

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author



Casa La Ricarda de Antonio Bonet Castellana Un territorio formalizado

LA RICARDA,
BÓVEDAS, PINOS, CIELO
E 1/100, 7

Tesis Doctoral de Ricardo Flores
Director de Tesis: Antonio Armesto Aira

Casa La Ricarda de Antonio Bonet Castellana Un territorio formalizado

Universitat Politècnica de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
Departament de Projectes Arquitectònics
Barcelona, Novembre de 2015

**Tesis Doctoral de Ricardo Flores
Director de Tesis: Antonio Armesto Aira**

Dedico esta Tesis a Marita Gomis

ÍNDICE

1	Introducción	8
2	Calendario	20
3	Documentos de Observación	134
	3.1 Planos del proyecto original	136
	3.2 Planos elaborados en la tesis	174
	3.3 Croquis de las visitas a la casa	230
	3.4 Maqueta	254
	3.5 Fotografías actuales de la casa	290
4	Correspondencia	342
6	Conclusiones	480
7	Bibliografía	488



1. Introducción

Este trabajo está dedicado a la casa La Ricarda, una obra del arquitecto Antonio Bonet Castellana. La casa es el resultado de un programa muy particular que aúna vida familiar con lugar de encuentro y celebración social, combinado con un paisaje que es determinante en la manera en que esta vida y estas celebraciones se llevan a cabo. Un interior extremadamente sofisticado, donde se adivinan normas de conducta muy disciplinadas de la familia y el servicio, es colocado muy cuidadosamente por Bonet en un entorno natural salvaje y primitivo, de dunas de arena en la orilla del mar, logrando una relación complementaria entre paisaje, uso y arquitectura muy excepcional. En el momento de acabarse, en 1963, la casa resulta aun más sorprendente, toda una aparición, adelantando una manera de vivir y de construir que, a la vez que volvía a muchas esencias, vivir bajo los pinos, pisar la tierra, lo conseguía con una sofisticación estructural y tecnológica inéditas.

Personalmente, lo primero que me impresionó de esta casa fue conocer su historia y su vinculación con el mundo de las vanguardias previas a la Guerra Civil Española. Me pareció que había sido un lugar de reencuentros, no solamente de una generación interesada y activa en la evolución de estas vanguardias, que la casa ayuda a reactivar y cohesionar con la creación de eventos, reuniones y conciertos, sino también para Bonet, que se reencuentra con esta ciudad y con un paisaje que dejó muchos años atrás al viajar a establecerse en Argentina. Pero lo que me hizo ver que ahí podía haber un trabajo de tesis doctoral, no fue tanto la casa como objeto cultural y arquitectónico, sino saber que ese proyecto había durado muchísimos años en realizarse -catorce en total-, y que había documentación escrita sobre él. Bonet desarrolla completamente este proyecto desde Buenos Aires y por tanto el proyecto se lleva a cabo a distancia, a través de cartas entre cliente y arquitecto que se comunican y comentan su evolución. Estas cartas de ida y vuelta se han conservado por completo en el archivo familiar Gomis Bertrand, y es el comienzo de este trabajo. Saber que, en un momento en que la manera común de trabajar con los clientes era por teléfono o con reuniones en directo, existía una correspondencia que registraba el diálogo entre las dos personas que imaginan y llevan adelante una casa de tal nivel arquitectónico y exigencia constructiva, generaba mucha curiosidad. Leer qué se decían sobre la casa, poder acceder a la voz directa de cliente y arquitecto respecto a esta obra es el inicio de esta tesis. Pensé que ahí había un material para investigar, a través de documentos que me permitirían entrar en la historia del proyecto y de su construcción, de saber sobre la casa sin verla, a través de dos interlocutores que hablaban de ella en tercera persona, que la imaginaban primero y la construían después. Esta primera aproximación a la casa, a la distancia y a través de la letra escrita, me hizo conocer cosas que la visita directa no me hubiera revelado

Sin embargo, al avanzar en la lectura de la correspondencia me encontré con que no había planos suficientes que representaran lo que se estaba diciendo en las cartas. La documentación del proyecto que se construyó se había perdido, y sólo contaba con unos pocos planos que habían quedado de reuniones, en el archivo familiar o en el del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Así que comencé a desarrollar una serie de dibujos que me permitieran observar la casa y entenderla, acercarme a ella y a su construcción. Utilicé el dibujo como manera de observar y reflexionar, como forma de pensamiento. Me propuse dejar fijados en varios planos las distintas dimensiones que propone la casa y que se me iban abriendo cada vez que la volvía a visitar o que leía una nueva carta. Son planos que documentan temas de proyecto incorporados en la casa, pero que sobre todo la registran como objeto que existe y que ha llegado hasta nosotros tal cual se construyó, sin alteraciones. Acceder a ella, poder acercarme y tocarla, medirla y observarla en el paso de las horas y de las estaciones me permitió esta otra aproximación al objeto de estudio, un acercamiento físico, moviéndome por sus espacios tal como lo harían sus habitantes.

Por último, aparece el peso del tiempo en este proceso. Los catorce años que dura el proyecto son muchos años dentro de la vida de Bonet y de la vida de los Gomis Bertrand. En este momento me planteé elaborar un calendario, para saber cuántos otros proyectos desarrolla Bonet durante el tiempo en que se hace este proyecto, que interferencias pueden haber, qué traspaso de información hay entre este y otros proyectos contemporáneos de su estudio en Buenos Aires, y cómo cambia su práctica de arquitecto y por tanto sus intereses

a lo largo de todos estos años. Los diferentes tiempos que contiene el proyecto, las distintas velocidades, las interrupciones, períodos de intensidad y otros de inactividad total, todas estas formas de tiempo caben en este calendario.

Contexto.

La casa está ubicada en el Prat del Llobregat, a las afueras de Barcelona, en medio de un bosque de pinos que crece sobre dunas, muy cerca de las playas y del mar. Este bosque sobre arena forma un paisaje bajo y extendido, con pinos de copas muy horizontales suspendidas a unos seis metros desde el suelo que parecen replicar la superficie de las dunas debajo suyo. Visto desde el aire, estas copas que se tocan unas a otras producen un paisaje que asemeja una densa alfombra, extendida en paralelo al borde del mar desde la desembocadura del Llobregat hasta casi el macizo de El Garraf. Visto desde dentro, el espacio definido entre copas de pinos y superficie de arena está en penumbra y muy acotado, con un carácter de interior, definido por una cubierta de gran profundidad que apenas deja pasar la vista hacia el cielo y los rayos del sol. Esa franja de espacio libre, sólo ocupada por troncos, era ya un espacio ideal para ser habitado. Su carácter natural intocado, auténtico, proponían allí debajo una vida arrojada a la naturaleza más primitiva, casi invisible al mundo exterior.

Contexto Natural

La voluntad de establecerse en este lugar periférico de la ciudad de Barcelona provenía de la familia que hace el encargo a Bonet. El solar es parte de una finca muy grande, propiedad de la familia Bertrand, llamada La Ricarda por una laguna que se encuentra en su interior y que le da nombre a todo el terreno. La casa es para el matrimonio de Ricardo Gomis e Inés Bertrand -una de las hijas de la familia, que hereda, como sus hermanos, una parte de esa finca-, quienes quieren construir en ese lugar una casa familiar para todo el año, no simplemente de veraneo o para fines de semana. A su vez Ricardo Gomis -Ingeniero de Sonido y gran aficionado al cine y a la música experimental-, es una figura central en el medio de las audiciones de música de alta calidad fonográfica, que se llevan a cabo en Barcelona ya antes de la Guerra Civil española y que se retoman después de acabada ésta a través de los ciclos de Música Oberta del CLUB 49, que él mismo dirige. Esta situación hace que en el programa de la casa también haya la intención de desarrollar una intensa actividad de conciertos y audiciones.

Contexto Cultural

Ricardo Gomis e Inés Bertrand planean que La Ricarda sea el lugar donde toda una generación ligada al arte de vanguardia, que tiene su mejor momento justo antes de la Guerra Civil y que ésta interrumpe, vuelva a encontrarse y tomar fuerza bajo su cubierta, en sus salones y en su jardín. Así, la casa adquiere, desde el inicio, un carácter de lugar de reencuentro, de enlace con una realidad cultural que no ha desaparecido a pesar de los años transcurridos y que sigue latente en la sociedad catalana. Estos encuentros son a su vez un pase del relevo a los jóvenes creadores de los años sesenta. La Ricarda cierra ese paréntesis de casi treinta años retomando con fuerza e intensidad encuentros que hacen posible relaciones entre distintas generaciones y disciplinas alrededor del arte. La serie de eventos y conciertos que finalmente se llevan a cabo en ella durante largos años luego de inaugurada, son consecuencia de este proyecto tanto de casa familiar como de lugar de encuentro con amigos.

Encargo.

La Ricarda es encargada a Bonet en 1949, y aunque el proceso de proyecto y construcción dura catorce años, hasta 1963, ni el programa inicial ni el espíritu ni la ambición con que clientes y arquitecto se plantean la casa, varían en absoluto durante todos estos años. En los años cincuenta, Ricardo Gomis e Inés Bertrand imaginan una vida familiar y a la vez muy social fuera de Barcelona, en estrecho contacto con la naturaleza más autóctona al mismo tiempo que convocando a la vida cultural y artística más vanguardista de la ciudad: un contacto en dos direcciones con igual intensidad, una vida salvaje y elegante a una vez, una casa a medio camino entre tienda de camping y pabellón para cócktails, en la que tan pronto se estuviera en un interior elegante y disciplinado escuchando música de alta defini-

Lugar como guía

ción como, veinte pasos más allá, en bañador entre pinos, dunas y atzavaras. Un extremo de interiores, en los que moverse sobre suelos limpios con alfombras y muebles diseñados para la lectura o las relaciones sociales, y otro en el que la civilización queda atrás y la naturaleza invita a descalzarse para caminar sobre la arena hacia el mar. La unión entre la casa y el lugar, su relación con ese paisaje de sombras y olores tan intensos, con un bosque laberíntico que envuelve al entrar y encierra dentro suyo al punto de no poder distinguir el límite ni la orientación, era uno de los aspectos clave del encargo.

Casa en el bosque Pero hay otro aspecto del programa, muy claro para la familia y que Bonet tarda en descifrar. La casa debía estar en el bosque, no encima suyo para mirar el mar. La presencia del mar se daba por descontada para la familia. Ya lo conocían, sabían que estaba ahí, no hacía falta estar viéndolo constantemente. No les interesaba las vistas hacia el mar, podían escucharlo romper más allá de los pinos que les rodeaban; en cambio sí que interesaba un contacto directo con la tierra, con la pinaza, con la sombra arrojada, con el fresco de ese interior boscoso en el que casi no pasa la luz. Querían ir a vivir en el bosque de pinos, así que la casa tenía que pertenecer a él y a sus cualidades, no ser una casa de mar ni de playa. Por tanto, y al contrario que los otros cuatro hermanos de Inés que también hicieron sus casas en esta finca, no les interesaba una casa-torre, elevada encima de las copas de los pinos, sino sumergirse dentro del bosque y perder la orientación, sólo guiados hacia el mar a través de su ruido y el olor a sal.

Proyecto.

Dos proyectos Al principio Bonet parece no haber entendido este interés de sus clientes, y en cambio parece escuchar más lo que trae en la memoria de sus años junto a Le Corbusier. Responde con un primer proyecto de rampas, una casa elevada sobre pilotis y con grandes ventanales corridos para ver el mar. La propuesta no interesa a la familia, y es en el segundo y definitivo proyecto, una vez corregido el objetivo, cuando Bonet responde con la implantación del programa trabajando a favor del entorno natural y su disfrute, con un posicionamiento que la propia pinada, las dunas y la línea de playa ya proponían. La respuesta potencia el contacto con el lugar y su carácter más matérico, valorando un suelo que es mezcla de tierra, arena y pinaza, la presencia de agua de mar pero también de lagunas y de marismas, las sombras cerradas arrojadas por pinos de copas tan tupidas que el sol no puede atravesar, las texturas de los troncos de corteza grabada que retienen la luz en pequeñas cantidades... La fuerza natural de esta pinada sobre dunas, al lado del mar, hace que la casa se convierta en parte de este bosque, contagiándose de él y desapareciendo.

Límite El proyecto construido parece el único posible para ese programa en ese lugar: una casa de una sola planta que se aplasta contra el suelo buscando el máximo contacto, extendiéndose tanto que pareciera querer disolverse en el paisaje. El interés por un contacto físico, directo con el exterior, determina los límites construidos de la casa y posibilita la extensión de sus bordes dentro del bosque o sobre la arena. Pero son límites poco claros o precisos, con algunas piezas de interior que se escapan para conquistar más terreno, envolviendo y dejando dentro fragmentos de naturaleza como pinos, césped o agua. Sombras de la casa se mezclan con sombras de los pinos, haciendo del límite algo ambiguo que se mueve aún más con el paso de las horas y el sol. El movimiento desde el interior más privado hasta la sombra bajo un pino sobre la arena se produce con naturalidad, en un esfuerzo por disolver los límites entre interior y exterior, entre casa y naturaleza.

Plataforma Pero la casa no se apoya directamente sobre el terreno natural, sobre las dunas: un basamento regulariza el terreno generando una plataforma horizontal, una especie de pedestal o zócalo que es el verdadero inicio de la construcción: allí se encuentra la cimentación de zapatas y riostras que hace posible la estructura de pilares y bóvedas que cubren la casa. Esa plataforma, el basamento de la casa, domestica el paisaje creando una superficie de césped regular que permite extender la vida del interior de la casa hacia el exterior con naturalidad. Contrasta ahora esa superficie tensa de césped perfectamente cortado, con sus pavimentos como alfombras, una extensión del interior en el exterior, en relación con

la naturaleza salvaje y original que se encuentra al bajar por las escalinatas que conectan las dos realidades. Ahí abajo vuelve a aparecer frente a los ojos lo que ya había antes de llegar la casa aquí: atzavaras, pinos y arena, y es en ese contexto que el artista Moisés Villèlia coloca una serie de obras de fibrocemento pintadas de color. El carácter de estas piezas, de estos tubos con ojos y bocas asemejando tribus primitivas, son seguramente una referencia a esta condición salvaje en la que nos sumergimos al dejar la plataforma de vegetación domesticada y bajar al mundo del terreno natural. El tiempo, que ha hecho crecer la vegetación y romperse algunos fragmentos de estas piezas, le han dado aún más el aspecto de restos de una civilización desaparecida.

La cubierta ondulante se extiende flotando muy cerca del suelo, en un eco de la topografía y de los pinos. Está ubicada justo en la mitad entre las copas de los árboles y el suelo, dividiendo con precisión este vacío y produciendo dos espacios de dimensión equivalente, uno debajo suyo y otro encima, los dos afectados por su superficie ondulada. Encima suyo, la superficie de la cubierta es un paisaje ondulado que reproduce las dunas muy cerca de las primeras ramas de los pinos. Desde aquí se ve el mar, y las copas de los árboles hacen de visera móvil. Este lado superior de la cubierta está también revestido, como un pavimento más del jardín, de gres cerámico marrón, convirtiendo esta superficie en algo para pisar y ser vista, igual que la cara inferior. Debajo suyo, la cubierta se extiende como una gran lona blanca flotante, una superficie continua, casi nunca interrumpida, que proyecta la vista hacia el exterior, como una tienda que deja el aire pasar libre desde el exterior al interior y al exterior otra vez, haciendo la casa transparente. En su perímetro, la cubierta se recorta atrapando para la casa el ritmo de sombra y luz que se extiende a su alrededor. La presencia de esa enorme cubierta es tan dominante en la casa, insistiendo en la dimensión horizontal del lugar, que los límites verticales pierden presencia e interés y acaban por desaparecer, pareciéndose más que nunca a un campamento provisional donde lo importante es el techo, no las puertas. De la misma forma, las divisiones interiores, definidas con muebles, chimeneas o tabiques que no llegan hasta el techo, acentúan ese carácter de casa sin puertas, en constante transición, de espacios que devienen unos en otros hasta encontrarnos, sin darnos cuenta, en el exterior.

La Ricarda no es sólo la respuesta a un lugar. Además, Bonet propone una ocupación múltiple de sus espacios, posibilitando que la dimensión privada de la vida de esta familia pueda superponerse a la dimensión social de forma simultánea. La casa responde a estas dos situaciones con una arquitectura donde estos dos mundos coinciden: una casa donde casi nada es fijo, con muebles que se apoyan sobre las superficies con delicadeza y disciplina, pesados volúmenes de madera, mármol o terciopelo suspendidos a pocos centímetros del suelo, sólo soportados por finas patas, de hierro y pintadas de negro, que igual que la cubierta, parecen flotar. O mejor aún, parecen no querer relajarse o dejarse caer sobre el suelo, ese suelo de piedra o gres reluciente y continuo, que no se interrumpe nunca pasando de habitación en habitación. La disciplina que asumen los muebles en su contacto con el suelo, siempre erguidos y en posición de educada conversación, hablan de un carácter y forma de comportamiento en el día a día que Bonet y la familia Gomis-Bertrand compartían. También esto se hace evidente en el esfuerzo de diseño por esconder los elementos técnicos, instalaciones, herrajes... todo lo que hace que la casa funcione está escondido, no lo vemos, se guarda y queda siempre detrás. Delicadeza, disciplina, contención, discreción, esconder lo privado... Son cualidades que definen tanto la casa como la familia que la iba a ocupar. Bonet consigue desarrollar una síntesis de lo que la familia es y lo que representa, de cómo quiere comportarse en privado y cómo quiere ser vista en público.

Pero la clave para que el proyecto final sea tan rico y complejo está en cómo la familia Gomis transmite a Bonet todo lo que va a pasar en esa casa: cómo estará organizada la lavandería, dónde y cómo comer los días de cada día y cuando vienen invitados, dónde se escuchará música, cómo tienen que ser las habitaciones privadas de los cuidadores... En la serie de cartas que se reproducen en esta tesis se hace evidente el control tan completo que la familia Gomis tiene de cómo funcionará todo en la futura casa, y que cuentan a Bonet para que éste la pueda dibujar.

Cubierta

Dimensión doméstica y social

Antecedentes de la tesis.

Al conocer la casa a través de visitas, me interesé en buscar publicaciones que explicaran el proyecto, incluso a través de textos escritos por el propio arquitecto. Sin embargo, me encontré con que había muy poco estudio de esta obra. A pesar de tratarse de una casa muy conocida no solamente en el ámbito de los arquitectos, y de ser reconocida como una de las obras maestras de la arquitectura del siglo XX, lo cierto es que La Ricarda no ha sido tan divulgada ni tampoco estudiada en profundidad. Las publicaciones que recogen la casa introducen a la obra. Las dos más importantes son la breve publicación monográfica La Ricarda Antoni Bonet, dirigida por los arquitectos Fernando Alvarez y Jordi Roig y editada por el Colegio de Arquitectos de Catalunya, y la monografía Bonet Castellana, de la colección Clásicos del Diseño de la editorial Santa & Cole, 1999, de la que también son autores Fernando Álvarez y Jordi Roig. He tomado estos estudios como base previa a mi investigación, y he planteado la tesis como un avance de aquellos. Por tanto, intento no repetir conceptos que ya han sido explicados, sino que los doy por sentado y trabajo sobre aspectos de la casa que no habían sido nunca estudiados.

Más recientemente, en el año 2014, la Productora *Sense of Motion* ha realizado el documental *La Ricarda, la casa de vidre*, escrito y dirigido por Xavier García y Albert Murillo. Este film es el documento que, hasta el momento, recoge más completamente la historia del proyecto, en un esfuerzo por registrar su contexto histórico y cultural a través de reportajes a personas de diversos orígenes que han estado ligadas a la casa. En este documento yo mismo he participado como parte de una entrevista, en la que he comentado, ayudado de la maqueta que se reproduce en esta tesis, algunos conceptos básicos del proyecto.

Estructura de la tesis.

La tesis está dividida en tres partes. La primera es el Calendario de los tiempos contenidos en el proyecto, los diversos tiempos que conviven en el desarrollo de la casa, desde los inicios hasta su construcción. Poner a la vista el tiempo que ocupa el arquitecto a este proyecto, contemporáneamente a otras actividades, otros proyectos, viajes, conferencias, el entorno cultural y personal que rodea el encargo y la construcción de esta casa. La segunda son los Documentos de Observación, una serie de documentos de registro de la obra, realizados a partir de la observación directa, de medir y dibujar la casa tal como está en la actualidad. Gracias a que la obra no ha sido modificada ni alterada desde que acabó de construirse en 1963, los documentos que he elaborado registran la obra exactamente como fue construida en su estado original, y se suman a los pocos planos de la época que han sobrevivido hasta hoy. Cada uno de estos documentos busca registrar por completo un aspecto de la casa, agotándolo en un mismo papel. Son planos de varios tamaños, A1, A0 o mayores, dibujados a mano durante varios años. Además de estos planos he construido una maqueta en la misma escala que la construida por Bonet en 1953: a escala 1:100. Esta maqueta mide 1.30 x 1.30 metros de planta, y unos 15 centímetros de alto, e incluye la plataforma que conforma la base de la casa y el bosque de pinos. Y la tercera es la Correspondencia entre los integrantes del equipo del proyecto -cliente, arquitecto, constructor y apañador-, un estudio razonado de más de cincuenta cartas para reconstruir gran parte del proceso de evolución del proyecto, en un intento por explicar lo que creo que ha sucedido.

Calendario, Documentos de Observación, Correspondencia.

Empecé a trabajar en el estudio de la casa como tema de mi tesis, sin saber exactamente qué quería encontrar ni demostrar con mi trabajo, sino más bien atraído por la casa como objeto cultural, por lo que había sido capaz de aglutinar bajo su techo del mundo de la cultura local e internacional, hasta convertirse en un lugar mítico por las reuniones y conciertos celebrados en esa época en ese lugar. Comencé a trabajar atraído por la curiosidad por saber cómo se había ido tejiendo la relación entre clientes y arquitecto hasta producir una obra tan completa, y cómo esta relación había podido mantenerse en el tiempo. Había un material que podía darme esta información, no estudiado en absoluto aún y que a su vez

resulta muy raro de obtener en los proyectos de arquitectura: es el registro de los diálogos, la cartas entre cliente y arquitecto.

Antonio Bonet vivía y trabajaba en Buenos Aires en los años en que se desarrolla esta casa, así que todo el proceso de proyecto y dirección de obra se llevó a cabo a distancia. Sin correo electrónico ni Skype, los vuelos no eran ni frecuentes ni rápidos ni económicos; pero sobre todo Bonet estaba enfocado en desarrollar una carrera en Suramérica, entregado completamente a su trabajo y su estudio en Buenos Aires, con lo cual sus viajes a Barcelona y España no eran frecuentes por muchas razones más allá de esta casa. Como resultado de esta distancia entre arquitecto y su cliente y su obra, aparece la correspondencia entre ellos -centrada fundamentalmente en las figuras de Antonio Bonet y Ricardo Gomis-, como manera de comunicarse y hacer avanzar el proyecto y la obra en los períodos entre viajes. Además de ellos dos, intervienen en esta correspondencia también el constructor y el arquitecto técnico, aunque en mucho menor medida.

Como he dicho, el intercambio de ideas y precisiones entre cliente y arquitecto, dos figuras centrales en el proyecto de arquitectura, muy pocas veces es conservado. Por lo general se trata de diálogos desarrollados personalmente o por teléfono, que no quedan registrados en ningún sitio. Por eso, en la mayoría de las obras es difícil saber con certeza qué ha provocado una decisión de proyecto determinada, y la deducción en su estudio depende de la interpretación de otros documentos que llevan a suposiciones especulativas de cómo el proyecto ha evolucionado en el tiempo. En el caso de La Ricarda, gracias a la meticulosidad de Ricardo Gomis quien guardaba no solamente las cartas que recibía de Bonet sino también una copia de las que él enviaba al arquitecto, han llegado hasta hoy un total de cincuenta y una cartas de ida y vuelta entre Barcelona y Buenos Aires que registran los diálogos entre ellos. A través de amistades comunes pude tener acceso a esas cartas, que se encuentran en el archivo familiar Gomis Bertrand y que la familia puso amablemente a mi disposición para este trabajo. De manera que el inicio de mi investigación está en la lectura de esas cartas, en la curiosidad por saber qué decían, qué se decían dos personas que imaginan y mueven el proyecto hasta llevarlo adelante y acabar construyéndolo.

Hay además otro factor importante en el desarrollo del proyecto y que la correspondencia registra: cómo cliente y arquitecto manejan, cada uno a su manera y en su interés propio, el tema de la distancia. Es evidente que la enorme distancia que separaba al arquitecto del lugar del proyecto y de donde vivían sus clientes marca fundamentalmente la obra. La distancia física, en los años cincuenta, se transformaba en una distancia temporal igual de difícil de salvar. ¿Cómo fue capaz Bonet de controlar por completo el proceso de diseño de esta casa tan especial, aún encontrándose a más de diez mil kilómetros de distancia? ¿Cómo fue capaz también de mantener durante tantos años la amistad y complicidad con su cliente hasta que todo el proyecto estuviera terminado y habitado? ¿Y cómo respondía el cliente al hecho de que su arquitecto estuviera tan lejos del lugar de la obra, no pudiendo hablar y transmitirle directamente y en tiempo real sus preocupaciones o inquietudes sobre el proyecto? Estas preguntas, entre otras, eran las que desde el inicio me impresionaban y atraían a estudiar la correspondencia e investigar en el proceso.

Así que el capítulo que he llamado la **Correspondencia** es precisamente el estudio razonado de estas cartas. Es un capítulo diferente al de los dibujos y la maqueta, ya que en él se estudian las órdenes y comentarios entre los componentes del equipo de obra, las discusiones sobre el proyecto a través de la letra escrita. Estas cartas, además, contienen en muchos casos croquis hechos a mano que dan pistas sobre cómo funcionaba la relación de este equipo de trabajo, pero también transmiten las voces entre los interlocutores, permitiendo comprender el espíritu que los animaba y las relaciones personales que se establecieron entre ellos. Mientras leía la historia del proyecto a través de las cartas, escuchando la voz de los verdaderos actores de la obra indicándose cosas unos a otros y hablando de la casa en sus diferentes etapas de evolución, me encontré con la necesidad de consultar planos para ir entendiendo lo que las cartas estaban contando. Di con algunos dibujos, contenidos en las publicaciones comentadas antes, de escala muy grande, es decir 1:100 o 1:50 en el me-

Correspondencia

Por de los casos. Poco a poco me di cuenta que estos dibujos no me servían, pues no podía ver los detalles y la complejidad constructiva que podía ver en las fotos y que son los que conforman en contenido real, el de las cartas. Estas hablan de construcción, de medidas de obra, de despiece de pavimentos o muebles de madera, de colocación de cerámica y celosías, de colores de materiales... todos aspectos que los dibujos que había encontrado en las publicaciones no mostraban. Intenté dar con más planos a través de los distintos archivos de la obra de Bonet, pero no existían más planos que los que ya estaban publicados.

Los pocos dibujos originales que llegan hasta hoy, lo hacen a través del archivo de la familia Gomis Bertrand, o del archivo del Colegio de Arquitectos de Catalunya en Barcelona. Estos dibujos, copias de los originales, no son los planos del proyecto ejecutivo que se utilizó para construir la obra. Ese proyecto no se ha conservado, pues al desmontarse la oficina de la empresa constructora que construyó la casa y que los conservaba, desaparecieron. Así, los planos que llegan hasta nosotros en los dos archivos que he mencionado se conservan pues o bien son segundas copias, o bien son copias de dibujos previos a los planos definitivos, o bien dibujos que Bonet enviaba a su cliente en Barcelona y por eso éste ha conservado una copia. Pero por eso mismo son planos que pocas veces conforman un juego completo de un estado del proyecto, sino que más bien se trata de dibujos sueltos de diferentes etapas de la evolución del proyecto, algunos de ellos con anotaciones o inscripciones fruto de ser usados como base para conversaciones entre diversos interlocutores.

Mirando estos dibujos y la casa a la vez, había una desconexión enorme entre ambos extremos, un vacío de documentación entre los planos de escala tan general y una casa de gran sofisticación e intensidad técnica y constructiva. Al recorrer y observar esta casa nos impresiona, además de la calidad espacial, la intensidad en los detalles, en el cuidado por un diseño de todo lo que rodea la vida cotidiana de quien la iba a usar, seguido de un máximo rigor constructivo. Todo coincide, todo está perfectamente coordinado y relacionado: las juntas de pavimentos coinciden con las puertas y con los pilares, las puertas a su vez coinciden con la línea de apoyo de las bóvedas, las bóvedas comprenden una cantidad exacta de piezas de pavimento... una precisión así no se puede haber construido sin unos planos perfectamente dibujados donde esta intención constructiva estuviera representada. Por tanto, una casa muy cuidadosamente dibujada y detallada, pero que los dibujos con que me encontraba no mostraban en absoluto. Es cierto que había en los archivos algunos detalles constructivos pero, comparado con la intensidad y precisión constructiva que uno puede observar cuando visita la casa real, es evidente que hay muchos aspectos que no estaban documentados. Un material intermedio, dibujos que explicaran la construcción, la materialidad, los detalles de colocación de pavimentos y revestimientos, las relaciones entre las partes de la obra construida, todos estos son los aspectos en los que esta tesis podía trabajar.

Por suerte, a pesar de no estar habitada actualmente, la casa está perfectamente mantenida, convirtiéndose en una oportunidad para visitarla, acercarse a ella, tocarla, medirla, dibujarla o habitarla durante unas horas para verla cambiar con la luz del día. Este carácter físico del acercamiento al objeto de estudio ha sido la forma de conocerlo, de aprender de él. Dibujarlo como manera de observarlo y aprender de él. El método llevado a cabo fue visitando sistemáticamente la casa con copias de planos impresos como base de trabajo, sobre los que iba anotando y dibujando observaciones de la realidad. En muchos casos construía dibujos en hojas anexas para poder ampliar la información que recogía, dado que la casa parecía desplegarse infinitamente en detalles de gran complejidad constructiva, que se revelaban a medida que la observaba con más atención. Esto se convirtió en el método de trabajo habitual de esta tesis, con visitas espaciadas en el tiempo a esa magnífica casa en la que debía organizar una especie de estudio portátil que me permitiera recoger y absorber todo lo que se presentaba a la vista. Una vez regresaba a mi estudio, esas notas, dibujos y croquis se convertían en la base para reconstruir la casa, como una forma también de traerme el objeto de estudio a mi habitación de trabajo.

Comencé a pensar cómo representar una realidad tan compleja como la que representa

esa casa, con tantas dimensiones superpuestas como la espacial, la topográfica, la compositiva, la constructiva o la material. Pensé que la forma sería dibujar documentos que explicaran completamente alguna parte de la casa, es decir grandes hojas de papel que pudieran contener, en sí mismas, todos los aspectos que conforman un elemento del proyecto. Pensé que sería bueno poder construir documentos que fueran capaces de explicar a su vez la construcción de una parte de la casa en su totalidad, que permitieran a quien los observa entender las múltiples realidades que la casa contiene superpuestas y a la vez. En la decisión de qué planos hacer, cómo dividir la complejidad de esta casa en aspectos independizables y a su vez completos en sí mismos, y cómo hacer caber toda la intensidad de esa realidad en una hoja de papel, ha estado en muchos casos el reto del trabajo.

Así que una parte importante de la tesis la conforman esta serie de dibujos, que no existían al momento de iniciar esta investigación. Estos planos están pensados como documentos, que documentan temas de proyecto que la casa propone, y son los que se muestran y comentan en el capítulo los **Documentos de Observación**. Paralelamente a los planos dibujados de la casa, fui construyendo una maqueta en la misma escala que la que en su día construyó o hizo construir Antonio Bonet: a escala 1:100. Esta escala es buena pues permite registrar las decisiones del proyecto desde la situación en el terreno hasta el mobiliario y las alfombras, pasando por aspectos constructivos como cimentación, canalización de aguas de la cubierta, chimeneas o carpinterías. Esta maqueta está construida en cartón para poder luego pintarla con los colores del proyecto, no la vegetación del lugar. Los colores escogidos por Bonet para la casa no solamente atañen a pintura, sino que el arquitecto da color a la casa a través de cerámicas y piedras de pavimentos y revestimientos, las alfombras, cortinas, cubrecamas o tapizados. Por eso, es importante en esta tesis poder hablar del color en el proyecto, y por tanto la documentación que registre la casa ha de poder incorporarlo. La maqueta ha sido un buen material para registrar y expresar esto, así que también forma parte de este capítulo.

*Documentos
Observación*

Un tercer ángulo que me interesó de este proyecto es el temporal, los tiempos contenidos en el proceso de desarrollo y construcción de esta obra. Como dije al inicio, el proyecto y la obra abarcan en total catorce años de trabajo, aunque no con una dedicación continuada. Me interesa el concepto de contenedor de tiempo en que se convierten los proyectos, desde que se inician hasta la construcción final. En particular en los casos en que los proyectos duran muchos años, más de lo corriente -que podríamos definir en unos tres a cinco años-, y pasan a ocupar la actividad de un arquitecto y su estudio durante décadas. Este tiempo tan extenso que ocupa un proyecto es un aspecto importante en la disciplina del arquitecto, sobre todo, y fundamentalmente, si este tiempo no es continuado sino que hay constantes interrupciones, como es el caso de esta casa. ¿Cómo hacer para mantener el hilo proyectual a lo largo de tanto tiempo, y cómo hacer para retomarlo y recordar en qué se estaba pensando en el momento de dejarlo, de la interrupción? ¿Cómo hacer también para mantener la tensión proyectual durante tantos años, el interés por un mismo diseño a lo largo de catorce años?

Si pensamos que en ese mismo período el arquitecto estaba desarrollando otros proyectos y construyendo otras obras, es evidente que sus intereses iban evolucionando y moviéndose, y que por tanto al cabo de unos años es posible que él mismo ya no estuviera de acuerdo con lo que había dibujado unos años atrás. Al mismo tiempo tenía que ser capaz de mantener la atención de su cliente, el entusiasmo que hizo disparar inicialmente el proyecto. Esto no es fácil, y menos si hay tanta distancia física entre uno y otro, lo que dificulta el contagio de la voz, el encuentro personal que pueda transmitir entusiasmo por seguir. Así que el aspecto temporal implícito en esta obra es para mí esencial en el resultado final, y he intentado atrapararlo y hacerlo visible a través de una gran cronología que contiene los tiempos contenidos en el tiempo de este proyecto, que conforma el capítulo **Calendario**. El nombre de este capítulo responde a mi interés por poner a la vista el tiempo, probando cómo Bonet mantiene la calma a pesar de que el proyecto por momentos parece desvanecerse, sin variar la solución y desarrollándolo con la misma intensidad en el año cuatro que en el año trece de la obra. Me pareció que lo que me permitiría controlar todo el tiempo de

Calendario

este trabajo simultáneamente era desplegándolo y extendiéndolo, conformando una pared de mi habitación en la que poder ver, de una sola vez, lo que ha ido sucediendo antes y durante de este trabajo en la actividad profesional y personal de Antonio Bonet.

Comencé a construir físicamente esta cronología por primera vez hace ya unos diez años. Colgué en la pared hojas tamaño A2 en vertical, una al lado de otra, hasta conformar una banda horizontal que pudiera cubrir los años en que Bonet viaja a Argentina para instalarse ahí, en 1938, hasta el año de inauguración de la casa La Ricarda, en 1963. Era una manera de obtener una visión general de todo el tiempo que llevó pensar este proyecto, pero también de otros proyectos anteriores que pueden considerarse bases de La Ricarda. A la vez, pensé que podía ser una ayuda para las relaciones temporales, personales y proyectuales que quería probar a hacer. A partir de tener estas hojas colgadas en la pared con chinchetas, comencé a colocarle encima fotografías de personas o de obras que han formado parte de la historia de este proyecto o de la historia personal de Bonet, que de una u otra forma aparecen en el proyecto. Creo que los proyectos se hacen a partir de combinar infinidad de intereses personales, no solamente los directamente relacionados con el programa, el lugar o la forma espacial. Creo en cambio que aspectos como un viaje hecho en medio del proyecto, la lectura de un determinado libro o conocer a una persona que nos ha impresionado, pueden cambiar o afectar el diseño más incluso que el propio programa. Así, esta cronología me permitió colocar uno al lado de otro fotos de personas o edificios que representaban la memoria de la casa, de manera de verlas simultáneamente y poder ver los temas que la casa propone. Sólo por medio de juntar las imágenes de esta manera comencé a darme cuenta de las cosas; estoy seguro de que estas cosas sólo podría verlas un arquitecto, que no está lejos de la práctica o de la ciencia como un historiador de arte. En este sentido me he sentido identificado por el carácter profundamente material que tiene la casa, que revela una obsesión por que el espíritu que dirige el diseño de los espacios no se detenga hasta proyectarse en una precisa e intensa resolución constructiva.

Este documento me sirvió para discutir este acercamiento temporal al proyecto con mi director de tesis a la vez que con otros colegas, ya que al ser enrollable y transportable, se convertía en un contenedor de tiempo portátil muy útil para mí. Fue durante un tiempo un mecanismo inventado para poder avanzar en la enorme cantidad de información y de direcciones posibles que podía tomar este trabajo de investigación. Para mí, tener a la vista el material de trabajo, poder mirarlo en distintos momentos del día e incluso encontrármelo por casualidad al girar una puerta de mi estudio, resultó fundamental ya que me ha permitido reflexionar sobre los temas que abre este documento sin estar necesariamente todo el tiempo sentado frente a él. La posibilidad de pensar distraídamente en las cosas, o verlas de repente cuando no lo esperamos, permite que nuevas miradas o ángulos aparezcan en el proceso, que de otra manera quizás no sucederían.

Pero este primer intento planteaba ya los problemas propios del tema que intentaba contener el contenedor: los diferentes tamaños del tiempo que ocupa el proyecto, desde los aspectos que cambiaban casi cotidianamente hasta los que tenían variaciones anuales. Así que en verano de 2012 me planteé rehacer esta primera prueba de cronología y darle más lugar a las actividades o acontecimientos que había ido registrando, para que pudieran conformar una verdadera línea de tiempo en la que comparar sus diferentes formas. Esta vez decidí usar hojas tamaño A1 en vertical, pero sobre todo que los meses y años tuvieran más espacio, en columnas verticales de unos 10 centímetros de ancho cada mes. Fui trabajando en esta cronología de forma no continua, y cuando la acabé, en Marzo del 2015, tenía 9 metros de longitud y cubría cincuenta años más o menos cronológicamente, con la actividad de Bonet en el proyecto de La Ricarda en la parte superior, y la que dedicaba a otros proyectos y otros acontecimientos o personas que le puedan haber influido en la parte inferior.

Fuentes.

Para mi investigación y el desarrollo de reflexiones alrededor del proyecto de La Ricarda, he preferido mantenerme cercano a unas fuentes muy concretas y cercanas, más interesado

en ordenar y presentar este material y sus conexiones que abrir especulaciones sobre temas de los que no existen datos ciertos, y por tanto invitan a construir invenciones propias.

Así que, a partir de mi acercamiento a La Ricarda a través de las cartas, de las visitas y de la comprensión de la cronología de la obra, he hecho un orden para acercar esta investigación al lector: presentar primero el tiempo del proyecto a través del Calendario; a continuación mostrar el registro del objeto de estudio, a través de los Documentos de Observación; y terminar con el estudio de la relación cliente-arquitecto, a través de la Correspondencia. Cada una de estas tres partes en que he dividido la tesis son igualmente reveladoras de la compleja realidad de la casa, y pueden ser leídas de forma independiente. De hecho son tres estudios paralelos del mismo objeto, cada uno con sus propias leyes y condicionantes de forma. Ninguno de ellos es más importante que los otros dos, todos tienen igual valor y todos intentan atrapar de la manera más completa posible esta obra, pero los tres juntos permiten verla desde diferentes ángulos que, sumados, sugieren algo de la intensidad del objeto real.



INTRODUCCIO

CALENDARI
DE TRAMITACIO
DE TRAMITACIO

SURSAUPE

EL UNIVERS DE HOMES
REFERENCIES A LA SEVA OBRA
I RELIQUIES DE CIRCUS ARCS

CORRESPONDENCIA
Y PLANOS DE PROYECTO

ANÁLISIS DE LA OBRA
CONSTRUIDA

VOLTA
+
NIDOL

CASA-TERRITORI

TANCAMENTS I
LÍMITS

ARQUITECTURA DOMÈSTICA
EQUIPAMENT INTERIOR

ESCALA DOMÈSTICA
ESCALA TERRITORI

1922 1930 1931

1932 1933 1934 1935 1936 1937

1938 1939 1940 1941 1942 1943

1944 1945 1946 1947 1948 1949

1950 1951 1952

1953

1954

1959

1960

1961

1962

1963

1964

2. Calendario

1913



1923

DIFUSIÓ D'UNA REVOLUCIÓ PER A LA REVOLUCIÓ

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

1938

1939

1940

II REVOLUCIÓ

INICIADA EN EL CENTRE DE JOSEP LLUÍS GÓTTI... ANTES DEL 1931... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

ASISTE A UNA DE LES BARRIS DEL PARRIS... ANTES DEL 1931... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

ENTEN A TEMPLES EN EL CENTRE DE LA CIUTAD... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

UNA UN D'EST... LA REVOLUCIÓ... C.I.R.P.A.C. BARCELONA 1932...

Per què el treball de l'arquitecte és tan difícil?



1929

Palau de l'Esport Universal de Barcelona... Pla de l'Esport...



JOSÉAS CLAVÉ (1876-1939) Josep Torres i Clavé, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



DAVI I DALLA... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



JOSÉAS CLAVÉ (1876-1939) Josep Torres i Clavé, arquitecte i pintor...



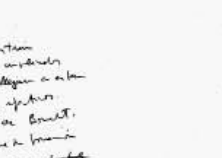
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



DAVI I DALLA... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



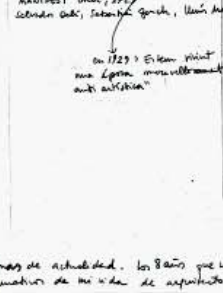
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



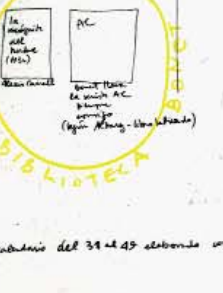
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



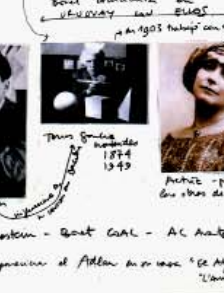
Palau de l'Esport Universal de Barcelona... Pla de l'Esport...



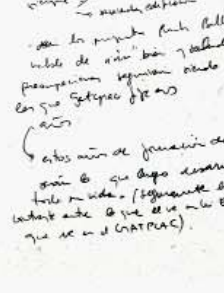
JOSÉAS CLAVÉ (1876-1939) Josep Torres i Clavé, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



DAVI I DALLA... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



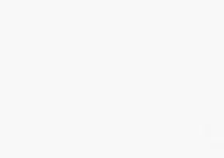
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



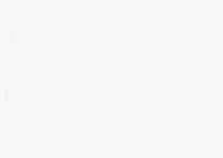
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



JOSÉAS CLAVÉ (1876-1939) Josep Torres i Clavé, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



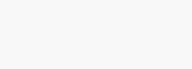
DAVI I DALLA... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



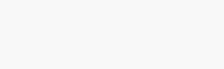
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



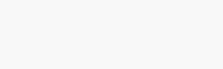
JOSÉAS CLAVÉ (1876-1939) Josep Torres i Clavé, arquitecte i pintor...



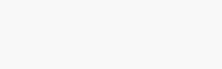
ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



DAVI I DALLA... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...

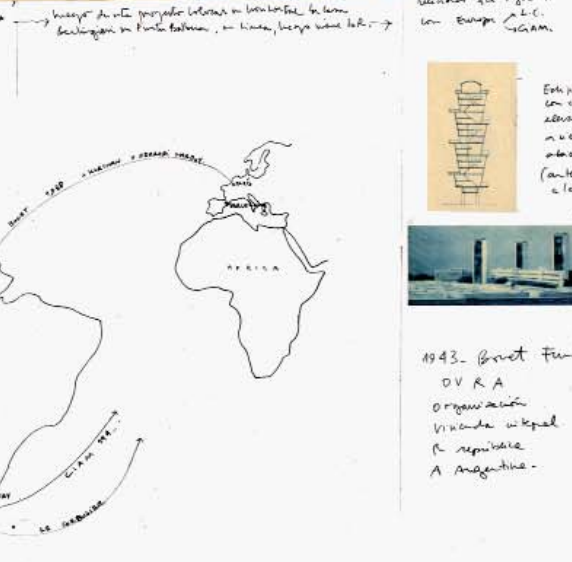


ADLAN... Antoni Gaudí i Gual, arquitecte i pintor...



1941 1942 1943

1941 y 1942... 1943... Casa Amalia... Casa Durruti...



1943. Groot funda... TORREJ GARCIA... Photos of people.

1944 1945 1946 1947 1948 1949

1944... 1945... 1946... 1947... 1948... 1949... B.O. con un... PLAN URBANIZACION DEL BAJO BELGRANO...

BONET SE ESTABLECE EN URUGUAY... TRABAJO COMO ARQUITECTO... Casa Berlingieri...

1949... Casa Berlingieri... Photos of houses and people.



1950 1951

1950... 1951... PRIMERA CARTA DE AB... SEGUNDA CARTA DE BONET...

RELACION ENTRE LA SECCION DE CONSTRUCCION... SISTEMA CONSTRUCTIVO BGB... SISTEMA CONSTRUCTIVO DE VIVIENDAS PREFABRICADAS...



1953

1952

1954

CAPITULO 1, SIN NOTICIAS EN MEDIO.
DIC FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGOSTO SET OCT NOVI DICIEMBRE
AÑO A MES DÍAS
AÑO A MES DÍAS
AÑO A MES DÍAS

BONNET SE EXTRAÑA POR EL SILENCIO DE LOS COMAS Y DE QUE NO CONTINÚE LAS OBRAS.
PIDE A COMAS QUE REANDE LOS HONORARIOS DEL ANTERIOR PROYECTO DE FEB DE 1950, A TRAVÉS DE LA SPAI PLAZA GARCERAN DE NIZA, QUE VIAJA A BARCELONA.

BONNET TIENE SIEMPRE UNO DE ANTES SANTA FE 2006, 7 DE DICIEMBRE ANTES.

EN UNA CARTA DEL 15 DE FEBRERO DE 1953, BONNET LE ESCRIBE A COMAS PIDIÉNDOLE QUE REANDE LAS OBRAS EN SU OFICINA EN BARCELONA.

DE LAS FOTOS DE MANUEL Y EN EL PLANO 7 SE VE EL PARALELO DE LOS PASOS COMO HABÍA SIDO PROYECTADO, AJUSTADO AL PISO DE LA CASA, HAY UN PASO AL PASADIZO INTERIORES, DE 1950-51, CONSTRUIDO EN EL JARDÍN DE LA CASA DE ESTA FAMILIA EN BARCELONA, PROYECTO DE BONNET ANTES.

PLAN 7, MAYO 1953, DIBUJADO POR BONNET EN BARCELONA.

RE: REANDE LAS OBRAS EN SU OFICINA EN BARCELONA.

Estimando muy la decisión de volver a trabajar con nosotros, el proyecto se ha puesto en marcha para el mes de mayo de 1953, y se le agradece con todo el interés por la decisión de volver a trabajar con nosotros.

En esta primera carta con indicaciones a su equipo de BOM, BONNET ADOPTA EL MÓDULO COMO UNIDAD DE MEDIDA, Y POR LO TANTO DE COMUNICACIÓN CON SUS INTERLOCUTORES EN OBRA.

SE PUEDE OBSERVAR COMO, AL DAR INDICACIONES SOBRE LA PIRINA Y EL MURO QUE LA BORCA Y ES EL FINAL DE LA PLATAFORMA, BONNET NO DA MEDIDAS NI ACOTA SUS DIBUJOS, SINO QUE INDICA EN CANTIDAD DE MÓDULOS.

ESTANZA DE DOS MESES NO BONNET EN BARCELONA, BONNET LE PIDE AL SEÑOR PROYECTO DE LA PLATAFORMA, BONNET ANUNCIA ESTO EN UNA CARTA DEL 15 DE FEBRERO DE 1953, BONNET LE ESCRIBE A COMAS PIDIÉNDOLE QUE REANDE LAS OBRAS EN SU OFICINA EN BARCELONA.

EMILIO BONILL, CONSTRUCTOR, ELABORADA DIBUJOS DE OBRA A PARTIR DE LOS DIBUJOS DE BONNET, Y UNA MANIETA EN LA QUE INCORPORAR LOS CAMBIOS QUE SE VANAN DEFINIENDO EN EL PROCESO.

JOSÉ COMAS SERÁ EL DELEGADO DE BONNET EN LA OBRA.

SECCIÓN TIPO DE LA BOVEDA, TAMO. EL PLANO NO TIENE ESCALA, PERO LA ROTULACIÓN, CON LAS LETRAS R.O. EN LA MISMA TIPOGRAFÍA Y TAMAÑO QUE LOS PLANOS DE MAYO DE 1950, HACE SUPONER QUE PUEDE SER PARTE DE ESTE JUEGO DE PLANOS.

CASA O.K.S. MARTINEZ, PROV. DE BUENOS AIRES, 1953-1956.

AL NO TENER NOTICIAS DE COMAS SOBRE SU PROPUESTA DE FEBRERO DE 1950, NO AVANZA Y DECIDE (CONTINUO DE CARTA 6 DE AGOSTO DE 1952), SE REUNEN A ENCONTRAR EN BARCELONA EN ABRIL DE 1953, EN LA CASA DEL INGENIERO DE UNA VISITACIÓN A UNA BODA, ENTRE ABRIL Y MAYO DEL 53, ENTE UN DISEÑO DEL ARQUITECTO Y CONSTRUCTOR, EMILIO BONILL, QUE LUEGO SERÁ EL CONSTRUCTOR DEFINITIVO, UN PLANO DE CIMENTACIÓN, Y UN PLANO DE PISCINA Y TANQUE DE AGUA, TEMPORAL PARA EL DIBUJO, SUPERIOR EN UNA DE LA PLATAFORMA, SOBRE LA QUE SE APOYA LA CASA.

Las zonas de dominio de los pasos, el servicio a la cocina, no están definidos aún en este plano. Estas zonas aún están marcadas hasta octubre de 1957, que es cuando BONNET ENVIÓ A BONILL UNA INFORMACIÓN A LAS PLANOS DE OBRA. (CARTA 8 DEL 14 DE OCT. DE 57)

PLAN DE CIMENTACIÓN, MAYO 1953.

PLAN DE PISCINA Y TANQUE DE AGUA, MAYO 1953.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

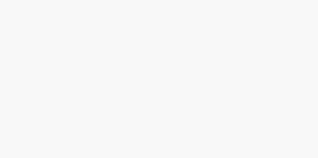
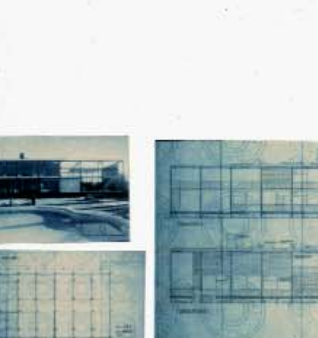
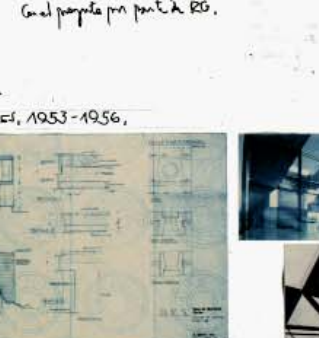
T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.

PLAN VIBRANO NICOCHUGA-CHEQUEN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952. (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).

T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952.



1956

1957



1 DE MAYO DEL 1956. CARTELA DE LOS COMISARADOS DE BONNET RECONSTRUYER ALGUNAS COSAS DEL TORNADO EN CHUBUT A UNA SERIE DE SUSCRIPCIONES QUE LE ENTRA CON ESTA CARTA. CARTA ESTA VUELVA SIN NUMERACION.

BONNET RETORNA A LA CARTA DE 1956 CON MODIFICACIONES AL PROYECTO SIGUIENDO LOS COMENTARIOS, ADJUNTA PLANOS CON MODIFICACIONES.

6 DE SEPT. 1957. C. BONNET RECONSTRUYER ALGUNAS COSAS DEL TORNADO EN CHUBUT A UNA SERIE DE SUSCRIPCIONES QUE LE ENTRA CON ESTA CARTA. CARTA ESTA VUELVA SIN NUMERACION.

19 DE SEPT. 1957. C. BONNET RECONSTRUYER ALGUNAS COSAS DEL TORNADO EN CHUBUT A UNA SERIE DE SUSCRIPCIONES QUE LE ENTRA CON ESTA CARTA. CARTA ESTA VUELVA SIN NUMERACION.

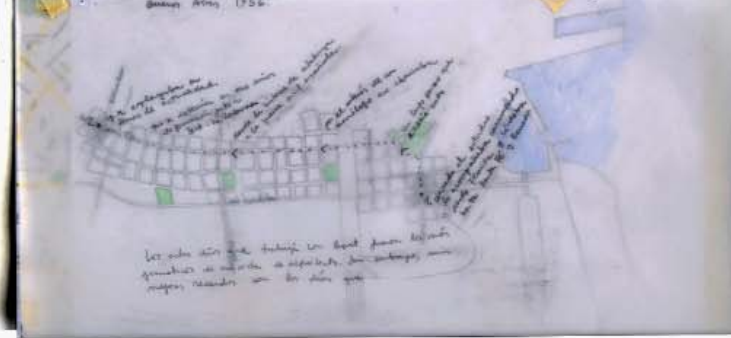
19 DE SEPT. 1957. C. BONNET RECONSTRUYER ALGUNAS COSAS DEL TORNADO EN CHUBUT A UNA SERIE DE SUSCRIPCIONES QUE LE ENTRA CON ESTA CARTA. CARTA ESTA VUELVA SIN NUMERACION.

19 DE SEPT. 1957. C. BONNET RECONSTRUYER ALGUNAS COSAS DEL TORNADO EN CHUBUT A UNA SERIE DE SUSCRIPCIONES QUE LE ENTRA CON ESTA CARTA. CARTA ESTA VUELVA SIN NUMERACION.

BARRIO SUR, PLAN DE URBANIZACION Y REMODELAMIENTO DE LA ZONA SUR. SAN TELMO, BUENOS AIRES, 1956.



DESCRIPCION DE ERNSTO KATZENSTEIN DE LOS PASOS QUE HACIA CON BONNET AL TERMINAR EL DIA DE TRABAJO.



A BONNET FUNDA LA REVISTA MUNDOS, COORDINADA JUNTO A CARLOS LEVIN. EN ELA COLABORA DENTRO OTROS EL MATEMATICO SABONSKY, EL FISICO WARGENTZ, LA INGENIERA XUL SOLAR Y BATLLE PANAMA, EL ECONOMISTA MARIO SEGRE, EL ABOGADO ROSSI Y EL EDITOR LOPEZ LLAUSA.

PRIMER PREMIO CONCURSO NACIONAL PARA EL CENTRO ADMINISTRATIVO DE COLODIA, ARG.



VERIFICACION EN 1955 DEL PABELLON DE VIVIENDA DEL SERVICIO.

CROQUIS D. ZONA DE VIVIENDA DEL SERVICIO.

CROQUIS E. DORMITORIO PRINCIPAL FUERA DEL PABELLON INDEPENDIENTE, INCORPORADO AL CUERPO DEL RESTO DE LOS DORMITORIOS.

CROQUIS G. MURO JARDIN. LO DIBUJA EN RELACION A LA MALLA ORTOGNAL QUE SIGE TODO LO QUE ESTA EN LA PLATAFORMA ANTES DESPUES, LA DISEÑO DE LA DECISION Y LAS ESCALERAS SE RESOLVAN EN LA VERSION DEFINITIVA.

MODELACION DEL PABELLON INDEPENDIENTE QUE VUELVE A CONTENER EL PABELLON.

CROQUIS F. PABELLON INDEPENDIENTE (AL NO CONTENER EL DORMITORIO DE PADRES, SE PUEDE MUCHO AL PNE, BEBLINGIERO, CONSTRUYENDO 2 AÑOS ANTES, DISEÑADO COMO UN PABELLON PARA ESTAR EN MEDIO DEL JARDIN).

GALERIA TORRE RIVADAVIA MAR DEL PLATA, 1957.



LOS PLIEGUES DEL MURO DE LA PLATAFORMA, LA MEDIDA DE LA PISCINA Y LAS DISTANCIAS ENTRE LAS PAREDES DEL JARDIN, ESTAN FIJOS POR LOS REQUISITOS DE LA MALLA ORTOGNAL DE MODULOS.

EN LA VERSION DE NOVIEMBRE 57, LA ORGANIZACION INTERNA DEL PABELLON PERMITE HACER VIDA INDEPENDIENTE DEL RESTO DE LA CASA, SIN SALIR DE EL, CONTIENE SALA DE ESTAR CON CHIMENEA, ZONA DE TRABAJO DIFERENCIADA PARA MARI Y RICARDO, TOCADOR PARA MARI, DORMITORIO, VESTIBULO Y BAÑO CON BAÑERA. ADENAS, LOS CUERPOS DE SU 4 LADOS ESTAN PREVISTOS PARA DAR INTIMIDAD RESPECTO AL FUNCIONAMIENTO DEL RESTO DE LA CASA.

EDIFICIO TERRAZA PALACE, MAR DEL PLATA, 1957-58.



EDIFICIO GALERIA DE LAS AMERICAS, ESQUINA CALLES SAN MARTIN Y COLODIA, MAR DEL PLATA (ARG).



A INICIO DE 1958 BONNET CAMBIA DE ESTUDIO EN BUENOS AIRES. DE AL SANTA FE 2456, 978 A FLORIDA 235, OFICINA 411.

R. GOMIS BONNET PASA A C. D. DEL 92 MEDIO LE MANEJA GOMIS RECLA ARCHIT

1958



22 DE MAYO AL 22 DE JUNIO, DONET EN BARCELONA PARA VISITAR LA OBRA DE LA RIBERA, EN MADRID HACE UN VIAGE DE 4 SEMANAS A BRUSELAS.

BONET RESPONDE A GOMIS Y A BRILL EL MISMO DIA, Y ANTES QUE VA A ESTAR EN ROMA ENTRE EL 22 DE MAYO Y 22 DE JUNIO.

23 DE DICIEMBRE DONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY, ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

23 DE DICIEMBRE DONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY, ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

23 DE DICIEMBRE DONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY, ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

23 DE DICIEMBRE DONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY, ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

23 DE DICIEMBRE DONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY, ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

1959

DONET ABRE ESTUDIO EN BARCELONA, E INMEDIATAMENTE OTRO EN MADRID, SE ASOCIA CON JOSEP PUIG TORNE, COLABORACIÓN QUE SE PROLONGA HASTA 1964, EN PR...

DIC. 59, EN Y FEB. 59 DONET EN BARCELONA PARA LAS PRUEBAS DE FIN DE AÑO Y VISITA LA OBRA L.R. VUELVE A D.E.A.S. SU VUELO A MADRID A FINES DE DICIEMBRE O PRINCIPALES DE ENERO DEL 59. DONET DISEÑA VARIOS PLANOS DE LA CASA, Y EN EL PLANO 7 DEFINITIVAMENTE, LA PLANTA GENERAL A PARTIR DE LA QUE DIBUJA VARIOS PLANOS DE DETALLE.

PLANTA GENERAL, E. 1/50, 18-ENE-1959. (ESTE JUNTO DE PLANOS LA PLANTA GENERAL NO SE YA EL PLANO N.º 7, SINO QUE LE LLAMA PLANO 2)

PLANO 4 COCINA Y OFICINA, PLANTA YALZADOS, E. 1/50, 19-ENE-1959.

PLANO (SIN NÚMERO) MUEBLES LIVING Y PASO, E. 1/50, 24-ENE-1959.

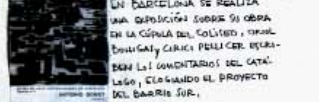
PLANO (SIN NÚMERO) MUEBLES PREBELLÓN, E. 1/20, 2-FEB-59.

PLANO (SIN NÚMERO) MANILLA CARPINTERÍA DE MADRID, E. 1/50, 22-DIC-58.

PLANO 5, BAÑOS, E. 1/50, 9-ENE-1959.



BANCO DE MADRID, MADRID, 1959. PROYECTADO CON BUENOS AIRES, CON MURALES EN FACIADA DE SUBIRACH Y CUMIELA.



Gaúdio de la Exposició Antoni Gaudí.

EN BARCELONA SE REALIZA UNA EXPOSICIÓN SOBRE SU OBRA EN LA CASA DEL COL·LEGIAT. DONET DISEÑA Y CARICIA DISEÑOS PARA EL COMENTARIO DEL CATALUÑA, ELABORANDO EL PROYECTO DEL BARRIO SUR.

1960

1961

1962



ENTRE EL 15 DE MAYO Y EL 7 DE AGOSTO, BONNET ESTÁ EN BARCELONA, VISITANDO LA OBRA L.R. Y ATENDIENDO OTROS PROYECTOS EN ESPAÑA. SON CASI 3 MESES DE ESTANCIA.

EL 28 DE SEPT. E. DOFELL ESCRIBE A BONNET PARA RESPONDER A LA CARTA DE ESTE MES DE 22/8, CON VARIOS TEMAS DE OBRA. CARTA EXTRAVIADA.

EL 14 DE NOV. R. GOMUS ESCRIBE A BONNET EN RELACION A LOS TEMAS QUE ESTE HA PLANTEADO EN SUS ÚLTIMAS CARTAS. CARTA EXTRAVIADA.

BOFELL REINTEGRA LA INFORMACIÓN DE TODOS LOS INSTRUMENTOS QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

BOFELL REINTEGRA LA INFORMACIÓN DE TODOS LOS INSTRUMENTOS QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

BOFELL REINTEGRA LA INFORMACIÓN DE TODOS LOS INSTRUMENTOS QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

PROYECTOS REALIZADOS PRINCIPALMENTE PARA LA COSTA DE CATALUÑA, EL SISTEMA DE TRABAJO HABITUAL ERA QUE BONNET PREPARABA LAS IDEAS BÁSICAS Y LOS ESTUDIOS DE ESTRUCTURAS EN SU ESTUDIO DE BUENOS AIRES, Y DESARROLLABA EL DISEÑO EN BARCELONA JUNTO A PUIG TORNÉ. EN BARCELONA SUELE RESIDIR EN EL HOTEL LA RONDINA, AL INICIO DE LA AVENIDA TIBIDABO. EN EL AÑO 1962 SE TRASLADA DEFINITIVAMENTE A VIVIENDA ESTABLECE UN DOMICILIO Y OTRO EN BARCELONA.

CASA EN OLIVARES, PROV. DE BS. AS. 1960. ELABORACIÓN DEL CLÁSICO TIPO DE CASA CON PATIO.

IGLESIA, SOCA, URUGUAY. 1960. ESTRUCTURA PLEGADA QUE RETOMA IDEAS YA PROPUESTAS EN EL PROYECTO T.O.S.A. DE 1952.

PABELLÓN CRISTALPLANO, BUENOS AIRES, 1960. PABELLÓN DESMONTABLE PARA LA EXPOSICIÓN DEL SESQUICENTENARIO DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, CON NÉLIDA GUREVICH.

CONJUNTO TURÍSTICO DE APARTAMENTOS CURPES, SALOU, TARRAGONA, 1960. VIVIENDAS ESCALONADAS EN PENDIENTE, CON JOSEP PUIG TORNÉ.

INICIO DEL PROYECTO DE URBANIZACIÓN DE LA MANGA DEL MAR MENOR, MURCIA. CON PUIG TORNÉ, SERRATOSA Y OTROS COLABORADORES, DESARROLLO POR SECTORES DE UNA ESTRECHA FRANJA DE TIERRA ENTRE EL MEDITERRANEO Y EL MAR MENOR.

PROYECTO Y REALIZACIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA DEL PLAN DEL POLÍGONO MONTBAU, BARCELONA, 1961.

APARTAMENTOS TURÍSTICOS, CALA VINA, SALOU, TARRAGONA, 1961, CON J. PUIG TORNÉ.

CASA RUBIO, SALOU, TARRAGONA, 1961.

PROYECTO, CON DOMINGUÍN Y PICASSO, PARA UNA PLAZA DE TOROS CUBIERTA, CON MURALET EN FACCHADA DE PINTOR.

GALERIA ARAX, CALLE FLORIDA, BUENOS AIRES, 1962.

1963

1964

1965

ENE. FEB. MAR. ABR. MAY JUN JUL AGO. SEPT. OCT. NOV. DIC.

ENE. FEB. MAR. ABR. MAY JUN JUL AGO. SEPT. OCT. NOV. DIC.

ENE. FEB. MAR. ABR. MAY JUN JUL AGO. SEPT. OCT. NOV. DIC.

23 NOV. 63
INAUGURACIÓN DE LA CASA CON UN CONCIERTO DEL CICLO "MUSICA ODIERNA" DEL CLUB 49.



PROGRAMA DEL CONCIERTO, FORMADO POR OBRAS DE ROBERT SCHUMANN, JOAQUIN ROSSINI Y J. H. METZES QUADRONY. LAS OBRAS ESTUVIERON INTERPRETADAS POR ANNA RICCÌ (MEZOSOPRANO), CARLES SANTOS (PIANO), SALVADOR GRATAÇOS (FLAUTA), JULI PADILLA (CLARINETO), ISERRA SALLA (CONTRABAJO), ENTRE OTROS. LA PIEZA DE METZES QUADRONY, "DIVERTIMENTO LA RIGARDA", ERA CONCEDIDA ESPECIALMENTE PARA LA OCASIÓN, DESPUÉS DE VISITAR LA CASA CON JOHN PRATS.

28 NOV. 64
"CONCIERTO PARA REPRESENTAR" ACCIÓN MUSICAL CONVOCADA POR EL CLUB 49, CON LIBRETO DE JOAQUIN BARRIA. MÚSICA DE J. H. METZES QUADRONY Y LA DIRECCIÓN DE ALAN MILHAUD.



LOS ALTIBLES ERAN UN GRUPO "DE LOS JOGLARS" Y ESTABAN DIRIGIDOS POR ALBERTO BANGELLA.

FINTEBA PARA LA DISTRIBUCIÓN DEL PROGRAMA DE MANO, DE ANTONI TARRÉS.

EN LA CONTRA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, UN DISEÑO ESTUDIADO TIPO DE CÓMO LLEGAR A LA CASA, DESDE EL ADQUIERITO DEL PRAT.

ANTE A VIVIR A ESPAÑA CON SU MUJER ANA MARÍA Y SU HIJA MARÍA VICTORIA. EN DOMICILIO EN MADRID (PASEO DE LA CASTELLANA 408) Y MÁS TARDE EN PLAZA DE CUZCO, BARCELONA (CALVET 88, BALMES 470 Y FINALMENTE SU CASA DEFINITIVA EN CAVALIERI 76).

PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN EDIFICIO MEDITERRANEO, BARCELONA, CON J. PUIG TORNÉ, UNA REINTERPRETACIÓN DEL PLA CERPA, Y UNA RELECTURA DE LAS PROPUSTAS DEL GATC-PAC PARA EL SECTOR DEL ENSANCHE.

PROYECTO Y CONSTRUCCIÓN DEL CANOÓROMO MERIDIANA, EN BARCELONA, CON J. PUIG TORNÉ. PREMIO EAD 1963.

ANTEPROYECTO DE CASA PARA EL PRODUCTOR DE CINE BENITO PERROJO. MÁLAGA, 1963. PROYECTO REALIZADO POR BONET DESDE SU ESTUDIO DE MADRID. PLANTA BAJA Y ALZADO.

CONJUNTO URBANO PLAZA CASTILLA, MADRID, 1964. (NO CONSTRUIDO)



MAQUETA PRIMERA VERSIÓN.



MAQUETA SEGUNDA VERSIÓN.



MAQUETA TERCERA VERSIÓN.



CASA CASTAÑERA, COSTA BRAVA, 1964.



CONJUNTO ESTRELLAS ALTAS, BARCELONA.



EDIFICIO DE VIVIENDAS TORRE CERVANTES, 1965, AV. DIAGONAL, BARCELONA.



EDIFICIO CALLE TRUJILLOS, MADRID, 1965.



CLUB NAUTICO, MAR MENOR, MURCIA, 1965.



EDIFICIO DOBLE ESCALONADO, MAR MENOR, MURCIA, 1965.



CONJUNTO HEXAGONAL, MAR MENOR, MURCIA.



CASA RUBIO, MAR MENOR, MURCIA, 1965.

Para comenzar a hablar sobre este calendario, diré que las conclusiones que voy sacando y comentando en esta parte de la tesis dependen de la observación directa y de la comparación de datos puestos a la vista, comparaciones entre obras de diferentes épocas y lugares, entre obras de contemporáneos muy próximos, y diferentes obras hechas por el mismo arquitecto.

La cronología permite ver esta casa dentro de todo el tiempo de la *oeuvre* de Bonet, y cómo forma parte de una serie de soluciones que va aplicando a sus diferentes encargos a lo largo del tiempo.

Hay muchas preguntas que no han sido respondidas, y este trabajo sólo es una mirada a un tema muy amplio. Con esta cronología intento explicar lo que pienso que ha sucedido.

1913

Le Bonaparte M. 1987

J. Ll. Sert M. 1902

J. Torres Clavé M. 1906

José Puig i Cadafalch M. 1914

Joaquín Kaldéu M. 1913

Antoni Bonet M. 1913

1923 DÍCTA DUA GENERAL PRIMO DE RIVERA

1930 II REPÚBLICA

1931 - INGRESA EN EL ESTUDIO DE JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ

Antoni Bonet tiene 19 años

Colaborará en los proyectos para:

- Arquitecto de Repòs
- lavora fin de semana en què (compañía con la week-end L.C.)

CIRPAC - Barcelona 1932

C. Comité

I - Internacionalisme per la

R - Revolucion des

P - Problemes de l'

A - Architecture

C - Contemporaine

1932 - ASISTE A CIAM III A BORDA DEL PATRI II

(?) ¿aprovechó el estudio de Torres Clavé para ir a la escuela? ¿por qué Barcelona - Guit?

Bonet conoce a L.C. Antoni Aulí, J. Puig i Cadafalch (Aulí se iba también un día a la L.C. que era un día, pero cada vez que iba a trabajar con él).

2 libros que se leen en este curso son:

1942 - Can you cities survive? de J.L. Sert

1943 - La ciudad de Ateneas y L.C.

C - Comen

I - Internationalisme del

A - Architecture

M - Moderne

Plan per casa Bonet que llavors al CIAM.

Film ut de Hollywood - House

José Puig i Cadafalch M. 1914

Antoni Aulí M. 1913

llavors la archt de Repòs.

1933

CASA BLOC 34 primera planta.

LA CIUTAT DE REPÒS I DE VACANCES

CIUTAT DE REPÒS - Publicada en AC 1932 - 1931-35

CASA BLOC - HABITATGE SOCIAL

Fabrica d'habitatge obrer a l'Àrea industrial de la ciutat. Habitatges i zones verdes de llum i aire fresc dels barris.

Estudi per al desenvolupament de la zona obrera i l'Institut de l'Àrea Obrera dependent de la Generalitat de Catalunya. Plànol presentat a la Generalitat.

DISPENSARI ANTITUBERCULOS

1934. Encargo per el Govern de la Generalitat. Publicada en 1938

Plànol de planta detallada de la zona del dispensari de Barcelona, algo més que un altre que el plànol.

caixa per el detall del banys i incloure de les entrades

1934

Model de la botiga bonet (de comerç) y tienda de casa en la 2a planta. Estor vistes totalment abstractes

STORA MIDVA

1935

- CREA UN SORT Y TORRES CLAVÉ LA FIRM MIDVA

el estudi de Sert i Torres Clavé se interconectan per la fabricació de muebles en serie. El tema es una preocupació para el movimiento moderno, que considera fundamental aportar diseños acordes a los nuevos usos y de producción masiva

Bonet → BKF en B.A.

1936

- ENTRA A TRABAJAR EN EL ESTUDIO DE LE CORBUSIER - Bonet tiene 23 años

En mayo finicista sus estudios y se dirige a París, al estudio de L.C. Muchos colabora Sert y Luis Lacort a el (estudio espíritu del 37).

"L.C. me planteó que hiciera un curso de arquitectura racionalista, Patellón del agua ... y particularmente, para la vivienda que hiciera, con la idea de un autoprograma para la vivienda - que hiciera de "habitatge obrer" "control del. Amo en la noche - tener la ... y una habitación a p que los jóvenes mejor dentro a buena i poderse entrar

lases week-end

BOGOS DE HACER DONDE BONES PROPOSTAS DE NUEVOS PENAMIENTOS: UNIFORMIDAD - MAN MODERNO DE POT. MUNDIEN EN SU PLENA JUVENTUD.

