se refería al concepto alemán Raum, cuya traducción literal significa espacio, pero cuyo significado tiene un sentido más arquitectónico: espacio franqueado para población. Este espacio nace del lugar y está delimitado por la frontera, que en arquitectura definimos como límite. Estos conceptos: lugar, espacio y límite quedan perfectamente definidos por la operación topográfica y paisajista llevada a cabo por Corrales y Molezún en la Casa Huarte.

6.2 Horizonte construido

Según Gottfried Semper la acción más primitiva de la arquitectura fue la adaptación del terreno para las necesidades (espirituales) del hombre: "Si definimos edificio como la nivelación de una roca irregular a modo de trabajo estereotómico, entonces el símbolo más antiguo y noble de la sociedad y civilización (el altar) nos sirve como punto de partida"^{6/7}. En ese sentido la Casa Huarte, como síntesis de la primera etapa de la obra de Corrales y Molezún (la que concentra sus obras maestras), recurre a la acción primitiva y profunda: adapta el terreno a las necesidades del proyecto, que son las de los futuros habitantes. La edificación se fijó al suelo, formando parte de él y transformándolo. Puede dar la impresión de que el proyecto adaptó la casa al terreno, cuando en realidad ocurrió lo contrario: el proyecto alteró el terreno acomodándolo a las necesidades espaciales de la vivienda. Corrales y Molezún plantearon el proyecto a partir de "una idea previa muy definida: la manera de separarla (la casa) de la calle era colocar en la calle, como primera construcción, el pabellón de servicio, escalonado y cubierto de flores. Y esta es la fachada a la que mira un segundo pabellón retranqueado, que es la zona principal de la casa. (...) Se creó el terreno previamente. Por medio de una serie de muros, rellenos de tierra, el terreno se elevó hacia la calle. (...) Es la creación de un terreno nuevo. Aparte de hacer una casa, se ha hecho un terreno -se modifica el terreno para que el terreno se acople a la casa"^{6/8}.

Corrales y Molezún moldearon el terreno para transformar el paisaje. El plano del suelo se quebró ascendentemente desde el espacio interior de la vivienda hasta el punto más alejado del jardín (Figura 12). Martin Heidegger, en su brillante ensayo "Construir, habitar, pensar"^{6/9} (1951) aseguraba que habitar y construir están relacionados y que para habitar es necesaria una transformación (construcción) del medio. Al construir convertimos un "sitio" cualquiera en un "lugar" que no estaba antes. Ese nuevo espacio, el Raum, es el espacio para ser habitado. La arquitectura en relación con la naturaleza transforma en mayor o menor medida el paisaje.



Figura 10. Casa Huarte. Macetas de pequeño formato situadas al borde la piscina.
Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

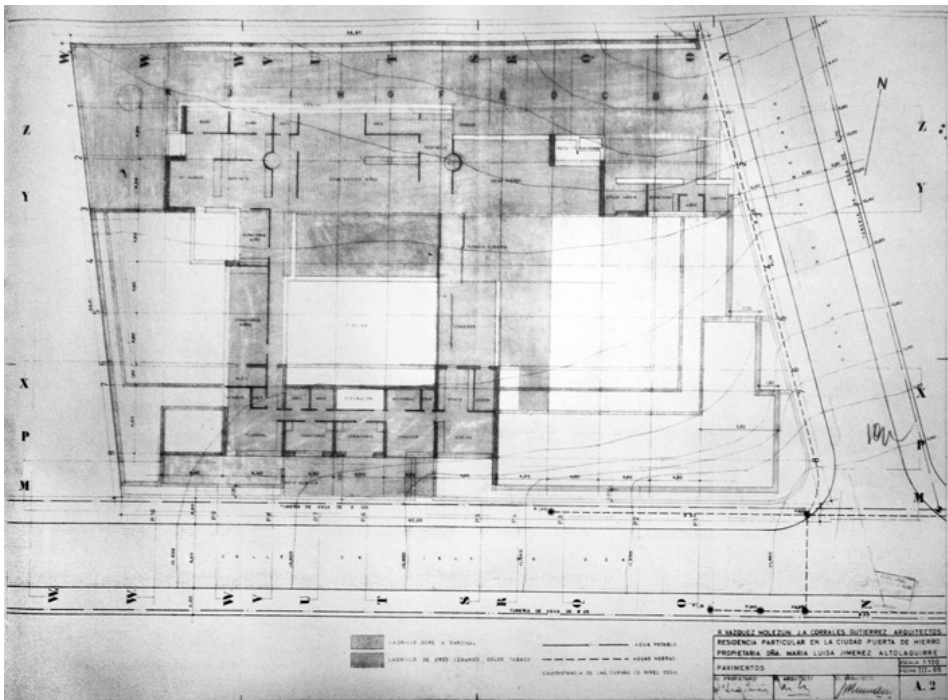


Figura 11. Casa Huarte. Plano A-2 de Pavimentos. Proyecto de Ejecución. Marzo 1965. Aparecen sombreados dos tipos de pavimentos: ladrillo de gres cerámico color tabaco refractario en el interior y ladrillo ocre colocado a sardinel en las zonas exteriores. Plano: Legado Vázquez Molezún, Fundación COAM

El artista transforma lo que ya existía en “algo que aunque aparentemente valga menos que lo que transforma, sea para el hombre distinto y valga más en cuanto expresa una transformación que en mi mismo se produce y que pueda ayudar a que se produzca en el observador y participante de la obra”^{6/10}.

El dibujo de la Casa Huarte que mejor manifiesta estas intenciones (Figura 13) apareció en el número monográfico que Nueva Forma dedicó a la Casa Huarte^{6/11}. Dibujado por Molezún, se aprecia un detalle que delata que el croquis fue realizado después del proyecto, probablemente para la publicación en Nueva Forma, un año después de finalizada la obra. Es importante observar que el plano del suelo se escalona en el interior de la vivienda. Este escalonamiento, que no aparecía en el proyecto de ejecución donde la cota interior de la vivienda era constante, fue incorporado en los planos definitivos dibujados una vez comenzada la obra. Molezún remarcó el trazo de la línea que representaba el plano quebrado del suelo, manifestando así la modificación topográfica que escalonaba el jardín. Esta estrategia inclinaba ascendentemente el ángulo de la mirada, modificando la natural visual horizontal paralela a un suelo plano. Hasta aquí el espacio de la sección parece coincidir con el espacio resultante del patio de relación. Pero Molezún no quería dejar de contar que el jardín elevado permitía esconder el pabellón de servicio debajo. Esta operación espacial requiere de una sección por el patio privado (donde se encuentra la piscina) para ser contada. El croquis no se correspondía con la realidad construida, Molezún recurrió a una sección híbrida de las dos secciones características, una por el patio de relación (Figura 14) y la otra por el patio privado (Figura 12) de la Casa Huarte para, en un solo dibujo, contar el proyecto. Era importante resaltar que la estrategia paisajística habilitaba puntualmente un nuevo espacio para ser habitado: el Raum que describía Heidegger.

6/10. Oteiza, Jorge. “Quosque tandem...!” 3ª Edición. Ed. Txertoa, 1975. Oteiza reflejaba en sus escritos la influencia del pensamiento de Heidegger, en especial sobre la interacción del arte, la arquitectura y el paisaje. Para Oteiza el espacio metafísico de la escultura no debe ser ajeno a su emplazamiento “El arte trastorna el orden aparente del mundo exterior”, transformando a su vez la relación del espectador con el paisaje y con la obra.

6/11. Fullaondo, Juan Daniel, *Nueva Forma* 20, “La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro”, septiembre, 1967

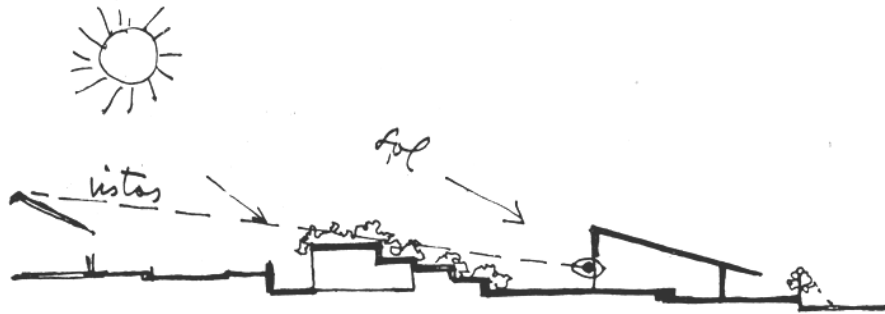


Figura 13. Casa Huarte. Croquis dibujado por Molezún.
Publicado en *Nueva Forma* 20, "La casa-patio y un chalet en Puerta de Hierro". Septiembre 1967

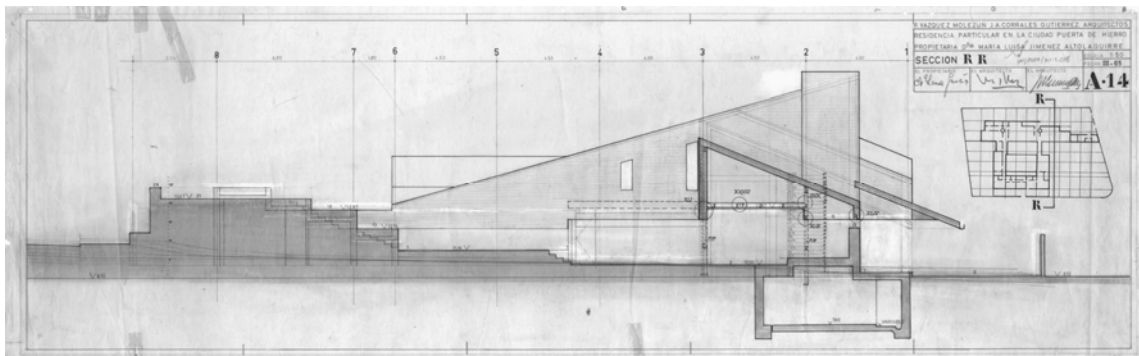


Figura 12. Casa Huarte. Sección R-R transversal por el patio de relación. Plano A-14. Proyecto de Ejecución. Marzo 1965. Plano: Legado: Vázquez Molezún, Fundación COAM

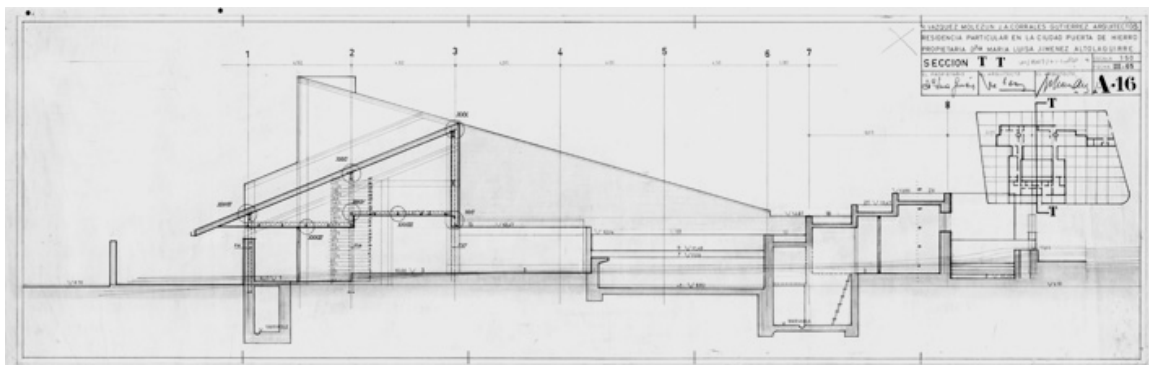


Figura 14. Casa Huarte. Sección T-T por el patio privado y piscina. Plano A-16. Proyecto de Ejecución. Marzo 1965. Plano: Legado: Vázquez Molezún, Fundación COAM

6.3 Horizonte visual

En arquitectura cuando hablamos de horizonte nos referimos al horizonte visual, es decir aquel que se encuentra en el interior de las fugas visuales y que define un espacio. De entre los pocos escritos sobre el horizonte en relación con la arquitectura y el arte se encuentran dos referencias brillantes: “El Elogio del Horizonte” de Eduardo Chillida^{6/12} y “El horizonte en la mano” de Juan Navarro Baldeweg^{6/13}. Ambos autores coinciden en señalar que para la creación de un universo visual son necesarios tres planos: el primer plano creado por el espectador y su mirada, un plano medio generado por un suelo (Villa Malaparte de Libera), un techo (Casa de Lina Bo Bardi) o una pared (Casa Gálvez de Barragán) o la combinación de ellos y un plano “infinito” como fondo de la perspectiva. El plano infinito del horizonte visual, cuando este es exterior, es el cielo, el techo infinito que nos cubre. Chillida apuntaba que el plano intermedio permite el punto de encuentro entre la intimidad del ojo humano y la grandeza del infinito. Según Navarro este plano intermedio también proporciona profundidad perspectiva, necesaria en la representación pictórica del horizonte. En la Casa Huarte la distancia real entre la edificación y el límite de parcela es escasa, por lo que es necesario potenciar la profundidad perspectiva para aumentar el campo de visión y tener mayor amplitud espacial sin perder intimidad. En la sección dibujada por Molezún (Figura 13) una línea discontinua define la proyección del plano del horizonte visual. Esa línea ascendente nace de un ojo situado a la altura del potencial observador en el límite entre el interior y el exterior, y se proyecta hacia el infinito perdiéndose por encima de las cubiertas de las viviendas cercanas. El plano intermedio de este horizonte representado en el croquis equilibra la escala de la perspectiva, entre la escala íntima del hombre y la monumental del infinito. Es un plano intermedio variable que se subdivide en dos o tres planos según el patio en que se sitúe el observador: dos planos en el patio de relación y en el patio íntimo (plano del suelo y plano vertical); y tres en el patio privado (plano del suelo y dos planos verticales). El plano del suelo en el patio de relación de la Casa Huarte es un plano inclinado ascendente, resultante de la línea imaginaria que va uniendo la coronación de los tres muros de contención

6/12. Eduardo Chillida, influido en cierta medida por la relación espacio-lugar que promulgaba Heidegger, era muy consciente del problema de la escala de una escultura cuando dialoga con el horizonte. Según Chillida la escultura define el plano intermedio que debe equilibrar lo íntimo con el infinito. Chillida, Eduardo y Chillida, Susana. “Elogio del Horizonte. Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ed. Destino. 2003.

6/13. Navarro Baldeweg, Juan, “El horizonte en la mano”, discurso leído por Navarro Baldeweg en el acto de su recepción pública en la Real Academia de San Fernando el 19 de octubre de 2003. Fue publicado en Navarro Baldeweg, Margarita, Juan Navarro Baldeweg, Una caja de resonancia. Ed. Pretextos de Arquitectura. 2007.



Figura 15. Casa Huarte. Convergencia de dos planos: el plano ascendente aterrazado del jardín y el plano descendente de la cubierta de la biblioteca. Fotografía: Miguel de Guzmán



Figura 16. Casa Huarte. Faldón de cubierta ascendente. Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

aterrazados (Figura 15). En el patio privado la inclinación de ese plano es similar y en el patio íntimo (de dormitorios) ese plano inclinado se interrumpe por el muro de cerramiento del solárium.

