

# ReVisando LA ÉPoCa dE Las VANGuARDIAS

APUNTES PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA EN EL SIGLO XXI

JAVIER POYATOS • GUILLERMO GUIMARAENS • JOSÉ LUIS BARÓ (EDS.)

JOAQUÍN ARNAU • MANUEL BLANCO • ANTONIO GÓMEZ • MARÍA ELIA GUTIÉRREZ •  
MARÍA MELGAREJO • VIRGINIA NAVALÓN • JUAN FRANCISCO PICÓ • JUAN MARÍA SONGEL



SEMINARIOS DE TEORÍA Y CRÍTICA II

*Editores científicos:*

Javier Poyatos Sebastián  
Guillermo Guimaraens Igual  
José Luis Baró Zarzo

*Autores:*

Joaquín Arnau Amo  
José Luis Baró Zarzo  
Javier Poyatos Sebastián  
María Melgarejo Belenguer  
Juan María Songel González  
Juan Francisco Picó Silvestre  
Antonio Gómez Gil  
Guillermo Guimaraens Igual  
Virginia Navalón Martínez  
Manuel Blanco Lage  
María Elia Gutiérrez Mozo

*Diseño y maquetación:*

Virginia Navalón Martínez

*Edita:*

General de Ediciones de Arquitectura  
Av. Reino de Valencia 84-6-46005 Valencia  
[www.tc.cuadernos.com](http://www.tc.cuadernos.com)

- © De los textos: sus autores
- © De las imágenes: sus autores
- © De esta edición: General de Ediciones de Arquitectura

ISBN: 978-84-948240-3-6  
Depósito Legal: V-1053-2018

Imprime: byPrint  
Impreso en España

*Dirección de las jornadas:*

Javier Poyatos Sebastián

*Coordinación de las jornadas:*

Guillermo Guimaraens Igual

*Secretario de las jornadas:*

José Luis Baró Zarzo



UNIVERSITAT  
POLITÀCNICA  
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENTO  
DE COMPOSICIÓN  
ARQUITECTÓNICA

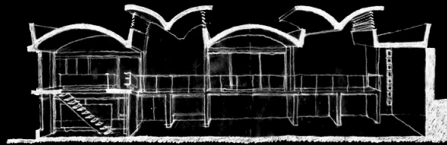
## SUMARIO

### PRESENTACIÓN

- 9 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos. El medio y los medios
- 23 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos y los *plumber*
- 33 JOAQUÍN ARNAU AMO  
Loos, Beethoven, *veillich*
- 41 JOSÉ LUIS BARÓ ZARZO  
A propósito de dos viejos amigos: Loos, Schoenberg y la renovación  
artística vienesa
- 63 JAVIER POYATOS SEBASTIÁN  
Poesía y eclecticismo en el pensamiento arquitectónico de Le Corbusier
- 73 MARÍA MELGAREJO BELENGUER  
Pensar moderno, ser moderno, una nueva sensibilidad estética:  
Charlotte Perriand
- 81 JUAN MARÍA SONGEL GONZÁLEZ  
Vanguardias alemanas ignoradas, fundamentos críticos de la modernidad
- 99 JUAN FRANCISCO PICÓ SILVESTRE  
Revisando el *Art Déco*. El caso de Alcoy
- 127 ANTONIO GÓMEZ GIL  
El profesional ecléctico y la vanguardia: fobias y filias
- 145 GUILLERMO GUIMARAENS IGUAL & VIRGINIA NAVALÓN MARTÍNEZ  
Hermann Hesse: sobre la obstinación o la arquitectura de un lobo estepario  
en tiempo de vanguardias
- 183 MANUEL BLANCO LAGE & MARÍA ELIA GUTIÉRREZ MOZO (ed.)  
Josep Lluís Sert y Joan Miró

**JOSEP LLUIS SERT Y JOAN MIRÓ**

**Manuel Blanco Lage & María Elia Gutiérrez Mozo (ed.)**



## JOSEP LLUIS SERT Y JOAN MIRÓ

Manuel Blanco Lage & María Elia Gutiérrez Mozo (ed.)

Con motivo de una exposición magnífica sobre Miró en la Fundación L'Hermitage, en Lausanne, se quería hacer, también, por parte de la institución suiza organizadora, un contrapunto desde el punto de vista de la arquitectura. Querían analizar la arquitectura de Sert para Miró, esto es, lo que Miró y Sert hacen juntos, y, en esa especie de doble sombrero que uno tiene entre el mundo del arte y el mundo de la arquitectura, era un tema que aún no habiéndolo investigado antes, me interesaba.

Íbamos así, de la mano de la Fundación L'Hermitage y de la Fundación Pilar y Juan Miró de Mallorca, nos abrieron y nos permitieron entrar hasta el último rincón de sus distintos edificios y poder analizarlo y fotografiarlo todo.

¿Por qué fotografiar? Para poder analizar, para poderlo ver y entender, *in situ* y con distancia, para poder posar nuestra mirada de una manera organizada y evaluar en el momento, y registrarlos con la cámara, cuáles son los elementos claves de esa organización arquitectónica, los indicios que nos van a permitir entender como esta estructurada.

Tengo que confesar que me encuentro absolutamente conmovido por su relación, una relación de amistad profunda y gran respeto y admiración profesional mutua, por la sinergia que se establece en la relación entre estos dos hombres que se conocen muy pronto. Y que implica también a sus familias.

Se conocen en Barcelona aproximadamente en el año 32. No se sabe muy bien. Sert siempre habla de que se conocen por primera vez a principios de los años treinta y los presenta un amigo común. Al final de su vida, eran cuatro amigos: Joan Miró, Josep Lluís Sert, Joan Prats y Llorens Artigas.

Se van conociendo a lo largo de los años. Miró se encuentra con Joan Prats, muy pronto, en la Escuela de Arte Francesc Galí en 1912, después se hace muy amigo de él en el Cercle Artistic de Sant Lluç en 1913.

A Sert no lo conoce hasta el 30 ó 32, no está clara la fecha. En el 29 Miró ya se ha casado con Pilar Juncosa, que es de Mallorca y eso va a ser clave en sus movimientos ahí. Lo vamos a ir viendo.

Sert conoce a Le Corbusier. Sert estudia arquitectura en Barcelona a partir de 1922, en el 26 hace un viaje a París porque es el sobrino de Sert, el pintor, y eso le abre absolutamente toda la bohemia francesa, el mundo de toda la intelectualidad francesa. Y realmente conoce a Le Corbusier en el escaparate de una librería, no a Corbu, sino a sus libros. Se compra absolutamente todo y se viene con los libros a una escuela en la que él mantiene que había un descontento impresionante por todo lo que se estaba enseñando. Normalmente eso pasa en todas las escuelas...

Pero esa llegada de los libros de Le Corbusier a la escuela de Barcelona es completamente revolucionaria y muy poquito después, en 1928, Le Corbusier viene a Madrid para dar una conferencia en el Club Fémica. De la conocida visita al Escorial está recuerdo de que Le Corbusier mira para otro lado para no ver realmente el Escorial, para que no le impresione. En paralelo, Sert termina la carrera y en el 29 ó 30 se pone a trabajar con Le Corbusier quien, en el 28, le ha ofrecido que puede trabajar con él, si quiere, cuando acabe y se va un año y pico a trabajar en el estudio. En Barcelona está entre los fundadores del GATCPAC, también participa, en el 33, en el cuarto congreso de los CIAM, con Bonet entre otros, en la delegación española, en la delegación del GATEPAC que va al congreso de los CIAM de Atenas.

Él piensa que una de las cosas fundamentales es su relación con Miró. ¿Por qué? Porque esa relación le va a abrir todo el mundo del arte y toda una serie de relaciones en Estados Unidos después muy importantes. Juntos están en un grupo que se llama ADLAN que es la Asociación de Amigos del Arte Nuevo, entre el 32 y el 36. ADLAN se dedica a hacer todo tipo de actividades culturales en Barcelona. Entre otras cosas las exposiciones de Miró importantes. Hay una en noviembre del 32 que se hace en la galería Syra y en la que se presenta la obra de Miró que se va a enseñar en París. Se presenta primero en Barcelona y es el grupo ADLAN quien la hace. Son los primeros que exponen el circo de animales de Calder. En 1935, Sert lía a Miró para un proyecto que está haciendo con jóvenes arquitectos en algo llamado el Salón de los Decoradores, y exponen lo que debe ser un espacio de arquitectura moderna. Y Miró plantea como la pintura no debe entenderse de caballete, de la que Miró está huyendo todo el tiempo; de hecho, entre el 55 y el 59 no hace más que cerámicas y pinturas murales y huye de todo lo que sea pintura de caballete.

Sert, a partir de 1953 hasta el 69, es el *Dean* de Artes Visuales de Harvard y también el *Chairman* de Arquitectura. Ostenta los dos puestos al mismo tiempo. A partir de entonces hemos tenido una cierta tradición en eso: Rafael Moneo fue, asimismo, el *Chairman* de Arquitectura y, en estos momentos, tenemos a Iñaki Ábalos de *Chairman* de Arquitectura en Harvard.

Esta obra, que se cede en los años sesenta con toda la colección de Miró y todo lo que tenía Sert, está sacada de la propia web del museo. Pero es una obra que ha ido siguiendo prácticamente toda la vida de Sert.