SO N 5 AÑOS DE ANGSTIA E INQUIETUDOS BONNET TIENE 18 A 23 AÑOS - VIVE ESTE PERÍODO

Pròximament de la II República

Inicio de la guerra civil española

1929

Para qué el tema de Sert y Puig al GATCPAC 1928-39?

URBANIZACION DE LA DIAGONAL 1934

PLAN MACIÀ 1932 AL 1934

Aproximando la reunió del GATCPAC entre Sert - L.C. y Bonet i recordant la elaboració de este plan.

Graus del GATCPAC - Saragossa

GATCPAC - Barcelona

Integran el grup:

J. Lluís Sert

Josip Torres Clavé

Antoni Bonet M. 1913

Antoni Bonet M. 1913

Antoni Bonet M. 1913

Antoni Bonet M. 1913

Así que la cronología arranca en los años en que Bonet es estudiante de arquitectura en Barcelona, años en los que, además, colabora en el estudio de Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, dos arquitectos que son de gran influencia en su formación.

Bonet, que nace en 1913 en Barcelona, entra a colaborar en el estudio de éstos dos arquitectos entre 1932 y 1936. Sert y Torres-Clavé forman parte del GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Catalana), creado en 1930. Bonet ingresa también a este grupo como socio estudiante en 1934, y dentro de este participa en los principales trabajos que se llevan adelante, como la Ciutat de Repòs i Vacances en Castelldefells y el Pla Macià, proyectos en los que desarrolla su visión sobre el urbanismo de Barcelona.

En 1935 crea con Sert y Torres-Clavé la firma MIDVA (Muebles y Decoración para la Vivienda Actual), dedicada al estudio y fabricación de muebles en serie.

En estos años en que estudia y trabaja en Barcelona, Bonet obtiene un segundo premio en el concurso organizado por la Cátedra Rubió i Tudurí para la difusión de sus teorías de la Arquitectura del Movimiento (ACTAR), y también participa en la Universidad Internacional de Verano de Santander, formando parte de un Proyecto de la República en el que se plasman las teorías de la institución libre de Enseñanza y de Giner de los Ríos para la Creación de una aristocracia del espíritu. Estas dos experiencias singularizan su formación intelectual: se constituye desde muy joven como un arquitecto racionalista y como intelectual integrado a la búsqueda de nuevas formas de vida y de nuevas realidades sociales.

En el otro extremo, la cronología se detiene en 1965, dos años después de inaugurada la casa. En estos dos años se llevan a cabo las primeras actividades culturales en la casa, dentro del marco actividades que desarrolla el Club 49 con el ciclo "Música Oberta".

En Noviembre de 1963, la casa La Ricarda se inaugura con el Concert "Da Camera", concierto formado por obras de Robert Gerhard, Joaquim Homs y Josep Maria Mestres Quadreny. Las obras son interpretadas por Nina Ricci (Mezzosoprano), Carles Santos (Piano), Salvador Gratacós (Flauta), Juli Pañella (Clarinete) y Ferran Sala (Contrabajo), entre otros. En esta sesión también se representa la pieza de Mestres Quadreny "Divertimento La Ricarda", concebida especialmente para la ocasión, después de visitar la casa con Joan Prats.

1961

SEIS MESES DESDE LA CARTA 30 A LA CARTA 31.

MAYO, JUN., JUL., AGO., SEPT., OCT., NOVIEMBRE, DIC.

1962

BOFILL REUNITE A BONET LA LIQUIDACIÓN DE TODOS LOS INDUSTRIALES QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

1963

FEBRERO DEL '63, EL ARQ. JOSÉ COMAS EMITE CERTIFICADO FINAL DE OBRAS, VISADO POR EL COA DE CATALUNYA Y BARCELONA.

23 NOV. '63 INAUGURACIÓN DE LA CASA CON UN CONCIERTO DEL CICLO "MUSICA OBERTA" DEL CLUB 49.

PROGRAMA DEL CONCIERTO, FORMADO POR OBRAS DE ROBERT GERHARD, JOAQUÍN HOMS Y J. M. MESTRES QUADRENY. LAS OBRAS ESTUVERON INTERPRETADAS POR ANNA RICCI (MEZZOSOPRANO), CARLES SANTOS (PIANO), SALVADOR GRATACÓS (FLAUTA), JULI PAÑELLA (CLARINETE), FERRAN SALA (CONTRABAJO), ENTRE OTROS. LA PIEZA DE MESTRES QUADRENY, "DIVERTIMENTO LA RICARDA", ESTA CONCEBIDA ESPECIALMENTE PARA LA OCASIÓN, DESPUÉS DE VISITAR LA CASA CON JOAN PRATS.

1964

28 NOV. '64. "CONCIERTO PARA REPRESENTAR" ACCIÓN MUSICAL CONVOCADA POR EL CLUB 49, CON LIBRETO DE JOAN BRASCA, MÚSICA DE J.M. MESTRES QUADRENY Y LA DIRECCIÓN DE ALAN MILHAUD.

LOS ACTORES ERAN DE GRUPO "EL JOGLARI" Y ESTABAN DIRIGIDOS POR ALBERT BOARELLA.

PINTURA PARA LA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, DE ANTONI TAPIÉS.

EN LA CONTRA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, UN DIBUJO ESQUEMÁTICO DE CÓMO LLEGAR A LA CASA, DESDE EL AEROPUERTO DEL PRAT.

LABA EL RESTO EN BARCELONA JUNTO A PUIGTORNE. EN BARCELONA SUELE RESIDIR EN EL HOTEL LA RONDA, AL INICIO DE LA AVENIDA TIBIDABO. EN EL AÑO 1963 SE TRASLADA DEFINITIVAMENTE A VIVIR A ESPAÑA CON SU MUJER ANA MARÍA Y SU HIJA MARÍA VICTORIA. ESTABLECE UN DOMICILIO EN MADRID (PASEO DE LA CASTELLANA 108) Y MÁS TARDE EN PLAZA DE CUZCO, Y OTRO EN BARCELONA (CALVET 88, BALMES 470 Y FINALMENTE SU CASA DEFINITIVA EN CAVALLERS 76).

1932

1933

1934

1935

-INGRESA EN EL ESTUDIO DE JOSEP LLUÍS SERT Y JOSEP TORRES CLAVÉ

- ASISTE AL CIAM IV a BORDO DEL PATRIS II



Usaron un garraf en la revista AC No. 19 de 1935.

- crea con SERT y TORRES CLAVÉ LA REVISTA MIDVA

el estudio de Sert y Torres Clavé se interesa por la fabricación de muebles en serie. El tema es una preocupación para el movimiento moderno, que concierne fundamentalmente a partir de ciertos acuerdos a los principios de producción masiva.

bonet → SERT en B.A.



Uso de la bóveda con muros laterales (de concreto) y tirantes de acero en los 2 lados laterales. Estas están totalmente abiertas.



STANDA MIDVA.

Antoni Bonet tiene 19 años. Colaboró en los proyectos para:

- Círculo de Repós
- Casas fin de semana en Garraf (compañía con la week-end L.C.)

Bonet concibe a L.C. Alvar Aalto, Leper, Giedion (Leper sabe también ya) Le pide a L.C. que en 3 años, cuando acabe la universidad, le entregue un libro que se basen en este CIAM con: 1942. ¿Con qué criterios survive? de J.L. Sert

- 1943. La Week d'Atenes of L.C.
- C - Congrés
- I - International pour le
- R - Résolution des
- P - Problèmes de l'
- A - Architecture
- M - Moderne.

Plan per Caselles que l'leson al CIAM.

Foto Patris II con Alvar Aalto → l'leuran la archit de Repós.

CASA BLOC 32 primera planta.



CASA BLOC - HABITATGE OBRES. Edifici d'habitatge obra a l'obra individual de la unitat. Habitatge i zones comuns de lleure i zones exteriors de treball.



DISPENSARI ANTI-TUBERCULOSES 1934. Encargo per el gobierno de la Generalitat - finalizado en 1938. Aprovecha para devolver a la zona del casco antiguo de Barcelona algo del espacio libre que el planificador municipal le dejó al barrio invadido de la unitat.

Casas week-end

CIAPAC - Barcelona 1932

- C - Comité
- I - International pour le
- R - Résolution des
- P - Problèmes de l'
- A - Architecture
- C - Contemporaine

Cambiam de año



CIUTAT DE REPOS. Publicada en AC 1932. 1931-35

ANGUSTIA E INQUIETUDES DONDE SE HACEN DIFÍCILES PROPUESTAS DE NUEVOS PENSAMIENTOS: VANDIVARMIAS - MAN. MODE DE PO. MILITARES EN SU PLENA JUVENTUD.

1934



Usaron un garraf en la revista AC No. 19 de 1935.

Lo acaba J. L. Sert + J. Torres Clavé.



En estos años Bonet dirige su carrera de manera muy rápida, ya que, como hemos dicho, colabora ya desde su formación con los arquitectos Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé, entre otros trabajos en su proyecto para las casas en el Garraf. Estas casas, construidas cuando Bonet era aún estudiante pero ya colaboraba en el estudio de estos arquitectos (1934), tienen una estructura de cubierta abovedada, con un tensor horizontal para contener los esfuerzos horizontales de estas bóvedas.

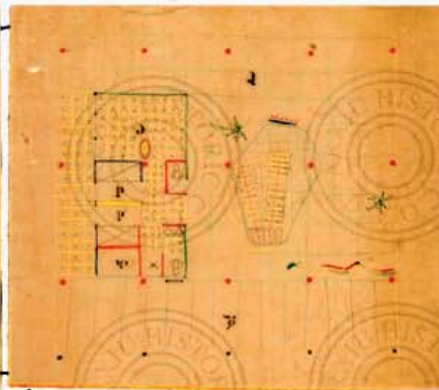
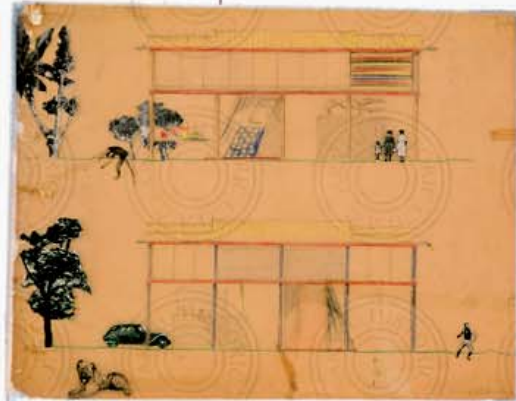
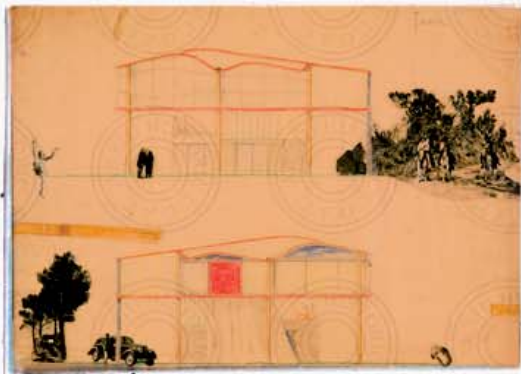
1936

1937

MÉ - ENTRA A TRABAJAR EN EL ESTUDIO DE LE CORBUSIER - Bonet tiene 23 años -

MÉ En MAYO finaliza sus estudios y se dirige a París, al estudio de L.C. Mientras colabora con José y Luis Lacázar en el Pabellón Español del 37.

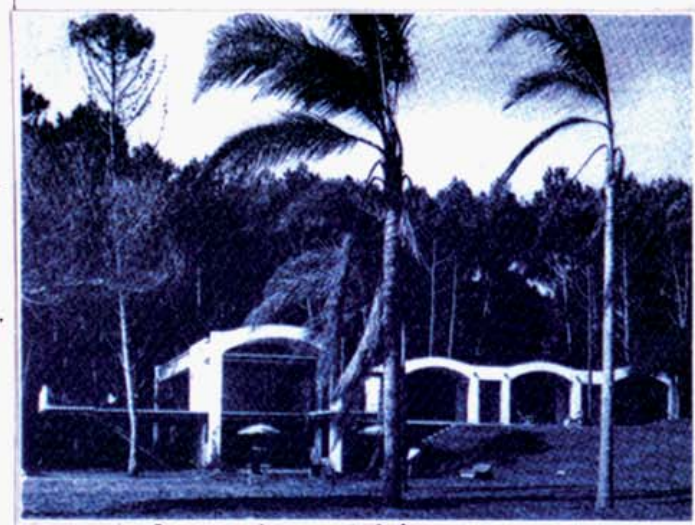
Carta a Torres Clavé del 37 le dice que trabaja desde NOV 37



A. "L.C. me planteó que hiciera un segundo proyecto para la Maison Jaoul, incorporado a la arquitectura racionalista, la libertad alrededor propia del movimiento surrealista" (del libro Bonet del LAC)

En medio queda también la experiencia de Bonet trabajando con cubiertas abovedadas en el estudio de Le Corbusier en París (1937). Es conocida la colaboración en el proyecto para la Maison Jaoul, que Le Corbusier estaba desarrollando en su estudio en esa época, con cubiertas con bóvedas que saltan de habitación a habitación, es decir que cubren los espacios de a uno en uno, una bóveda por habitación.

Antonio Bonet tiene entonces 24 años.

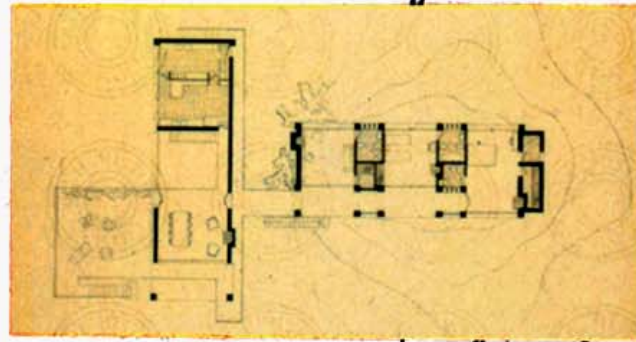
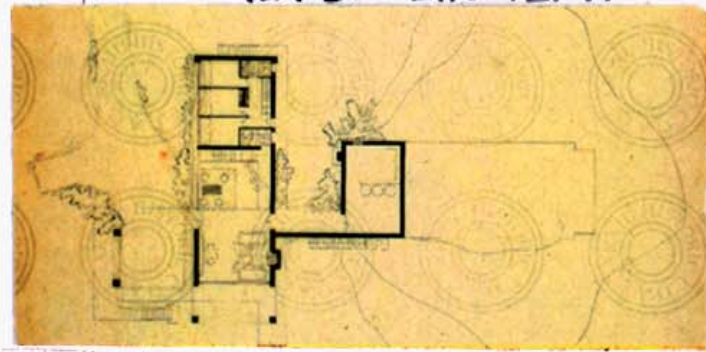


CASA BERLINGIERI - PORTEZUELO
1947,

MESTRE (1914-2000)
Y LE INVITA A TRA-
BAJAR EN LA SOLU-
CIÓN DE LA BÓVEDA
DE LA CASA BERLINGIERI.



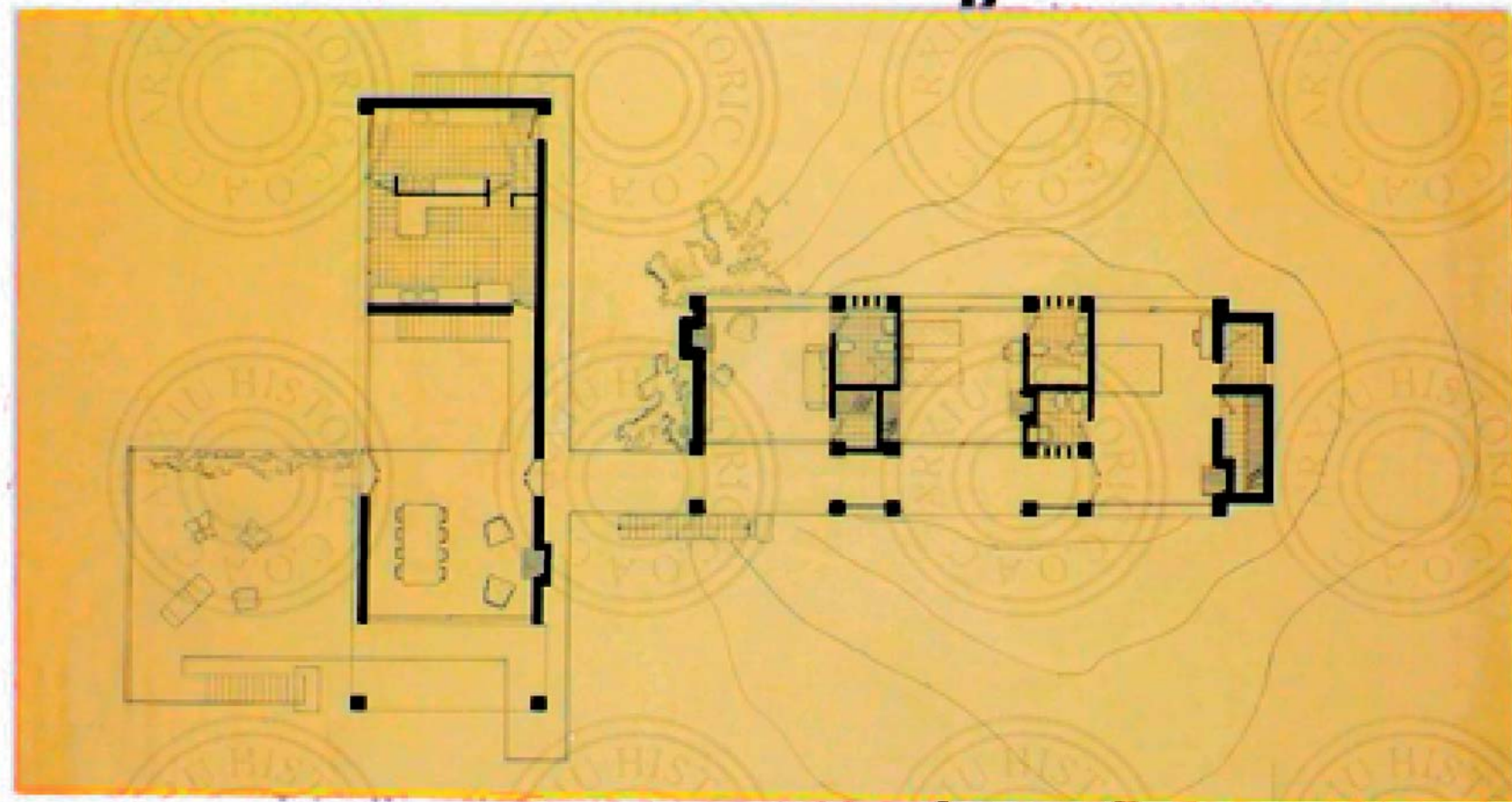
una casa familiar en los
terrenos que tienen en la finca
La Ricarda, en el Prat del
Uobregat.



Planta con 2 arcos soportados, que luego pasara en La Ricarda y
no lo corrigió

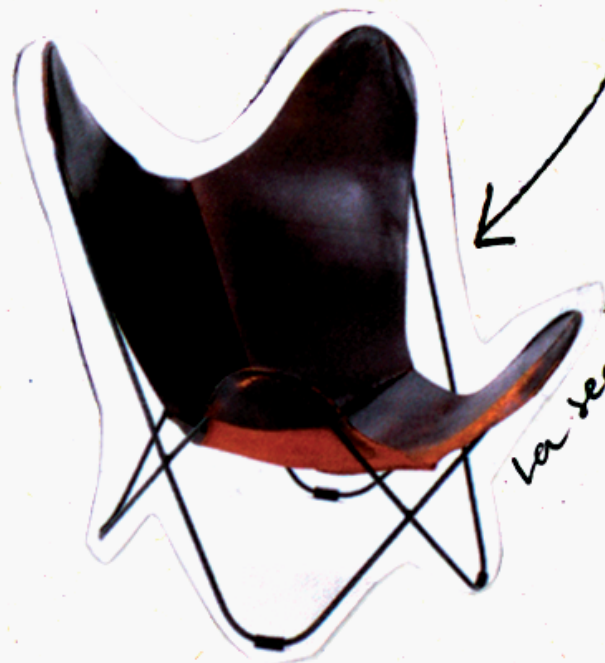
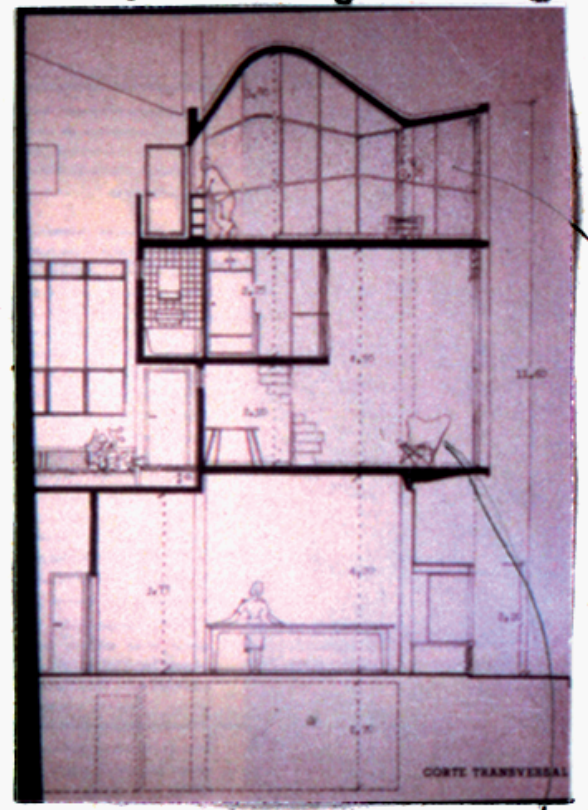


Esta estructura de cubierta, de bóvedas en dos direcciones, soportadas por
muros que corren paralelos, es la misma a la utilizada, años después, por
Bonet en su Casa Berlingieri, en Punta Ballena, Uruguay (1947).



Desembre 1939

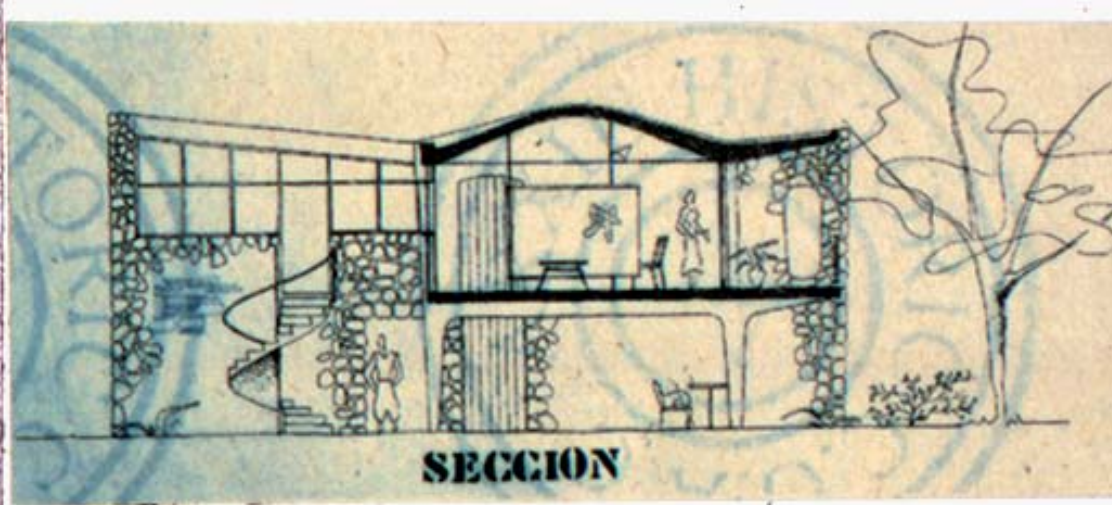
→ ja ha construït i
publlicant Suipacha (fet
amb 2 arquitectes locals)
al n.º 3 i últim de Anibal
→ Vera Barros y Lopez Chas



... se l'acaba de
carpinteria y
la seccion de carnic
y carpinteria

Bret-Ferrari Hardoy - Kurchan
des anellan el prototipo BKF
que inmediatamente obtiene
una gran difusió

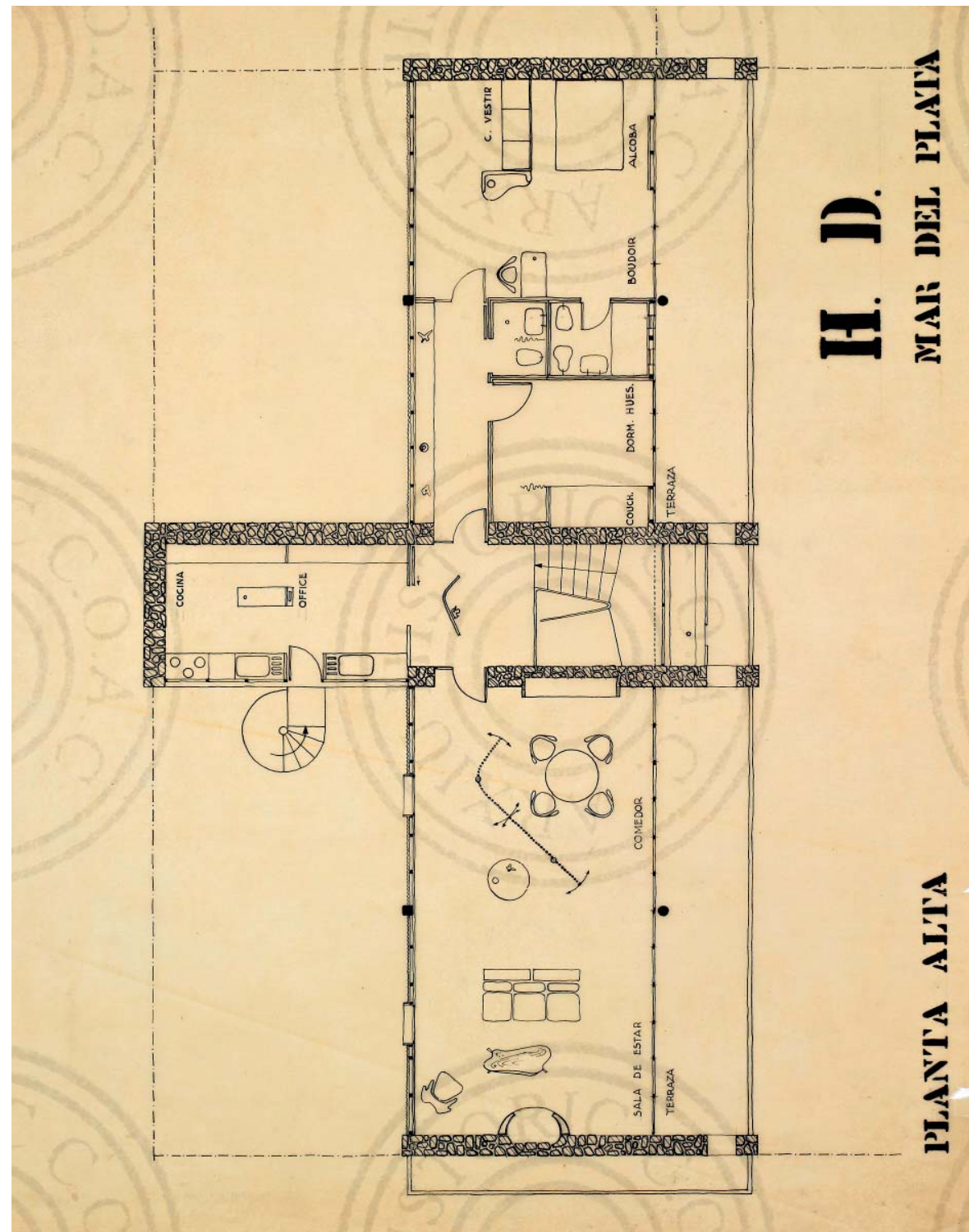
A continuación, recién llegado a Buenos Aires, Bonet continua con su experimentación con bóvedas en su proyecto para el edificio en esquina de las calles Suipacha y Paraguay de esta ciudad (1939). En la sección de este edificio destaca el remate, otra vez, con una cubierta que cubre todo el edificio con bóveda de cañón, igual a las probadas en los dos proyectos mencionados antes. En este caso, la bóveda tiene un rebote hacia la fachada, que hace de porche o parasol horizontal, matizando la sección hacia la calle con una franja de techo ligeramente inclinado que funciona como una galería paralela a la fachada.



Casa Daneri, Chapadmalal, Mar del Plata
 H. Bonet

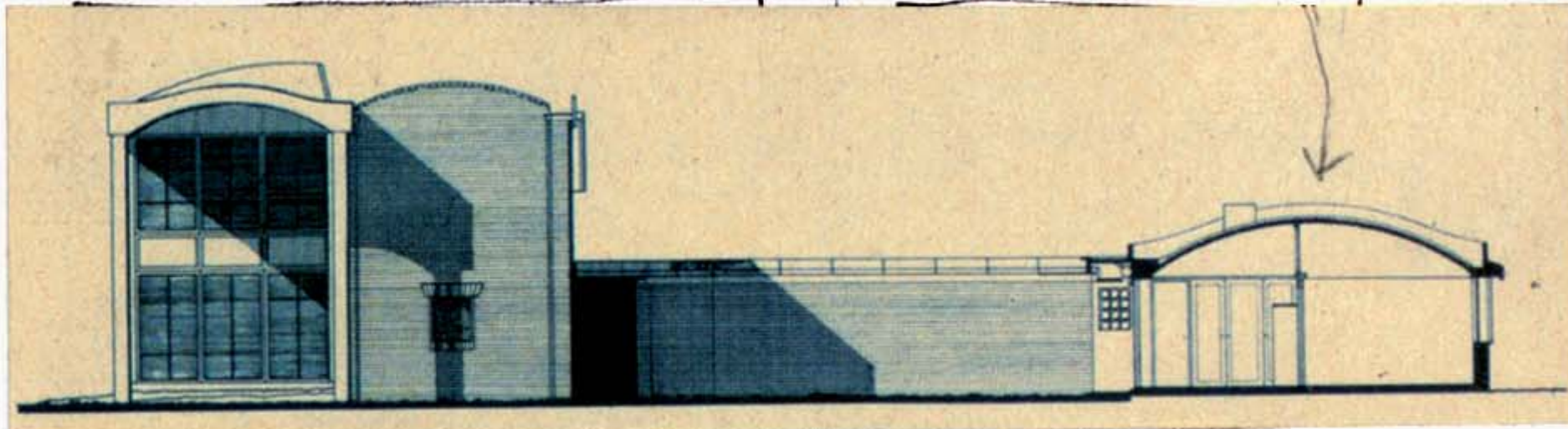
Esta misma sección de cubierta Bonet la propone para la primera versión del proyecto de la casa Daneri, en Mar del Plata (1943). Esta casa se construye finalmente con una cubierta muy diferente, a dos aguas, pero los dibujos para la primera versión muestran cómo Bonet adopta exactamente la misma solución para cubrir los estudios de la parte superior del edificio de Suipacha y Paraguay, al mismo tiempo que para cubrir el programa de una casa para una familia, la Casa Daneri.

Es decir que Bonet adopta la forma de cubierta abovedada como remate de sus edificios contra el cielo, independientemente de su escala, ya se trate de una casa privada en una ciudad de veraneo o de un edificio de estudios de artistas en el centro de Buenos Aires. Este traspaso de soluciones entre proyectos de diferentes épocas y lugares se ve en la obra de Bonet, especialmente cuando el tiempo se encuentra así extendido como en esta cronología, que nos permite ver simultáneamente proyectos muy próximos o muy distantes en el tiempo.



Casas en Martínez - 1940-42, con V. Peluffo y Jorge Viva / Mrs. Carlos By C.

Gomez de la Serna
" Surrealismo arquitectural "



INTENTAR MANTENER LOS
VOLTES EN UNA FRANJA
HORIZONTAL Y LA MISMA
ESCALA.

luego de este proyecto colocar en horizontal la casa
Berlingieri en Punta Ballena, en línea, luego viene la R. →

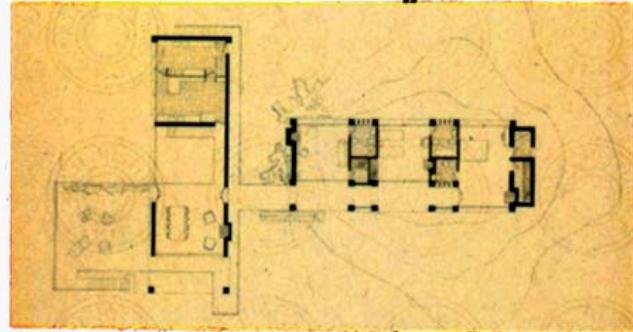
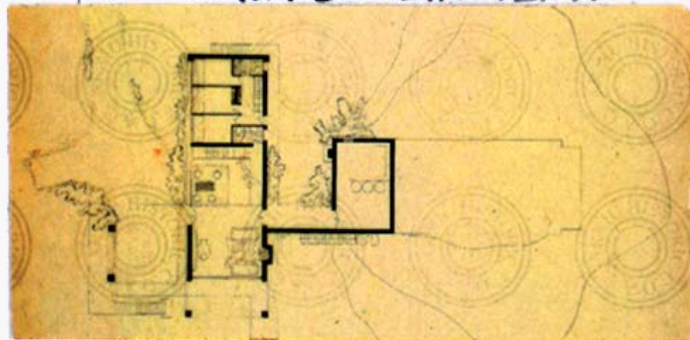
En medio del edificio de estudios en Suipacha y Paraguay y la Casa Daneri, Bonet vuelve a adoptar la solución de cubierta abovedada de cañón corrido para las casas en Martínez, a las afueras de Buenos Aires (1940). En esta serie de tres casas, que diseña y construye junto a Valerio Peluffo y Jorge Vivanco, la cubierta es también con bóveda de cañón, con luces variables que dan al conjunto una imagen no repetida. Cada casa tiene su imagen distinta de las demás: mientras las bóvedas como tipología de cubierta dan unidad al conjunto, las luces variables dan independencia a cada unidad de vivienda.

Cuatro años más tarde del proyecto para la Casa Daneri, Bonet vuelve a usar la tipología de cubierta de bóveda de cañón corrido para la Casa Berlingieri en Portezuelo, Punta Ballena, Uruguay (1947). Esta casa tiene una estructura muy similar a la de las casas en Martínez: bóvedas de dos direcciones, que corren paralelas unas a otras y que en este caso abren su lado corto hacia las vistas al mar. En el caso de esta casa en Uruguay, sin embargo, hay ya una variante importante en la utilización de la cubierta abovedada. Los cañones de bóveda ya no son colindantes unos a otros, compartiendo solamente la viga de borde, como sucedía en el proyecto de las casas en Martínez, en particular en la Casa C.



LAJAR EN LA SOLU-
CIÓN DE LA BÓVEDA
DE LA CASA BERLINGIERI.

La Ricarda, en el P.
Uobregat.



planta con 2 cuerpos separados, que luego pasan en la Ricarda y

MELO
1947,

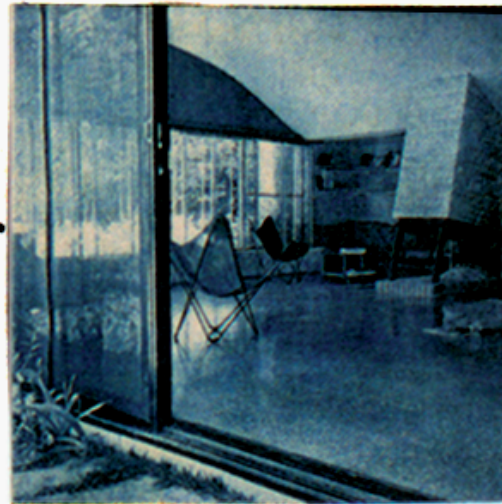
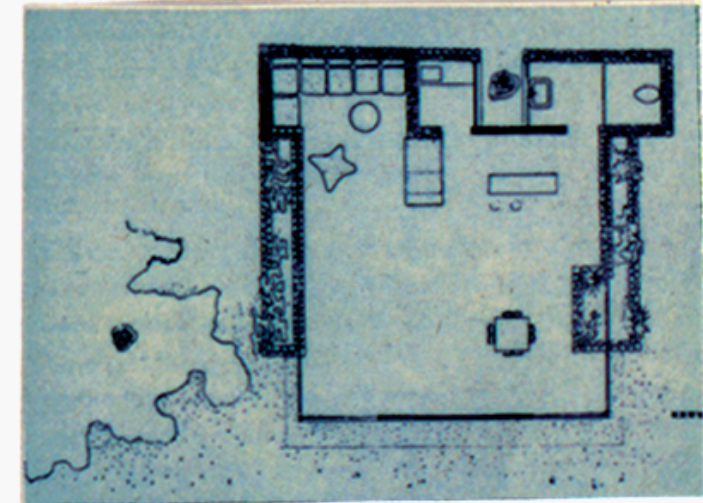
En el caso de la Casa Berlingieri, entre cañón y cañón de bóveda Bonet coloca un cuerpo de techo plano, que las une y que contiene bajo suyo los servicios de las habitaciones. Las bóvedas son independientes y simbolizan la independencia de cada habitación, que a su vez tiene su propio baño y vestidor en las zonas planas.



CASA AL GARRAF. 1935
J. LL. SERT + J. TORRES CLAVÉ

Las bóvedas están contenidas en horizontal por tensores que aguantan la presión hacia afuera, igual que los proyectos de las Casas de Garraf de 1934 o las Casas en Martínez de 1940. De hecho, hay fotografías de la Casa Berlingieri que recuerdan mucho a las Casas del Garraf, que Bonet había conocido de cerca al colaborar en ese momento con Torres Clavé y Sert en ese proyecto. Es indudable que Bonet recurre a su memoria de los años de formación cuando diseña la Casa Berlingieri, ya que, igual que en el caso del Garraf, en la casa Berlingieri las bóvedas vuelan unos metros hacia adelante, ya sin paredes laterales, para formar porches. La transición plana entre bóvedas de la Casa Berlingieri anticipa la solución que Bonet dará a las bóvedas de La Ricarda, que van acompañadas en dos de sus cuatro lados por vigas planas que separan, por la cara inferior, la superficie ondulada de las bóvedas.

PABELLÓN BERLINGIERI.
BECCAR (PROV. BS AS) 1950-51.



PABELLÓN EN UN JARDÍN PARA LA FAMILIA
BERLINGIERI, SITUADO EN LA PARTE TRASERA
DEL JARDÍN DE UNA CASA EN LAS AFUERAS DE

Hay aún otro proyecto que Bonet desarrolla antes del proyecto definitivo para La Ricarda, y es el Pabellón Berlingieri en Beccar, en las afueras de Buenos Aires (1950-1951). Se trata de un pabellón aislado que se coloca en el jardín de la casa de la familia Berlingieri. Este pabellón contiene un programa complementario al de la piscina que ya tiene el jardín, es decir: un bar, un office, toilette y un rincón de estar con chimenea. Este programa se apoya contra uno de los lados del pabellón, que a su vez se apoya contra el límite posterior de la finca donde se ubica.

Así, deja los tres lados restantes libres para poder relacionarse con la actividad del jardín, enfatizando la transparencia y continuidad entre los tres lados a través de colocar en las esquinas pilares muy delgados formados por perfiles de hierro, que sostienen la bóveda combinadamente con la pared del otro lado de la bóveda. Es interesante anotar aquí como Bonet hace una distinción entre los dos lados de apoyo de esta cubierta: un lado de la bóveda descansa en dos pilares metálicos, y el otro lado en un muro corrido.

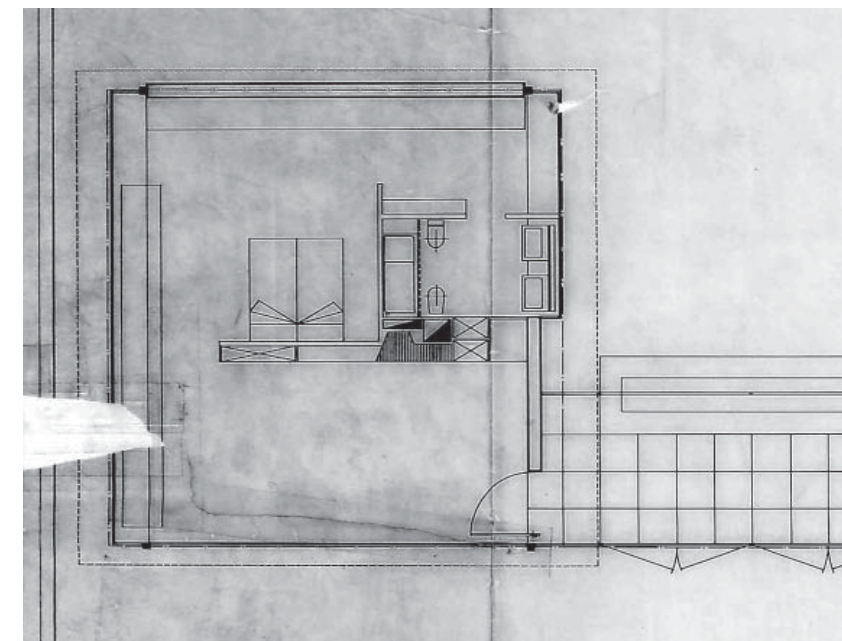
En este caso la decisión probablemente viene a partir de la necesidad programática de este pabellón, que era dejar tres lados libres para la contemplación de la vida en el jardín. Así es posible que Bonet tome la decisión de liberar uno de los dos muros que en sus proyectos anteriores aguantaban la bóveda, para sustituirlo por dos pilares de hierro de la mínima sección posible, que den la sensación de desaparecer y dejar el pabellón en medio del jardín.



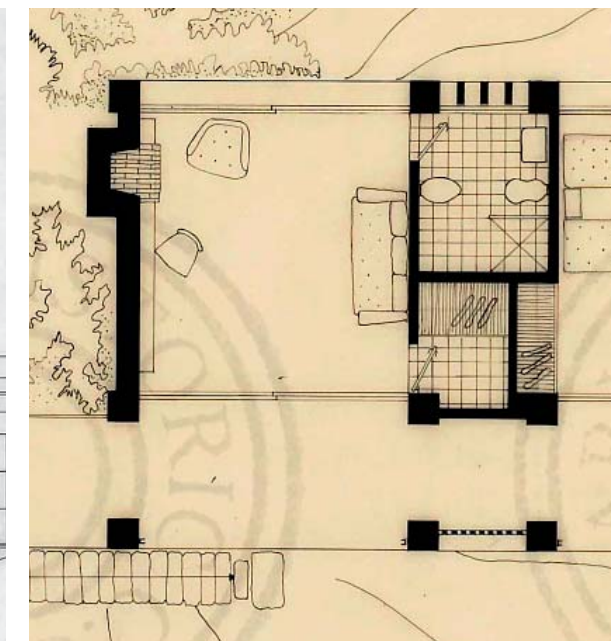
Pabellón Berlingieri. 1950-51

La bóveda tiene por tanto un apoyo asimétrico en relación a sus dos vigas de borde: una viga apoya en toda su longitud en un muro de carga, y la otra funciona como viga sobre dos pilares de hierro, que juntos forman un pórtico. Hay más características similares entre este pequeño proyecto y la casa La Ricarda. La bóveda en este pabellón también tiene dos extensiones horizontales coincidiendo con las vigas de borde. Son dos vigas planas que proporcionan una zona debajo, aprovechada para colocar los servicios y dejar el resto del espacio abovedado totalmente despejado.

Esta solución es similar a la utilizada por Bonet en la Casa Berlingieri de Punta Ballena, comentada antes, solo que en el caso del pabellón en el jardín para Beccar, uno de los lados se utiliza de esta manera, y el otro queda liberado para las vistas al jardín. Este segundo lado, con final plano pero sin uso debajo suyo, se acerca en cambio a la solución de la casa La Ricarda, donde las bóvedas toman cuatro direcciones indistintas en la orientación de los espacios de uso que cubren. En esta casa, la bóveda, de idéntica sección y medidas que la del Pabellón Berlingieri, tiene la libertad de orientarse hacia cualquiera de las cuatro direcciones de sus lados, cosa que no pasaba en la Casa Berlingieri, que tenía dos de sus lados tapados por los muros de apoyo, aunque éstos pudieran perforarse y atravesarse. En el caso de La Ricarda, la situación provocada por los apoyos de la bóveda, ahora un pequeño pilar cuadrado por esquina, da a las cubiertas una independencia entre ellas y mucha libertad para organizar y orientar los espacios debajo suyo.



Casa La Ricarda. 1953-63



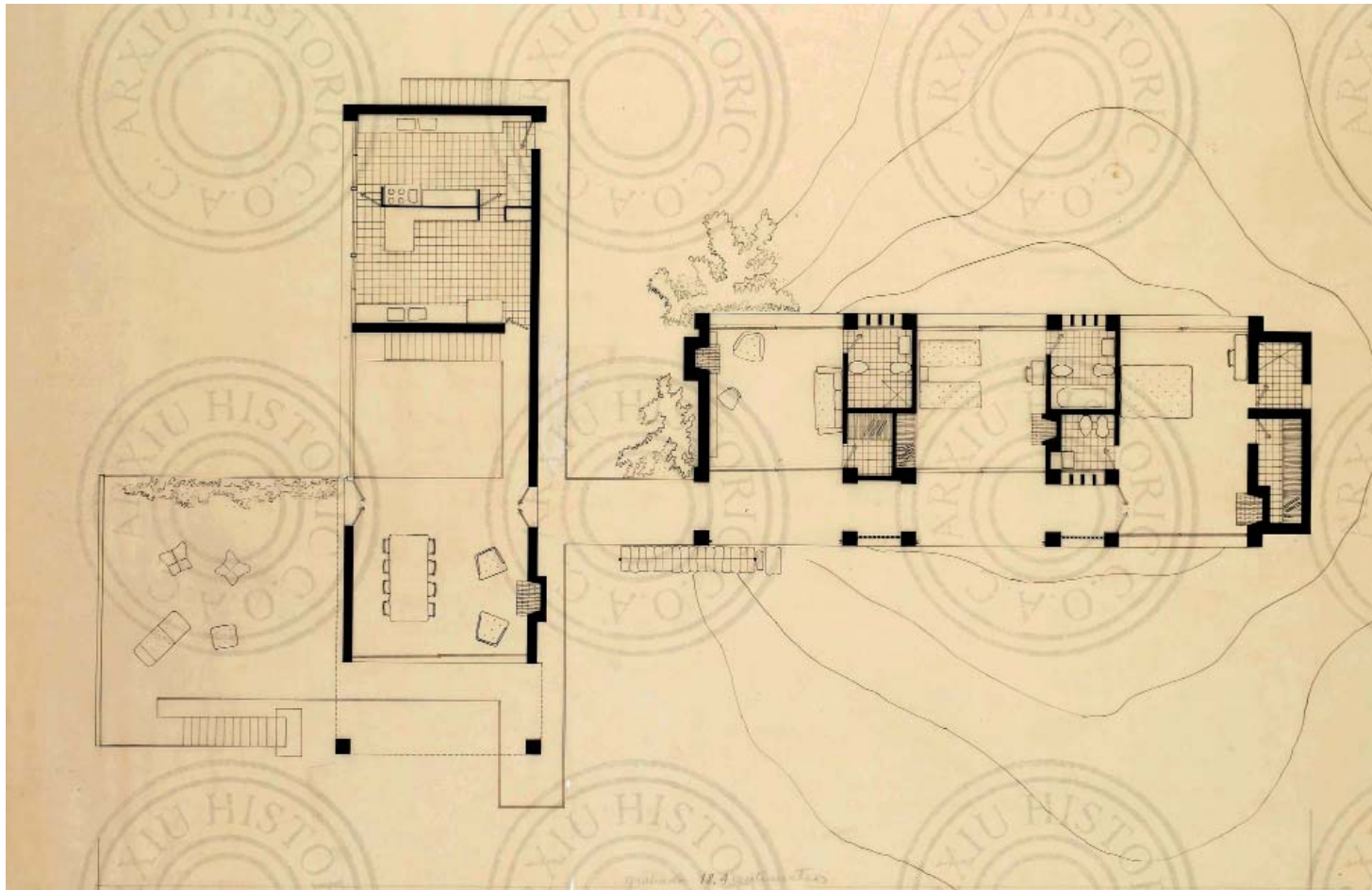
Casa Berlingieri. 1947

Es decir que el Pabellón Berlingieri es la pieza que conecta, en la obra de Bonet, la bóveda con dos lados apoyados en muros corridos, a la bóveda apoyada en cuatro pilares metálicos en sus esquinas. Y es probable que el paso de una tipología a otra haya venido gracias a la necesidad práctica de apoyar el pabellón en un límite de solar, mientras que los otros tres lados del pabellón interesaba dejarlos libres y con la mayor continuidad entre ellos.

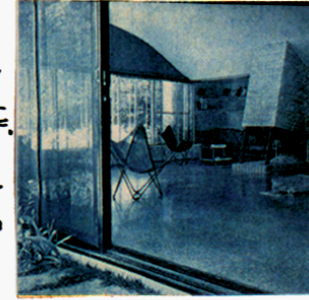
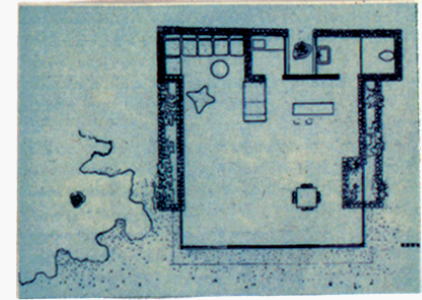
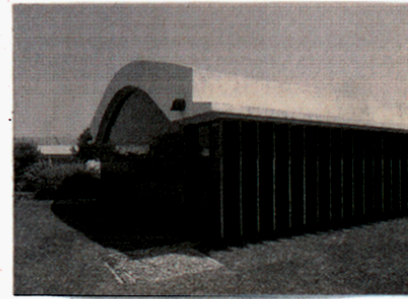
Cuando Bonet describe en entrevistas del año 1978 -y que han sido incluidas en el libro BONET, de la editorial Espacio Editora de 1985-, los dormitorios que quedan definidos por bóvedas en la casa Berlingieri de Punta Ballena, dice que "cada uno de ellos -los dormitorios- esta simbolizado por su propia bóveda, mientras que la zona de estar se encuentra emplazada en una bóveda de doble altura..."

Bonet define una actividad específica que queda definida por la bóveda que la cubre. Las bóvedas que cubren los dormitorios son más estrechas que la que cubre la zona de estar. Para cada programa decide una dimensión de bóveda diferente, acorde con la superficie que este programa ocupa: menor para los dormitorios, mayor para la zona de estar. La bóvedas en esta casa varían de tamaño en relación al programa, no son uniformes como más tarde pasa en La Ricarda.

En el caso del Pabellón Berlingieri, la única bóveda toma un tamaño mucho mayor a las de la Casa Berlingieri, ya que está pensada para contener toda la actividad de descanso relacionado con el jardín en verano, aunque también sirve para fiestas, reuniones, etcétera.



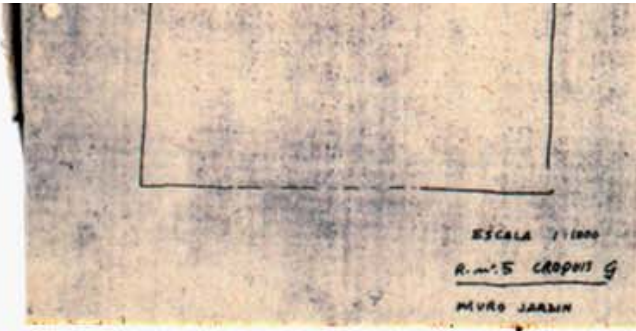
PABELLÓN BERLINGIERI.
BECCAR (PROV. BS AS) 1950-51.



CASA LA RICARDA. VISTA DEL PABELLÓN DE LOS PADRES DES DE LA ESQUINA NOR-OESTE. DESDE ESTE ÁNGULO EL PABELLÓN PARECE ESTAR EXCENTO, INDEPENDIENTE DEL RESTO DE LA CASA, YA QUE NO SE VE LA GALERÍA QUE LO MANTIENE UNIDO A ELLA.
FOTO DE ORIOL MASPONS.

PABELLÓN EN UN JARDÍN PARA LA FAMILIA BERLINGIERI, SITUADO EN LA PARTE TRASERA DEL JARDÍN DE UNA CASA EN LAS AFUERAS DE BUENOS AIRES. SIRVE PARA COMPLEMENTAR LA VIDA DE VERANO EN EL JARDÍN, DISPONE DE UN BAR, UN OFFICE, TOILETTE Y UN RINCÓN DE ESTAR APOYADOS CONTRA EL MURO POSTERIOR Y DIFERENCIADOS DEL ESPACIO PRINCIPAL ABOVEDADO. CARACTERIZA A ESTE PEQUEÑO PABELLÓN LA TRANSPARENCIA TOTAL DE TRES DE SUS LADOS, CONSEGUIDO CON GRANDES VIDRIERAS CORREDERAS, Y COLUMNAS EN LOS ÁNGULOS HECHAS CON PERFILES DE HIERRO.

La bóveda contiene todo el programa debajo suyo, un pabellón independiente y autónomo, autosuficiente. La bóveda del Pabellón Berlingieri es cuadrada, de 7,50 metros de lado y a dos de estos lados se les suma la franja horizontal de las dos vigas planas. Esto es una novedad en la utilización de las bóvedas por Bonet, ya que antes de este proyecto sus bóvedas tenían una dirección, no dos, y en este sentido predominaba siempre una dimensión respecto a la otra. Cuando diseña el Pabellón Berlingieri tiene que girar el sentido de uso de la bóveda pues se encuentra con un jardín todo a su alrededor, en tres de los lados que limitan con su pabellón. Así es como piensa en liberar uno de los lados en los que normalmente colocaba una pared, para dejarlo libre, con cristalerías. La condición de pabellón independiente, autónomo en un jardín, sugiere a Bonet un elemento sin dirección, más bien cuadrado, donde los usos dentro suyo puedan darse también sin una dirección predominante sobre otra. Toda la vida podrá desarrollarse ahí debajo, y por lo tanto la condición de la cubierta será la de contener todo el programa de manera completa, sin divisiones interiores que fragmenten el espacio. La bóveda da a Bonet la solución perfecta para este objetivo, ya que la condición cóncava de su superficie interior provoca la atmósfera de espacio único, contenido en sus límites que bajan en altura desde su parte central más alta.



LAS ESCALERAS SE DIBUJAN EN LA VERSIÓN DEFINITIVA.

MODIFICACIÓN DEL PABELLÓN INDEPENDIENTE: VUELVE A CONTENER EL DORMITORIO DE PADRES

CROQUIS F.

PABELLÓN INDEPENDIENTE.

(AL NO CONTENER EL DORMITORIO DE PADRES,

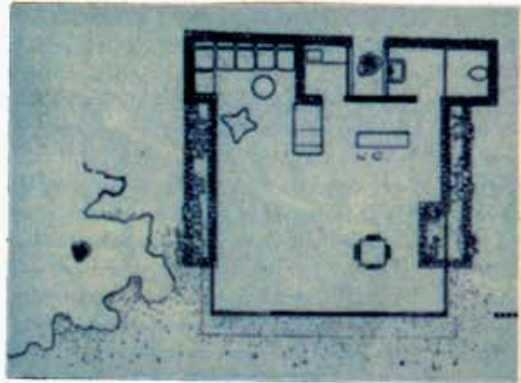
SE PARECE MUCHO AL

PAB, BERLINGIERI,

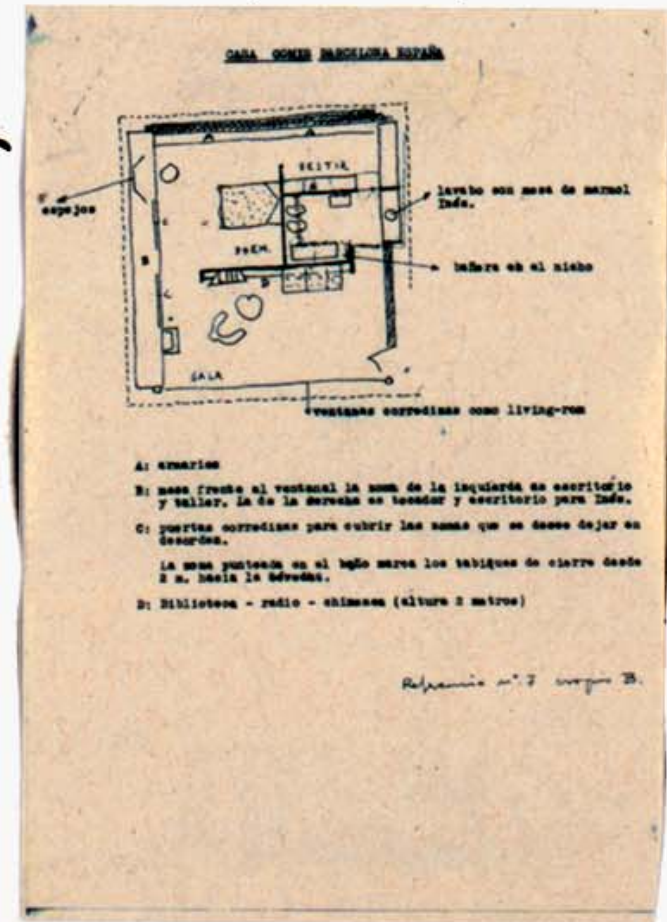
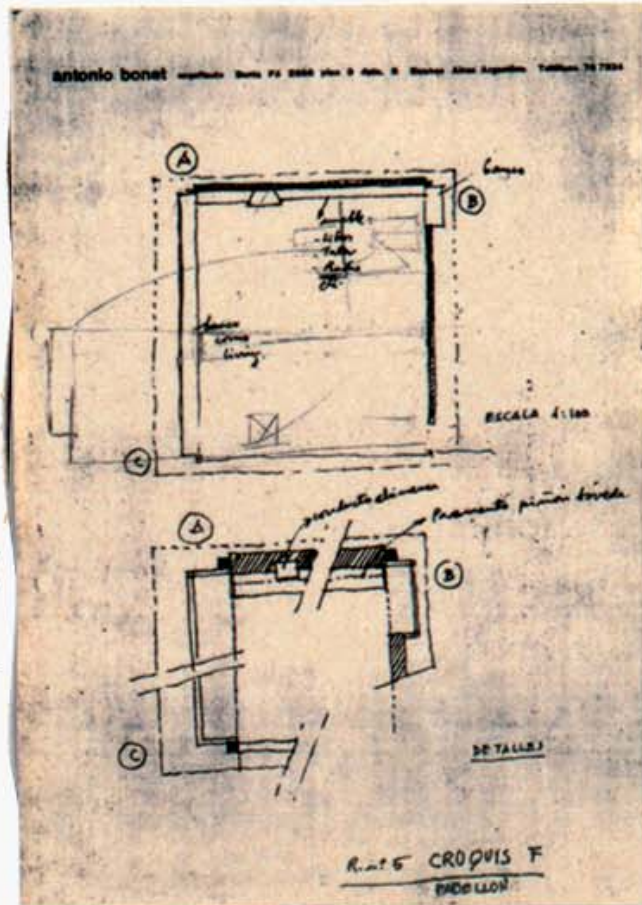
CONSTRUIDO 2 AÑOS ANTES,

DISEÑADO COMO UN PABELLÓN

PARA ESTAR EN MEDIO DEL JARDÍN)



PABELLÓN BERLINGIERI
BECCAR (B.S. A.I.)
1955.



Tiene la condición de tienda de campaña, de campamento en un jardín, con los bordes que se acercan al suelo y su centro elevado, un espacio condicionado por la forma de la cubierta.

La dimensión de la bóveda, de 7,50 metros x 7,50 metros en la cara cóncava interior, un espacio único de aproximadamente 60 m², una dimensión que Bonet ha calculado para dar cabida a un uso autónomo dentro de este pabellón. Es interesante sin embargo que la luz entre los pilares HEB 140 que coloca en dos de las cuatro esquinas, es de 7,35 metros. Cuando Bonet propone la segunda versión de La Ricarda, poco tiempo después de construir el Pabellón Berlingieri, usa esta experiencia de forma directa y propone para la casa de El Prat del Llobregat una bóveda con luz entre pilares de 7,35 metros. Aplica las medidas comprobadas en la bóveda del Pabellón Berlingieri, ya que posibilitan generar situaciones diversas debajo suyo, una medida suficiente para diferentes formas de vida doméstica de sus clientes.

También el vuelo horizontal que conforma la viga plana de borde, en dos de los lados de la bóveda, tiene exactamente la misma medida en La Ricarda que en el Pabellón Berlingieri: 73,5 centímetros, es decir sub-módulo de la bóveda (7,35 metros), mientras que el vuelo en el sentido curvo de la bóveda vuela por los dos extremos 40 centímetros, tanto en un proyecto como en el otro. Las bóvedas en ambos proyectos son idénticas, de medidas totales, incluyendo voladizos, de 9,60 metros en el sentido curvo, y 10,25 metros en el sentido que incluye las dos vigas planas. La bóveda pues no es cuadrada en su forma general, aunque aparentemente lo sea a simple vista. El espacio interior, debajo de la superficie cóncava, es de 7,35 metros de luz entre pilares en un sentido, y 8,70 metros en el otro. Es decir que tampoco interiormente el espacio entre pilares es cuadrado, a pesar de que, dada la dimensión que separa los pilares, esta diferencia entre direcciones no se pueda apreciar a simple vista.

1949

detención de relección
C y Ferrer - Hordoy -
disuelve el comité que
dió el Plan de B.A.

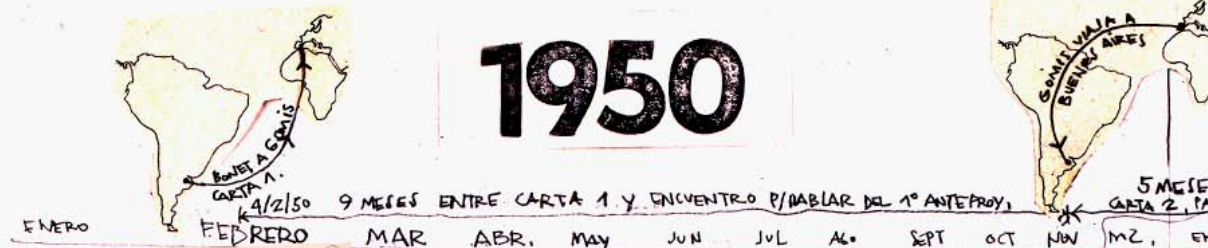
JUNIO DE 1949, L.C.
VIA DE PARÍS A LA PLATA
MAQUETE CON DOS JUEGOS
PLANOS Y 12 FOTOS DE MA-
QUETA DE SU PROYECTO PARA
LA CASA CURTCHET, ADemás
UNA FOTO DE EL MISMO
TENIENDO LA MAQUETA
SU ATELIER
PARÍS.



Bonet participa de CIAM VII de
Bérgamo con un descript. arquitect.



congreso se desarrolla entre
y el 31 de Julio de 1949.
con fotos con L.C. se ve que
laba durante el congreso.
so para por Barcelona,
na Agosto del 1949 y
presentando a Inés Bertrand y
ad Gomis por un amigo
= Joan Prat. Los Gomis-Bertrand
ogan a Bonet en este momento
la casa familiar a los



1950

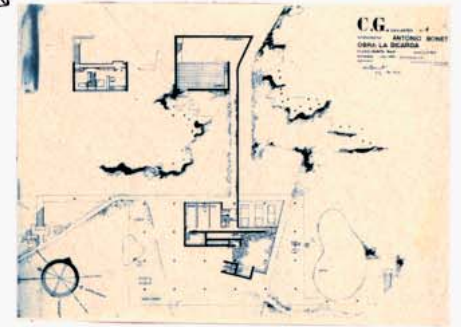
EN JUNIO DE 1949
L.C. ENVIA UN PAQUETE
TE CON DOS JUEGOS DE
PLANOS Y 12 FOTOS DE
MAQUETA A LA
CURTCHET A LA
PLATA (ARG.) EN
JUNIO 1949.

LE CORBUSIER ENVIA
A LA PLATA (ARG.)
UNA MAQUETA DE LA
CASA CURTCHET EN
FEBRERO DE 1950.

① PRIMERA CARTA DE AB
A LA FLIA. GOMIS-BERTRAND,
EN EL ARCHIVO FAMILIAR LLEVA
EL NÚMERO 1. BONET ADJUNTA
EL ANTEPROYECTO DE LA PRIMERA
VERSIÓN DE LA CASA = UN PAQUETE CON PLANOS,
UNA MEMORIA Y FOTOS DE LA MAQUETA, ADemás
DE UNA FOTO DE EL MISMO SENTADO AL LADO DE LA
MAQUETA EN SU ESTUDIO DE BUENOS AIRES.
EN LA CARTA PIDE QUE MUESTREN EL PROYECTO A JOAN PRAT,
BONET PROPONE UNA CASA EN LA QUE SE
PUEDA HACER UNA VIDA ALEGRE, HIGIÉNICA
Y ESPIRITUAL, ES DECIR = AIRE LIBRE, MUCHO SOL,
MUCHA SOMBRA Y FRESCO PARA EL VERANO, RAMPAS
Y RECORRIDOS PARA QUE SE PUEDA PASCAR POR LA
CASA, RELACIÓN ENTRE ESPACIOS QUE SE SUCEDEN Y
SE DESCUBREN A MEDIDA QUE SE RECORRE LA CASA.
(EXTRACTOS DE LA MEMORIA DEL PROYECTO ENVIADA POR
BONET A SUS CLIENTES JUNTO A LOS PLANOS Y FOTOS DE MAQ.)

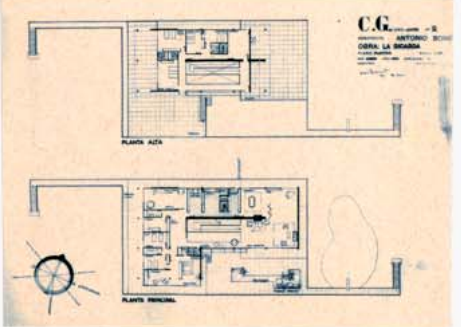
AL PARECER, INÉS BERTRAND COMENTÓ DE ESTA PRIMERA
VERSIÓN DEL PROYECTO QUE "LAS RAMPAS Y ESCALERAS QUE PLAN-
TEABA NO ERAN PARA UNA FAMILIA CON NIÑOS PEQUEÑOS". EN
RELACIÓN A LAS VISTAS AL MAR QUE BONET PROPONE AL ELIAR
LA CASA, LA FAMILIA COMENTA QUE EL MAR ERA ALGO A LO QUE
ESTABAN ACOSTUMBRADOS Y QUE NO TENÍAN QUE ESTARLO VIENDO
CONSTANTEMENTE. PODÍAN ESCUCHARLO O SENTIR SU PRESENCIA
SIN NECESIDAD QUE LA CASA TUVIERA VISTAS DIRECTAS SOBRE EL MAR.

RICARDO
GOMIS VIAJA
A BS. AS.
PARA ASISTIR
A LA BODA DE
SU HERMANO
CELSO. SE EN-
CUENTRA CON
BONET Y HABLAN
DE LA RICARDA,
PERO AÚN SIGUEN
DISCUTIENDO SO-
BRE EL 1º PRO-
YECTO, NO SE
HABLA TODAVIA
DE CAMBIAR DE
PROYECTO.

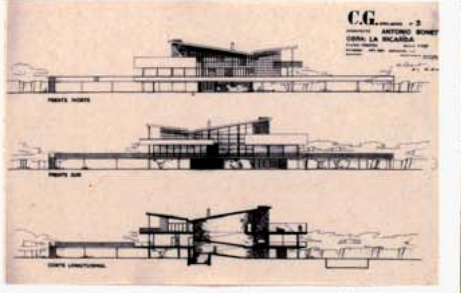


A, BONET (AQUÍ CON 37 AÑOS)
CON LA MAQUETA DEL PRIMER
PROYECTO LA RICARDA EN
SU ESTUDIO DE BUENOS AIRES,
FEBRERO 1950.

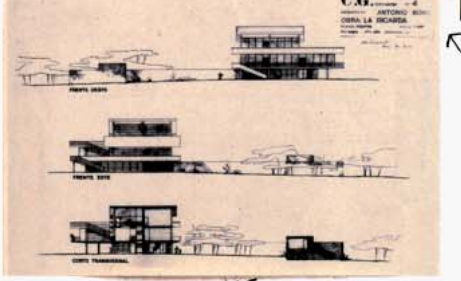
LE CORBUSIER OBSERVANDO
LA MAQUETA DEL PROYECTO
DE LA CASA CURTCHET EN LA
PLATA (ARG.), EN SU ATELIER DE
PARÍS, JUNIO 1949.



CASA OKS, 1953.
MARTÍNEZ, BS. AS.
ARGENTINA.
PLANTA BAJA.



VISTA DE LA CASA
DESDE EL MAR.



C.G. ROTULA LOS PLANOS
CON LAS INICIALES CASA GOMIS.

SISTEMA CONSTRUCTIVO BGB.

2. La versión inicial y la versión definitiva de La Ricarda.

El primer proyecto para La Ricarda se dibuja en 1950. Bonet propone una casa elevada sobre pilotis, la conexión de la casa con el nivel 0 del terreno se hace mediante rampas y escaleras. La casa se organiza en una jerarquía a tres niveles. El de planta baja es para el garaje y las estancias del servicio. En la planta primera o principal están distribuidas todas las estancias de la familia. En la segunda planta, las habitaciones de los huéspedes. La conexión entre los ocupantes es a través de una rampa central, una conexión vertical que recorría toda la casa y la conectaba con el nivel del terreno natural. Además, había varias escaleras que conectaban parcialmente las distintas zonas del programa. Esta primera propuesta distribuye las estancias alrededor de un patio central, de comunicación vertical entre niveles. Pero lo más especial del proyecto quizás sean los dos brazos largos que extiende la casa, en sentido Este y Oeste. Son pasarelas elevadas al nivel de la primera planta, rematadas por escaleras que bajan al nivel 0. Las pasarelas parecen tomar inercia desde la propia casa, que las dispara en horizontal, convirtiendo toda la primera planta en una planta muy pública, donde es posible circular todo a su alrededor mientras se ve el paisaje del lugar. Es una voluntad del proyecto por anclar la casa al lugar, un terreno muy extenso, muy horizontal, que la casa tan compacta y elevada no llega a conquistar.

Este planteo de proyecto no saca partido del terreno en que se emplazará. Un terreno muy extenso, lleno de pinos en bosque o solos, con un marcado carácter de extensión delante del mar. Parece en cambio contagiarse de las torres que se habían construido, para ese entonces, algunos de los hermanos de Inés Bertrand en los terrenos de la finca La Ricarda. Si vemos las casas que ya estaban construidas cuando se comienza en proyecto de la casa Gomis-Bertrand, y que seguramente estos clientes muestran a Bonet cuando visitan la finca juntos, son casas-torre, que se elevan en dos o tres plantas para evitar la humedad del terreno (las variaciones del nivel freático) y para ver el mar. Esta misma parece la estrategia de Bonet en el primer proyecto, incluso en su memoria, que adjunta al primer envío de planos y fotos de maqueta (ver carta 201), dice textualmente: esta casa... resuelve todos los problemas de La Ricarda: humedad y visibilidad.

Además de la relación con las demás casa familiares de La Ricarda, hay una relación evidente con la arquitectura de Le Corbusier. En ese momento Bonet dibuja la casa recordando las casas del que es su referente y maestro, y relaciona muchas de las soluciones de la casa a proyectos suyos, en particular a La Villa Savoie de Poissy. Este proyecto propone aparcar los coches debajo de la casa, haciéndola elevar en pilotis. Esta planta baja, la del terreno natural contiene, como el proyecto para La Ricarda, las habitaciones del servicio. La planta principal o primera también tiene las estancias de toda la familia, con los dormitorios alineados en una de las caras de la casa, la parte central dedicada a la cocina que conecta con la sala-comedor. La cuarta parte restante, en ambos proyectos, está dedicada a una gran terraza con vistas al paisaje. Otro aspecto muy similar en los dos proyectos es la rampa central, que comunica los tres niveles, desde la planta baja a la planta segunda. Esta rampa es de dos tramos, ubicada en el centro mismo de toda la casa, corre de Este a Oeste y comunica de manera idéntica, en los dos proyectos, las estancias y terrazas a su alrededor.