Mirada. Recorrido visual

Durante el recorrido por la Casa Huarte el horizonte visual se percibe cambiante. El espectador activo experimenta una mutación de la mirada debido a la existencia de distintos horizontes en la triple secuencia de patios estanciales. Navarro Baldeweg nos ayuda a comprender el funcionamiento de la mirada dinámica: “Al desplazarse la mirada, el paisaje se desdobra multiplicándose en innumerables paisajes y se despliega en fondos que abarcan lo próximo y lo lejano. La vista se proyecta en el espacio y también habita en el tiempo”^{6/14}. Si desplazamos la mirada en la Casa Huarte de izquierda a derecha al observar el jardín desde el estar de padres, aparece el volumen de la biblioteca recortando el plano de fondo y limitando la perspectiva por el lateral. Al mismo tiempo podemos ver el patio de la piscina a través de ese volumen gracias a la ventana corrida que lo recorre longitudinalmente. Los diferentes planos superpuestos aumentan la profundidad. Dentro de la experiencia del recorrido visual el paisaje en la Casa Huarte se va desdoblado, como explicaba Navarro Baldeweg, en varios paisajes de distinta naturaleza a los experimentados segundos antes. Esta mirada dinámica que modifica la experiencia de la percepción del horizonte aparece también fuera del ámbito de los patios estanciales. El recorrido tangencial del patio de entrada a la parcela en su desproporción ancho-largo incorpora una secuencia de visuales marcadas por la potencia del plano descendente del techo y el plano vertical de fachada recortado que va comprimiendo el ángulo de visión.

Límite

La concepción de límite es fundamental a la hora de definir un horizonte. Heidegger asociaba el límite con el concepto de frontera referida al espacio. Así, definió espacio como algo dentro de una frontera, entendida esta a como “aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es” y espacio “es lo que se ha dejado entrar en sus fronteras”^{6/15}.

6/14. Según Navarro Baldeweg la mirada dentro del horizonte visual es una acción dinámica en la que no solo participa el espectador moviendo la cabeza, también es posible un desplazamiento del observador en el tiempo dentro del espacio físico convirtiendo el horizonte en “un lienzo que se acerca o se aleja”. “El horizonte en la mano”, discurso leído por Navarro Baldeweg en el acto de su recepción pública en la Real Academia de San Fernando el 19 de octubre de 2003. Fue publicado en Navarro Baldeweg, Margarita, “Juan Navarro Baldeweg, Una caja de resonancia”. Ed. Pretextos de Arquitectura. 2007.

6/15. Heidegger, Martin. “Construir, habitar y pensar”. Conferencias y artículos. Ed. Del Serbal, 2001. El espacio dentro de los límites, “espacio que se ha dejado entrar en sus fronteras” según Heidegger, es el que queda definido por los planos perspectivos, que en la Casa Huarte son el plano oblicuo que marca la visual ascendente hacia el jardín y las fachadas y muros perpendiculares a los patios de la edificación principal.



Figura 17. Casa Huarte. Patio de relación. Fotografía: Miguel de Guzmán



Figura 18. Casa Huarte. Patio privado. Fotografía: Miguel de Guzmán

Los planos nos definen distintos límites y estos a su vez definen distintos espacios que son uno. Esta concatenación de espacios definidos por sus límites nos proporciona la sensación de profundidad que es fundamental en la percepción de los horizontes construidos. De la cubierta ajardinada del pabellón de servicio de la Casa Huarte emerge un plano oblicuo como cubierta de lo habitable (comedor y biblioteca). Esta plataforma inclinada (Figura 16) construye un límite del horizonte entre la casa, la naturaleza inmediata y el infinito (el cielo)^{6/16}. El plano inclinado de la cubierta tiene un efecto simétrico al del trazado imaginario de la visión diagonal que genera el aterramiento ascendente del jardín (Figura 17). Estas dos acciones potencian el efecto de cornisa del jardín elevado y enmarcan la visión del horizonte. En el patio de relación esa cornisa se define por la coronación del muro superior de las terrazas ajardinadas y en el patio de la piscina por el plano superior de la cubierta vegetal del cuerpo de servicio (Figura 18). Cuando el horizonte queda enmarcado lateralmente por la arquitectura a modo de patio abierto, el efecto pictórico de la vista, el efecto de profundidad y la sensación espacial se multiplican.

6.4 Siluetas recortadas

La instalación “La columna y el peso” (Figura 19) pertenecía a la serie que Juan Navarro Baldeweg llamó “Piezas de gravedad” o “Piezas de equilibrio”. En esta instalación las piezas “nos hablan de una pertenencia a un lugar. La columna vive y habita en el campo de gravedad”^{6/17}. La razón de ser de esas instalaciones era fijar las piezas como figuras en un horizonte sobre el cual interpretarlas. El objeto actúa en ese horizonte de interpretación. Ese horizonte es su espacio vital, un lugar para su existencia. En la Casa Huarte los árboles y las esculturas son siluetas que recortan el fondo (horizonte) (Figura 20) situadas en el plano intermedio, entre nuestra posición y la del fondo (infinito), lo que genera una sensación de profundidad que aumenta la distancia visual entre el observador y el fondo no referenciable (el cielo).

La vinculación de la escultura con la arquitectura ha sido constante a lo largo de la historia de la arquitectura. Dentro del

6/16. Lamentablemente el plano oblicuo de la Casa Huarte no fue concebido para ser transitable. Al caminar por la cubierta (con una pendiente del 15º) da la impresión de que la razón de su existencia es ser recorrida ascendentemente para alejarnos del mundo idílico del jardín “hundido” y poder observar la secuencia de patios desde una vista elevada. Es el complemento al plano del jardín que asciende hasta la cota de nacimiento del plano oblicuo creando un continuum, de manera que el límite de la casa “vuelve” a la proyección vertical de su punto de partida.

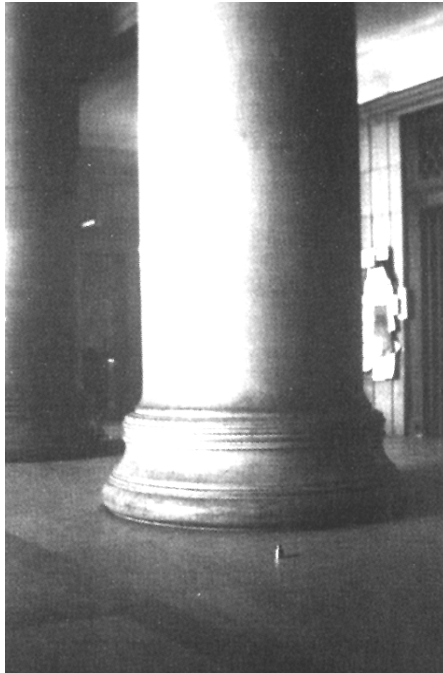


Figura 19. Juan Navarro Baldeweg. La columna y el peso. Instalación. 1973.
Fotografía: Juan Navarro Baldeweg



Figura 20. Casa Huarte. Siluetas recortadas de las esculturas y los árboles. A la izquierda Casa Huarte. "Monumento al Prisionero Político Desconocido" ó "Prometeo Encadenado", 1952-1968, talla en piedra de Calatorao. 646x96x72cm, Jorge Oteiza. A la derecha escultura pivotante de acero de Carlos Ferreira. Fotografía: Archivo de la Familia Huarte

Movimiento Moderno Mies recogió el testigo de ejemplos clásicos como la Casa del Fauno en Pompeya, donde la escultura cualificaba el espacio exterior y suponía una referencia visual desde el interior de la vivienda. En el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe la posición de la escultura de Kolbe en el plano de agua al fondo de la estancia definía el recorrido visual desde el patio exterior hacia el interior, dando profundidad y generando un espacio diagonal dentro de un esquema cartesiano. En la Casa Esters de Mies van der Rohe (Krefeld, Alemania, 1928) la escultura transforma la percepción del horizonte. La casa se utiliza actualmente como sala de exposiciones, en el jardín se han colocado varias esculturas. La edificación se encuentra situada sobre una plataforma a nivel del terreno a la cota de acceso y elevada sobre la plataforma inferior del jardín. Dos esculturas de Richard Serra de la misma altura están alineadas en perpendicular a la plataforma de la vivienda, en la zona inferior del jardín. La cota superior de las esculturas está en línea con la cota de la plataforma de la vivienda dibujando de esta manera una línea horizontal imaginaria (Figura 21).

En la Casa Huarte aparecen unas esculturas fijas en el patio de relación (Figura 22) y otras móviles en los patios privado (Figura 23) e íntimo que, como en el caso del pabellón de Barcelona, generan distintos recorridos visuales diagonales que rompen el estatismo aparente de la planta cartesiana. Estas esculturas, especialmente las del patio de relación, afectan a la percepción del horizonte visual ya que lo recortan por encima del plano de referencia que forman los diferentes banales escalonados que crean ese horizonte ascendente -arquitectura, escultura y horizonte-. El efecto que produce la aparición de siluetas recortadas en la visual modifica sustancialmente la percepción del plano del horizonte. Estas esculturas funcionaban como “cualificadores” espaciales, su posición en el jardín influía en la percepción espacial y visual de la Casa Huarte, en especial la escultura de Oteiza “El Prometeo encadenado” situada en el patio de relación (Figura 20). Visualmente la disposición de las esculturas introduce nuevos ángulos perspectivas del jardín desde el patio y el espacio interior como alternativa a la perspectiva frontal perpendicular a los estares y a la perspectiva diagonal definida por los diedros de los muros del jardín del

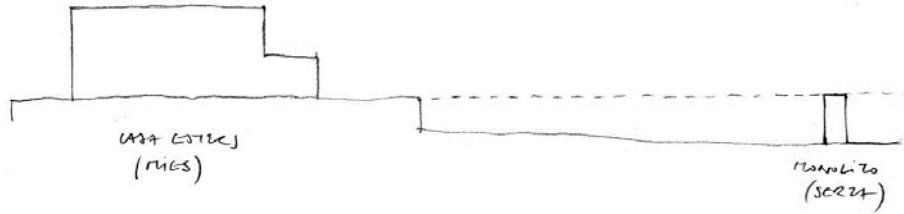


Figura 21. Casa Esters, Krefeld, Alemania, 1928, Mies van der Rohe. Dibujo: Pablo Olalquiaga

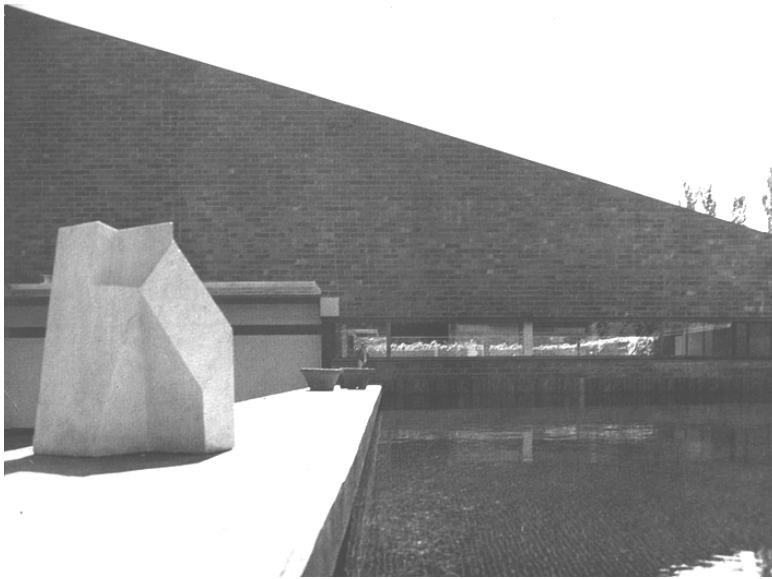


Figura 23. Casa Huarte. Patio de hijos. "Aislamiento de un espacio vacío", 1958, talla en piedra 45x25x30 cm, Jorge Oteiza. Fotografía: Legado Vázquez Molezún. Fundación Coam.

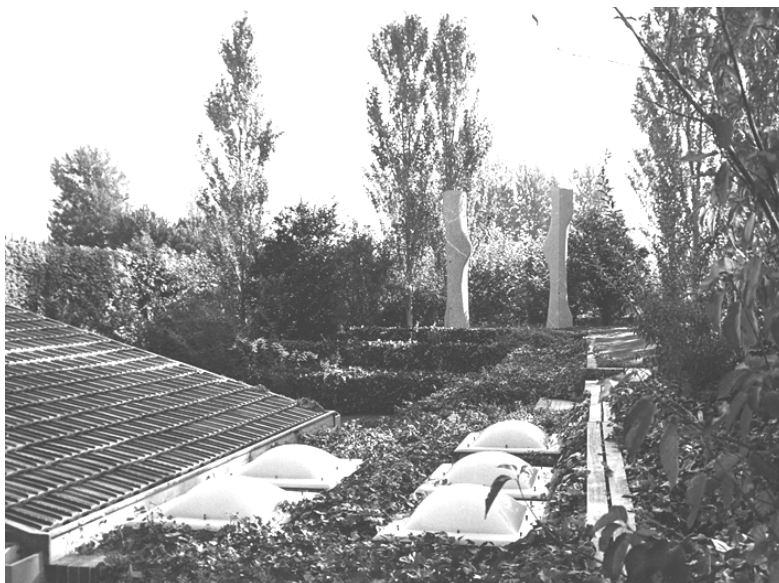


Figura 24. Casa Huarte. Vista desde la cubierta del pabellón de servicio. "Monumento al Prisonero Político Desconocido" ó "Prometeo Encadenado", 1952-1968, talla en piedra de Calatorao. 646x96x72cm, Jorge Oteiza. Fotografía: Archivo de la Familia Huarte.

patio de relación y el patio íntimo que el proyecto planteaba.

Corrales y Molezún mostraron en el proyecto de la Casa Huarte como el hombre, al actuar sobre el medio, transforma inevitablemente el paisaje. Crearon una singular casa-patio abierta a la luz y la vegetación, modelando el paisaje mediante un proceso aparentemente sencillo, que delataba un profundo entendimiento del lugar, donde la naturaleza se adaptaba a la arquitectura y la arquitectura a la naturaleza (Figura 24). Mediante cuidadas estrategias de proyecto y hábiles transformaciones topográficas crearon un nuevo un nuevo horizonte visual en el que la arquitectura, el hombre y el infinito interactuaran. Ante la imposibilidad de elevarse para dominar y buscar el horizonte, la casa se “hunde” artificialmente. Esta innovadora estrategia fue posible gracias a la visión transversal de Corrales y Molezún y su reticencia a encasillar los proyectos dentro de una tipología definida.

CAPÍTULO 7- DOMESTICIDAD DEL MUNDO INTERIOR

CAPÍTULO 7- DOMESTICIDAD DEL MUNDO INTERIOR

En la Casa Huarte conviven dos mundos que reflejan las personalidades, distintas pero complementarias, del matrimonio Huarte: el mundo de María Luisa abajo (social, abierto y flexible) y el mundo de Jesús arriba (independiente y recluso, como un refugio). Jesús Huarte disfrutaba de la conversación y las reuniones con amigos, pero necesitaba su espacio, sus momentos de recogimiento dedicados a la lectura y a la música. Esta superposición de dos mundos en un todo unitario y reconocible también se puede interpretar como el reflejo de las diferentes personalidades de Corrales (introspectivo y disciplinado) y Molezún (extrovertido y libre). Como arquitectos practicaban una heterodoxia inclasificable que se reflejó en una arquitectura en la convivían la lógica y la trasgresión, la complejidad y la sencillez, bellas contradicciones que daban carácter y consistencia a una obra singular, sin grietas.