Ésta es la primera casa de Long Island, donde se ve la obra colgada. Esta es la casa de Cambridge donde vuelve a estar la obra. En el momento en que en el año 61 llega finalmente el gran mural que, desde el 55, estaba prometiéndole Miró a Sert. En el 58 empieza realmente a pintarlo como homenaje a su amistad, realmente para pagarle el trabajo del estudio. La relación entre ellos siempre ha sido muy generosa. En un momento determinado y complicado durante la guerra, Sert le presta dinero a Miró, Miró le cede los derechos de lo que llama los *pochoirs* de una de las piezas, y Sert, a continuación, es el encargado de venderlos a Pierre Matisse que es el galerista que tiene Miró en Nueva York. Pierre Matisse es el hijo del pintor Matisse y fue hasta el año 49 el único galerista de Miró, a partir del año 49 entra Maeght.

En esta pared aparecerá a continuación un mural, una de las primeras obras que se crean en el taller de Sert para Miró y la pieza pasa aquí. Es una obra hecha sobre uralita, una obra mural. La uralita le va a permitir una serie de texturas y de elementos que él entiende que están mucho más integrados dentro de la arquitectura. Recorta la uralita y pinta encima de ella. Se presenta en ese salón del año 35 y después no se han encontrado rastros en la correspondencia entre ellos de cómo fue el sistema de propiedad, si fue una venta o si Sert simplemente se lo apropió y viajó a partir de entonces, por así decirlo, en sus maletas.

Sert está entre París y Barcelona todo el tiempo. En el año 37 aprovecha para instalarse en París. ¿Por qué? Hay un comentario de Oriol Bohigas en sus textos sobre Sert hablando de los que se van y lo hacen muy pronto, la doble condición, comunista por un lado y, por otro, republicana. Republicano y perteneciente a una familia noble. Sert es hijo de un conde, lo cual le hace muy complicada su posición en Barcelona en el momento de iniciarse la guerra.

Se instala inmediatamente en París haciendo el pabellón de la República, completamente emblemático. Es el pabellón para el que se crea el Guernica y ese pabellón es obra de Sert y de Lacasa, con Bonet trabajando y colaborando con ellos. Estos textos pertenecen a una entrevista que hace *EL PAÍS* a Josep Lluís Sert en 1981, muy poco antes de su muerte, en el 83, reflexionando sobre lo que ha pasado a lo largo de su vida.

Miró trabaja con él en este proyecto. Si vemos cómo es ese pabellón, el Guernica está colocado en la planta baja y se ve esa especie de gran entoldado mediterráneo, que está apareciendo. Una constante que encontraremos después en parte de las arquitecturas que vamos a ver, ese entendimiento de un espacio alto, de doble altura en este caso, cubierto solamente por un entoldado a través del cual pasan los árboles, que nos recuerda la posterior imagen del pabellón de Sverre Fehn para la Bienal de Venecia. Es uno de los primeros elementos que está creando con pocos medios algo, los árboles estaban protegidos en la parcela que quedaba libre cuando la República decide hacer el pabellón en mitad de la guerra, como lo que Sverre Fehn terminará luego haciendo. Es un elemento con una doble altura que permite, desde ese balcón de la planta de arriba, donde estaban todas las otras obras, provocar una serie de visiones. Sert va a jugar con ese mismo mecanismo a lo largo de toda su obra.

Dispuso el Guernica en un lado y, en otro lado, la fuente de Alexander Calder. Este es otro de los elementos claves en la vida de Sert: su relación con Calder. Logra ser presentado a Calder y convencerle para que haga una de sus piezas cumbre, la Fuente de mercurio de Almadén que va a aparecer ahí. Hay una reproducción, una copia, actualmente en la Fundación Miró en Barcelona metida en uno de los nichos de una de las ampliaciones que se han hecho.

Aparecen todos: Picasso, Sert, Alberto y Miró. Para Miró es una ocasión única porque es la primera vez que se va a poder enfrentar a un gran mural, que se termina perdiendo, que se realiza directamente *in situ*. Miró está todo el tiempo pensando en esa integración del arte, en que la obra en el espacio y la arquitectura tienen que estar completamente mezcladas y sucumbe, así, a la tentación de trabajar directamente sobre los muros.

Y además trabaja no en estudio sino en la propia obra. Trabajar en la obra y mientras la obra se va desarrollando. Digamos que la energía de esa arquitectura se transmite a la obra que está creando Miró, que está apareciendo.

En 1937, después de esto, Sert se queda en París, no vuelve a Barcelona. O vuelve muy intermitentemente, se queda viviendo en París durante todo el tiempo de la guerra. En 1938 se casa con Moncha, que todavía vive, y Miró es uno de los testigos de esa boda, lo que da cuenta de la intimidad del tipo de relación que mantienen.

En 1939, momento de acabar la guerra, salen para La Habana, donde se instalan y logran entrar en Estados Unidos, donde Sweeney, que será *curator* del MOMA y director del Guggenheim, va a comisariar las grandes exposiciones de Miró.

En principio, a lo que va es a una gira por Estados Unidos, pero realmente la intención es instalarse allí a vivir y termina trabajando allí durante años. Como en Harvard no hay posibilidades (Gropius lo llena de exiliados de toda Europa y no hay forma de instalarse), monta un estudio de urbanismo importante, TPA *Town Planning Associates*, dedicado fundamentalmente al urbanismo y entra a realizar una sucesión de planes distintos.

Josep Lluís Sert instalado en Estados Unidos como urbanista hablando de urbanismo en todas las tertulias. Ha pasado de estar hablando en las tertulias de ADLAN del café Colón que se reunían los lunes por la noche, a hablar en las tertulias neoyorquinas. Y hablar para todos los emigrantes, esto es, ese es el momento en el que van llegando todos los grandes pintores, huyendo de la guerra, de Europa, es la razón por la que terminan instalándose definitivamente y no vuelve a Francia. Y una de las figuras clave de esas tertulias era Sert, pontificando, con muchísima seguridad, y explicando.

Miró lo visita en 1946. Hay una correspondencia magnífica editada por Patricia Juncosa<sup>1</sup> a través de los archivos de Harvard, de los fondos de la Fundación Miró de Mallorca y también la de Barcelona, en que está toda la correspondencia, todo lo que se han escrito entre ellos. El texto más antiguo que se conserva es una postal de Sert a Miró desde París en el 37, Juncosa (2008, p.63), "Querido Joan: Volvemos a estar en París desde hace tres días. Tengo muy buenas noticias de Barcelona. Gassol está allí, muchos recuerdos para los Nelson, un fuerte abrazo. Vuestro."



En el 43 ya hay correspondencia pidiendo noticias comunes. En el 46 la correspondencia entre ellos se centra en los preparativos del viaje de Miró a Estados Unidos. Necesita una carta de invitación y están hablando todo el tiempo de los grabados que Miró quiere cederle a Sert, del material que le está enviando.

Sert se convierte en el representante de los CIAM en Estados Unidos. Es nombrado presidente de los CIAM en el VI Congreso de 1947 en Bridgewater, Inglaterra. La relación privilegiada con Le Corbusier hace que se le abran muchísimas puertas. De hecho, Sert posteriormente es el que convence directamente a los americanos de que le encarguen un edificio a Le Corbusier, el *Carpenter Center for the Visual Arts* es el único edificio de Le Corbusier en Estados Unidos, porque Sert les dice que es como si ustedes no tuvieran ningún Picasso en ningún museo de Estados Unidos, el no tener un Le Corbusier aquí.

Pensemos que podría haber hecho que ese edificio se lo encargaran a él y es consciente de que tiene que haber un edificio de Le Corbusier en el que él es el segundo firmante de esa obra. Lo mismo pasa con relación a Miró. Miró se alojará en el apartamento de Yves Tanguy en Nueva York y lo hace, sobre todo, para que su hija María Dolores esté cerca del matrimonio Sert con quien se lleva maravillosamente.

Sert no se ocupa de ese viaje de Miró, se ocupa Sweeney de todos los detalles. Pero hay una correspondencia muy íntima sobre temas económicos, hablando de cuentas, de transferencias... Estamos en la España tremenda en la que no hay movimiento de dinero y en la que las ventas hay que regularlas y ver cómo mandar dinero, comprar libros fuera, etc., porque no se puede sacar nada directamente desde dentro.

En parte, Miró ocupa en el 47 la casa de Sert, incluso la alquila mientras Josep Lluís Sert está en Europa. Le pide consejo a Sert sobre cómo exponer el mural, un mural de Cincinnati que le han encargado. Le va mandando obra para la nueva casa de Sert.

En la correspondencia Miró empieza a hablar con Sert de cosas que le importan muchísimo, Juncosa (2008, p.93), Barcelona 15 Mayo 1948, "Ahora estoy haciendo una pintura de 4 por 2 sobre uralita que le da una gran calidad de pintura mural. ¿Cuándo será posible hacer grandes frescos, mosaicos y cerámicas en colaboración con los arquitectos de hoy? Me encantaría poder dejar de lado estas tonterías de la pintura de caballete".

En el 47 le ha escrito a Sert desde Barcelona, Juncosa (2008, p.93), "A retomar de nuevo mi pintura de caballete pues no puedo hacer otra cosa aunque he pensado mucho en nuestras conversaciones sobre pintura mural. Tras el primer paso de Nueva York con mi gran pintura me he confirmado lo que siempre he dicho, la pintura de caballete sólo vale para relajarse o lograr una cierta poesía, lo que no es poco. Pero es hacia las cosas de gran envergadura humana y colectiva, casi anónimas, hacia donde hay que ir. Sois vosotros los arquitectos quienes tenéis la palabra".