1953

El segundo proyecto, en cambio, es ahora horizontal, y la relación entre sus ocupantes también lo es, moviéndose horizontalmente como el terreno en que se encuentra. También el movimiento desde el interior de la casa al exterior es en continuidad: desde debajo de esa cubierta ondulante a debajo de las copas de los pinos, solo unos metros más altas que las cubiertas de la casa. Así que estar bajo las cubiertas y estar debajo de los pinos ahora es una continuidad. En este segundo proyecto Bonet cuenta con los pinos, se suma a ellos, mientras que en el primer proyecto no parecían contar.

La cubierta, además, se resguarda, se apoya en el bosque, aparece de entre medio del pinar, para conformar el borde contra un vacío que representa el jardín de la casa. La casa conforma ese vacío a partir de construir su borde, construyendo la nueva frontera entre el bosque y el claro, el final del bosque contra el claro, que es donde se organiza la vida al aire libre, el jardín y la piscina. Por ser el final de un bosque, la cubierta se recorta de forma discontinua, alternada y desapareja, de manera de provocar sombras inesperadas, como las que provocarían los pinos del borde de un bosque de pinos. Es una maqueta con orientación, con un bosque y un final que anticipa el mar, es la maqueta de un proyecto para La Ricarda y su paisaje.

Otro aspecto que define la maqueta del segundo proyecto es la presencia de la plataforma en la que se apoya la casa. Una plataforma que unifica el terreno, a la manera de sus casas en Punta Ballena (por ejemplo la Casa Berlingieri), que nivela el terreno de dunas y fija una cota sobre la que se construirá la casa. Esta plataforma es necesaria para evitar las posibles subidas del nivel freático, al parecer muy fluctuante tan cerca del mar. El final de esta plataforma está muy bien definido hacia la costa, hacia el mar, pero no tanto hacia el bosque. Otra vez parece que este elemento, como la cubierta, naciera o se apoyara en el bosque, y en cambio define la diferencia entre el suelo del jardín y el suelo natural de las dunas y la playa. Los finales de la plataforma remarcaban su carácter de pedestal, con grandes y anchas escalinatas que hacen muy suave el descenso hacia la naturaleza virgen. La piscina se coloca bien al borde de esta plataforma, como anticipando el mar. Al estar elevada al nivel de la plataforma, desde la casa se ve la piscina pero no se ve el suelo natural detrás suyo, así que hay la imagen de estarse bañando en un borde contra la vegetación y el mar.

Otra diferencia entre el primer y el segundo proyecto es la circulación que conecta las partes de la casa, que da unidad a la casa y sus ocupantes. El muro más largo, que atraviesa la casa en horizontal, de Este a Oeste, lleva adosada a él toda la circulación a través de las diferentes áreas de la casa. Conecta, en el extremo Este, el pabellón de los guardas, pasa rasante por la cocina y el office, aquí la circulación es por el lado sur del muro, sigue hacia la zona de estar, aquí la circulación es por el lado norte del muro, pasa a convertirse en una galería, hasta llegar al extremo Oeste, en el pabellón de los padres. Está conectando las dos zonas más opuestas de la familia: la zona más íntima de los dueños de la casa, su pabellón dormitorio, con la zona más externa de la casa en el sentido familiar, como es el pabellón de los guardas. Este muro conecta la circulación desde uno a otro extremo, haciéndola pasar de un lado a otro del muro pero siempre tangente a él. Los niños se unen a este muro principal de forma perpendicular, es decir de forma secundaria, también denotando que los principales ocupantes de la casa son los propietarios y los que la cuidarán.

EN UNA INICIACIÓN A UNA BODA SE PUNTA LA GUERRA... EN UN NUEVO PROYECTO, HAY QUE SER LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN... EN EL PROYECTO BONET PARECE RECUPERAR A SU COMPAÑEROS YA ENSAYADOS EN TRABAJO ANTERIORES EN SU AMÉRICA.

EN LAS FOTOS DE MAQUETA Y EN EL PLANO 7 SE VE EL PABELLÓN DE LOS PADRES COMO MÓDULO INDE PENDIENTE, AISLADO DEL RESTO DE LA CASA, MUY SIMILAR AL PABELLÓN BERLINGIERI, DE 1950-51, CONSTRUIDO EN EL JARDÍN DE LA CASA DE ESTA FAMILIA EN BECCAR, PROV. DE BUENOS AIRES.

PLANO 7, MAYO 1953, DIBUJADO POR BONET EN BARCELONA.

R.G. ROTULA LOS PLANOS CON LAS INICIALES DE RICARDO GOMIS.

PLANO DE CIMENTACIÓN, MAYO 1953.

PLANO DE PISCINA Y TANQUE DE AGUA, MAYO 1953.

ESTANCIA DE DOS MESES DE BONET EN BARCELONA, DONDE SE FIJA EL SEGUNDO PROYECTO DE LA RICARDA. BONET APROVECHA ESTOS DOS MESES PARA DEJAR DIBUJADOS

El terreno hay la decisión de iniciar nuestra construcción sobre el proyecto por haberse sido integrado por nuestro amigo Bonet en la manera de hoy, de que lo rogante boni listro pero en una producción... no se entiendo hasta hace pocas horas.

Constantes técnicas y de programa del proyecto.

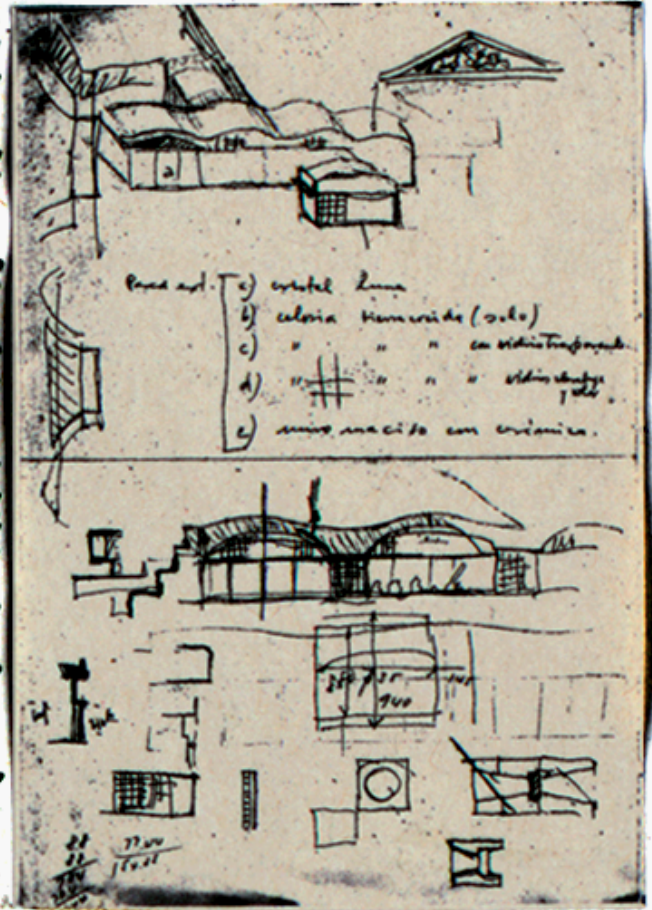
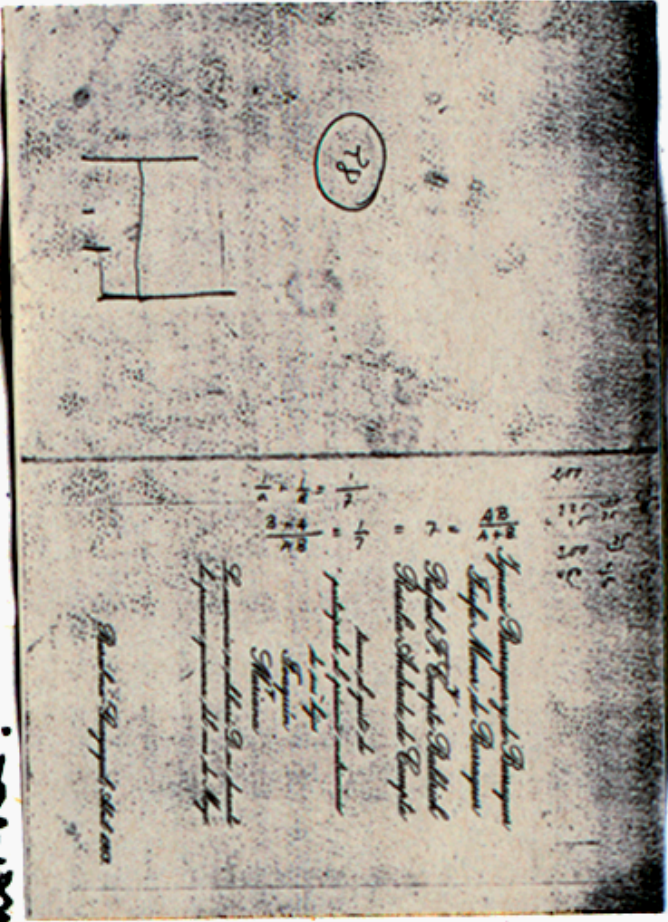
- Aire acondicionado, piscina
- Compañerismo, nueva pared de vidrio.
- Distribución general
- Habitaciónes nuevas
- Pabellón independiente
- Distribución y entace con

John Gomis se refiere a la cota de Gomis, n.º 6. Habla de Terry de obra. Intimo de trabajo; obras del terreno = piscina y retención que absorbiendo; medidas de la piscina; puentes. Considerar; cuanto auxilio servicios; iluminación. Cantil de baños; entrada a dormitorio; conexión entre pabellón independiente y cuerpo principal de la casa.

GARCIA. DON. BEN. ABR. AMI
 FEB. MAR ABRIL MAYO JUN

BONET EN BARCELONA.

EN UNA INVITACION A UNA BODA SE FIJA LA CONVERSACION ENTRE ABYRE QUE FIJA EL CAMBIO A UN NUEVO PROYECTO, HAY TODOS LOS ELEMENTOS QUE COMPONDRAN EL PROYECTO. BONET PARECE RECURRIR A SOLUCIONES YA ENSAYADAS EN TRABAJOS ANTERIORES EN SUDAMERICA.



En el diseño del segundo proyecto, Bonet cambia, no solo su relación con el lugar, sino la manera en que el proyecto se coloca en el lugar. Si la primera casa parecía colocada en el terreno, apoyada sobre patas que la separaban aún más del suelo en que se posaba, elevándose por encima de las copas de los árboles, la segunda casa se aplasta contra ese lugar, como un lagarto que se estira bajo el sol, extendiendo sus patas y mimetizándose con el terreno y su vegetación. Las bóvedas son bajas, están siempre subordinadas a las copas de los pinos. Son como un campamento colocado al resguardo del bosque.

Hay un documento, que en el calendario he situado en el mes de Abril de 1953, que es clave para ver la anticipación de todo el segundo proyecto. Es una invitación a una ceremonia de boda, con escritos y dibujos a mano alzada hechos por los dos lados, con letra de Bonet y de Ricardo Gomis simultáneamente. Este documento contiene las características del nuevo proyecto de forma completa, dibujado a mano alzada pero con precisión y a varias escalas de definición. En él, Bonet propone un proyecto con techos abovedados continuos de uno a otro, con unas zonas planas entre bóvedas. También describe con un dibujo el concepto de frontón, que completa la parte alta de las ventanas hasta llegar a la curva de la bóveda, con una celosía cerámica que da luz pero no deja pasar la vista a través suyo. También define con precisión la medida de la bóveda, no sólo del espacio abovedado en sí, sino también de los vuelos planos que conforman las dos vigas horizontales en dos de sus lados.

También indica Bonet que los paramentos verticales de cierre de la casa no llegarán a tocar la bóveda, ya que a una altura de 2.10m harán un retranqueo y se retrasarán para que el plano de las cristaleras quede despegado del frente de las bóvedas. Bonet habla bastante de los cierres que quiere hacer en celosía cerámica, ya que define que ésta tendrá una alternancia en las piezas de manera que una lleve cristal de color y las que están a sus cuatro lados tengan cristal en masa traslúcido blanco. Es decir que la pieza positiva de cerámica, que contiene un cristal de color de forma redonda, va dejando un negativo a su alrededor de piezas que también contienen cristales, en este caso de color neutro.

Un grupo hasta ese momento poseído un espíritu profundamente conservador con la topografía del lugar (Lito Katz)

Viniste de Richard Neutra a comienzos de año a Buenos Aires, y luego viniste a Bonet y las obras de Punta Ballena.

① "La casa Berlingieri significa muchísimo para mí ya que corresponde a un momento muy bueno del desarrollo de mi arquitectura: el experimento del módulo, las bóvedas y el chimeo."

② La planta que expresa la identificación de las distintas funciones de uso de módulos independientes, sobre todo la independencia del tiempo de los dormitorios.

también los vitales cruzados a lo largo de toda la casa, a través de los corredores que encuentran perspectivas muy largas con frentes tapados por muros o la chimenea.

también en la zona española integrando el tema de las bóvedas continuas.

En un foto con L.C. se ve que tuvo lugar durante el congreso. Luego para por Barcelona, debe ser Agosto del 1949 y es presentado a José Berthoud y Ricardo Gomis por un amigo común: Joan Prats. Los Gomis - Berthoud encargan a Bonet en este momento una casa familiar en los terrenos que tienen en la finca La Ricarda, a el Prat del Llobregat.

CONOCE A RÍDIO DIEZTE (1917-2000) Y LE INVITA A TRABAJAR EN LA SOLUCIÓN DE LA BÓVEDA DE LA CASA BERLINGIERI.

planta con 2 cuerpos separados, que luego pasan en la Ricarda y no lo corrigió

Hablar del cliente

de su propia casa.

una galería cubre los 2 cuerpos principales.

RELACIÓN ENTRE LA SECCIÓN DE CUBIERTA CON FRENTES INDEPENDIENTE DE LA RICARDA, CASA BOOTH Y LA PRIMERA VERSIÓN DE LA RICARDA

SISTEMA CONSTRUCTIVO BGB.

SISTEMA CONSTRUCTIVO DE VIVIENDAS PREFABRICADAS, REALIZA UN PROTOTIPO DE LAS MISMAS EN LA PROV. DE BUENOS AIRES.

CASA BERLINGIERI - PORTELUELO 1947.

CASA AL GARRE - 1935 J. LL. SERT + J. TORRES CLAVÉ

CASA LA RICARDA. VISTA DEL PABELLÓN DE LOS PADRES DESDE LA ESQUINA NOR-OESTE. DESDE ESTE ÁNGULO EL PABELLÓN PARECE ESTAR EXCENTO, INDEPENDIENTE DEL RESTO DE LA CASA, YA QUE NO SE VE LA GALERÍA QUE LO MANTIENE UNIDO A ELLA.

PABELLÓN BERLINGIERI, BECCAR (PROV. BS AS) 1950-51.

CASA BOOTH. Fachada lateral, 1948. Portezuelo, Pta. Ballena, Uruguay.

CASA BOOTH, PLANTA, PORTELUELO. 1948

PABELLÓN EN UN JARDÍN PARA LA FAMILIA BERLINGIERI, SITUADO EN LA PARTE TRASERA DEL JARDÍN DE UNA CASA EN LAS AFUERAS DE BUENOS AIRES. SIRVE PARA COMPLEMENTAR LA

mi similar a la primera versión de La Ricarda a ver el mar. desarrollada en todos los ambientes entre a la primera planta desde el acceso al antes de pasar a la fachada.

signado con el tema de separar cuerpos de la casa en la foto X ve lo que "interioriza" la galería, pues los 2 cuerpos se unen en unidos

La pregunta que uno se hace inmediatamente de ver este documento, si no tuviéramos la cronología del resto de obras y trabajos de Bonet anteriores a éste es: ¿Cómo ha hecho Bonet para pensar tan rápidamente un nuevo proyecto, tan distinto al anterior?

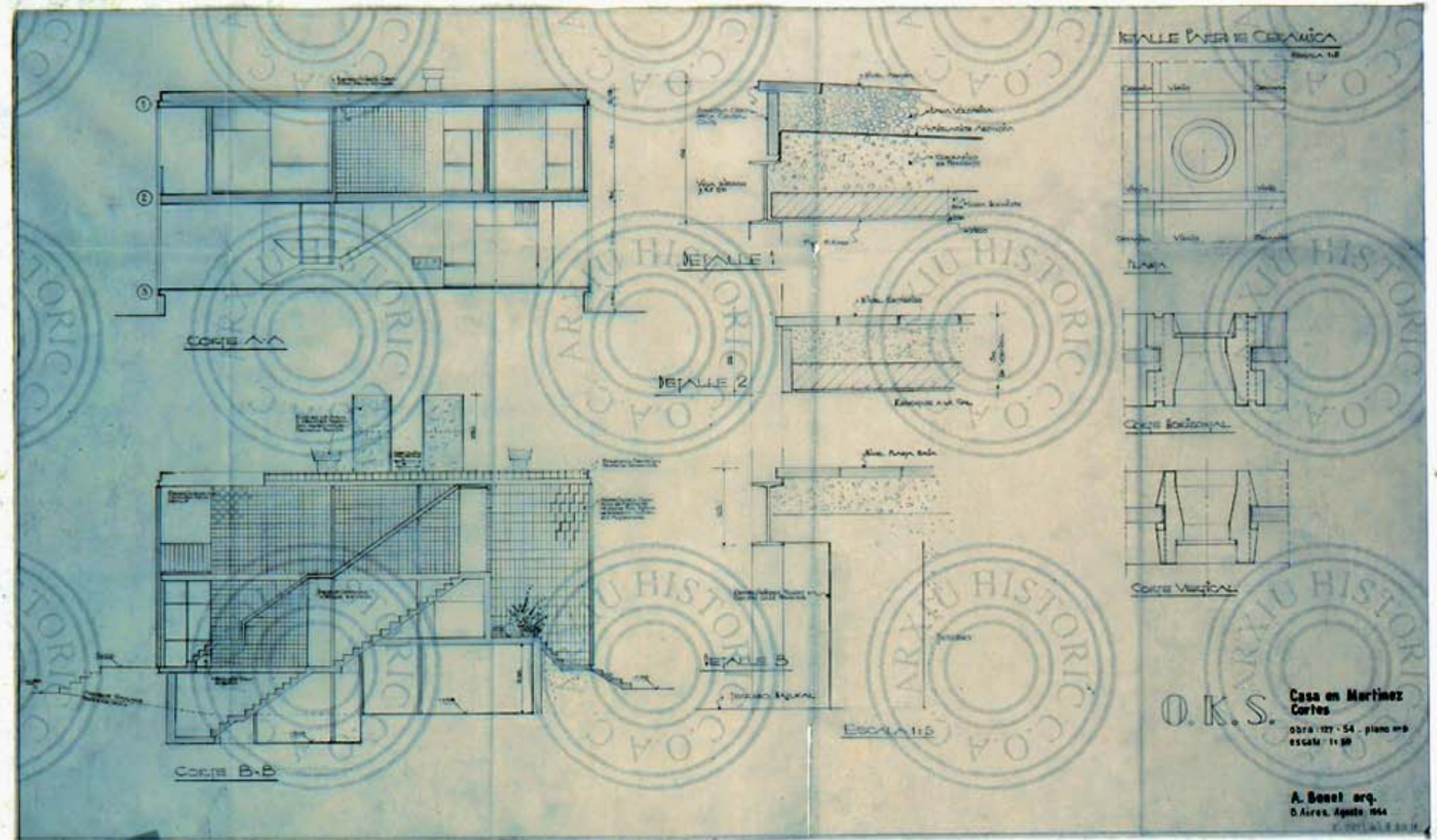
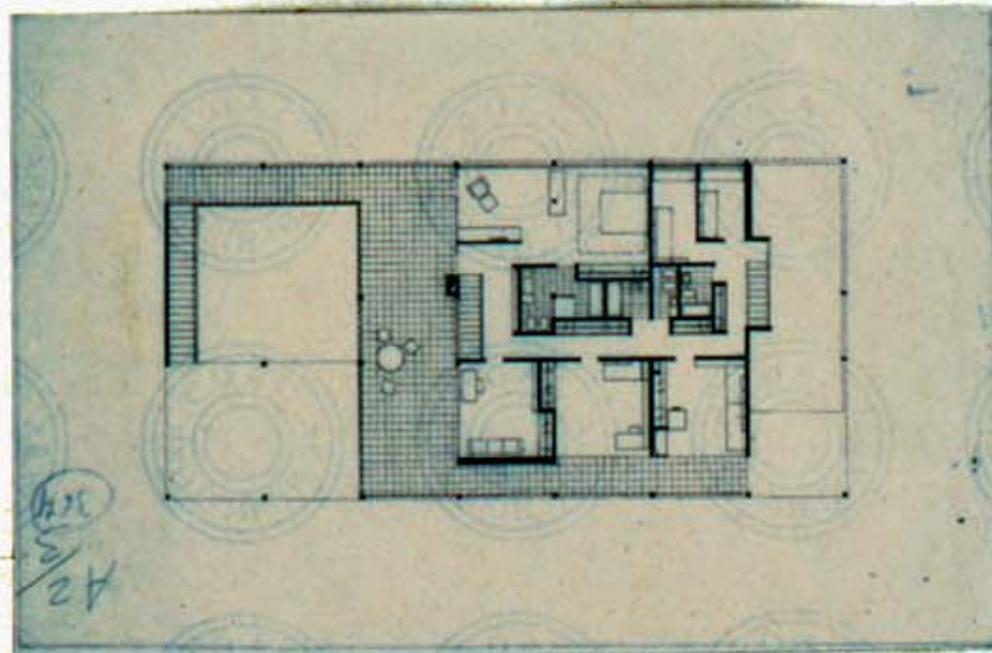
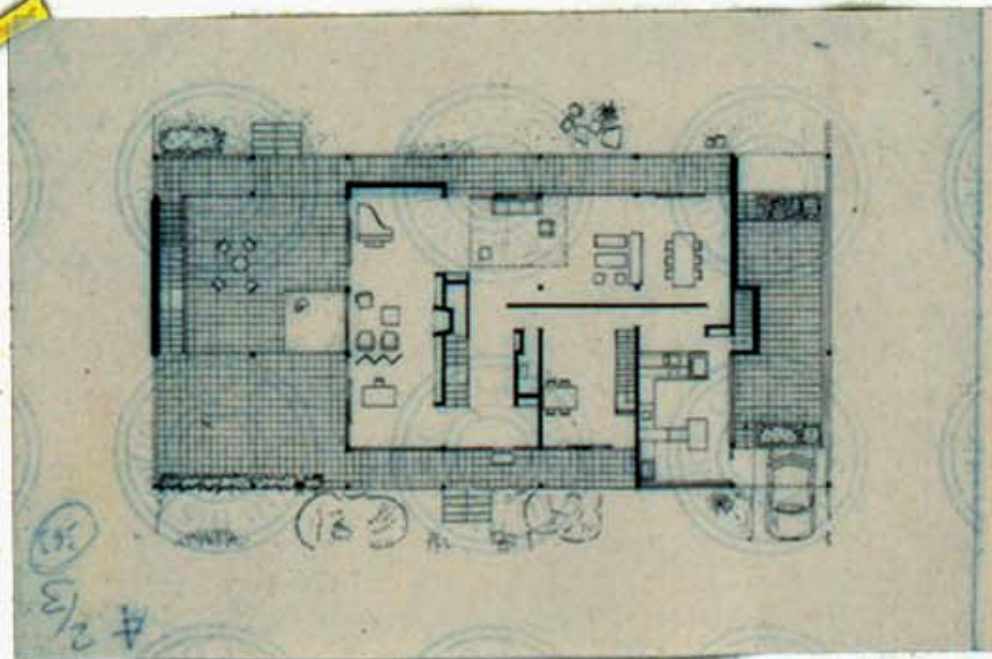
Para contestar esta pregunta la cronología nos es muy útil, pues podemos buscar con la mirada otros trabajos o investigaciones que hubiera hecho Bonet antes de este proyecto, y cuyas soluciones puedan haberle ayudado a sacar tan rápidamente un nuevo proyecto.

Entonces vemos que, la mayoría de las soluciones que Bonet aplica en La Ricarda, las ha utilizado en proyectos anteriores a este. Ya hemos comentado el ejemplo de las bóvedas y los espacios intermedios entre éstas. El proyecto en este aspecto es un producto de lo experimentado en la Casa Berlingieri -con espacios de transición entre bóvedas que contienen ya sea programa de servicio como circulaciones-, y el Pabellón Berlingieri, donde la bóveda comienza por primera vez en su obra a liberarse de los muros que le dan apoyo para pasar a tener una estructura de pilares en las esquinas, que le permiten pensar los espacios debajo suyo con total libertad de orientación y dirección.

El segundo tema que Bonet trae de experiencias anteriores es el de las grandes cristalerías que cierran los paños hacia los espacios exteriores. Estas carpinterías metálicas, de sección muy delgada y paños de cristal muy grande, también han sido probadas antes, tanto en el Pabellón Berlingieri como en la Casa Berlingieri.

Además, en esta última, tratándose de una casa en la playa, ya ha ensayado con materiales que puedan dar respuesta a los problemas de una carpintería que tenga que resistir el contacto cercano con el mar. Esto lo comprobamos también en la primera carta que envía Bonet luego de este encuentro y definición de la nueva versión del proyecto, cuando le pide a Ricardo Gomis que le devuelva los planos de carpintería que dejó para él y Bofill (el constructor), con comentarios. ¿Cómo es posible que Bonet haya dejado ya a su cliente y al constructor un plano de detalle de la carpintería que quiere usar para la casa, si no es que hubiera hecho este plano para un proyecto anterior, que ahora reutiliza?

CASA O.K.S., MARTÍNEZ, PROV. DE BUENOS AIRES, 1953-1956,



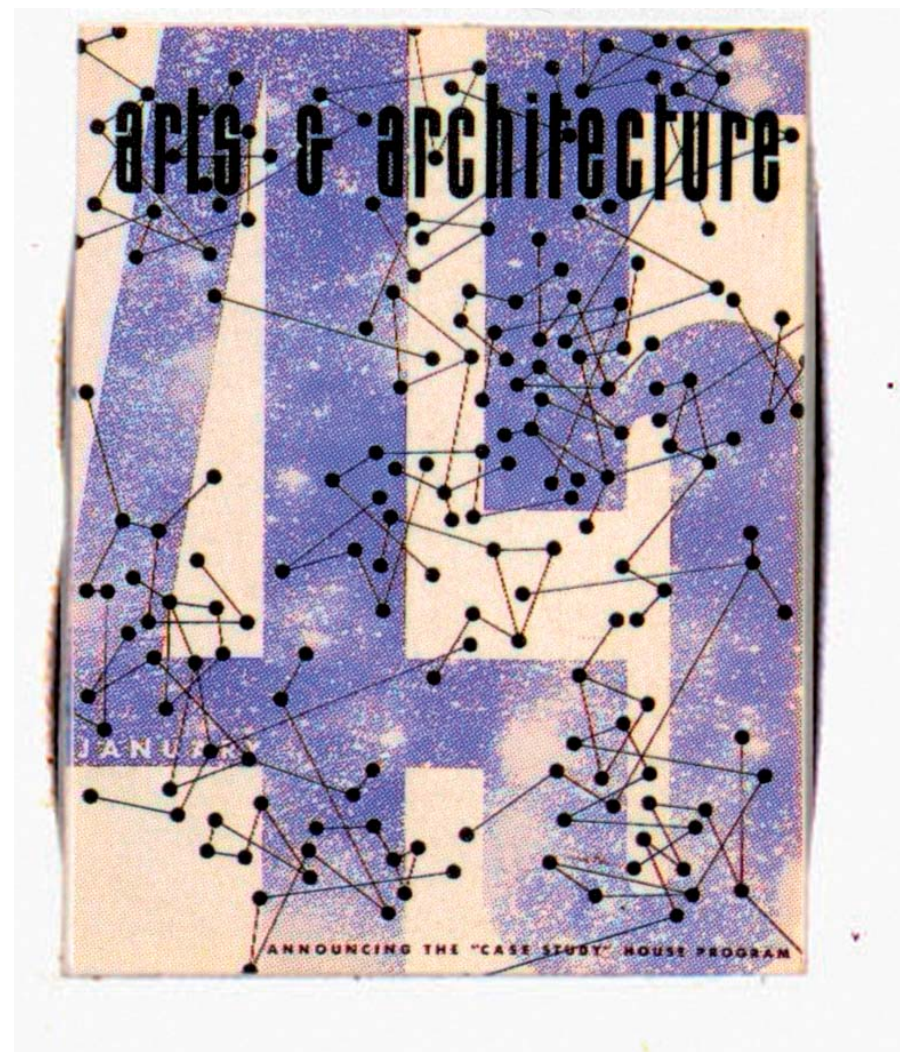
Un tercer aspecto de nuevo proyecto que Bonet trae desde un proyecto anterior para adaptarlo a La Ricarda es el uso de la celosía cerámica. Podemos ver esta misma pieza, con el mismo detalle de forma y manera de contener el cristal de colores y el blanco, en su proyecto, de ese mismo año (1953) para la Casa Oks en Martínez, periferia de Buenos Aires.

Para ese proyecto, que se proyecta y construye entre 1953 y 1956, Bonet ya dibuja cerramientos de celosía cerámica exactamente del mismo tipo que luego aplicará a La Ricarda. Es por esto que cuando Bonet describe a su cliente Ricardo Gomis el proyecto que piensa hacer para La Ricarda, ya dibuja con total detalle este elemento, cosa extraña y muy difícil de entender si no se trata de un elemento que él ya conoce y ha hecho fabricar antes.

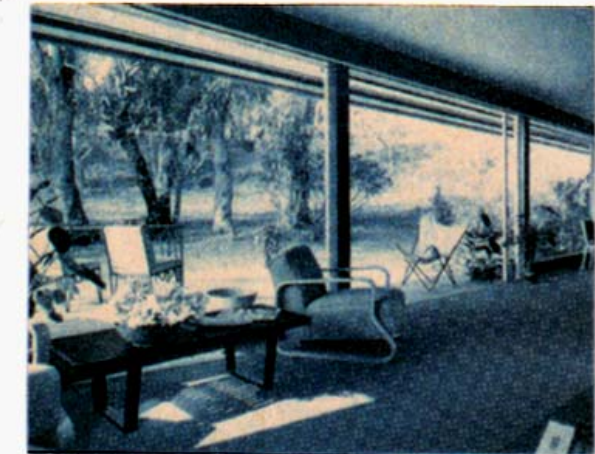
3. Las vanguardias de California, 1945.

En ese punto de la cronología hay que poner atención a otra influencia que puede haber tenido Bonet para el proyecto de La Ricarda, y que viene en línea paralela al de la evolución de la bóveda en los trabajos de Bonet. Se trata del programa de Case Study Houses, experiencia en vivienda unifamiliar desarrollado por arquitectos de California que representaron un movimiento de vanguardia en la experimentación de vivienda unifamiliar económica. Esta experiencia fue inicialmente impulsada por John Entenza, editor de la revista Arts & Architecture, que él dirigía. Entenza lanza la propuesta en el número de Enero de 1945 de la revista, justo acabada la Segunda Guerra Mundial, para que una serie de arquitectos de California diseñen casas para una familia tipo americana, basadas en estructura de hierro reticular.

Estas viviendas debían ser económicas en su principio, de manera de convertirse en un modelo de vivienda para gran parte de la población en estos años de postguerra. Había un aspecto experimental incorporado en las propuestas, dado el momento histórico que se estaba viviendo.



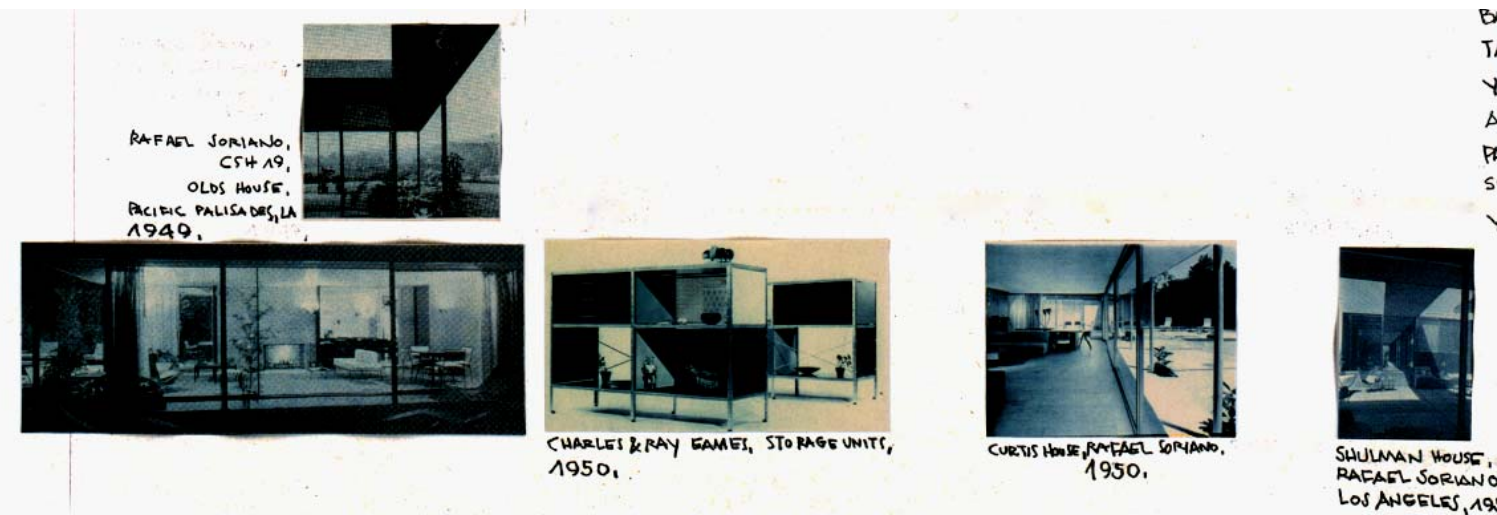
A comienzos de 1946, Richard Neutra viaja a los As, y visita a Bonet y sus obras de Punta Ballena.



RICHARD NEUTRA. CS# 20 BAILEY HOUSE, LOS ANGELES, 1947-48.

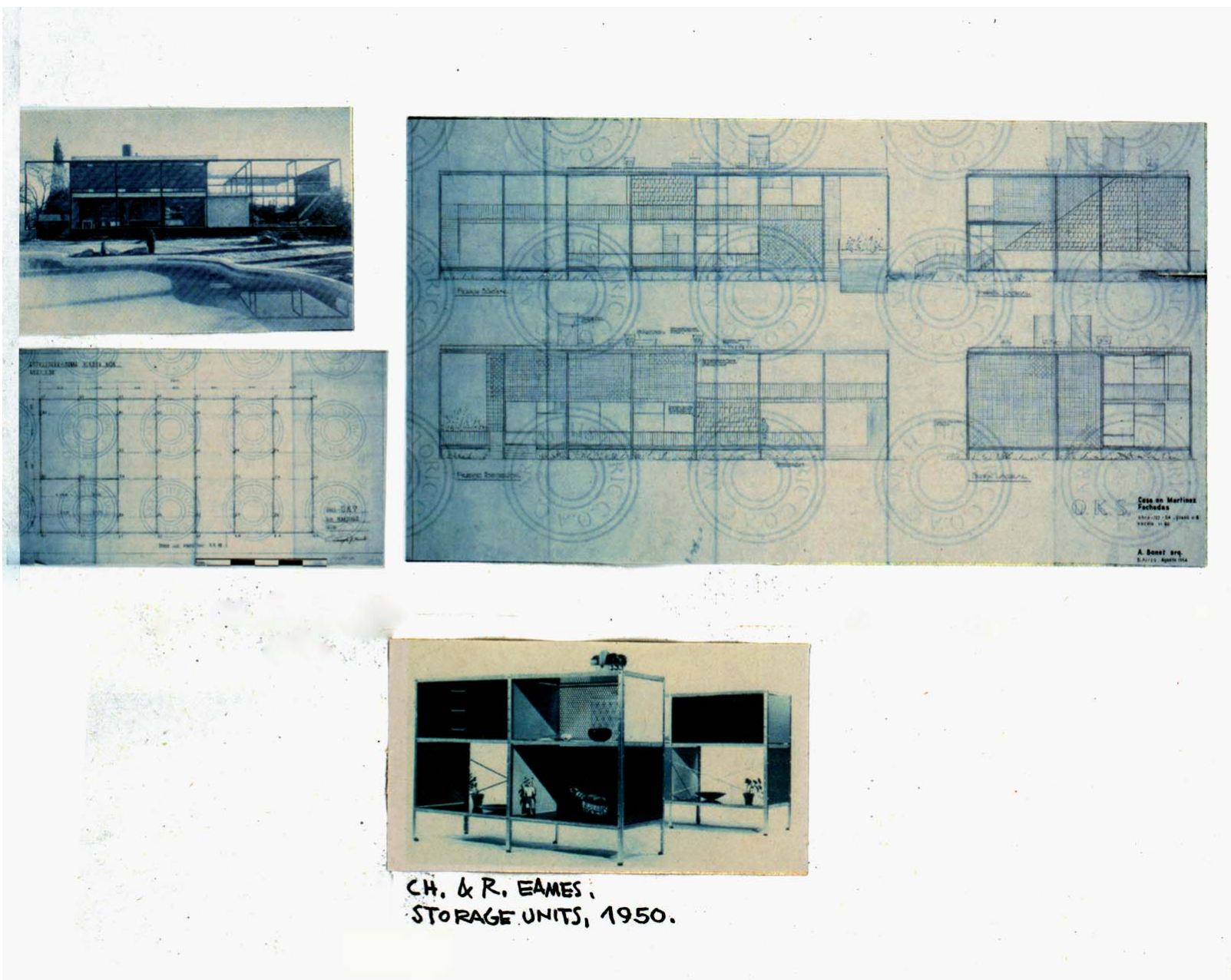
Uno de los arquitectos que primero construye una casa dentro de este programa es Richard Neutra, quien conoce a Bonet y le visita en Buenos Aires y en Uruguay, donde ve sus obras de Punta Ballena.

Neutra, junto a otros arquitectos de California como Rafael Soriano, Charles & Ray Eames, Eero Saarinen, Craig Ellwood o Pierre Koenig, definen una manera de diseñar casas a partir de mallas ortogonales, en general de una sola altura, es decir casas que se extienden en horizontal conquistando el terreno libre a su alrededor. A su vez estas mallas van dejando espacios vacíos a medida que crecen, por tanto estos vacíos comienzan a formar parte de la casa, en forma de patios interiores o en los bordes de la propia casa. Estas estructuras reticulares de mallas ortogonales están construidas utilizando la tecnología del acero, a partir de pilares y vigas que forman retículas para luego llenar los espacios de paredes o techo con materiales muy variados, pero no portantes. Esta manera de diseñar es llevada también al diseño del mobiliario, como por ejemplo los armarios para guardado diseñados por Ray Eames, estructuras de tubo de acero que forman cajas de guardado, y que con sus puertas correderas o inexistentes van dejando espacios vacíos y llenos, de la misma manera que las casas van llenando o vaciando el terrenos en el que se apoyan.

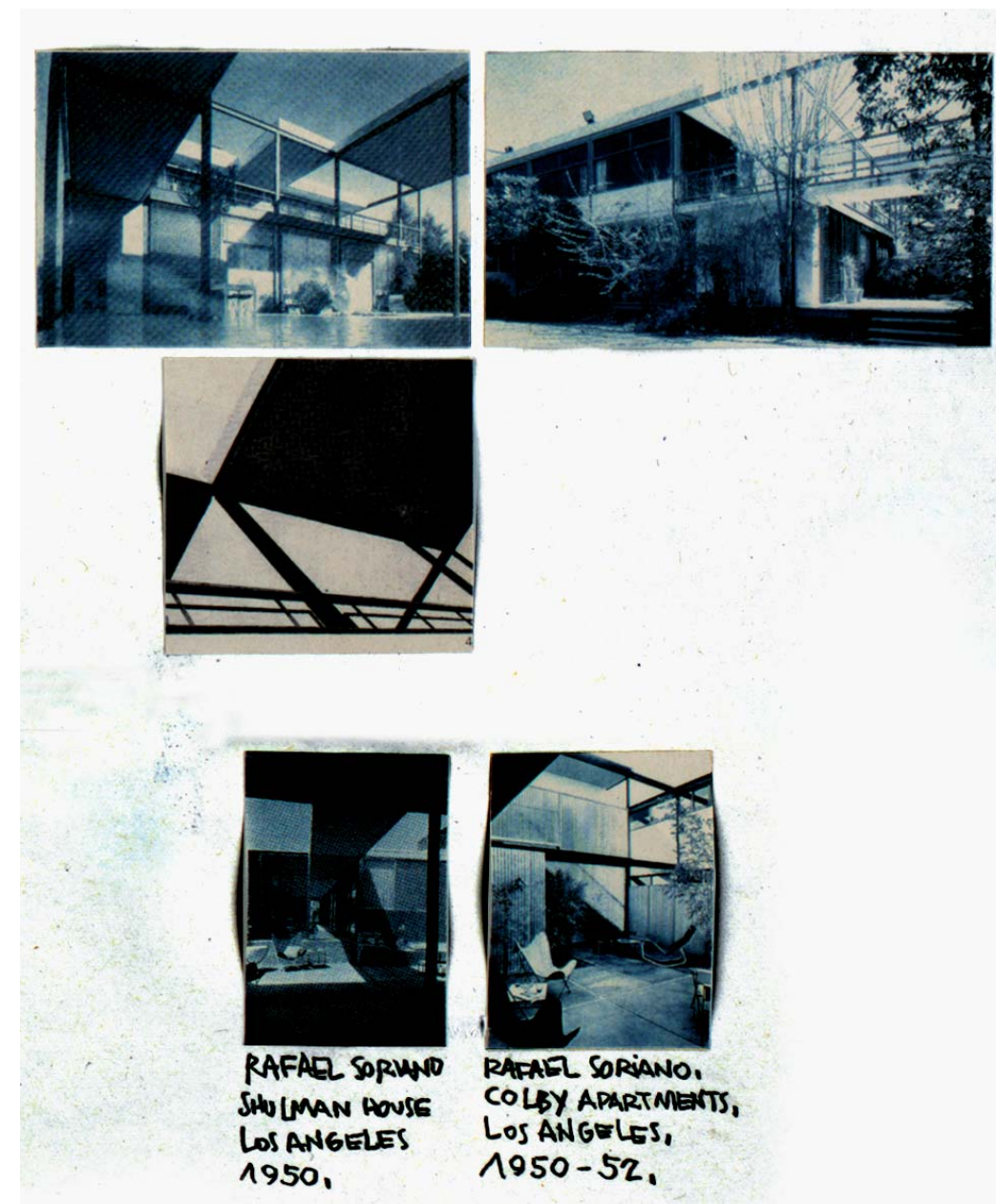


EAF, V
TAR A
Y DIF
ABOV
PABELL
SUS LA
Y COL

SHULMAN HOUSE, RAFAEL SORIANO, LOS ANGELES, 1950.



Esta manera de proyectar la toma Bonet claramente a partir de su Casa Oks, para Martínez en 1953 al 1956. Esta casa, contemporánea a la segunda versión de La Ricarda, Bonet trabaja con la retícula ortogonal en dos alturas, dejando vacíos dentro del volumen total de la vivienda. El proyecto podría perfectamente asimilarse a uno de los armarios de guardado de Ray Eames, en su parecido con la estructura de acero que dibuja la retícula mientras que el resto de planos de paredes y techos van llenándose parcial o totalmente según le interese a Bonet por programa u orientación.



También hay mucha relación con la Casa Shulman, construida por Rafael Soriano en Los Ángeles en 1950, o los Colby Apartments también de Soriano en la misma ciudad, de 1950-1952. En estos dos proyectos de Soriano, la manera de utilizar los vacíos para generar patios que se cubren parcialmente en la segunda planta, es muy similar a la que utiliza Bonet para la Casa Oks.

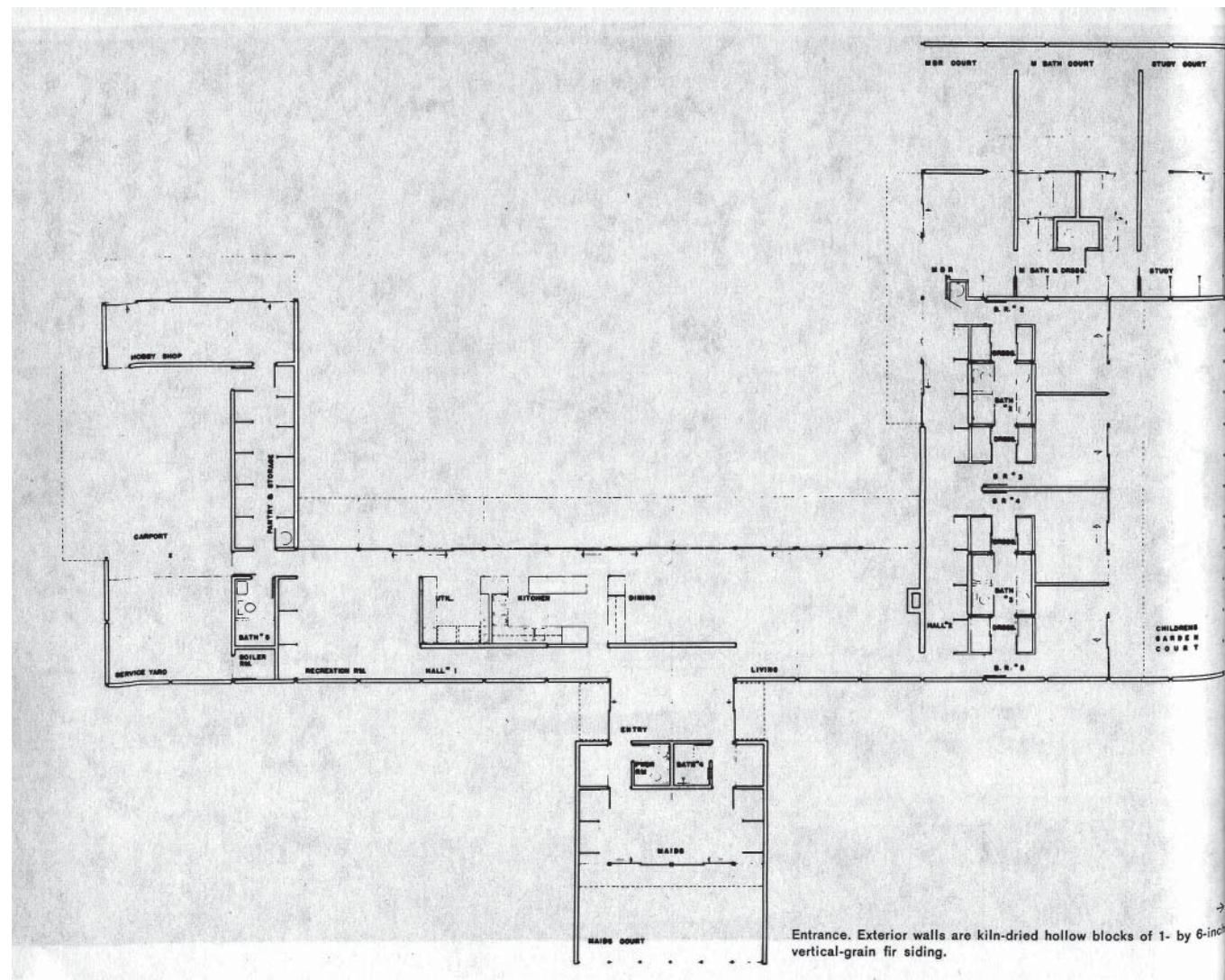
Las afinidades entre este grupo de arquitectos y Bonet son recíprocas. Podemos encontrar su silla BKF en los interiores de estas casas californianas. Su diseño encaja en esta representación de una moderna manera de vivir.

Al mismo tiempo, la relación entre la Casa Oks y La Ricarda es bastante clara si la pensamos desde la utilización de una malla ortogonal que estructura los dos proyectos. En el caso de La Ricarda, podríamos decir que recibe la influencia de esta casa de Martínez por un lado, y por otro de alguna de las casas del programa Case Study. En particular, si observamos la Case Study House N° 17 de Craig Ellwood (Beverly Hills, 1954), hay en la planta muchos elementos que recuerdan la casa La Ricarda.

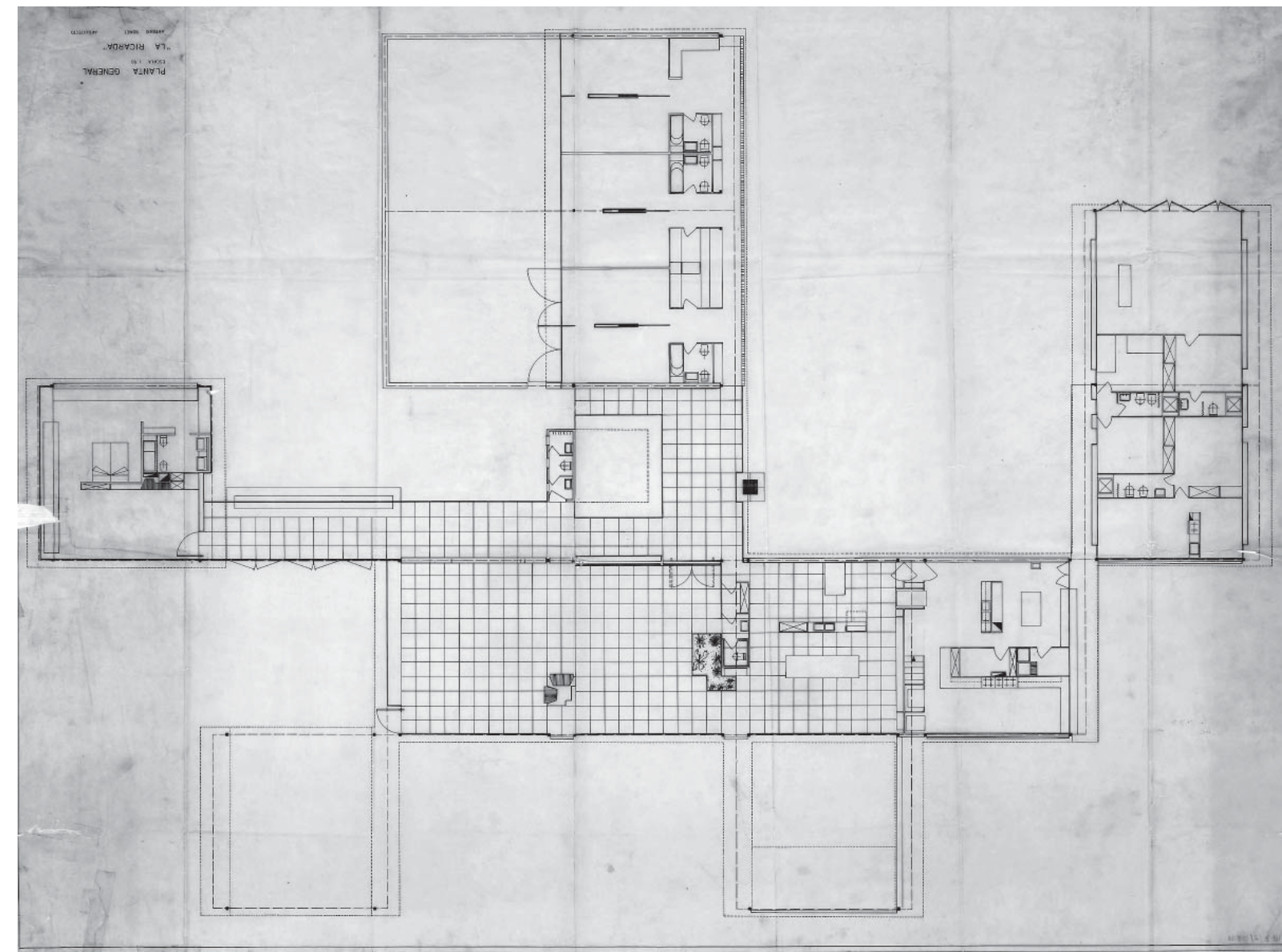
La forma en que Ellwood coloca los tres pabellones principales de su casa, de manera que va dejando grandes patios abiertos pero que a su vez están rodeados por la propia casa, es muy similar a la manera de establecerse en el terreno de Bonet para La Ricarda.

Si miramos más detenidamente la planta de la CSH 17, vemos que también hay aspectos de la distribución interior de la casa que pueden haber interesado también a Bonet. En concreto el cuerpo de dormitorios de los niños en la casa de Beverly Hills tiene mucho parecido con el pabellón de dormitorios de los niños de La Ricarda: la forma de agrupar los baños y vestidores, dejando un pasillo detrás y las habitaciones delante, éstas compartiendo un tabique de a dos; el vestíbulo de entrada cada dos habitaciones, apartado del pasillo creando un espacio cuadrado antes de entrar; el paso a través de los servicios creando un doble paso paralelo al pasillo corrido; finalmente el patio de los niños, conectando todas las habitaciones y de una proporción muy similar al propio cuerpo de los dormitorios, también cerrado, en este caso con paneles translúcidos, hasta una cierta altura, para limitar una parte del exterior conectado al interior; este mismo patio se repite en la habitación de los padres.

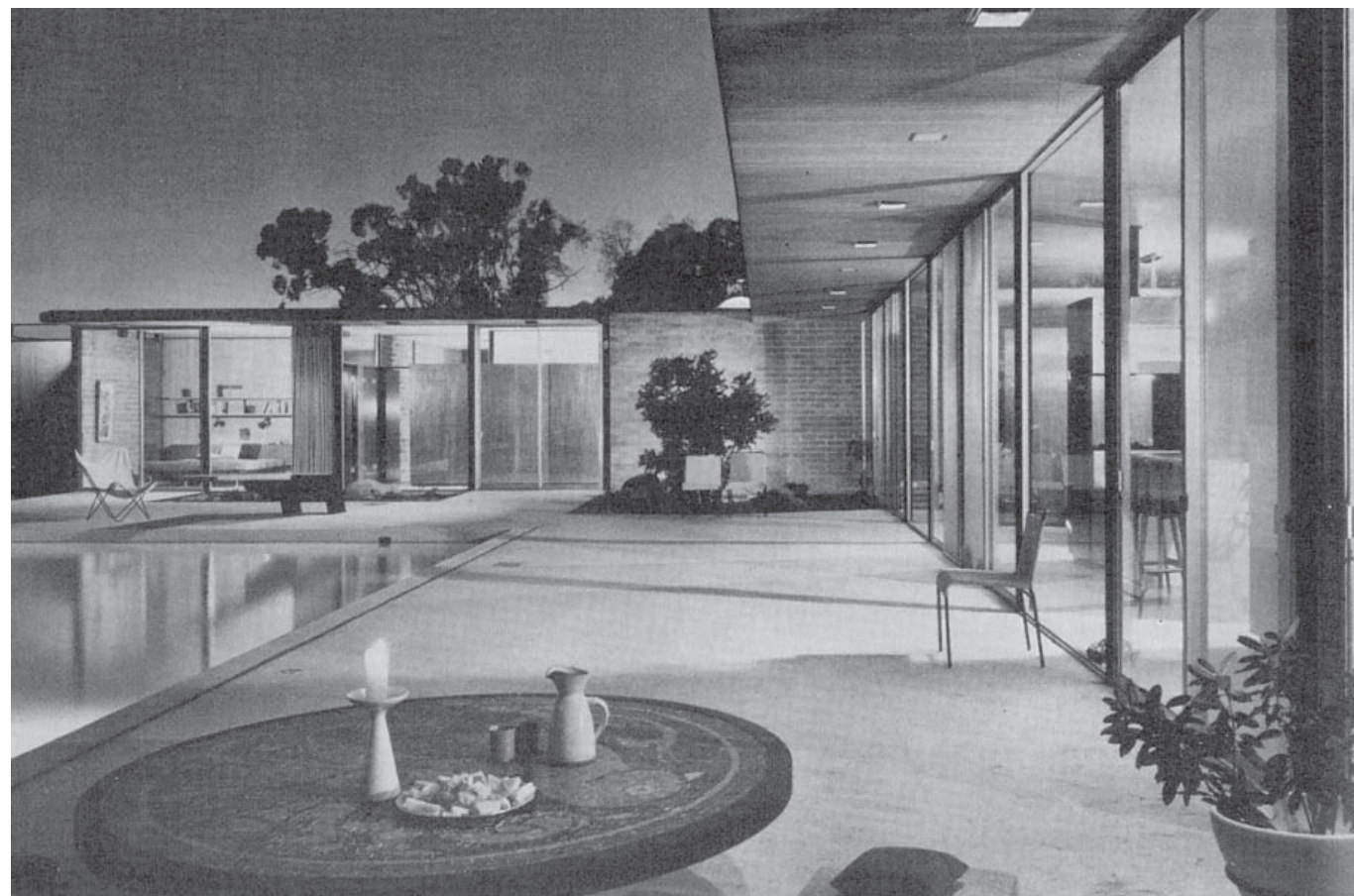
CSH 17. Craig Ellwood, 1954.



La Ricarda. Antonio Bonet, 1953.

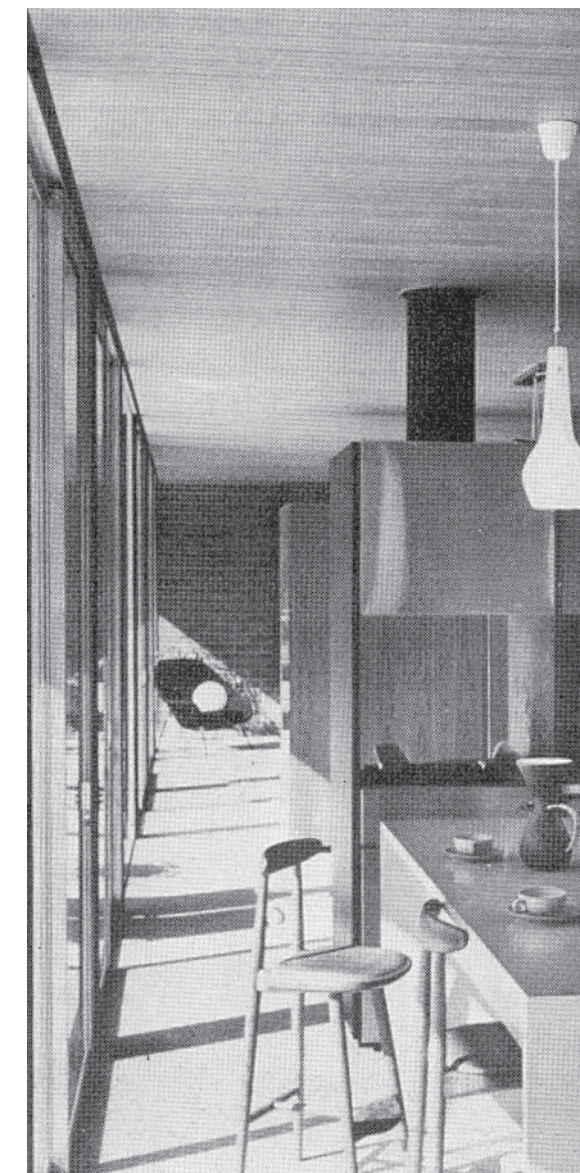
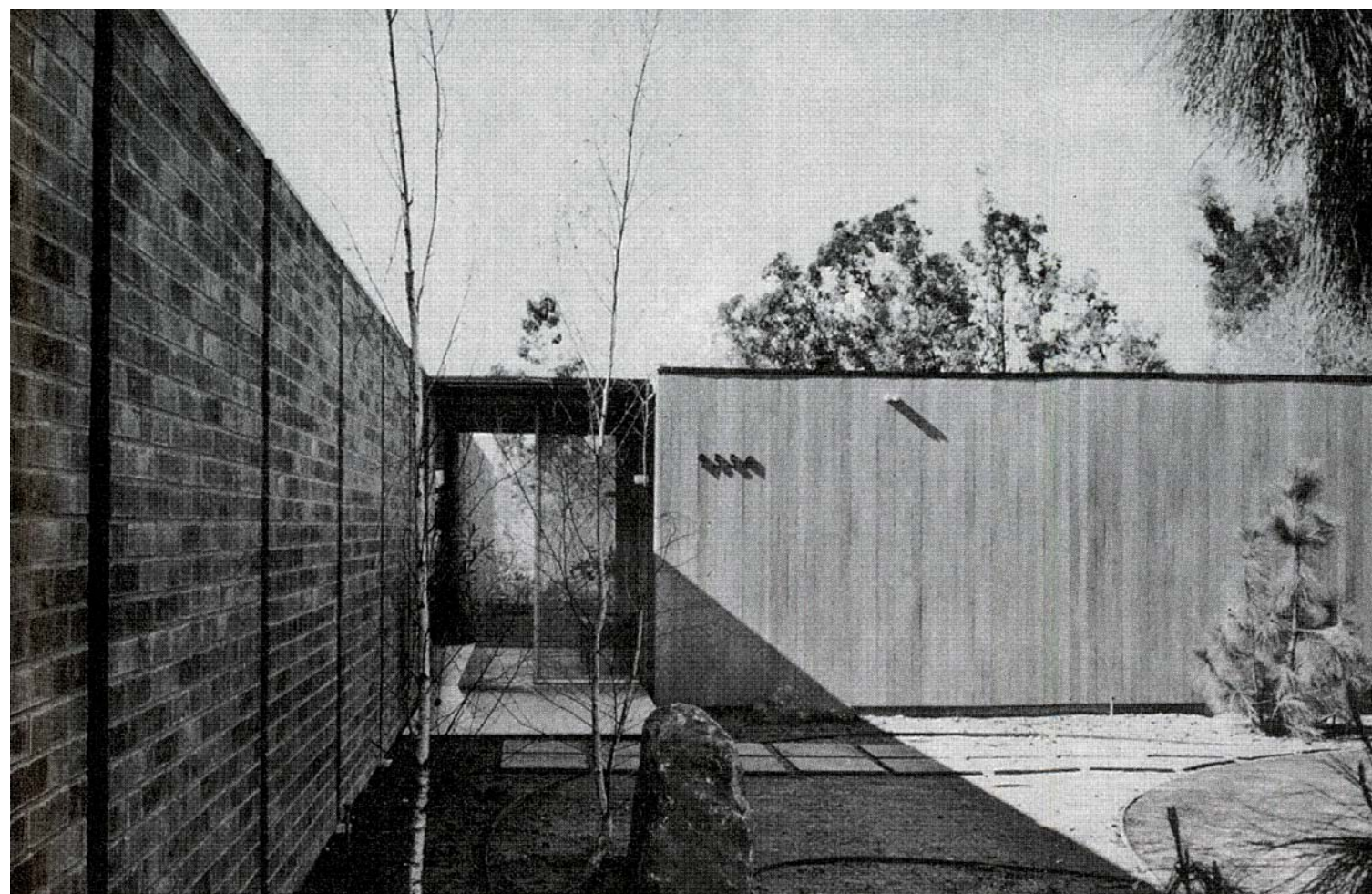


Todos estos aspectos son muy similares en la casa La Ricarda, y luego podemos ver otros de funcionamiento general en el resto de la casa: la voluntad de crear pasos a lo largo de la casa tangentes a los paramentos, que van dejando a un lado el cristal de cierre y a otro las estancias y muebles que definen este paso; los grandes paños de cristal que buscan una continuidad y fluidez entre el espacio interior y el exterior; combinación de paños de cerramiento cerámico que plantean largas líneas que atraviesan toda a casa, contrapuestos a paños de ventanas que proponen aberturas de toda la altura y el ancho libre entre pilares y vigas.



CSH 17. Craig Ellwood, 1954.

Esta arquitectura de vacíos rodeados por espacios habitados que dan como resultado una construcción menos sólida y más abierta, que se extiende en horizontal e incorpora la naturaleza dentro suyo, es la misma en las Case Study Houses y en La Ricarda. Por su conocimiento de alguno de los miembros de esta vanguardia de California, y de la arquitectura internacional y lo que estaba sucediendo en otros países en el mismo momento, es muy probable que Bonet conociera a fondo estas propuestas y le influyeran en su trabajo. También es probable que Bonet recibiera la revista Arts & Architecture en Buenos Aires, dado su constante interés por estar al día de lo que se estaba haciendo en otros países, como es el caso de su participación en los Congresos CIAM, a los que asistía como representante de Argentina.



1952

1953

SIN NOTICIAS EN MEDIO.

FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGOSTO SEPT OCT NOV DICIEMBRE ENF FEB MAR ABRIL MAYO JUNIO JULIO AGOSTO SEPT OCT



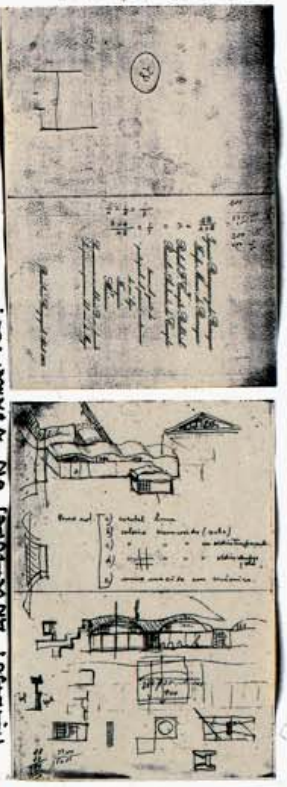
Handwritten notes in Spanish, including a letter from Bonet to Gomis dated February 1952. The text discusses the project's progress and the lack of news from Gomis.

BONET SE EXTRAÑA POR EL SILENCIO DE R. GOMIS, Y DE QUE NO CONTESTE LAS CARTAS. PIDE A GOMIS COBRAR LOS HONORARIOS DEL ANTEPROYECTO DE FEB. DE 1950, A TRAVÉS DE LA SRA. PILAR CAMPINS DE MIRA, QUE VIAJA A BARCELONA.

BONET TIENE SU ESTUDIO EN AVENIDA SANTA FE 2656, 9ºB DE BUENOS AIRES.

A. BONET PIDE A R. GOMIS NOTICIAS SOBRE EL TEMA LA RICARDA, Y LIQUIDACIÓN DE HONORARIOS DEL ANTEPROYECTO, ENVIADO EN FEBRERO DE 1950, ES DECIR 2 AÑOS Y 6 MESES HASTA HOY. CARTA ENVIADA MEDIANTE CELSO GOMIS, HERMANO DE RICARDO, QUE VIVE EN BUENOS AIRES Y VIAJA A BARCELONA.

EN UNA INVITACION A UNA BODA SE PUEDE CONSTATAR ENTRE ABRIL Y MAYO DE 1952 EL CAMBIO A UN NUEVO PROYECTO. HAY QUE VER SI LOS ELEMENTOS QUE COMPONEN EL PROYECTO. BONET PARECE RECURRE A SU COMPAÑEROS YA ENCARGADOS EN TRABAJOS ANTERIORES EN SUBURBIO.



EN LAS FOTOS DE MAQUETA Y EN EL PLANO 7 SE VE EL PABELLÓN DE LOS PADRES COMO MÓDULO INDEPENDIENTE, AISLADO DEL RESTO DE LA CASA, MUY SIMILAR AL PABELLÓN BERLINGIERI, DE 1950-51, CONSTRUIDO EN EL JARDÍN DE LA CASA DE ESTA FAMILIA EN BECCAR, PROV. DE BUENOS AIRES.

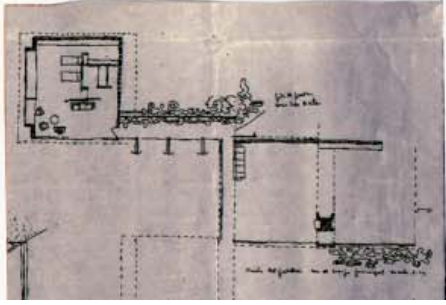
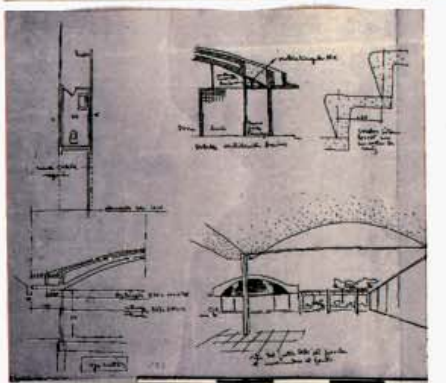
Official correspondence and documents, including letters and reports, some with stamps and signatures.

Official correspondence and documents, including letters and reports, some with stamps and signatures.

Official correspondence and documents, including letters and reports, some with stamps and signatures.

Official correspondence and documents, including letters and reports, some with stamps and signatures.

Official correspondence and documents, including letters and reports, some with stamps and signatures.



4. Cartas.

En la cronología están colocadas, en los meses correspondientes, las cartas de ida y vuelta enviadas entre los distintos interlocutores del proyecto. Principalmente son cartas entre la persona que representa a los clientes, Ricardo Gomis, que escribe desde Barcelona, y el arquitecto, Antonio Bonet, que escribe desde su estudio en Buenos Aires. Además de estos dos principales interlocutores, hay también cartas de otros dos participantes en este equipo de trabajo: el constructor Emilio Bofill, quien escribe desde su estudio en Barcelona, y el arquitecto José Comas. encargado de tramitar los permisos de la obra y dar noticia a Bonet del avance de esta.

También se representan en la cronología los viajes conocidos en una u otra dirección, ya sea Bonet viajando a Barcelona o Gomis viajando a Sudamérica, momentos en los que se interrumpe la documentación escrita ya que los encuentros entre ellos las sustituyen. Y también he dejado constancia de cartas que se han perdido, pero que sabemos que existieron pues se mencionan en otras, posteriores.

Cada carta o viaje está representado en una u otra dirección, ya sea Bonet viajando a Barcelona o Gomis viajando a Sudamérica, momentos en los que se interrumpe la documentación escrita ya que los encuentros entre ellos las sustituyen. Y también he dejado constancia de cartas que se han perdido, pero que sabemos que existieron pues se mencionan en otras, posteriores.

1950 **1951** **1952**

1949

1950: PRIMERA CARTA DE AD A LA FIA GOMIS-BERTRAND. EN EL ARCHIVO FAMILIAR SE ENCUENTRA UN PROYECTO CON DOS VISTAS DE MANERA Y AZ FOTOS DE LA CASA. BONET ADJUNTA EL ANTEPROYECTO DE LA PRIMERA VERSIÓN DE LA CASA. UN PAQUETE CON PLANOS, UNA MEMORIA Y FOTOS DE LA MAQUETA, ADemás DE UNA FOTO DE EL MISMO SENTADO AL LADO DE LA MAQUETA EN SU ESTUDIO EN BUENOS AIRES. EN LA CARTA PIDE QUE MUESTREN EL PROYECTO A JEAN PONS. BONET PROPONE UNA CASA EN LA QUE SE PUEDA HACER UNA VIDA ALEGRE, HIGIÉNICA Y ESPIRITUAL, ES DECIR: AIRE LIBRE, MUCHO SOL, MUCHA SOMBRA Y FRESCO PARA EL VERANO, RAMPAS Y RECORRIDOS PARA QUE SE PUEDA PASAR POR LA CASA, RELACION ENTRE ESPACIOS QUE SE SUCEDEN Y SE DESCRUBEN A MEDIDA QUE SE RECORRE LA CASA. (EXTRACTOS DE LA MEMORIA DEL PROYECTO ENVIADA POR BONET A SUS CLIENTES JUNTO A LOS PLANOS Y FOTOS DE MAQ.)

1951: RICARDO GOMIS VIAJA A BS. AS. PARA ASISTIR A LA BODA DE SU HERMANO CELSO. SE ENCUENTRA CON BONET Y URBAN DE LA RICARDA, PERO AÚN SIGUEN DISCUTIENDO SOBRE EL 1º PROYECTO. NO SE HABLA TODAVÍA DE CAMBIAR EL PROYECTO.

1952: A BONET PIDE A RICARDO NOTICIAS SOBRE EL TEMA LA RICARDA, Y LINDIACIÓN DE HONORARIOS DEL ANTEPROYECTO, ENVIADO EN FEBRERO DE 1950, SE DECIR 2 AÑOS Y 6 MESES HASTA HOY. CARTA ENVIADA MEDIANTE CELSO GOMIS, HERMANO DE RICARDO, QUE VIVE EN BUENOS AIRES Y VIAJA A BARCELONA.

1953: EN LAS FOTOS DE MAQUETA EN EL PANO 7 SE VE EL PABELLÓN DE LOS PADRES COMO MÓDULO INHIBIENDO, AISLADO DEL RESTO DE LA CASA. MEJ SUGIERO AL PABELLÓN BERLINO, DE 1950-54, CONSTRUIDO EN EL JARDÍN DE LA CASA DE ESTA FAMILIA EN BUENOS AIRES, PROV. DE BUENOS AIRES.