La idea de casa que Jesús Huarte tenía desde el principio, aunque diferente en la forma final (recordemos que la primera versión del proyecto era un pabellón compacto en el centro de la parcela), se conservó en esencia en la versión definitiva. Tenía claro que debían coexistir con el amplio programa de la vivienda dos pequeños mundos independientes, que acabaron siendo las zonas superiores accesibles por las escaleras de caracol. Estos mundos “de arriba” eran espacios sin posibilidad de conexión espacial y visual con el resto de la casa y con una voluntad de independencia y aislamiento total. Uno de los espacios alojaba la biblioteca, el otro era un apartamento independiente con estudio, dormitorio y baño para el hijo. La biblioteca se conecta tímidamente con el comedor por una pequeña ranura corrida de apenas 60 centímetros de altura de hueco entre el faldón de cubierta y el peto de separación (Fig.1). Corrales y Molezún intencionadamente evitaron la creación de un espacio de doble altura. Tan evidente era su condición de ventana (más que de espacio de conexión diagonal) que Jesús Huarte acabó colocando unos vidrios (correderos sin cerco -similares al sistema Pierson de cerramiento que aparece en el resto de la vivienda) de separación, interrumpiendo la continuidad espacial entre la biblioteca y el comedor.



Figura 1. Ventana corrida que comunica visualmente el comedor con la biblioteca. Estado actual
Fotografía: Miguel de Guzmán

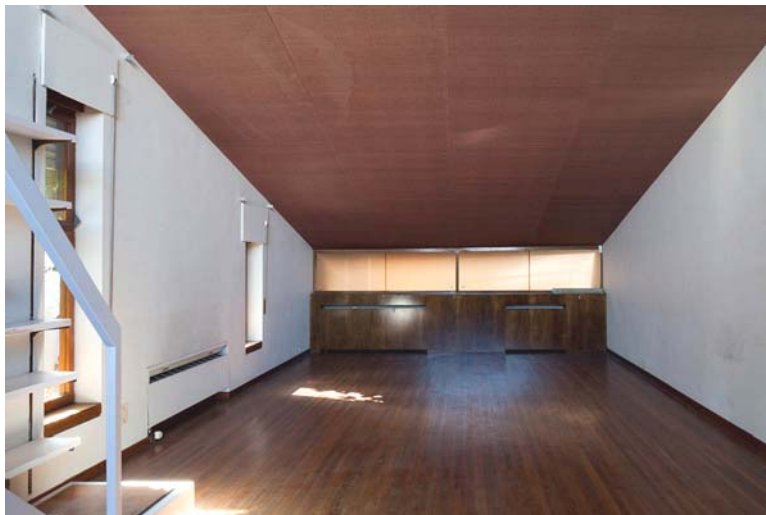


Figura 2. Vista del techo de la biblioteca hacia el comedor. Estado actual. Fotografía: Miguel de Guzmán



Figura 3. Vista de la biblioteca con el mirador y el nicho inferior al fondo. Estado actual.
Fotografía: Miguel de Guzmán

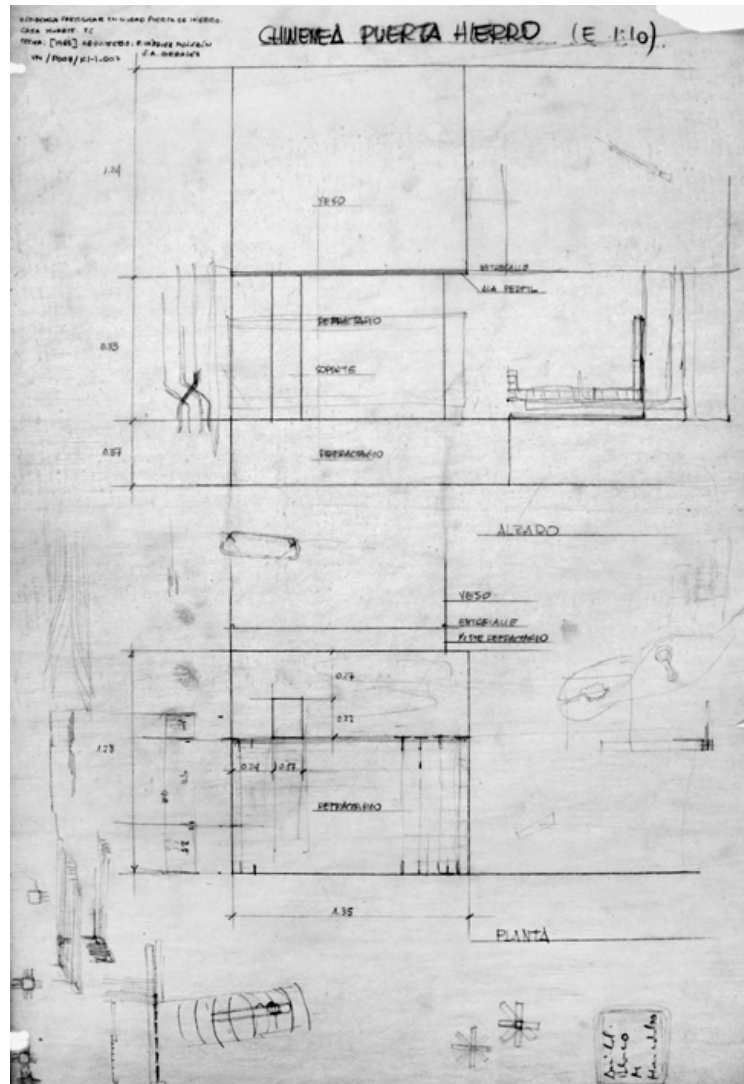
En principio la biblioteca se pensó como un espacio semiprivado (Figs. 2 y 3). El ventanal elevado está orientado al norte, con vistas a la sierra y de espaldas al espacio de relación de la casa. Unas estrechas ventanas verticales permiten la entrada de luz de saliente a la vez que una referencia visual del patio de estancia. En planta baja se manifiesta el acceso a los dos espacios superiores por sendas escaleras de caracol de acceso independizadas por puertas correderas.

7.1 Mundo interior

En el interior de la Casa Huarte conviven de manera armónica y equilibrada varias estancias diferenciadas. Cada espacio interior tiene una identidad específica asociada a su función y relacionada con las estancias contiguas. Ningún elemento interior pasa desapercibido, ni siquiera el único pasillo de la casa, situado en la zona de dormitorios, que resulta ser un falso corredor claustral cerrado visualmente al patio, que toma la luz de él por una singular ventana-lucernario elevada. Las especificidades de los espacios interiores corroboran el carácter experimental de la Casa Huarte en el tratamiento del ámbito doméstico y la interpretación de la manera de vivir en ella. Resulta pertinente una descripción de las distintas estancias interiores, acompañadas de dibujos y fotografías que ilustren el recorrido por la vivienda.

Nichos

El doble nicho del salón (Fig.4) y el nicho de la biblioteca (Fig.5) son refugios dentro de la Casa Huarte. Son las válvulas de escape que a Jesús Huarte tanto le gustaban. Dentro de la casa abierta y sociable nos encontramos puntualmente unas cuevas o capillas donde meditar, leer, mirar. Son apéndices espaciales que rompen la rotundidad de unos espacios potentes para crear experiencias domésticas singulares. Esta secuencia de espacios constantemente interrumpidos reapareció años más tarde en la Casa Corrales en forma de remansos de paz o de descanso, que a su vez crean una arritmia espacial que paradójicamente proporciona armonía al conjunto. Este recurso es recurrente en la obra de Corrales y Molezún, especialmente en su arquitectura doméstica. Se puede apreciar en la secuencia



Casa Huarte. Plano a escala 1/10 de la chimenea del estar de padres
 Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Derecha: Figura 4, chimenea entre los nichos del estar de padres.
 Izquierda: Figura 5, chimenea en el nicho de la biblioteca. Fotografías: Archivo Huarte

heterogénea de patios a diversas alturas en la entrada del refugio de La Roiba. La Casa Cela también tiene parte de esta complejidad espacial de dilataciones y compresiones en la entrada de doble acceso -ascendente a la editorial, descendente a la vivienda-. No hay duda sobre la eficacia y singularidad de estos refugios interiores.

Podemos observar en los estudios de amueblamiento que realizó Molezún el especial cuidado que puso en que arquitectura y mobiliario fueran inseparables (Fig.6). Lo mueble se transforma en inmueble. La sección del espacio viene determinada por la dimensión de un asiento, la altura de una balda o el acoplamiento de la chimenea. Estos “camarotes” de aislamiento son pequeños mundos dentro del universo interior de la Casa Huarte (Fig. 7 y 8). Puede llegar a ser más discutible su manifestación formal al exterior, ya que aparentemente rompen la limpieza de planos verticales y faldones de cubierta. En la fachada norte aparecen unos salientes en dos distintos planos de cubierta que restan potencia formal al conjunto e interrumpen la homogeneidad volumétrica dejando el tramo de alero que forma el porche de entrada un poco desprotegido, como si fuera un añadido puntual al plano de fachada. El nicho de la biblioteca armoniza más con el volumen del cuerpo de la biblioteca. Aún siendo discutible su resultado formal es coherente con el conjunto de la casa, es sincero, manifiesta lo que dentro ocurre.

En las chimeneas situadas en la zona de influencia de los nichos se puede apreciar la influencia de F. L. Wright en Corrales y Molezún. Se refleja tanto en su disposición dentro de la vivienda y la naturaleza del espacio inmediato que la rodea como en su expresión formal exterior y su componente icónica. En el interior de la vivienda la chimenea se dispone en el centro de la vida familiar. No es un centro geométrico, sino el centro de gravedad, el núcleo del hogar. En el caso de Wright -especialmente en las Casas de la Pradera- a partir de ese centro la vivienda se centrifuga manifestándose en una planta cruciforme no simétrica. Esta disposición, como apuntaría Giedion, es una variación de las casas suburbanas americanas de la segunda mitad del siglo XIX que -a pesar de que su exterior no era un reflejo de una disposición interior precisa- aportaba una

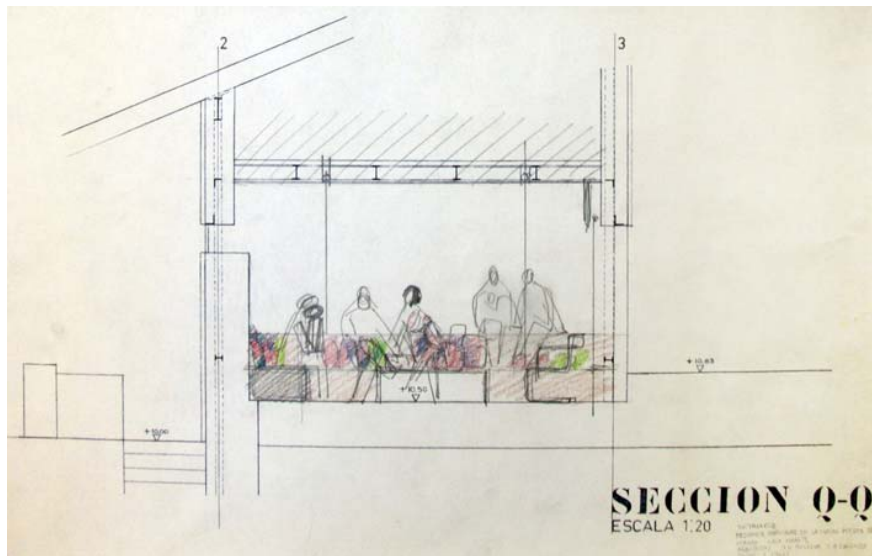


Figura 6. Sección Q-Q por el nicho inferior del estar de padres. Escala 1/20.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Arriba: Figura 7. Vista de la zona estrecha del estar de padres. Fotografías: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM
Abajo: Figura 8. Izquierda: Escalonamiento de niveles en el estar de padres. Derecha: Nicho inferior del estar de padres con sofá encastrado y mueble-librería-TV. Fotografías: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

distribución interior funcionalmente novedosa y brillante. “La chimenea está en el centro de la casa y puertas correderas conectan cada uno de los espacios principales para, si la ocasión lo requiere, la entrada, librería, *parlor*, y comedor se unan...”^{7/1}. En la Casa Huarte la planta se extiende a partir de la chimenea, y en sección, en la biblioteca desde el nicho se observa el espacio espectacular de la biblioteca y su techo descendiente que se prolonga hacia el comedor de planta baja.

Estar de padres

El estar de padres se encuentra en el volumen principal de la vivienda, el que separa el patio de entrada de los patios de estares y dormitorios. Tiene orientación norte-sur y ventilación cruzada. Se desarrolla espacialmente en tres niveles distintos: el más extenso se encuentra en continuidad con la cota del vestíbulo y del patio-jardín. En esta zona se distribuían los muebles libremente dependiendo de la ocupación y el acontecimiento previsto, sin una organización preconcebida. Los otros dos niveles delimitan dos zonas de estar más concretas y definidas. En este espacio aparece el nicho-mirador elevado del salón, descrito en el apartado anterior, que contiene en su techo y paredes laterales el mural de Lucio Muñoz, que arroja al espectador sentado en el sofá-mirador. El nivel del suelo del mirador se prolonga tangencialmente hasta el final del estar ofreciendo la doble posibilidad de ser un banco o una mesa corrida donde improvisar lugares de estancia, de adorno o de colocación de vegetación. Es un ejemplo de la versatilidad que tiene este espacio para amoldarse a diferentes situaciones y organizaciones.

El volumen que contiene en su interior vestíbulo, estar, porche, comedor en planta baja y biblioteca en la parte superior es el más rotundo y acertado de la Casa Huarte. Mientras otras zonas de la casa más dudosas han sufrido cambios permanentes para adaptarse a la evolución de la vida familiar, el área principal de entrada, estancia, comedor y patio de relación ha permanecido inalterado, demostrándose así el acierto de su planteamiento y organización, basado en la flexibilidad que aporta el cuidado sistema de puertas y paneles correderos que permite independizar los distintos espacios, unirlos espacial y visualmente o incorporarlos parcialmente (Fig. 9).