En 1948 la correspondencia entre ellos habla del cambio de galerista. Pierre Matisse no está funcionando como galerista realmente bien para Miró y está en tratos con Maeght y entra a partir de 1949 en relación con él. Sert hace que Gropius le encargue una obra para Harvard, el primer mural y está enviándole una maqueta en 1950.

Y a partir de ahí empiezan a hablar de algo que intervendrá en la obra de ambos: la relación de Miró con la cerámica. Juncosa (2008, p.139), Barcelona 22 febrero 1950, "Tenemos que hablar largo y tendido sobre la intervención de la cerámica en la buena arquitectura. Pero no colocada en los muros como decoraciones regulares y rectangulares, sino en el espacio, como si dijéramos".

Ese entendimiento entre los dos de pronto termina fraguando en una operación. Miró ha estado viviendo en París, hasta el año 40 y en el año 40 ha vuelto a Mallorca para refugiarse de la guerra. Toda la guerra civil Miró la ha pasado en París, del 36 al 39, y en el 40 vuelve. Vuelve con todos esos pactos que se hacían en la época, evidentemente para volver, todo lo que hemos llamado el exilio interior.

Se instala una gran parte del tiempo en Mont-roig, que es la masía que tiene la familia. Y pinta, crea un estudio. Está entre Mont-roig y Mallorca yendo de un lado a otro. Está instalado en la casa de la calle Crèdit, pero al final decide mudarse definitivamente a Mallorca. Primero lo intenta en Son Boter, una casa magnífica que tiene la baronesa de Münchhausen, pero no logra llegar a un acuerdo económico, así que compra Son Abrines que es una finca que está al lado de Son Boter.

Miró no le pide a Sert que le haga la casa, estamos en algo doméstico y la casa la va a hacer Enric Juncosa, su cuñado, que es arquitecto. Pero llega el momento en que Miró está soñando con su estudio, con el gran taller donde pueda hacer pinturas grandes, murales, donde realmente pueda hacer cerámicas y todo con lo que sueña. Estamos en el año 54, en el gran comienzo de la colaboración entre Miró y Llorens Artigas para toda la obra cerámica de Miró.

Y en ese momento Miró no se atreve, pero Pilar Juncosa llama por teléfono a Sert y le dice que Miró quiere que le haga el taller. Hay siempre una relación de una grandísima delicadeza y de admiración del uno al otro. Pensemos que Sert en Estados Unidos en el 39 está utilizando todas las relaciones que tiene con Miró y con Picasso, pero sobre todo con Miró, para hacerse lugar en los círculos intelectuales y artísticos norteamericanos, esto es, hay un provecho importante de su relación con Miró para Sert, pero Miró no se atreve a pedirle que le haga el taller y es su mujer finalmente quien le va a pedir que lo haga.

Empiezan una larga correspondencia sobre cómo se hace ese taller. Miró no se atreve a decirle prácticamente nada, excepto temas de clima. Juncosa (2008, p.161), Barcelona 18/11/54 "Las ideas que expones en tu carta de 9 de los corrientes me parecen muy acertadas y harán más bella todavía la construcción. Pero me permito recordarte que tengas en cuenta el clima de Mallorca, cálido verano, la gran superficie del taller, difícil de calentar, sobre todo si tienes en cuenta que yo comienzo a trabajar muy temprano y que aunque haya cosas pequeñas, será allí donde haga toda mi obra de pintor para estar más ambientado".

Esa va a ser una de las primeras grandes obras del Sert arquitecto. Sert deja su estudio de urbanista, monta en Cambridge un estudio nuevo de arquitecto y es, desde el año

53, el Dean de Harvard y el Departamento de Estado, al tener una posición académica y, por tanto, en el sentido americano, política muy importante, le encarga la embajada de Estados Unidos en Bagdad.

Con lo cual, en un momento determinado, Sert va a tener en su estudio la embajada de Bagdad, lo que queda del plan de La Habana, incluido el palacio presidencial de La Habana, plan maravilloso que afortunadamente no se hizo, habría arrasado con toda La Habana directamente. Esto es, cuando hablamos del plan *Voisin* y París nos olvidamos del plan Sert en La Habana y lo que podría haber pasado si se llega a implementar el plan. Es decir, está con el proyecto del palacio presidencial de La Habana y, al mismo tiempo, monta estudio de arquitectura. Un estudio que a mí me recuerda mucho al estudio de Alberto Campo Baeza donde son tres personas, esto es, Alberto y tres más. Alberto nunca ha querido tener a nadie más en el estudio porque para poder mantener la intensidad del diseño de la obra y lo que hace, tiene que controlarlo todo personalmente.

En el estudio de Sert eran cuatro, aparte de él: Huson Jackson, Ronald Gourley, sus dos *partners*, y Joseph Zalewski, como asociado. Fumihiko Maki, esto es, el *top del top* de la arquitectura japonesa actual, trabaja en el estudio de Sert durante una serie de años. Y en Cambridge posteriormente Maki hará la ampliación contemporánea del MediaLab del M.I.T. En ese pequeño estudio que se monta en Cambridge es donde se van a hacer todos estos proyectos al mismo tiempo.

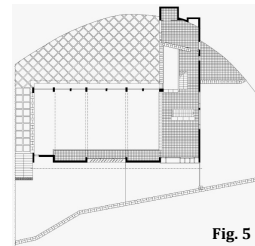
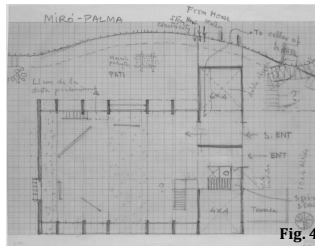
Sert a Miró, 11/9/54, Juncosa (2008, p.165), “Querido Joan: Hemos vuelto a instalarnos en Cambridge, esta semana quedarán listos en líneas generales los planos de tu estudio. Creo que te gustarán y la construcción es de un tipo que encajará bien con el paisaje. He proyectado toda la cubierta con bóvedas huyendo de las armaduras que recordarían una fábrica o un taller mecánico”.

Miró a Sert, 5/11/54, Juncosa (2008, p.173) “Querido Josep Lluís: He estado mirando detenidamente el plano del taller sobre el terreno y me parece muy bien resuelto. Ya tengo ganas de empezar a trabajar en él. Enric lo ha visto también y tiene una idea muy clara. Le inquieta sin embargo la solución de las bóvedas. Dice que teme que al ser de cemento natural tan delgadas no aíslen lo suficiente del frío y del calor. Como tú esto ya lo has debido de prever, podrías darle algunas explicaciones técnicas. El poder ver desde el balcón todo el taller con las telas me parece muy acertado”. “Mirando el plano, no acabo de entender si al pasar también se ve el interior del almacén. Si así fuera, y teniendo en cuenta que habrá telas en reposo, que preferiría no ver y también bastidores desmontados, así como otros materiales, ¿no crees que sería preferible colocar este espacio en el edificio de manera que al bajar a trabajar no viera su interior y pudiera concentrar más mi visión en el gran taller?” Son peticiones funcionales, de búsqueda de calma visual para poder crear. Quiere que el espacio sea un espacio donde él pueda ocultar cosas que no quiere ver en ese momento.



**Figs. 1, 2**

Vamos a estar en un edificio que está en una pendiente de terrazas escalonadas. Un edificio cuya primera aproximación es un muro blanco con una gran puerta dividida en cuatro, uno de cuyos elementos es puerta y el resto son ventanas, dando en su momento sobre una bahía absolutamente virgen y sin todas las construcciones que le han afectado después. En el que, a través de esa puerta, la del almacén, daba directamente al estudio y era en un primer proyecto un espacio completamente abierto, que es el que Miró acaba de pedir que se cierre, y tenga un almacén.



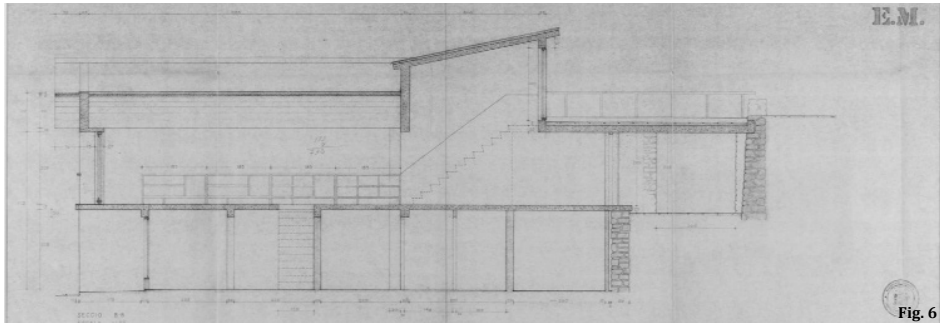
**Fig. 3**

Realmente los visitantes entrarían a través de otra puerta, de otra fachada, pero Miró entraba por otro lado, por la parte de arriba. Estamos en los primeros dibujos en los que se está planteando un espacio abierto por completo. Miró pide que se cierre. Estamos en un espacio de doble altura que va a tener después un balcón encima. Y estamos en un espacio, por así decirlo, con un orden de pilares a un lado y a otro, sosteniendo una cubierta abovedada, pero esas bóvedas son realmente vigas de una forma peculiar. Estamos en un espacio en el que, además, esa altura tiene otra altura intermedia que es la de un patio del que se rodea ese edificio.