Esta representación, con una base común -el mapa-, sobre la que se indica cada vez la dirección de la comunicación, permite entender a simple vista la frecuencia de correspondencia desde Bonet a su cliente, muy intensa sobre todo en los primeros años del encargo -1950, 1951, 1952 e inicios de 1953-, para luego comenzar a ser de dos direcciones, un verdadero diálogo de ida y vuelta, hasta que en Marzo de 1954 se interrumpe por un plazo de más de dos años, hasta Mayo de 1956.

En este momento se entiende que el proyecto retoma interés, tanto de parte de la familia Gomis-Bertrand como por parte de Bonet que re-inicia sus dibujos de soluciones para la casa, pues se suceden una serie de cartas en las que entra a participar el constructor de la obra, Emilio Bofill, pidiendo definiciones del proyecto, lo que indica que la obra está realmente a punto de comenzar.

1954 **1955** **1956**

1954: PA SAN DOS AÑOS Y DOS MESES DESDE LA CARTA 14 DE BONET A GOMIS. 10 DE MAYO DEL '56, CARTA DE RICARDO GOMIS PIDIENDO A BONET PENSAR ALGUNAS COSAS DEL PROYECTO EN BASE A UNA SERIE DE SUGERENCIAS QUE LE ENVIÓ CON ESTA CARTA.

1955: CARTA EXTRA VIADA SIN NUMERACIÓN. BONET RESPONDE A LA CARTA DE RIC. CON MODIFICACIONES AL PROYECTO ENVIANDO SUS COMENTARIOS, ADJUNTA PLANO CON MODIFICACIONES.

1956: PASA

1957

1958

CASI UN AÑO DESDE LA CARTA 17.

NOV DIC ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL MAYO JUNIO JULIO

4/10 EL MISMO DÍA BONET A GOMIS. 20 DÍAS DESDE CARTA 18/10. 25/11 DÍAS DESDE CARTA 20. 4/1 UN MES Y MEDIO DESDE CARTA 21. 22/12 UN MES DESDE CARTA 22. 24/1 UN MES DESDE CARTA 23. 24/1 UN MES DESDE CARTA 24. 24/1 UN MES DESDE CARTA 25. 24/1 UN MES DESDE CARTA 26. 24/1 UN MES DESDE CARTA 27. 24/1 UN MES DESDE CARTA 28. 24/1 UN MES DESDE CARTA 29. 24/1 UN MES DESDE CARTA 30. 24/1 UN MES DESDE CARTA 31. 24/1 UN MES DESDE CARTA 32. 24/1 UN MES DESDE CARTA 33. 24/1 UN MES DESDE CARTA 34. 24/1 UN MES DESDE CARTA 35. 24/1 UN MES DESDE CARTA 36. 24/1 UN MES DESDE CARTA 37. 24/1 UN MES DESDE CARTA 38. 24/1 UN MES DESDE CARTA 39. 24/1 UN MES DESDE CARTA 40. 24/1 UN MES DESDE CARTA 41. 24/1 UN MES DESDE CARTA 42. 24/1 UN MES DESDE CARTA 43. 24/1 UN MES DESDE CARTA 44. 24/1 UN MES DESDE CARTA 45. 24/1 UN MES DESDE CARTA 46. 24/1 UN MES DESDE CARTA 47. 24/1 UN MES DESDE CARTA 48. 24/1 UN MES DESDE CARTA 49. 24/1 UN MES DESDE CARTA 50. 24/1 UN MES DESDE CARTA 51. 24/1 UN MES DESDE CARTA 52. 24/1 UN MES DESDE CARTA 53. 24/1 UN MES DESDE CARTA 54. 24/1 UN MES DESDE CARTA 55. 24/1 UN MES DESDE CARTA 56. 24/1 UN MES DESDE CARTA 57. 24/1 UN MES DESDE CARTA 58. 24/1 UN MES DESDE CARTA 59. 24/1 UN MES DESDE CARTA 60. 24/1 UN MES DESDE CARTA 61. 24/1 UN MES DESDE CARTA 62. 24/1 UN MES DESDE CARTA 63. 24/1 UN MES DESDE CARTA 64. 24/1 UN MES DESDE CARTA 65. 24/1 UN MES DESDE CARTA 66. 24/1 UN MES DESDE CARTA 67. 24/1 UN MES DESDE CARTA 68. 24/1 UN MES DESDE CARTA 69. 24/1 UN MES DESDE CARTA 70. 24/1 UN MES DESDE CARTA 71. 24/1 UN MES DESDE CARTA 72. 24/1 UN MES DESDE CARTA 73. 24/1 UN MES DESDE CARTA 74. 24/1 UN MES DESDE CARTA 75. 24/1 UN MES DESDE CARTA 76. 24/1 UN MES DESDE CARTA 77. 24/1 UN MES DESDE CARTA 78. 24/1 UN MES DESDE CARTA 79. 24/1 UN MES DESDE CARTA 80. 24/1 UN MES DESDE CARTA 81. 24/1 UN MES DESDE CARTA 82. 24/1 UN MES DESDE CARTA 83. 24/1 UN MES DESDE CARTA 84. 24/1 UN MES DESDE CARTA 85. 24/1 UN MES DESDE CARTA 86. 24/1 UN MES DESDE CARTA 87. 24/1 UN MES DESDE CARTA 88. 24/1 UN MES DESDE CARTA 89. 24/1 UN MES DESDE CARTA 90. 24/1 UN MES DESDE CARTA 91. 24/1 UN MES DESDE CARTA 92. 24/1 UN MES DESDE CARTA 93. 24/1 UN MES DESDE CARTA 94. 24/1 UN MES DESDE CARTA 95. 24/1 UN MES DESDE CARTA 96. 24/1 UN MES DESDE CARTA 97. 24/1 UN MES DESDE CARTA 98. 24/1 UN MES DESDE CARTA 99. 24/1 UN MES DESDE CARTA 100.

1 AL 4 DE FEB RICARDO GOMIS BUENOS AIRES, SE REUNE CON BONET PARA TRATAR TEMAS DIVERSOS EN CARTA 85.

22 DE MAYO AL 22 DE JUNIO, BONET EN BARCELONA VA VISITAR LA OBRA DE LA RICARDA. EN MEDIO HACE UN VIAJE DE A SEMANA A BRUSELAS, VIENE A BS. AS. SOLO, SU ESPOSA ANA MARIA SE QUEDA EN BARCELONA A PASAR EL VERANO (DE EUROPA), Y PASA UNA LARGA TEMPORADA CON LA FAMILIA GOMIS-BERTRAND EN LA CASA DE ESTOS EN BRUSELAS.

A partir de Septiembre de 1957, la correspondencia de ida y vuelta comienza a hacerse intensa y constante, indicios de que la obra está ya en marcha y no se para, aunque el ritmo es variable y las velocidades varían según la construcción avanza o se detiene, se acelera o ralentiza.

Esta intensidad también depende de si Bonet viaja a Barcelona o no: la obra acelera coincidiendo con los períodos en que el arquitecto pasa en Barcelona, los trabajos se intensifican, pues el arquitecto pone tensión y ritmo en el trabajo del equipo, que vuelven a relajarse cuando éste regresa a Buenos Aires.

8

1959

JULIO AGOSTO SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL MAYO JUNIO JULIO AGOSTO SEPTIEMBRE OCTUBRE NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL

23 DE DICIEMBRE BONET ESCRIBE A GOMIS, Y LE AVISA QUE HACIA ABR/MAY. ESTARA EN BARCELONA. CARTA EXTRAVIADA.

PLANTA GENERAL, E.1/50, 10-ENE-1959. (EN ESTE JUEGO DE PLANOS, LA PLANTA GENERAL NO ES YA EL PLANO N°7, SINO DIC LE LLAMA PLANO 2)

PLANO 4, COCINA Y OFICIN, PLANTA Y ALZADOS, E.1/50, 19-ENE-1959.

1960

1961

Timeline for 1960 and 1961 showing monthly intervals and corresponding documents.

1960:

- ABRIL: BOINET ESCRIBE PARA CONFIRMAR QUE LLEGA A BCN EL 15 DE MAYO.
- MAY: ENTRE EL 15 DE MAYO Y EL 7 DE AGOSTO, BONNET ESTÁ EN BARCELONA, VISITANDO LA OBRA L.R. Y ATENDIENDO OTROS PROYECTOS EN ESPAÑA. SON CASI 3 MESES DE ESTANCIA.
- JUN: CARTA DESDE EL ESTUDIO DE BONNET EN BIAS A RICARDO GOMIS.
- JUL: BONNET ESCRIBE A R. GOMIS QUE JANSOSC DE NO TENER RESPUESTA A SUS CARTAS 43 NI 44, QUE CONTENIAN TEMAS URGENTES DE OBRA.
- AGOSTO: 28 de SEPT. E. BOFILL ESCRIBE A BONNET PARA RESPONDER A LA CARTA DE ESTE MES DEL 22/8, CON VARIOS TEMAS DE OBRA. CARTA EXTRAVIADA.
- SEPTIEMBRE: EL 14 DE NOV. R. GOMIS ESCRIBE A BONNET EN RELACION A LOS TEMAS QUE ESTE HA PLANTADO EN SUS ÚLTIMAS CARTAS. CARTA EXTRAVIADA.
- OCTUBRE: EL 14 DE NOV. E. BOFILL ESCRIBE A BONNET RESPONDIENDO A LAS CARTAS DE ESTE MES DEL 46 Y 47. CARTA EXTRAVIADA.
- NOVIEMBRE: EL 14 DE NOV. R. GOMIS ESCRIBE A BONNET EN RELACION A LOS TEMAS QUE ESTE HA PLANTADO EN SUS ÚLTIMAS CARTAS. CARTA EXTRAVIADA.
- DICIEMBRE: EL 14 DE NOV. R. GOMIS ESCRIBE A BONNET EN RELACION A LOS TEMAS QUE ESTE HA PLANTADO EN SUS ÚLTIMAS CARTAS. CARTA EXTRAVIADA.

1961:

- ENE FEB MAR ABR MAYO JUN JUL AGO SEPT OCT NOVIEMBRE DIC: BOFILL REMITE A BONNET LA LIQUIDACION DE TODOS LOS INDUSTRIALES QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

Este período de correspondencia continuada y constante no se detiene ya hasta finales de 1960, que es cuando la obra está prácticamente acabada a falta de completar el amueblamiento y decoración interior, además de la jardinería y mobiliario del jardín. También la correspondencia comienza a ser más y más espaciada hacia inicios de los años 60as por que sucede que Antonio Bonet, en el año 1959, abre estudio en Barcelona y Madrid, a la vez que continua su actividad en Buenos Aires, viajando en una y otra dirección dado que comienza a recibir más y más encargos en España, estableciéndose ya definitivamente en este país en 1963, año en que se inaugura la casa La Ricarda.

Este seguimiento de las cartas puestas a la vista, impresa y colocada en las fechas en que fueron redactadas, permite observar un tiempo de tamaño muy pequeño, meses, semanas o días entre cartas, y que aportan a la cronología otra escala en relación a los años entre obras comentadas en los puntos 1 a 3 de este capítulo. La intensidad del diálogo que se establece alrededor de una obra que está en construcción puede verse en el ritmo de las cartas durante este período, mientras que la pausa y lentitud en la etapa de proyecto también se muestra con la distancia de meses entre algunas de estas cartas de los primeros años.

1962

1963

1964

1965

Timeline for 1962, 1963, 1964, and 1965 showing monthly intervals and corresponding documents.

1962:

- ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC: BOFILL REMITE A BONNET LA LIQUIDACION DE TODOS LOS INDUSTRIALES QUE HAN PARTICIPADO EN LA OBRA.

1963:

- ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC: FEBRERO DEL '63, EL ARQ. JOSÉ COMAS EMITE CERTIFICADO FINAL DE OBRAS, VISADO POR EL COA DE CATALUÑA Y BARCELONA.
- 28 NOV. '63: INAUGURACION DE LA CASA CON UN CONCIERTO DEL CICLO "MÚSICA OBERTA" DEL CLUB 49.

1964:

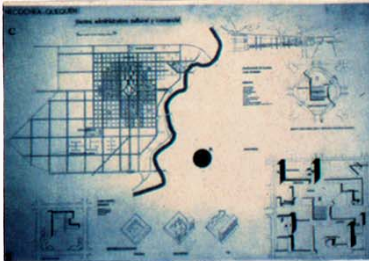
- ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC: 28 NOV. '64. "CONCIERTO PARA REPRESENTAR", ACCIÓN MUSICAL CONVOCADA POR EL CLUB 49, CON LIBRETTO DE JOAN BRASCA, MÚSICA DE J.M. MEISTERS QUADRENY Y LA DIRECCION DE ALAN MILHAUD.
- LOS ACTORES ERAN DEL GRUPO "EL JOGLARI" Y ESTABAN DIRIGIDOS POR ALBERT DARGELLA.
- PINTURA PARA LA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, DE ANTONI TAPIÉS.

1965:

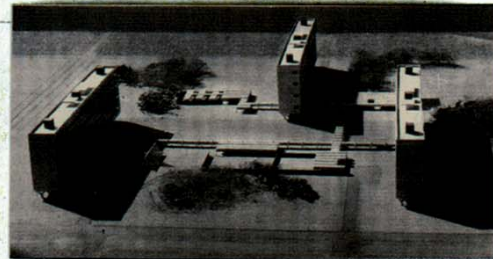
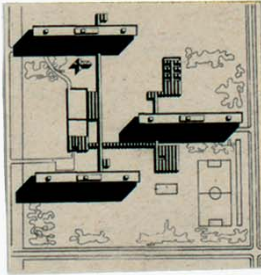
- ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC:

También podemos ver cómo Bonet atiende sus asuntos a distintas velocidades, ya que hay períodos de este proyecto que podemos ver que le dedica mucha atención, posiblemente diaria, al mismo tiempo que está también ocupado con obras de gran envergadura en Argentina y Uruguay, como el Plan de Urbanización del Bajo Belgrano en Buenos Aires (1948), el Plan Urbano en Necochea, en la Provincia de Buenos Aires (1952), el Conjunto Urbano Textil Oeste S. A. para San Justo, en las afueras de Buenos Aires (1952), o el Plan de Urbanización Barrio Sur, para Buenos Aires (1956).

PLAN URBANIZACION DEL BAJO BELGRANO, 1948. BUENOS AIRES, CON JORGE FERRARI HARDY Y JORGE VIVANCO.



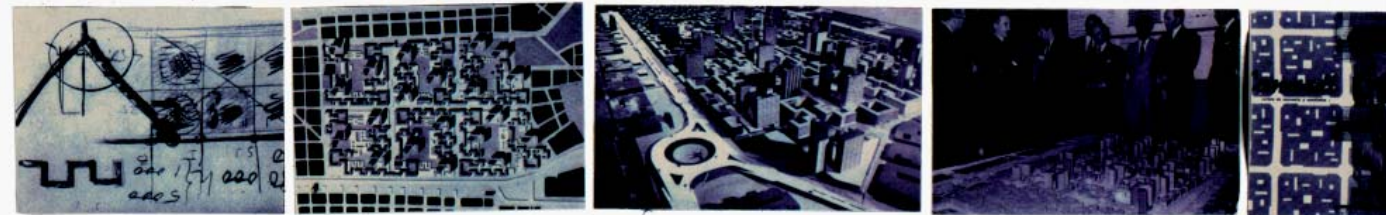
PLAN URBANO NECOCHEA-QUEQUÉN, PROV. DE BUENOS AIRES, 1952, (PRIMER PREMIO EN CONCURSO NACIONAL).



T.O.S.A. CONJUNTO URBANO TEXTIL OESTE S.A. SAN JUSTO, PROV. BS.AS. 1952.



BARRIO SUR, PLAN DE URBANIZACIÓN Y REMODELAMIENTO DE LA ZONA SUD. SAN TELMO, BUENOS AIRES, 1956.



Dos tamaños distintos de tiempo que se ponen a la vista simultáneamente y nos permiten ver la atención que dedicaba Bonet al detalle de una casa unifamiliar, a la vez que podía estar dedicado a proyectos de escala urbana, grandes conjuntos habitacionales y de diseño de enormes sectores de ciudad.

1953

LA CARA DE GOMIS. JULIO 15/7 22/7 10 DÍAS DESDE CARTA 6. AGOSTO 1/8 7 DÍAS DESDE C.7 10 DÍAS DESDE CARTA 8. AGOSTO 9/8 17/8 10 DÍAS DESDE CARTA 9.

6. 10 de Julio de 1953. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

7. 10 de Agosto de 1953. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

8. 10 de Agosto de 1953. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

9. 10 de Agosto de 1953. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

1957

17. JUN 6/6 4/10 EL MISMO DÍA EN VIA LAS VILLAS. 4/10 20 DÍAS DESDE CARTA 18. 18/19. 19. 25/19 DIEZ DÍAS DESDE LA CARTA 20.

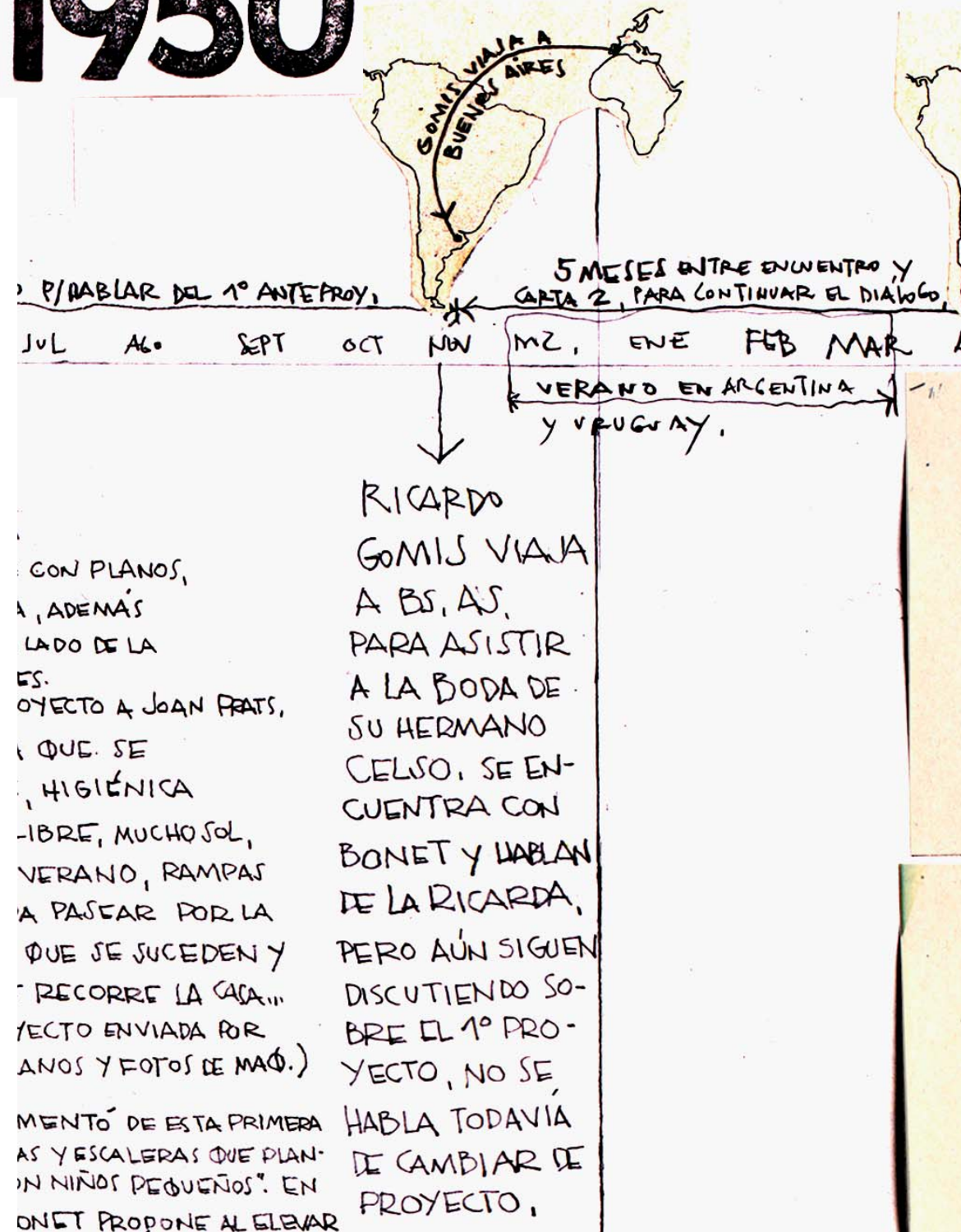
18. 4 de Septiembre de 1957. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

19. 18 de Septiembre de 1957. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

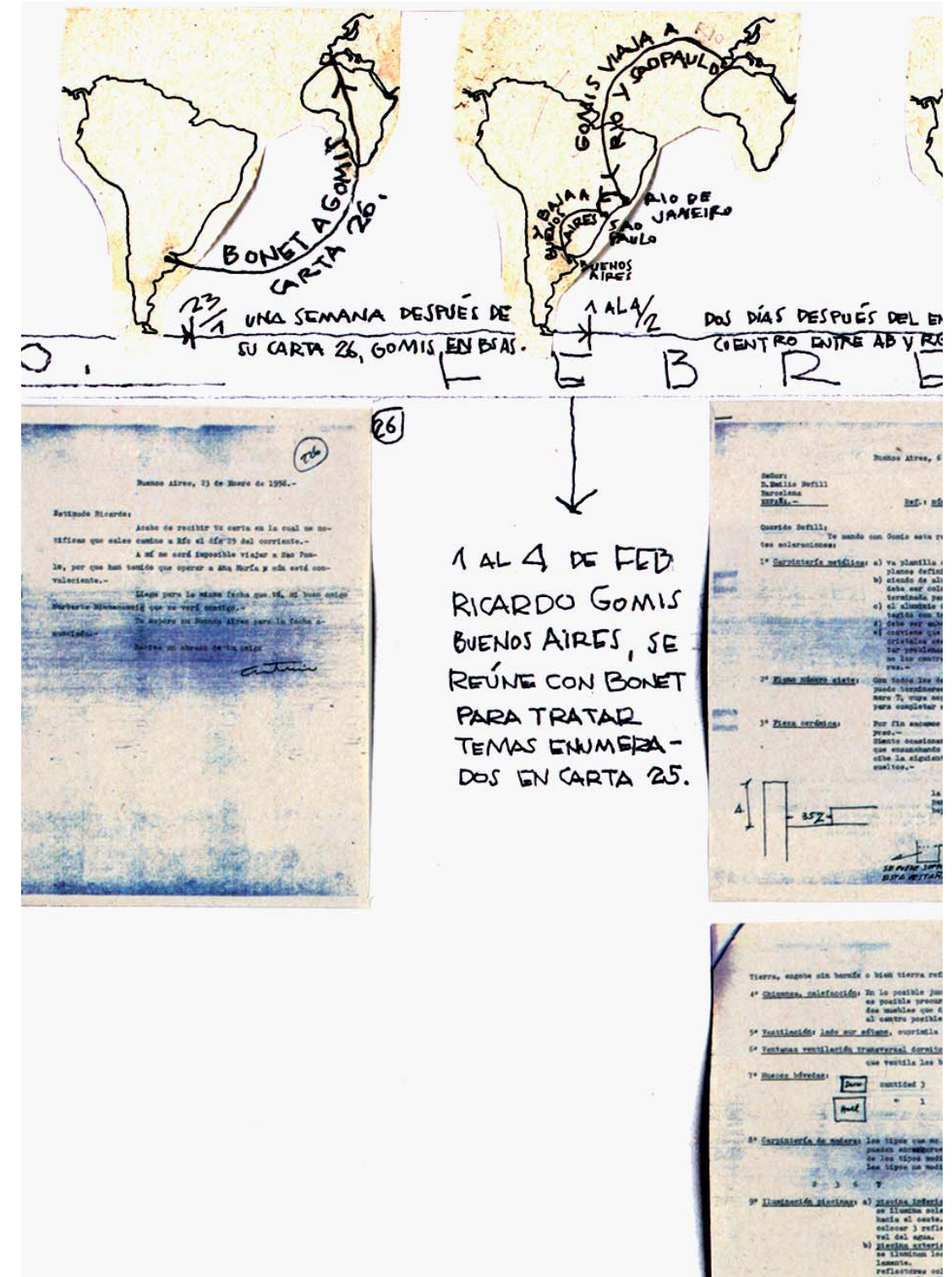
20. 25 de Septiembre de 1957. Sr. DON ANTONIO BONET. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2. Buenos Aires, Chile de San. 2.

6 DE SEPT. DEL '57, E. BOFILL ESCRIBE A BONET CON PREGUNTAS SOBRE EL PROYECTO L.R. BONET RESPONDERÁ A ESTAS

1950



1958



También la cronología nos permite ver como Bonet concentra sus energías en Argentina -Buenos Aires, Mar del Plata, Córdoba... - o Uruguay, mientras ve que tiene posibilidades de construir en estos países. En este período, que va desde que llega a Buenos Aires en 1938 hasta el año 1958, Bonet se dedica a La Ricarda pero centrando sus energías en Buenos Aires, es decir que dibuja planos y envía indicaciones del proyecto pero intenta viajar lo menos posible, para no dispersar energías en viajes largos que le mantienen alejado de sus proyectos en Sudamérica.

En esta etapa, vemos que es Ricardo Gomis quien aprovecha sus viajes de trabajo a Brasil para hacer un salto a Argentina y encontrarse con su arquitecto en Buenos Aires. Esto sucede al menos dos veces, entre 1950 y 1958.

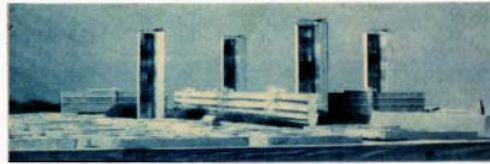
Pero en la cronología vemos que hay una serie de proyectos de gran escala, propuestos por Bonet para Buenos Aires, que le mantienen muy centrado en esa ciudad y que, por tanto, le retienen e impiden viajar fuera muy seguido, ni por largos períodos de tiempo.

El primero es su participación en 1943 como fundador de OVRA (Organización de la Vivienda Integral de la República Argentina) junto a Amancio Williams, Hilario Zalba, Eduardo Sacriste, Ricardo Ribas y Horacio Caminos, con los que proyecta una propuesta de Conjunto Habitacional en los terrenos de Casa Amarilla, los mismos que estaban destinados a un barrio de habitación en el Plan de Buenos Aires de Le Corbusier, Kurchan y Ferrari Hardoy. Este proyecto no va adelante pero permite a Bonet proponer un modelo de vivienda agrupada y su relación con la ciudad muy experimental, posicionándose dentro de la planificación urbana de Buenos Aires, que le permitirán retomar estas propuestas más adelante.

La segunda oportunidad de Bonet de plantear un proyecto de gran escala urbano es cuando participa, llamado por Ferrari Hardoy, de la oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires, en 1947. La propuesta que plantea esta oficina para ejemplificar la implantación de nuevos conjuntos de vivienda colectiva que puedan estructurar la evolución de partes de la ciudad, es un barrio "ejemplar" de 50.000 habitantes en el Bajo Belgrano, una operación que abarcaba un área de 170 hectáreas. Este Plan, por motivos esencialmente de coyuntura política del momento en el que se desarrolla, tampoco se realiza, y la oficina se disuelve en 1948.



Edificio con calles elevadas a nivel abaco (anterior a la Unité de L.C.?)



1943- Bonet Funda OVRA Organización vivienda integral R. república A Argentina

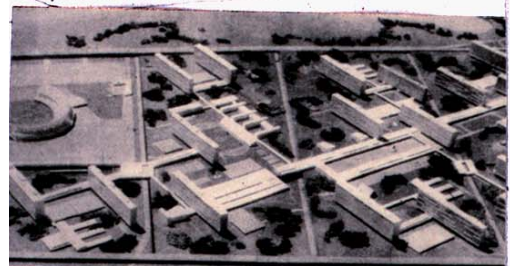
1948

→ la nueva etapa de este tema

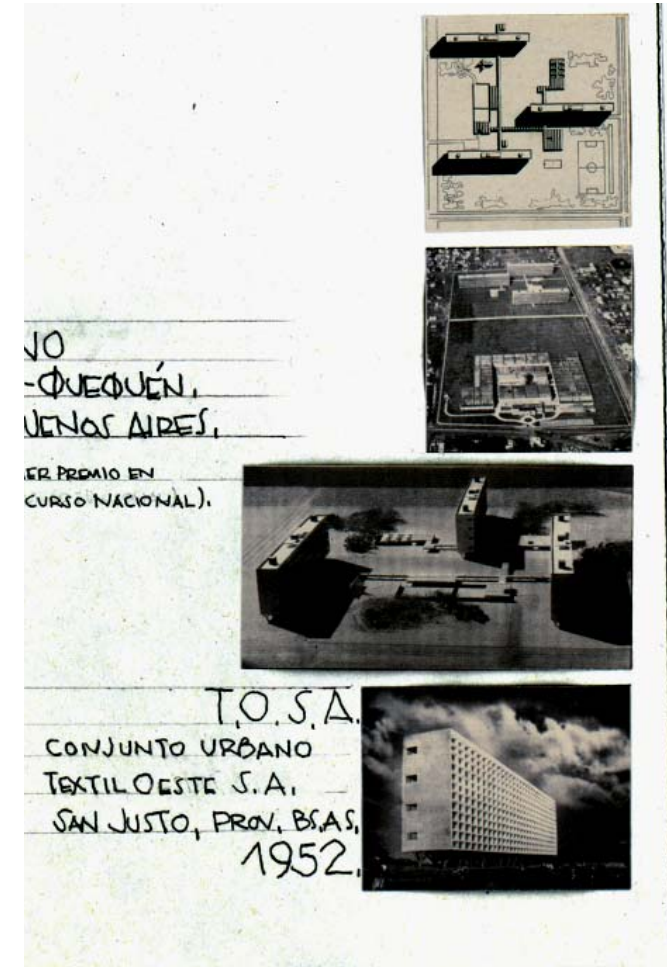
INVITADO POR JORGE FERRARI HARDY, Y ANTE LAS DIFICULTADES PARA LA PROSECUCCIÓN DE LAS OBRAS DE PUNTA BALLENA, REGRESA A LA ARGENTINA. FERRARI, BONET, NIVANCO Y ROCA SON CONSEJEROS DEL ESTUDIO DEL PLAN DE B.A. LA PRIMERA REALIZACIÓN ES EL PROYECTO DEL PLAN PARA EL BAJO BELGRANO:



PLAN URBANIZACIÓN DEL BAJO BELGRANO, 1948. BUENOS AIRES, CON JORGE FERRARI HARDY Y JORGE VIVANCO.

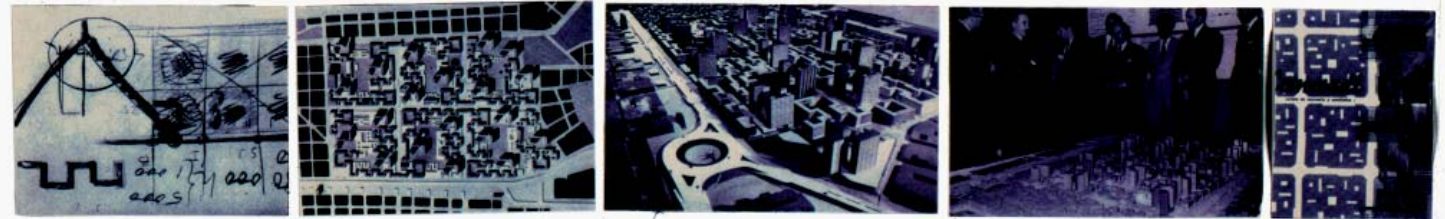


El tercer proyecto de gran escala que realiza Bonet, casi contemporáneamente a la disolución de la oficina EPBA, es la propuesta para un conjunto de vivienda colectiva para 5.000 habitantes para los obreros de la Textil Oeste SA, en San Justo, Provincia de Buenos Aires (1952). Este conjunto y Bajo Belgrano representan una tipología de vivienda donde Bonet parece seguir con el modelo de Unités de Marsella. Este proyecto también fracasa, probablemente por las crisis política de ese momento en Argentina.



La cuarta propuesta de gran escala urbana de Bonet para Buenos Aires es en 1957, cuando la Municipalidad de Buenos Aires y el Banco Hipotecario le encargan la remodelación del Barrio Sur, una gran zona del antiguo barrio histórico de Montserrat y San Telmo. Este trabajo, que tiene gran repercusión institucional y mediática, también acaba fracasando pues la propuesta de Bonet, que incluía la demolición casi total de lo existente, no está hecha en un momento políticamente adecuado como para que pueda llevarse adelante.

BARRIO SUR, PLAN DE URBANIZACIÓN Y REMODELAMIENTO DE LA ZONA SUR, SAN TELMO, BUENOS AIRES, 1956.



Es decir que entre 1943 y 1957, Bonet participa activamente de propuestas de escala urbana para Buenos Aires, que en todos los casos acaban sin realizarse. Coincide precisamente con los años en que el arquitecto intenta no viajar a Barcelona tanto como su cliente querría y le pide en sus cartas.

DE LA CARTA...
NOVIEMBRE, DICIEMBRE, ENERO, FEBRERO, MARZO, ABRIL, MAYO, JUNIO, JULIO, AGOSTO, SEPTIEMBRE, OCTUBRE, NOVIEMBRE, DICIEMBRE

BONET SE EXTRAÑA POR EL SILENCIO DE R. GOMIS, Y DE QUE NO CONTESTE LAS CARTAS. PIDE A GOMIS COBRAR LOS HONORARIOS DEL ANTEPROYECTO DE FEBRERO DE 1950, A TRAVÉS DE LA SRA. PILAR CAMPINS DE MIRA, QUE VIAJA A BARCELONA.

BONET TIENE SURESTRADO EN AVENIDA SANTA FE 2656, 3º D DE BUENOS AIRES.

EN UNA INSTRUCCIÓN A UNA OBRA SE MENCIONA QUE ENTRE A LOS 30 DE MAYO SE CAMBIA A UN NUEVO PROYECTO, MAYO DE 1953. BONET TAMBIÉN RECOMIENDA SU NOMENCLATURA Y SU UBICACIÓN EN SU AVENIDA.

EN LAS FOTOS DE MAQUETA Y EN EL PLANO 7 SE VE EL PABELLÓN DE LOS PADRES COMO MÓDULO INDEPENDIENTE, AISLADO DEL RESTO DE LA CASA, MUY SIMILAR AL PABELLÓN BERLINGUERI, DE 1950-51, CONSTRUIDO EN EL JARDÍN DE LA CASA DE ESTA FAMILIA EN BECCAR, PROV. DE BUENOS AIRES.

PLANO 7, MAYO 1953, DIBUJADO POR BONET EN BARCELONA.

R.G. ROTULA LOS PLANOS CON LAS INICIALES DE RICARDO GOMIS.

PLANO DE CIMENTACIÓN, MAYO 1953.

PLANO DE PISCINA Y TANQUE DE AGUA, MAYO 1953.

ESTANCIA DE DOS MESES DE BONET EN BARCELONA, DONDE SE FIJA EL SEGUNDO PROYECTO DE LA RIGARDA. BONET APRUEBA ESTOS DOS MESES PARA DEJAR DIBUJADOS ALGUNOS PLANOS Y ELABORA UNA MAQUETA, QUE DEJA AQUÍ EN EL ESTUDIO DE BOEILL, DURANTE ESTA ESTANCIA SE DEFINE EL EDIFICIO DE OBRA.

BONET SERÁ EL DIRECTOR DE LA OBRA, Y LA DIRIGIRÁ A DISTANCIA.

EMILIO BOEILL, CONSTRUCTOR, ELABORARÁ DIBUJOS DE OBRA A PARTIR DE LOS CROQUIS DE BONET, Y UNA MAQUETA EN LA QUE INCORPORAR LOS CAMBIOS QUE SE VAYAN DEFINIENDO EN EL PROCESO.

JOSÉ COMAS SERÁ EL DELEGADO DE BONET EN LA OBRA.

SECCIÓN TIPO DE LA BOVEDA, E.A.M.O. EL PLANO NO TIENE FECHA, PERO LA ROTULACIÓN, CON LAS LETRAS R.G. EN LA MISMA TIPOGRAFÍA Y TAMAÑO QUE LOS PLANOS DE MAYO DEL 53, HACE SUPONER QUE PUEDE SER PARTE DE ESTE JUEGO DE PLANOS. LA SECCIÓN ES GOMÉRICA, Y EN LOS CROQUIS QUE BONET ENVÍA EN AGOSTO DE ESTE AÑO, SE REFIERE A ESTA BOVEDA Y ESPECIFICA ALGUNAS MEDIDAS MÁS. ESTA ROTULACIÓN NO SE USA EN NINGÚN OTRO MOMENTO DEL PROYECTO, SIEMPRE VARIA.

Bonet intenta evitar en muchas ocasiones los viajes a Barcelona que Ricardo Gomis le sugiere, para ver la evolución de la obra. De hecho Bonet solamente viaja y se encuentra con su cliente en Barcelona en Marzo de 1953, ocasión que destraba el proyecto y lo hace evolucionar de la primera a la segunda propuesta. Bonet no vuelve a viajar hasta Mayo de 1958, ocasión en la que se queda en Barcelona dos meses, hasta el 23 de Junio de ese año.

Es luego de este viaje cuando Bonet escribe una carta al Director de Cuadernos de Arquitectura, Assís Viladevall, elogiando el Plan Cerdà y proponiéndolo como principal referencia para un plan de renovación urbana a realizarse en un sector del Ensanche, con la participación de arquitectos jóvenes.

1958

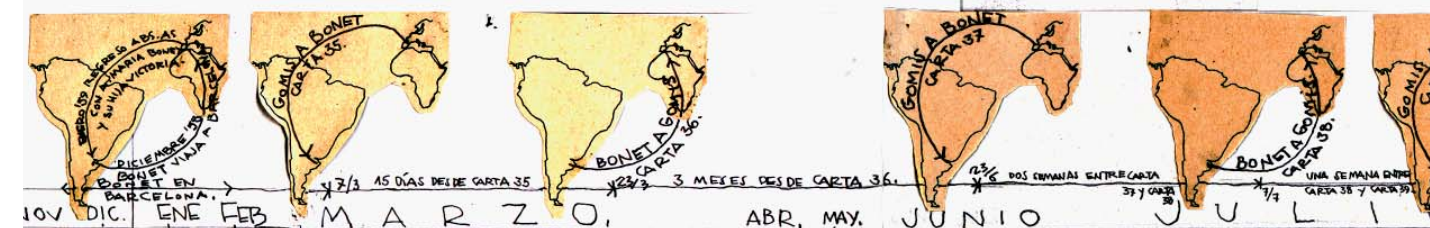
12/2 MAYO JUNIO JULIO AGOSTO SEPTIEMBRE OCTUBRE

22 DE MAYO AL 22 DE JUNIO, BONET EN BARCELONA PARA VISITAR LA OBRA DE LA RIGARDA. EN MEDIO HACE UN VIAJE DE A SEMANA A BRUSELAS, VUELVE A BS.AS SOLO, SU ESPOSA ANA MARIA SE QUEDA EN BARCELONA A PASAR EL VERANO (DE EUROPA), Y PASA UNA LARGA TEMPORADA CON LA FAMILIA GOMIS-BERTRAND EN LA CASA DE ESTOS EN PUIGCERDÀ.

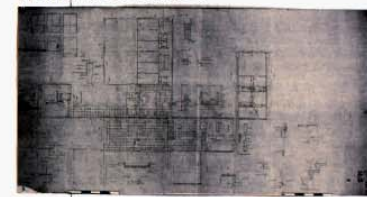
BONET RESPONDE A E. BOEILL SU CARTA DEL 12/2. ES DECIR QUE TARDA DOS MESES EN CONTESTAR, LE ANUNCIA QUE EN POCO TIEMPO (1 MES Y MEDIO) ESTARÁ EN BARCELONA PARA VER LA OBRA L.R.

Es decir que comenzamos a ver aquí, por primera vez en Bonet, un interés por girar su mirada hacia España para poder llevar a cabo alguno de sus planes de construcción de grandes conjuntos habitacionales propuestos y no realizados para Buenos Aires. Cuando ve que una serie de encargos de escala urbana de gran envergadura en Buenos Aires se frustran y no consiguen realizarse, Bonet poco a poco piensa que es en España donde conseguirá construir todo lo que aspira.

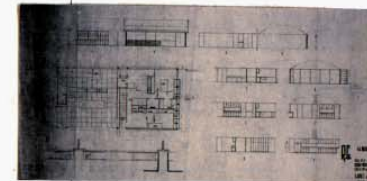
A partir de ese momento, vemos como Bonet comienza a pasar períodos más largos y más frecuentes entre ellos en Barcelona, ya que luego de su estancia en Mayo y Junio de 1958, vuelve a esta ciudad y se queda entre Diciembre de ese año y Febrero de 1959.



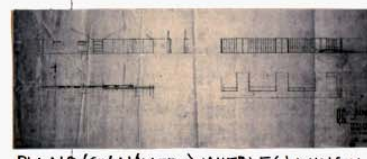
DIC. '58, ENE Y FEB '59
 BONET EN BARCELONA
 PASA LAS FIESTAS DE
 FIN DE AÑO Y
 VISITA LA OBRA L.R.
 VUELVE A BS. AS,
 SU ESPESA E HUA,
 A FINES DE ENERO
 O PRIMEROS DE
 FEBRERO DEL '59.
 BONET DIBUJA VARIOS
 PLANOS DE LA CASA, Y
 FIJA EL PLANO 7
 DEFINITIVAMENTE, LA PLANTA GENERAL
 A PARTIR DE LA QUE DIBUJA VARIOS
 PLANOS DE DETALLE.



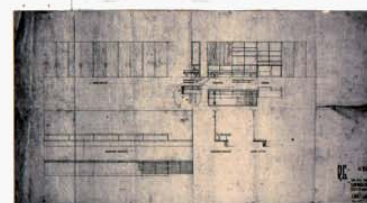
PLANTA GENERAL, E.1/50, 18-ENE-1959.
 (EN ESTE JUERGO DE PLANOS, LA PLANTA GENERAL
 NO ES YA EL PLANO N°7, SINO QUE LE LLAMA PLANO 2)



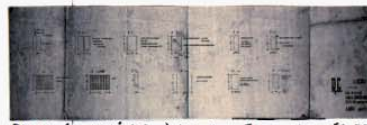
PLANO 4, COCINA Y OFICES, PLANTA Y ALTADOS,
 E.1/50, 19-ENE-1959.



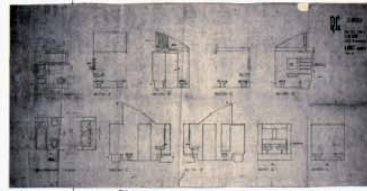
PLANO (SIN NÚMERO) MUEBLES LIVING Y
 PASO, E.1/50, 24-ENE-1959.



PLANO (SIN NÚMERO) MUEBLES PABELLÓN,
 E.1/20, 2-FEB-'59.

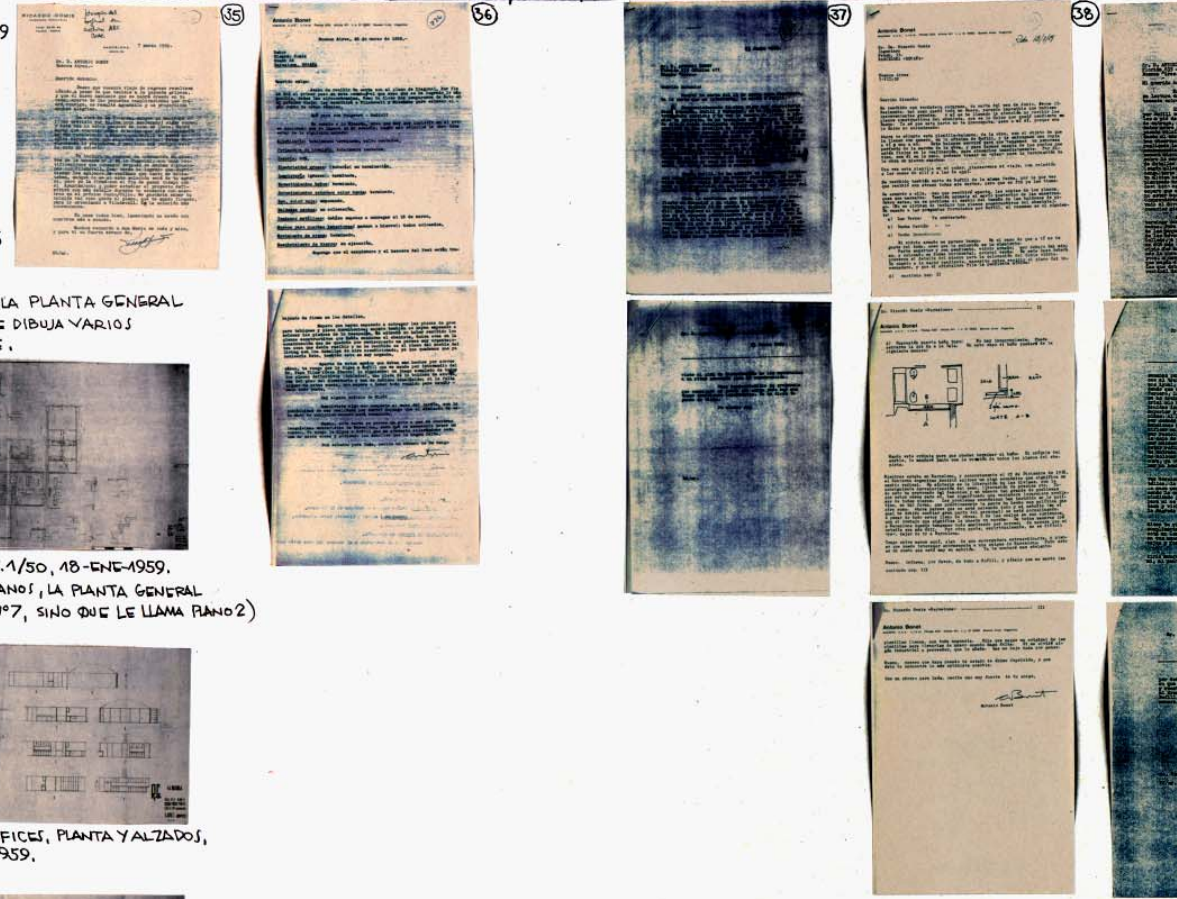


PLANO (SIN NÚMERO) PLANILLA CARPINTERÍA DE
 MADERA, E.1/50, 22-DIC-'58.



PLANO 5, BAÑOS, E.1/20, 9-ENE-1959.

BONET ABRE ESTUDIO EN BARCELONA, E INMEDIATAMENTE OTRO EN MADRID



Buenos Aires, 29 de septiembre de 1.958. -

733

Señor
Ricardo Gomis
Bruch 33
España

Querido amigo:

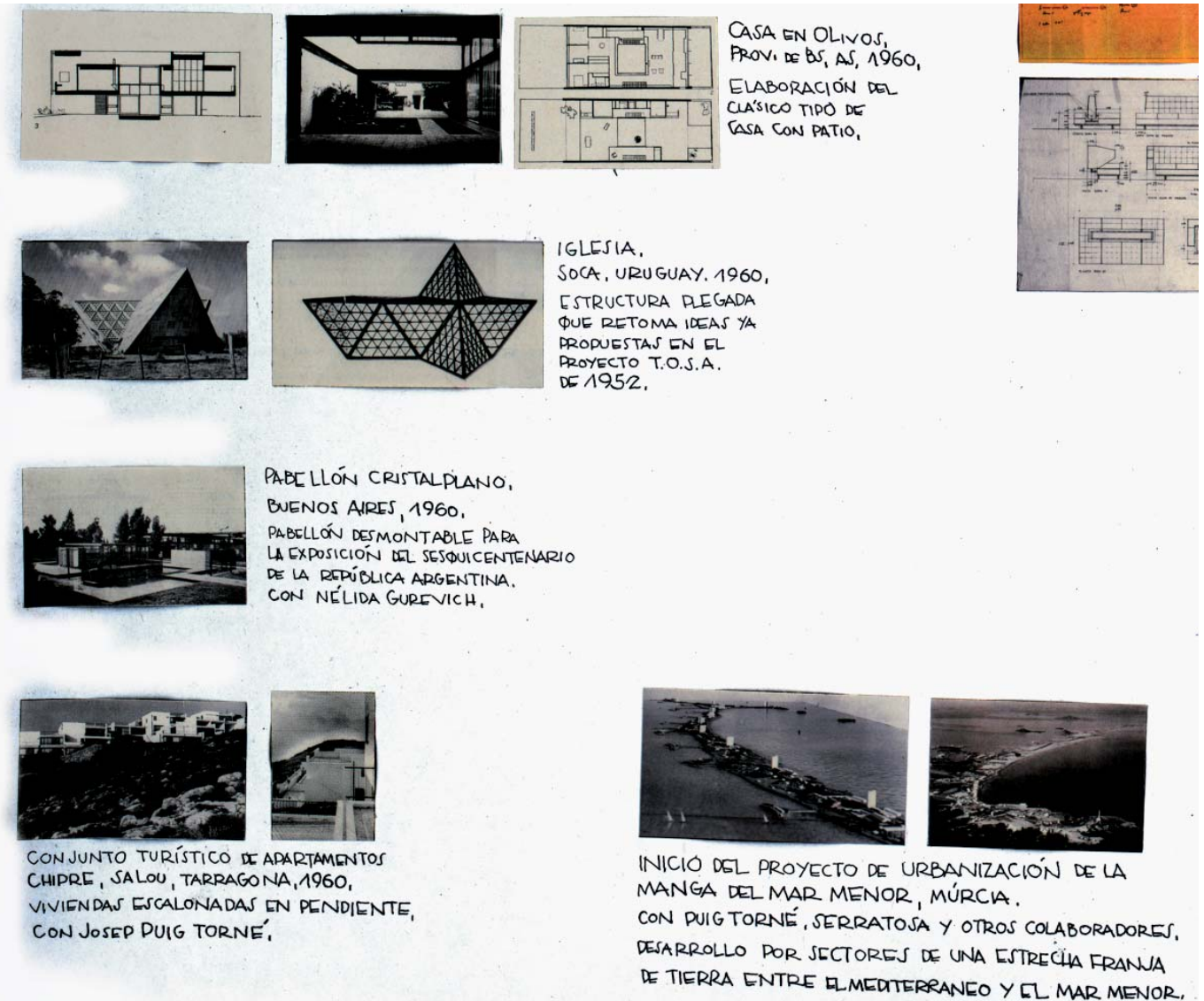
He tenido por Ana María, con frecuencia noticias vuestras, especialmente durante la larga temporada que estuvo con vosotros en PuigCerdá y que también le sento espiritual y físicamente. - La verdad es que entre una cosa y otra, Ana María que a pesar de haber nacido en Barcelona, ha descubierto Cataluña ya de mayor, está cada día más entusiasmada con la gente, el clima, paisaje, ect., de ahí. -

Resulta que en Junio de 1958, Bonet ha regresado solo a Buenos Aires, y su esposa Ana María se ha quedado en Catalunya a descansar, convaleciente de una operación que había tenido a principios de 1958. Bonet escribe en una carta a Ricardo Gomis en la que le comenta que ve que su esposa Ana María, a pesar de haber nacido en Cataluña, no la ha descubierto hasta ahora de grande, y que ve que está disfrutando y cada vez más cómoda en este nuevo conocimiento de la cultura y la gente de este país. Esto es de alguna manera anticipatorio de lo que sería el futuro de la familia Bonet en los próximos años, cuando finalmente regresan para instalarse en Barcelona nuevamente, cinco años después. En Diciembre de 1958, Bonet regresa a buscar a su esposa y aprovecha para quedarse a pasar las fiestas de Año Nuevo en Barcelona, quedándose como dijimos hasta Febrero de 1959, y desarrollando una serie de dibujos de detalle de mobiliario para La Ricarda.

Pero hay más, ya que Bonet en ese mismo año, 1959, abre estudio en Barcelona y en Madrid, asociado con Josep Puig Torné, para la realización principalmente de proyectos en la costa de Cataluña, colaboración que dura hasta 1964. El sistema de trabajo habitual era que Bonet preparaba la ideas básicas y los estudios de estructuras en su estudio de Buenos Aires, y desarrollaba el resto en Barcelona junto a Puig Torné.



Vemos como Bonet, a partir de 1959 y 1960, comienza a tener una gran cantidad de encargos en España, que hacen que, poco a poco, vaya viniendo más a este país hasta que acabe instalándose definitivamente aquí en 1963. No deja de hacer proyectos y obras en Argentina en todos estos años de transición entre los dos países, ya que mantiene su estudio y colabora con antiguos colaboradores de su estudio en Buenos Aires, llegando incluso a proponer una sociedad a cuatro de éstos: Ernesto Katzsenstein, Justo Solsona, Marta Allio y Nélica Gurévich.



50. 24-ENE-1959.

BONET ABRE ESTUDIO EN BARCELONA, E INMEDIATAMENTE OTRO EN MADRID, SE ASOCIA CON

JOSEP PUIG TORNÉ, COLABORACIÓN QUE SE PROLONGA HASTA 1964, EN PROYECTOS REALIZADOS

PRINCIPALMENTE PARA LA COSTA DE CATALUÑA, EL SISTEMA DE TRABAJO HABITUAL ERA QUE BONET PREPARABA

1938

Març 1962 $\begin{matrix} 62 \\ -38 \\ \hline 24 \end{matrix}$

Bonet entre 24 anys a } Argentina
Uruguay



A bordo del
transatlàntico
viage a B.A en 1938
Bonet tenia 25 anys

En feb 38. le scrive - Josep Torres Clavé
"ací a París tu ja saps com
tot es viable i teòric. Com a
arquitecte vull començar a construir
i tu ja saps que ací no hi ha res
a fer. Per tot això i encara
per un seguit més de raons, he
decidit anar-me'n a Buenos Aires."
(dell'libre Bonet - GAC)

Abril 1938 llegar
a Buenos Aires
en el puesto de Espora
unos jóvenes arquitectos.

Un aspecto que podemos entender de este cambio progresivo de interés de Bonet desde Argentina a España es que este es un arquitecto dispuesto a viajar y a cambiar de lugar de residencia en relación al trabajo. Bonet cambia de país por trabajo, va allá donde ve que puede desarrollar mejor su profesión, en un constante interés por diseñar y construir.

Bonet es un arquitecto que está sobre todo interesado en construir, y esto es lo que hace que en primer lugar viaje de Europa a Buenos Aires, cuando ve que en París, donde él está viviendo y trabajando en el atelier de Le Corbusier, está próximo el estallido de la Segunda Guerra Mundial y por lo tanto no tendrá oportunidad de construir y desarrollarse como arquitecto, tal como él lo desea.

Bonet comenta esto en una carta a Josep Torres Clavé desde París, cuando está a punto de viajar a Buenos Aires, invitado por sus amigos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, que conoce en el atelier de Le Corbusier. Escribe: "Com arquitecte vull començar a construir i tu ja saps que ací no hi ha res a fer. Per tot això i encara per un seguit més de raons, he decidit anar-me'n a Buenos Aires. Allà tinc família i amics. I sobretot allà es construeix (...)".

Bonet en este momento tiene 25 años. Pasa trabajando intensamente 25 años más en Buenos Aires, hasta 1963. Y regresa a trabajar, también muy intensamente hasta su muerte en 1989, es decir 26 años después de su regreso, en España.

EN EL AÑO 1963 SE TRASLADA	DEFINITIVAMENTE A VIVIR A ESPAÑA CON SU MUJER ANAMARÍA Y SU HIJA MARÍA VICTORIA.
	ESTABLECE UN DOMICILIO EN MADRID (PASEO DE LA CASTELLANA 108 Y MÁS TARDE EN PLAZA DE CUZCO), Y OTRO EN BARCELONA (CALVET 88, BALMES 470 Y FINALMENTE SU CASA DEFINITIVA EN CAVALLERS 76).

LLEGA
CASA
EL
TO

Buenos Aires, 11 de Abril de 1958.-

230

Para que le sea posible desarrollar todos estos trabajos a distancia, empezando por el proyecto para La Ricarda pero también en sus trabajos en España con Josep Puig Torné, sin perder la intensidad en el desarrollo de las ideas y los detalles constructivos, es evidente que Bonet aprende a delegar. Vemos como, en muchos de estos proyectos se encuentra la referencia a personas que colaboran y que están también ligadas al desarrollo y ejecución de los proyectos.

Es el caso, en La Ricarda, de Emilio Bofill. Este arquitecto y constructor tenía un estudio en el centro de Barcelona, donde desarrollaba sus trabajos como constructor pero con gente cualificada para dibujar planos de arquitectura con mucho detalle, así como también para realizar maquetas. Este es el apoyo que tiene Bonet en su proyecto para La Ricarda.

En varios pasajes de la correspondencia de esta obra se puede leer como Bonet se apoya en Bofill y en su estudio para llevar a cabo los dibujos de obra del proyecto, e incluso para la realización de una maqueta en la que se van probando las soluciones que se dan por buenas durante su evolución.

Bonet pide a Bofill, cuando está cerca de un viaje a Barcelona, que se monte la maqueta y se modifique con los últimas modificaciones que ha tenido el proyecto.

Este es el caso, por ejemplo, de la carta 30, cuando le dice que "sería importante que se montara de nuevo la maqueta con el añadido del nuevo módulo y las distintas correcciones. Sería muy útil para poder definir con claridad los revestimientos y otras calidades".

Señor
Arquitecto Emilio Bofill
Plaza de Cataluña 21
Barcelona-España

Ref: Obra Gonis
Referencia nº 11

Estimado Bofill:

Perdona mi retraso en contestar tus cartas pero mis viajes a Mar del Plata y el nuevo estudio que me he visto obligado a hacer me impidió contestarte.-

Ahoratengo la torre ya estudiada con muchos cambios y se esta pasando en limpio de manera que te las mandaré dentro de un par de días.-

1) Cuando llegue a Barcelona decidiremos el revestimiento Ues de que me hablas en tu carta del 12 de febrero en principio me parece bien la solución que tú propones.-

2) En cuanto a tu sugerencia del cambio de puerta en la casita de los cuidadores creo que teneis razón y que conviene hacerlo como tú dices.-

Espero salir de Buenos Aires alrededor del 20 de mayo y quedarme ahí una tres semanas, de manera que sería muy útil preparar para mi llegada lo siguiente:

a) Un plano de abertura de carpintería de madera de acuerdo al plano nº 7 definitivo (lo puede hacer Vilá).-

b) Muestra de madera y detalles constructivos establecido por el carpintero que va a ocuparse de la obra.-

c) Detalles definitivos carpintería exterior y persianas.-

d) Plano definitivo de aire acondicionado.-

e) Muestra definitivas de todos los materiales de pisos, revestimientos, llaves eléctricas, etc.. Sería conveniente ver si se encuentra una piedra o mármol blanco que se pudiera colocar en el piso simplemente aserrado.-

Todo esto es muy importante porque así desde el primer día mi presencia será más útil.-

Como mi viaje está próximo no es necesario que Vilá me mande el plano nº 7 si está terminado.-

También sería importante que se montara de nuevo la maqueta con el añadido del nuevo módulo y las últimas correcciones.- Sería muy útil para poder definir con claridad los revestimientos y otras calidades.-

Esperando verte muy pronto y con saludos para todos los amigos te manda un abrazo

19/12
 19/12 UN CARTA 23
 MES DES DE
 M B R E

22

23

antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334

Buenos Aires, 19 de Diciembre de 1957.-

Señor:
 D. Emilio Bofill
 Barcelona.-

Referencia: Número 8.-

Querido amigo:

Acabo de recibir tu carta del 14 del corriente. Te agradezco las fotos en las que se ve bien todo lo que habíamos preo visto de cimientos.-

Contesto a tus consultas:

- De acuerdo en dejar el muro donde estuvo siempre.
- Aunque te parezca mentira todavía no logré sacar la pieza cerámica de la Aduana.
- No entiendo las razones de Gomis para colocar un solo pilar en vez de dos. Opino que uno solo molestará mucho. Sigo creyendo que deben dejarse los dos.
- De acuerdo.
- En principio me parece bien simplificar las aberturas.
 - Pueden suprimirse las correderas de tela metálica.
 - Las correderas de cristal quedarán así:



Es mejor que la 3 y 4 corran sobre la 2, porque así tenemos un solo nivel y además más abertura.

- Está bien lo de poner mosquitero en una hoja de la persiana. De donde sacas que estas no coinciden con las de vidrio?

Debe vigilarse la unión entre la persiana y la hoja metálica para que no pasen los mosquitos por el costado. Convendría cuanto antes construir una abertura completa.-

- De acuerdo en preparar urgentemente este plano de aberturas. Pero para esto como para el plano definitivo de electricidad, carpintería etc., hace falta tener el plano número siete (7) terminado, ya que del mismo surge el resto.-

No me has contestado si los croquis que mandé en mi referencia número siete (7) han sido aprobados o no por Gomis. Si lo han sido, el plano número siete (7) puede terminarse con toda rapidéz. En cuanto lo tenga, prepararé el resto de cosas que me pides.-

En mis mejores deseos para 1958 para tí, tu mujer y demás amigos, te manda un abrazo tu amigo.-

Nota: no te olvides de mandarme los cálculos de bóvedas, jácenas y pies derechos.

Bonet utiliza la maqueta, que está en el estudio de Bofill en Barcelona, para definir aspectos del proyecto no solamente funcionales y de geometría o forma, sino también de materiales y acabados, revestimientos y terminaciones superficiales. También le pide asistencia a Bofill para el cálculo estructural de los elementos de hormigón de la casa, como en la nota del final de la carta 23, cuando le dice "No te olvides de mandarme los cálculos de bóvedas, jácenas y pies derechos". Es por eso que Bonet envía al constructor dibujos a mano alzada junto con las cartas, sin acotación ni escala, con la seguridad que éste, como arquitecto, entenderá en Barcelona lo que le envía desde Buenos Aires y convertirá esos dibujos suyos en planos de obra.

Igualmente sucede con Josep Puig Torné, quien colabora desarrollando en Barcelona los dibujos que Bonet elabora en Buenos Aires. Y lo mismo hace en los últimos años de trabajo en Buenos Aires, asociándose en los proyectos que aún le salen a sus antiguos colaboradores, para que sean éstos los que lleven el día a día de proyectos y obras, mientras él está de viaje atendiendo otros encargos.

En mis mejores deseos para 1958 para tí, tu mujer y demás amigos, te manda un abrazo tu amigo.-

Nota: no te olvides de mandarme los cálculos de bóvedas, jácenas y pies derechos.

5. Planos y Carátulas.

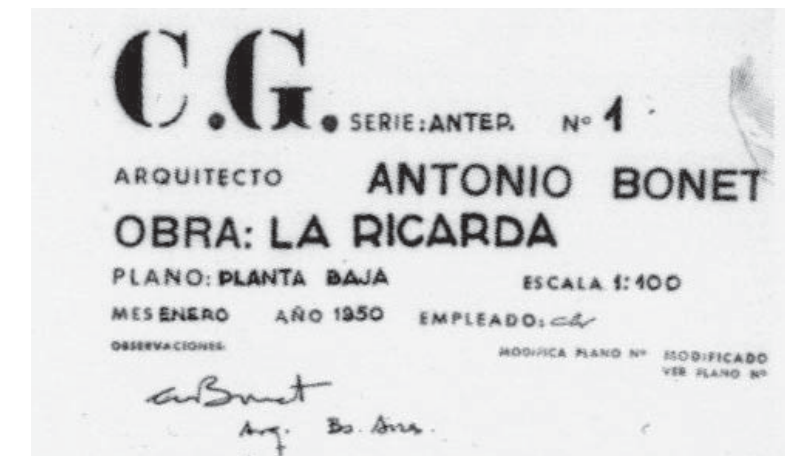
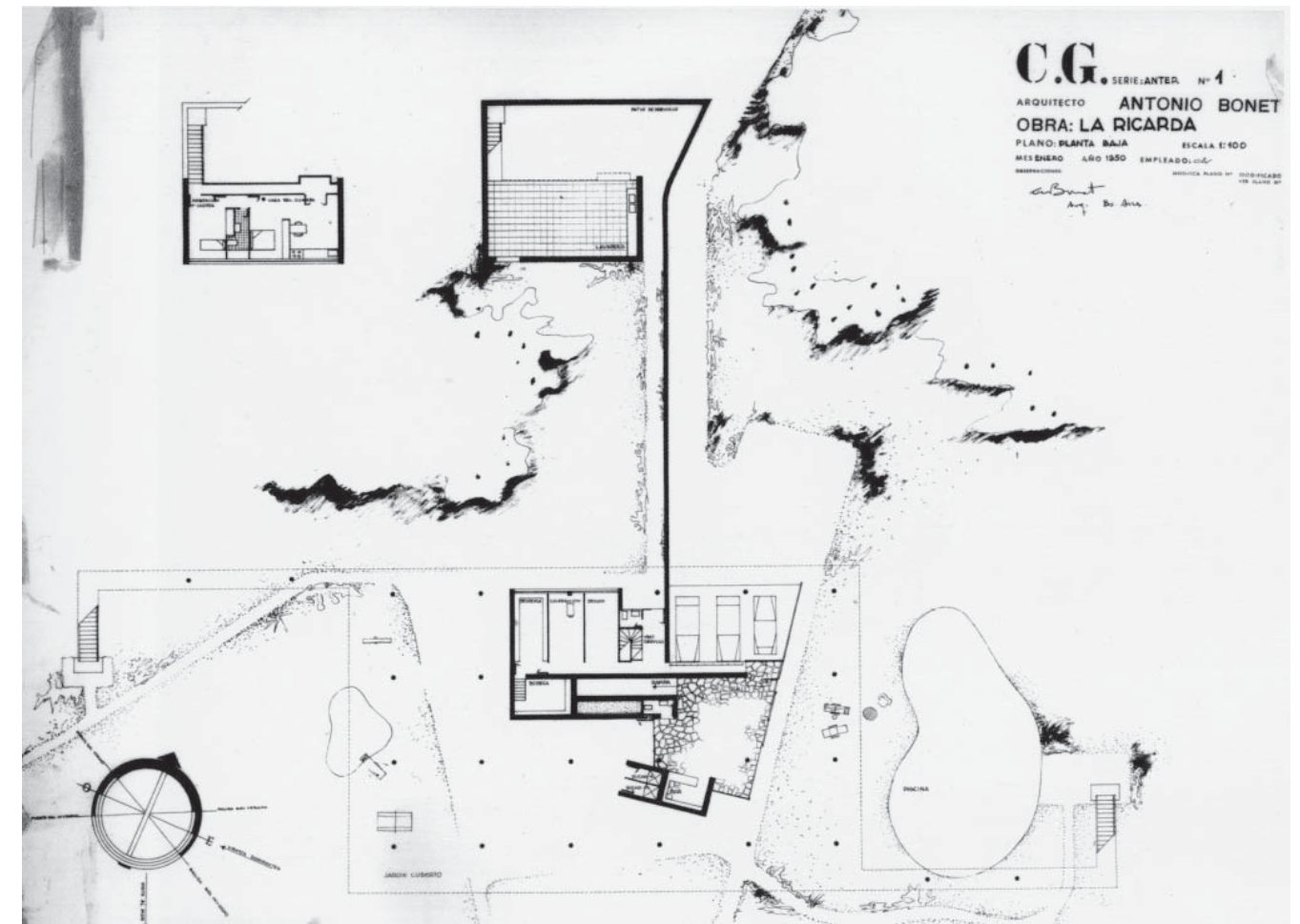
La cronología ha puesto a la vista también el material de planos y dibujos del proyecto que han llegado hasta nosotros. Como el juego definitivo utilizado para la construcción de la obra se ha extraviado, solamente contamos hoy con una mezcla de planos que provienen de diferentes fuentes, pero que principalmente están en el archivo de la familia Gomis-Bertrand y en el archivo del Colegio de Arquitectos de Cataluña en Barcelona, y que son planos que se deben haber utilizado para el estudio del proyecto, y que quedaron como copias en poder de la familia o del propio Bonet, con lo cual acabaron en el archivo del Colegio de Arquitectos en Barcelona. La dificultad para situar los planos en la cronología estuvo en que muchos de los dibujos no están fechados, ni tampoco se dice en qué ciudad se han dibujado. Sin embargo, hay algunos que sí contienen esta información, lo cual me ha permitido fijarlos en posición en la línea temporal que abarca este proyecto.

Uno de los aspectos que me ha ayudado a situar en la cronología los planos que no están fechados ni localizada su ejecución, ha sido la rotulación. Se puede notar en los distintos planos que se producen a lo largo de todo el proceso del proyecto y la obra, que los rótulos, las carátulas, van variando constantemente, desde la primera versión de la casa hasta los últimos planos de detalle. Variar el rótulo es normal en el caso en que los planos se dibujen a mano. En el caso del proceso de proyecto y obra de La Ricarda, todos los planos son a mano, y esto hace que sean siempre de diferente estilo y con distinta tipografía, ya sea para su acotación como para los títulos generales. El dibujo a mano también influye en no repetir rótulo o carátula, ya que muchas veces depende del estado de ánimo de quien lo dibuja, o de cómo se presenta el proyecto, para quien, en qué estado de proyecto nos encontramos, etcétera. Esto varía y hace cambiar las carátulas, siempre diferentes, que sólo se mantienen uniformes cuando se hacen juegos de planos todos en la misma fecha, como en una entrega.

Los planos que conforman una misma entrega mantienen el mismo rótulo, pero cuando pasa el tiempo, ya éste cambia. Esto se enfatiza más aún cuando se trata de un proyecto que se va dibujando por manos diferentes (estudio de Bonet en Buenos Aires, estudio de Bofill en Barcelona), en épocas diferentes a lo largo de 11 años (desde los primeros en 1950 hasta los últimos referentes a la jardinería de la obra, en 1961). También sabemos que durante tantos años, los dibujantes que tiene el estudio de Bonet tienen que ir cambiando, y como el dibujo a mano es tan personal, cada persona que lo dibuja le da un carácter distinto a los planos.

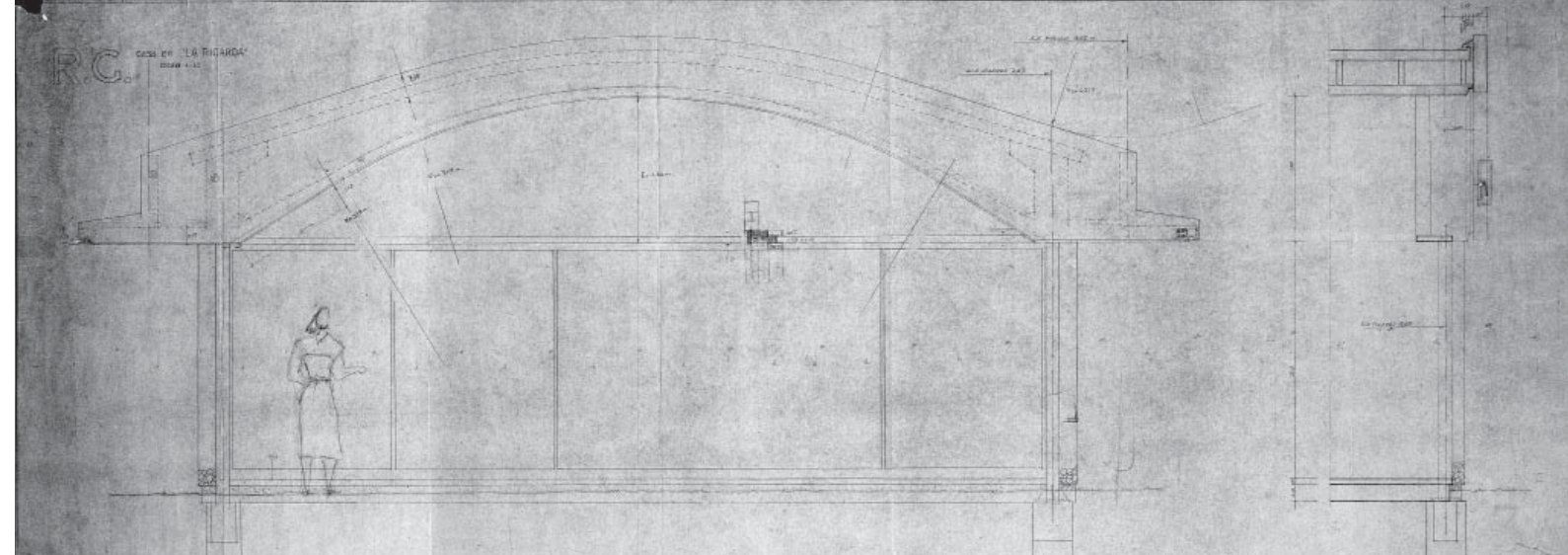
Hay en las carátulas dos partes casi siempre diferenciadas. Por un lado está el título del proyecto, y por otro la descripción de las características del plano al que se refiere. Al principio, los planos de la primera versión de la casa se

rotulan con un sello que Bonet debe haber mandado a hacer especialmente, y que contiene los datos de Arquitecto, Obra, Plano, Mes, etcétera, apartados que se van llenando a su vez también con sellos preparados que ponen Antonio Bonet, La Ricarda, Frentes, Enero, etcétera. Todos los planos de esta entrega, de Enero de 1950, tienen la misma rotulación, se hacen como un juego de planos que recoge una entrega, pasa a limpio un estado del proyecto para enviar a su cliente.