7/1. Woodward, George E, “Suburban and Country Houses”. New York, 1873. Citada en Giedion, Sigfried, “Space, Time and Architecture”. Ed. Harvard University Press. 2002

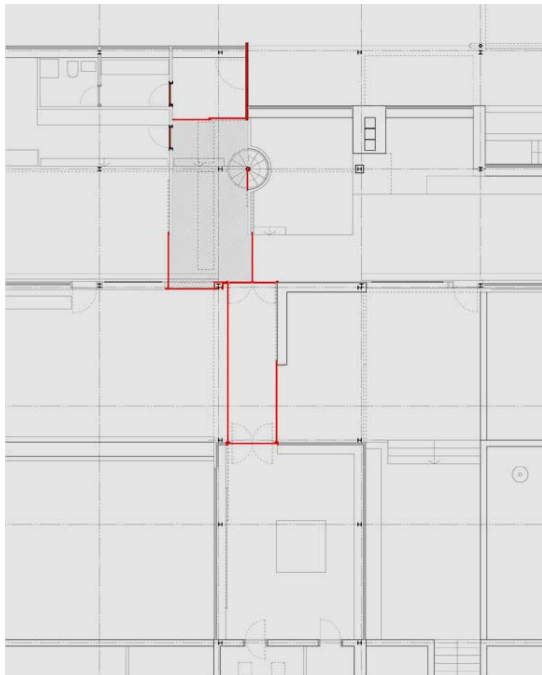


Figura 9. Casa Huarte. Esquemas en planta de las diferentes opciones según el manejo de las puertas en las zonas de entrada y de estancia. De izquierda a derecha y de arriba abajo posiciones, todo abierto, todo cerrado –donde se observa el vestíbulo como centro desde donde se accede a la demás estancias- y posición intermedia -comunica la entrada con el vestíbulo y el corredor de acceso al comedor e independiza los estares-. Dibujos: Pablo Olalquiaga

Estar de hijos

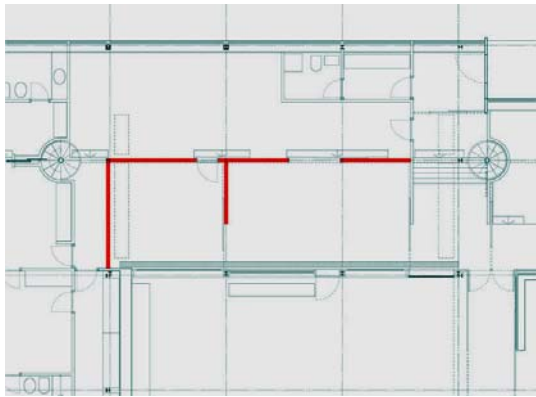
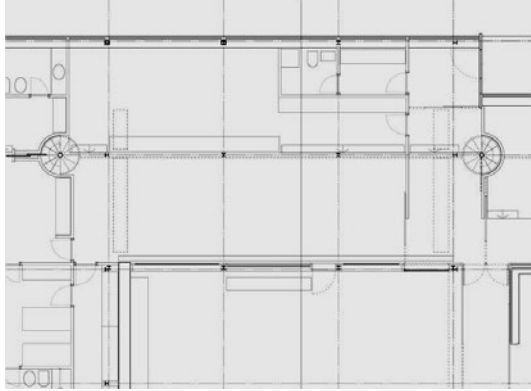
El estar de hijos se encuentra en continuidad con el patio de hijos, al oeste del vestíbulo de entrada. Es el espacio de la Casa Huarte que más modificaciones ha sufrido en sucesivas etapas. En el Proyecto de Ejecución aparece dibujado en planta (no en sección) un mueble alargado situado en el límite del nivel inferior y del lado más cercano al dormitorio de padres. Ese mueble, que se ejecutó en obra (Fig.10), dividía el estar de niños en una zona más recogida en el nivel inferior y otra zona más expuesta y volcada al patio de la piscina en la parte superior. Poco tiempo después de finalizada la obra Jesús Huarte y su mujer, sintiéndose demasiado expuestos al ruido y ajeteo de los hijos^{7/3}, decidieron levantar un tabique de suelo a techo que separaba el nivel superior del estar de niños del acceso al dormitorio.

En la segunda etapa de vida de la vivienda, con el matrimonio Huarte-Moriarty, se separaron también por un tabique de suelo a techo los dos niveles del estar de niños quedando unidos por dos huecos de apenas un metro de ancho (Fig. 11). De esta manera queda un estar independiente de la circulación entre la entrada y los dormitorios y entre estos y la zona de estar, biblioteca y comedor. La cualidad espacial diáfana del cuerpo principal en planta baja y la continuidad visual entre los distintos estares, el acceso, los patios y el comedor se distorsionó. Eso impide que en la actualidad se pueda observar esa diafanidad, uno de los atributos de la obra original.

Biblioteca

El espacio de la biblioteca nace de la sección más característica de la Casa Huarte. Una sección de espacios escalonados, concatenados y comunicados entre sí que es, junto con la planta de cubiertas, el dibujo más reconocible de la vivienda. A la biblioteca se accede por la escalera de caracol que nace del vestíbulo de planta baja. Esta escalera está coronada por el elemento más excéntrico (muy de Molezún) de toda la casa: una jardinera circular del mismo diámetro que la escalera y con cuatro cuadrantes escalonados (Fig. 12). El inferior posee un desagüe sobre la jardinera en su proyección vertical. A la altura del peto de la escalera se coloca una pieza de madera forrada en piel sobre la que se apoya una maceta, que a la vez hace

7/3. Entrevista del autor con Jesús Huarte. Junio de 2009



Arriba: Figura 10. Estar de hijos. Versión construida. Izquierda: Planta. Derecha: estado original con el armario separando los dos niveles. Dibujo: Pablo Olalquiaga. Fotografía: Archivo Corrales
 Abajo: Figura 11. Estar de hijos. Estado actual. Se levantó finalmente un tabique que dividía los dos niveles. El nivel superior se subdividió en dos estancias separadas entre ellas por una puerta corredera. El nivel superior e inferior se comunican por una puerta abatible a la estancia más pequeña y otra puerta corredera a la estancia mayor. Dibujo: Pablo Olalquiaga. Fotografía: Miguel de Guzmán

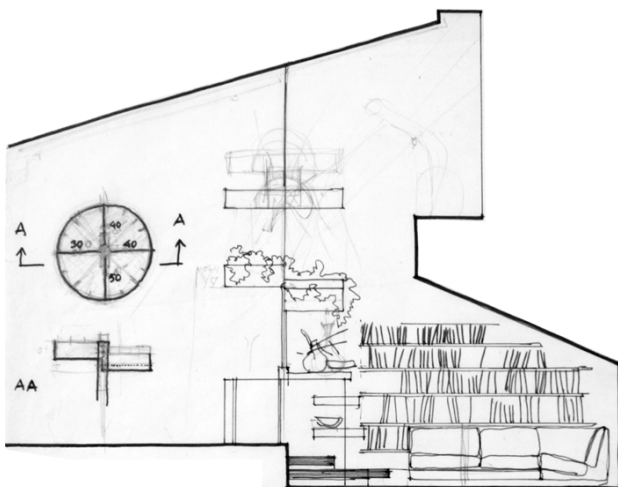


Figura 12. Izquierda: Nicho de biblioteca. Detalle sección. Derecha: Coronación de la escalera. Plano: Legado Vázquez Molezún. Fotografía: Archivo Huarte

de sumidero y es regada por el desagüe de la jardinera elevada. Es una solución complicada que contrasta con la mayoría de detalles y soluciones constructivas y de amueblamiento del resto de la Casa Huarte, por lo general más sobrios y rotundos que comparten una estética común de la que parece salirse dicha jardinera.

La escalera de caracol desembarca en el nivel intermedio de la biblioteca. Es una zona amplia, de la que nace la escalera-pasarela de la biblioteca que da acceso a las estanterías altas. Las estanterías se disponen aprovechando la gran altura libre del espacio de la biblioteca. La pasarela gira noventa grados al llegar al ventanal, a modo de mirador, para disfrutar las vistas al exterior de la sierra norte y del gran espacio de la biblioteca (que se va comprimiendo conforme el techo desciende hacia el espacio del comedor) hacia el interior.

Comedor

Como analizamos en el primer capítulo de la presente tesis, la pieza del comedor era muy importante en los primeros proyectos de viviendas unifamiliares realizados en colaboración por Corrales y Molezún. En las primeras versiones del proyecto de la Casa Remírez Escudero y en el proyecto y obra de la Casa Álvarez Mon, el comedor era el elemento que conectaba física y funcionalmente los puntos críticos del proyecto. Corrales y Molezún desarrollaron un arquetipo de vivienda en la que el comedor es la pieza que enlaza las zonas de estancia y las zonas de servicio, proporcionando unidad y equilibrio al conjunto. En la Casa Huarte el comedor (de invierno) une y separa, sutil y silenciosamente, en una acción aparentemente natural y sencilla, resolviendo un complejo entramado de circulaciones. Se accede a él por un corredor (adosado al porche-comedor de verano) que separa el patio de relación del patio de la piscina. Este corredor previo ofrece variaciones de comunicación tanto en el exterior (entre patios) como en el interior (del vestíbulo y el estar con el comedor). Manipulando los paneles correderos que delimitan el corredor, ese espacio puede quedar cerrado a los dos patios, incorporado a un solo patio o abierto a los dos patios. La naturaleza de este espacio es la de un porche corrido entre patio y patio, como un espacio exterior que eventualmente se puede cerrar. Desde este punto



Izquierda: Cocina. Estado actual. Derecha: Figura 13, despensa. Estado actual. Fotografías: Miguel de Guzmán



Izquierda: Figura 14, zona de lavado y plancha. Estado actual. La mesa de planchado fue diseñada por Molezún asesorado por su mujer, Janine. Derecha, Figura 15, comedor de servicio. Fotografías: Miguel de Guzmán

de vista resulta acertado el potente volumen de la biblioteca volando sobre este porche, ya que expresa al exterior la separación de dos elementos funcionalmente divergentes sin alterar la integridad formal del conjunto.

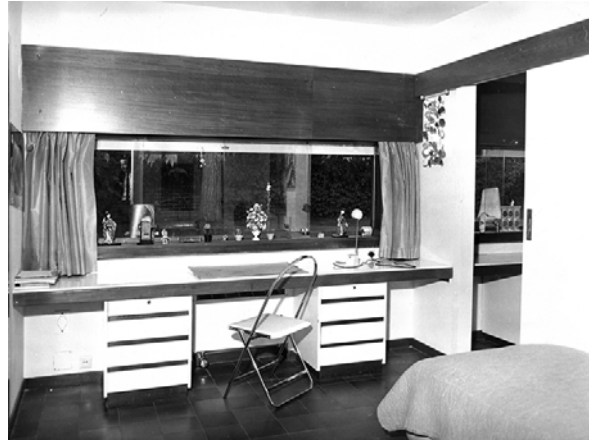
Zona de servicio

A pesar de su autonomía y de tener acceso propio desde la calle, la zona de servicio se acopla con naturalidad al resto de la edificación. Se separa de las zona familiar por los patios interiores, organizándose como una secuencia de estancias que van desde el comedor hasta el corredor de los dormitorios de hijos. El cuerpo de servicio se proyectó como una galería “enterrada” a norte y semienterrada a sur, protegida y aislada del exterior, aprovechando el aislamiento térmico que produce el espesor del terreno en cubierta, optimizando así la calidad ambiental de las estancias y la demanda energética.

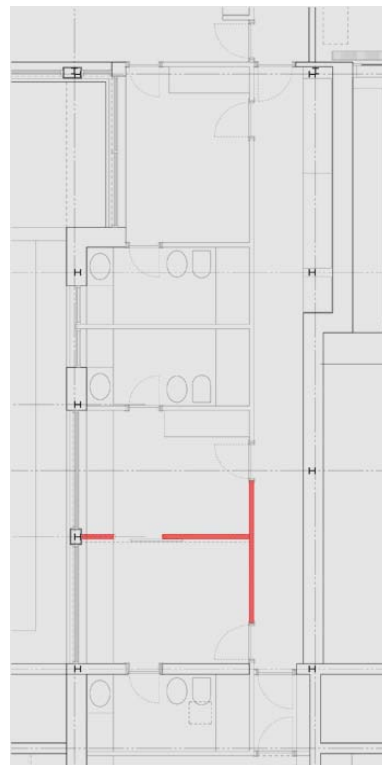
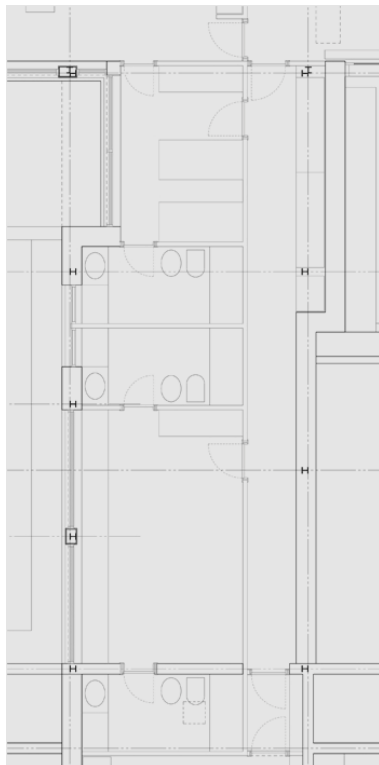
El cuerpo de servicio se abre al mediodía mediante grandes ventanas elevadas, que están protegidas por una enredadera de hoja caduca (ampelopsis) soportada por una pérgola. Este sistema, al igual que ocurre en la fachada sur del volumen principal de estancia, gestiona de manera eficaz la radiación solar durante todo el año. Aprovecha la caída de la hoja para permitir la incidencia de la radiación solar en invierno, mientras en verano, la tupida enredadera protege el patio y los ventanales de la incidencia del sol.

La iluminación de los almacenes, oficios, despensas y baños es cenital (Fig.13). Las claraboyas introducen luz natural diurna al interior y proyectan al exterior luz artificial de noche, iluminando el jardín elevado. El resto de estancias de la zona de servicio (cocina, comedor de servicio, dormitorios de servicio y cuarto de plancha) están orientadas a sur y dan al patio de servicio (Fig. 14). Este patio tiene acceso desde la calle Isla de Oza y se encuentra ligeramente rehundido respecto al nivel de la calle.

El comedor se conecta con la zona de servicio en su lado sur a través del office por una puerta de vaivén que da a la cocina. El techo de la cocina, al igual que el resto de estancias que dan al patio de servicio, es escalonado, elevándose progresivamente desde la mitad de la estancia hacia el patio de servicio.



Arriba: Dormitorio de hijas dividido poco después de acabada y amueblada la casa. Fotografía: Archivo Huarte. Abajo: Dormitorio de hijas. Estado actual. La carpintería se pintó de blanco cuando se instaló Jesús Huarte con su segunda mujer. Fotografía: Miguel de Guzmán



Izquierda: Dormitorios de hijas. Proyecto original. Derecha: Plano de estado actual. Dormitorio de hijas dividido. Dibujos: Pablo Olalquiaga

Este salto, que corresponde con el cambio de nivel de la cubierta ajardinada y da lugar a un ventanal elevado que independiza visualmente la cocina del patio, permite la distribución del mobiliario de cocina sin condicionar la iluminación natural y la ventilación del espacio. El escalonamiento de la cubierta facilita la entrada diagonal del sol de invierno en las estancias volcadas al patio.

El área de servicio ha sufrido leves cambios. La zona de acceso y comedor de servicio se dividió en dos estancias para crear un cortaviento de acceso (Fig.15).