**Figs. 4, 5**

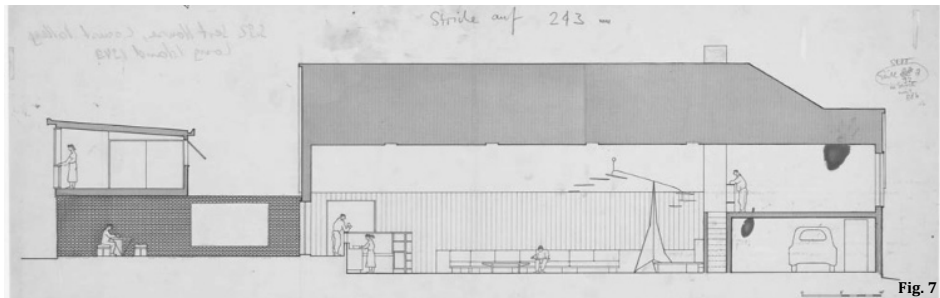
En el plano final hay un cambio de ese doble orden de pilares gigantes de hormigón que van de arriba abajo, sosteniéndolo, a una estructura con elementos muchísimo

más pequeños y alternados en el lado noroeste y en el muro sureste que antes aparecía como un muro completamente calado, abierto al exterior, se transforma en un elemento cerrado con nichos, en un muro en el que pasan muchísimas cosas, con dos tipos de celosía.



**Fig. 6**

Aparece ese altillo con una escalera que sube desde el espacio central al balcón. Y aparece la escalera que va a venir desde la casa de Miró. Porque fundamentalmente de lo que se trata es de que entremos de una casa a la otra y que este paso, que daba a los sótanos de la otra casa, nos permita llegar hasta el estudio.



**Fig. 7**

Al mismo tiempo que Miró está recibiendo este proyecto, Sert ha hecho la primera gran casa en Estados Unidos, su propia casa. En este caso la casa es el arreglo de un granero para transformarlo en una casa para Josep Lluís Sert y Moncha Sert, lo cual hace que las dependencias de delante del granero sean derribadas y se construya un pabellón súper-moderno, en el que se ve el juego de las cristaleras, de las distintas visiones y de los *brise-soleil* de Le Corbusier adaptados completamente y colocados como elemento que interfiere, que actúa sobre los cristales y va regulando las vistas, al mismo tiempo

que las persianas venecianas. Esto es, el juego de Sert es la combinación de *brise-soleils*, verticales, no horizontales, al mismo tiempo que una combinación de persianas venecianas colocada detrás.

Es una casa que tiene una organización muy similar a lo que luego va a hacer Sert para Miró. Esto es, va a tener un elemento cerrado, un elemento en altillo, y un gran espacio de una altura importante, lo cual va a recordar muchísimo ese proyecto que va a hacer a continuación para Miró.

Aparecía el cuadro de Miró, que no está dibujado, la uralita. Y el Corcovado de Calder. Esto es, la relación con Calder es tan importante que tiene una pieza suya todo el tiempo. Luego va a haber una estantería que va a ser el cierre del elemento de cocina y vamos a tener un espacio intermedio. Tenemos: elemento de gran altura, balcón sobre él y otro elemento intermedio de altura desde el que se ve el espacio. Aproximadamente las tres cotas que tiene el taller de Miró, están hechas previamente en la casa de Long Island.

La casa de Long Island está muy publicada. Sus muebles van a tener después una traducción literal en los muebles que van a aparecer en el estudio de Miró. Y toda la publicación de esta casa demuestra también el sentido de marketing de Josep Lluís Sert. Absolutamente en todas las revistas va a aparecer todo lo que va haciendo, y en cada revista lo que es adecuado para esa revista.



**Figs. 8, 9**

En el caso del taller Miró, tenemos esa entrada a través del balcón. Ese elemento de paso de la casa al taller que es el más funcional, el elemento con menos pretensiones formales de todo el edificio, por el que justamente como Miró va a bajar desde su casa, saliendo a través de la puerta en su muro, pasa la terraza superior, entra al taller y baja la escalera y llega por el piso de arriba, por el balcón desde el que va a dominar el gran espacio de su estudio. De la puerta original que comunicaba las dos casas, queda la huella marcada por los escalones.

Miró le pide alguna cosa de tamaño. Juncosa (2008, p.179), 3/2/55, "En Mont-roig, con calma, he estado mirando tus últimos planos, vas a hacer algo muy bueno, muy nuestro, con un gran sentido de lo de aquí." Y eso es fundamental, Sert está intentando hacer una arquitectura mediterránea. Sert, en el momento de los CIAM, descubre que la arquitectura ibicenca es una arquitectura cúbica, blanca, sin elementos decorativos y es

el que introduce ese discurso de lo vernáculo, de lo mediterráneo, dentro de los CIAM. Le Corbusier era suizo.

Juncosa (2008, p.179) "He telefonado a Joan para que venga a verlo alguna tarde. Has tenido en cuenta que la medida para la superficie de trabajo se basa en las dimensiones del mural de Cincinnati, 12 por 3 metros". Él quiere poder trabajar alrededor de esa pieza grande sin ningún problema. Juncosa (2008, p.179) "Creo que nos deben llevar a considerar que si se cubre la superficie con baldosas de La Bisbal, que son magníficas, y no se tiene la precaución de instalar un aislamiento muy eficaz, se corre el riesgo de tener los pies muy fríos, cosa muy desagradable. Me permito recordártelo, para que lo estudies con Enric". Enric Juncosa va a seguir el control de todo esto.

La maqueta causa sensación cuando llega. Esta obra se hace utilizando la maqueta para todo. Juncosa (2008, p.187), Querido Josep Lluís: Nos acaba de escribir María Dolors que han recibido tu maqueta. Dice que es magnífica, que ha causado sensación y que todo el mundo va a verla". Él está en París, 24/ 4 /55: "Nos dice que nos enviará fotos. Ya estoy impaciente por verlas. Creo que la maqueta, al tenerla delante, me permitirá que Enric y el contratista aceleren el ritmo del trabajo".

#### **Fig. 10**

¿Como son los colores del Taller? Se accede por una puerta amarilla, utilizando los colores primarios, los de los puristas, escuela de Le Corbusier, los de los cubistas, los de Miró. Las cristalerías y las particiones van a tener elementos verticales. Las ventanas van a estar, no solamente remarcadas, sino también como si fueran un elemento dentro del muro. Esa grieta en vacío que va a circundar siempre las ventanas, los cerramientos que va a hacer Josep Lluís Sert.

Miró bajaba por ese espacio y llegaba a esas bóvedas, muy ligeras, que actúan como vigas en parte del edificio, salvando la superficie de un lado a otro. Tenemos una barandilla que es un mueble. Ese mueble, con un despiece similar al que hemos tenido en la casa de Long Island y que no llega al suelo para que el espacio sea continuo, se fugue y haya una conexión entre un lado y otro. Y tenemos el gran espacio del estudio, circundado de un lado por los ventanales que dan al patio, que actúan como una verdadera cámara de luz, y, por el otro lado protegido del Este y del Sureste por celosías y con esa galería que lo circunda.

La galería va a producir también otro juego, un juego muy similar al que hace Le Corbusier en la casa La Roche Jeanneret. En la actual sede de la Fundación Le Corbusier, desde la calle se pasa por una puerta completamente enana, una puerta que es un prototipo porque son las primeras carpinterías metálicas. Costaba muchísimo más que la puerta más historiada de la época, porque no se habían producido industrialmente y eran prototipos hechos para que después se pudieran producir industrialmente. Y luego uno se encuentra con una galería encima de la cabeza y, a continuación, se llega al gran espacio.

¿Por qué se tiene una galería encima de la cabeza? Por lo mismo que en el estilo Cisneros, en la arquitectura española, se entra sotocoro, esto es, por debajo del coro. ¿Por qué? Porque por muy pequeña que sea la altura de la casa, si se entra por un sitio más pequeño todavía, esto es, si se viene del espacio inmenso de la calle y se comprime en el momento de entrar a otro espacio y se descomprime después, la percepción que se tiene es de un gran espacio. Y Le Corbusier, que estaba construyendo una arquitectura nueva pero utilizando todos los modelos de las arquitecturas anteriores, con formas distintas, lo sabía perfectamente. Entendía perfectamente cuáles eran las relaciones.

Los lenguajes tienen doble articulación, la arquitectura no la tiene. El cambio de los lenguajes es elemento por elemento, por corrupción de un elemento. El cambio de los sistemas estéticos es de golpe, cambian todos los elementos y/o sus relaciones. Cambia el sistema, esto es, o cambian todos los elementos y las relaciones entre ellos, o cambian las relaciones entre los elementos. El paso del Gótico al Renacimiento cambia elementos y relaciones entre los elementos. El paso del Renacimiento al Barroco cambian las relaciones entre los elementos y los elementos siguen siendo los mismos, esto es, siguen siendo pilares, columnas, capiteles..., pero se relacionan de una forma distinta.

Cuando entra el Movimiento Moderno, la arquitectura que propone Le Corbusier, evidentemente cambian elementos y relaciones. Pero los arquitectos siguen teniendo la formación anterior y siguen sabiendo mirar y siguen viendo arquitectura. Y utilizan relaciones y mecanismos que ha habido en otras arquitecturas anteriores en el nuevo sistema.

Sert se remonta en esas cubiertas, que son un sistema de ventilación, a los cazavientos iraníes e iraquíes, a sistemas de bóvedas para coger el aire y poder ventilar y también dar luz a continuación. Sert es un transgresor completamente y, elementos que funcionalmente están hechos para ventilación, los utilizará en los edificios siguientes para meter luz. Esto es, estamos jugando con una transgresión dentro del Movimiento Moderno, pero Sert no es un purista, juega directamente a todas las cosas al mismo tiempo.