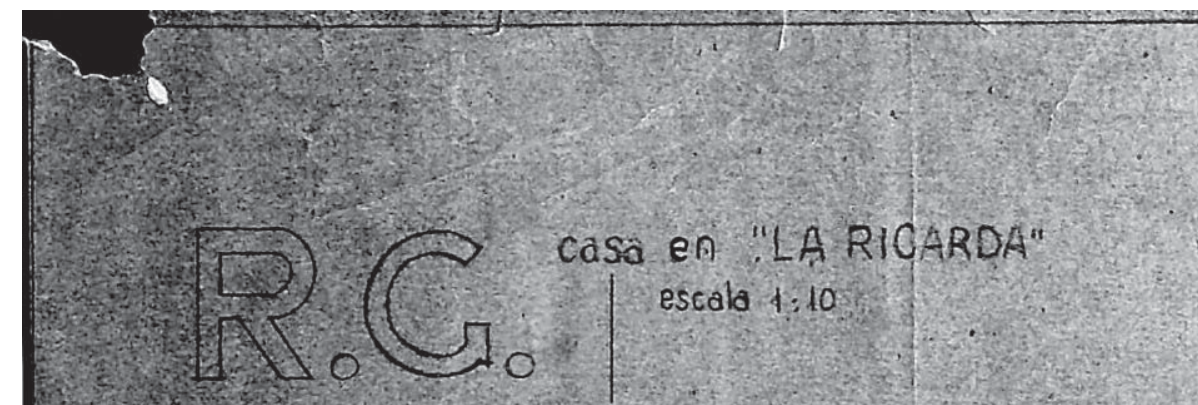
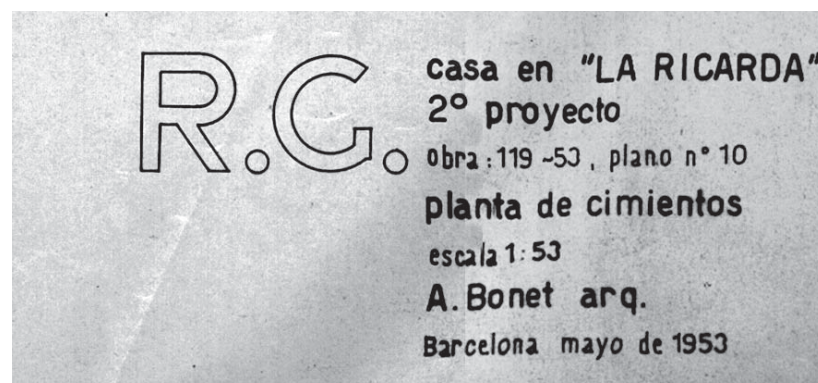
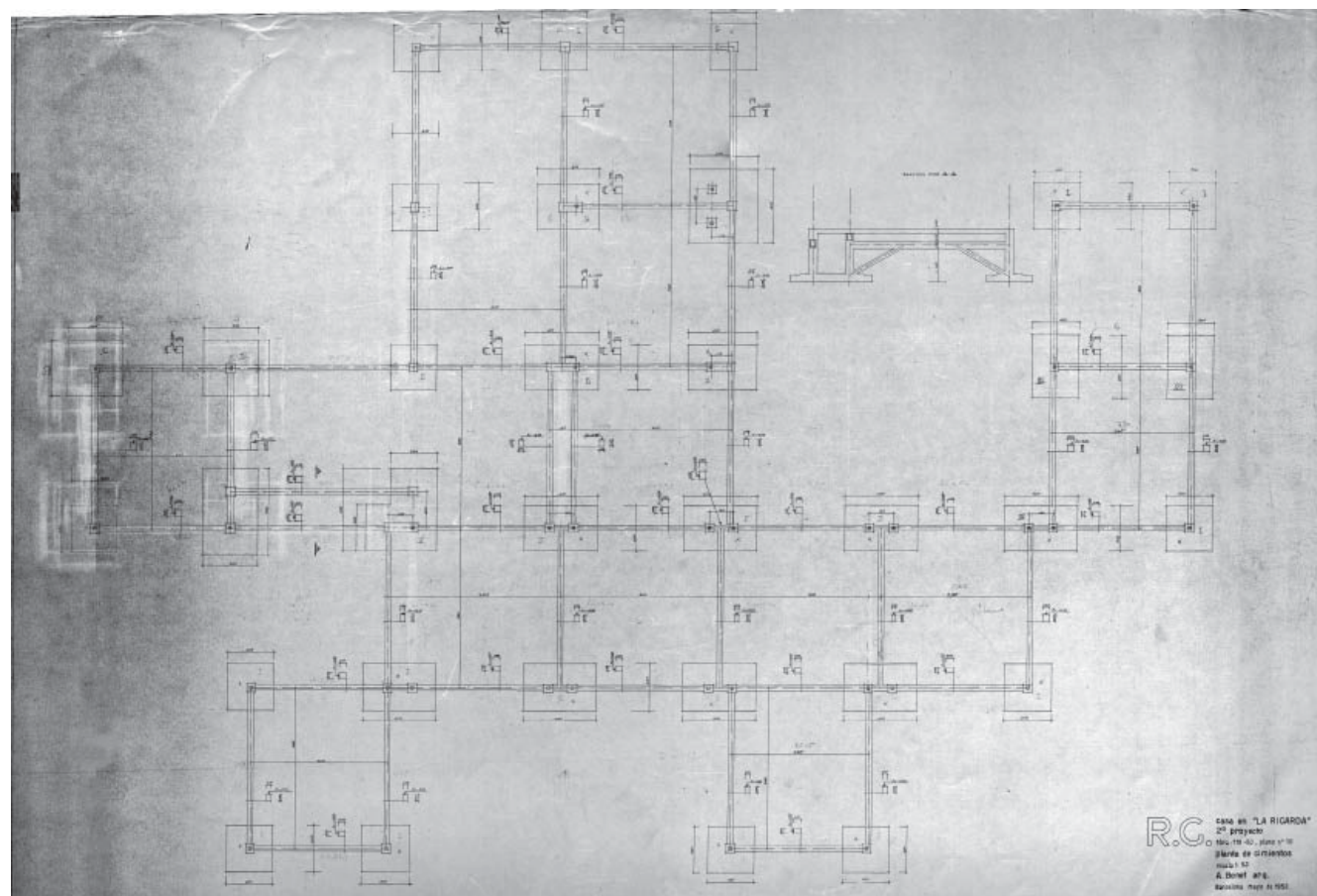


Carátula de los planos de la primera versión de La Ricarda, fechados en Enero de 1950. Están firmados por A Bonet en Buenos Aires, y parece que es él mismo quien los dibuja, pues en el apartado de empleado firma ab, por Antonio Bonet. Esta carátula, que usa para los cuatro planos que conforman esta entrega, llevan las iniciales C.G., es decir Casa Gomis. Usa plantillas tipo Stencil, que son las que usaba Le Corbusier en sus planos, y rellena las dos letras con tinta negra.

Los siguientes planos que encontramos son los de Abril y Mayo del 53, es decir la segunda versión de La Ricarda que dibuja Bonet mismo durante su estancia en Barcelona, para dejar a su cliente. Supongo que estos dibujos los hace en el estudio de Bofill, ya que también aparecen fotos de una maqueta de esa segunda versión, que debe quedarse en el estudio del constructor para ser consultada y actualizada a lo largo del proceso del proyecto y la obra. De esta serie de dibujos, de los que se puedan haber hecho, tenemos hoy cuatro planos: una planta general, un plano de cimentación, un plano de la torre de aguas y piscina, y un cuarto plano que es de la sección tipo de la bóveda.



de Ricardo Gomis-, con plantilla y vacías por dentro, en la parte alta de la carátula, que luego completa con el nombre del proyecto, el nombre del plano, la fecha, etcétera. El plano de la sección tipo de la bóveda, como digo, no tiene todos estos datos, pero si tiene las dos iniciales R.G. exactamente iguales a los otros tres planos. Es interesante aquí ver este dato como el reflejo de una relación entre cliente y arquitecto que, en el caso de este segundo, se estaba decantando cada vez más en la figura de Ricardo Gomis como el representante de la familia Gomis-Bertrand. La tipografía utilizada en este caso por Bonet no es Stencil, como en los dibujos de Enero de 1950, y las letras no están rellenas interiormente con tinta sino que quedan vacías. Se da la situación de que esta manera de nombrar el proyecto, R.G., por Ricardo Gomis, con dos letras muy grandes de plantilla vacías por dentro, es la única vez que se hace en todo el proceso del proyecto. Tal como comentamos antes, el carácter manual de los planos ha hecho que las carátulas no se repitan nunca cada vez que se producen nuevos juegos de planos, lo cual me hace pensar que con toda seguridad este plano de sección tipo de la bóveda es de este mismo juego, y por eso lo he ubicado aquí junto a los otros tres.

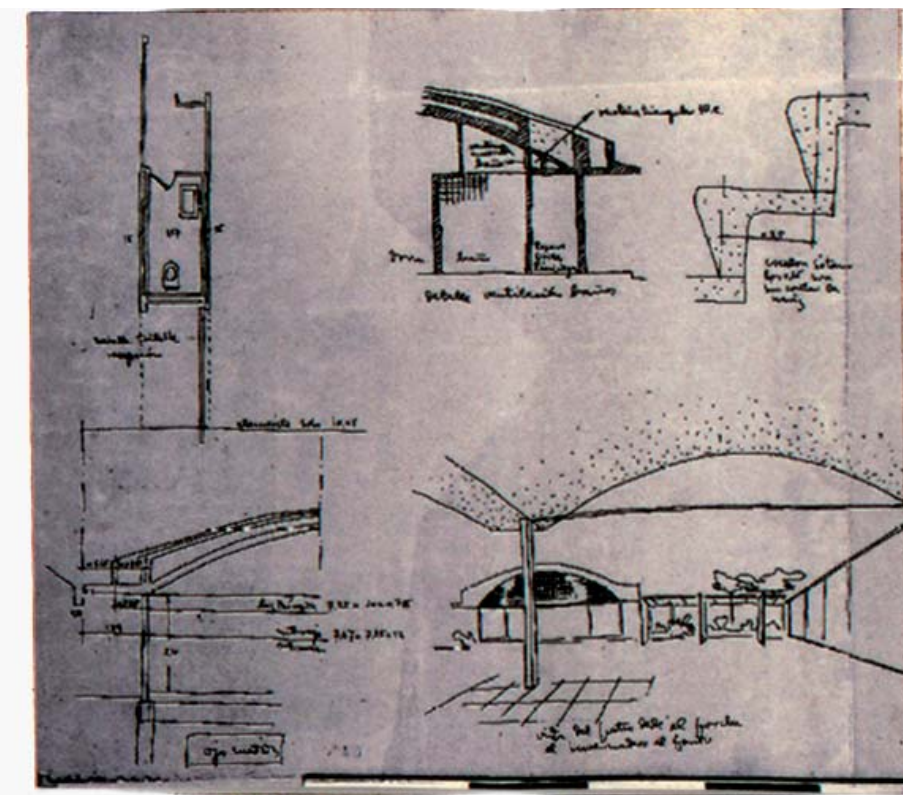
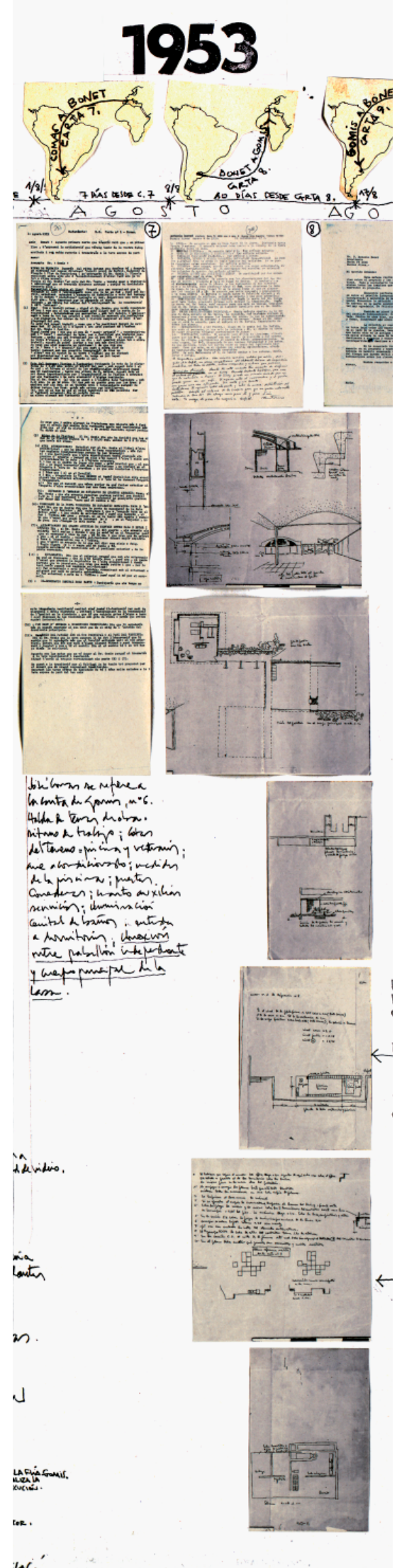


En realidad, de esa serie de planos que documentan la segunda versión de la casa, hay tres planos que tienen la carátula completa, con fecha y lugar en el que los planos fueron hechos: Barcelona, Mayo de 1953. Pero hay uno de los planos que no tiene fecha ni localización, y que se encuentra en el archivo del Colegio de Arquitectos: es esta sección tipo de la bóveda, a escala 1:10. Este cuarto plano no está fechado, aunque lleva el mismo tipo de carátula que los tres anteriores: Bonet dibuja dos letras muy grandes, R.G. -iniciales

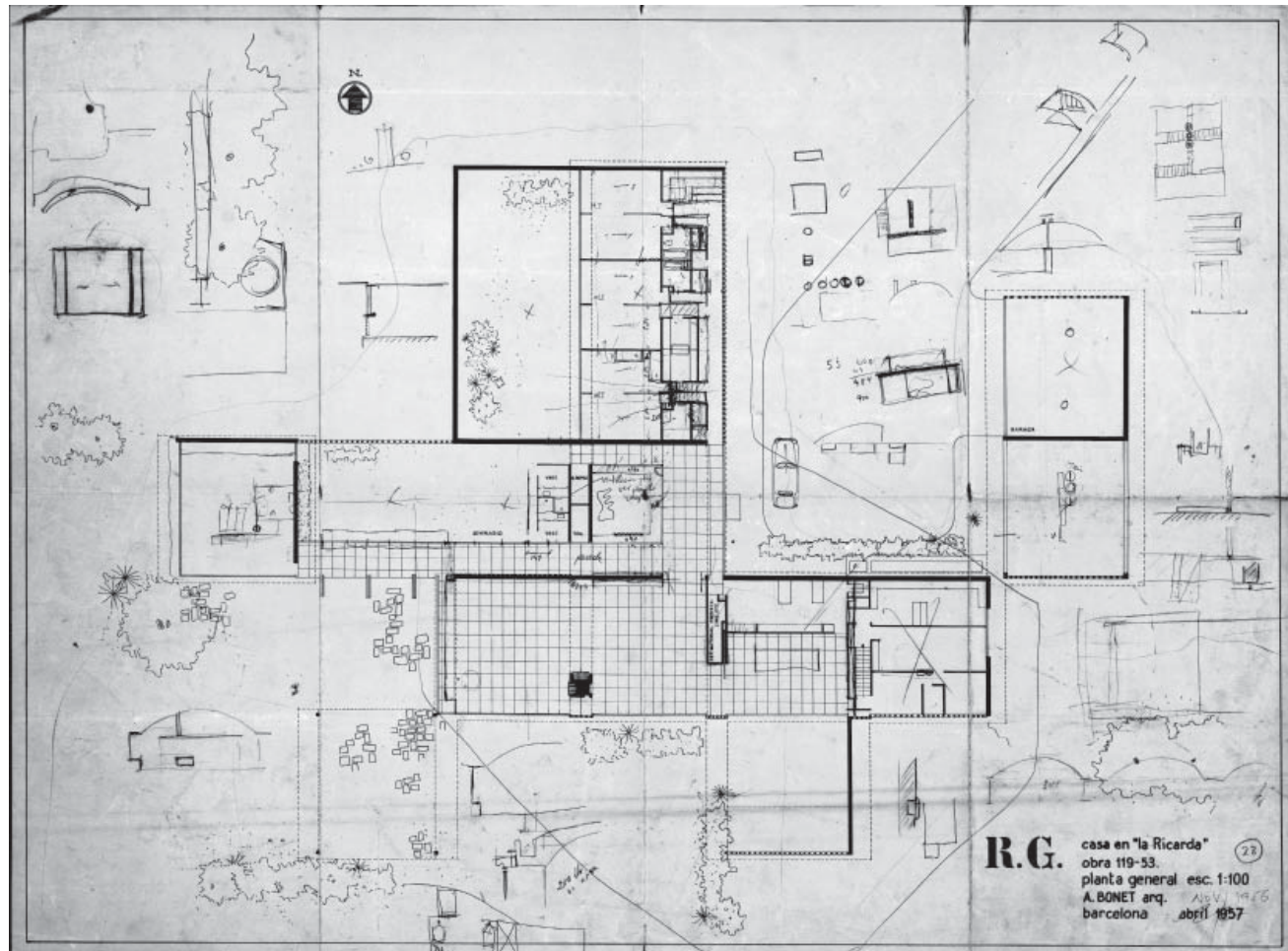
Pero hay otras dos datos que me hacen pensar que este plano pertenece a esta fecha, Mayo del 53. La primera es que, tal como comenté en el punto 1 de este capítulo, referido a las bóvedas, mi opinión es que Bonet aplica aquí una solución de bóveda que ya había construido en el Pabellón Berlingieri de las afueras de Buenos Aires. Si esto es así, Bonet conoce este elemento de bóveda de antemano, y lo dibuja para dejarle este dibujo al constructor Emilio Bofill, de manera que pueda comenzar a valorarlo y calcularlo mientras él regresa a Buenos Aires. Lo mismo sucede con la solución de la cimentación. Bonet conoce como debe cimentarse y arriostrarse esta estructura para que funcione, ya que acaba de construirla en Buenos Aires, y por eso justo iniciar esta segunda versión del proyecto ya es capaz de dibujar un plano de cimentación y una sección de la estructura tipo de la casa, que deja al constructor bien detallada. Esto me ha permitido pensar que este plano, que había quedado suelto en los archivos, sin fechar ni formar parte de ninguna de las entregas, tiene que formar parte de la serie de dibujos de Mayo de 1953.

El segundo dato que confirma este razonamiento es que la sección es genérica, no pertenece a ningún tramo concreto del proyecto de la casa. Eso tiene sentido si pensamos que el proyecto aún se estaba definiendo, el plano se hace en el momento de lanzar esta nueva propuesta, es decir que es demasiado pronto para fijar cómo será cada parte de la bóveda. En cambio Bonet fija la solución constructiva, la sección tipo de la casa, para luego ir refiriéndose a este dibujo en su diálogo con el constructor. Efectivamente, poco después, cuando escribe su carta número 8, del 8 de Agosto del mismo año, es decir tres meses después de estos planos de Barcelona, junto a la carta Bonet envía una serie de croquis aclaratorios de aspectos del proyecto, que comenta a modo de carta-plano.

Uno de estos croquis se refiere específicamente a aclarar las medidas de la bóveda, a la que llama "elemento", que acota en todos sus aspectos para el constructor, y agrega una nota al pie que dice "Ojo medidas". Lo interesante es que Bonet no dibuja todo el elemento, sino sólo medio, y da medidas en relación a la luz entre pilares, al voladizo, al elemento completo, etcétera. Si Bonet da estas medidas encima de un dibujo parcial de este elemento, es porque existe ya un dibujo completo y este croquis solamente quiere aclarar las medidas. Esto me da la seguridad de que este elemento ya se había dibujado antes (en Mayo de ese año, junto a los otros planos), y Bonet ahora (en Agosto) estaba enviando aclaraciones de medidas que no habían quedado claras cuando lo dibuja en Barcelona. Es más, es posible incluso que Bonet haya preparado el plano en Barcelona pero haya querido revisar las medidas de ese elemento bóveda en Buenos Aires, aquel que ya había construido como el Pabellón Berlingieri, para entonces pasarle las medidas definitivas al constructor por correo, para que éste dibuje el plano de obra definitivo en Barcelona.

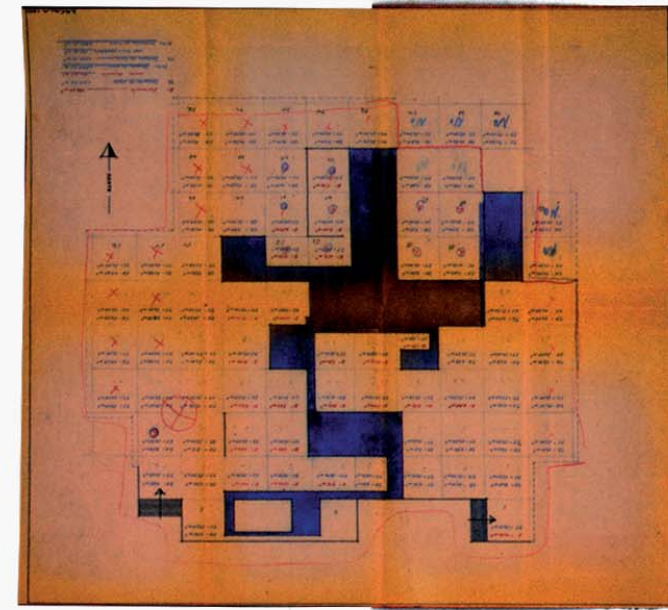


Un plano de planta baja viene a continuación, uno sólo, fechado en Noviembre de 1956. Este plano contiene en la parte alta de la carátula, otra vez las iniciales R.G., igual que en los de Mayo del 53, pero con la diferencia de que en este caso se trata de otra tipografía, hecha con otra plantilla diferente a la anterior, y aquí la letra está llena.

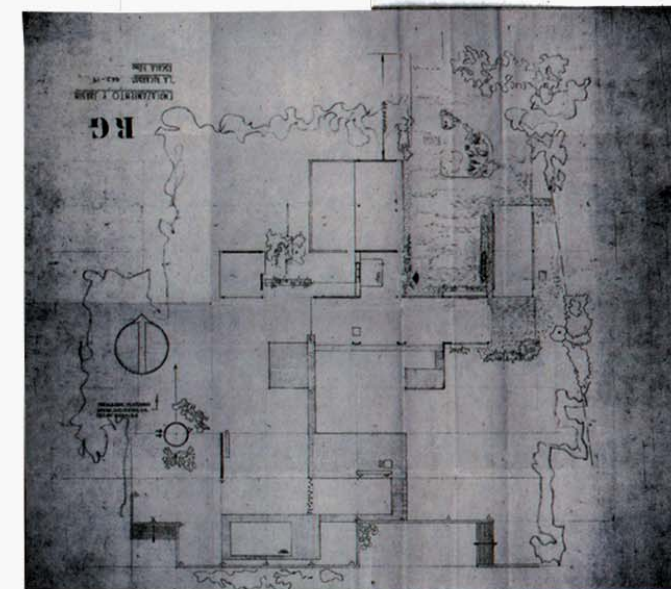


Este plano no tiene otros del mismo juego que hayan llegado hasta hoy, aunque hay un plano, con título Emplazamiento y Jardín, a escala 1:200, que no tiene fecha ni lugar de realización, pero sí tiene las mismas iniciales -misma tipografía y rellenas de negro-, que las del plano de Noviembre del 56. Es decir que probablemente está hecho en el mismo período, hacia las mismas fechas, y por el mismo dibujante. Aunque hay un dato que no permite colocarlo exactamente en la misma fecha al anterior. Esto es que Bonet define, en las cartas 19 y 21, el muro de contención de la plataforma, que acompaña a la piscina y contiene las dos escaleras de bajada a la playa.

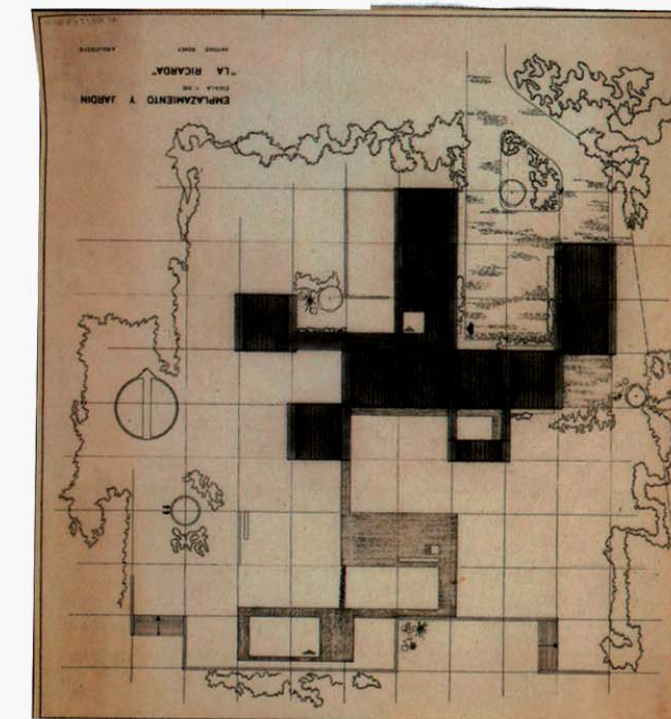
Esta solución, que se discute entre estas dos cartas, queda finalmente fijada en la carta 21, de Noviembre del 57. Dado que el plano de Emplazamiento y Jardín contiene la plataforma con el perfil del muro y las escaleras en su solución final construida fijada en la carta 21, no puede haber estado hecho antes que esta carta. Por lo tanto, puede haber sido hecho en el mismo lugar, en mi opinión, en el estudio de Bofill, pero meses después del de Noviembre del 56.

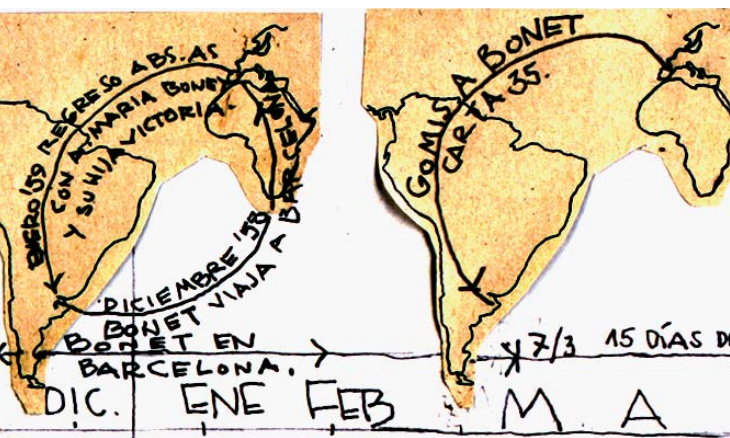


Este plano, que yo supongo que es de Diciembre del 57 (justo después de la carta 21, de Noviembre del 57), recoge la definición final de la plataforma y el jardín, y tiene exactamente la misma forma de dibujar el Norte, la vegetación y la silueta de la casa que otro plano, también llamado Emplazamiento y Jardín, pero que no tiene ninguna fecha ni localización, ni tampoco rótulo que lo sitúe en tiempo y lugar. Sin embargo, es evidente que lo dibujó la misma persona, la misma mano que hizo el plano de Diciembre del 57, ya que la forma de dibujarlo y los elementos de grafismo que utiliza son idénticos, permitiéndome así situar también este plano en Diciembre de 1957.

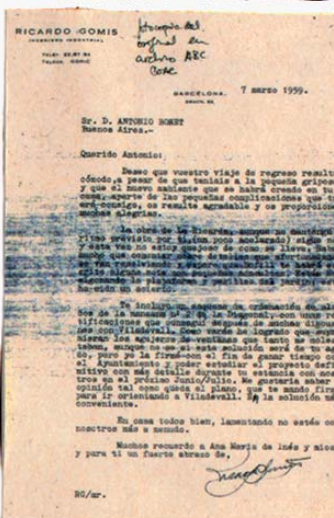


Hay aún un tercer plano que he situado en esta fecha a partir de deducciones, ya que tampoco tiene fecha ni localización, y que es un plano de desmonte y terraplenado del terreno, también a escala 1:200. Este plano debe de haberse utilizado para calcular los metros cúbicos de terreno a desmontar, y ha utilizado de base el plano anterior, de Emplazamiento y Jardín, sin fecha pero que situamos en Diciembre del 57. Esto es claro al observar la manera que tiene quien lo dibuja de marcar la casa, el muro de contención y la piscina, y las escaleras de bajada a la playa, con el mismo tipo de flecha que indica el sentido de estas escaleras. Por eso he ubicado este dibujo junto a los otros dos de Diciembre del 57, ya que pienso que han estado hechos en el estudio de Bofill, preparando datos del terreno que sirvieran para la construcción de la plataforma de apoyo de la casa.





DIC. '58, ENE Y FEB '59
 BONNET EN BARCELONA
 PASA LAS FIESTAS DE
 FIN DE AÑO Y
 VISITA LA OBRA L.R.
 VUELVE A BS. AS.,
 SU ESPOSA E HIJA,
 A FINES DE ENERO
 O PRIMEROS DE
 FEBRERO DEL '59.
 BONNET DIBUJA VARIOS
 PLANOS DE LA CASA, Y
 FIJA EL PLANO 7
 DEFINITIVAMENTE, LA PLANTA GENERAL
 A PARTIR DE LA QUE DIBUJA VARIOS
 PLANOS DE DETALLE.

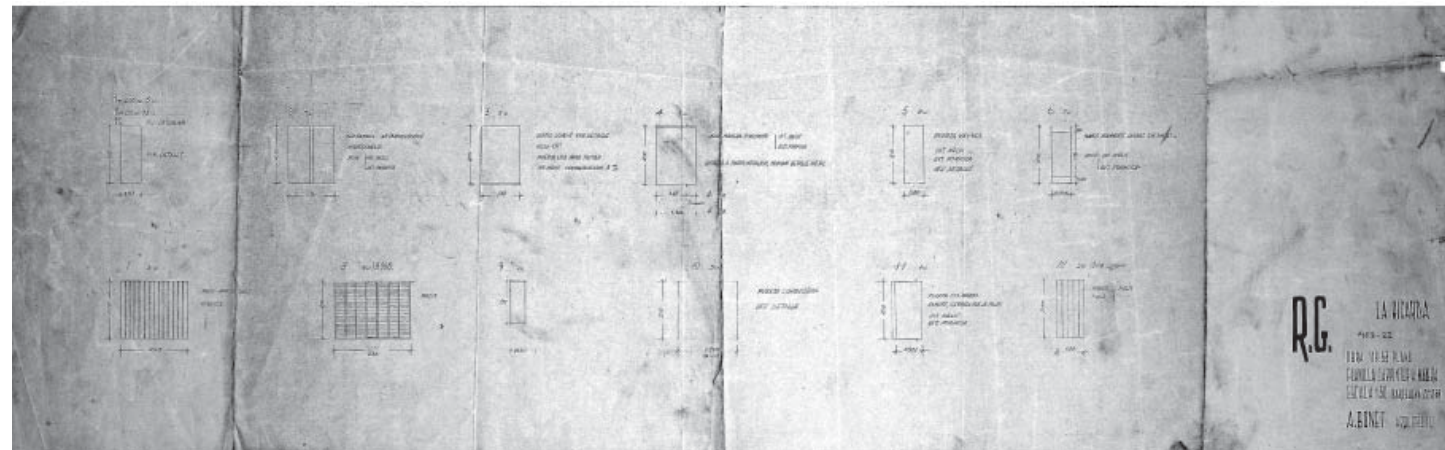


La siguiente fecha en que encontramos nuevos planos de la casa es un juego de planos dibujados entre Diciembre de 1958 y Enero y Febrero de 1959. Estos dibujos coinciden con una estancia de Bonet en Barcelona, así que es posible que los haya dibujado él mismo o, como mínimo, que haya supervisado su realización. Esta debe de haber tenido lugar en el estudio de Bofill que es, como ya hemos comentado, la oficina técnica en la que Bonet se apoyaba cuando estaba de visita en Barcelona. Los planos están hechos todos por el mismo dibujante, sea este Bonet u otra persona del estudio de Bofill, ya que la rotulación y manera de acotar y escribir en el propio plano son siempre la misma. La carátula, hecha a mano, comienza con las iniciales R.G., de Ricardo Gomis, siguiendo con los datos de obra, plano, escala y el nombre del arquitecto.

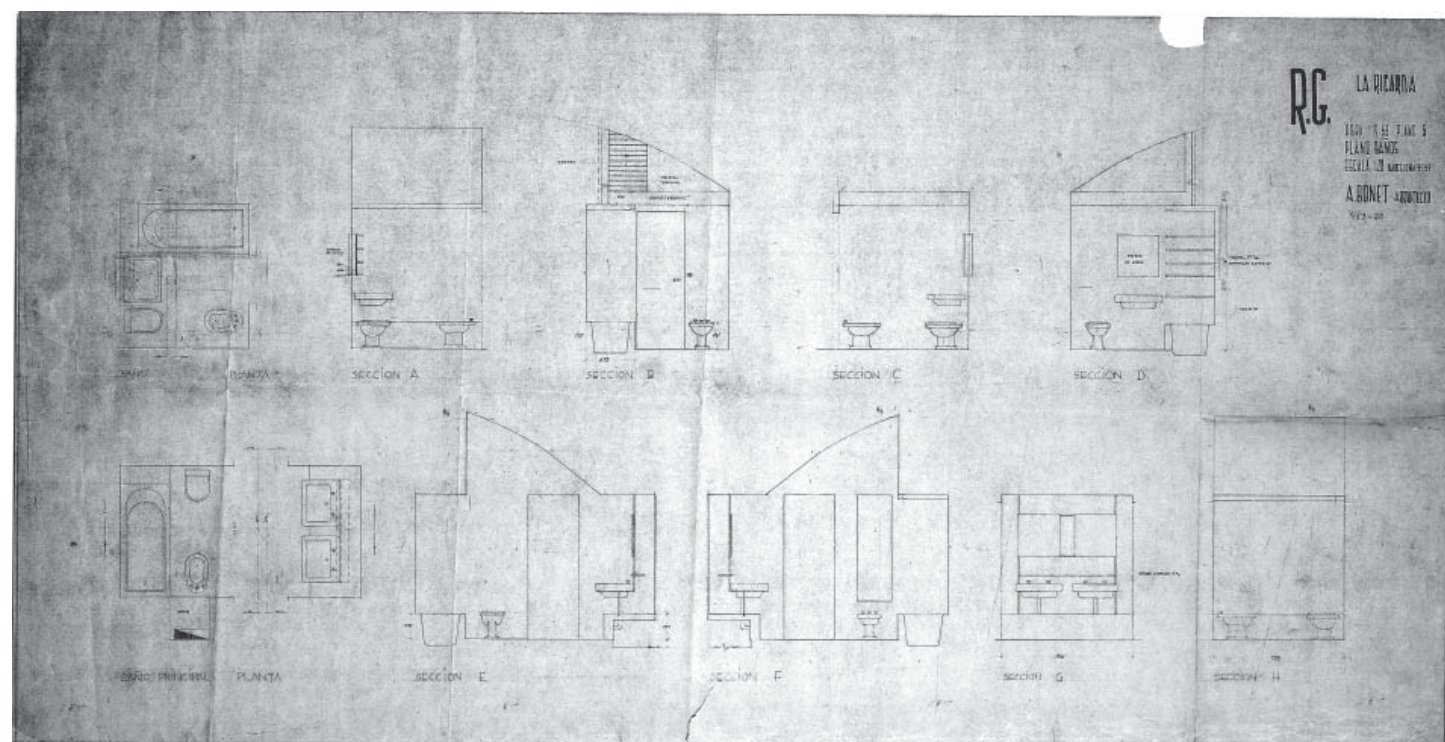


Todo el juego de planos está compuesto por seis planos. El primero, hecho el 22 de Diciembre del 58, es una planilla de carpintería de madera a escala 1:50, para seguir, el 9 de Enero del 59, con un plano de baños. En este plano Bonet detalla, a escala 1:20 un baño del pabellón de los chicos, y el baño principal del pabellón de los padres. Bonet no detalla en este plano el baño de visitas, ni tampoco los que se ubican en el pabellón de servicio, pertenecientes a la vivienda de los cuidadores o el de la zona del chófer. El baño en el pabellón de los padres no está aún dibujado en su versión final, ya que aquí todavía mantiene la doble entrada, por el lado del vestidor y por la zona de acceso al pabellón, entrada que más tarde se anula.

Es curioso que Bonet comience el juego de planos por una planilla de carpintería de madera. Esto puede deberse a que este plano se está refiriendo a otras planillas más generales, ya que este dibujo es de piezas menores, paños de madera que completan las carpinterías y a los que Bonet da el acabado, pero no son la carpintería completa.



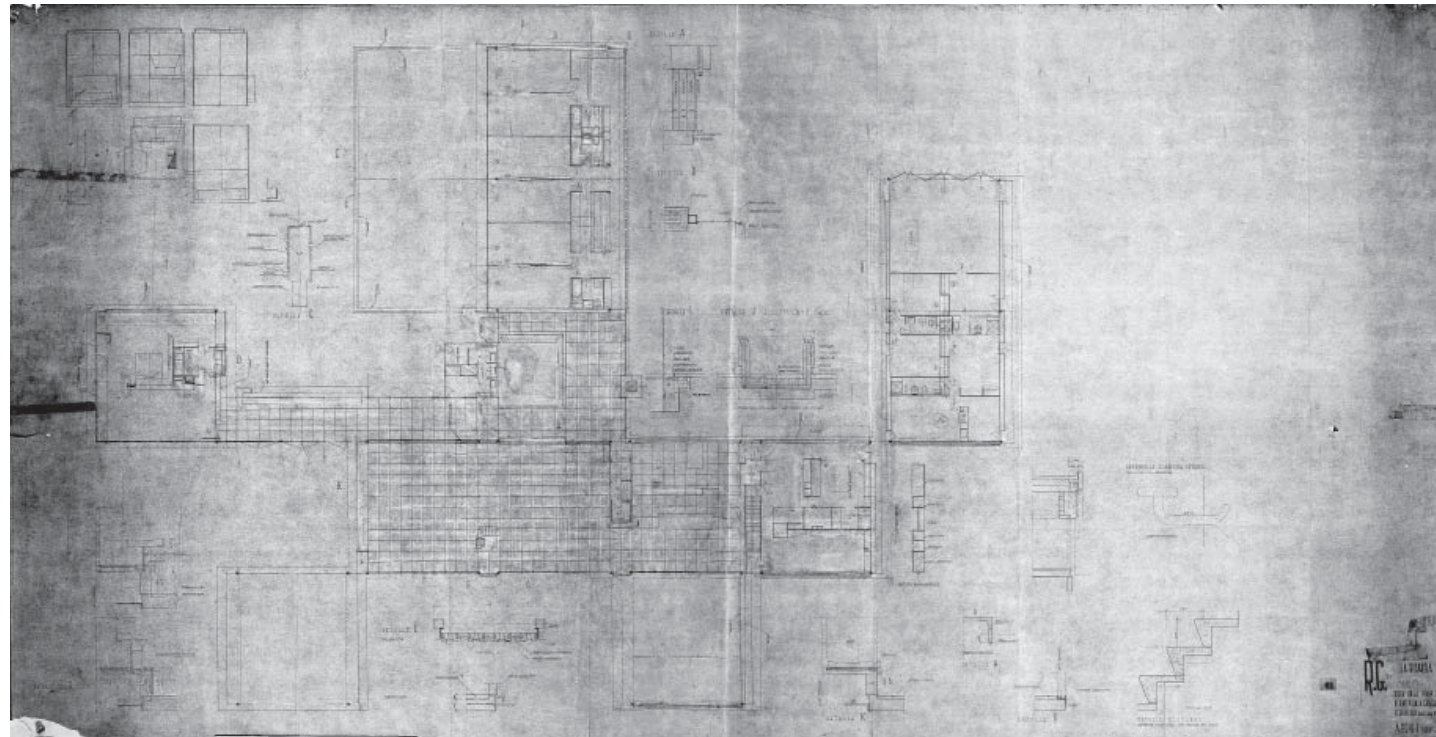
Planilla de Carpinterías. 22 Diciembre de 1958



Plano de Baños. 9 Enero de 1959

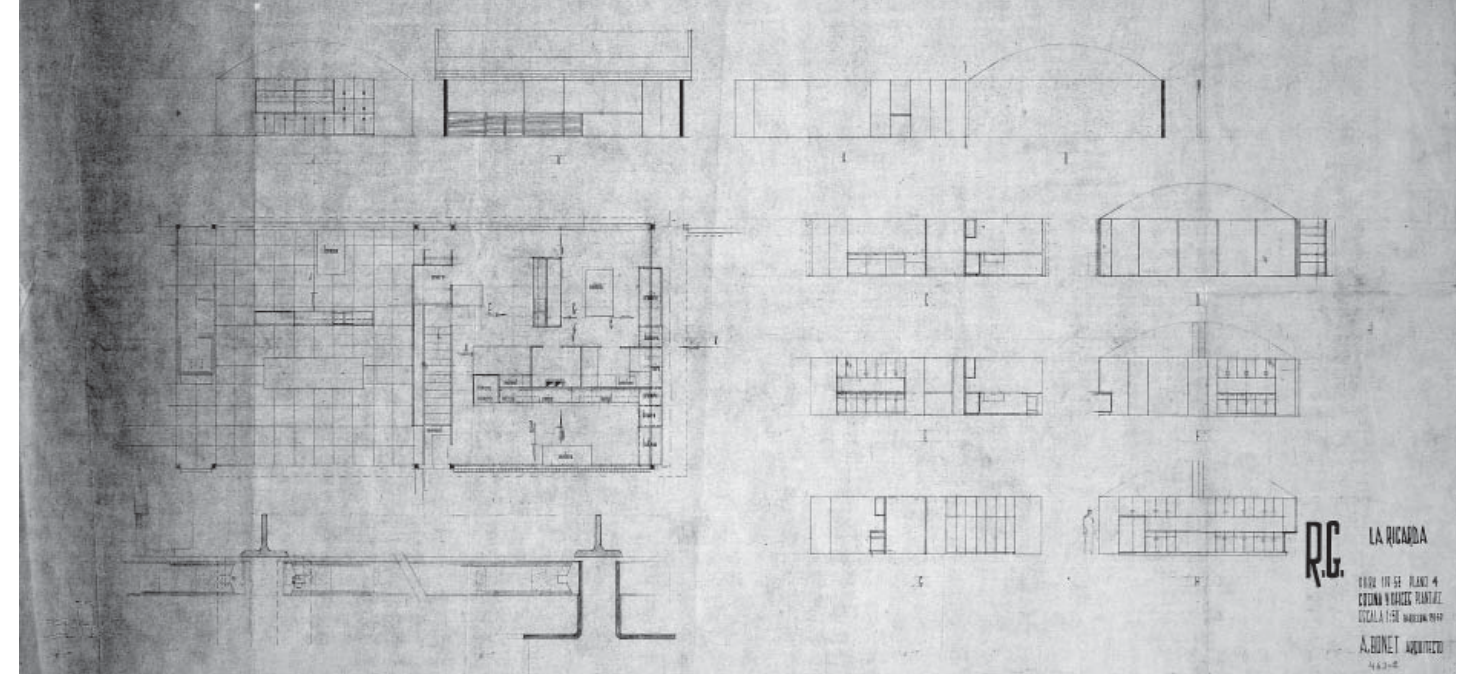
Es decir que probablemente Bonet comienza por lo más urgente, que es desarrollar un plano donde acaba de definir elementos que se están esperando para construir las carpinterías, ya que tal vez en los planos de carpintería más generales faltaban datos para fabricarlas. Luego da un plano de baños, seguramente también una urgencia de obra, para que el constructor pueda avanzar con la colocación de los bajantes de desagüe de los baños, y encargarse ya los artefactos que irán en el interior. Es decir que probablemente Bonet comienza por lo más urgente, que es desarrollar un plano donde acaba de definir elementos que se están esperando para construir las carpinterías, ya que tal vez en los planos de carpintería más generales faltaban datos para fabricarlas. Luego da un plano de baños, seguramente también una urgencia de obra, para que el constructor pueda avanzar con la colocación de los bajantes de desagüe de los baños, y encargarse ya los artefactos que irán en el interior.

El tercer plano que hace Bonet es una planta general, a escala 1:50, del 18 de Enero del 59, que aquí llama Plano 2, en lugar de plano 7 como venía llamando en su correspondencia al plano de planta general. Este es el primer plano de planta general que aparece desde Noviembre de 1956, es decir dos años antes, y contiene mucha más definición del proyecto que aquel, el proyecto ya se ve muy cercano a la versión definitiva construida. Es un plano que reúne las últimas soluciones aceptadas en un solo dibujo completo, aunque es un dibujo sólo del interior de la casa, no incluye nada del jardín ni de su mobiliario ni de los pavimentos. Esto puede ser un indicio de que en este momento van avanzando en la construcción de los interiores y es lo que urge definir y dibujar para dar al constructor. El plano contiene detalles constructivos, a escala muy pequeña, 1:5, 1:2 o 1:1, lo cual confirma que Bonet está intentando con este plano aclarar temas constructivos para que la obra pueda avanzar.



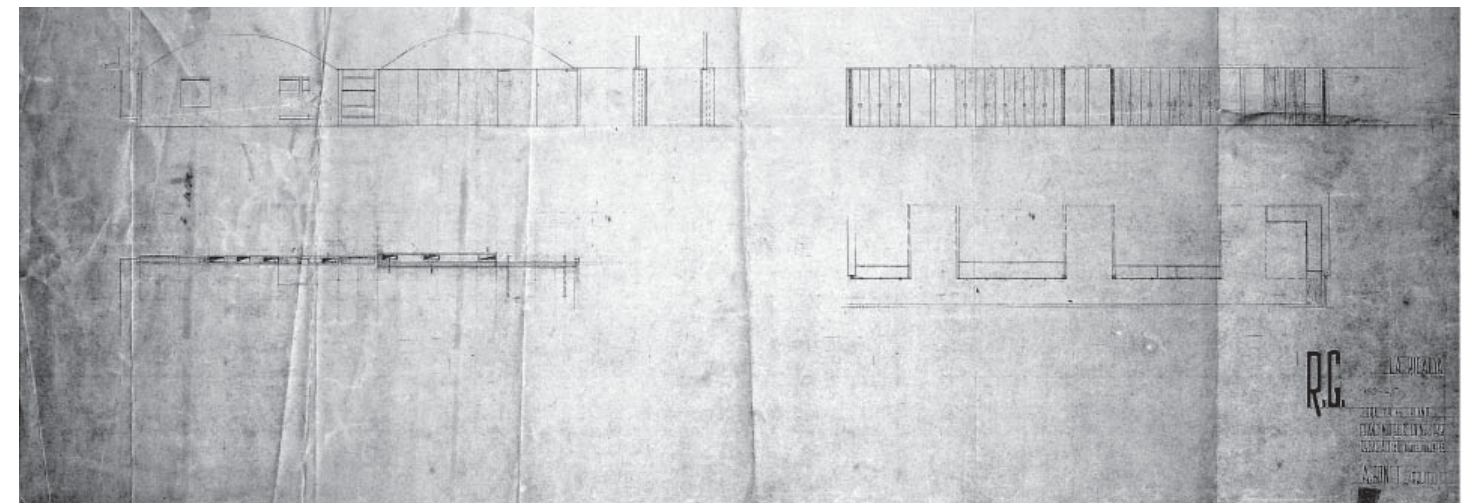
Plano Planta General. 18 Enero de 1959

El siguiente plano de este juego es el que se enfoca en la cocina y comedor, a escala 1:50, plano que Bonet titula Cocina y Offices, del 19 de Enero del 59. Es curioso que, tanto en este plano como en el de los baños, Bonet no detalla la colocación del gresite de pared ni de pavimento, muy importante como acabado de estos espacios. Esto puede deberse a que aún se estaban construyendo los elementos más generales de estos espacios, y aún no era el momento de definir acabados, y menos en una escala tan general como la 1:50.



Plano Cocina y Offices. 19 Enero de 1959

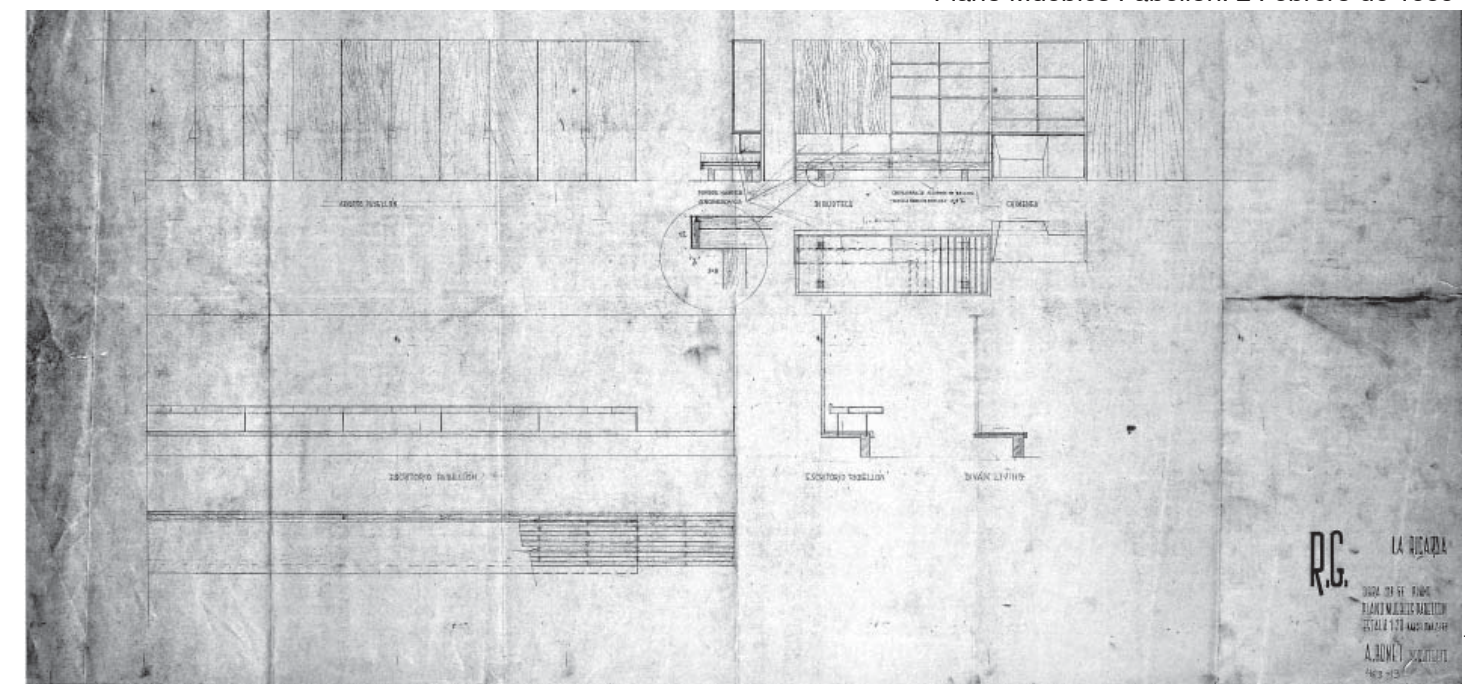
Le sigue un plano del 21 de Enero del 59, de Muebles Living y Paso, escala 1:50, un plano bastante general de los frentes de armario de estos espacios.



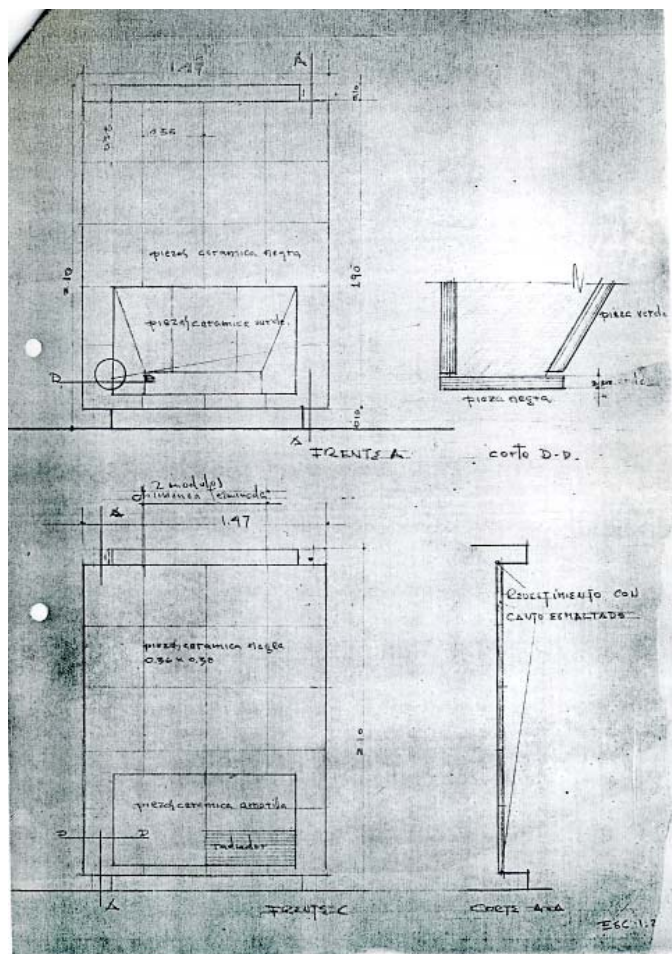
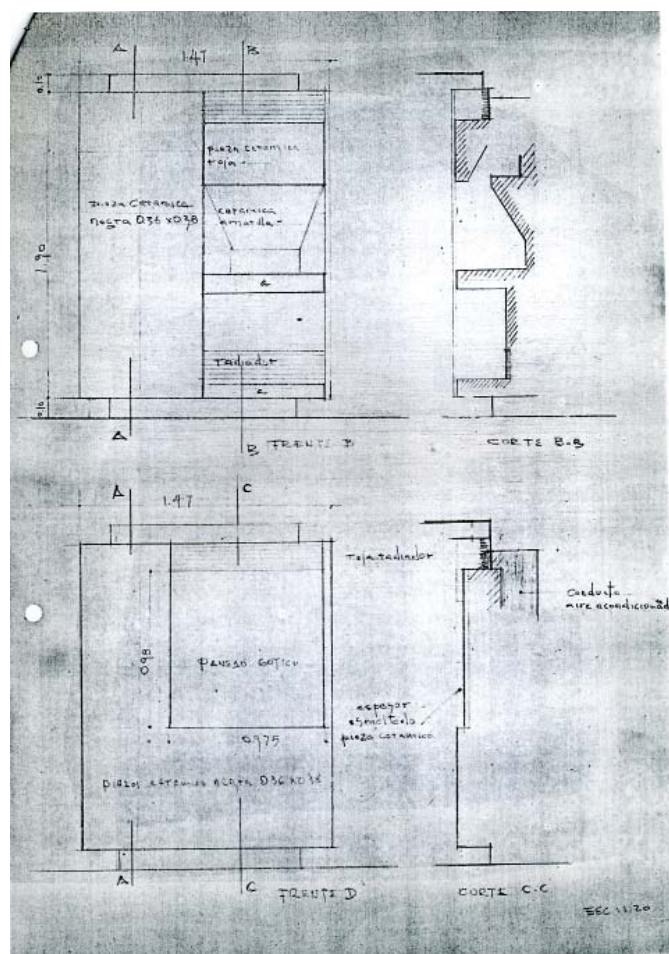
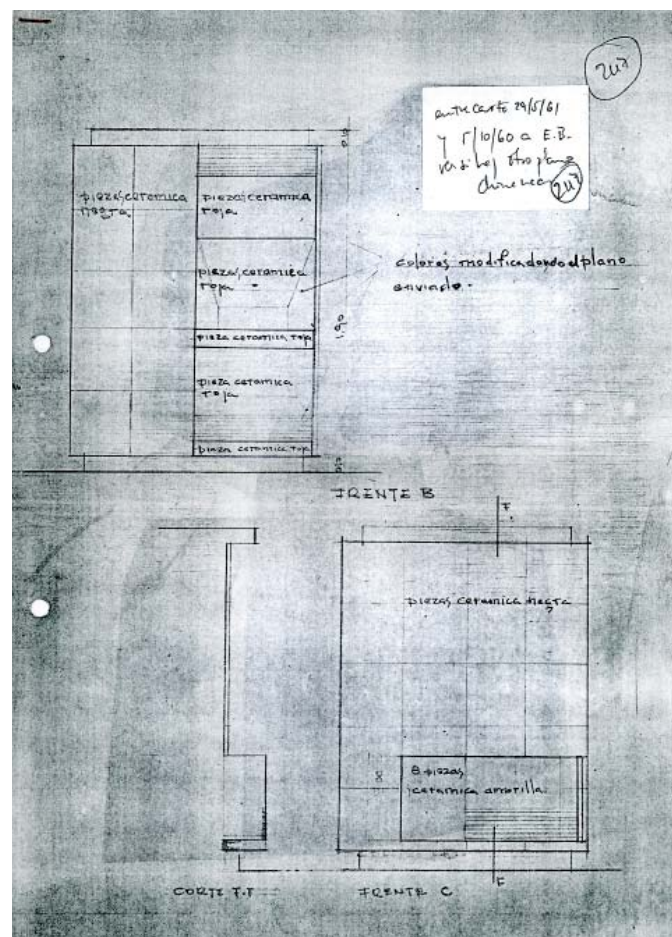
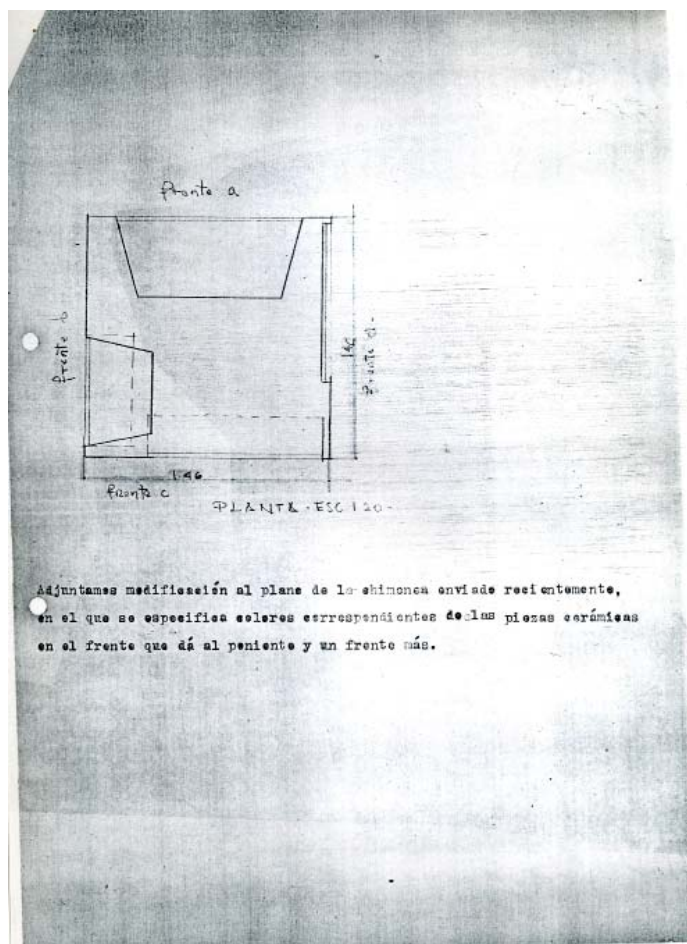
Plano Muebles Living y Paso. 21 Enero de 1959

Finalmente, un plano del 2 de Febrero de Muebles Pabellón, a escala 1:20, que detalla mejor algunos elementos del pabellón de los padres aunque no define las camas ni sus cabezales ni mesitas de noche, probablemente dibujados en planos aparte como detalle para todos los dormitorios de la casa.

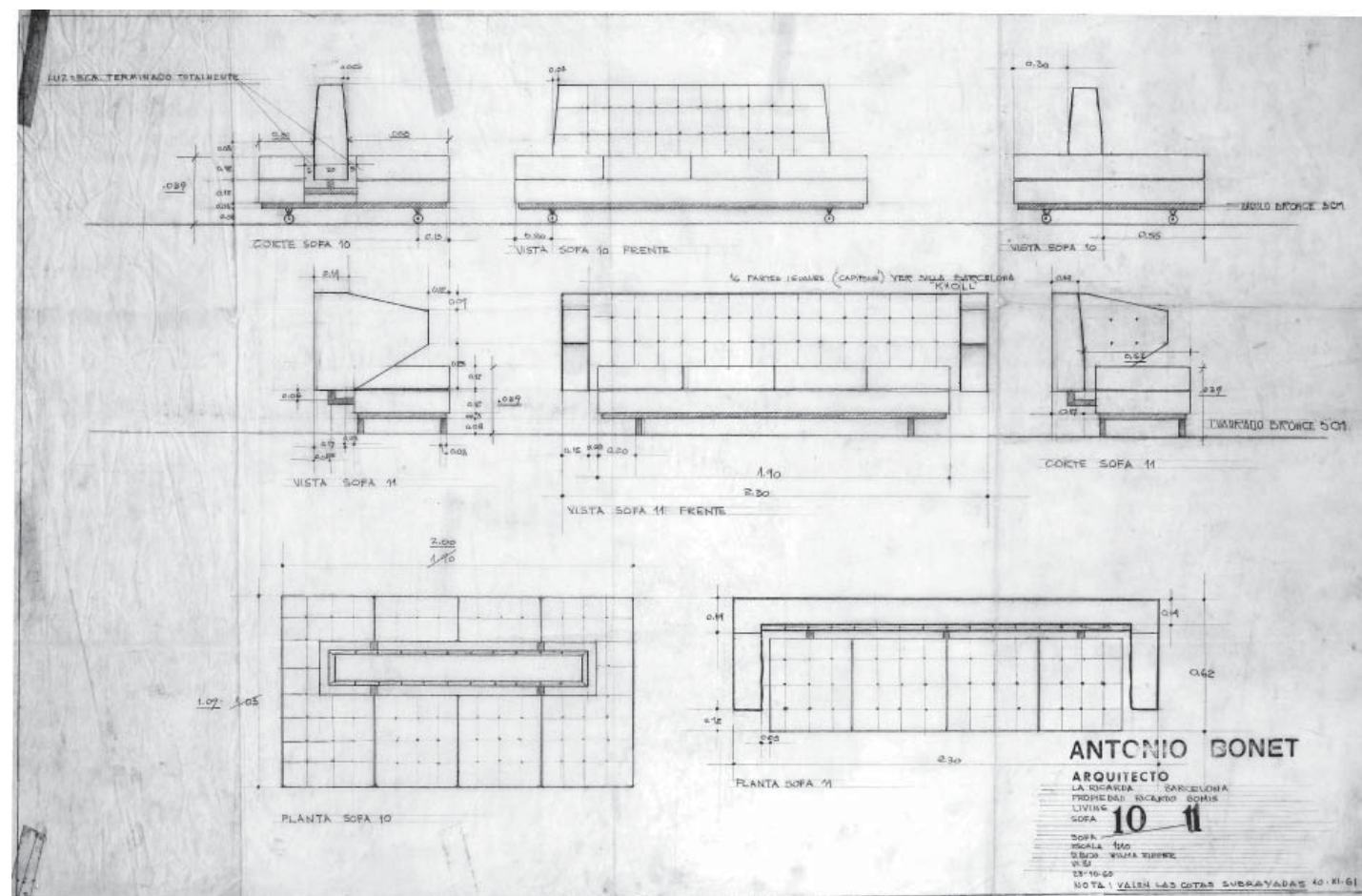
Plano Muebles Pabellón. 2 Febrero de 1959



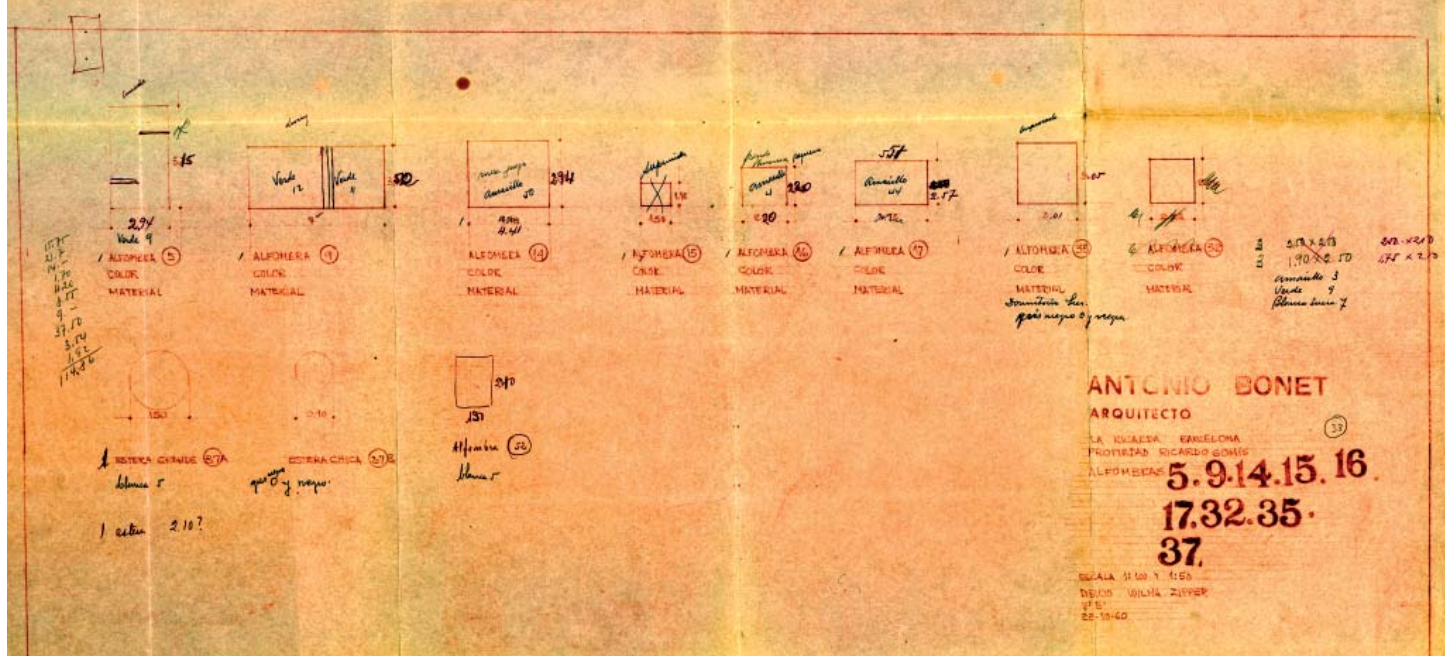
Los siguientes planos que llegan hasta hoy son de detalles de la chimenea de la Sala de Estar, y estos son dibujados en Buenos Aires, ya que se adjuntan a la carta 47, de Octubre de 1960. Son dibujos que definen este elemento en todo detalle, incluso la colocación de la cerámica de revestimiento.



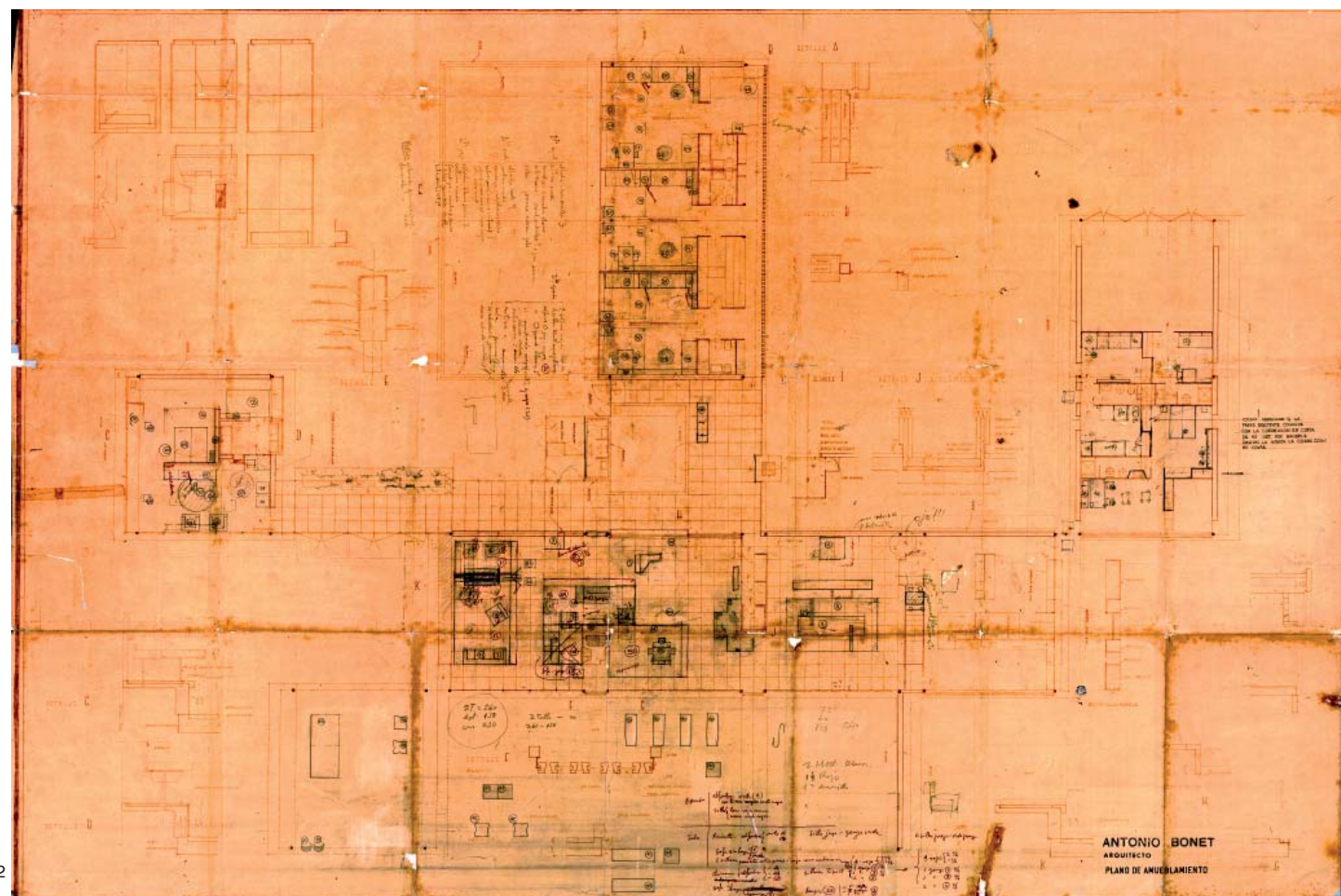
Otra vez me encuentro con algunos planos de los que deduzco su fecha a partir de la observación de la carátula, comparándola con otras iguales de planos que sí están fechados. En este caso, coincide que en Octubre de 1960 hay, además de estos cuatro planos de detalle de la chimenea de la Sala de Estar, unos dibujos de definición muy detallada de dos sofás de la Sala de Estar. Se trata del sofá 10 y el sofá 11, que corresponden al listado de muebles y que se dibujan en esta fecha muy detalladamente. Es un plano dirigido a poderse fabricar, y que tiene que estar dibujado en Buenos Aires, pues está firmado por una conocida colaboradora del estudio de Bonet en esa ciudad, llamada Wilma Zipper.



La rotulación de este plano, que combina sellos y escrito a mano, es exactamente el mismo tipo de carátula que el utilizado para otro plano, el Plano de Alfombras, también firmado por Wilma Zipper.