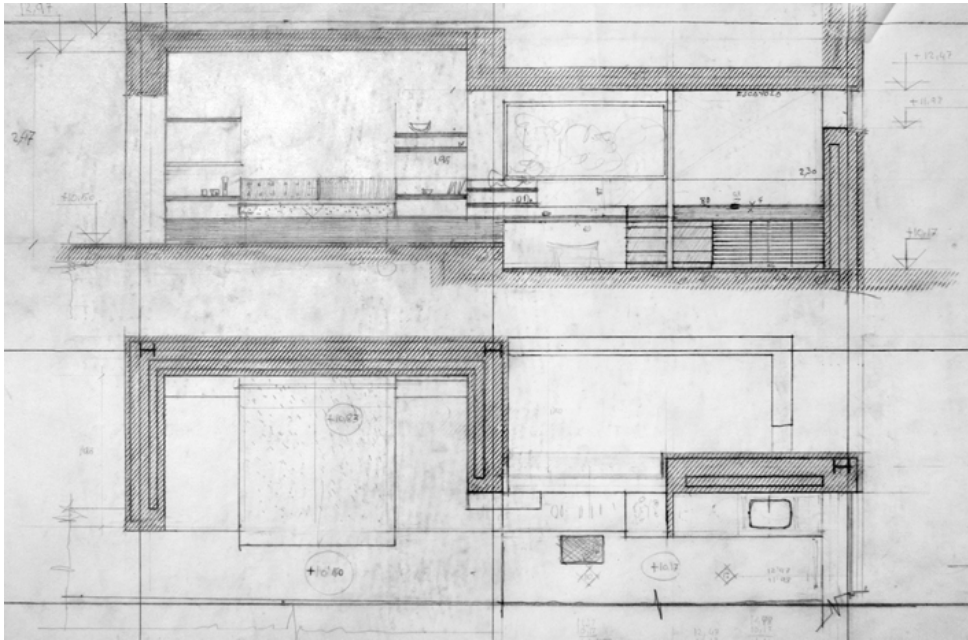
Dormitorios de hijos

La zona de dormitorios de hijos se dividía en dos zonas: un dormitorio amplio para las hijas con dos baños en los extremos - como previsión de una futura división que se acabaría ejecutando- y otro dormitorio -comunicado con el gabinete del dormitorio principal- con baño independiente. El acceso a los dormitorios se realiza desde un pasillo-corredor ciego, iluminado a través del falso techo de entramado de madera. El dormitorio de hijas tiene una gran mesa corrida de estudio a la altura del alfeizar de la ventana corrida de lado a lado del espacio.

Los tres baños de los dormitorios de hijos son austeros y funcionales. Tienen una distribución convencional donde destaca un mueble adosado al muro exterior que integra lavabo, encimera, ventana y espejo. Este mueble, que incluye un ingenioso sistema de almacenamiento bajo encimera con una apertura por un sistema hidráulico, tiene un cuidado diseño que aprovecha al máximo el espacio disponible.

Dormitorio principal

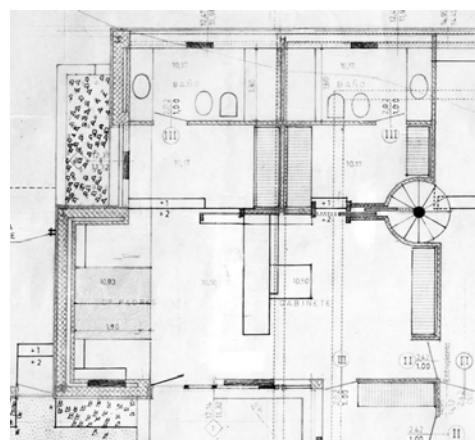
La zona del dormitorio principal remata en forma de L el volumen de dormitorios que abraza el patio íntimo. Se aloja dentro del volumen principal de la vivienda en el lado opuesto a la entrada, entre el estar de hijos y el garaje (situado al fondo del patio de entrada), contiguo al cuerpo de dormitorios de hijos. El dormitorio se abre a mediodía, a un pequeño porche -que comparte con el dormitorio anexo- ligeramente deprimido respecto del patio íntimo donde vuelcan todos los dormitorios.



Dormitorio de padres. Plano de detalle en planta y alzado-sección. Original a escala 1/20.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Dormitorio padres. Izquierda: Figura 16, vista de la cama desde el vestidor-tocador. Derecha: Figura 17, gabinete-escritorio en el dormitorio de padres. Diseño de Jesús de la Sota. Fotografías: Archivo Huarte



Dormitorio padres. Izquierda: Estado actual. Derecha: Plano de proyecto. Fotografía: Miguel de Guzmán. Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM

Entre el dormitorio y el patio de entrada se disponen dos zonas independientes de baño y vestidor. La zona de aseo y vestidor de María Luisa era de mayor tamaño con un mueble tocador que se abría por una ventana a un pequeño patio que proporcionaba ventilación e iluminación. La mesa del tocador se prolongaba hacia el dormitorio y se ensanchaba convirtiéndose en la plataforma sobre la que se situaba el colchón (fig.16), a modo de tatami. A la zona de aseo y vestidor de Jesús se accedía desde un ante-dormitorio (actualmente desmontado) denominado gabinete (según aparece descrito en la memoria y en los planos del proyecto de ejecución) separado del dormitorio por un tabique que no llegaba al techo. En el gabinete destacaba un exquisito escritorio diseñado por Jesús de la Sota (fig.17).

Estudio

El estudio situado en planta alta encima del estar de hijos tiene la función, según la memoria del proyecto de ejecución, de “entreplanta para el niño, futuro varón independiente”. Dicha entreplanta, a la que se accede por la escalera de caracol (que nace contigua a la puerta de entrada del dormitorio de padres dentro del espacio original dedicado al estar de hijos) tienen dos niveles, al igual que el estar de hijos, situado en planta baja en la vertical del estudio. La escalera desembarca en el nivel superior de la entreplanta (orientado al sur mirando a la piscina y al patio de la piscina o semiprivado) donde se encuentra la zona de estudio y de estar amueblada por Jesús de la Sota (Fig. 18). De la zona de estudio se desciende hacia el dormitorio y desde éste, a un baño (ambos orientados a norte), separado por un tabique de la escalera de acceso. El techo de toda la entreplanta es escalonado y plano, siguiendo con la tendencia de las zonas de estares y dormitorios de la planta baja, a pesar de que su envolvente exterior es una cubierta exterior a dos aguas.

Garaje

El garaje es un porche abierto al *driveway*, situado en el lindero oeste de la parcela, prolongando la fachada sur y el faldón de cubierta a un agua del cuerpo principal de la vivienda (Fig. 19). La ventilación e iluminación sur del espacio abierto del garaje se produce por una ventana corrida alta hacia el patio íntimo de los



Figura 18. Estudio. Zona de estudio y biblioteca. Amueblada y decorada por Jesús de la Sota. Fotografías: Archivo Huarte



Figura 19. Izquierda: Garaje desde el patio de entrada. Al fondo tras la puerta se puede ver el patio de dormitorios. Fotografía: Pablo Olalquiaga. Derecha: Fachada del garaje hacia el patio de dormitorios. Fotografía: Legado Vázquez Molezún

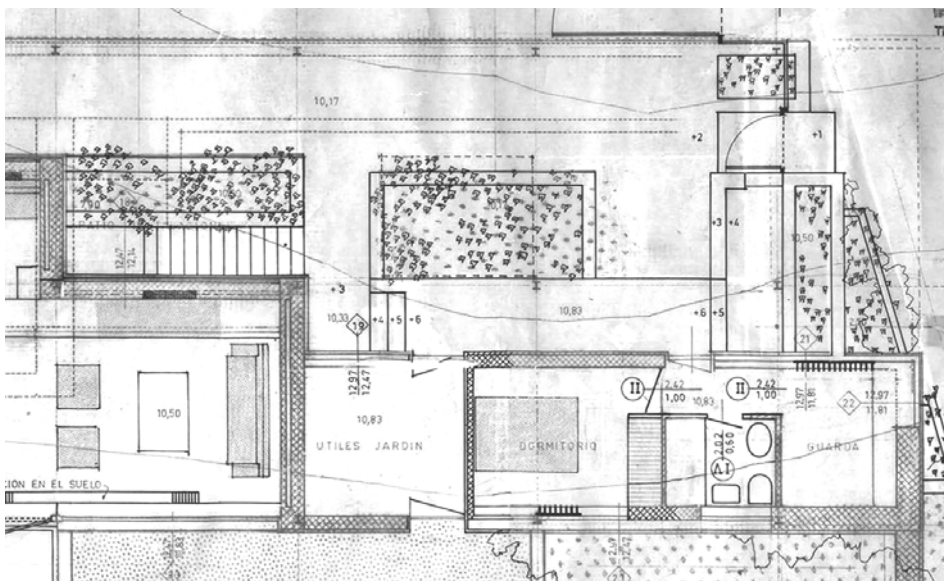


Figura 20. Planta. Casa del guarda a la derecha. El cuarto de jardinería adosado permite el paso directo desde la entrada al patio de relación. A la izquierda se observa las escaleras de bajada a la galería de instalaciones. Plano: Legado Vázquez Molezún Fundación COAM

dormitorios. La altura de este ventanal impide una conexión visual del garaje con el patio. El acristalamiento aísla acústicamente de la zona más íntima de descanso del ruido de los vehículos. Una discreta puerta permite el acceso al jardín de los jardineros y el material de jardinería. Así se conforma una circulación perimetral de mantenimiento que se complementa con el paso del patio de relación al cuarto de jardinería (anexo a la casa del guarda) (Fig.20).

Casa del guarda

La casa dentro de la casa. Corrales y Molezún definen el proyecto en la memoria como una casa con ambientes separados para cada función. Pero más allá de su función pensaron cada estancia para ser bella y lógica por sí misma, sin distinguir la condición del usuario de los mismos, ya fueran miembros de la familia Huarte o trabajadores de la casa. La casa del guarda es un ejemplo de ello. Lejos de ser un espacio inhóspito y reducido, características convencionalmente asociadas al concepto de caseta o garita de vigilancia, la casa del guarda era una bella estancia con dormitorio y baño orientados al sur con limitadas vistas sobre la bancada este del patio de relación o de padres. La sala de estar y control se remata sutilmente con una ventana en esquina hacia el acceso de la calle Turégano. Este hueco paralelo a la calle en su inicio gira 90 grados dejando que la cubierta siga volando para recoger y proteger el acceso peatonal bajo el porche de entrada. Este efecto era originalmente más rotundo, ya que en el proyecto de ejecución la cubierta volaba sin retranquearse, invadiendo en su proyección la acera más allá de los límites de parcela. En obra hubieron de rectificar la cubierta, retranqueando el voladizo hacia el interior, después de que el ayuntamiento estimara la denuncia de los vecinos.

Fotografías: Miguel de Guzmán

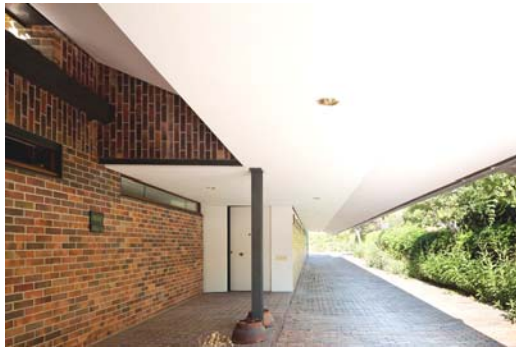


Figura 21. Vista del acceso desde el porche de entrada



Figura 22. Vista del vestíbulo desde el acceso



Figura 23. Vista del patio de piscina desde el vestíbulo
Originalmente la puerta corredera al jardín era opaca



Figura 24. Vista del estar de padres y del corredor hacia el comedor desde el vestíbulo



Figura 25. Izquierda: Vista del estar de padres desde el acceso. Derecha: Vista del estar de padres desde el fondo



Figura 26. Vista del patio de piscina y al fondo el comedor a través del corredor de acceso
Originalmente las puertas correderas del vestíbulo y del corredor hacia el comedor eran opacas

7.2 Gradientes de privacidad

En la Casa Huarte se puede observar cierta disociación en la secuencia de estancias. Coexisten espacios intermedios ambiguos y complejos, a la manera de los espacios de transición de la arquitectura árabe-islámica, donde la entrada es un tránsito espacio-temporal que incluye cambios de dirección o de sección del plano de suelo y/o techo, creando así una secuencia de espacios concatenados donde las vistas y la iluminación son cambiantes.

La entrada peatonal se cobija bajo un porche alargado -abierto al patio de entrada- que culmina en la puerta de entrada (fig.21). Una secuencia fugaz de vestíbulo y antesala (separados por un biombo con puerta corredera y un pequeño cambio de plano en subida) nos dan la bienvenida al interior de la vivienda (fig.22). La antesala, que se encuentra al nivel de las zonas de estar y del jardín, se cerraba en origen^{7/4} visualmente al jardín, de manera que la zona de entrada pudiera ser independiente para garantizar la privacidad de las visitas respecto de la vida familiar. Funcionaba como espacio de acogida aislado de las zonas comunes, delimitado por múltiples puertas abatibles y correderas (fig.23). Todo esto en unos escasos quince metros cuadrados. Las múltiples combinaciones dan lugar a secuencias de imágenes que forman parte inequívoca de la identidad de la Casa Huarte (fig.24).

La casa se concibió como un centro de relación social e interfamiliar. Debía acomodar tanto las prioridades de María Luisa Jiménez Altolaquirre^{7/5}, que concebía la casa como un centro de reunión y celebración, como las necesidades de privacidad e independencia de Jesús Huarte. A María Luisa le agradaba más la idea de una casa horizontal, de relación visual inmediata y de mayor relación de las estancias en torno a espacios libres y ajardinados. Era fundamental tener la posibilidad de que las estancias volcadas a los patios de relación social y familiar pudieran integrarse en un gran espacio único de relación social (figs. 25, 26) unidos visualmente. Para Jesús Huarte era más importante que cada estancia tuviera distintos grados de privacidad hasta alcanzar la independencia del resto.

7/4. Actualmente y después de las obras realizadas para acoger la residencia del embajador de Noruega (2000-2005) no existen ni el panel corredero que separaba la entrada de la antesala ni el panel corredero opaco que separaba la zona de entrada del patio de hijos que se cambió por una puerta corredera transparente igual que las de los estares (fig.23). Se evidencia así la diferencia entre la introspección heredera de la cultura árabe-islámica con la que se concibió la zona de y la cultura protestante abierta y expuesta de los inquilinos noruegos.