Por cierto, Frank Gehry hace lo mismo. La arquitectura de Frank Gehry es la utilización de elementos propios pero usando mecanismos de relaciones existentes en otras arquitecturas anteriores. Las relaciones que nos impactan de la arquitectura de Frank Gehry son relaciones de fusión o de inflexión que encontramos en la arquitectura barroca. Es un estudioso de cómo un sistema de relaciones se aplica a elementos de otro lenguaje.





**Fig. 11, 12, 13**

Aquí, lo que vamos a tener los accesos con una entrada que te comprime y descomprime, con lo cual nos va a parecer el espacio muy grande. A Miró lo ha hecho entrar desde su casa, a través de esa especie de escalera, absolutamente cuchitril y en la que Miró está comprimido y bajando dormido por las mañanas. Llega a un espacio un poquito más grande y, de pronto, se asoma y se encuentra con todo el gran espacio de su taller y le parece inmenso. Estamos hablando de algo de 8 metros de lado a lado, pero parece gigantesco porque hay un arquitecto jugando con los mecanismos para que eso parezca grande.



**Fig. 14, 15**

Además, está diseñando los elementos para que no haya interrupciones espaciales y que aparezcan como objetos. Esto es, las estanterías, o ese muro mueble, se convierten en un objeto metido dentro del espacio, alzándolos y dejando que el espacio fluya debajo de ellos, y cuando lo que quiere es que sea transparente por completo, coloca directamente una barandilla en el corredor a lo largo del muro sureste. Aparece otra división con ese muro intermedio que apoya la biblioteca y la escalera de ese lado.

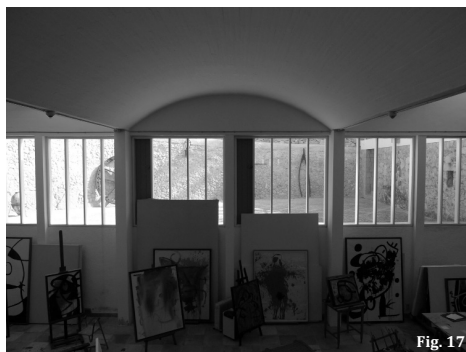
Y van apareciendo una serie de celosías para ir regulando la luz. La persiana es original, ese juego de persianas venecianas mezcladas con el cristal y con los *brise-soleils* viene de antes. Y hace un juego magnífico con las celosías que va a crear. Toma las celosías tradicionales de los *brise-soleils* del Corbu y las transforma introduciendo elementos mediterráneos, celosías de cerámica como había en la arquitectura popular o, inclusive, directamente en los palomares.

Todos los elementos van a estar volando sobre el aire, de tal forma que siempre haya una continuidad del espacio y absolutamente ningún tipo de interrupción. Los elementos de apoyo se colocan directamente en el vacío, para que sea un objeto y no una estructura que tenga continuidad hacia abajo.

**Fig. 16**

Los grises de las contraventanas de cierre y la pieza de cerámica de la celosía sirven también para rebotar la luz e introducir una luz más cálida. Esa luz rebotando de una pieza de cerámica a otra, va a introducir una luz mucho más cálida dentro del propio edificio. Y luego lo llena absolutamente de todos los elementos de lo popular, de lo vernáculo, que van a ir apareciendo dentro del estudio: los elementos horizontales blancos y después esos elementos cerámicos. Esto es, la luz queda completamente matizada al pasar por ese juego.

Además hace un despiece de módulos que no es exactamente del Movimiento Moderno. Primero, vamos a tener una división de esa pared con elementos completamente corridos, esto es, el patio se va a meter dentro. Un patio en el que se ve ese muro de piedra que se corresponde con la visión del muro de piedra de fuera. Esto es, el patio se está metiendo dentro de la casa. Es decir, directamente dentro del espacio hay una relación interior-exterior en la que el exterior es el muro de piedra y se está colocando una logia en él, la cual tiene un orden gigante. Estamos jugando con un sistema de orden gigante de pilares, en el que después vuelve a haber otra matización de otro orden gigante más trasero.



**Figs. 17, 18**

Estamos jugando con una estructura completamente clásica que luego rompemos. Y con una organización en la que hay un arco rebajado en el centro que después tiene huecos a un lado y a otro. Estamos en una organización completamente clásica. Sert está dejando que aflore su formación. Tenemos, otra vez, un elemento que cambia y que tiene un

elemento a un lado. Ese es el arco primero que aparecía y ese es el otro que aparece medio solamente.



**Figs. 19, 20, 21**

Es una estructura en la que hay un elemento alto, en dos semi arcos, para cazar la luz y el viento y un elemento bajo en arco rebajado, lo que nos va a permitir una organización en la que es como si estuviéramos jugando con varias serlianas y aquí las serlianas no existieran, sino que existe un elemento bajo. Siempre hay que romper: cada vez que existe la posibilidad de que haya un elemento clásico, simétrico, se rompe completamente, voluntariamente.



**Figs. 22, 23**

El arco se rompe teniendo un parteluz metido dentro de él, partiéndolo con una ventana cuya tira se superpone con esa organización. Pero es que si seguimos volvemos a tener la organización, el arco con los elementos a un lado y al otro en que se despliega. El módulo con el que está jugando es un módulo de arco con dos ventanas a cada lado las cuales se superponen con el módulo siguiente. Llegando inclusive esta organización a cumplirse en las paredes del balcon, y en uno y otro lado, en un lado con elementos huecos de ventana en giro de 90 grados, y el arco de paso en el centro, y en el opuesto con macizos a cada lado del arco.

Curiosamente, cuando decide enriquecer la organización de fachada de esos pilares primeros, de ese orden gigante, y hacerla más compleja, está utilizando una organización que es la sofisticación de un recurso que es prácticamente palladiano, llevado a lo moderno y situado en el edificio clave de la vanguardia en ese momento.

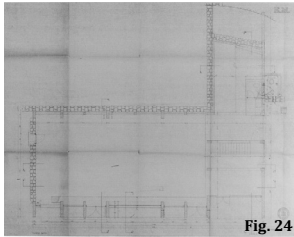


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

**Figs. 24, 25**

Tenemos una conexión directa entre una planta y otra realizada por la escalera. Miró está bajando a su gran espacio y por el camino, mientras va bajando, va mirando todo. Y cuando baja, ve el muro de piedra del fondo y ve el muro de piedra del patio que lo continua. Es decir, tiene la sensación de que está trabajando al aire libre, fuera, aunque esté en un interior, porque el exterior se mete dentro de ese interior.

**Fig. 26**

En el lado izquierdo, en la fachada que da hacia el sureste, pasa exactamente lo mismo pero de otra manera. Tenemos la organización de las puertas, de un lado y de otro, y tenemos esa división, en la que, primero, estamos viendo los sistemas de bóvedas, que son realmente vigas, con formas raras, pero vigas. Ochoa es el ingeniero que lo hace y hay una correspondencia larguísima sobre ello y sobre las facturas de Ochoa y del transporte de la maqueta. Está claro que Miró paga los gastos de todo lo que está haciendo Sert, incluido Ochoa, y que después le va a pagar, con el mural que va a hacer, los gastos creativos. Es decir, el trabajo creativo se paga con trabajo creativo, es un trueque: uno le da una gran obra, el otro le da una gran obra.

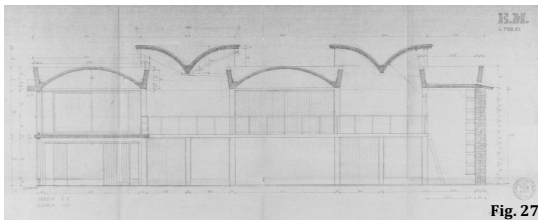


Fig. 27



Fig. 28

**Figs. 27, 28**

La organización va a ser, elemento central de nuevo, nuestra llamémosle serliana: elemento de arco central y huecos laterales. Esto es, estamos en una organización tripartita. Eso sí, estamos en Moderno, el lenguaje no puede ser simétrico, no puede ser igual. ¿Cuál es el recurso? Evidentemente, a un lado y otro del eje es simétrico en el techo; en cambio, en la planta baja, se juega con la alternancia de puerta y ventana haciendo que no sean simétricas y sean sucesivas. Se rompe el ritmo, cambiándolo justamente en la parte inferior.

En este juego interviene el refuerzo del arco con uno mayor que aparecería arriba, con lo cual, volvería a reproducirse en grande absolutamente todo el esquema: estaría uno subido, directamente, sobre el otro. Y aquí aparecería la pieza pequeña y el elemento de la esquina.



Fig. 29



Fig. 30

**Fig. 29**

Estamos con ese muro en el que el tema principal en la planta de arriba sobresale contra el muro ciego. Volvemos a tenerlo y, en este caso, baja hasta el suelo. Nos permite recoger en nicho todo el muro que hay detrás y mete una ventana de arriba abajo: una ventana en esquina siempre hace que el espacio se escape, que no quede contenido sino que fluya hacia afuera.

Recordemos que estamos con un hijo de Le Corbusier, en un entendimiento de *promenade architecturale*, esto es, de paseo arquitectónico. Al espacio fluido de Frank Lloyd Wright, que consiste en que los elementos de paredes, suelos y techos que definen un espacio se coloquen dando lecturas distintas, de tal forma que el espacio nunca queda encajonado y definido sino que se escapa por todas partes, Corbu responde que los elementos arquitectónicos tienen que hacer que uno vaya por donde él quiere, literalmente. Los arquitectos somos manipuladores de espacios, pero somos también manipuladores de gente. Ese es nuestro oficio y, si sabemos hacerlo, la gente además está contenta.