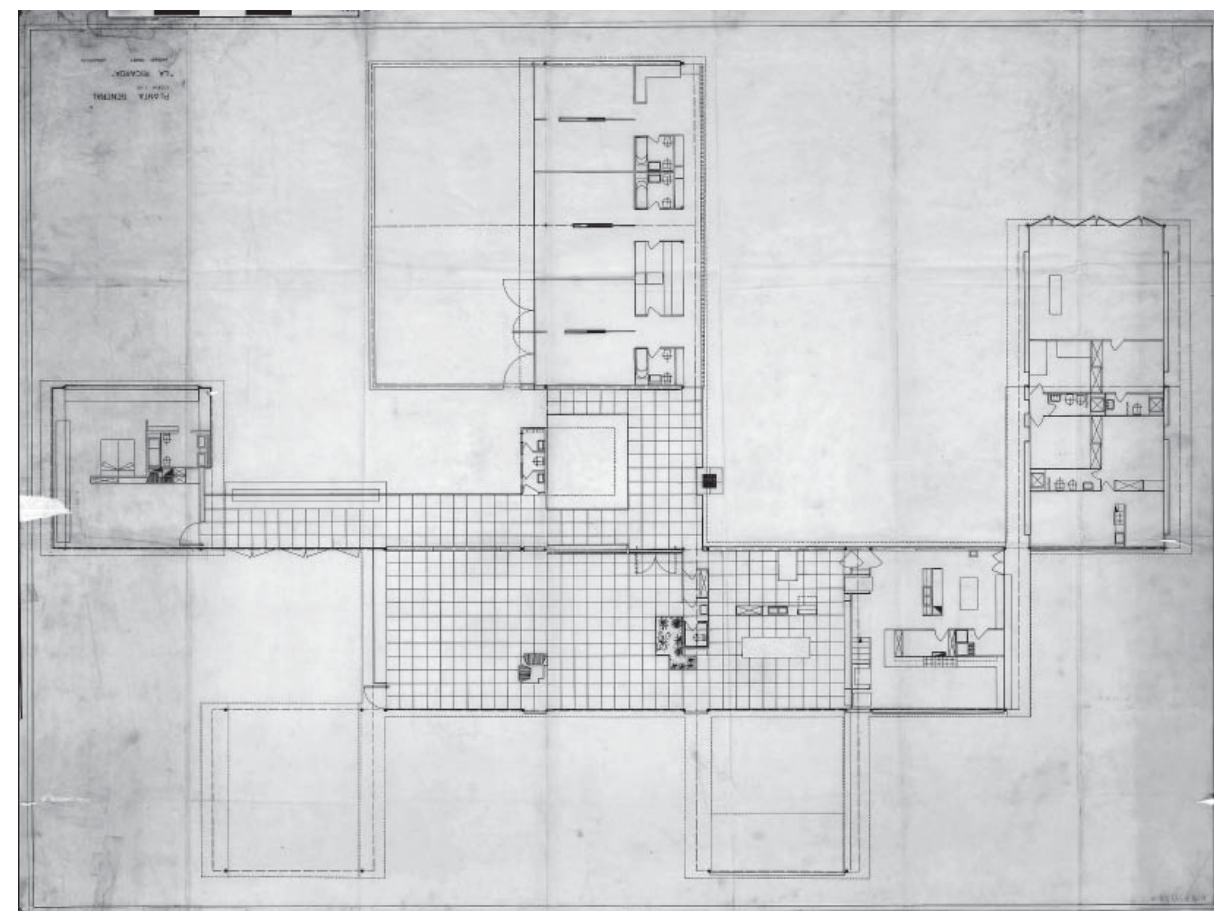


Este plano de alfombras, donde se dibuja a escala 1:100 y 1:50 las alfombras de la casa, llega hasta nosotros como una copia conservada en el archivo familiar, y lleva escrito a mano los colores de cada alfombra y alguna medida corregida, siempre a mano alzada. En base a estos dos planos de Wilma Zipper, el de los sofás 10 y 11 y el de alfombras, he podido situar en tiempo y lugar un tercer plano, que es precisamente un plano de planta general de amueblamiento, donde se dibujan a mano alzada todas las alfombras, ubicación, color y posición en cada espacio, además de cortinas, recubrimiento de sofás, sillas y cubrecamas, también con definición de colores y tipo de tela de que se trata en cada caso. Este plano no tiene fecha, pero sí que contiene el mismo tipo de sello (Antonio Bonet Arquitecto) que los otros dos mencionados antes -el de sofás y el de alfombras. Por los tanto, tiene sentido pensar que este plano complementa el de alfombras, de manera que lo he situado en la misma fecha, Octubre del 60.



El plano de alfombras que coloco en el calendario en Octubre de 1960, está definido en una base, una plante general, que también he encontrado en el archivo del Colegio de Arquitectos, y que tampoco tiene fecha. Como se trata de la base del plano que he podido fechar en Octubre de 1960, también esta planta general es seguramente de esta fecha.

Es una planta que contiene todos los cambios que se han ido elaborando en el proceso de los meses que pasan desde que comienza la obra, es decir en los últimos tres años -desde Octubre de 1957-, y es la última planta general conocida del proyecto. Contiene el proyecto dibujado casi exactamente como ha sido construido, excepto por algunos elementos pequeños que no se han construido como están aquí dibujados. Estos son: 1. El pequeño volumen que se encuentra detrás de la pared del estanque en el hall de acceso, en la versión definitiva no son baños, como está aquí dibujado, sino que es un pequeño armario de herramientas para el jardín; 2. El pequeño lavabo para las visitas, no tiene en la versión final tantas puertas como están aquí dibujadas; 3. Los pavimentos que rodean la casa, que están enganchados a sus fachadas, no están en este plano representados. El caso más evidente serian los pavimentos que están en la fachada a Sur, debajo del porche aislado y a lo largo de la fachada del salón, así como también el pavimento que da base al comedor de verano.





El último plano que he encontrado de este proyecto es un plano de definición de la jardinería. Es un plano que utiliza de base un plano de arquitectura, pero a mano alzada va dibujando encima la jardinería, con una manera de grafar bastante poco precisa pero que intenta definir las distintas especies a utilizar. Además contiene un sello de una casa de Jardinería, es decir que se debe tratar de un plano que es copia de uno de arquitectura, en la que se dibuja a mano alzada y con rotuladores de colores, la jardinería exterior. Este es un plano que he situado en el primer trimestre de 1961, que es cuando pienso que debían estarse ejecutando los exteriores de la casa, ya que hasta Octubre de 1960 los planos son de amueblamiento interior y acabados de la propia casa, es decir que es posible que hasta 1961 no se fijaran los acabados de la jardinería.

al
mbis
futit

Guerra civil
española



L'Edició de
d'ací i d'allà era
A. Llorens Llausa (oncle de Sert)
(és el que aut = le pto aut Bonet)
convinat per Puig i Galland?



Joan Miró



Angel Ferrant



Salvador Dalí
Galeria d'Art Catalònia



→ 1936
Expo
Mougearta
de Picasso
al 1936 organitzada
per ADLAN.

↳ la inauguració de la expo
s'escala un dia abans dels
de J. G. Sert, J. Miró, S. Dalí,
J. M. Sert i Picasso des de París
(p. 126 Granell AC)
Paul Eluard posava vers
confessió.



DIS CÒFELS 1935-1936
Joan Prats + Ricard Gomis +
Robert Gahard + Enric Ruy.
Post. guerra Club 49 + Joaquim Homs.

bunsa
foto de Joan

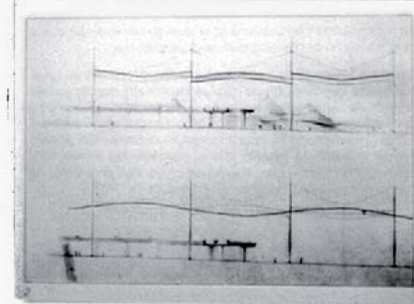
Bonet vinculat en
ELLOS

Guillermo
de
Tone

3. A.



"L.C. me planteó que hi hagués un segon projecte per la Maison Jaoul, incorporant
a la arquitectura racionalista, la llibertat aèdora propia del moviment
surrealista" (del llibre Bonet del GSAE)



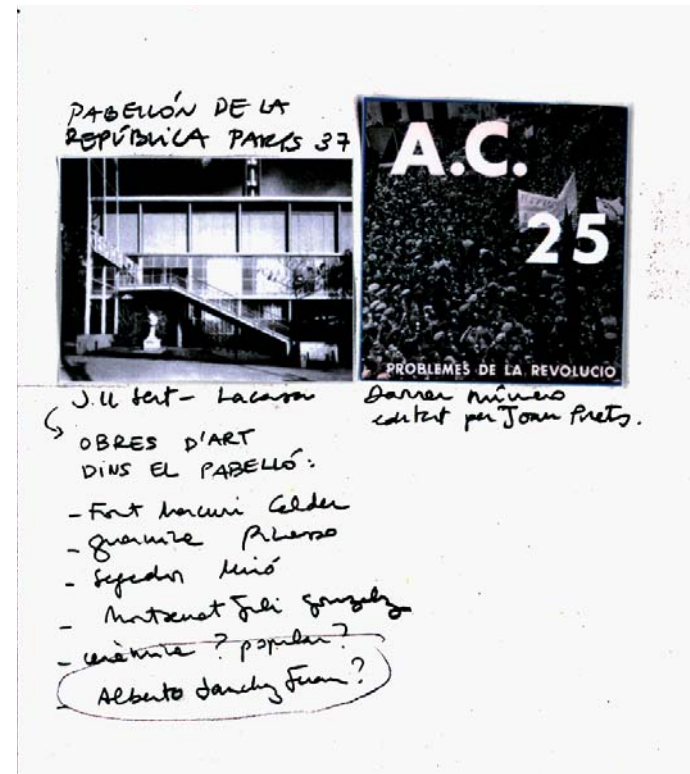
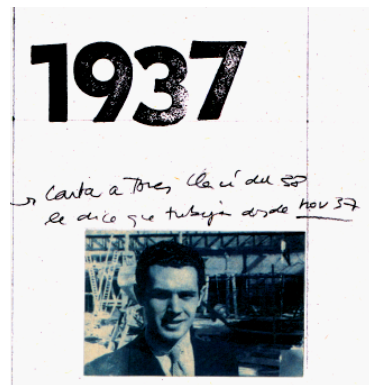
Pabellón del agua
...." posteriorment, per la exposició internacional de Lieja, L.C. ve
encarregat que hi hagi, amb la mateixa llibertat que la Maison Jaoul,
un antiprojecte per la mencionada exposició" (del llibre Bonet del GSAE)
- jo hebbia de "llibertat respecte al racionalisme", se
defineix "contra el. Any 1936, mitjan la foto posterior, com
en la foto a torres Clavé cuando le dice que ve - Argentina
" si non ambéssim a fer quèlcom al sistema del gatipone. nec
que ho fariam millor doncs jo coneix tots els casos que no funcionaven
a Barma i podrien evitarlos."

6. Bonet multidisciplinar.

Mirar el tiempo completo de la *oeuvre* de Antonio Bonet, desde un extremo al otro de su vida, nos permite, además, ver ciertas invariantes en su manera de trabajar y colaborar. Sobre todo me interesa aquí destacar la capacidad de Bonet de colaborar con otras disciplinas en sus proyectos y obras, incorporando la mirada de otras personas que pudieran enriquecer la obra para convertirla en un trabajo colectivo. Es probable que este carácter multidisciplinar de la obra creativa Bonet la haya aprendido, de muy joven, en su colaboración con Sert y Torres Clavé. De los años de formación de Bonet, en concreto 1934, cuando colaboraba en el estudio de estos dos arquitectos, es el Número extraordinario de Navidad de 1934 de la revista D'Ací D'allà (Hivern 1934), dirigido por Joan Prats y Josep Lluís Sert. Este número junta y muestra los trabajos simultáneamente del GATCPAC y del ADLAN, con los dos representantes de cada uno de los dos grupos editando el número a la vez (Bonet es socio estudiante desde este mismo año del GATCPAC). Este número pone juntos personajes de diversas disciplinas, y es seguramente de gran impacto no solamente en Bonet sino en todo el ambiente cultural de Cataluña de ese momento.

Esto tiene que haber influido en la formación de Bonet, y el siguiente contacto en que le incorporando otras disciplinas en su trabajo es en el estudio de Le Corbusier en París, cuando participa en el desarrollo de la Maison Jaoul y el Pabellón del Agua para la exposición de Lieja, colaborando en estos dos proyectos con el arquitecto y pintor surrealista chileno Roberto Matta Echaurren, a través del cual se acerca mucho al Surrealismo en el desarrollo de estos proyectos.

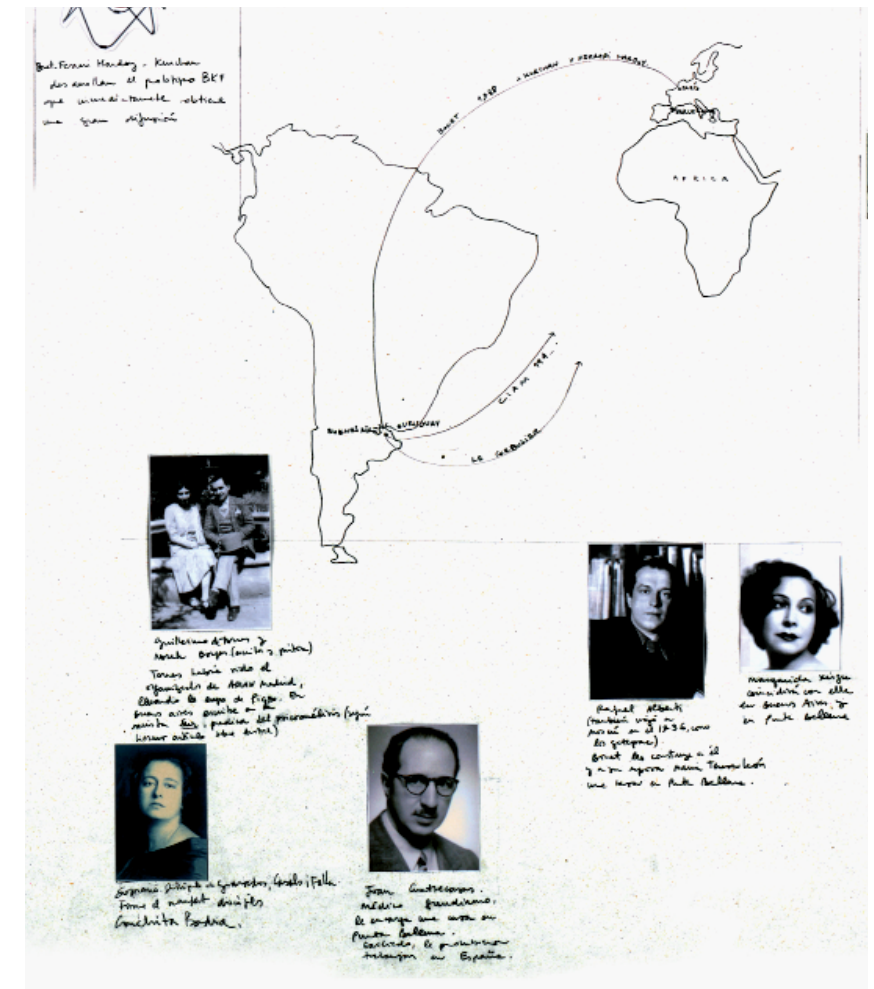
También en París colabora en el Pabellón Español para la Exposición Internacional de 1937, en el que hay trabajos de Picasso, Juli González, Miró o Sandy Calder. En la fuente de mercurio que éste último diseña para este pabellón, Bonet colabora directamente.




En Argentina, debido a la gran cantidad de emigrados desde España por la Guerra Civil, entra en contacto con una comunidad de exiliados españoles en Sudamérica, entre los que se encuentran no solamente artistas, sino también escritores, actores, psicólogos o poetas.

Cuando Bonet decide mudarse a Buenos Aires, escribe a Josep Torres Clavé y, entre otras cosas, le describe su interés por el campo de los psicológico y por el surrealismo que lo lleva a "donar el máximo valor escultórico a les formes arquitectòniques i (...) una importància primordial al color".


Más tarde, ya en Argentina, manifiesta este interés por el carácter multidisciplinar de la arquitectura en el manifiesto incluido en el nº1 de la Revista Austral. En este texto, se afirma el interés por "el estudio de la arquitectura como expresión individual y colectiva; el conocimiento profundo del hombre (...) como motor de nuestras realizaciones; la integración plástica con la pintura y la escultura (...)".




Ya en Uruguay, cuando desarrolla las obras de Punta Ballena, incorpora colaboraciones como la de el pintor Juan Batlle Planas, quien realiza un mural sobre vidrio para la oficina de la Urbanizadora.



TORRES GARCÍA.




RECIBE LA VISITA Y ESTABLECE AMISTAD CON JOAQUÍN TORRES GARCÍA (1847-1949) EN SUS AÑOS EN PUNTA BALLENA,



PROYECTO CASA MUR, PARA BARCELONA, 1945

② "En segunda vez me encuentro en punta Ballena con la presencia de un médano, sobre un terreno ubicado a primera línea frente al mar y con un fondo boscoso".



JOAN BATLLE PLANAS, PINTOR, REALIZA UN MURAL SOBRE VIDRIO PARA LA OFICINA DE LA URBANIZADORA DE PUNTA BALLENA.


Planos libro Riande

- "La diferencia fundamental que existe entre los primeros obras construidas por Bonet en estas orillas del río de la Plata y las primeras obras españolas es, justamente, que aquellos se presentan como juxtaposiciones o matizes de fragmentos, de múltiples "roques" reunidos sin pautas o intaxas, en tanto que las últimas parecen responder a ese tipo fundados."

También en Punta Ballena construye la casa del médico freudiano Joan Cuatrecasas, y la casa La Gallarda, del poeta gaditano Rafael Alberti. Mientras trabaja en estas obras de Uruguay, recibe la visita y entabla amistad con el pintor uruguayo Joaquín Torres García, quien relaciona sus pinturas con los muros de Bonet para La Solana del Mar.

1945
1946
1947

1 Julio Villarajo




Desde Buenos Aires proyecta una casa para Rafael Alberti, en Punta del Este.

Después se trasladará a Uruguay para realizar las obras de Punta Ballena.

1945 → 48 - TRABAJA JUNTO A SU DEBER (GRAN DIFERENCIA CON LA EUROPA)

Miando F - El pueblo que sale a recibir, a recibir el jardín, con el ritmo de voces, de brío. También está presente en la primera versión de la vivienda, se va a recibir más ligero y suave y define los límites del jardín domesticado, contra lo más agreste que queda fuera de él.

FOTO IMPACTANTE



1ª visita de Bonet a Uruguay para el Plan de B.A. por L.C. para el debate.

B.A. usa un lenguaje para definir el Plan de B.A. por L.C. para el debate.

Forma 3 L.C. Jotomartín del Plan de B.A.

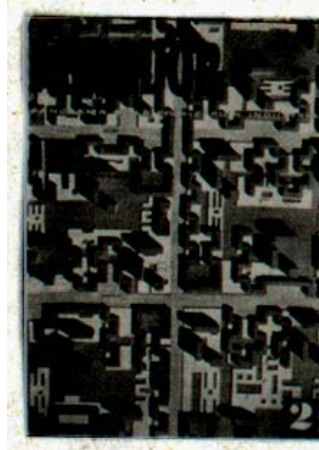
Este plan es el hito de los años, relacionado con la obra de Formas 1-2-3 durante 1937 en París.

al lado va a estar, me como a la vivienda.

"Diciembre lo usará un largo muro, en cuyo final se sitúa un repentinamente y mirado sobre personal para el poeta" (del libro sobre Casa)

PLA
BA
BUE
FER
VIV

En su participación en el ámbito editorial, Bonet también involucra a personas de diversas disciplinas para escribir sobre los temas que tratan sus revistas. Es el caso de la Revista Mirador, que funda en el año 1957 y que codirige junto a Carlos Levin, revista que expresa el punto de vista de intelectuales y técnicos jóvenes; escriben, entre otros, el matemático Sadovsky, el físico Varsavsky, los pintores Xul Solar y Batlle Planas, el economista Mario Segre, el arquitecto Ernesto Rogers, el guionista Oesterheld, el geógrafo Gino Germani y el editor López Llausás.



A. BONET FUNDA LA REVISTA MIRADOR, CODIRIGIDA JUNTO A CARLOS LEVIN. EN ELLA ESCRIBEN ENTRE OTROS EL MATEMÁTICO SADOVSKY, EL FÍSICO VARSAVSKY, LOS PINTORES XUL SOLAR Y BATLLE PLANAS, EL ECONOMISTA MARIO SEGRE, EL ARQ. ERNESTO ROGERS O EL EDITOR LÓPEZ LLAUSÁS.

Todos estos acercamientos de Bonet a colaboraciones de otras profesiones u oficios se manifiesta también en su obra para La Ricarda, en la que participa el artista Villèlia, con piezas para el jardín y para el patio del acceso (del estanque de agua). Esta casa también forma parte, ella misma desde el propio encargo, de una obra en la que incorporar actividades relacionadas a la representación artística con teatro y música, y es lo que sucede para dar inauguración a la casa en Noviembre del 63 y luego sucederá muchas más veces en los años sucesivos. Pero también forman parte de estas actividades otros amigos de la familia Gomis-Bertrand a través de, por ejemplo, las invitaciones a estos eventos. Este es el caso de los conciertos en el marco de Música Oberta que se organizan en La Ricarda, donde artistas como Tàpies o Miró hacen las obras para ilustrar las invitaciones, y las obras representadas están creadas por Joan Brossa en los libretos, Josep Mestres Quadreny o Robert Gerhard para la música, y representaciones de Els Joglars, Carles Santos o Nina Ricci en las actuaciones en vivo.


Es decir que la cronología permite ver el interés constante de Bonet por ver su trabajo dentro de una obra colectiva, impregnado también por la obra de otros artistas de diferentes ámbitos que puedan enriquecer el punto de vista.

1963

ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC

FEBRERO DEL '63, EL ARQ. JOSÉ COMAS EMITE CERTIFICADO FINAL DE OBRAS, VISADO POR EL COA DE CATALUNA Y BARCELONA.

23 NOV. '63
INAUGURACIÓN DE LA CASA CON UN CONCIERTO DEL CICLO "MUSICA OBERTA" DEL CLUB 49.





PROGRAMA DEL CONCIERTO, FORMADO POR OBRAS DE ROBERT GERHARD, JOAQUÍN HOMS Y J. M. MESTRES QUADRENY. LAS OBRAS ESTUVIERON INTERPRETADAS POR ANNA RICCI (MEZOSOPRANO), CARLES SANTOS (PIANO), SALVADOR GRATAÇOS (FLAUTA), JULI PARRIELLA (CLARINETO), FERRAN SALA (CONTRABAJO), ENTRE OTROS. LA PIEZA DE MESTRES QUADRENY, "DIVERTIMENTO LA RICARDA", ESTA CONCEBIDA ESPECIALMENTE PARA LA OCASIÓN, DESPUÉS DE VISITAR LA CASA CON JOAN PRATS.


1964

ENE FEB MAR ABR MAY JUN JUL AGO SEPT OCT NOV DIC

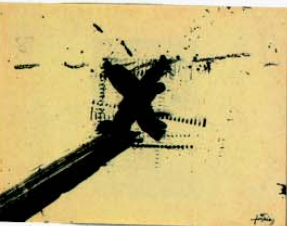
28 NOV. '64.
"CONCIERTO PARA REPRESENTAR", ACCIÓN MUSICAL CONVOCADA POR EL CLUB 49, CON LIBRETO DE JOAN BROSSA, MÚSICA DE J.M. MESTRES QUADRENY Y LA DIRECCIÓN DE ALAN MILHAUD.

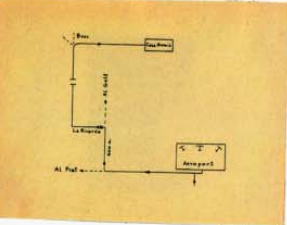
LOS ACTORES ERAN DEL GRUPO "ELS JOGLARS" Y ESTABAN DIRIGIDOS POR ALBERT BOADELLA.



PINTURA PARA LA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, DE ANTONI TÀPIES.



EN LA CONTRA PORTADA DEL PROGRAMA DE MANO, UN DIBUJO ESQUEMÁTICO DE CÓMO LLEGAR A LA CASA, DESDE EL AEROPUERTO DEL PRAT.



DEFINITIVAMENTE A VIVIR A ESPAÑA CON SU MUJER ANAMARÍA Y SU HIJA MARÍA VICTORIA. ESTABLECE UN DOMICILIO EN MADRID (PASEO DE LA CASTELLANA 108) Y MÁS TARDE EN PLAZA DE CUZCO, Y OTRO EN BARCELONA (CALVET 88, BALMES 470) Y FINALMENTE SU CASA DEFINITIVA EN CAVALLERS 76).

3.1 Planos del proyecto original

Gracias al archivo de la Familia Gomis-Bertrand, se conservan documentos del proyecto original, aunque no son los planos de ejecución. Se trata de segundas copias o fotocopias que se usaron en algún momento del desarrollo del proyecto para discutir temas, y contienen esos rastros de conversaciones, marcas y escritos a mano, ese es su valor.

Aparte de este archivo familiar, en el Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña, se conservan otros planos, provenientes del archivo del Estudio de Antonio Bonet, cedido al COAC por la familia del arquitecto.

La tercera fuente son los dibujos y croquis que acompañaban algunas de las cartas entre Bonet y Ricardo Gomis. Estos documentos aparecen en el capítulo de la Correspondencia, ordenados junto a cada carta a la que pertenecían.

Dado que la documentación elaborada para la ejecución del proyecto se ha extraviado, estos documentos que presento aquí son todos los que se conservan de este proyecto.

Listado de Planos

1. Planta General.

Escala 1:50.
Barcelona, Mayo 1953.
Dibujo a mano. Copia sobre papel, coloreada.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

2. Planta de Cimentación.

Escala 1:50.
Barcelona, Mayo 1953.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

3. Plano de Piscina y Tanque de aguas.

Escala 1:50 y detalles.
Barcelona, Mayo 1953.
Dibujo a mano, copia sobre papel, coloreada.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

4. Sección tipo de la bóveda.

Escala 1:10.
Barcelona, Mayo 1953.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

5. Planta General.

Escala 1:100.
Barcelona, Noviembre 1956.
Copia sobre papel, con anotaciones a mano.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

6. Planta de Emplazamiento y Jardín.

Planta a nivel de suelo. Escala 1:200.
Diciembre 1957.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

7. Planta de Emplazamiento y Jardín.

Planta de cubiertas. Escala 1:200.
Diciembre 1957.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

8. Plano de Desmonte y Terraplenado.

Escala 1:200.
Diciembre 1957.
Copia sobre papel, con anotaciones a mano.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

9. Planta General.

Escala 1:50.
Barcelona, Enero 1959.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

10. Planilla Carpintería Madera.

Escala 1:50.
Barcelona, Diciembre 1958.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

11. Cocina y Offices.

Escala 1:50.
Barcelona, Enero 1959.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

12. Muebles Living y Paso.

Escala 1:50.
Barcelona, Enero 1959.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

13. Plano Baños.

Escala 1:20.
Barcelona, Enero 1958.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

14. Plano Muebles Pabellón.

Escala 1:20.
Barcelona, Febrero 1958.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

15. Planta General.

Escala 1:50.
Octubre 1960.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.

16. Plano de Amueblamiento.

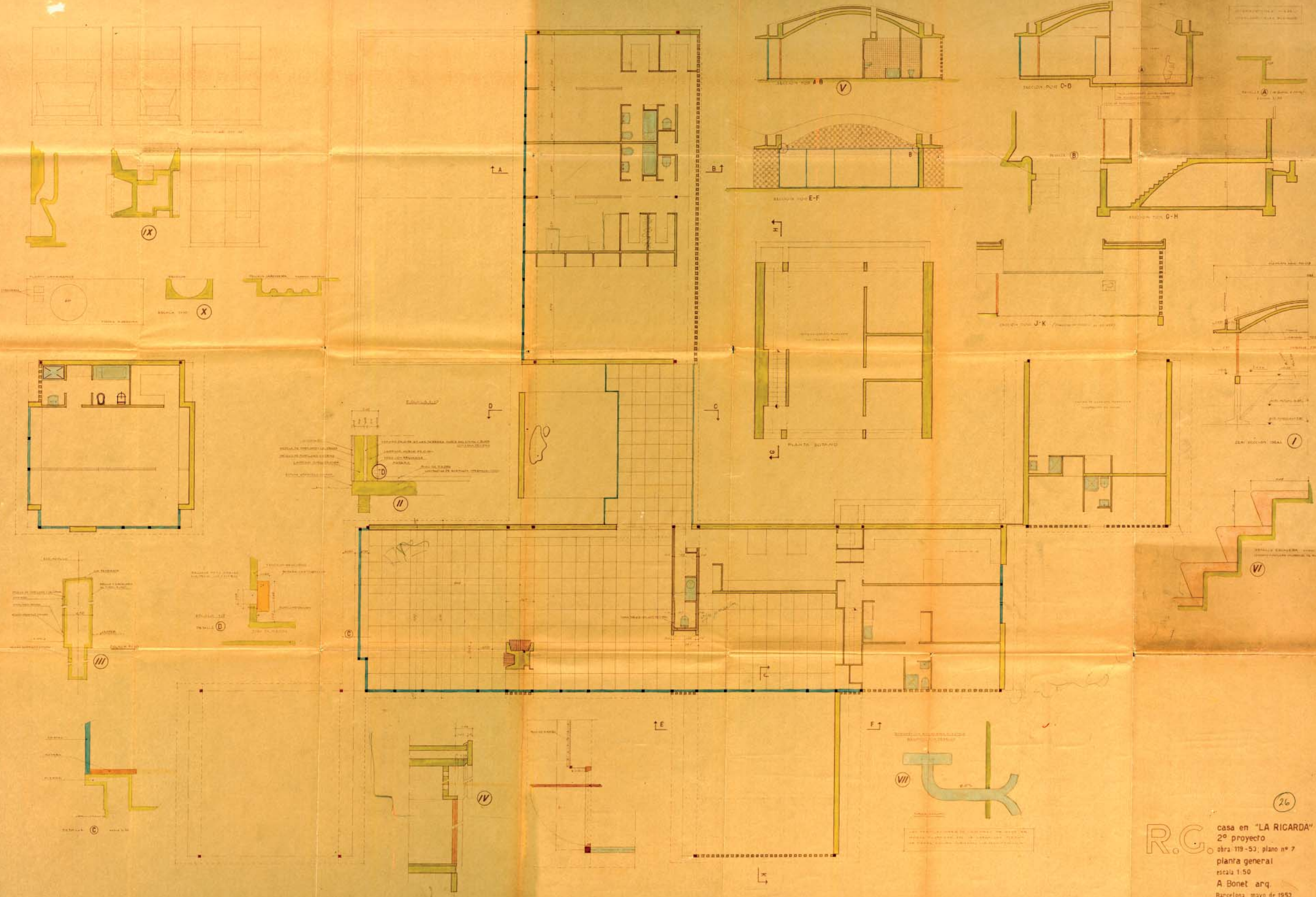
Escala 1:50.
Octubre 1960.
Copia sobre papel, con anotaciones.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

17. Plano de Alfombras.

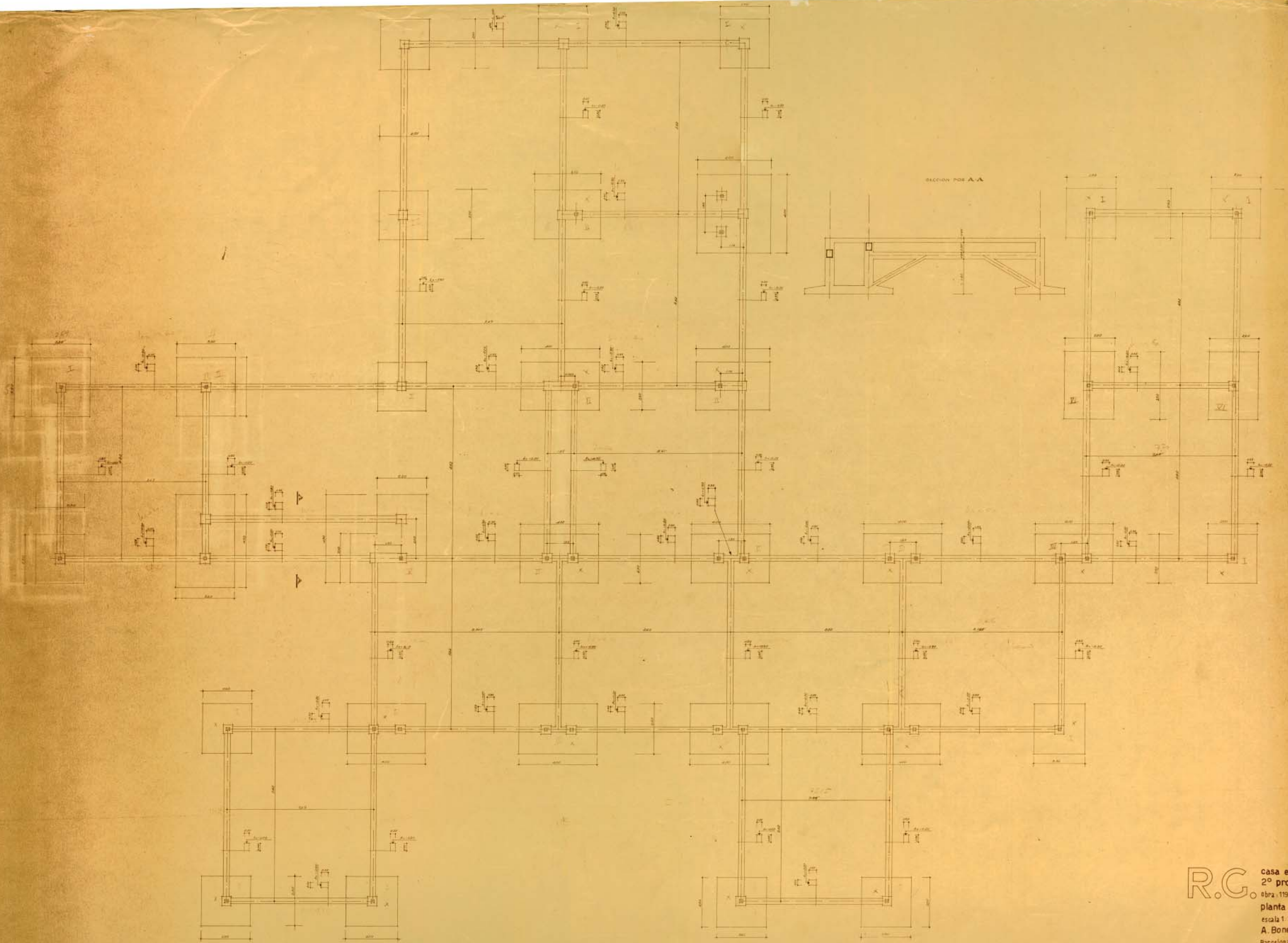
Escalas 1:100 y 1:50.
Octubre 1960.
Copia sobre papel, con anotaciones.
Archivo: Familia Gomis-Bertrand.

18. Plano Muebles 10 y 11.

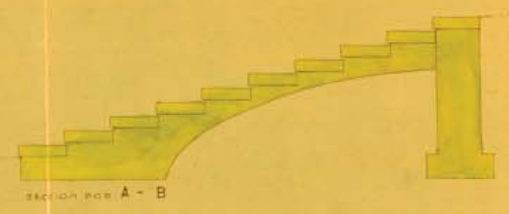
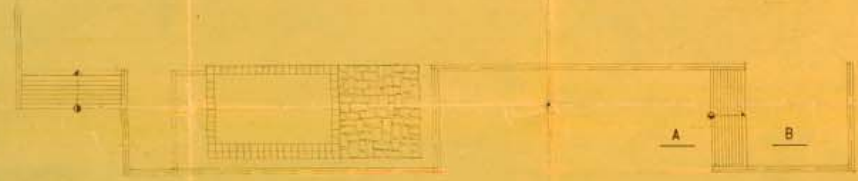
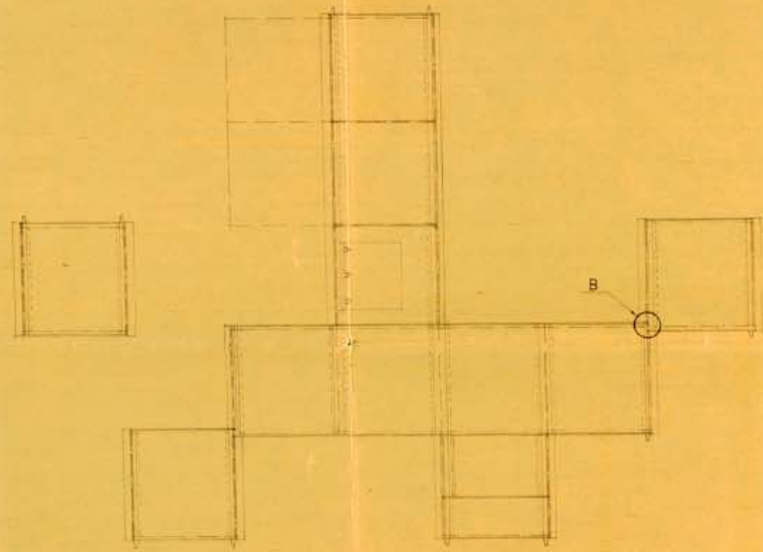
Escala 1:10.
Octubre 1960. Corrección Noviembre 1961.
Dibujo a mano, copia sobre papel.
Archivo: Colegio de Arquitectos de Cataluña.



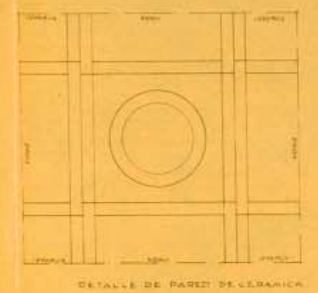
R.C. casa en "LA RICARDA"
 2º proyecto
 obra 119-53; plano nº 7
 planta general
 escala 1:50
 A Bonet arq.
 Barcelona mayo de 1953



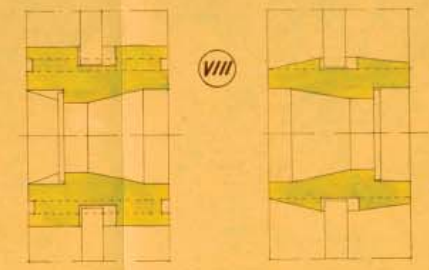
R.C. casa en "LA RICARDA"
 2º proyecto
 obra. 119-53, plano n.º 10
 planta de cimientos
 escala 1:50
 A. Bonet arq.
 Barcelona mayo de 1953



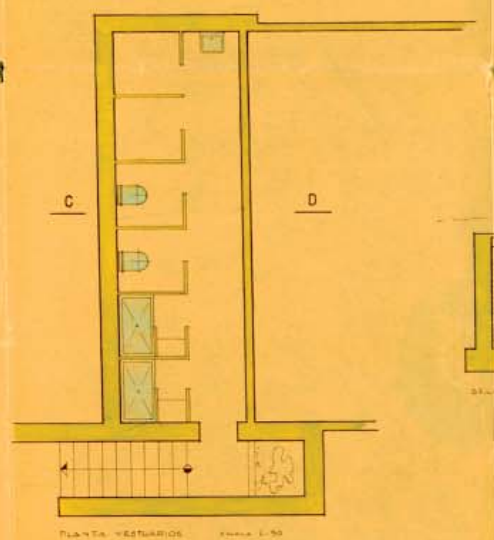
PLANO DE ANCLAJAMIENTO escala 1:50



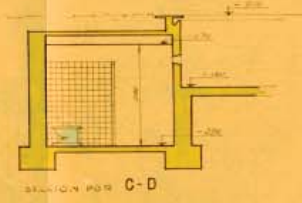
DETALLE DE PARED DE CERAMICA



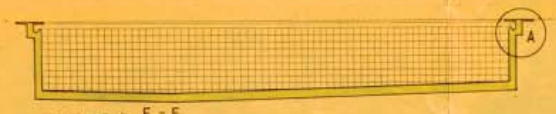
VIII



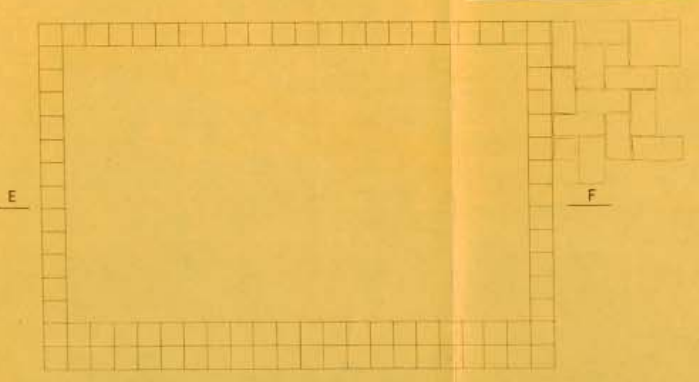
PLANTA VESTUARIOS escala 1:50



SECCION POR C-D

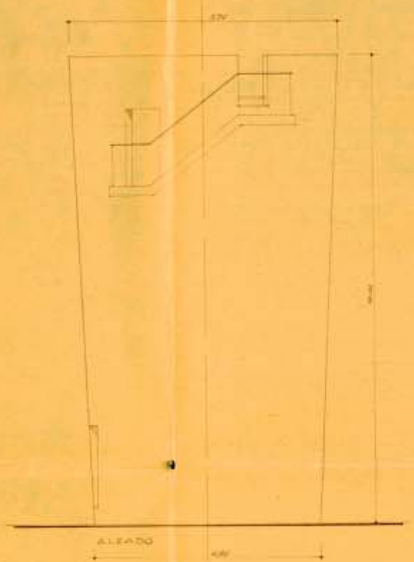


SECCION POR E-F



PLANTA PISCINA

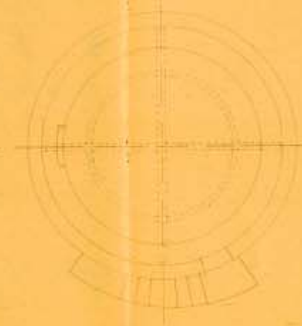
APROX. DE CONTENIDOR



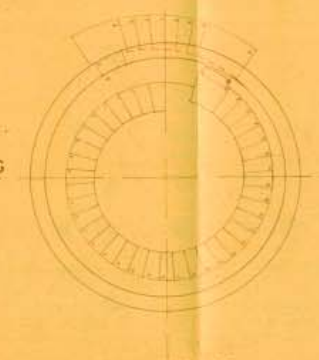
SECCION G-H



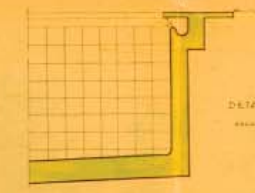
SECCION G-H



PLANTA TORRE DE AGUAS

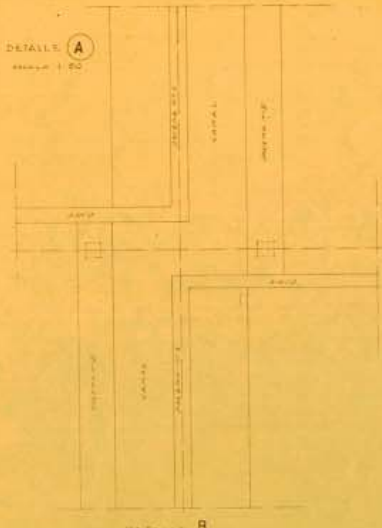


PLANTA TERRAZA

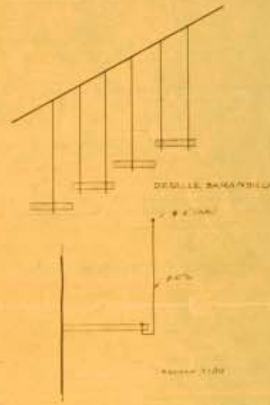


DETALLE A

escala 1:50



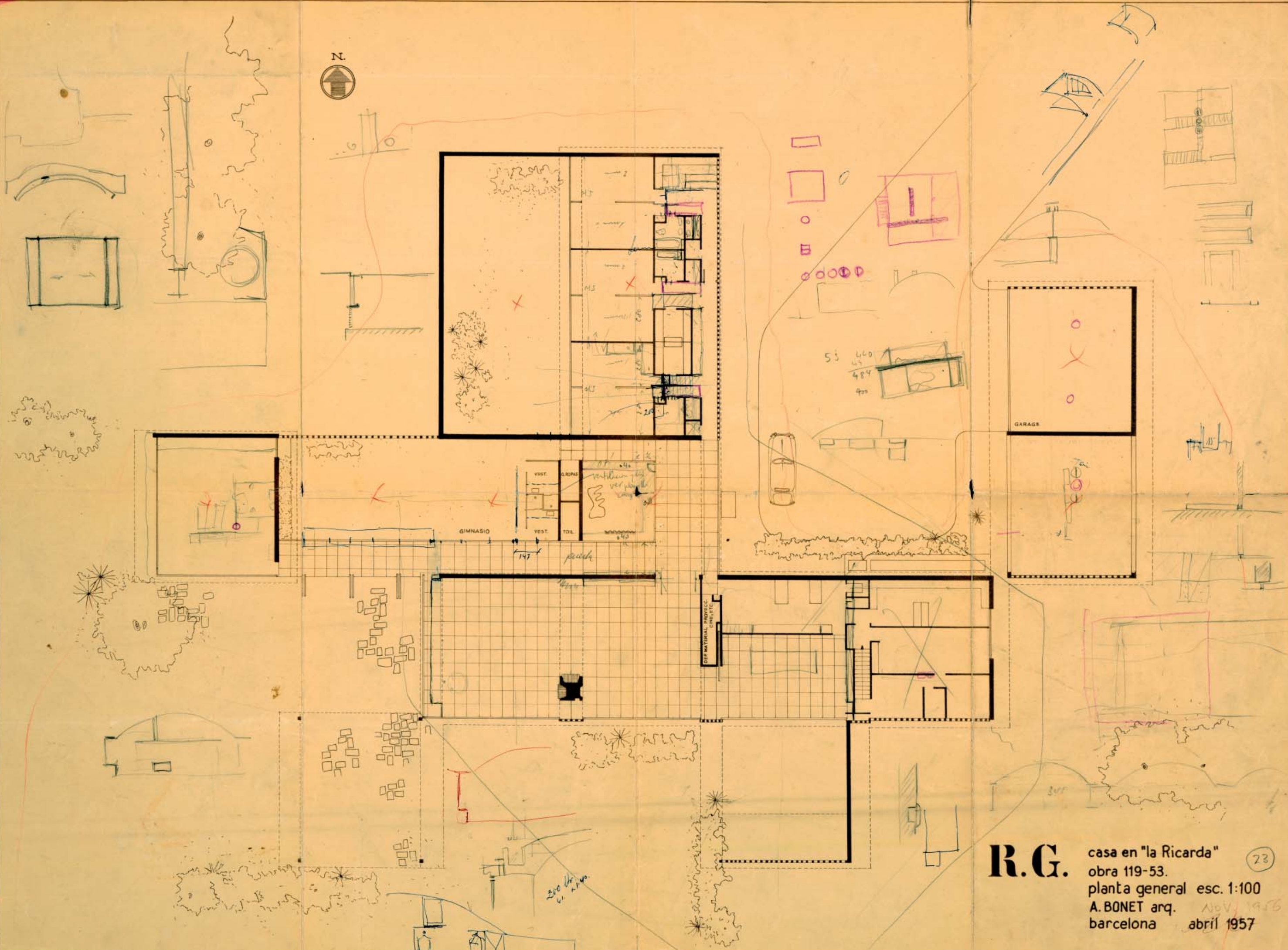
DETALLE B



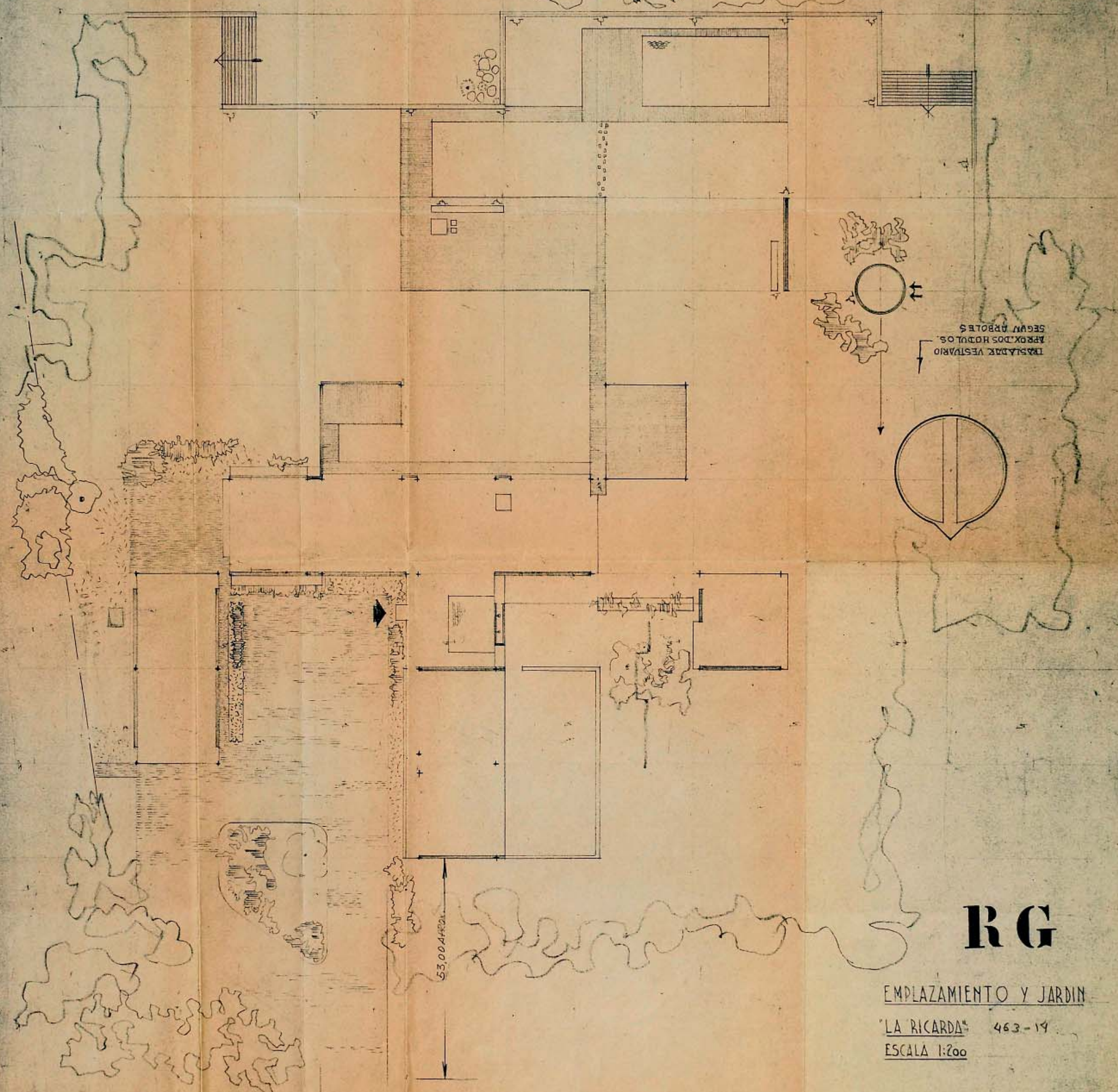
DETALLE BARRANDA

R.C.

25
casa en "LA RICARDA"
2º proyecto
obra 119-53, plano nº 7
planta general
escala 1:50
A. Bonet arq.
Barcelona mayo de 1953



R.G. casa en "la Ricarda"
 obra 119-53. 23
 planta general esc. 1:100
 A. BONET arq. *ABV 1956*
 barcelona abril 1957



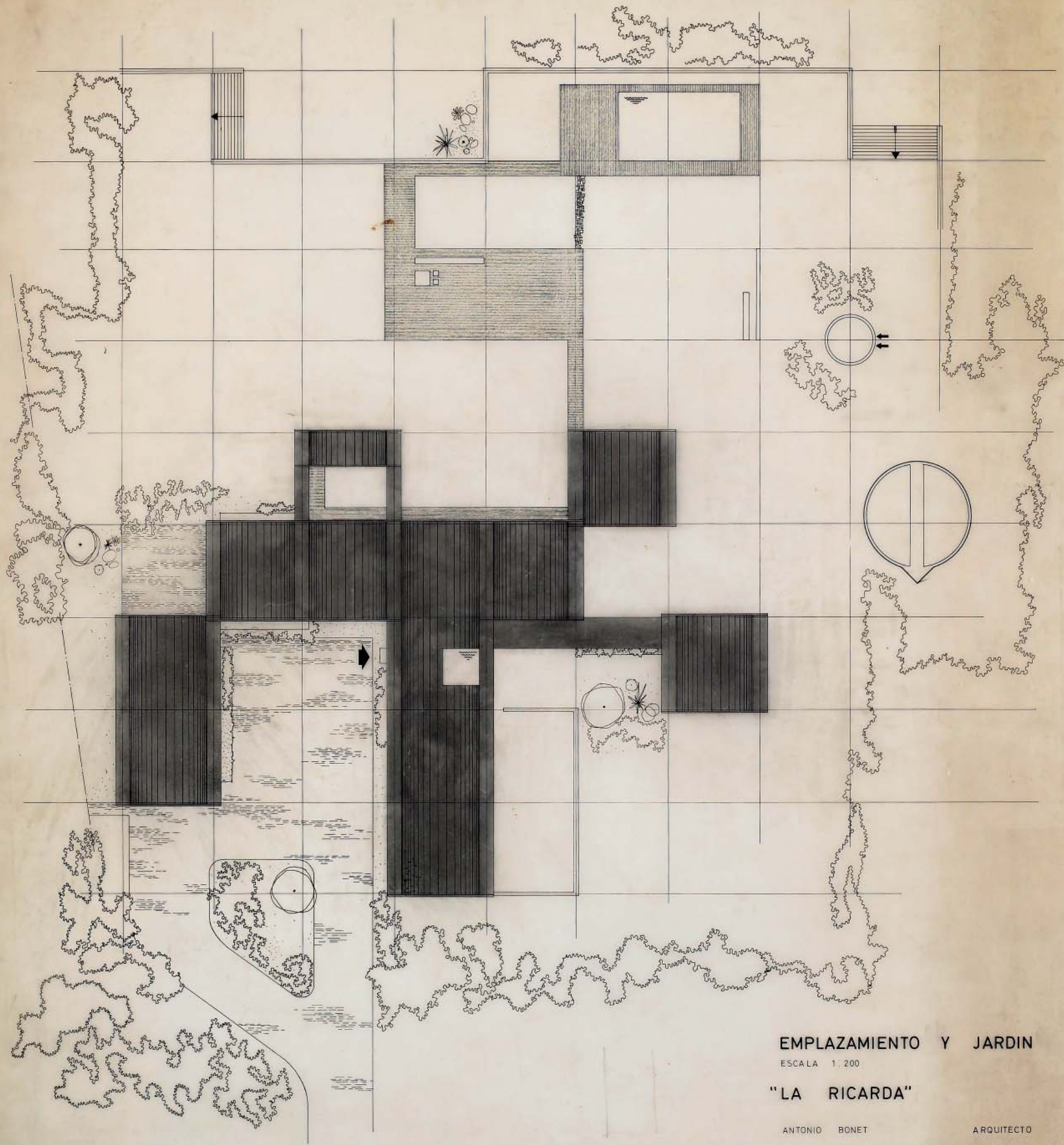
TRASLADAR VESTUARIO
 APROX. DOS HOMBROS
 SEGUN ARBOL 5

RG

EMPLAZAMIENTO Y JARDIN
 "LA RICARDA" 463-19
 ESCALA 1:200

53,00 APROX.

ESCALA
 GRAFICA
 DE 5 CM.



EMPLAZAMIENTO Y JARDIN

ESCALA 1:200

"LA RICARDA"

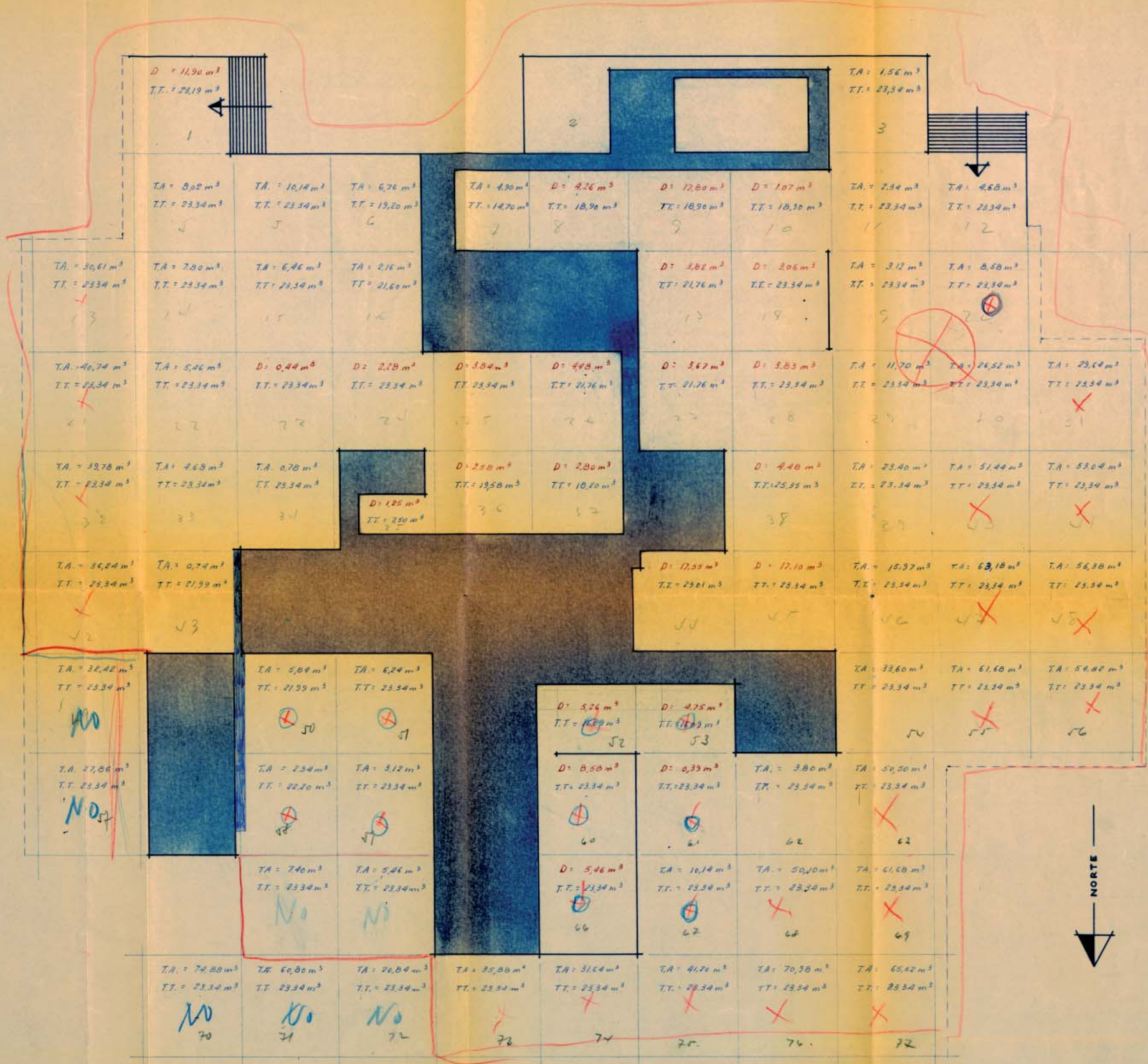
ANTONIO BONET

ARQUITECTO

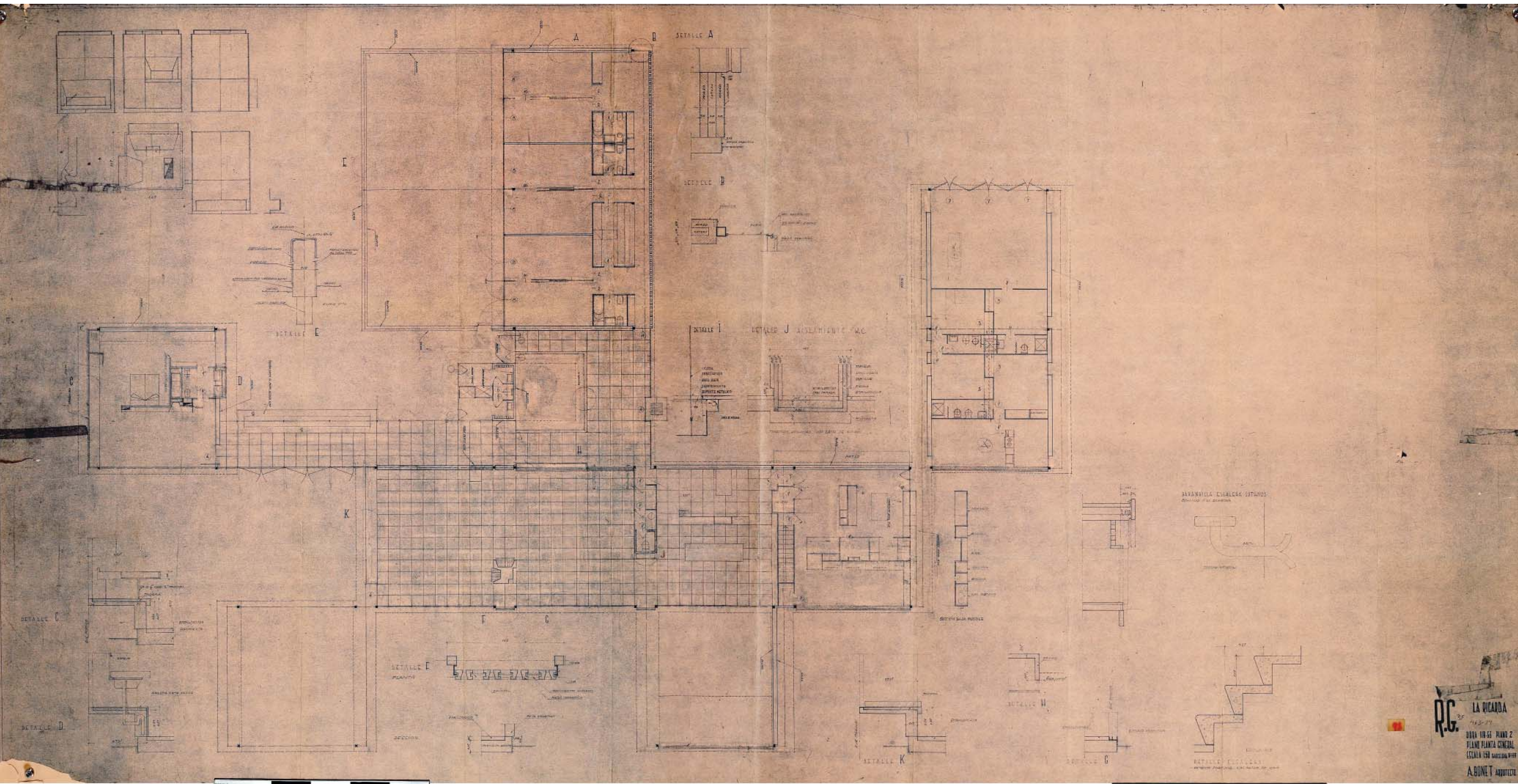
11/8/2/138/34

ESCALA
GRÁFICA
DE 5 CM.

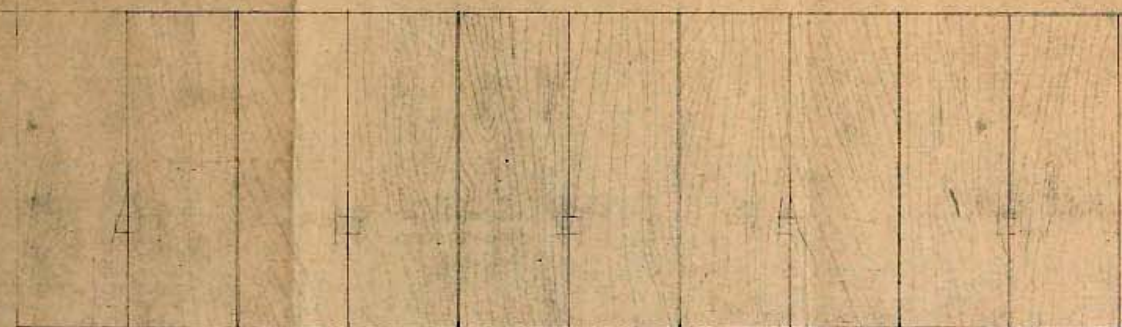




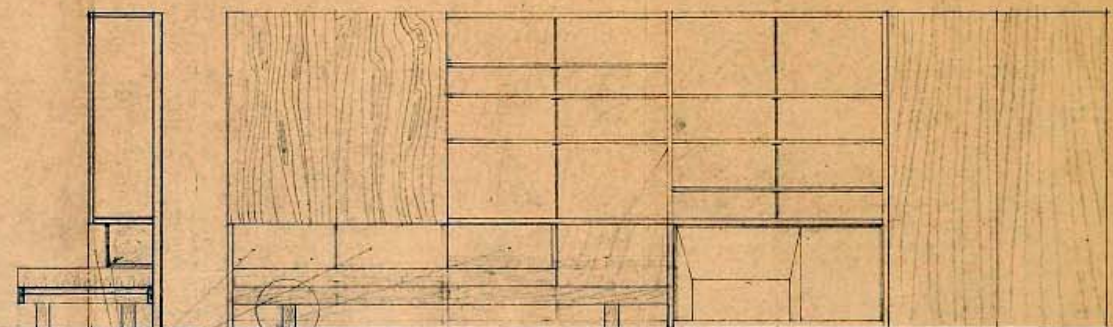
D:	Desmante	136,65 m ²
TA:	Tarrajado de arena	1.325,56 m ²
	menos desmante	136,65 m ²
TOTAL	Tarrajado de arena	1.248,91 m ²
TT:	Tarrajado de tierra	1.699,71 m ²
	mas talud pendiente	122,30 m ²
TOTAL	Tarrajado de tierra	1.822,01 m ²



RG. LA RICARDA
1943-44
DADA 10-45 PLANO 2
PLANO PLANTA GENERAL
ESCUELA 150 BARCELONA 1944
A. BONEI ARQUITECTO



ARMARIOS PABELLÓN

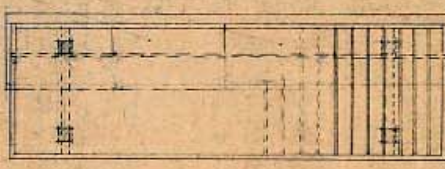
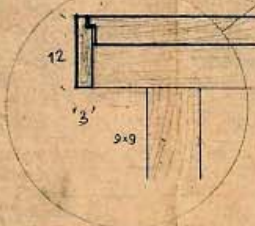


BIBLIOTECA

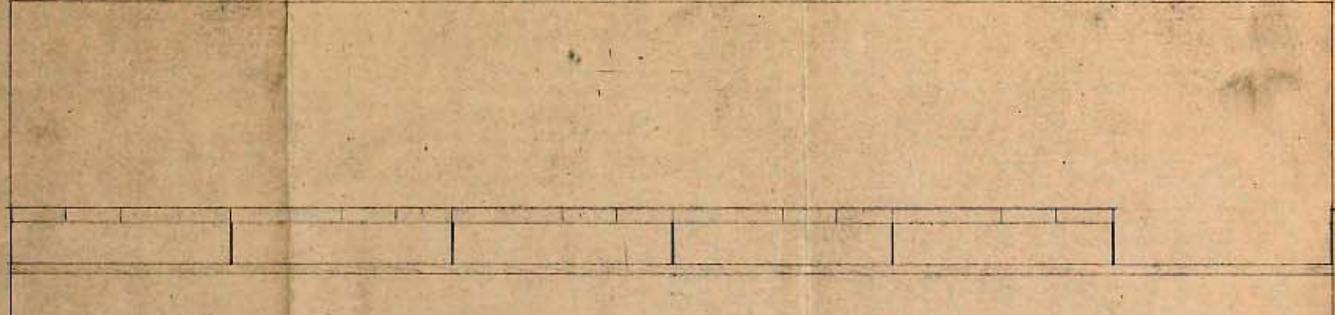
CHIMENEA DE ACIERTO DE BARRERA
MAYILLA SERRA Y ROTAY 4,07.

CHIMENEA

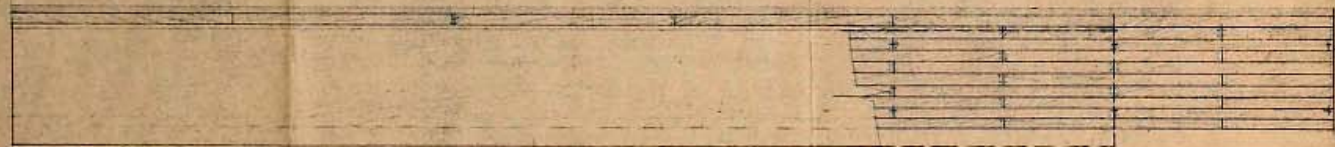
FONDOS MADERA
ABONHADOS



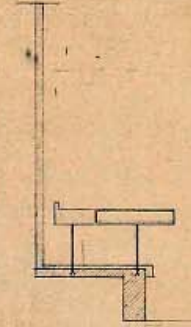
ESCRITORIO PABELLÓN



ESCRITORIO PABELLÓN



DIVÁN LIVING



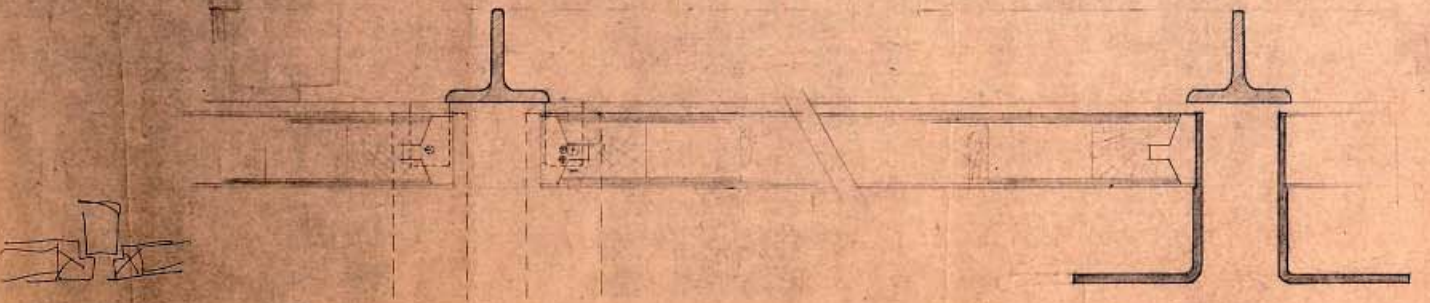
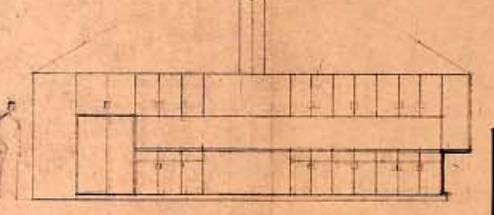
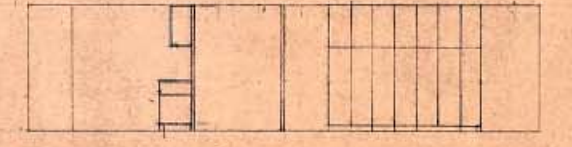
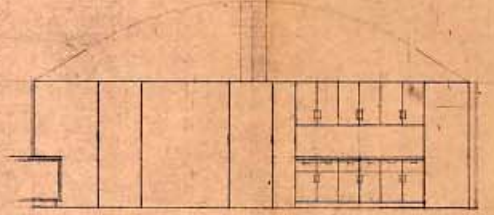
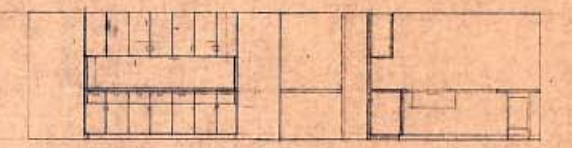
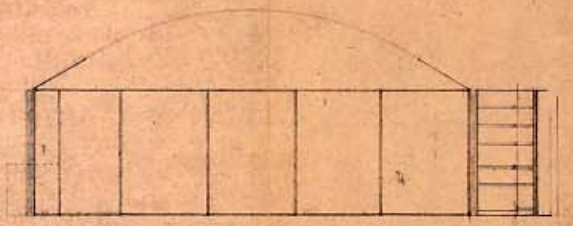
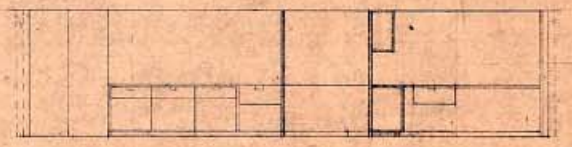
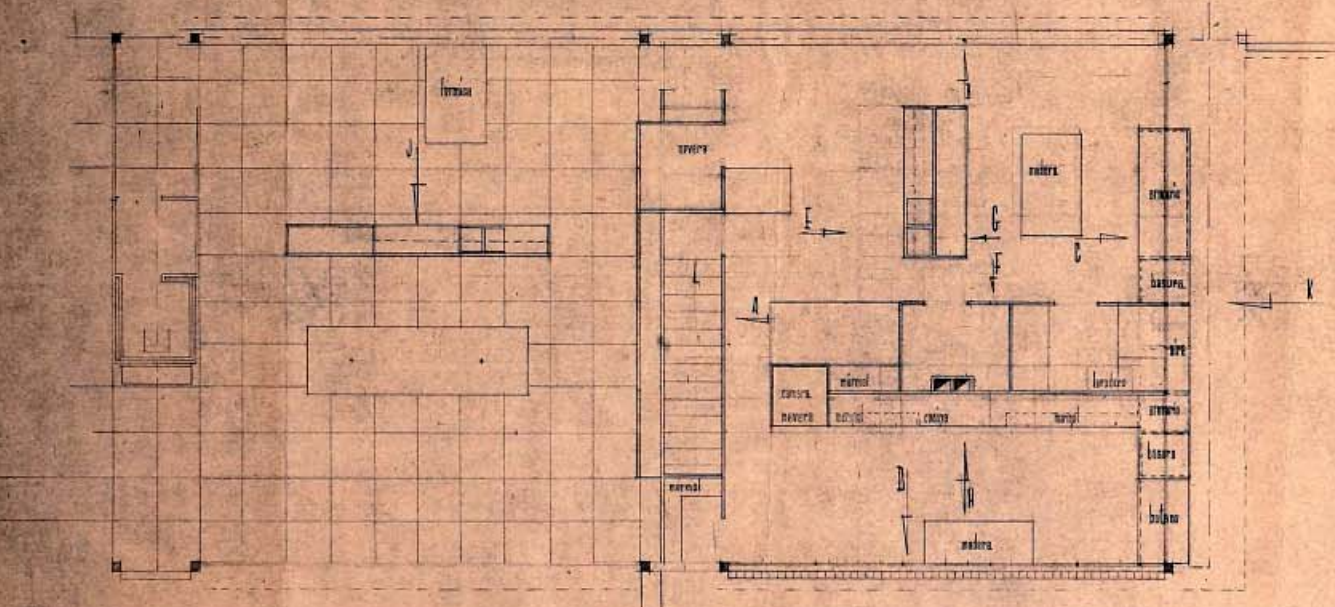
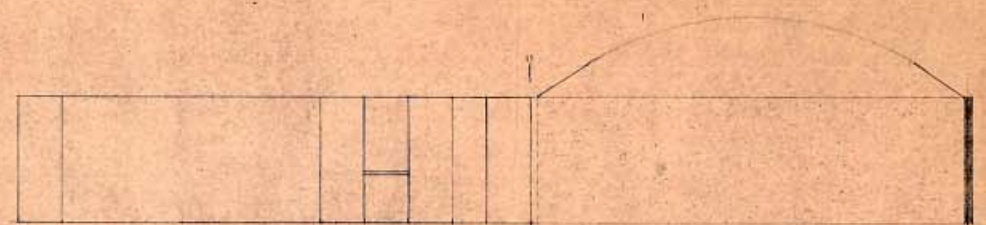
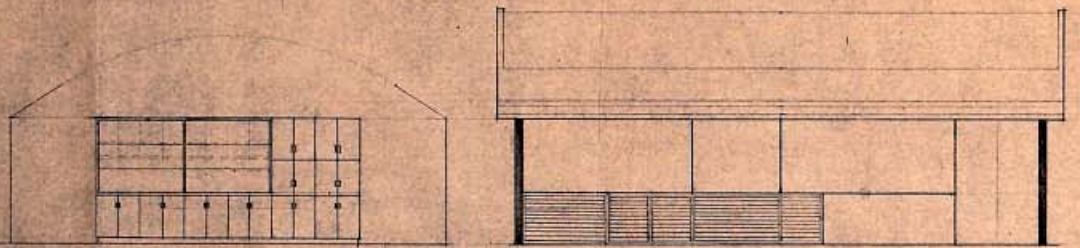
R.G.