7/5. Oficialmente la casa llevaba su nombre, tanto en los documentos visados por el Colegio de Arquitectos como en los planos de estructura de la empresa constructora Huarte, donde se conoce como "Chalet Altolaquirre"



Figura 27. Casa Huarte. Foto interior desde el corredor de unión del estar de padres – a la derecha- y el vestíbulo –a la izquierda- con el comedor. El bastidor entre las dos puertas hace de cerco de las mismas y de la puerta corredera perpendicular a ellas que une o divide el espacio del vestíbulo con el estar de padres y el corredor hacia el comedor. Fotografía: Ángel Baltanás. Publicada en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992", CSCAE, 1993



Figura 28. Casa Corrales, Madrid 1977. Imagen interior a través del umbral de la puerta abierta con el salón al fondo y las escaleras de subida. Fotografía: Ángel Baltanás. Publicada en "Corrales y Molezún. Medalla de Oro de la Arquitectura 1992", CSCAE, 1993

Con un programa funcional complejo y espacios comunes muy amplios, se produce una jerarquización de estos espacios mediante el hábil manejo de los gradientes de privacidad de los distintos patios, pasando de los espacios más públicos abiertos a los patios de relación a zonas de mayor privacidad que vuelcan a patios más independientes. Los niveles de privacidad se pueden alterar mediante el uso de paneles correderos, con dilataciones espaciales, visuales diagonales, transparencias y opacidades cambiantes. En la Casa Huarte estas variaciones se producen en el plano horizontal con divisiones -de carácter permanente o cambiante- del espacio interior y la especialización de las estancias mediante cambios texturas (madera, escayola, terciopelo) y de altura libre (1,98m en el porche, 2,475m en el estar, 2,31m en el nicho rehundido, 1,65m en el nicho elevado).

Ejemplo de las continuidades y discontinuidades que aparecen en las circulaciones y visuales de la Casa Huarte, el paso interior-exterior contiguo al porche une el comedor con el salón y la entrada, comunicándose con estos con una doble puerta abatible. Tanto desde la zona de entrada y el salón como desde el lado opuesto donde están el comedor y el porche, las dos puertas dan la impresión de abrir al mismo espacio (fig.27). El simple hecho de cerrar la puerta corredera que une el salón con la zona de entrada genera una nueva situación: cada una de las puertas abre a estancias totalmente distintas (una a la entrada y otra al estar de padres) cambiando la percepción espacial y la privacidad de las circulaciones con una mínima acción (Fig.9).

Esta doble puerta con el parteluz permite el acceso independiente al comedor desde el salón por una puerta y desde el resto de la casa por la otra. La escenografía cambiante proporciona una imagen casi surrealista cuando todas las puertas (abatibles y correderas) se encuentran abiertas. Parece un juego deliberado de engaño, un exceso en medio de una aparente austeridad. Este singular recurso reaparecería años más tarde en la entrada de la Casa Corrales (Madrid, 1977). En la fotografía (fig.28) se observa en segundo plano el fino umbral en L de madera contrachapada que separa sutilmente la subida a los dormitorios y la bajada hacia el salón, el estudio y el jardín. En primer plano aparece un pilar metálico exento que divide la

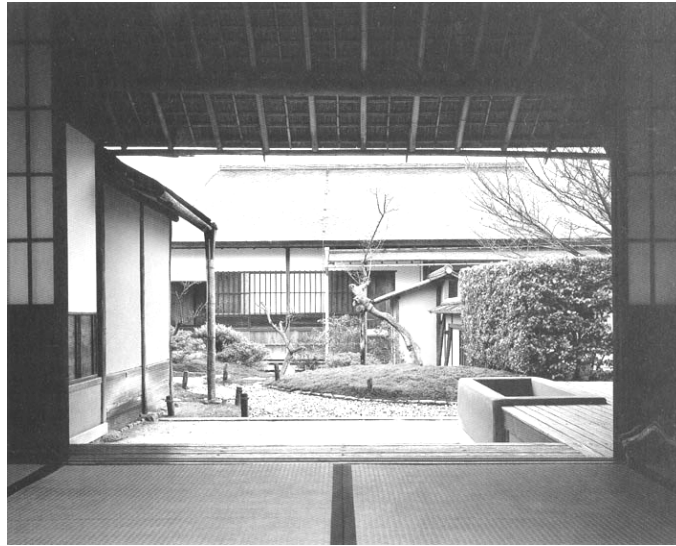


Figura 29. Villa Imperial Katsura, Kyoto, Japón, 1615.
Fotografía publicada en "Katsura: Imperial Villa" Phaidon Press, 2011



Jorn Utzon, Casa Utzon, Hellebaek, Dinamarca, 1952.
Fotografía publicada en "Jorn Utzon: obras y proyectos". Editorial Gustavo Gili, 2008



Casa Huarte. Vista del patio de relación el patio privado. Fotografía: Archivo Huarte

perspectiva en dos encuadres verticales, reminiscencia del efecto visual producido por el parteluz de la Casa Huarte.

7.3 Espacio comprimido

Contradictoriamente a lo que parecen insinuar sus poderosas cubiertas inclinadas, los techos de la Casa Huarte son, por lo general, planos y tienen poca altura libre. En algunas zonas (estares, zona de juegos, dormitorios) la altura de planta es considerablemente mayor que la altura libre (Fig. 30). El falso techo esconde un amplio espacio de sección triangular. Este “sacrificio espacial” facilita la proyección del espacio interior hacia el espacio abierto del jardín y contrasta la intimidad interior con el espacio monumental del patio. Para Jesús Huarte esa condición íntima que generaba la altura de techos y la proporción de los espacios interiores era la mayor virtud de la vivienda^{7/5}.

Aunque el Movimiento Moderno ya estaba consolidado en Europa, no era corriente en la España de mediados de los años 60 del siglo XX el uso de grandes paneles de carpintería y vidrio de suelo a techo, y todavía menos común en la arquitectura doméstica. En la Casa Huarte estos ventanales se deslizaban horizontalmente a modo de puertas correderas en la zona de entrada, en los estares y en el porche. Esta estrategia de conexión espacial mediante el uso de paneles correderos (opacos y translúcidos) se remonta a la arquitectura tradicional japonesa (Fig. 29). Según Utzon en la casa japonesa los movimientos de las puertas y las pantallas correderas son la expresión de la plataforma y proporciona el “énfasis horizontal”^{7/6}. En la Casa Huarte estos elementos son la expresión del plano del suelo de la casa y su prolongación al exterior potenciando la continuidad espacial entre casa y jardín, entre arquitectura y naturaleza.

7/5. Entrevista del autor con Jesús Huarte. Junio de 2009

7/6. Jorn Utzon. “Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés”, 1962. Conversaciones y otros escritos. GG Ed. Moisés Puente. 2010

Jorn Utzon definía el énfasis horizontal como el efecto creado entre el plano del suelo horizontal y pesado y una masa ingravida y flotante. Ponía como ejemplo la sensación que se experimenta en la selva entre el suelo y la densa y continua masa formada por la copa de los árboles. Un efecto similar se

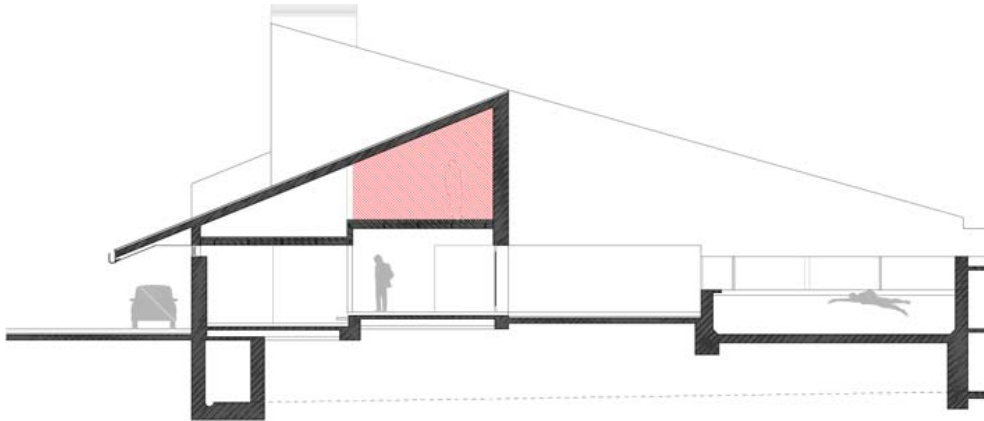
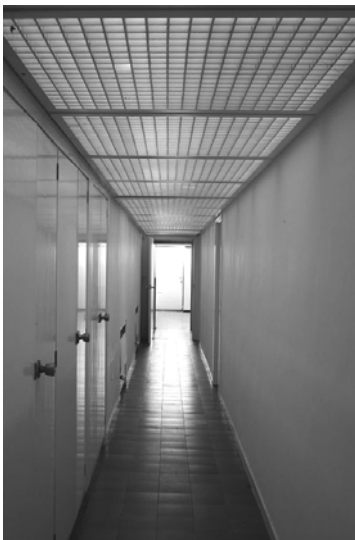


Figura 30. Sección por el patio privado. La parte superior del espacio bajo cubierta es susceptible de ser habitable y accesible desde el estudio y la biblioteca. Dibujo: Pablo Olalquiaga



Casa Huarte. Izquierda: Pasillo de acceso a los dormitorios (altura=1,98m). Falso techo de entramado de madera que filtra la luz que entra por la ventana alta corrida del patio de hijos o semiprivado (derecha). Fotografía izquierda: Miguel de Guzmán. Fotografía derecha: Archivo Corrales



Fig. 31. Estudio de Molezún en Bretón de los Herreros 55. Falso techo de tabloneros de madera a modo de planero que limita la altura libre a 215cm. Molezún es el tercero por la izquierda. Fotografía: Archivo Molezún

aprecia en la Casa Huarte. Desde los patios de relación se observa un gran muro de ladrillo apoyado sobre un gran paño de vidrio horizontal. En el interior de la vivienda hay zonas con techos realmente bajos, con apenas 1,98m de altura libre (porche de entrada, porche-comedor, corredor de dormitorios, etc). Corrales se mostró extrañado al ser preguntado si creía que esa altura de techos sigue siendo válida cuarenta años más tarde (el crecimiento medio de hombres y mujeres en los últimos cuarenta años en España ha sido de 6 cm). Respondió con un lacónico “está como tiene que ser”^{7/7}. Dada la estatura de Corrales puede no sorprender. Molezún era bastante alto, pero compartía con Corrales el convencimiento de que la altura de techos debía ser fiel al concepto de compresión espacial^{7/8}.

El efecto horizontal se potencia con dos tipos de filtros en el plano del techo que resaltan el efecto de la compresión espacial y disipan las referencias verticales. La primera modalidad de filtro es el falso techo a modo de entramado en el pasillo de acceso a los dormitorios de los niños. Genera una secuencia luz-sombra parecida al efecto que se puede producir en los filtros traslúcidos de la arquitectura tradicional japonesa. El techo refleja una luz velada, filtrada. Este corredor de acceso a los dormitorios -que necesita aislarse del patio y tener independencia visual- se ilumina a través de la celosía de falso techo. La referencia vertical se pierde, es difusa. Este recurso disminuye la sensación de compresión espacial que podría tener el corredor por el “efecto tubo” (estrecho, largo, paños laterales ciegos y techos bajos). La misma retícula aparece en el techo del corredor anexo al porche del patio de relación. Es una retícula de listones de madera que fue utilizada años más tarde, ya como sistema patentado e industrializado en el proyecto del Banco Pastor (Madrid, 1973, en colaboración con Rafael Olalquiaga y Gerardo Salvador Molezún). Estas planchas reticulares tridimensionales se fabricaron para el Banco Pastor en resina a partir de unos moldes hechos a medida. Más tarde la casa comercial Armstrong patentaría el sistema denominado Cellio ó techo de retícula que los propios Corrales y Molezún utilizarían en Bankuni3n y el edificio para el Banco de España en Madrid.

7/7. Entrevista del autor a José Antonio Corrales. Junio de 2009

7/8. Testimonio de Rafael Olalquiaga. Colaborador de Molezún 1966-1993. Como ejemplo de compresión espacial en Molezún estaba el “falso” techo de su estudio formado por un entramado de listones de madera que servía de planero y almacenaje (Fig. 31)



Figura 32. Vista del vestíbulo con el patio de niños al fondo. En primer y segundo plano se pueden observar los lucernarios rematados por unas lamas graven enrasados con el falso techo. Fotografía: Ángel Baltanás



Figura 33. Ventana lucernario. Visita de la ventana a la fachada sur a través de las lamas tipo graven enrasadas con el falso techo. Fotografía: Pablo Olalquiaga



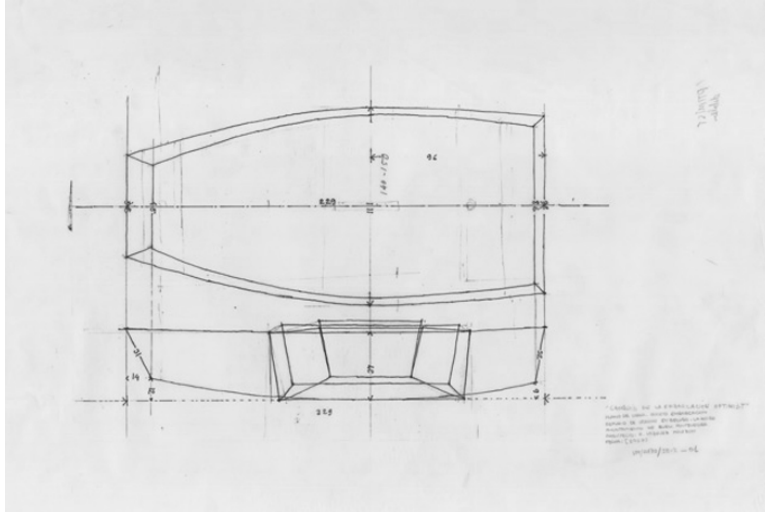
Figura 34. Fachada sur al patio de niños o semiprivado. Las dos ventanas verticales en la proyección de los límites del patio dan a dos huecos que atraviesan el espacio bajo cubierta dando lugar a los lucernarios en el falso techo de planta baja. Fotografía: Archivo Corrales

El segundo tipo de filtro corresponde con las dos ventanas-lucernario situadas en paralelo en el vestíbulo (Figs. 32 y 33) y en el estar de hijos. Son profundos tragaluces que nacen del plano vertical de la fachada (Fig. 34) y atraviesan el gran vacío generado por la separación entre el falso techo y la cubierta. Iluminaba el vestíbulo cuando las puertas correderas que daban al jardín estaban cerradas (en origen la ventana corredera que da al jardín era opaca con un pequeño hueco horizontal translucido). No existe ningún plano o dibujo que haga referencia a las ventanas-lucernario. En los alzados del proyecto de ejecución no aparecen dibujadas las aperturas en la fachada sur, se incorporaron en el proceso de obra. Al exterior tienen la misma apariencia que el resto de las ventanas en planta alta: estrechas y de formato vertical. Las ventanas-lucernario (como los lucernarios de la zona de servicio) se manifiestan al interior por unas lamas de vidrio translucido tipo graven orientables enrasadas con el falso techo que permiten controlar la entrada de luz y de aire en el interior. Las ventanas-lucernario introducen una luz oblicua de mediodía en el interior interrumpiendo la horizontalidad del espacio. Separan el espacio bajo cubierta de la biblioteca y del estudio situados en planta primera. Cristina Huarte recuerda haber escuchado que ese espacio se había planteado como posible ampliación de la casa en caso de necesitarse en el futuro (fig. 30). En el caso de utilización de ese espacio las ventanas-lucernario iluminarían el espacio interior.