**Fig. 30**

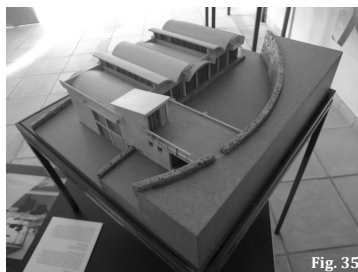
Aquí se produce exactamente la misma operación: la luz, los elementos que van entrando, van a llevarnos por donde Sert quiere y van a hacernos tener la lectura que Sert quiere que tengamos. A ese arco del que hablábamos se le despliega un elemento

a la izquierda y hay una diferencia de textura y de plano, muy corta ésta última, pero la textura de uno y de otra varía, una textura rugosa, una textura lisa, que además da también el orden de la cámara de luz, que caza la luz y el viento. Y que se refleja sobre algo mucho más liso, mientras que la textura rugosa, todo del mismo color, permite que se construya ese módulo con todo esto. Sert utiliza todos los recursos de un arquitecto y es probablemente uno de los trabajos más sofisticados de Sert.



**Fig. 31, 32, 33**

Luego está, también, el juego de las puertas que son móviles. Si la arquitectura puede tener cambios muchísimo mejor. Y esa puerta nos permite salir. Ahora la escalera queda oculta por una estantería en la entrada donde puede haber toda la colección de objetos populares que tiene Miró para el visitante y son puertas que se mueven. Tanto para entrar directamente desde el almacén como para dar el paso a la escalera. Puertas que están en esa posición y que permiten además que la luz, en este caso, entre a través de la escalera.



**Fig. 34**

Este sistema de zanca de escalera transparente lo va a usar Sert muchísimas veces. Aunque se cierre a la parte de la vida privada, se sigue pudiendo pasar, por supuesto, por detrás, y entrar cuando se tiene visitas y los visitantes ven el estudio desde su lado. Siguen apareciendo la gran pared de piedra, que realmente no es continua, aquí hay un paso en la realidad, y sigue apareciendo ese juego de modulación.

En el almacén siguen sus cosas de inspiración pinchadas, son formas que a Miró le interesan para producir su obra después. Son formas curvas, muy pregnantes.

En uno de los primeros bocetos que Sert hace para el estudio se ven esos elementos de captar la luz, el aire y bóvedas que van apareciendo de un lado a otro. La parte del patio y la parte exterior. Y luego todo el juego de las celosías que por supuesto tiene que no ser simétrico. El medio módulo aparece inclusive en el primer alzado, ese medio módulo que después aparecía como un elemento completamente plano, pero el arco estaba trazado en el primer dibujo. Esto es, ese arco ha sido suprimido para evitar que se pudiera hacer la lectura que estamos haciendo.

Sert estaba haciendo Bagdad en ese momento, en el año 54 ó 55, todo el complejo de los americanos. Está utilizando las celosías, las bóvedas. Ese proyecto se refina a un elemento mucho más elegante, mucho más aéreo. Sigue estando la viga colocada, pero ya no es un elemento semicurvo, sino que es completamente llano. Aquí sí aparece el elemento curvo, un módulo similar en un lado y en otro, no igual. En este caso, con la celosía que además le cambia la dirección. En este otro, con una gran ventana. Y la gran ventana es una ventada de iluminar, funcionalista, una ventana de ver, una ventana de respirar, ventanas que se abren... En Rautatalo de Alvar Aalto, se disponen en la fachada las pequeñas ventanas que en el clima finlandés se abren para poder ventilar la habitación, contrastando con la ventana de cristal grande de iluminar.

En el palacio presidencial de La Habana también hay un elemento con cubierta importante, articulada. Y debajo de la cubierta una serie de volúmenes que iban apareciendo. Todos los sistemas de vigas complejas, con formas muy específicas, que utilizaba Sert en este momento en sus proyectos.

De las primeras cosas que él hace cuando está en Estados Unidos, en la segunda guerra mundial, son estructuras especiales, cálculo de estructuras especiales con formas determinadas para el esfuerzo bélico. Realiza el mismo juego de elementos que se retranquean y salen, y deja perfectamente claro cuál es la estructura de hormigón y los elementos de relleno, ya sean celosías o elementos cerámicos.

### **Figs. 35, 36**

La transcripción de la maqueta, con la organización del patio lateral, a la realidad es prácticamente literal. Cambian solamente los colores, que se alteran. El rojo-azul-rojo pasa a ser rojo-rojo-azul, quedaba demasiado simétrico, había que romperlo todavía más, había que ser suficientemente moderno para que no quedara nada que pudiera tener simetría a un lado y a otro. Y eso es lo que hace además que esos elementos sean siempre laterales, para romper cualquier entendimiento de simetría.

Todos los museos de Sert y toda su obra basada en el uso de la luz y de la ventilación natural en estos momentos se ha convertido en una especie de caricatura porque prácticamente todas las entradas de luz esta actualmente cegadas. Es prácticamente imposible ver nada de Sert como se diseñó en origen porque las normas de conservación y su aplicación por los museos lo han cambiado absolutamente todo, excepto el magnifico espacio del taller de Miró.



Fig. 37



Fig. 38

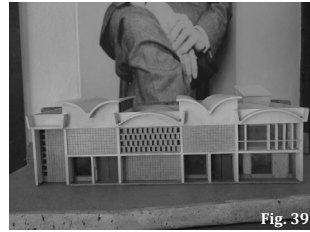


Fig. 39

**Fig. 37**

El juego que realiza en la ventana de la fachada menor es el gran hueco con la partición en cuatro y después, de nuevo, con la partición arriba que sirve para proteger y para que haya esa sensación de contención, esto es, es la alusión al balcón. Si estamos en un balcón, vamos a colocar algo que parezca un balcón. Esta alusión recuerda una moldura colocada en el año 59 por Louis Kahn en Yale, en el muro de ladrillo por fuera del edificio, para señalar dónde estaban los forjados. Este elemento recuerda, no tanto algo que sea necesario porque no lo es, cuanto algo que denota que eso es un balcón, un piso de arriba, porque no hace falta en absoluto esa moldura más que para explicar que estamos ante la estilización de un balcón.

**Fig. 38**

En Mallorca, en la fachada principal, las celosías y los elementos de cerramiento están, dentro y fuera, en los dos planos distintos. Estamos jugando con un espacio en estratos. Y, por supuesto, estamos contando cómo es toda la estructura, funcionalmente no hace falta que toda esta estructura salga, aunque sirve para evitar que el agua entre. Desde el año 56 hasta el año 58 prácticamente no se puede usar el edificio porque se inunda. Cada vez que llueve entran goteras y se pasan la vida intentando que no entre el agua. Hay problemas de estanqueidad producidos por filtraciones dentro de las cubiertas.



Fig. 40



Fig. 41



**Figs. 39, 40, 41**

Los cambios de color a un lado y a otro, de la fachada principal, se hacen para evitar, más todavía, que sea simétrico así como el juego con las puertas de entrada. Una gran ventana con otra a cada lado que evidentemente se rompe con los *brise-soleils* haciendo que todo ese estrato rompa los tres elementos del de atrás con otros superpuestos y con el cambio de material y de color en los dos tradicionales. Cualquier organización clásica se rompe después deliberadamente. La transcripción es exacta.



**Figs. 42, 43, 44, 45, 46, 47**

Luego hay un juego absolutamente maravilloso con las ventanas y las puertas. Un juego de colores en el que tenemos todas las posiciones, delante y detrás, posibles. Queda claro que estamos en un sistema de estructura y relleno. Y eso es lo que va a caracterizar prácticamente toda la obra de Sert a partir de ese momento donde el relleno es murario, igual que lo que hay en el otro lado. Es como Kahn, exactamente como Kahn, lo cuenta todo. Como el elemento, en el caso de Kahn, no es portante, le hace una grieta, le hace una ranura o lo rompe por un lado.



**Fig. 48**

En el caso de Sert, como el elemento de en medio no es portante, le hace una ventanita, para que quede claro que no está aguantando, sino que los elementos que aguantan son los de los alrededores. Y además le hace dos ventanitas dispuestas al biés, la una y la otra, para que quede claro que no puede aguantar de arriba abajo porque está rota en un lado o en el otro. Y de paso, además, sirve para introducir color a través de la ventanita. Esto lo volverá a usar en la Fundación Maeght. Va explicando todo lo que hace, lo va desarrollando y explicando.

**Fig. 49**

Y si tenemos un muro de piedra no es lo mismo ni tiene el mismo grosor que un muro de hormigón, con lo cual es más fuerte, y al serlo, sale apareciendo como un elemento empotrado.



**Fig. 50**

El juego de las cubiertas es magnífico. Los colores que cambiaban. Y luego ya, desde el patio, vemos todo el despliegue de la otra fachada tal y como hemos visto anteriormente a través de sus ventanas.

Catalá Roca tiene la suerte de que se hace un documental sobre la vida de Miró en el estudio y lo llaman de ayudante. Y entonces se mete en la vida de Miró desde el primer momento, desde muy jovencito. Y a continuación se pasa toda la vida siendo íntimo tanto de Sert como de Miró.