LA RICARDA

OBRA 119-53 PLANO
PLANO MUEBLES PABELLÓN
ESCALA 1:20 BARCELONA 2-259

A. BONET ARQUITECTO
463-13





R.G.

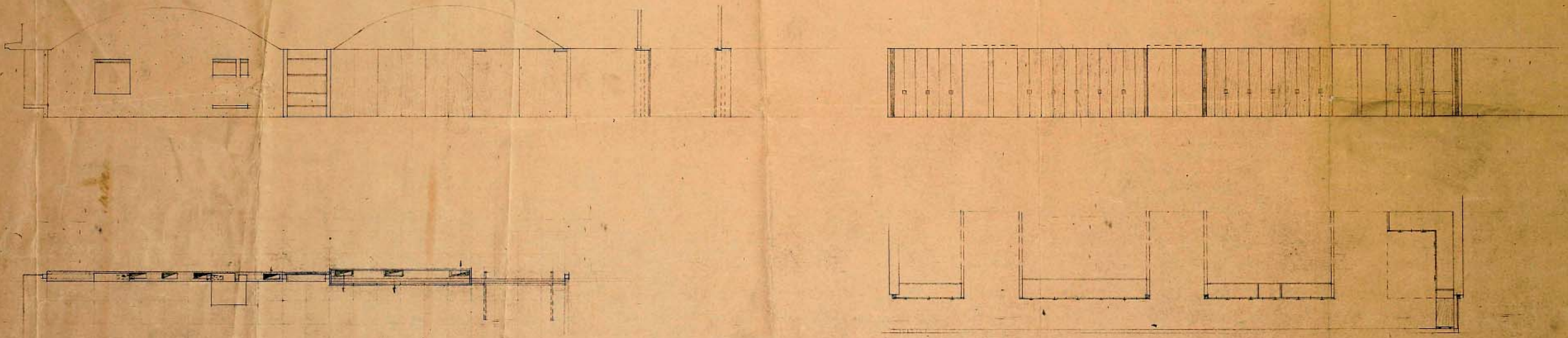
LA RICARDA

OBRA 110-53 PLANO 4
COCINA Y OFICES PLANTAZ
ESCALA 1:50 BARCELONA 19149

A. BONET ARQUITECTO

463-2

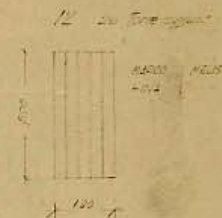
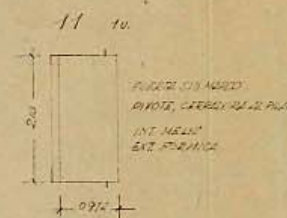
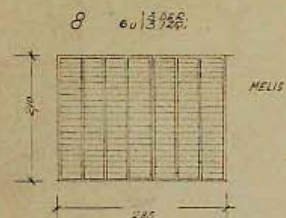
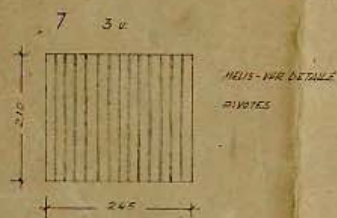
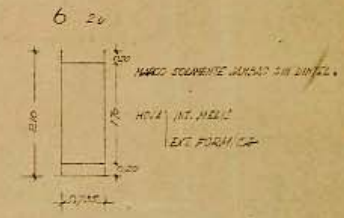
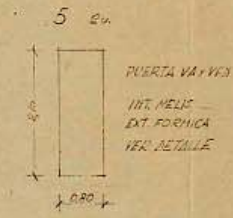
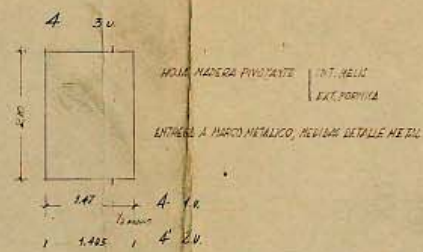
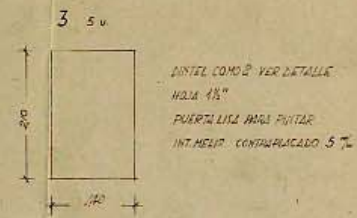
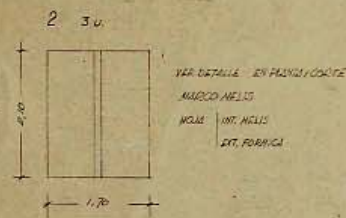
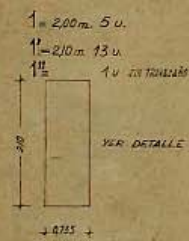




R.G.

LA RICARDA
463-25
OBRA 119-53 PLANO
PLANO MUEBLES LIVING Y PASO
ESCALA 1:50 BARCELONA 1959
A. BONET ARQUITECTO





R.G.

LA RICARDA

463-22

OBRA 118-53 PLANO
PLANILLA CARPINTERIA MADERA
ESCALA 1:50 BARCELONA 22-12-58

A. BONET ARQUITECTO

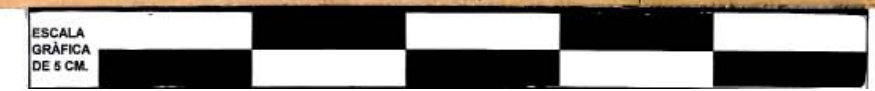
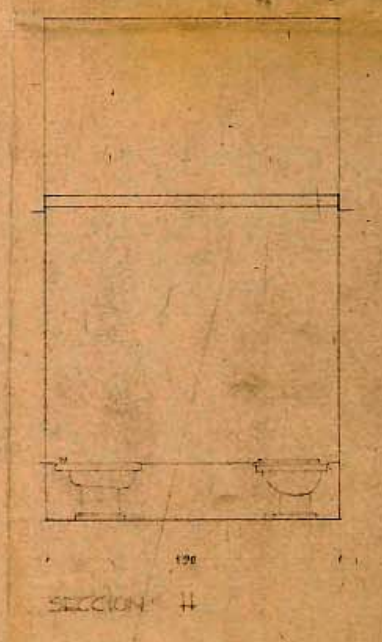
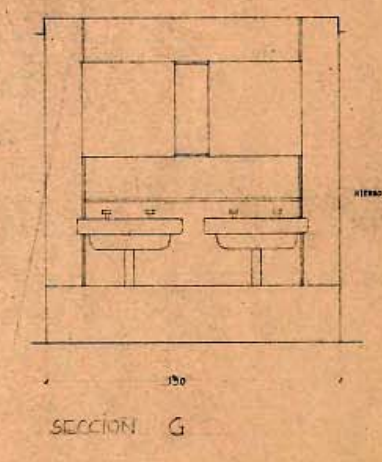
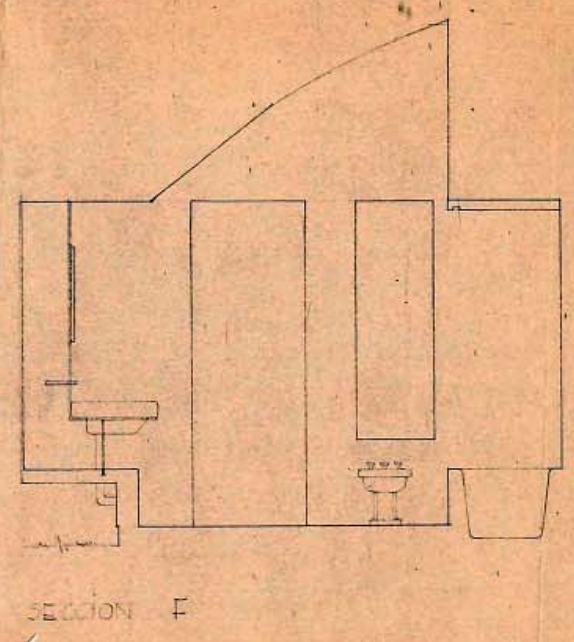
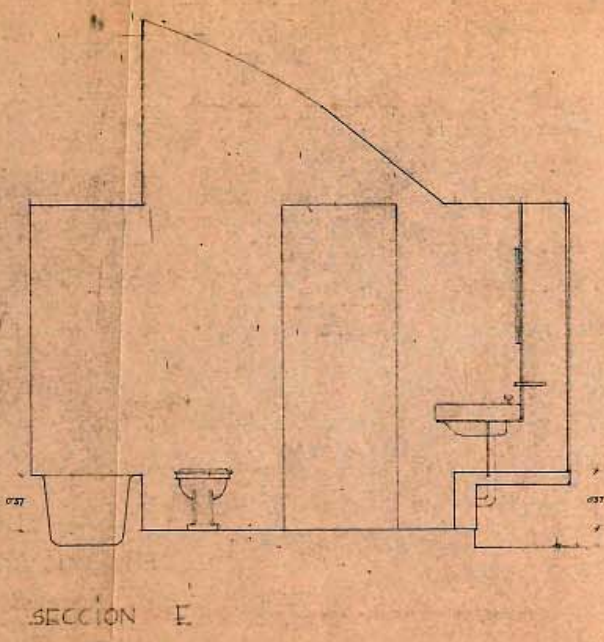
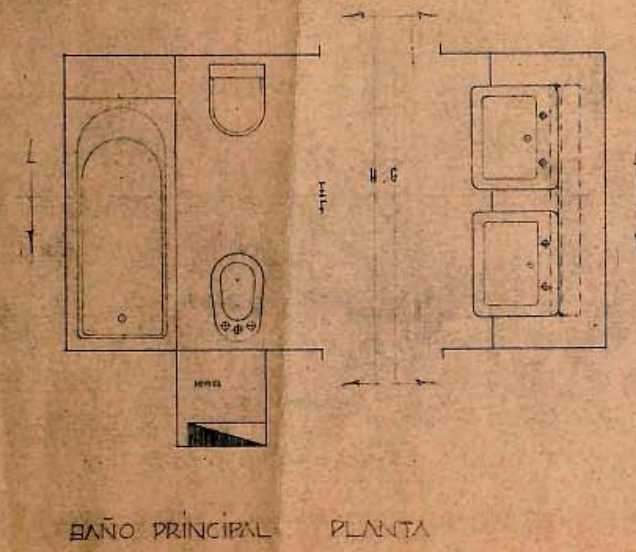
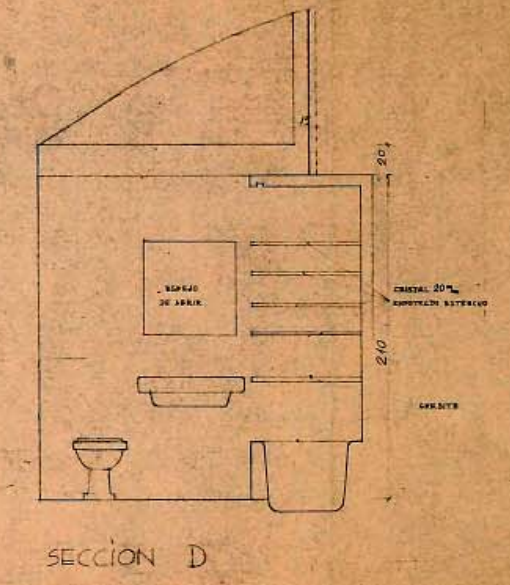
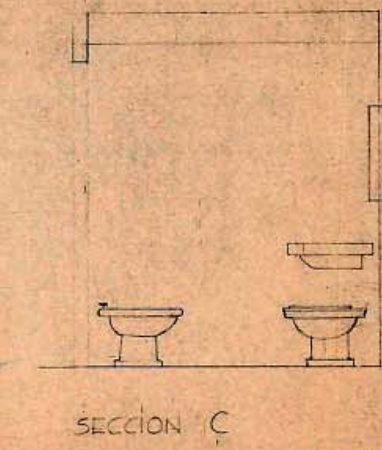
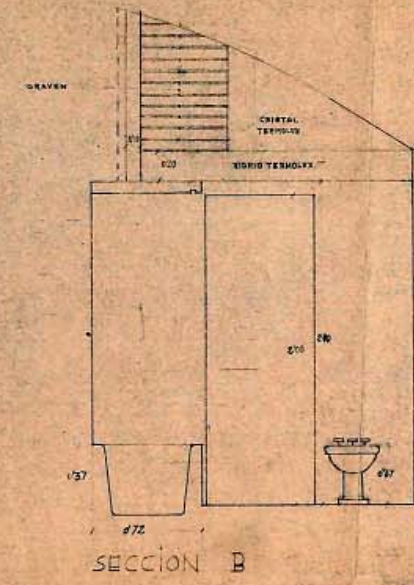
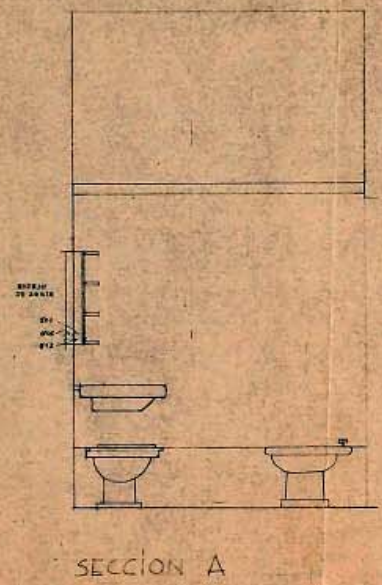
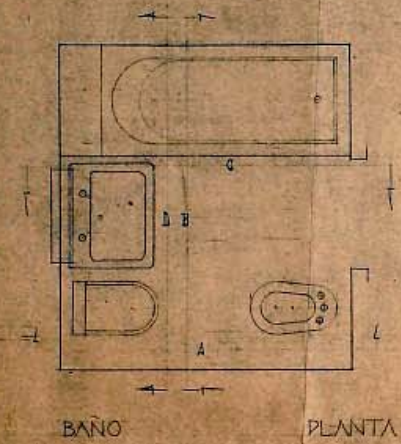


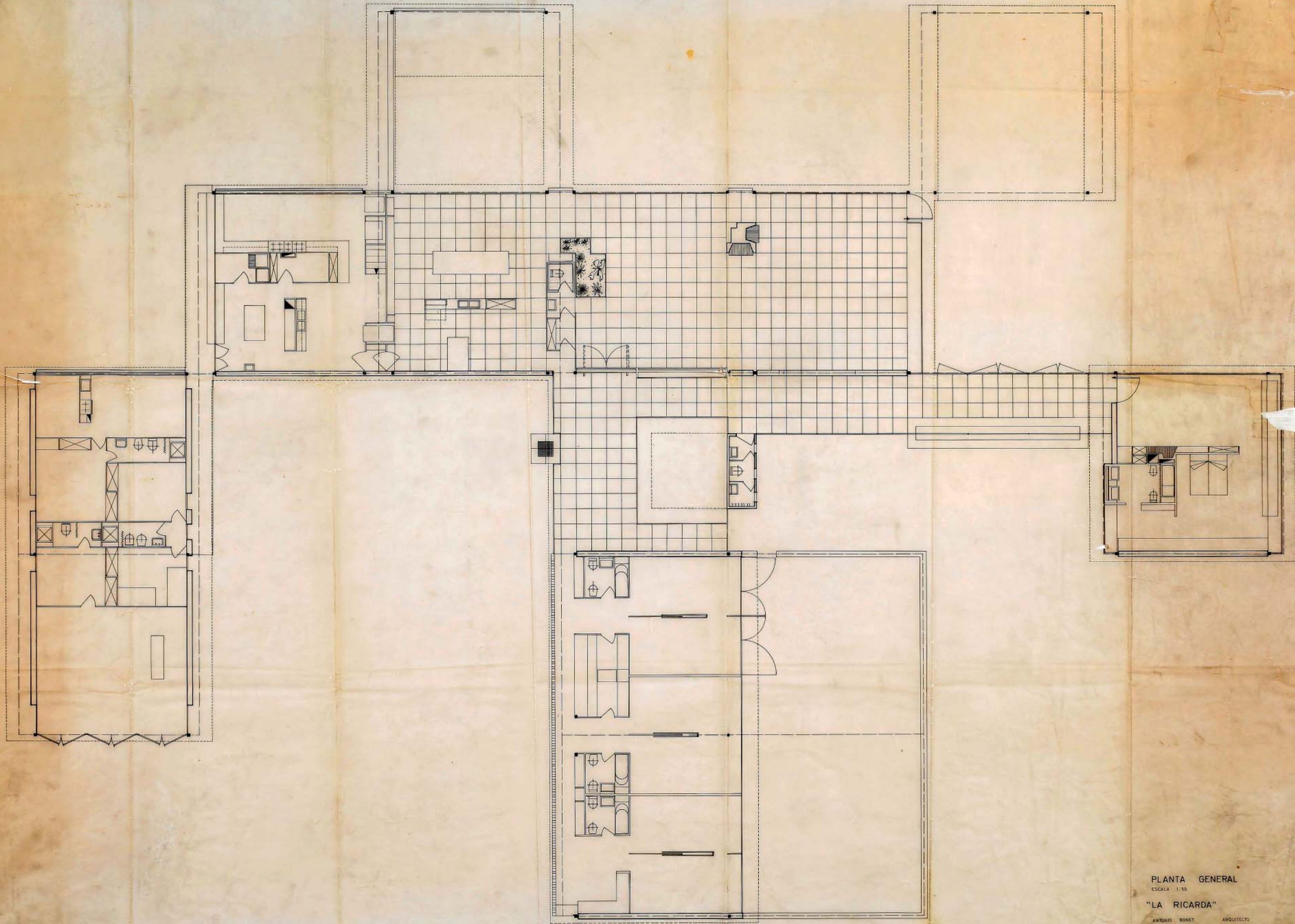
R.G.

LA RICARDA

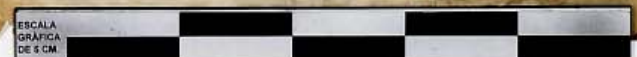
OBRA 119-53 PLANO 5
PLANO BAÑOS
ESCALA 1:20 BARCELONA 9-1-53

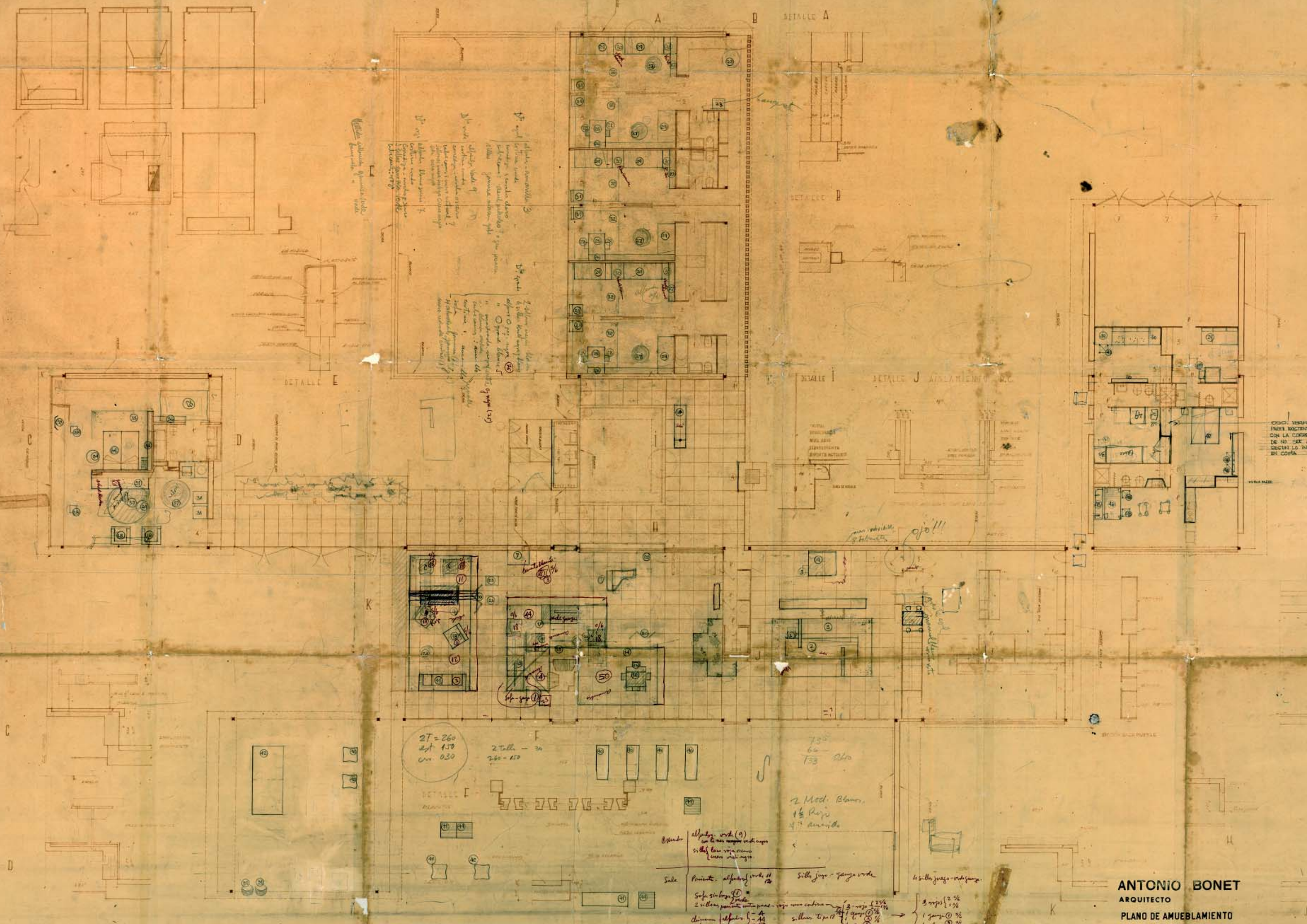
A. BONET ARQUITECTO
463-20





PLANTA GENERAL
 ESCALA 1:50
 "LA RICARDA"
 ANTONIO BONET ARQUITECTO





COCA. VERIFICAR Q LA
 PARE BAISTE CONIGIE
 CON LA CORRECCION EN CORA
 DE NO SER ASI HACERLA
 SEGUN LO INDICA LA CORRECCION
 EN CORA.

2T = 260
 2st 150
 2v 030

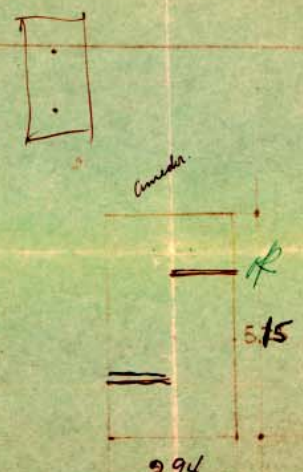
2 Talla - 30
 260 - 110

2 Mod. Blanes.
 1/2 Papi
 4 " amable

- | | | |
|---|---|---|
| <p>Estudo
 alfombra verde (9)
 en la sala y en el pasillo
 silla con respaldo
 con un brazo</p> | <p>Sala
 Pintado alfombra verde (12)
 Silla juego - juego verde
 Silla juego - juego verde
 Sofá sin brazos (1)
 2 sillones para estar con un brazo - juego con un brazo
 3 - juego + 2 1/4
 sillones 2 p. (1) 1/2
 1/2 juego (1) 1/2
 2 " (2) 1/2
 Sofá juego (1) 1/2
 2 " (2) 1/2</p> | <p>3 juegos (1) 1/2
 1 juego (1) 1/2
 2 " (2) 1/2</p> |
|---|---|---|

ANTONIO BONET
 ARQUITECTO
 PLANO DE AMUEBLAMIENTO

15.71
 2.7
 14.01
 1.70
 12.31
 8.51
 9.00
 37.50
 3.54
 1.92
 14.86



2.94
 Verde 9
 ALFOMERA (5)
 COLOR
 MATERIAL



Verde 12
 ALFOMERA (9)
 COLOR
 MATERIAL



mesa juego -
 amarillo 50
 4.41
 2.94
 ALFOMERA (14)
 COLOR
 MATERIAL



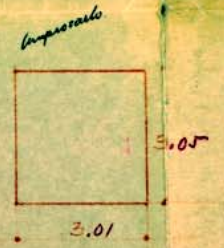
superficie
 1.50
 ALFOMERA (15)
 COLOR
 MATERIAL



para alfombra pequeña
 amarillo 4
 2.20
 ALFOMERA (16)
 COLOR
 MATERIAL



amarillo 4
 2.57
 ALFOMERA (17)
 COLOR
 MATERIAL



imperial
 3.01
 ALFOMERA (35)
 COLOR
 MATERIAL
 suministrada las
 que negro y roja.



amarillo 4
 3.75
 ALFOMERA (52)
 COLOR
 MATERIAL

2.50 x 2.75
 1.90 x 2.50
 amarillo 3
 Verde 9
 Blanco Suiza 7

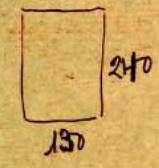
2.75 x 2.75
 1.75 x 2.75



1.50
 ESTERA GRANDE (37A)
 Blanca 5



0.10
 ESTERA CHICA (37B)
 que negro y negro.



1.50
 2.40
 Alfombra (52)
 Blanca 5

1 estera 2.10?

ANTONIO BONET
 ARQUITECTO

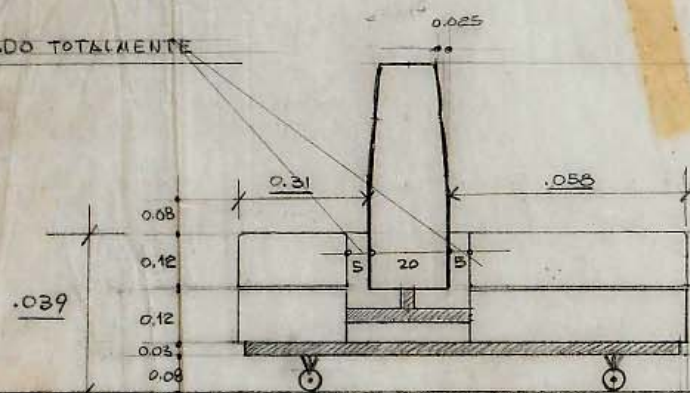
LA RICARDA BARCELONA
 PROPIEDAD RICARDO GOMIS

ALFOMBAS **5.9.14.15.16.**
17.32.35.
37.

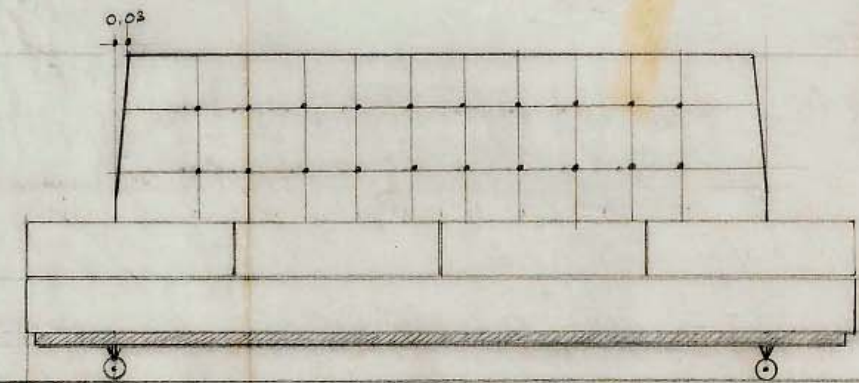
ESCALA 1:100 Y 1:50
 DIBUJO WILMA ZIPPER
 1º Bº
 25-10-60

(33)

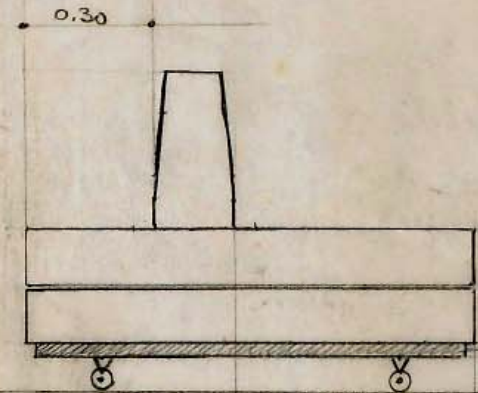
LUZ = 5CM. TERMINADO TOTALMENTE



CORTE SOFA 10

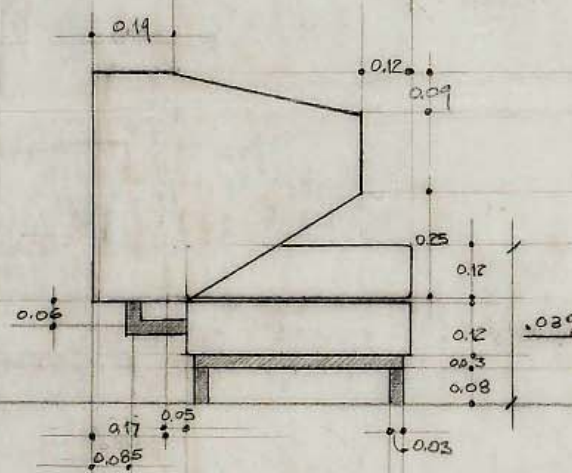


VISTA SOFA 10 FRENTE

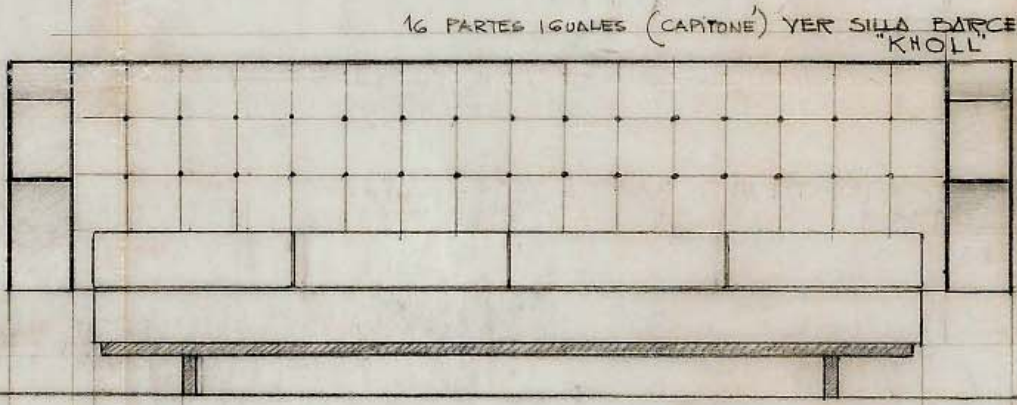


VISTA SOFA 10

ANGULO BRONCE 3CM

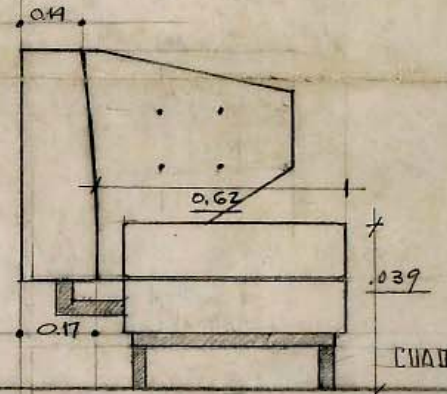


VISTA SOFA 11



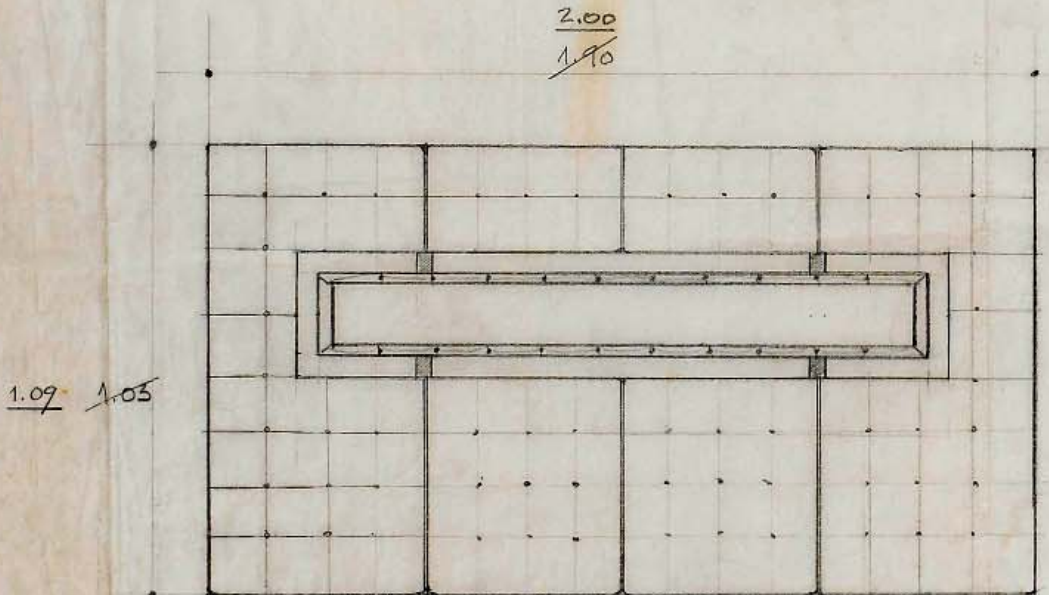
VISTA SOFA 11 FRENTE

16 PARTES IGUALES (CAPITONE) YER SILLA BARCELONA "KHOLL"

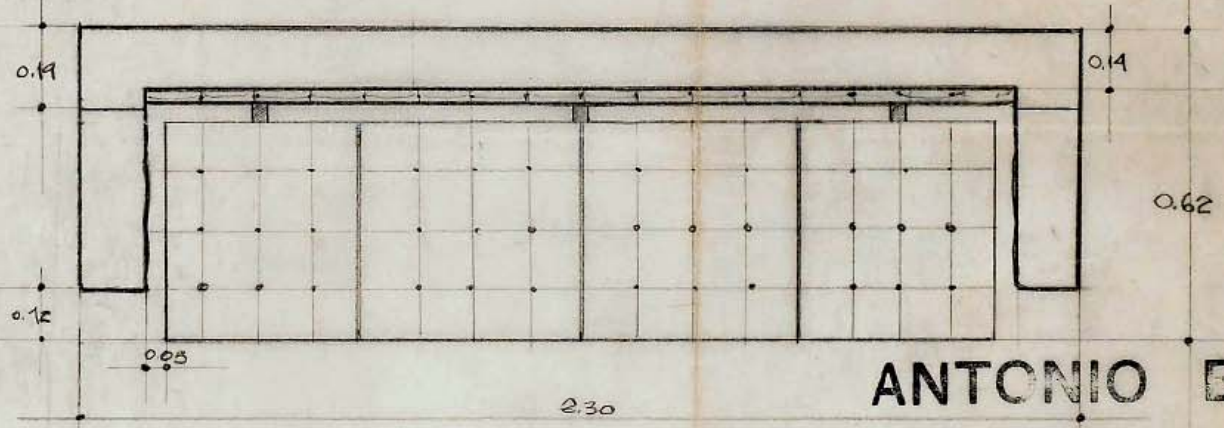


CORTE SOFA 11

CUADRADO BRONCE 3CM



PLANTA SOFA 10



PLANTA SOFA 11

ANTONIO BONET

ARQUITECTO
LA RICARDA BARCELONA
PROPIEDAD RICARDO GOMIS
LIVING
SOFA 10 11

SOFA
ESCALA 1:10
DIBUJO WILMA ZIPPER
Nº 61
28-10-60

NOTA: VALEN LAS COTAS SUBRAYADAS 10-XI-61

ESCALA
GRÁFICA
DE 5 CM.



3.2 Planos elaborados en la tesis

Los planos que se presentan a continuación se suman, en la tesis, a los planos originales que conserva la familia Gomis Bertrand en su archivo familiar y que se reproducen en el Anexo final. Esos planos originales, que encontré al inicio de la investigación -originales en el sentido de proyecto original, ya que en todos los casos se trata de copias-, muestran algunos estados del proyecto, muy espaciados en el tiempo y de manera muy simplificada. Esta elementalidad contrasta con la realidad de la obra, de gran intensidad espacial, material y constructiva, y ésta es la razón por la que he tenido la necesidad de dibujar la realidad física que podía ver, utilizando estos planos como manera de acercarme a las decisiones proyectuales de la obra, a través de la observación directa de la casa. He ido a dibujarla como manera de observarla.

Estos planos están basados en un interés personal por algunas partes de la casa, no por todo el proyecto completo. Por eso, son dibujos de fragmentos, es decir que muestran la casa de forma parcial, por temas, dando como resultado documentos que registran una dimensión de la casa cada vez. Cuando digo una dimensión de la casa me refiero a temas del proyecto que pueden ser reconocidos o explicados aisladamente del resto de la obra, como si los recortáramos para explicarlos de forma independiente y autónoma. Cada uno de estos intereses o dimensiones llenan por completo cada hoja de papel, es decir que cada plano tiene el objetivo de explicar completamente este interés. Por eso, combinan escalas diferentes, plantas con abatimientos de alzados, secciones o detalles, letra escrita y todo lo necesario para explicar lo que se quiere representar de forma narrativa: cada parte del plano forma parte de la narración. Al no tener un único punto de vista, los planos rotan y los elementos giran pues son dibujos que están contruidos con la lógica de la mesa de trabajo; no tienen orientación, ni arriba ni abajo, no tienen gravedad, evitan que exista este alguien que dirija la mirada, sino que buscan que las cosas se ordenen en función de lo que son. Por tanto, el punto de vista o el orden del plano, sus fragmentos y decisiones de abatimientos o secciones, cambios de escala o detalles, es un orden impuesto por el propio objeto que se estudia, no es mío.

El formato de cada hoja de papel que registra una dimensión de la casa es, por lo menos Din A1 (86cm x 64cm), muchas veces Din A0 (118cm x 86cm), y en algunos casos aún mayor. Como método de trabajo, los planos vienen siempre después de dibujar in situ, tomando medidas y croquis a partir de la observación del original para llevarme la casa al estudio. Al volver con todas estas medidas y observaciones dibujadas, que mezclaban cotas, comentarios escritos y dibujo, la dificultad estaba en cómo pasar ese material a un plano que explicara completamente la casa que había visto, haciendo caber todas sus cualidades e intensidad en una sola hoja de papel. Por eso en general tomaba hojas muy grandes, cuanto más grandes mejor, ya que no sabía al comenzar a dibujar hacia donde iba a evolucionar esta narración del objeto descrito, como se iba a desarrollar el plano. Por lo general la hoja de papel ha acabado llena de las explicaciones del objeto, combinando, igual que los croquis iniciales, dibujos en diferentes escalas, letra escrita y cotas que miden lo que hay dibujado.

Dibujarla con la máxima intensidad, en esta superposición de miradas sobre el mismo objeto ha sido para mí la forma de atraparla, de fijarla en el papel. Es decir que los planos no pierden el carácter de material de trabajo de los croquis hechos in situ, no se distancian del original sino que buscan constantemente acercar el ojo del observador al objeto de estudio, al espíritu y la materialidad de la obra, a sus texturas y su luz, a su atmósfera.

Listado de Planos

1. Situación.

Escala 1:2.000
Medida del documento: 149cm. x 203cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Mayo 2015.

2. Emplazamiento.

Escala general 1:200 y detalles 1:25
Medida del documento: 123cm. x 215cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Junio 2012 / Agosto 2015.

3. Plataforma.

Escala general 1:200 y detalles 1:50
Medida del documento: 114,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2011.

4. Pavimentos.

Escala general 1:100 y detalles 1:10
Medida del documento: 122,7cm. x 88cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Julio 2015.

5. Cimentación.

Escala general 1:100 y detalles 1:20
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Julio 2012.

6. Cubierta.

Escala general 1:100 y detalles 1:25
Medida del documento: 123cm. x 88cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Junio 2015.

7. Bóvedas, Pinos, Cielo.

Escala 1:100
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito y color sobre papel vegetal.
Fecha: Junio 2015.

8. Sala de Estar.

Escala general 1:50 y detalles 1:20
Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Septiembre 2015.

9. Comedor.

Escala general 1:50 y detalles 1:20
Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Julio 2012 / Septiembre 2015.

10. Cocinar, Lavar, Planchar.

Escala general 1:50 y detalles 1:10
Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Agosto 2015.

11. Pabellón de los Padres.

Escala general 1:50 y detalles 1:20 y 1:10
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Julio 2015.

12. Pabellón de los Niños.

Escala general 1:50 y detalles 1:20, 1:10 y 1:5
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Octubre 2015.

13. Revestimientos y Color.

Escala 1:100
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito y color sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Junio 2015.

14. Módulo y celosía.

Escala general 1:100 y detalles 1:20 y 1:1
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Octubre 2015.

1. Situación.

Escala 1:2.000

Medida del documento: 149 cm. x 203 cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Mayo 2015.

El plano muestra la casa en su contexto en el Prat del Llobregat, en medio de la pineda que acompaña la línea de la costa y a la que se llega después de bordear el aeropuerto de Barcelona. Lo dibujado con más detalle es lo que se ve en el viaje de llegada a la casa, los diferentes paisajes que uno va encontrando desde que deja el municipio de El Prat hasta, poco a poco adentrarse en el bosque de pinos y llegar a la casa, y su relación con el mar.

El plano de situación es una selección de la realidad del lugar que queremos dibujar. Por eso, decidí mostrar el camino de llegada a la casa desde que dejamos el municipio de El Prat del Llobregat. Este camino nos hace bordear las pistas del aeropuerto de Barcelona, cruzando una zona de carácter agrícola, que contiene viveros y plantaciones de árboles y cultivos que acompañan el recorrido hacia la costa. Mientras en el lado izquierdo del camino el paisaje es este, por el lado derecho, en cambio, aparecen las distintas instalaciones relacionadas con las pistas y con servicios del aeropuerto. Una vez llegados al final de las pistas, el camino las comienza a rodear, de nuevo con un doble paisaje a un lado y otro del camino, pistas y aviones que despegan y aterrizan la derecha, y cultivos y Palmeras y Pinos a la izquierda. La presencia de la actividad del aeropuerto es dominante en esta parte del trayecto, la fuerza del sonido y la impactante presencia de los aviones hace que la atención se vaya hacia ellos, sin casi ser conscientes del carácter agrícola que aun se mantiene en esa franja de tierra que queda entre el aeropuerto y el mar.

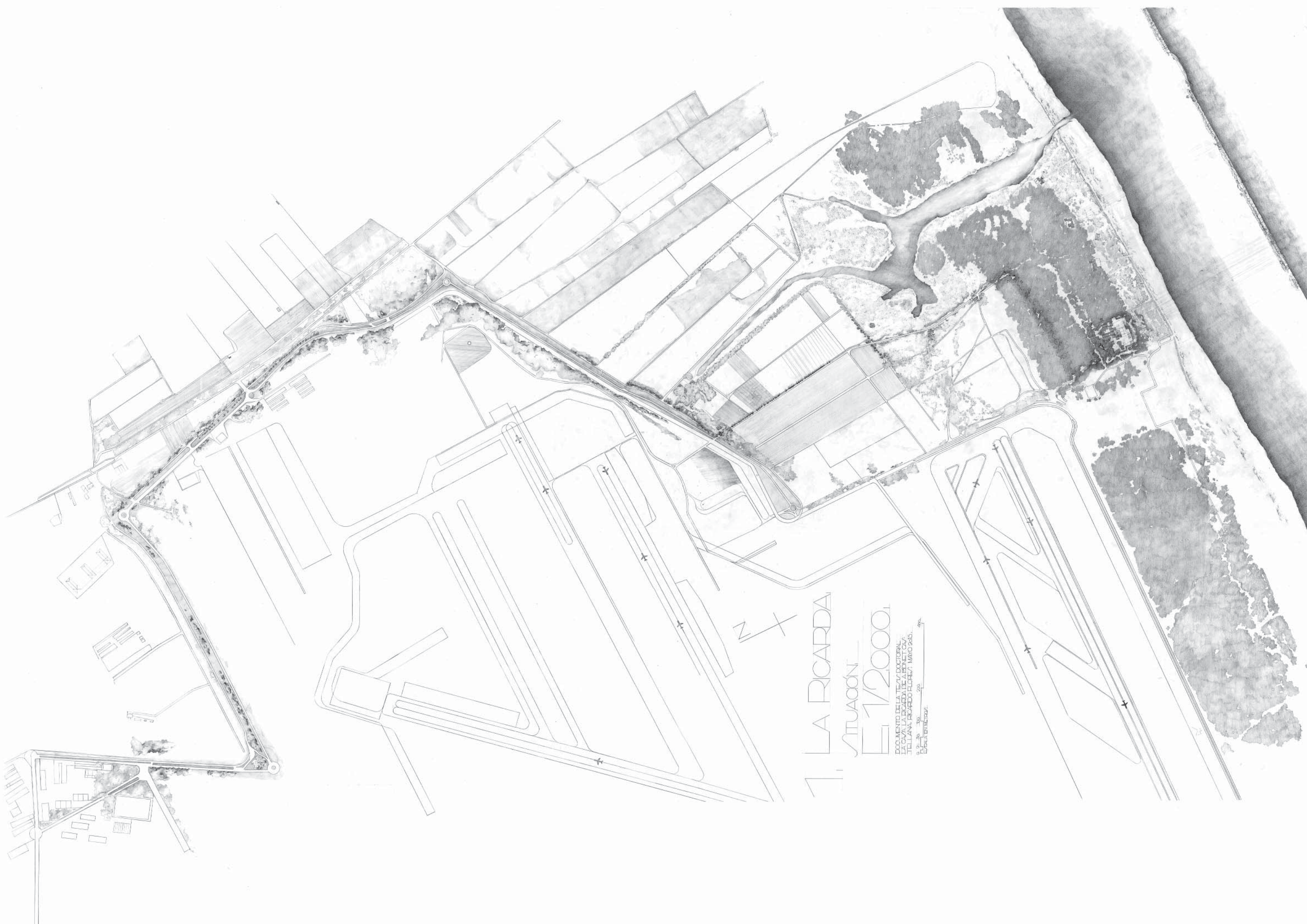
De repente, anunciado por una gran casa modernista a la que rodean unas cuantas Palmeras grandes y Pinos, encontramos la entrada a la finca La Ricarda. Como ya he dicho en la Introducción de esta tesis, el nombre de la finca está dado por la presencia, dentro suyo, de una de las lagunas de la costa del Delta del Llobregat, la Laguna La Ricarda. Esta ha dado, con el tiempo, el nombre por la que se ha hecho conocida la casa Gomis-Bertrand. Esta gran masía modernista, proyectada por el arquitecto Lluís Domenech i Montaner, es la casa familiar primitiva, a partir de la cual nacen las seis casas para los seis hijos de la familia inicial, todas a lo largo del frente de la finca hacia el mar.

La entrada al lado de esta masía abre una perspectiva de campos. Entramos en un camino estrecho de asfalto viejo, bordeado por Pinos no muy altos del lado Levante que acompañan la primera parte del recorrido. Aquí dentro, ya hemos dejado atrás las estructuras del aeropuerto, y nos encontramos con campos cultivados, que hacen cambiante el paisaje a medida que avanza en año. Este espacio de campos está limitado por detrás por los Pinos de la carretera de entrada; por delante también vemos una hilera de Pinos que paran la mirada, y a los lados, Levante y Poniente, están abiertos en continuidad con los demás campos cultivados que corren paralelos a la costa. Nos encontramos en una verdadera habitación agrícola, rodeados y encerrados de cultivos todo a nuestro alrededor. La tranquilidad comienza a invadirnos, y a prepararnos para la visita a la pineda y el mar. Mientras avanzamos el olor a Pinos comienza a dominar la escena, pero de repente, cuando ya no lo esperábamos, por encima de las espigas de la cebada y el trigo que levanta casi dos metros del suelo, el morro y las alas de un enorme avión se asoma justo por encima: la tercera pista del aeropuerto ha llegado hasta aquí, y los aviones que hacen cola para despegar invaden con sus ruidos, otra vez, toda la escena.

Por fin entramos en la pineda. La sensación es la de entrar dentro de una habitación, ya que el cambio de temperatura y de luz es muy abrupto, muy diferente a lo que veníamos

experimentando hasta aquí. Ahí dentro, abajo de las copas que crean un techo que casi no deja pasar la luz, el suelo es de pinaza, el ambiente fresco y el horizonte invisible. Ahora sí que tenemos que dejar orientarnos por las ruedas de otros coches que han asado antes y han dejado el sendero marcado. Los aviones ya no se oyen, solo el olor a pinaza invade todo alrededor, la penumbra es constante, sin claros que dejen pasar un rayo de sol. Este sendero por el bosque es el que se ha marcado en el plano con mayor intensidad.

De repente, de entre medio del bosque y casi sin anticipar su presencia, aparecen los primeros volúmenes construidos de la casa que salen a recibir. Primero un volumen Marrón, es el Pabellón de los Niños. Luego el Verde, el Pabellón de los Cuidadores... Giramos y entramos en el patio de llegada, donde dejar el coche y comenzar a caminar. Este patio es hermético respecto a lo que pasa más allá de la casa. Aunque por encima se vean algunos pinos más, no podemos ver, la casa nos contiene ahí con el cielo que, por primera vez, se ha abierto encima nuestro. Este es un primer patio de bienvenida, donde la casa pertenece al bosque. El patio de acceso es un patio de bosque, no se ha plantado césped, no se ve la sofisticación del jardín en él. La casa da la espalda, no deja entrever qué pasa más allá. Es cuando atravesamos el vestíbulo y la Sala de Estar que un nuevo mundo se abre enfrente nuestro. De repente un jardín, con césped y vegetación perfectamente cuidada, y muebles -interiores y exteriores-, perfectamente colocados sobre alfombras -interiores y exteriores también-, nos impactan y meten en una vida de elegancia y sofisticación que no esperábamos encontrar ahí. Este es un jardín que pertenece al mar. A lo lejos, detrás de unos cuantos Pinos bajos, Atzavares y Yucas que forman el límite visual de la plataforma, podemos escucharlo, rompiendo y llamando a descalzarse para irlo a buscar.



1. LA RICARDA

SITUACIÓN

E 1/2000

DOCUMENTO DE LA Tesis DOCTORAL

LA CAVA LA RICARDA DE A. BONET C.A.V.

TELLANA, RICARDO FLORES / MAYO 2015.

0 10 20 30 40m

Escala gráfica



2. Emplazamiento.

Escala general 1:200 y detalles 1:25

Medida del documento: 123cm. x 215cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Junio 2012 / Agosto 2015.

El plano muestra el bosque de pinos que contiene dentro suyo La Ricarda. La casa aparece como parte de ese bosque, con su plataforma y una vegetación muy cuidada y controlada. En los alrededores de la plataforma, una vegetación natural y salvaje. Y como parte de esta vegetación, la obra escultórica de Moisés Villèlia representa una civilización primitiva, que forma parte de ese segundo paisaje.

En la observación de la plataforma en este plano, La Ricarda aparece como un tablero de ajedrez contra el suelo. Bonet plantea una trama dentro de la cual trabajar, a partir de la cual tendrá libertad, pero dentro de las reglas que este juego le propone. Este es un proyecto con una doble realidad, que propone dos acciones simultáneas: la malla invisible que sostiene el proyecto en planta, y la familia que la ocupará, que se moverá por las casillas con absoluta libertad. La malla sostiene sus movimientos, y permite que ellos se muevan en todas las direcciones, como la Reina: adelante, atrás, a derecha e izquierda y, muy importante, en diagonal. Volviendo al inicio pues, La Ricarda es un tablero, una malla contra el suelo, apretada en planta contra el terreno en el que se ubica. Como la parcela es mucho mayor que la casa, Bonet decide hacer una plataforma que la contenga, mucho más grande que ella, extendida en horizontal, que rectifica, regulariza el nivel del terreno.

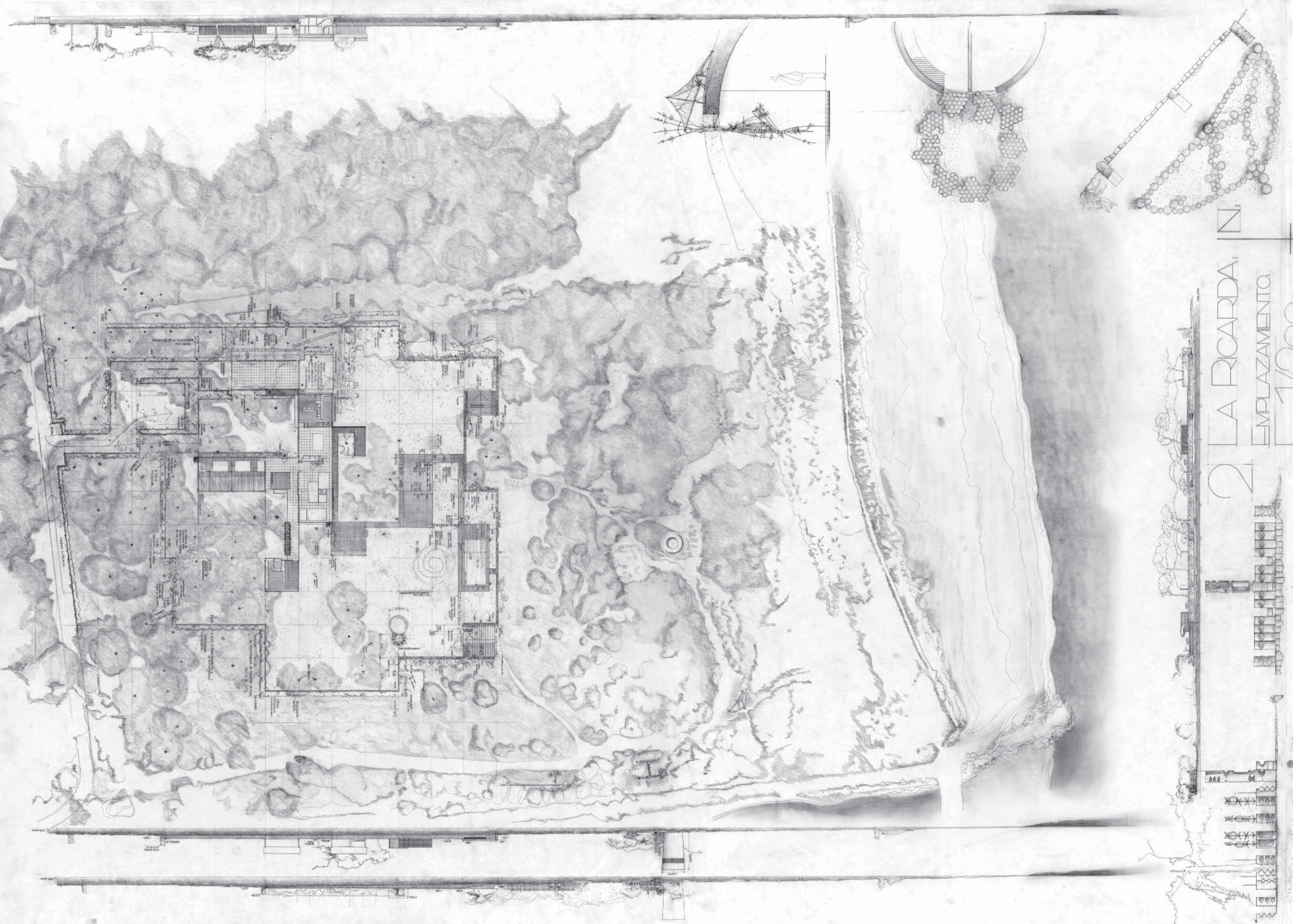
La implantación de esta malla-plataforma tiene algo de fundacional, de conquista de un territorio: se coloca perfectamente Norte-Sur, ligeramente girada respecto a la línea del mar, extendiéndose, en un intento por conquistar ese lugar, con una malla que incorpora los árboles que ya existen ahí. De hecho, parece que la medida de la trama esté dada por los propios pinos y sus copas. Vista desde el aire, la casa con su cubierta ondulada parece una topografía que vuela, a pocos metros del suelo, como si se tratase de los pinos, o mejor, de las dunas que Bonet encuentra en ese lugar. El arquitecto fija el lugar de la casa con una plataforma que regulariza las imperfecciones topográficas del terreno y luego, como si no aceptase perder el carácter del lugar, reproduce el paisaje de dunas suspendidas en el aire. De esta manera plantea un paisaje artificial dos veces: primero con la plataforma, y después con las dunas volantes.

El plano de emplazamiento muestra como la malla cuadrada ortogonal rige todo el proyecto, aunque es invisible. Soporta la organización de la planta de la casa y el jardín, pero luego desaparece: sólo se reconstruye en los pabellones que dejan aire entre ellos, como intentando atrapar, con una enorme red de malla cuadrada, Pinos y Atzavares que encuentra al llegar, fragmentos de naturaleza que se quedan en el interior. También se adivina en los pavimentos del jardín, que la dibujan contra el suelo, un paisaje abstracto, un plano dibujado sobre el césped.

La plataforma de la casa es una base artificial que define una diferencia muy grande entre la manera de moverse encima suyo o debajo, en el terreno natural. Así como en medio de un bosque el movimiento se produce por senderos, andando en busca de orientación a través de claros y luces, encima de la plataforma las direcciones de circulación son iguales en todos los sentidos: la plataforma borra las jerarquías, es posible moverse hacia los lados, adelante y atrás, en diagonal... En este sentido, los dibujos que hace Bonet en la carta que envía a Ricardo Gomis, donde se puede ver el esquema de la casa como una serie de módulos, recuerdan más a recuadros en el tablero de ajedrez que los módulos de la casa. En ese esquema los módulos se unen unos a otros por un vértice o un lado sin zonas comunes

de superposición; se tocan unos a otros sin transiciones, son vecinos unos de otros. El esquema de Bonet nos recuerda al inicio de la explicación de este plano, los movimientos que ha dado Bonet pueden ser los del caballo, o los de la Reina, en todas las direcciones con mucha libertad. La plataforma, como el tablero de ajedrez, se extiende como un acto de colonización, una trama que permite posarse en un lugar nuevo y conquistarlo, generando un sistema dentro del cual trabajar. La trama se convierte para él solo en una base para sobrevolar y para jugar encima suyo con la máxima libertad, posándose donde quiera.

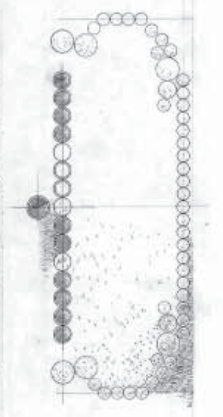
Bonet crea un espacio abstracto para la vida en La Ricarda, que separa de la naturaleza pero al mismo tiempo está mezclado con esa naturaleza, en armonía aunque guardando su dignidad. Bonet plantea una extensión de esa abstracción hacia el jardín, el punto de encuentro entre éstos dos órdenes, un balance entre el abstracto y el natural, como una primera zona de conquista, o digamos de pacto, entre naturaleza y persona, un momento en que la abstracción doméstica es parte del paisaje antes de bajar. Pero al dejar la plataforma, entramos al mundo salvaje. Unas escaleras anchas como un módulo, convierten el descenso en un ceremonial: dejar la plataforma-basamento-zócalo de la civilización, para entrar al mundo salvaje del terreno natural. Ahí abajo encontramos la misma vegetación que en la plataforma, pero mientras arriba la naturaleza está domesticada y cuidada, abajo, las mismas especies: Cactus, Hibiscos, Adelfas, Pitósporos y Pinos de troncos retorcidos se convierten en una vegetación salvaje y primitiva. De repente, ahí en medio el trabajo del artista Moisés Villèlia, con sus esculturas de guerreros, máscaras y tótems mezclados con la vegetación incontrolada nos esperan y nos ven pasar. Parecen representar precisamente ese otro mundo, el de una civilización antigua y olvidada que estaba ahí antes que todo esto comenzara.



2 LA RICARDA, N.
EMPLAZAMIENTO
E= 1/200

EXCMO. S. D. N. LA T. V. DOCT. EN
LA C. V. LA RICARDA, N. 2, CALZ.
TALLANA, P. B. 10000 F. L. 4477, U. L. N. 2817/70, 2815.
E. 1/200

ESCALA EN METROS



3. Plataforma.

Escala general 1:200 y detalles 1:50

Medida del documento: 114,5cm. x 84cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2011.

Bonet define como inicio de esta segunda y definitiva versión de La Ricarda la construcción de una plataforma que hace de base para a casa. Esta plataforma unifica el terreno, a la manera de sus casas en Punta Ballena (por ejemplo la Casa Berlingieri), nivela el terreno de dunas y fija una cota sobre la que se construirá la casa. Esta plataforma es necesaria para evitar las posibles subidas del nivel freático, muy fluctuante tan cerca del mar. El final de esta plataforma está muy bien definido hacia la costa, hacia el mar, pero no tanto hacia el bosque. Otra vez parece que este elemento, como la cubierta, naciera o se apoyara en el bosque, y en cambio define la diferencia entre el suelo del jardín y el suelo natural de las dunas y la playa.

Los finales de la plataforma remarcan su carácter de pedestal, con grandes y anchas escalinatas que hacen muy suave el descenso hacia la naturaleza virgen. La piscina se coloca bien al borde de esta plataforma, como anticipando el mar. Al estar elevada al nivel de la plataforma, desde la casa se ve la piscina pero no se ve el suelo natural detrás suyo, una imagen de bañarse en un borde contra la vegetación y el mar. También este borde es deshilachado, alternando la naturaleza del lugar con el césped muy bien cortado encima del pedestal.

La plataforma está dividida en módulos que conforman una malla ortogonal. Los módulos miden de 8.80m x 8.80m de lado, y son la unidad de medida en planta de todo el proyecto. Aunque no es perfectamente cuadrada, la plataforma mide aproximadamente 11 módulos en sentido Este-Oeste y 10 módulos en el Norte-Sur, y define un plano horizontal que arranca casi a nivel en la cara que da al acceso, por el costado Norte, y se mantiene a cota horizontal mientras a su lado el terreno natural va descendiendo suavemente hacia el mar, en el costado Sur. Así, mientras en la llegada a la casa el desnivel es muy pequeño, sólo 40cm, que se salva con rampas suaves, en el final de la plataforma contra el mar el desnivel es de 1.00m., lo cual deja a la vista el muro que la contiene.

Este plano intenta definir el espacio intermedio entre la casa y el final de la plataforma hacia los cuatro costados. El dibujo es el relevamiento de un límite que permita estudiar cómo éste se va definiendo en todo el perímetro de la plataforma. Así, vemos como a los lados el límite se construye con setos de Pitósporo perfectamente cortados para funcionar como muros de altura 2.10m / 2.20m, paredes verdes que no dejan pasar la vista y cierran el recinto del jardín. En el lado de la llegada, este seto se combina con otro, menos formal y más bajo, que permite que la vista pase hacia el interior del bosque de pinos, o que la casa se entrevea en la llegada por el camino de acceso. Por último, en el lado Sur, hacia el mar, el límite de la plataforma está definido por un muro de borde bajo, de entre 20 y 40cm de altura, sin setos, con lo que la vista pasa libre hacia la vegetación que anticipa la playa y el mar.

Aprovecharé este plano para hablar del módulo que define la malla que rige el proyecto, ya que en esta plataforma se hace especialmente presente.

La aparición de la trama, de la malla uniforme en las dos direcciones dentro de la cual se define el espacio de la casa, es esencial en este segundo proyecto y permitirá a Bonet hablar de él a la distancia. La incorporación del módulo como unidad de medida, el módulo de 8,80 m. x 8,80 m. de lado será el que le permitirá comunicarse, a la distancia, en el lenguaje de los módulos con su equipo de construcción.

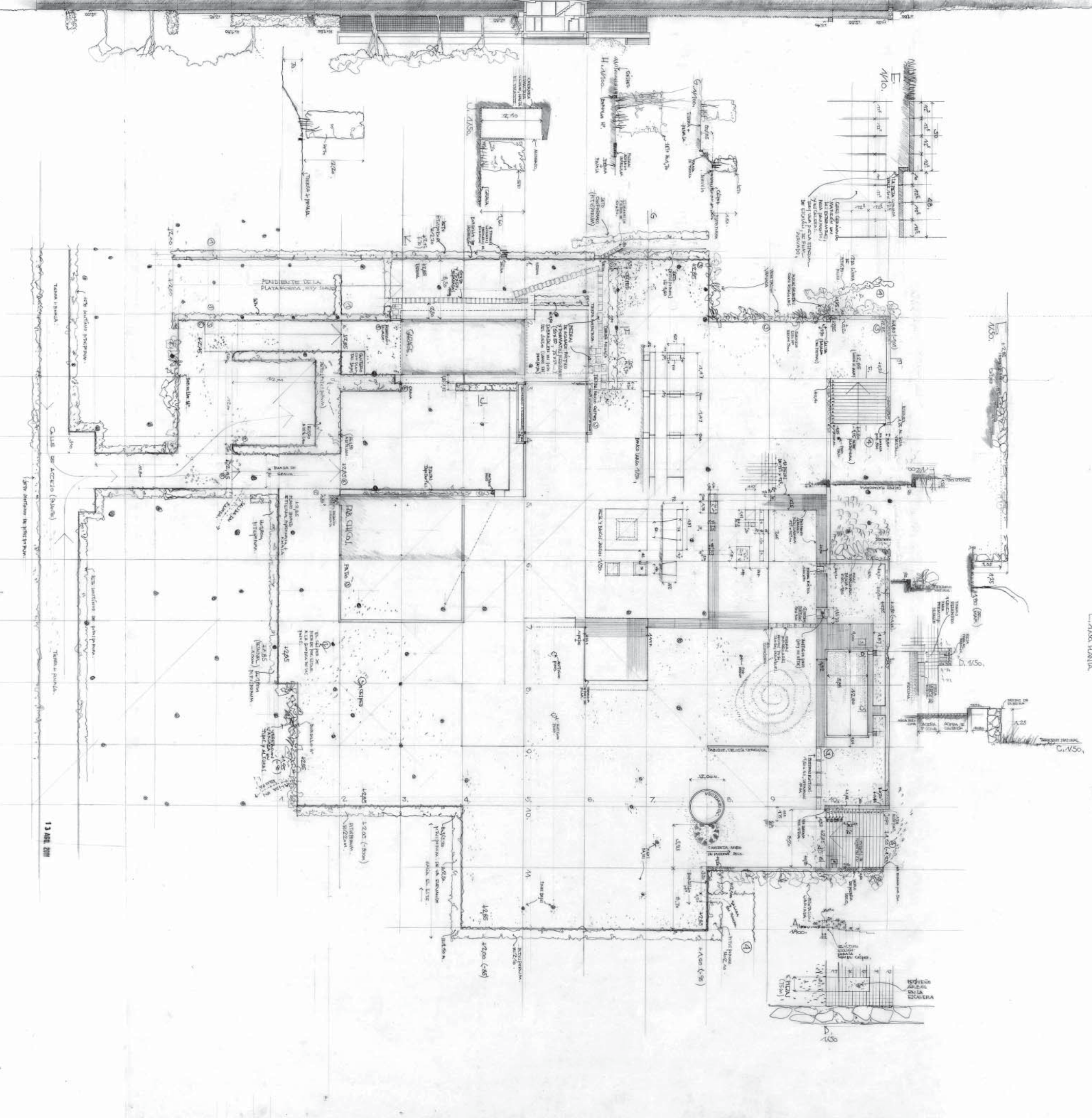
La casa se compone de 11 módulos iguales, alternados, que rodean unos vacíos llenos de

Pinos dentro suyo. Desde la foto aérea tomada pocos años después de acabar la construcción de la casa, se ve ésta dispersa colocación de módulos cuadrados que se entremezclan con el bosque de Pinos, pareciendo que, en realidad, los módulos hubieran buscado los vacíos entre árboles para encajarse. Los módulos, uniéndose unos a otros por un lado o por las aristas en diagonal, van extendiendo esta especie de campamento, suplantando, ahí donde se construyen, la función de los Pinos. En efecto, mirando con cuidado esas fotos vemos que la casa deja patios de luz, pequeños claros en el bosque, a la manera de los que dejan los propios grupos de Pinos. Así que las cubiertas recordaban las sombras alternadas de los Pinos, y al construirse alternadamente, los módulos recordaban la forma alternada de crecer de estos árboles en este lugar. Así que salir al jardín era salir a un claro del bosque, luego se atravesaban otros Pinos para ir a otro claro, donde estaba la piscina, otro claro más allá nos dejaba ver el vestuario, y poco después, nos encontrábamos frente al mar. La casa definía un entramado de sombras debajo de las que resguardarse del sol, como quien camina por un bosque, pasando del interior sofisticado y domesticado de la casa a pisar pínaza bajo una sombra similar. Pensemos en la sombra del pino. Es muy densa, muy opaca, deja pasar muy poco o nada de sol. Es aquí donde el traspaso entre un techo y otro – de las bóvedas de la casa a los paraguas de los Pinos – se hace muy continuo y fácil.