7.4 Funcionalismo: el velero versus el barco de vapor

El concepto que del amueblamiento e interiorismo de la Casa Huarte tenían Corrales y Molezún se aproximaba a un funcionalismo "aaltiano", donde la arquitectura se adapta a la vida de los habitantes y sus necesidades. Aalto defendía una arquitectura más humana y alejada de las alegorías maquinistas de Le Corbusier: "Nuestra vida moderna ha creado sus objetos: su máquina de escribir, su teléfono, la máquina de afeitar, la limousine, el paquebote y el avión"^{7/9}. Alejados de la arquitectura del objeto y del paquebote, Corrales y Molezún (experto mariner) concibieron el interior de la Casa Huarte desde un funcionalismo donde lo mueble se vuelve inmueble, siendo una extensión de suelos, paredes y

7/9. Le Corbusier. "Ojos que no ven... (I) Los Paquebotes". Publicado en Le Corbusier, "Hacia Una Arquitectura". 1930. Ed. Apóstrofe. 1998



Molezún. Diseño de un embarcación "Optimist". 1970



Izquierda: Figura 35, remate de la escalera de caracol en el altillo. Estado actual. Derecha: Figura 36, baño del dormitorio de hijas. Estado actual. Fotografías: Miguel de Guzmán



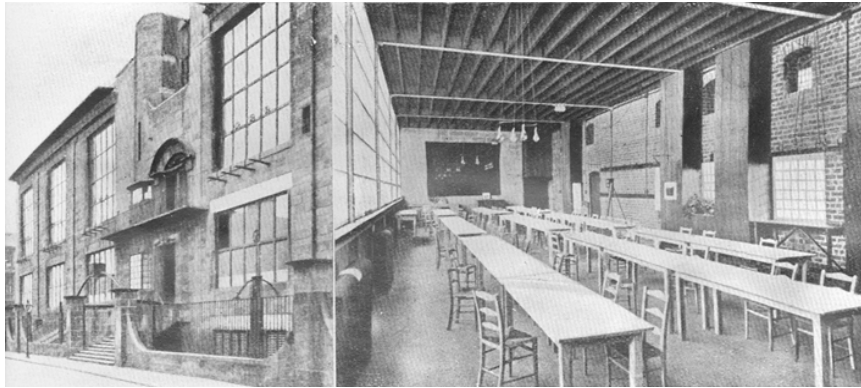
Figura 37. Biblioteca. Estado actual. Estética marinera de escaleras, estantes y pasarelas. Fotografía: Miguel de Guzmán

techos. “En los barcos y barcas, grandes y pequeños, siempre tienes que crear las mejores condiciones. Se trata de funcionalismo puro, sin adulterar”^{7/10}. No consistía simplemente en plasmar una estética marinera (como las comparativas que Le Corbusier hacía de los alzados de sus viviendas con el alzado longitudinal del paquebote), sino de interpretar del concepto doméstico del velero como casa flotante de pequeñas dimensiones en la que el orden y la organización de lo mueble y lo inmueble es fundamental. Adaptaron estos conceptos a la Casa Huarte dando forma y sentido a todos los espacios para hacerlos íntimos y cómodos. Esta tendencia está muy relacionada con la arquitectura para el bienestar del hombre que propugnaba Utzon: “Por encima de todo, tienes una relación con la gente que va a utilizar los edificios. Cuanto mas fuerte sea esta relación, mejor será la obra, y cuanto más débil sea más sofisticada será, en el sentido más peyorativo de la palabra”.^{7/11}

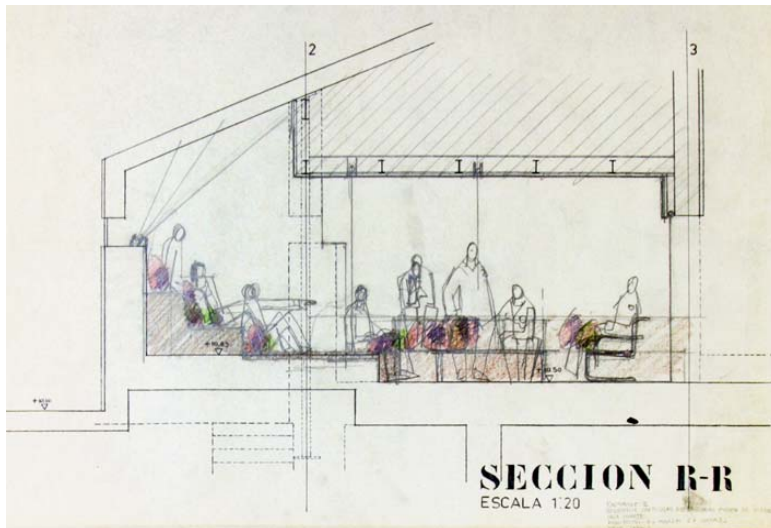
La referencia poética también se puede asociar a una máxima de la ingeniería naval: que el objeto sea bello porque su forma responda a la lógica y a la funcionalidad. Existen varios elementos en la Casa Huarte que nos recuerdan visual y funcionalmente a ciertos mecanismos de los veleros: el mueble acoplado a la escalera de subida al estudio situado en el altillo, el mueble-encimera del baño de los hijos. El mueble adosado a la escalera del estudio (Fig.35), diseñado por Jesús de la Sota, es una extensión del remate del revestimiento curvo de madera de la escalera que adopta la altura del peto de la escalera. El mueble acogía un equipo de música al que se accedía por una tapa en el tramo horizontal. El mueble-encimera de los baños de hijas (Fig. 36) incorpora un lavabo encastrado y una zona de almacenamiento de los artículos de aseo que se oculta tras una tapa que se abre mediante un mecanismo de apertura de bisagras hidráulicas idéntico al de la tapa del mueble adosado a la escalera del estudio. En la biblioteca destaca el conjunto formado por el arranque de la escalera de caracol, estantes, chimenea, nicho y pasarela-escalera (Fig. 37). La composición es heterogénea pero uniforme, juega con distintos formatos de tableros de madera y metálicos girados e inclinados, combinando un elemento con el siguiente para formar un escalón, una plataforma, un banco o una estantería -de igual manera que en un velero los intersticios cumplen una función-.

7/10. Utzon, Jorn “Una conversación: Arquitectura como bienestar humano”, 2004. Publicado en Utzon, Jorn “Conversaciones y otros escritos”. Editorial Gustavo Gili. Editor: Moisés Puente. 2010

7/11. *Ibidem*



Mackintosh. Escuela de Arte. Glasgow, Escocia, 1898.
Fotografías publicadas en "Storia dell'architettura moderna". Ed. Einaudi. 1955



Casa Huarte. Sección R-R escala 1/20 por nicho elevado del estar de padres.
Plano: Legado Vázquez Molezún. Fundación COAM



Casa Huarte. Nicho elevado del estar de padres con el mural de Lucio Muñoz. Fotografía: Archivo Huarte

La pasarela, estrecha y empinada con pasamanos de acero, recuerda a las pasarelas y escaleras de los barcos de recreo velero.

7.5 Lujo, arte y decoración

El significado de lujo está inevitablemente relacionado con el concepto de villa moderna por lo que representa de excepcionalidad. La llegada de la modernidad llevó asociada paralelamente el cambio de los hábitos y modos de vida de la sociedad. Para Bruno Zevi esta fue una etapa que estaba orgullosa de renunciar a lo superfluo y que apostaba con coraje y sacrificio por un lenguaje y un arte para las generaciones futuras^{7/12}. La arquitectura moderna buscaba una transformación natural del gusto que se manifestaba de manera más obvia y generalizada en la moda de vestir (comparada con la de pocos años antes). Por ello es normal que las viviendas sufrieran la misma transformación buscando mayor comodidad y sencillez.

Según Zevi la evolución del gusto se expresaba en una simplificación progresiva hacia lo antidecorativo. Exponía como pioneros de esta transformación en la arquitectura ejemplos como la Casa Roja de Philip Webb (Bexleyheath, Inglaterra, 1859) o la Escuela de Arte de Mackintosh (Glasgow, Escocia, 1898). La Casa Huarte retomó en cierta manera ese concepto de lujo en su vertiente antidecorativa. Fue concebida como una casa lujosa con un aspecto rudo, casi austero. Se consiguió en su apariencia exterior, no así en el interior. La austeridad planteada inicialmente por Corrales y Molezún no acabó siendo tal, ya que el interior de la vivienda fue revestido de unas texturas satinadas (Fig.38) contrarias a la estética "castellana" de los espacios exteriores. Corrales y Molezún tuvieron cierto grado de complicidad en el proceso de decoración interior pero resulta difícil pensar que al menos Corrales, admirador de la estética miesiana, se sintiera cómodo con el aspecto final de determinados espacios interiores de la vivienda.

7/12. Zevi, Bruno. "Il rinnovamento del gusto. Storia dell'architettura moderna". Ed. Einaudi. 1955

Ya en 1908, Adolf Loos escribió un manifiesto contra el adorno en arquitectura, un referente para entender la enorme transformación estilística de los años posteriores.



Adolf Loos. Casa Muller. Praga, 1928. Izquierda: Vista exterior. Derecha: Vista interior. Austeridad en el adorno, lujo en los materiales nobles y duraderos. Fotografías de Walter Zednicek, publicadas en "Adolf Loos. Pläne und Schriften", Wienerarchitektur, 2004



Casa Huarte. Izquierda: Puerta de entrada y porche de acceso. Fotografía: Archivo Huarte. Derecha: Vista interior. Austeridad en el adorno, lujo en los materiales nobles y duraderos. Fotografía: Estudio López/Molezún

En un primer ensayo “El carruaje del lujo” (1898) y en el posterior “Ornamento y delito” ^{7/14} (1908) Adolf Loos defendía que la arquitectura debía aplicar la carencia de ornamento que habían aplicado otras artes como la música (haciendo referencias constantes a Beethoven). Explicaba que el hombre en su evolución desde la época de las tribus hasta el principio del siglo XX “se ha refinado, se ha vuelto más sutil. La falta de ornamento es un signo de fuerza intelectual” ^{7/13}. En ese sentido, la familia Huarte por su formación y conocimiento cultural estaba intelectualmente cualificada para apreciar y vivir la Casa Huarte.

Para Corrales y Molezún el lujo estaba en los “buenos materiales” ^{7/15}, pero no por el material en sí mismo, sino por su identidad con un proyecto y un sistema constructivo específico. La cerámica, el hormigón, la madera se podían expresar y ejecutar de maneras distintas y cada proyecto reclamaba la suya. Para ellos la Casa Huarte era una vivienda lujosa, donde tuvieron la libertad que les otorgo el cliente de utilizar el material que consideraran más adecuado. Corrales y Molezún pensaron la Casa Huarte con acabados austeros: “Quiere ser una casa que al menos en terminaciones y aspecto, sea modesta, aunque no lo sea en superficie, y en instalaciones en general” ^{7/16}. En los proyectos anteriores a la Casa Huarte, Corrales y Molezún, por lo general, habían manejado presupuestos limitados. En la mayoría de sus proyectos ni siquiera había calefacción, de ahí su obsesión por buscar el mediodía para aprovechar al máximo la radiación solar. En el proyecto de la Casa Huarte aprovecharon las posibilidades económicas para, sobre todo, dotar a la vivienda de toda la tecnología posible al servicio de la familia Huarte. Consideraron imprescindible humanizar la vivienda introduciendo los materiales y la vegetación del exterior al espacio interior. De esta manera crearon un estado sensorial ideal -táctil, térmico, acústico, visual, etc- que acompañase a la armonía arquitectónica del conjunto, desde el jardín al interior de la vivienda. La Casa Huarte es, en cierta manera, un prototipo de casa de lujo, ya que cumple con los requisitos asociados al concepto: cara, cómoda, agradable de vivir (confirmado por los propietarios y habitantes de la casa), bella y, ante todo, no habitual.

7/13. Loos, Adolf. “Ornamento y delito”, 1908. Publicado en Loos, Adolf, “Escritos I 1897-1909”. El Croquis Editorial

7/14. Loos, Adolf. “El carruaje de lujo”. 1898. Publicado en Loos, Adolf, “Escritos I 1897-1909”. El Croquis Editorial

7/15. Corrales al referirse a la Casa Huarte hablaba de la calidad de “el ladrillo vidriado de Segovia y las carpinterías de cedro tipo Pierson sin hoja. La hoja era la luna que corría por el cerco.”

7/16. Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución visado en el Colegio de Arquitectos de Madrid. Marzo, 1965.

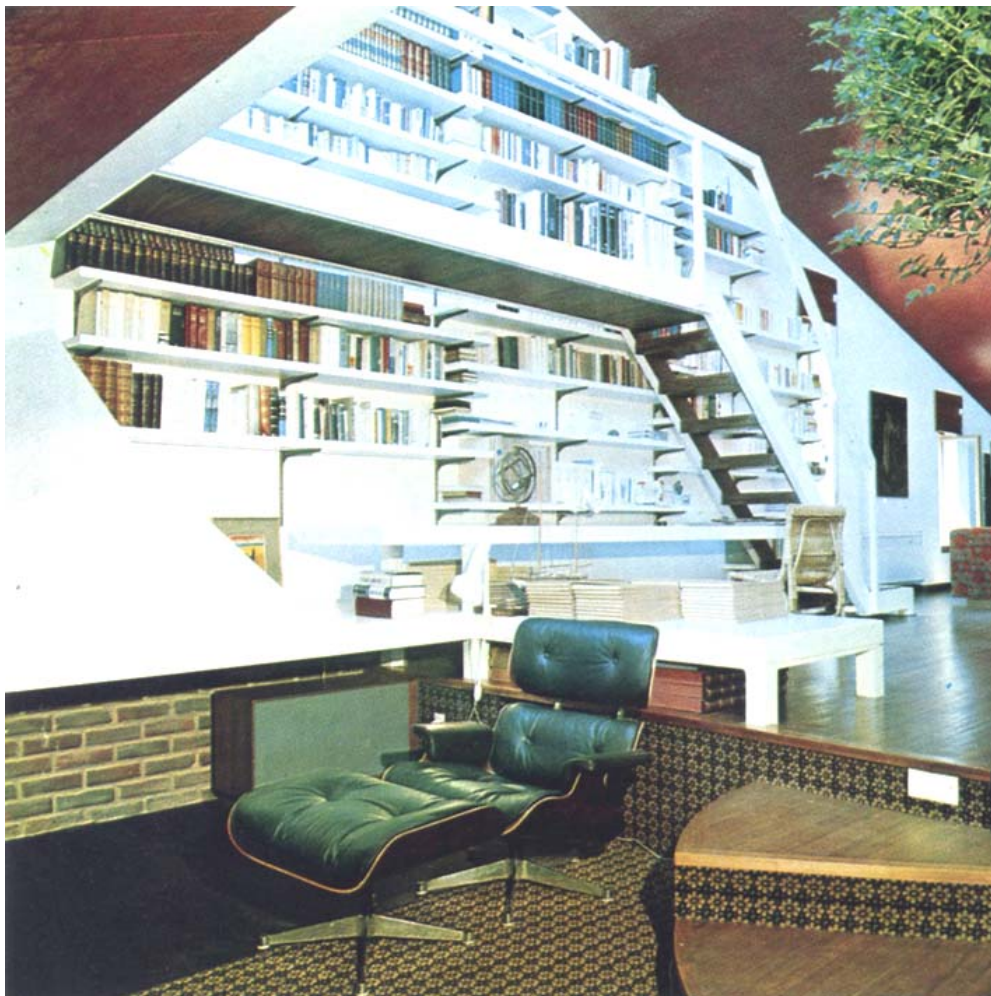


Figura 38. Casa Huarte. Vista de la biblioteca. Revestimiento de seda en los techos. Plaqueta decorativa en el pavimento y tabicas. Fotografía publicada en *Nueva Forma* 20, septiembre 1967

El aspecto final que adquirió el interior de la Casa Huarte no parece acorde con el concepto de decoración austera de Corrales y Molezún en sus proyectos anteriores, si bien es verdad que las posibilidades y los medios económicos no eran los mismos. Después de finalizada la obra se fueron añadiendo ciertos elementos poco compatibles con la austeridad anunciada en la memoria del proyecto: voluminosas cortinas, revestimientos de seda en techos, remates de piel, maderas lacadas, moquetas, etc. Las fotografías en color del estado final de los interiores que aparecieron en la revista Nueva Forma delatan una combinación dudosa de materiales austeros y cierta sobrecarga en el mobiliario. En un mismo espacio convivían cortinas de seda, un banco de ladrillo, una mesa Tulip de Saarinen, una lámpara árabe, el suelo de plaqueta cerámica, techos y paredes de yeso y acabados de madera. Se instaló mobiliario de las empresas H Muebles, incluidos diseños de Corrales y Molezún. El diseñador Jesús de la Sota decoró el estar de hijos, el estudio del hijo, los dormitorios con abundante mobiliario encastrado y acabado en madera lacada en blanco. Independientemente de la implicación de Corrales y Molezún en este proceso de decoración del interior de la vivienda, el resultado final difiere de las intenciones apuntadas en la memoria del proyecto.