En el 55 Miró le escribe a Sert, Juncosa (2008, p.201), "Querría que esto me sirviera de justificación por el tiempo que paso sin escribiros, y sobre todo que justificara que en este principio de año todavía no tengáis colocado en vuestra pared el mural que tanto os merecéis con tantos motivos, homenaje de amistad." "Como ves la inauguración del taller de Palma se va a hacer con obras de gran envergadura

- a. Mural Sert,
- b. Mural UNESCO y
- c. „ Hospital Ámsterdam.

Recemos todos para que los angelitos nos protejan y ayuden".

A continuación se inunda. Juncosa (2008, p.219), Palma 30/3/57, "Y siguiendo tus indicaciones Ángel ha hecho muy bien las estanterías. Sólo hemos tenido un contratiempo

con la impermeabilización de las bóvedas. Estaban cubiertas con una preparación blanca que normalmente es suficiente, pero cayeron unos aguaceros inesperados de una intensidad desconocida desde hacía 30 años y la preparación falló. Hubo que hacer una nueva preparación de mayor solidez, lo que exigió estudiarla previamente y aplicarle varias capas yuxtapuestas con intervalo de tiempo para el secado. Ahora están dando la última capa blanca y creo que irá bien. Esta es la razón por la que he tardado en escribirte. Porque quería ver cómo iba". "Voy colocando cosas de alfarería popular y de pesca en el taller y en el patio. Todo resulta grandioso, lo que gracias al ambiente del taller y a la poesía y luminosidad del paisaje, me dictará una nueva concepción plástica grandiosa. He recibido ya numerosas visitas de amigos de Europa y América, y todos quedaron impresionados por el taller. Hace pocos días estuvo por aquí Maeght, que quiere hablar contigo de la construcción de un museo en el mediodía de Francia, museo en el que se me dedicaría una sala".

Mont-roig, 9 del 10 del 59, Juncosa (2008, p.279), "Acabo de comprar Son Boter, la magnífica casa que se encuentra encima de la nuestra. Lo que además de ser una buena inversión, sobre todo nos pone al resguardo de posibles vecinos fastidiosos. También me servirá para hacer telas y esculturas monumentales, así como para descongestionar el taller. Para la Fondation deberías tener en cuenta el emplazamiento de estas piezas fundamentales".

Son Boter está todo pintado, absolutamente por todas partes. Todas las piezas, todas las habitaciones, todos los elementos. El pájaro toro que va a aparecer en la Maeght, inclusive las maquetas de las esculturas grandes, las ceras con que luego se hacen las fundiciones de las esculturas grandes. Incluso el cuarto de baño está pintado. Una habitación se pinta de color rojo completa. Y están los retratos de Joan Prats y de Picasso cuya relación con Miró es muy, muy estrecha.

Como a Miró le cuesta muchísimo pintar en un lienzo blanco, igual que a todos nos cuesta escribir en un papel blanco, Maeght le imprime lienzos. Coge la agenda de Miró, la fotocopia, la hace grande en serigrafía y la imprime sobre lienzos para que sobre ellos Miró pinte, porque así no le cuesta trabajo pintar si hay cosas suyas puestas anteriormente.

En el taller de serigrafía Miró es libre, completamente libre y puede hacer lo que le dé la gana. En un espacio grande. En el taller de Sert, maravilloso, al que admira, está un poco constreñido por el espacio. No por su tamaño, sino por la importancia y la pregnancia y la fuerza que tiene esa obra. Por supuesto, lo admira. Le dice el 15/11/60, Juncosa (2008, p.285) "Como instrumento de trabajo el taller es magnífico, admirablemente concebido para su finalidad." Pero se compra otra casa. Y gran parte de la obra se hace aquí. En el otro dice que ya no puede ni caminar porque está lleno de cosas.

Procedería una pequeña reflexión sobre lo que hacemos, sobre la creatividad de los otros, y cómo hay veces que imponemos demasiada arquitectura en sitios donde, a lo mejor, la arquitectura tiene que ser más *low profile*. Y estamos hablando probablemente de una de las piezas mejores de la arquitectura española que es ese taller.

Al mismo tiempo Sert se ha hecho la casa de Cambridge, del 58, donde la uralita se ha ido para que venga el mural finalmente en el año 61. Y entre el 58 y el 65 (el 64 se inaugura), Josep Lluís Sert va a estar trabajando en la sede de la Fundación Maeght. Aimé Maeght ha sido su galerista. Aimé y Marguerite Maeght, quienes han sido prácticamente de la familia, tienen un hijo, Bernard, que muere y caen en una depresión profunda. Braque, y otra serie de gente, les recomiendan que hagan la Fundación como forma de escapar de la depresión en la que están hundidos. Y en ese momento entra Miró, entra la visita de Maeght al estudio de Miró y lo impresionado que se queda por la obra de Sert.

**Fig. 51**

primero que se construye del proyecto es la capilla de San Bernardo, de Saint Bernard, que es el nombre de su hijo. He encontrado una referencia de que había una ruina de una capilla ahí y que, sobre esa ruina, reconstruye Sert, pero no estoy seguro de que esto es cierto, de que eso existiera. El segundo elemento que se construye es lo que se llama la casa del director, que es donde los Maeght se instalan a vivir mientras se construye el resto de la Fundación. Y todos los artistas que intervienen con los Maeght van a estar trabajando.

**Fig. 52**

La pieza fundamental, aparte de la sala interior que tenga Miró, es el laberinto que Miró hace con Josep Lluís Sert. Lo hacen juntos. En la sede de la Fundación estamos de nuevo en un edificio con una estructura que se lee claramente y elementos de relleno, de celosía, en todas las partes, en toda la organización. Estamos en una arquitectura con elementos de arriba abajo de grandes pilares, que luego cambian completamente. Y con elementos en curva, marcando la forma gigantesca de la cubierta y dándole completamente escala.



**Fig. 53, 54, 55**

En la capilla aparecen los elementos blancos de hormigón y los de piedra completamente recortados y los elementos del techo ya no son de cazar el aire sino de jugar directamente con la luz. Aparece la torre como elemento de modulación. Estamos en un juego de

arquitectura vernácula. Estamos haciendo un pueblo. Esto es, Sert decide hacer un pueblo como Saint Paul de Vence, como los pueblos de la zona que tienen una torre, un *donjon* importante prácticamente en ruinas y hace ese elemento que realmente no sirve absolutamente para nada. Es simplemente un gran elemento de articulación. Y esa fascinación por las torres, la misma que tiene Kahn por las torres de San Gimignano y que le lleva a hacer los *Richards Medical Centre*, Sert la tiene para hacer el monumento, el gran elemento de esta pequeña población.



**Fig. 56**

Nos va a introducir en el edificio a través de un elemento de entrada, compuesto de una celosía que se rompe y de un juego con las bóvedas de cubierta, como si fueran las antiguas en Cataluña. Y ese techo va a estar hecho con elementos direccionales. Esto es, las formas, no solamente van a ser estructurales, sino también direccionales, ya que con la cubierta, tan solo, puede manejar la dirección de un espacio y marcarla perfectamente.

**Fig. 57**

Tenemos de nuevo un elemento de paso y de ventilación recortado. Elementos tradicionales, como las gárgolas haciendo de desagüe. Y vamos a jugar con elementos de hormigón al mismo tiempo que con muros y elementos de ladrillo. Y las curvas que aparecían arriba, van a aparecer como los grandes elementos significantes de todo el espacio. Vamos a jugar siempre a romper los ejes y a trasladar y que las ventanas sean de varios tipos. Y, cuando necesitamos un peto, se va a romper con barandillas para que se vea que detrás hay una terraza. Da la impresión de que Sert ha influido mucho más en Kahn que lo que pensamos habitualmente. Porque esa lectura de explicar todos los elementos es muy temprana y en Kahn no se da hasta muy tarde.

**Fig. 58**

Vemos cómo aparecen además elementos que sirven de pedestal y la organización de los muros en que hay un pedestal y luego los elementos en altura muy claramente. El patio tiene probablemente la construcción más bella de Giacometti. El muro en el que se recortan los Giacometti se deshace, se rompe, desaparece dejando simplemente elementos estructurales de machones gigantes, de grandes pilares de nuevo y, en

medio de ellos, los elementos de ruptura y la modulación del muro a través de celosías de iluminar y, luego, los elementos de mirar en la planta baja hecha con las grandes cristalerías.

Y después la contención de ese pedestal formal. Además se equilibra el peso de las formas con el muro de piedra que va a dar la entrada al laberinto. Y el juego del agua como elemento de límite en una dirección y en otra. Estamos viendo todo el paisaje lejano de Provenza mientras estamos mirando toda esta historia.



Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

#### Fig. 59

Va a aparecer el agua, ese recurso del agua en el límite. Vuelve de nuevo a recordarme a Kahn (y al proyecto de Luis Barragán) cerrando el *Salk* en La Jolla con una solución muy similar.

#### Fig. 60

Estamos haciendo el recorrido de unos espacios cazados, yo diría en J. Esto es, el espacio se cierra con una rama corta que se abre hacia la naturaleza de un lado y se cierra con una rama larga del otro lado que corta completamente el espacio. Es decir, no solamente abre en un eje, sino que abre también en el eje correspondiente en el otro.

Y entramos directamente con un pabellón. En el lenguaje de la casa, de los Maeght, se llamaba la *mairie*, la alcaldía, mientras que el resto eran la casa del director y el claustro.