En la memoria del Proyecto de Ejecución de la Casa Huarte se hace referencia al lujo. El documento acaba así: "Todo el lujo en esta casa va a estar concentrado en la jardinería"^{7/17}. La vegetación fue un material más en la obra. Fue el verdadero adorno y maquillaje de la casa. Una estrategia heredada de su admirado Wright, que en sus casas californianas previas a la Gran Depresión (casas de gran formato para clientes adinerados) incorporó un nuevo concepto de lujo asociando la vivienda con la naturaleza. Al igual que Corrales y Molezún en la Casa Huarte, Wright actuaba integralmente en toda la parcela tanto en los espacios construidos como en las zonas abiertas. De esa manera colonizaba toda la parcela permitiendo que paisaje y arquitectura se fundieran. En el interior de las viviendas utilizaba el mismo acabado que en el exterior, la decoración se tornó austera, abandonando los artesonados en los techos y los excesos de diseño de su primera época. Los interiores de sus viviendas californianas se transformaron en

7/17. Extracto de la memoria del Proyecto de Ejecución visado en el Colegio de Arquitectos de Madrid. Marzo, 1965.



Casa Huarte. Vista de la biblioteca. Fotografía: Archivo Huarte



F. L. Wright. Casa Paul Hanna o "Honeycomb", Palo Alto, California, Estador Unidos, 1937.
Fotografía publicada en Sacriste, Eduardo, "Frank Lloyd Wright, Usonia". Editorial Librería
Técnica CP67, 2ª Edición, 1976

austeros espacios “góticos”: “El lujo de estas viviendas está en el espacio, la luz, la relación con el paisaje y en la vegetación.(...) Ahora tiene sentido un estilo de arquitectura completamente nuevo, una concepción más elevada... espacio encerrado... esta concepción interior distancia por completo a la arquitectura de la escultura, de la pintura y de la arquitectura como se conocía en la antigüedad. El edificio ahora aparece como creación de un espacio interior iluminado. Y esta sensación de espacio interior como la realidad del edificio empezó a funcionar”.^{7/18}

En el interior de la Casa Huarte se situaron elementos puntuales de ajardinamiento. Los formatos de estas jardineras son diversos y en algunos casos ciertamente extravagantes. Estas referencias explícitas a la naturaleza en el interior de la vivienda, contrastan con la abstracción del espacio. El tratamiento de la vegetación interior es dudoso, su presencia es esporádica y tímida en su expresividad. En la mayoría de los casos se manifiesta como una anécdota. En las jardineras del salón -especialmente la jardinera que corona la escalera de la biblioteca- la vegetación tenía una presencia meramente decorativa, poco eficaz. El uso de jardineras en el interior de las viviendas -como réplica en miniatura de la naturaleza- puede no ser convincente si aparecen como elementos puntuales de decoración. La vegetación controlada en el interior funciona mejor en espacios mayores -patios o galerías-. Conforman “espacios verdes” que tienen más sentido dentro del conjunto arquitectónico que en zonas puntuales donde no generan una cualidad espacial definida y donde lo mueble, lo inmueble y la naturaleza se estorban. Dos ejemplos de acertados ajardinamientos interiores son los elegantes espacios vegetales creados por Mies en la Casa Tungendhat (Fig.40) y Aalto en la Villa Mairea (Fig.41). El jardín de invierno de la Casa Tungendhat es un espacio acotado e independiente que, aunque abierto visualmente al salón, ejerce de filtro vegetal hacia la parcela colindante, guiando la mirada del espectador hacia el jardín propio y el horizonte. El cuarto de las flores de la Villa Mairea es también un espacio de transición, en este caso habitable, donde Aalto transformó el cortaviento de salida al jardín en un invernadero a modo de porche cerrado desde

7/18. F.LI. Wright, 1932 en “Frank Lloyd Wright in Edgar Kaufman”, Ed. An American Architecture New York horizon press, 1944



Casa Huarte. Izquierda: Jardinería de madera en el estar de padres. Derecha: Posteriormente se sustituyó por un banco corrido de madera y la vegetación se situó en el alfeizar. Fotografías: Archivo Huarte



Izquierda: Figura 40. Ludwig Mies van der Rohe. Casa Tungendhat. Brno, Chequia, 1930. Invernadero. Fotografía publicada en "Mies van der Rohe", Editorial Gustavo Gili, 2001. Derecha: Figura 41. Alvar Aalto. Villa Mairea, Noormarkku, Finlandia, 1939. Cuarto de las flores. Fotografía publicada en "Alvar Aalto. Villa Mairea 1938-39", Alvar Aalto Foundation, 1998



Izquierda: Casa Huarte. Nicho elevado del estar de padres con el mural de Lucio Muñoz. Publicado en *Nueva Forma* 20, septiembre 1967. Derecha: Alvar Aalto. Maison Aho. Rovaniemi, Finlandia, 1965. Publicado en "Alvar Aalto Houses", *A+U*, Extra Edition, June 1998

sol de mediodía.

Arte y Arquitectura

“La vida familiar y el arte no están separadosel uno del otro, la tendencia es a la inversa, una relación muy íntima entre los dos”^{7/19}

Jesús Huarte poseía una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes de España. Era necesario integrar las pinturas y esculturas en la experiencia sensorial de la Casa Huarte. La disposición de las esculturas de mayor dimensión (fijas) y las de pequeño formato (móviles) en el jardín, así como la localización de las pinturas en el interior influían sobre la experiencia visual del habitante, ya que desvían miradas y alteran la circulación natural en una vivienda. En la Casa Huarte se materializa la unión de arte y arquitectura como reflejo del perfil de promotor y coleccionista de Jesús Huarte.

“ (el arte) Es fundamental buscarlo, pero no siempre se encuentra, surge de tener la cabeza muy despierta, de conocer muchas cosas, de tener una gran sensibilidad...”^{7/20}

La Villa Mairea , la Maison Carré (Burdeos, Francia, 1963) y la Maison Aho (Rovaniemi, Finlandia, 1965) de Alvar Aalto o la Casa Koerber (Moscú, Suiza, 1967) de Marcel Breuer fueron diseñadas para acoger colecciones de arte y a las familias de los coleccionistas. En todas ellas, al igual que en la Casa Huarte, el arte actúa como potenciador espacial. Las obras de arte cualifican cada estancia en función de su posición en la misma, influyendo en visuales y circulaciones. La Casa Huarte fue concebida como una casa-galería de arte, con zonas estanciales amplias comunicadas por amplios paneles correderos, lo que permite incorporar un espacio expositivo al ambiente doméstico. En ese sentido es pionera en España, estando a la altura de las grandes casas de referencia de coleccionistas contemporáneos.

7/19. Aalto, Alvar, memoria del proyecto de la Maison Carré. The Finnish Architectural Review. Maison Louis Carré. 1956-63. Alvar Aalto foundation, Alvar Aalto Academy, Archival work Alvar Aalto. 2008

7/20. Entrevista de Elías Torres a Corrales, publicada en AA.VV. “Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001”. Ministerio de vivienda. 2004

Junto con la escultura “Prometeo encadenado” de Jorge Oteiza, situada originalmente en la plataforma superior del patio de relación, el elemento más singular de la colección de arte



Casa Huarte. Porche-comedor. Escultura rotatoria de Sempere y cerámicas de Antoni Camella.
Fotografías: Archivo Huarte



Casa Huarte. Biblioteca. Retrato de Jesús Huarte por Francisco Cossío. Fotografía: Archivo Huarte

instalada en la Casa Huarte es el excepcional mural de Lucio Muñoz, adaptado específicamente al espacio del nicho. La ventana corredera elevada orientada a norte proporciona luz natural. El mural se divide en tres piezas que ocupan el perímetro poligonal del techo del nicho. Se pensó para ser observada desde el asiento corrido apoyada sobre el pedestal del nicho, enmarcando la vista del jardín ascendente. Es una escena única, casi espiritual que pertenece a ese lugar. El mural, que se conserva actualmente en su estado original, perdería gran parte de su identidad apartado de esa ubicación.

En el interior de la vivienda se instaló parte de la valiosa colección de arte de Jesús Huarte que incluía obras de Francisco Cossío, Guillermo Pérez Villalta, Cristino Mallo, Julio González, Pello Irazu, Antoni Cumella, Luis Gordillo, Capuleto, Manuel Baeza, Josep Guinovart, José Solana, Ramón Barnadas Fábregas, Eusebio Sempere, Jordi Teixidor, Rafael Ruiz Balardi, Miguel Angel Campano, Carlos Franco, Manuel Raba, Manuel Giménez e Isidro Nonell.

La relación del arte y la arquitectura fue muy intensa durante la primera mitad del siglo XX. Los maestros del Movimiento Moderno, en permanente búsqueda de un equilibrio entre vanguardia y tradición, heredaron de la arquitectura clásica la preocupación por la integración de la pintura y la escultura en la arquitectura. El arte influía de manera significativa en su proceso creativo, como delatan múltiples referencias escritas, entre ellas textos clásicos como “La trucha y el torrente de la montaña”^{7/21} de Alvar Aalto: “Mi propia fe instintiva me ha hecho creer que la arquitectura y las artes liberales tienen una raíz originaria común, que es de alguna forma abstracta, pero que se basa, pese a todo, en conocimientos y estudios almacenados en nuestro subconsciente”.^{7/22}

7/21. El texto original “The trout and the mountain torrent” apareció en *Domus* en 1948. Fue traducido por J.D. Fullaondo con el título “El huevo y el salmón” en *Nueva Forma* Año 1967, Número 23-24. El mismo texto aparece traducido como “La trucha y el torrente de la montaña” en Aalto, Alvar y Schildt, Goran: “Alvar Aalto. De palabra y por escrito”. El Croquis Editorial. Biblioteca de Arquitectura, 1997

7/22. Aalto, Alvar. “La trucha y el torrente de la montaña”. Publicado en Schildt, Goran. De palabra y por escrito. *Biblioteca de Arquitectura*. El Croquis Editorial. 1997.

Aalto reflexionaba sobre su labor como “artista en activo” y explicaba cómo recurría al arte abstracto para desatascar el complejo proceso de proyectar: Según Aalto en los momentos difíciles del desarrollo del proyecto, le ayudaba una estrategia regresiva consistente en hacer bocetos abstractos e intuitivos como si se tratara de la fase inicial del proyecto: “Paso entonces a un método de trabajo que se asemeja considerablemente al



Alvar Aalto Pintura Oleo sobre lienzo 1945-47. Publicado en Pallasmaa, Juhani, "Alvar Aalto. Villa Mairea 1938-39", Alvar Aalto Foundation, Mairea Foundation, 1998



Molezún. Ciudad Paisés Bajos. Mixta sobre tablex. 1952. Publicado en AA.VV. "Ramón Vázquez Molezún". Casa de Galicia, Madrid. Xunta de Galicia, 2002



Juan Navarro Baldeweg. Paisaje. Oleo sobre Lienzo. 1991. Publicado en Juan Navarro Baldeweg, 1996-2006, El Croquis 133. El Croquis Editorial, 2006

del arte abstracto. Guiado sólo por el instinto, desprendiéndome de las síntesis arquitectónicas, dibujo composiciones, a veces francamente infantiles, y de esa manera surge, poco a poco, desde una base abstracta, la idea principal, una especie de sustancia general que ayuda a armonizar entre sí numerosos problemas parciales y contradictorios”.^{7/23}

Como Aalto, otros grandes arquitectos del siglo XX, como Le Corbusier -al que también la experimentación plástica condicionó su producción arquitectónica-, alcanzaron gran reconocimiento como pintores. En España aparecieron nombres como Molezún o Higuera, destacados y activos en ambas disciplinas. No existen testimonios de cómo influyó la faceta plástica de Molezún en su producción artística. Fue un pintor realista cuyos cuadros eran fotografías de sus muchos viajes y aventuras. Trasladó ese dominio de la técnica y del color a los dibujos de proyectos y de concursos, cargados de fuerza y expresividad. Los paneles y dibujos para el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo o el concurso del Palacio de la Ópera son muestra de ello. Heredero de esta doble faceta de arquitecto-pintor de Molezún apareció a finales de siglo XX la figura de Juan Navarro Baldeweg, que comparte con los anteriores una inquietud polifacética, casi renacentista. En la labor de Navarro Baldeweg las distintas disciplinas artísticas se alimentan de los logros e investigaciones de las demás. Según Navarro Baldeweg la interrelación de arquitectura y arte en el proceso de trabajo del arquitecto se transmite inevitablemente al objeto arquitectónico^{7/24}. La expresividad y plasticidad de la obra construida es evidente en los casos de Aalto, Navarro y Molezún. Los espacios interiores de sus proyectos son composiciones plásticas que incluyen distintos tonos, texturas y colores, incorporando al recorrido visual de escenas pintorescas. En este sentido asumen la colocación de objetos de arte como parte integrante del “collage arquitectónico”.

7/23. Aalto, alvar. “La trucha y el torrente de la montaña”. Publicado en Schildt, Goran. De palabra y por escrito. *Biblioteca de Arquitectura*. El Croquis Editorial. 1997.

7/24. Navarro Baldeweg, Juan. “El horizonte en la mano”, Discurso de ingreso en la Real Academia de Artes de San Fernando. Publicado en Navarro Baldeweg, Juan Y Navarro Baldeweg, Margarita, “Una caja de resonancia”, Colección pre-textos de arquitectura. Editorial Pre-textos. 2007

4ª PARTE: PROCESO POÉTICO

CAPITULO 8- MATERIA Y ESPÍRITU

CAPÍTULO 9- ESCENARIOS POSTERIORES A LA CASA HUARTE