#### Fig. 61

Otra vez con ese muro en el otro lado que se rompe de un lado y otro con las celosías y cuya profundidad se utiliza con elementos prácticamente dorados para que el rebote de la luz haga que entre dorada dentro del edificio. Y además no se construya como pilares de fondo sino como incisiones dentro del muro.

De nuevo la partición en las esquinas para que se vean los pabellones y la diferenciación entre los elementos. Las ventanas aparecen como un elemento para modular y marcar lo que es estructural y lo que no. La entrada de los muros.

El laberinto lo hacen juntos Sert y Miró. Están 15 ó 20 días juntos montando, en el año 62, absolutamente todas las piezas del laberinto. El laberinto es una serie de esculturas de Miró en una ambientación hecha por Sert, en elementos de aguas y de muros por encima de los cuales va a salir el edificio. Son las esculturas que hemos ido viendo en Son Boter dibujadas donde va a aparecer esa especie de toro pájaro. Y los distintos huevos flotando sobre el agua y los elementos contra el horizonte. Es la apropiación también del horizonte, colocar un elemento fuera, de tal forma que, si en la vista terminamos teniéndolo, terminamos conquistando todo lo que hay fuera.



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

#### Fig. 62

Cuando todo estaba acabado Miró decide que todos los muros se los va a apropiar trazando una gran raya blanca encima de ellos. Y entonces se considera la pintura más inmensa, mural, porque está directamente hecha sobre la arquitectura: la apropiación de la arquitectura hecha por la pintura.

Van apareciendo los muros de piedra escalonados, como los del mediterráneo. Van apareciendo las esculturas flotando prácticamente sobre las aguas. Estamos viendo el elemento de piedra, el huevo cerámico o de bronce que aparece detrás. Ésta es la forma de apropiarse del paisaje: colocar un elemento con el que el paisaje termina siendo tuyo por apropiación.

#### Fig. 63

No sé si es el proyecto de Miró para las esculturas lo que genera la forma de Sert, o es el proyecto de Sert para las cubiertas lo que genera las esculturas de Miró. Lo que sí sé es que hay una resonancia entre uno y otro y que no son independientes. Hay una familia a la cual ambos pertenecen.

#### Fig. 64

En la casa del director otra vez los elementos que sobresalen de las cubiertas. Esta vez es la última terraza que es el muro grande donde se habita y que se comunica con el exterior simplemente a través de un par de huecos y que está conectado a través de la puerta del laberinto que realmente con lo que tiene que ver es con la casa.

Están creadas piezas específicamente para ser colocadas dentro de la arquitectura, hay una simbiosis entre las dos muy importante en la que una va jugando directamente con la otra, la interacción de la arquitectura propiamente dicha con las piezas del laberinto. Aimé y Marguerite Maeght tuvieron dos hijas, Adrienne e Isabelle. Adrienne se ocupa de unas cosas e Isabelle de toda la documentación y ahora de la Fundación. Isabelle Maeght decía que primero era una obra de amor de su padre, y que era maravilloso verlos a los cuatro, pequeñitos, porque eran muy bajitos, Prats, Miró, Artigas y Sert, juntos. Decía que eran una pandilla que pululaban por allí juntos creando, haciendo y deshaciendo absolutamente todo. Formaban parte de la familia, los Maeght y los Miró, todos los hijos se han criado juntos.



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67

**Fig. 65**

En ella otra vez los elementos de captación de luz, en las cubiertas.

**Fig. 66**

La masa de la escultura está colocada de tal forma que termina haciendo de elemento direccional. Una masa definiendo un hueco y la escapada directamente hacia el paisaje que es la continuación prácticamente del muro.

Los elementos direccionales, los de arquitectura, los del mobiliario, todo va completamente combinado.

**Fig. 67**

Ya no digamos en la torre, donde los elementos de cerámica van a ir puntuándola en una diagonal hasta la escultura que hay arriba y marcando la relación entre ella y el gran mural de Miró y Artigas. Y cómo esa resonancia del gran mural viene en la otra pieza que terminaría señalando hacia la cubierta de arriba. Esto es, es una interacción entre todos los elementos. Siempre hay una ventana para ver la escultura, siempre hay un elemento que llama hacia otro.



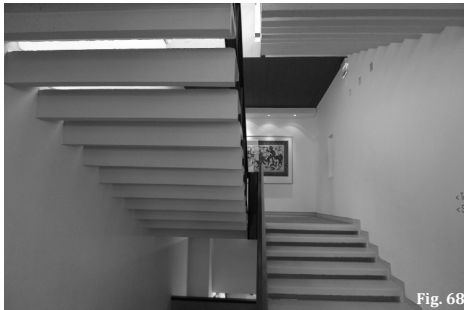


Fig. 68



Fig. 69

**Figs. 68, 69**

Otra vez una escalera transparente. La entrada de nuevo a doble espacio visto desde un balcón. Con los juegos de celosías y de ventanas de ver.

La librería, con todos los elementos que van apareciendo. Los muebles, pero también esa descomposición. Esa búsqueda incesante de que no haya elementos simétricos que hace que los huecos tengan una relación distinta de los dos elementos de arriba y los dos de abajo, pero con tamaños diferentes deliberadamente.



Fig. 70



Fig. 71

**Figs. 70, 71**

En la terraza de las cubiertas dispone un elemento curvo que está enmarcando el paisaje. Desde fuera, en un *framing* completo de ese paisaje y, luego, del otro lado, el *framing* del espacio interior de la escalera con la gran cristalera.



Fig. 72

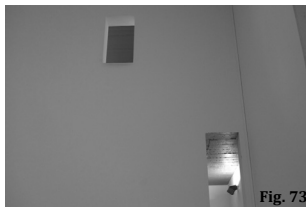


Fig. 73



Fig. 74

**Fig. 72**

Cuando hay que ver el paisaje por completo, la barandilla es totalmente transparente, mientras que en los elementos laterales la barandilla cierra y solamente se abre en determinadas ocasiones. Estamos viendo todo el laberinto desde la parte de arriba.

**Fig. 73**

Otra vez, ver las cosas desde uno de los lados. El romper el muro para contar los espacios que hay del otro lado. Las direcciones, cerrados todos los lucernarios. Y los colores, como veíamos en esos muros laterales, las ventanas que sirven para ver los colores de los techos. Esto es, los colores de Miró metidos dentro de la arquitectura de Sert.

**Fig. 74**

O los colores de rebote, que además sirven para romper las piezas de hormigón y transformarlo en planos, en prácticamente un mural en el que el color es tan importante. De nuevo los colores en el borde que hace que, además, se separe la celosía como un elemento único.



**Fig. 75**

En torno al patio, en todas las salas. Va organizando todos los sistemas de doble lucernario de iluminación. La vidriera de Miró, dentro de una de las salas dedicadas a él. Y el estanque de Braque que marca ese espacio patio claustro completamente.

**Fig. 76**

Siempre las cubiertas van a organizar el espacio y siempre son elementos de direccionalidad. Es el mismo juego de la celosía, de lo no simétrico, de lo mismo pero no igual en un lado y en otro. La salida. El mural de Tal Coat. Las piezas grandes. San Bernardo. Es la máxima simplicidad. El incorporar elementos de arte directamente en la propia organización de la fachada y jugar, en cambio, con que va de arriba abajo, el hueco lateral, esa ventana lateral siempre que va a hacer Sert.

La Fundación Maeght se inaugura en 1964.

La casa de Cambridge, ese modelo de casa en torno a un patio que se cerraba directamente, va a estar en el origen de la Fundación Miró de Barcelona. Son los mismos elementos que van apareciendo. El patio es, en origen, el tema de las cristaleras completamente, la

transparencia y el ver Barcelona a través de un elemento que no es simétrico. Y el juego otra vez de la no simetría, de nuevo tres elementos, pero no simétricos, desplazados. Dos árboles importantes, un olivo en un lado y en el otro un algarrobo de Mont-roig y, después, los pilares gigantes de arriba abajo.

**Fig. 77**

Se diría un juego completamente manierista en este momento de la vida de Sert, en el que en la Fundación Miró hace descansar un pilar directamente sobre el gran vano de una cristalera. Esto es, recalcar el valor de esa gran cristalera de bajada completamente con un elemento en el que utiliza el mismo código de los elementos estructurales, el blanco, mientras los rellenos son en un hormigón gris que es mucho más basto y lo utiliza para descargar sobre el vacío de lo que debía haber sido la sala de exposiciones temporales, descarga todo el peso directamente y un gesto que ya se diría propio de arquitectura manierista, ni siquiera clásico, en este juego.

Volvemos a tener ese mismo elemento en J en el que cierra por un lado y por el otro lado, un elemento corto, otro largo. Los mismos elementos dobles. Sirve para enganchar directamente el edificio, completamente, coge toda la vista de Barcelona, cierra y se apropia de ella.

Si hablamos de integración de artes, de arquitectura y pintura, de dos grandes artistas, de pronto gusta mucho encontrarse a otro artista creando en presencia de otro y en el espacio de otro. Esto es, lo que realmente la arquitectura puede hacer en nuestras vidas y lo que el arte puede llevarnos, y la intensidad que puede transmitir en nuestras vidas, realmente, esa es la lección que nos dieron las vanguardias.

**Notas**

<sup>1</sup> JUNCOSA VECCHIERINI, Patricia. *Miró y Sert en sus propias palabras. Correspondencia 1937-1980*. Murcia: CENDRAC, 2008. Palma: Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2008. ISBN: 978-84-96898-37-0. Una magnífica fuente, imprescindible para poder realizar este trabajo.