La casa, los módulos que la conforman, se encuentran dentro de la malla que se extiende hasta definir toda la base elevada, toda la plataforma. La plataforma, como ya dije, mide 11 módulos por 10 módulos, es decir 88 metros por 88 metros. Esta manera de colocarse en el terreno, mediante una plataforma elevada del terreno natural que le hace de base, definida por una malla cuadrada dentro de la que se cierra el perímetro de la casa, hace que el proyecto se convierta en algo muy abstracto, que sea muy fácil hablar de él sin estar el proyecto presente. Ahora se ha convertido en un proyecto mucho más fácil de dirigir a distancia, por correspondencia. Bonet, al hablar de él por carta con los que la construyen, puede hablar en términos de módulos: un módulo, medio módulo, un cuarto de módulo... el módulo pasa a ser la unidad de medida y por lo tanto de comunicación en obra.



SECCION DE LA CASA
 SECCION EN EL PARTIDO 0100
 MUESTRA SECCION DE LOS
 1/250 PLANTA



3 LA RICARDA

PLANTA DE LA PLATAFORMA

1/200

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
 LA CASA LA RICARDA DE A BONET OVI
 TELIANA RICARDO FLORES / AGOSTO 2011

ACABADOS EXTERIORES

- 1) SOTO BOQUE SIN TADAR.
- 2) TIERRA COMPACTADA + PINACLA.
- 3) CEMENTO CORTEZADO.
- 4) TERRENO NATURAL SIN TADAR.
- 5) ENMENDADO DE HORMIGON ACABADO LAVADO CON JUNTA DE DILATACION.
- 6) GRANA.

ESCALA EN METROS

13 ABRIL 2011

JOBBE LA QUE SE COLUCA LA CASA. FORMA UN PLANO HORIZONTAL QUE ABARCA CASI A NIVEL EN EL LADO DEL ACCESO (COSTADO NORTE), Y SE MANTIENE A COTA HORIZONTAL MIENTRAS A SU LADO EL TERRENO NATURAL VA DECIENDO SU INCLINACION HACIA EL MAR (COSTADO SUR). A LOS MIENTRAS EN LA LLEGA A LA COTA DEL MAR, SE MUY RÁPIDO (60m) Y SE OVA CON GRAN SUAVEZ, EN EL FINAL DE LA PLATAFORMA CONTRA EL MAR EL TERRENO SE DE A METRO, LO CUAL DEJA A LA VISTA EL MUNDO QUE LA CONSTRUYE.

EL DISEÑO DEFINIE EL ESPACIO INTERMEDIO ENTRE LA CASA Y EL LÍMITE DE LA PLATAFORMA. ES UN DESEMPEÑO DEL LÍMITE PARA ESTUDIAR COMO ESTE SE VA RECONSTRUYENDO A LO LARGO DE TODO EL DESARROLLO DE LA PLATAFORMA. SE PUEDE VER COMO INTERMEDIO EL BOCAL DE CONSTRUCCION CON ZITUD DE PUNTO EN PUNTO DE ALTO 2.70m/2.20m, SE MANDA QUE NO SEA COMO LA CASA Y QUE TAMPO COBRAR EL ESPACIO. HACIA LA LLEGA, ESTE SE VA COMBINANDO CON OTROS MATERIALES FORMALES Y MÁS BAJO, QUE RESERVA QUE LA VISTA PUEDE HACER EL BOCAL DE BOCAL, O QUE LA CASA SE ENTRENDA EN LA LLEGA CON LA CUAL SE ACERCA. POR ÚLTIMO, DEL LADO DEL LÍMITE DE LA PLATAFORMA ESTA DECIENDO POR UN MIENTRAS EN LA COTA DEL MAR, SE MUY RÁPIDO, CON LO QUE LA CASA VA LIBERANDO WOA LA VERTICIDAD QUE ANTICIPA LA CASA Y EL MAR.

LA PLATAFORMA MUESTRARÁ COMO SE VA DESARROLLANDO, MÓDULO QUE TENDRAN DEFINIR LA CASA, TAMPO ESTAR COMO EL JARDIN, ESTAN OBSERVANDO CON LA GEOLOGÍA OROGRAFICA DE ESTE MODULO OBSERVANDO.

4. Pavimentos.

Escala general 1:100 y detalles 1:10

Medida del documento: 122,7cm. x 88cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Julio 2015.

En este plano se evidencia la modulación que existe en todos los elementos de la casa, con total coincidencia entre ellos. La primera relación está dada por el módulo de la bóveda y las piezas de pavimento de piedra blanca apomazada de las zonas públicas de la casa. Las medidas de los módulos bóvedas son de 7.35 m. de cara a cara de pilares en un sentido, y 8.80 m. de eje a eje de pilares en el otro sentido. Las medidas de las piezas de pavimento son 73.5 cm. x 73.5 cm. Es decir que en un sentido, 10 piezas del pavimento entran justas de cara a cara de pilares, mientras que en el otro sentido, 12 de estas piezas van de eje a eje de pilares. Por lo tanto, las piezas de pavimento son un sub-módulo de la bóveda. A su vez, las piezas utilizadas para el pavimento exterior, de gres cerámico, son un sub-módulo de las de pavimento de piedra blanca, ya que incluyendo las juntas entre piezas, 6 piezas de gres coinciden con una pieza de piedra blanca. Finalmente, el gresite utilizado en las zonas húmedas de la casa son un sub-módulo de las piezas de gres cerámico: 6 piezas de gresite hacen una de gres.

Por tanto, el paso desde una parte de la casa a otra con cambios de pavimento no resulta problemático si se tiene en cuenta que pueden hacerse coincidir las juntas de unas piezas con la cantidad correspondiente de las otras. Al no tratarse de un sistema que incorpora juntas de articulación entre las partes, sino que cada parte se relaciona a la siguiente en contacto directo, sin transiciones, en este caso no correspondería una pieza de transición en el marco de la puerta que acordara dos pavimentos que llegan desde zonas vecinas. Al contrario, todo se toca directamente, a filo, la línea del final de un pavimento es el comienzo del otro. Al mismo tiempo, esta relación de coincidencia entre juntas que permite el traspaso directo y sin saltos, también se tiene entre pavimento y estructura de pilares. Así, una dimensión, la horizontal del pavimento, y otra, la vertical de la estructura, quedan fijadas desde el principio en la colocación de ambos elementos en obra. A partir de la colocación del pavimento de piedra blanco, todos los demás elementos de la casa comienzan a fijarse en consecuencia, ya que todas las puertas de armarios de la casa coinciden con las juntas de éstos, o con sus sub-módulos. En la Sala de Estar o Comedor, las puertas de los armarios coinciden exactamente en medida con las piedras del suelo, es decir que miden 73.5 cm. cada una. A su vez, elementos como la chimenea o el mueble del office, están también modulados con las piezas del pavimento, siendo siempre pieza entera o parte exacta.

De la misma forma se modulan las alfombras, mesas o camas, todo el mobiliario de la casa e fija en el pavimento. Esta es la manera de fijar los muebles a su vez a la estructura y a la bóveda, y en conjunto a toda la casa. Todas las partes se relacionan y conectan unas a otras, nada queda suelto fuera del sistema escogido. Por tanto, podemos concluir que en la elección de piezas de revestimiento de suelos y paredes, y en el diseño de la celosía cerámica, hay un estudio de medidas muy exhaustivo para que todo pueda siempre modularse haciendo posible el cambio de escalas sin transiciones.

Al mismo tiempo, y como ya se comentó en el plano de la Plataforma N°3, los módulos de las bóvedas dependen de toda la trama o grilla que mide la plataforma completa, que son 11 módulos en un sentido y 10 módulos en el otro. Así, al dibujar este plano uno es más consciente de que todo el plano es un zoom constante, hacia adentro de las mismas medidas y hacia afuera, en una coincidencia total.

En este plano, la cubierta solo se intuye a través de los pilares cuadrados que la sostienen

y que es el único contacto de aquella con el suelo. Asimismo, en este plano también se ven proyectados otros elementos que se apoyan al suelo en finas patas, como queriendo no tocarlo. También son muy discretos los planos de cerramiento de la casa, solo son líneas dobles que representan cerramientos ligeros de vidrio o de obra. En cambio, en este plano se ve de forma muy continua la relación del interior y del exterior de la casa, los elementos de alfombras dentro que fijan los usos y los pavimentos tensos como alfombras fuera, que también lo hacen al aire libre. Por tanto es un dibujo que une el plano del suelo, el de caminar, y elimina, más aún de lo que lo hace la propia casa, los límites verticales, enfatizando la idea de espacio continuo propuesto por Bonet.

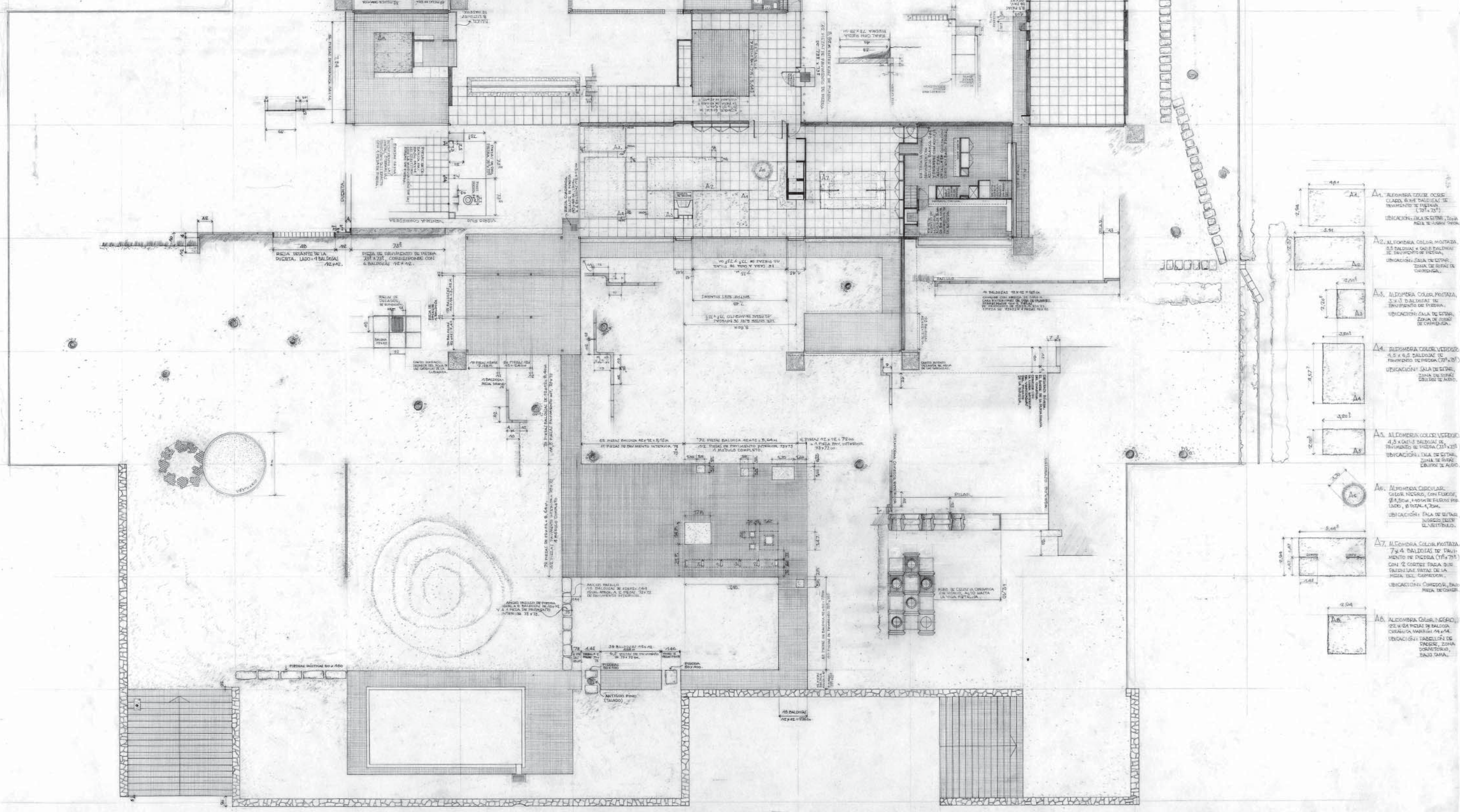
LA RICARDA

PAVIMENTOS

1/100

DOCUMENTO DE LA Tesis DOCTORAL
LA CASA LA RICARDA DE A BONET CAZ
TELLANA, RICARDO FLORES, AGOSTO 2012/JULIO 2015.

0 1 2 3 4 5 10 20
E/CALA EN METROS



- A1. ALFOMBRA CUADRE OCRE, CLASO, 6 MET. PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA. (2,31 x 2,31)
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A2. ALFOMBRA COLOR MOSTAZA, 2,5 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 2,51 x 2,51.
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A3. ALFOMBRA COLOR MOSTAZA, 2,5 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 2,51 x 2,51.
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A4. ALFOMBRA COLOR VERDE, 2,5 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 2,51 x 2,51.
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A5. ALFOMBRA COLOR VERDE, 2,5 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 2,51 x 2,51.
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A6. ALFOMBRA CIRCULAR, COLOR NEGRO, CON FLORES, 8 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 8 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 8 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 8 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA.
UBICACIÓN: SALA DE ESTAR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A7. ALFOMBRA COLOR MOSTAZA, 7,4 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 7,4 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 7,4 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 7,4 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA.
UBICACIÓN: COMEDOR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.
- A8. ALFOMBRA COLOR NEGRO, 2,5 PAVIMENTOS DE TRAZADO DE TELA, 2,51 x 2,51.
UBICACIÓN: COMEDOR, ZONA DE SOTAFUERA DE SOTAFUERA.

5. Cimentación.

Escala general 1:100 y detalles 1:20

Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Julio 2012.

Este plano de cimentación tiene su base en el plano que aún se conserva en el archivo familiar de la estructura del proyecto original. Este ha sido el inicio de la reconstrucción de la estructura enterrada y por tanto imposible de verificar ahora. En él aparecen algunas secciones de las vigas que arriostran las zapatas, y su altura en relación al nivel 0 del terreno. Sin embargo, en este caso la construcción en paralelo de la estructura en maqueta me ha permitido completar aquel plano, y descifrar algunas imprecisiones. Al tener que construir físicamente otra vez la estructura en la maqueta a escala 1:100, algunos elementos que en dibujo parecen correctos, en las tres dimensiones no lo son. Lo más evidente es el encuentro entre riostras, que en plano aparecen como que se encuentran en las esquinas con los pilares a igual nivel llegando desde dos o más direcciones distintas, mientras que en la ejecución de la maqueta he comprobado que esta situación a veces no funcionaba correctamente y se había de ajustar. Por tanto, he ido ajustando el dibujo a la estructura que he construido en maqueta según lo que creo que hay construido ahí, debajo de la casa.

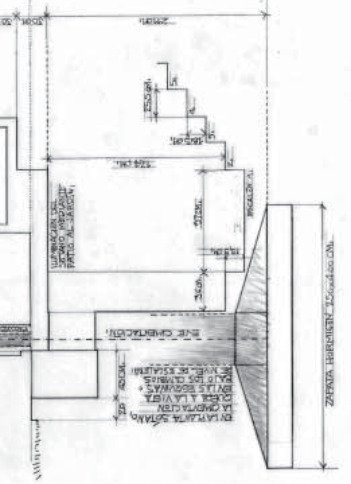
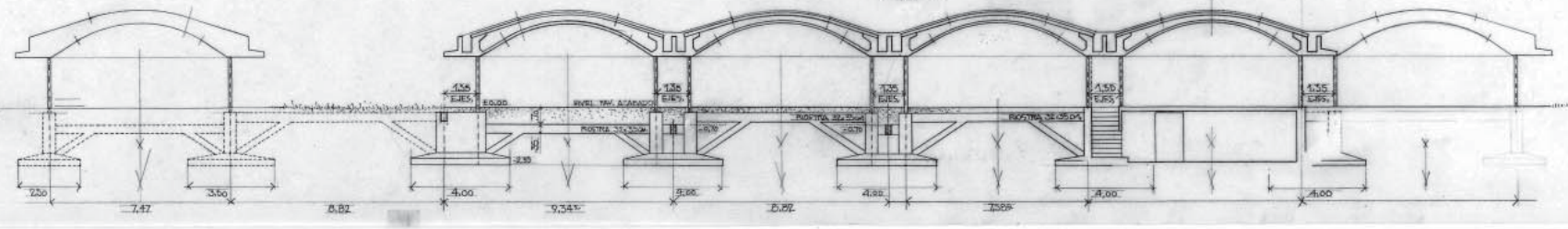
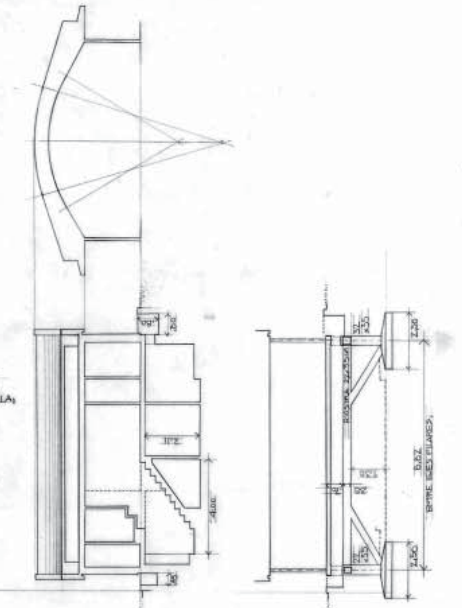
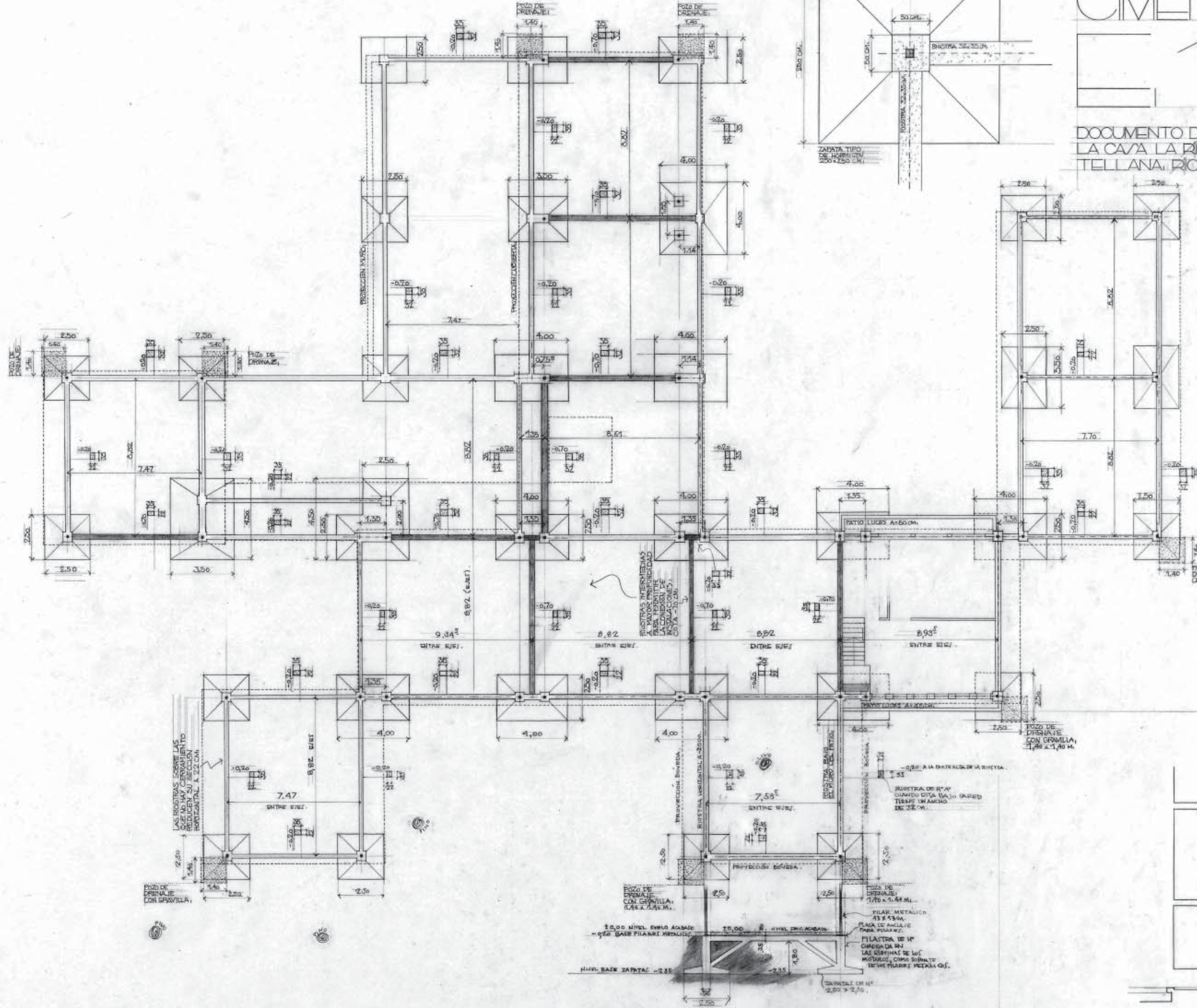
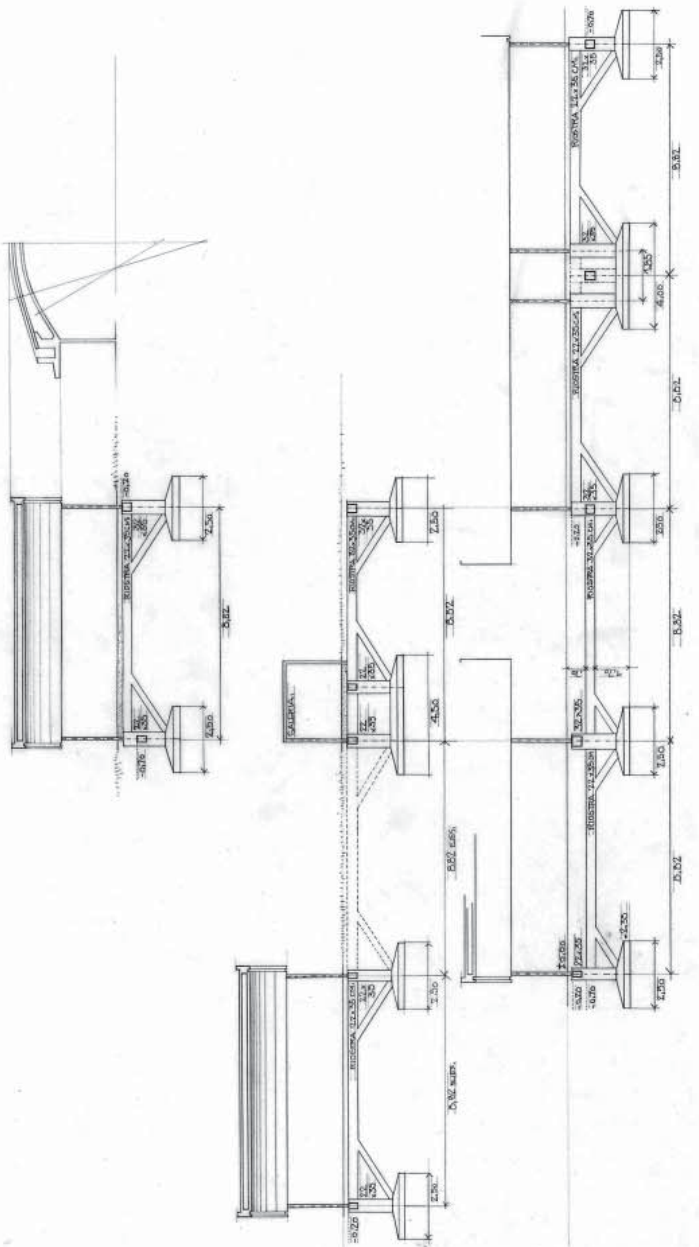
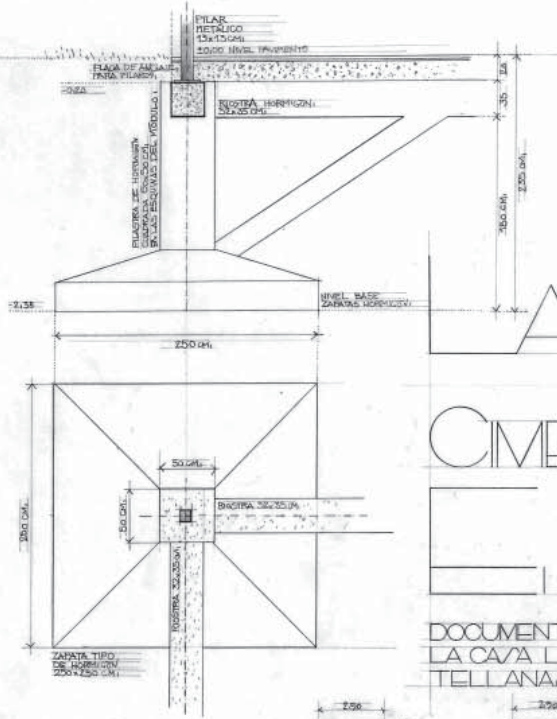
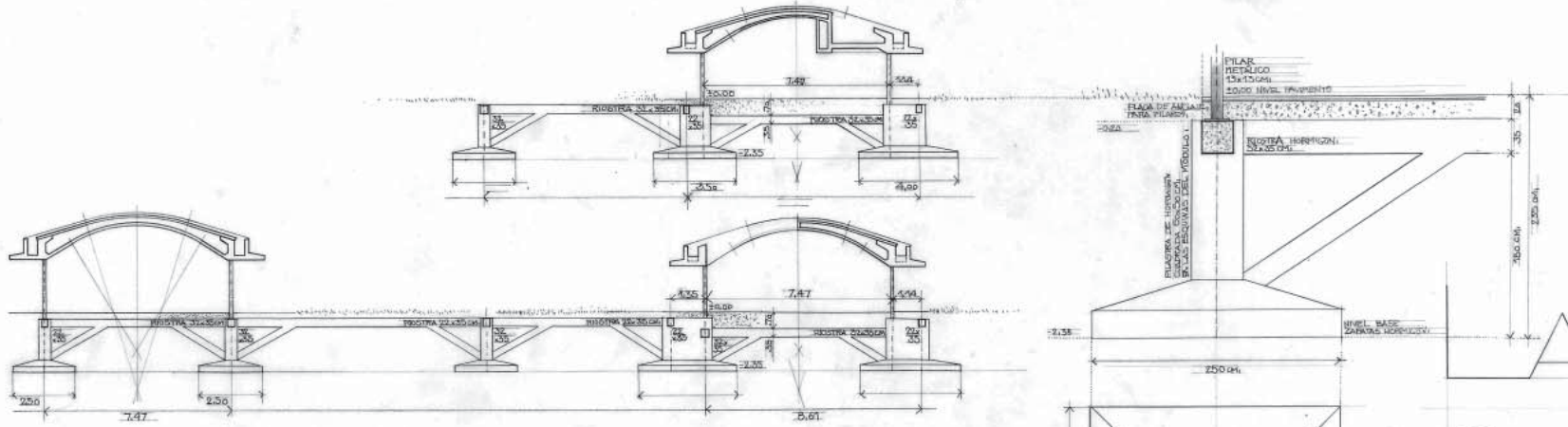
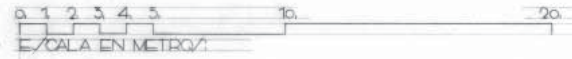
La estructura es muy simple, con pequeñas zapatas que hacen de apoyo a los pilares en cada esquina de las bóvedas, y unos pequeños pilares enterrados que hacen la transición entre las zapatas y los pilares metálicos que aparecen fuera de la superficie. Las zapatas a veces son alargadas, es decir que se estiran en una dirección más que en otra para recoger la carga de dos pilares vecinos que llegan juntos, desde dos bóvedas colindantes. Otras veces, las zapatas son simplemente cuadradas. Todas están ancladas o conectadas a las riostras a través de ménsulas o diagonales, que reducen la luz de la riostra para que esta no tenga riesgo de pandeo. Las vigas riostra tiene diferentes alturas en relación al suelo acabado, y esto es seguramente debido a permitir el paso de instalaciones enterradas.

Es interesante en este plano ver la posición de los pilares en la proyección de las esquinas de las bóvedas encima del nivel de suelo acabado, y trasladar esta observación a alguno de los documentos de los módulos de la casa, donde los cerramientos de los módulos son elementos que salen de dentro de la estructura de los cuatro pilares cuadrados que sostienen la bóveda. Por eso, este plano debe observarse conjuntamente a otros dos, que son el N°4 de Pavimentos y el N°6 de la Cubierta, ya que entre los tres conforman la sección completa que permite comprender la estructura de esta casa en su totalidad.

LA RICARDA

CIMENTACIÓN E 1/100

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CASA LA RICARDA DE A. BONET CAS-
TELLANA, RICARDO FLORES / JUNIO 2012.



6. Cubierta.

Escala general 1:100 y detalles 1:25

Medida del documento: 123cm. x 88cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Junio 2015.

Este plano sobre la cubierta combina datos técnicos con el carácter topográfico de este elemento, una topografía elevada que recuerda el suelo ondulado que existía antes de llegar la casa a este lugar. Por eso hay una combinación de dibujos en sección, que la relacionan con otros elementos que la complementan, como los Pinos encima suyo, la plataforma a nivel de acceso o la cimentación bajo tierra. Al mismo tiempo, la sección de esta cubierta cambia de escala para poder ser explicada con su función estructural, ya que como cáscara de hormigón abovedada es una pieza estable, que solo necesita de cuatro pilares en sus esquinas para mantenerse despegada del suelo. La cubierta se plantea como una cáscara de hormigón con vigas invertidas, de manera de poder aplicar yeso en toda su superficie inferior directamente sobre el hormigón. A esta cáscara inferior le sigue una idéntica superior, sostenida con tabiques cerámicos, y la cámara entre éstas y entre las vigas de borde queda vacía, aprovechándose para aislamiento acústico y de temperatura, y para el paso de tuberías de instalaciones.

El trabajo de bóveda que pone a prueba Bonet en este proyecto se basa en sus experiencias con este elemento en sus casas de Buenos Aires y Uruguay, como ya he comentado en el Calendario extensamente. La diferencia entre esas cubiertas, también abovedadas, es que, mientras que en aquellos casos las bóvedas de dos direcciones están apoyadas lateralmente en muros portantes, que descargan su peso - ya que los empujes horizontales de las bóvedas, tanto en Suramérica como en La Ricarda, están solucionados con tirantes de acero en la parte baja de la curvatura-, en el caso de La Ricarda estos muros se eliminan y se cambian por una viga plana que reparte la carga en los dos extremos de cada lado de la bóveda. Por lo tanto, estas vigas planas, combinadas con los pilares en las esquinas, se convierten en pórticos que descargan el peso de las bóvedas a tierra. De esta forma, el sistema estructural es de dos grandes pórticos laterales que reemplazan a los muros macizos que existían en los casos de Argentina y Uruguay. Esto permite que el paso a través en el sentido transversal de la bóveda ya no sea infranqueable o atravesando huecos en muros, sino que la circulación sea equivalente en todas las direcciones bajo esta cubierta.

En el plano se dibuja la viga plana de borde y cómo ésta organiza, también, las canales de recogida de agua de la cubierta. a partir de una doble pared invertida que esconde el recorrido de estas canalizaciones. Estas canalizaciones de agua finalmente acaban en gárgolas que, como se ve en la planta de la cubierta, no salen siempre y hacia todos los extremos. En realidad, Bonet prefiere que esta caída de agua desde las gárgolas no se produzca hacia el frente de la casa, por lo cual coloca todas las gárgolas que puede hacia la parte trasera de la casa, excepto en el caso del porche exento y del comedor de verano, que las coloca hacia adelante. Un detalle de ésta gárgola en sección muestra el camino del agua cuando finalmente cae al suelo de la plataforma, unos alcorques cuadrados en las esquinas de los módulos, contruidos con canto rodado de tamaño muy grande, permiten el buen drenaje y que el agua quede absorbida en el terreno.

En el plano se dibuja la cubierta como parte de una sección de cinco elementos, que va desde el nivel de apoyo de la cimentación hasta la copa de los Pinos. En efecto, la sección que se encuentra en la parte derecha del plano, y que secciona toda esta altura muestra realmente cuál es la razón por la que la cubierta puede quedar suspendida del suelo, solo apoyada en cuatro delgados pilares en sus esquinas, aparentando ligereza, que flota. Una cimentación en base a riostras que unen las zapatas bajo los pilares de esquina es la res-

ponsable de que todo el sistema estructural de cubierta + pilares + cimentación funcione como una unidad y todo el conjunto quede arriostrado. La sección transversal que corta todos estos elementos es la clave de la estructura de la casa, ya que muestra lo que no se ve, que mantiene en pie lo que sí se ve. Por lo tanto, la casa comienza en realidad en esa cimentación, anclada en la arena del borde del mar: ese es el primer nivel de la casa. A continuación y hacia arriba, tenemos el nivel de la casa que contiene las actividades de la familia, a partir de la formalización de usos definidos con mobiliario fijo y móvil. Este nivel llega desde el 0 de la plataforma (+2,85 m. sobre el mar) hasta los 2.10 m. de la casa. Ese es el nivel de habitar, la franja donde se mueve la celosía, los armarios, las pinturas, los revestimientos, la chimenea, las puertas...

A continuación y hacia arriba aparece la tercera franja de esta sección, que corresponde a la cubierta, debajo y encima suyo. Esta cubierta toma como suyo el espacio cóncavo definido por sus puntos bajos, y continua hasta la superficie superior, su cara expuesta que, revestida de gres cerámico, reproduce un suelo que estaba en el lugar y que la casa ocupó. Esa cara superior de la cubierta da paso a la cuarta franja de la sección, es decir el espacio contenido entre la cubierta y la parte baja de los Pinos, un espacio equivalente al que queda debajo suyo para la familia, es decir de entre 2.10 m. y 2.50 m., que se convierte en un espacio de caminar también. Por último, la sección se completa con las copas de los Pinos, cuyo volumen horizontal tiene una altura de 3.50 m. aproximadamente, que es la altura interior total de la casa.

Esta sección dividida en cinco franjas ayuda a entender también otra sección dibujada en el plano, que relaciona la cubierta con los Pinos encima suyo, y que en lugar de centrarse en un corte vertical del terreno donde ver la casa desde la cimentación a los árboles, en cambio muestra el sentido de pavimento elevado que propone esta cubierta, generando un nuevo nivel de caminar encima suyo. Esta sección muestra cómo la cubierta se coloca exactamente en medio de la altura libre que dejan los Pinos desde el suelo a la parte baja de sus copas, en el vacío que dejan debajo suyo. La cubierta divide este espacio en dos, dejando una franja de habitar debajo y otra arriba, también posible de pisar, de habitar. La sección se debe mirar a la vez que la planta, que muestra el revestimiento de la cubierta en gres cerámico, y cómo este gres recubre toda la superficie incluso canalones y cantos de las vigas. Así, la cubierta es tratada como un suelo, todo él revestido, o como una topografía. El revestimiento de gres la convierte en una superficie tensa, como los pavimentos de los exteriores del jardín.

La medida de la bóveda que conforma la cubierta está definida por Bonet desde el inicio del proyecto, en Marzo de 1953. En ese momento el arquitecto dibuja una sección tipo para la bóveda, donde acota muy bien las medidas básicas de todo el conjunto de pilares y bóveda. Define que la luz libre de la bóveda, que aquí dibuja coincidente con la luz entre pilares, será de 7.35 m., que es igual a 10 piezas de pavimento de piedra, de 0.735 m. x 0.735 m.. Esto en la construcción final de la casa no es real, pues la posición de los pilares no coincide con el arranque de la bóveda, sino que están movidos hacia fuera 9 centímetros por lado debido a que los pilares tienen un capitel metálico de articulación con la cáscara de la bóveda, que provoca este desplazamiento. Es decir que la luz de la bóveda no es 7.35 m., sino que a esta medida se le deben sumar 18 cm. (9 cm. por lado), lo que da una luz para la bóveda de 7.53 m.

LA RICARDA

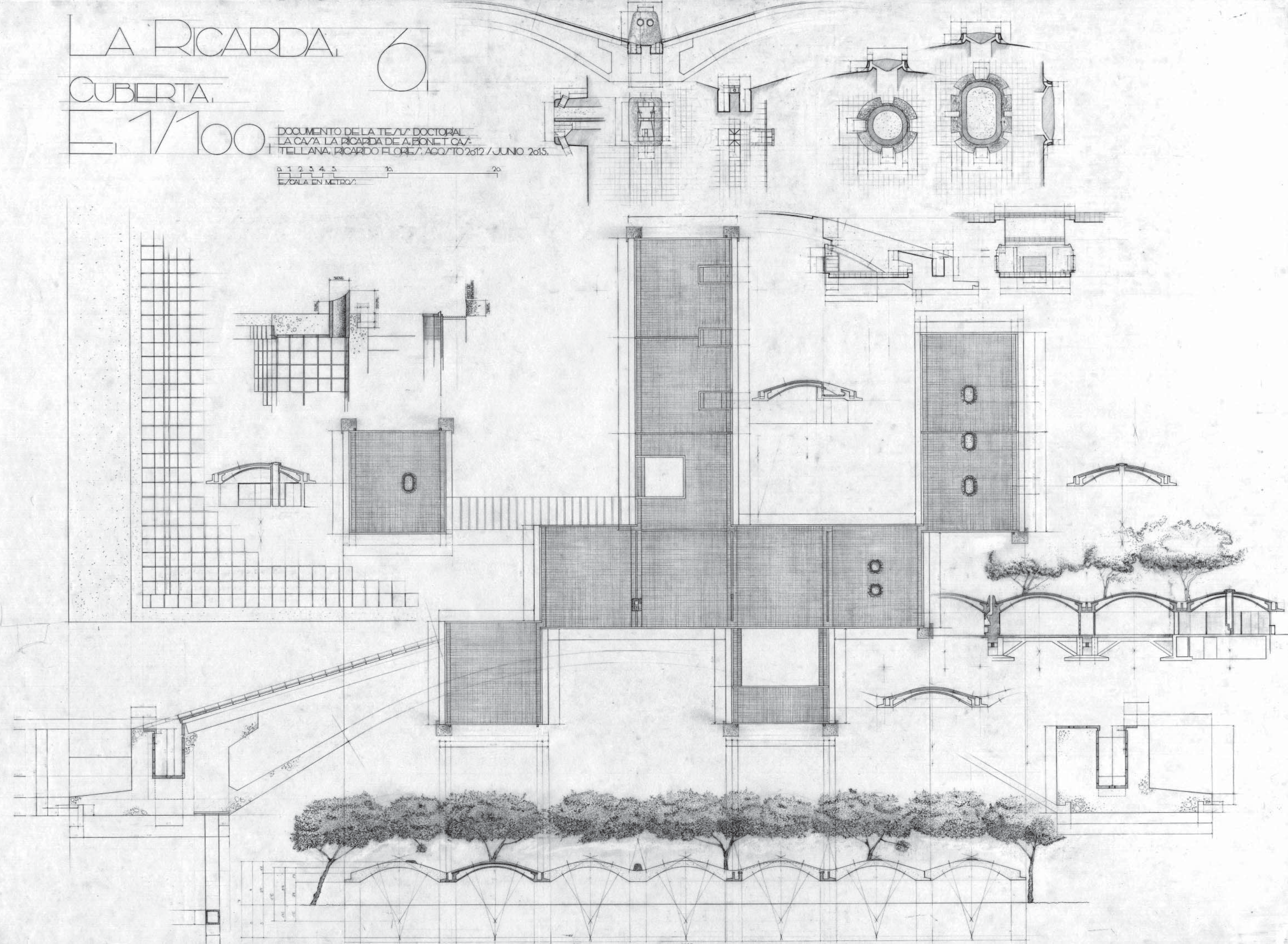
6

CUBIERTA

1/100

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CAVA LA RICARDA DE A. BONET CAZ
TELLANA, RICARDO FLORES, AGO/TO 2012 / JUNIO 2015.

0 1 2 3 4 5 10 20
E/ CALA EN METROS



7. Bóvedas, Pinos, Cielo.

Escala 1:100

Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito y color sobre papel vegetal.

Fecha: Junio 2015.

Este dibujo muestra un vista cenital de las bóvedas que cubren la casa, su superficie inferior, como mirando la casa solo hacia arriba. En este plano, junto al plano cenital de la bóvedas queda el plano cenital de los pinos a su alrededor, que son su continuidad, y el cielo que aparece entre las copas de los pinos, en fragmentos. Decidí hacer este dibujo por la enorme presencia que tiene ese techo no solo en su lado exterior, en la visión que proyecta la casa vista desde los alrededores, sino una vez entramos dentro de esa casa, bajo la enorme y omnipresente cubierta.

La decisión de Bonet de cubrir todos los espacios de la casa con la misma bóveda, por esta superficie ondulada, implica decidir, en todo momento, cómo habitar debajo suyo. La superficie ondulada tiene tanta presencia y dominio sobre el espacio que cubre, que genera a su vez leyes muy estrictas, obligando a diseñar “debajo suyo”. Bajo suyo físicamente y también bajo suyo jerárquicamente. Una vez adoptada la bóveda como superficie que cubrirá todas las estancias de la casa por igual, el diseño de esos espacios que cubre deben tenerla en cuenta, diseñarse con ella, a la vez, ya que se están a su merced. Los muebles que definen los usos que se llevaran a cabo en cada parte de la casa, se colocan aceptando la superficie ondulada propuesta por las bóvedas, sin tocarla, igual que las instalaciones de campings de esa zona del Delta del Llobregat, que aceptan las bóvedas de los pinos y se colocan, sin tocarlos, debajo suyo.

Si miramos el plano y las cubiertas vistas desde abajo, continuas y sin indicios de qué espacio están cubriendo, se hace evidente que no es la cubierta quien define los usos bajo suyo. Esta es continua: reproduce la ondulación heredada de los pinos que estaba ahí antes de llegar. Una superficie que flota por toda la planta por igual... ¿qué es lo que hace diferente un espacio de otro? Son los muebles los que definirán, bajo suyo, la manera de usarse de esta casa. Así, cada sala deberá diseñarse con la situación de alfombras y muebles encima suyo que irán definiendo las formas de uso de la casa, que a su vez irán refiriéndose a la superficie ondulada que las cubre. Cada acción cubierta por una bóveda: Comer, Cocinar-Lavar-Planchar, Acceder a la casa, Habitar en privado, Leer al aire libre, Comer al aire libre... La forma en que cada acción se dirige a la bóveda es específica. En la Sala de Estar, como vemos en el Plano 8, las acciones usan la bóveda en distintas formas. Por un lado, el espacio organizado para escuchar música es bajo una bóveda completa. La forma acústica que propone la geometría de esta cubierta es aprovechada para contener el sonido y amplificarlo. En el caso de la reunión alrededor del fuego de la chimenea, en cambio, la situación del mobiliario está dispuesta a caballo entre dos bóvedas, es decir con su centro en la parte baja entre bóvedas, bajo la viga plana que las conecta. Por tanto, la chimenea se convierte en un centro desde donde las dos bóvedas disparan su concavidad hacia los lados. El espacio se comprime alrededor del fuego y contiene la reunión. En el Comedor, como vemos en el Plano 9, la bóveda contiene la actividad de comer por completo, dentro y fuera de la casa. La extensión del módulo en el exterior, aunque incompleto para dejar pasar el aire y el sol, hace continua la misma actividad hacia afuera, duplicándola...

La forma en que cada actividad se relaciona con la bóveda está explicada en este plano a través de las secciones parciales que acompañan la planta. En ellas se dibujan estas acciones definidas por el mobiliario, mostrándose cuando éste se acerca a la bóveda e incluso llega a tocarla, y cuándo simplemente se mueve bajo suyo aceptándola como una superficie continua bajo la que habitar. Así que la planta cenital de la cubierta está dibujada

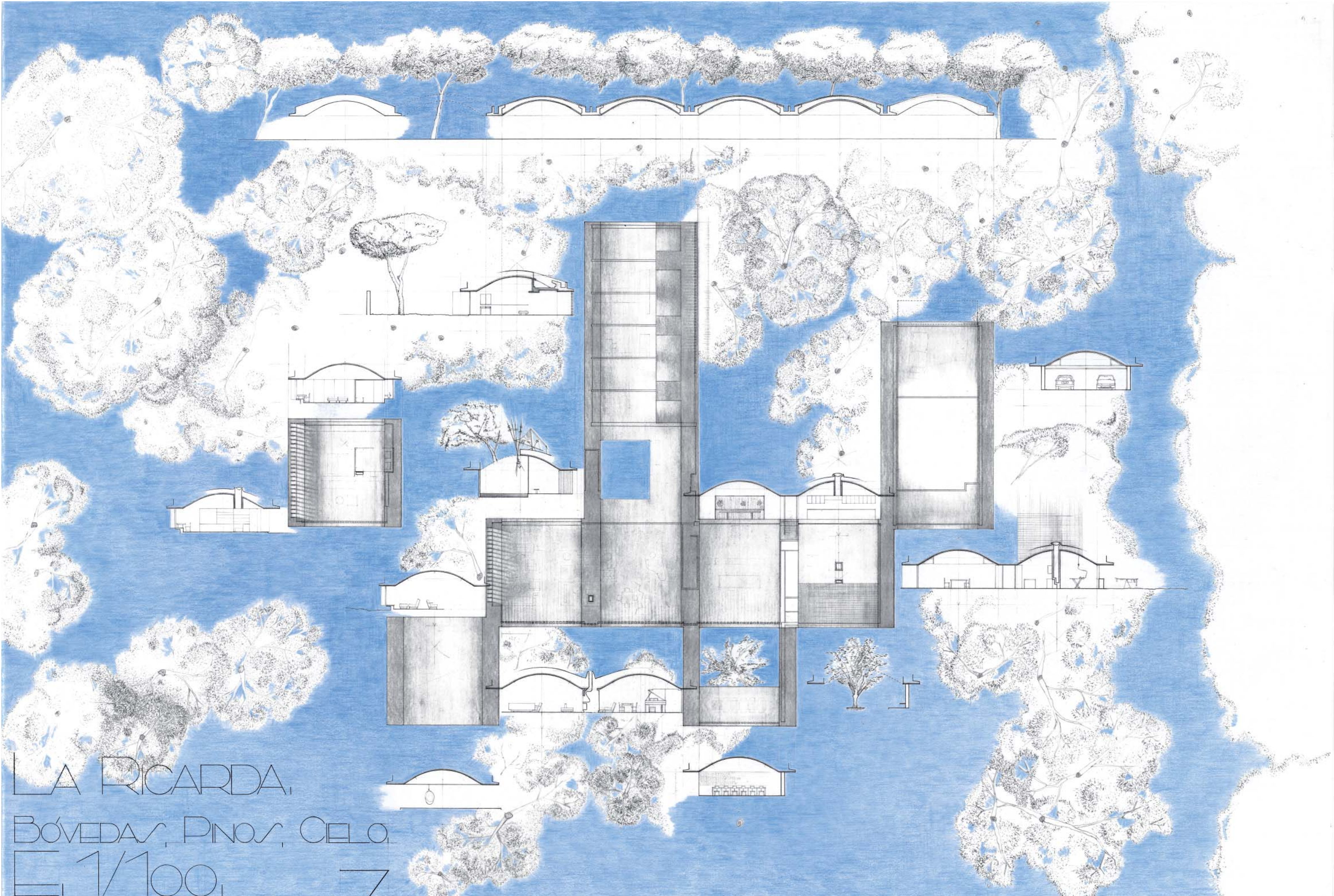
casi sin rastros de lo que cubre, para hacer más evidente su continuidad y repetición indiscriminada.

En la planta se ven bien las diferentes situaciones de bóveda que hay en la casa. En efecto, no siempre la bóveda está completa, sin accidentes. De hecho, esta planta nos muestra que la única bóveda que se mantiene intacta por todos sus lados y su superficie es la del Pabellón independiente, de los Padres. Así como Bonet deseaba que este pabellón estuviera aislado del resto de la casa, es en este plano donde esto se consigue, aunque en la realidad la galería la toque y conecte al conjunto. Todos los demás módulos de bóvedas están afectados por sus vecinos, aunque el cerramiento de los espacios que cubren encierren un perímetro distinto. El caso más evidente es el del porche exterior, que aparece en nuestra memoria como un módulo independiente, aislado de la casa pues la puerta que cierra la Sala de Estar está en el módulo vecino. Pareciera que el porche está exento, sin embargo esta unido al de la Sala de Estar por la viga plana de borde de uno y otro, que coinciden.

Esta conexión, por la arista que mantiene unidos a los dos, se repite en la unión, por una esquina de los módulos de la Cocina con el de la residencia de los cuidadores. También ahí los cerramientos de los espacios debajo son independientes, cada módulo se cierra con puerta y para cruzar de uno a otro se tiene que salir al exterior. Pero por encima de la cabeza, la viga de borde continua genera un porche, un espacio cubierto por el que cruzar sin mojarse.

Otras dos excepciones en la forma de la bóveda completa son las bóvedas inacabadas, rotas. La primera que encontramos es al entrar a la casa. La bóveda que se rompe en el estanque de la entrada crea un efecto especialmente dramático. Cuando finalmente entramos en la casa, luego del largo paseo por la pinada en la llegada, y esperamos que ésta nos reciba y nos proteja, vemos que la casa está rota, abierta, llueve dentro... la bóveda está agujereada, deja escapar nuestra mirada hacia arriba, a toparse con los pinos otra vez, con la pieza de Villèlia que representa una rama de Pino caída, pinazas que cuelgan por el vacío hacia el agua del estanque enfatizando el carácter de ruina de este lugar.

Finalmente, la otra bóveda rota es la que conecta las dos maneras de comer, en el interior y en el exterior. En medio, el árbol y el sol que deja pasar esta bóveda incompleta son los que unen estas dos formas de comer, mas vestida en el interior, más desvestida, en bañador, en el exterior. Los dos brazos que alargan las vigas de borde mantienen unidos los dos mundos, mientras que el cielo que entra por el vacío anticipa el final de la casa. Este fragmento de bóveda que cubre comer al aire libre es, otra vez, un resto inacabado que pertenece al paisaje, a la naturaleza, no a la casa. Cuando no hay nadie ahí, cuando sus habitantes no están, ese techo mantiene su condición, sigue cubriendo para sentarse a la sombra.



LA RICARDA,
BÓVEDAS, PINOS, CIELO
E 1/100,

7

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CAVA LA RICARDA DE A BONET CAS-
TELLANA, RICARDO FLORES, JUNIO 2015.

0 1 2 3 4 5 10 20
Escala en metros

8. Sala de Estar

Escala general 1:50 y detalles 1:20

Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Septiembre 2015.

La Sala de Estar es la única parte del programa de esta casa que ocupa dos módulos, es decir dos bóvedas consecutivas unidas en el sentido lateral. Juntas, las dos bóvedas cubren un espacio rectangular de 16.06 m. x 8.55 m. que da su mayor frente hacia el jardín que se extiende hacia el Sur. Pero pasearse por la Sala de Estar es tener constantemente un techo que ondula encima de la cabeza: se accede por la doble puerta de madera que conecta con el vestíbulo de ingreso, por una de las esquinas del espacio, tomando las bóvedas por una de sus aristas bajas. Así, al entrar la mirada se pasea por todo el ventanal que abre la fachada de la Sala hacia el Sur, y acaba en la diagonal de la esquina opuesta de donde entramos. Allí, una nueva puerta de madera, colocada también en la esquina, abre la conexión con otra bóveda al aire libre, un porche exterior. Así que en este primer reconocimiento de la Sala la vista se pasea por un paisaje extenso al sol en el fondo y un primer plano en penumbra, con muebles dispuestos para el encuentro y la conversación, un biombo, un piano y una chimenea central.

Pero hay más: al mirar en diagonal, mientras el suelo plano se extiende horizontal e infinito, con los muebles colocados encima en perfecto orden dictado por las alfombras que los fijan en el interior, y los pavimentos de gres cerámico que hacen a su vez de alfombras para fijar la misma sala al exterior, el techo, primero de yeso blanco y luego de ramas de Pino verde, ondulas. En el viaje de la mirada por la Sala y su extensión al exterior, la bóveda comienza baja, luego sube, baja de nuevo en el centro de la Sala, vuelve a subir sin que veamos la cima y vuelve a bajar, una ondulación constante y suave, blanca, como una sábana que cubre aquel lugar. Los muebles bajo esta sábana son acolchados, con tapizados de telas pesadas -Ante, Pana-, que les dan una sensación de gravedad, de pesadez. Están bajos, cerca del suelo, su parte baja a unos 15 o 20 centímetros del pavimento, así que todo el centro de gravedad de la Sala está muy bajo, cerca del plano extendido horizontal. Pero esos muebles no apoyan con pesadas patas sobre ese suelo. Se apoyan en finas estructuras metálicas, pintadas de negro, que les hace flotar, suspendidos a pocos centímetros del suelo de piedra blanca.

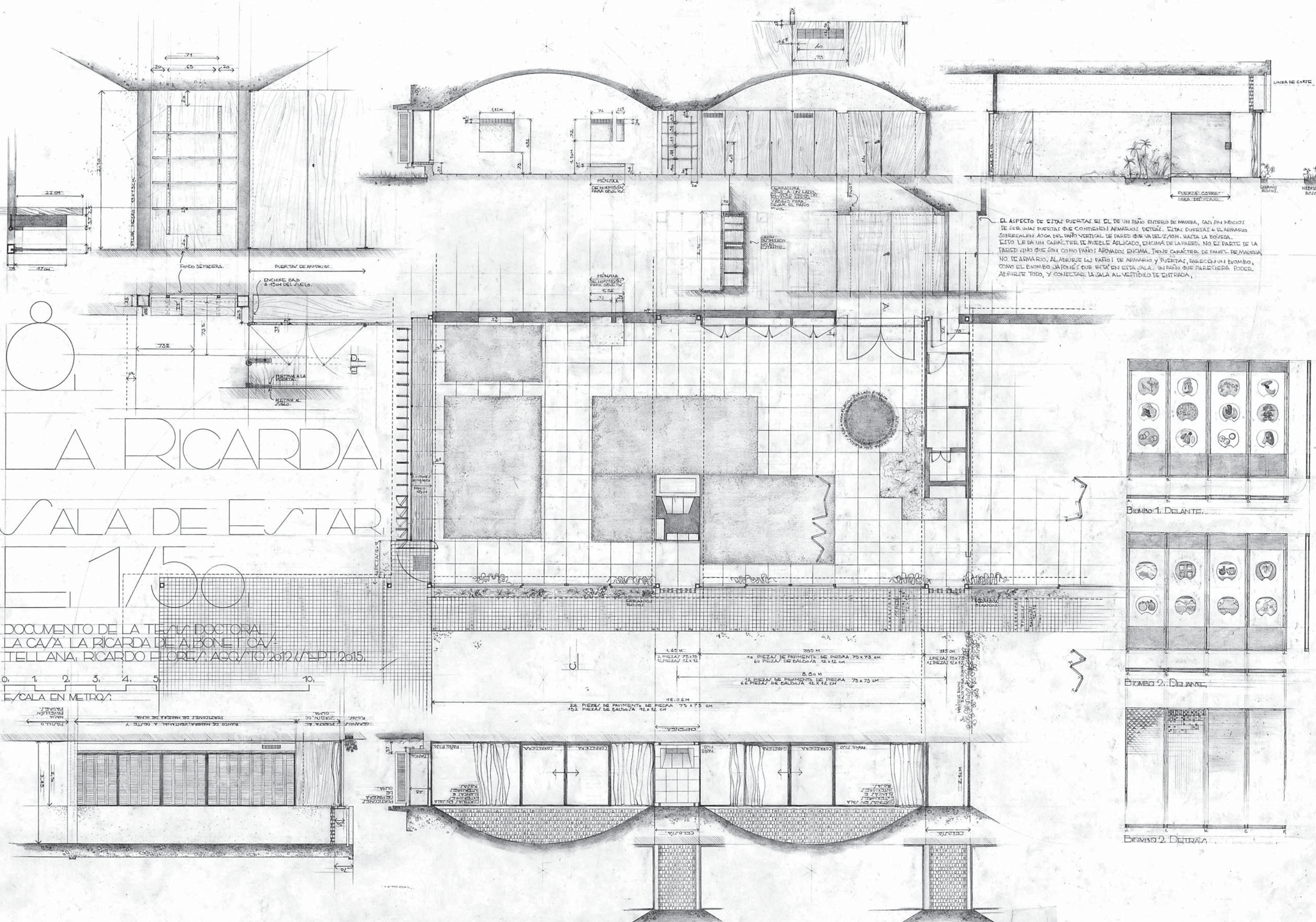
Por tanto tenemos una sábana que cubre todo ondulando y sin pilares aparentes, y bajo suyo, como bajo una tienda, una Sala de Estar colocada con total libertad formando espacios de encuentro alrededor de la música o del fuego de la chimenea. Si en el plano de emplazamiento veíamos la casa y la plataforma como la malla invisible que sostiene el proyecto en planta, y la familia que la ocupará, que se moverá por las casillas con absoluta libertad. La malla sostiene sus movimientos, y permite que ellos se muevan en todas las direcciones, como la Reina: adelante, atrás, a derecha e izquierda y, muy importante, en diagonal..., en la Sala la situación se repite pero en escala menor. El suelo, cuadriculado en baldosas de 73,5 cm. x 73,5 cm. de piedra apomazada, parece otra vez ese tablero de ajedrez que contiene encima suyo las piezas que encontramos al entrar, en una partida congelada. El pavimento está modulado, y es un sub-módulo de las bóvedas: son piezas de 73 cm. x 73 cm., sub-módulo de 7.35 m. x 7.35 m., la medida del espacio libre de las bóvedas. De manera que el pavimento representa, otra vez, una trama invisible que soporta las alfombras encima suyo. De hecho las juntas entre las piezas del pavimento apenas se ven, son invisibles, han servido de guía para el plano de alfombras y luego se han borrado. Así, las alfombras, con sus tonos ocres y mostazas suaves pero marcados, definen zonas de sombra encima del pavimento, recordándonos las bóvedas que proyectan sombras alternadas en el paisaje de ese lugar. De nuevo hay una grilla, una malla que soporta todo pero desaparece, sobre la cual aparecen esas manchas alternadas que son los módulos – de bóvedas o de alfombras – que ocupan el lugar y contienen usos en su interior.

Las alfombras, intermediarios entre el suelo -cuadrícula continua que se extiende por toda la casa sin parar, sin distinción de ambientes de un espacio a otro-, y los muebles -representantes de los ritos que rigen los usos de cada lugar de la casa-, fijan los diferentes ambientes dentro de la doble bóveda de esta Sala de Estar. Alrededor de la chimenea, aprovechando que la chimenea tiene dos bocas, Bonet junta sofás cerca del fuego con la mesa de jugar a cartas; cerca del ventanal y del largo banco al Oeste, dos grandes alfombras que organizan los sofás para conversar y escuchar música en alta definición. Las alfombras hacen posible que los usos en la casa, definidos por la familia con precisión, se fijen en cada módulo -en este caso doble-, y la casa pase de ser un espacio continuo e indeterminado bajo una cubierta también continua e indeterminada, a una serie de espacios conectados con usos específicos que responden a las formalidades que rigen las actividades familiares. Los muebles en esta Sala no bajan de las alfombras, están fijados encima de ellas, y ellos fijan los usos con su posición.

Dos consideraciones más sobre este espacio. La primera, tiene que ver con la posición y la forma de las alfombras, y su relación con la circulación por esta Sala. En efecto, las alfombras son grandes rectángulos o cuadrados que definen zonas de estar en este suelo continuo y blanco, que parece querer desaparecer debajo suyo. Estos espacios de estar en la Sala dejan a sus lados calles por las que circular: al caminar por la Sala cuando entramos, la tendencia es no pisar las alfombras pues encima de ellas se fijan actividades, encuentros, conversaciones... Son islas a las que no subimos, circulando por las calles a su alrededor. Pero este movimiento se produce en tramos ortogonales plegados, ya que para no pisarlas nos movemos en zigzag, bordeándolos, en busca de la esquina opuesta a la que entramos. Mientras tanto, nuestra mirada está clavada en la esquina por la que queremos salir; es decir que mientras nuestra mirada sí se mueve en diagonal, nuestro cuerpo se mueve en zigzag. Esto mismo ocurre en el exterior con los pavimentos de gres cerámico y las superficies de alfombras al exterior que forman, dejando a su lados el césped muy bien cortado, que sin embargo presenta una condición superficial suave y mullida, en contraposición con la tensa y fuerte del gres cerámico. Caminamos por el gres, por las superficies de pavimento que nos invita a pisarlo al salir del suelo duro del interior, y evitamos en un primer momento pisar el césped, por su condición blanda y acolchada que nos hará hundir en él. Nuestra vista, otra vez, va rápida en diagonal, buscando la piscina o el grupo de gente reunida en las mesas y bancos de piedra del exterior, una Sala de Estar a pleno sol. Mientras tanto nuestro cuerpo, más lento que la vista, se mueve en zigzag respetando lo que el suelo le dicta desde abajo.

Esta situación parece igual a la del interior, pero en realidad es la opuesta, un espejo: mientras en el interior las islas rectangulares son las blandas -alfombras- y no las pisamos, en el exterior las islas rectangulares son las duras -pavimento de gres- y sí los pisamos. En el interior los espacios sobrantes son duros -pavimento de piedra blanca que pisamos-, mientras que en el exterior los espacios sobrantes son blandos -el césped que no pisamos.

La segunda consideración tiene que ver con la formalización por parte de Bonet de dos ambientes de encuentro dentro del mismo espacio doble de la Sala. El primero es el que se relaciona al largo ventanal al Oeste de la Sala, ubicado bajo la viga de borde. Un banco de madera del lado interior de esta ventana, que acompaña una batería de parasoles verticales de madera orientados a Oeste por el lado de fuera, fijan la posición de los aparatos de audio y reproducción de música de alta fidelidad que poseía Ricardo Gomis y que centraban gran parte de la actividad de la familia y sus invitados. Esta reunión a lo largo del banco de la música se define por la bóveda que corre paralela a este banco y este ventanal con parasoles. Bonet utiliza la concavidad de la bóveda para acoger, debajo suyo, esta reunión. La segunda reunión se produce alrededor de la chimenea, es decir en el punto más bajo de la sección de la Sala. La chimenea se apoya en este punto bajo de la sección, parece apuntalar la estructura, y funciona como un pivote que organiza la actividad a su alrededor. Las dos reuniones usan la estructura de la bóveda de forma inversa. Mientras la reunión de la música se coloca en el centro de la bóveda, es decir en el alzado del espacio, la reunión de la chimenea se coloca en el eje de la estructura, es decir en la sección del espacio.



A RICARDA

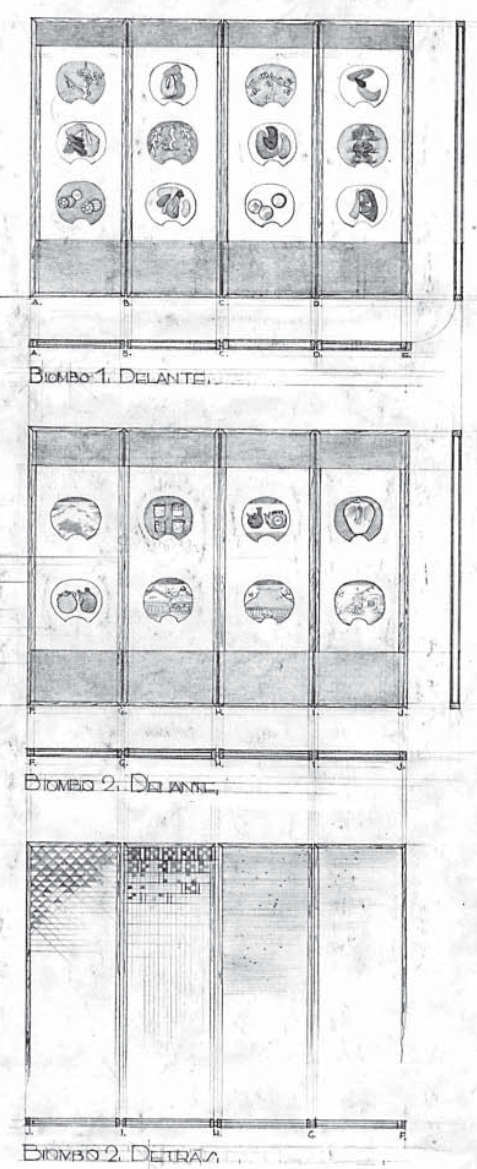
SALA DE ESTAR

1/50

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
 LA CASA LA RICARDA DE A. BONET CA
 TELLANA, RICARDO FLORES, AGO/10 2012 / SEPT. 2015.



EL ASPECTO DE ESTAS PUERTAS ES EL DE UN PAÑO ENTERO DE MADERA, CON FIN INDICIOS DE SER UNAS PUERTAS QUE CONTIENEN ARMARIOS DENTRÁ. ESTAS PUERTAS + EL ARMARIO GENERALIZAN A LO DEL DIBUJO VERTICAL DE PARED QUE VA DEL 2.10M. HASTA LA BOVEDA. ESTO LE DA UN CARÁCTER DE MUEBLE APLICADO, ENCIMA DE LA PARED. NO ES PARTE DE LA PARED NIHO QUE SON COMO PAÑOS APARADOS ENCIMA. TIENE CARÁCTER DE PAÑEL DE MADERA NO DE ARMARIO. AL ABRIRSE LOS PAÑOS DE ARMARIO Y PUERTAS, PARECE UN BIOMBO, COMO EL BIOMBO JAPONÉS QUE ESTÁ EN ESTA SALA. UN PAÑO QUE PARECIERA PODER ABRIRSE TODO, Y CONECTAR LA SALA AL VESTIBULO DE ENTRADA.



1.40 M
 3 PIEZAS DE PAVIMENTO DE PIEDRA 75x75 CM
 4 PIEZAS DE BALDOSA 12x12 CM

2.60 M
 16 PIEZAS DE PAVIMENTO DE PIEDRA 75x75 CM
 60 PIEZAS DE BALDOSA 12x12 CM

8.00 M
 32 PIEZAS DE PAVIMENTO DE PIEDRA 75x75 CM
 66 PIEZAS DE BALDOSA 12x12 CM

16.06 M
 22 PIEZAS DE PAVIMENTO DE PIEDRA 75x75 CM
 102 PIEZAS DE BALDOSA 12x12 CM

9. Comedor.

Escala general 1:50 y detalles 1:20

Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Julio 2012 / Septiembre 2015.

El módulo del comedor está dividido en dos zonas, definidas por un mueble office, exento, que organiza la circulación a su alrededor. A pesar de estar concebido como un elemento de apoyo a las actividades de cocina y preparación de la comida, el mueble se convierte en el pivot alrededor del cual gira todo lo que sucede en esta habitación. El mueble está movido ligeramente hacia uno de los lados, y divide el módulo en tercios: una zona de comer, que ocupa dos tercios del módulo, y una zona de preparación de la comida que sale de la cocina, de un tercio. La zona de preparado también sirve de comedor de los chicos en los días de visitas, mientras los adultos y los invitados comerán en la mesa grande. Para los chicos queda una mesa menor, enganchada a la pared Norte, que también es de preparado y apoyo de lo que sale de la cocina. Pero la división no llega hasta el techo, ya que el mueble tiene 2.10m de altura, dejando pasar la bóveda continua por encima suyo. Es un elemento que hace girarlo y, al abrirse o cerrarse, pone a la vista acciones relacionadas con el comer, actividad específica de este módulo. El mueble por tanto hace de biombo de todo lo que sale de la cocina, de burladero que deja la comida recién cocinada fuera de la vista de quien está en el comedor. El mueble contiene una pica con agua, una mesa de cortar, cajones y armarios para vajilla de comer y preparar, y una luz fluorescente que ilumina directamente la zona de lavado y cortado.

La zona de comedor se orienta hacia el jardín, hacia el Sur. Ahí fuera queda definido otro comedor, para comer al aire libre, de un tono más informal también enfatizado con el tipo de mobiliario de jardín que se usa. La dimensión de este comedor exterior también es de un módulo, igual al interior, pero en este caso una parte del módulo está abierto, la bóveda suspendida, dejando ver el cielo y pasar el sol, y por donde pasa un Olivo. La zona de comer al exterior está separada de la fachada de ventanas, apoyada en el lado más cercano al jardín. Un muro de celosía que se eleva hasta los 2.10 m. del suelo cierra la vista del gran jardín y vuelca la actividad hacia la casa otra vez. Tapa el jardín, actuando como una mano que quiere cerrar el paso a la mirada hacia ese exterior. Este muro y el lateral al Este, envuelven y protegen la comida al aire libre. Bonet hace referencia a esta preocupación en una de las primeras cartas, la Carta Nº 1, número de archivo 201. En esta carta habla de proteger la casa de los vientos del Este. Esta preocupación hace especialmente referencia al muro que protege el comedor de verano, al exterior. Este muro al Este, dejando abierto el Oeste, está colocado con el objetivo de poder comer al aire libre sin la molestia del viento fuerte que haga desagradable estar aquí fuera.

Desde este comedor al aire libre se tiene presente, a una cierta distancia, el comedor interior, uno y otro separados del ventanal de la fachada Sur. Esta separación de las zonas de comer a los dos lados del ventanal provocan una sensación de doble o de simetría respecto a la fachada del jardín: comer dentro y fuera quedan dentro de la misma sección, el ventanal hace de espejo, generando la misma situación a un lado y otro de su plano vertical. Para enfatizar esta situación, los comensales están sentados de igual forma en una y otra mesa. Las sillas se colocan siempre en los lados largos, Norte y Sur, nunca en las cabeceras. Por tanto los comensales están siempre mirando en el sentido Norte-Sur, en el sentido pasante de la bóveda, que se abre y deja cruzar la vista al exterior. Los comensales no están nunca contra una parte baja de la bóveda, sino contra una parte alta, curvada y pasante de vista y luz. La acción pasa desde una mesa a la otra, y se ve una misma situación, como un reflejo de la ventana-espejo. Desde el comedor de dentro se ve el comedor fuera donde el suelo está elevado, como una alfombra exterior de pavimento, igual a la alfombra interior que sostiene la mesa principal. Así, el suelo vuelve a tensionarse también al exterior, para sostener la mesa, el lugar de comer.

Aunque esté al aire libre la situación vuelve a tener formalidad, la bóveda desaparece hacia el exterior pero luego reaparece, la casa se rompe pero vuelve a aparecer un fragmento que cubre esta actividad. Bonet indica en la manera de fijar la planta interior que hay una porción de actividad fija, que desaparece en el exterior pero de pronto vuelve a haber una bóveda entera, volando, un eco del interior a través de una ventana. Este fragmento de bóveda suelta en el exterior, se relaciona con la que está exenta en una esquina frente a la Sala de Estar, también proyectando una actividad interior hacia el exterior. Pero en el caso del exterior la escala de esta proyección es muy acotada, y la vista también es acotada, mientras que en el caso de la Sala de Estar la vista se extiende hacia todo el jardín y la plataforma.

Esta situación de doble se extiende a toda la casa. Cuando la casa llega a las ventanas se ve un exterior, que como está tan cuidado, parece también un interior. Bonet trabaja en esta simetría donde no se sabe si este plano vertical es un vidrio o un espejo: hay algo misterioso ahí que nos hace detener y nos atrapa. En las fotos de Català-Roca, en blanco y negro, uno siempre duda si la foto está tomada desde un lado u otro, si la derecha es exterior... qué pasa en esta casa. La alfombra de césped tan tensa y los pavimentos que coloca, hacen muy igual el exterior y el interior. Pero es en el módulo comedor donde más se exagera esta simetría, donde al mirar fuera parece que estuviéramos mirando un espejo. Hay una mesa casi igual de larga en el interior y el exterior, aunque la diferencia es que mientras la interior está empotrada, la exterior se divide en fragmentos, para poder guardarla, de quita y pon. El comedor exterior está colocado a la misma distancia desde la fachada Sur de lo que está el comedor de los chicos en el interior. Es decir que Bonet define los dos comedores informales equidistantes de la fachada, en los extremos opuestos, dejando en el centro de la sección al comedor formal.

Desde la mesa del comedor interior la mirada se mueve horizontalmente hacia el jardín, ya que la celosía cerámica de la fachada, colocada en el tímpano encima de las ventanas, tapa la vista hacia el cielo. Así, esta mirada se extiende hacia fuera hasta toparse con otra celosía, la que cierra la zona de comer al exterior, que llega hasta los 2.10 m. y deja abierta la parte alta de la sección. Por lo tanto, vistas desde la mesa del comedor, las dos fachadas -la de ventanas que cierra el espacio interior y la de celosía que cierra el exterior-, conforman un plano completo de celosía que llena toda la sección de la casa.

El patio tiene un Olivo en el centro, Geranios blancos en primer plano -justo por fuera de los ventanales-, e Hibiscos rojos en el lateral abierto, cerrando así un pequeño jardín, un espacio acotado dentro del gran espacio exterior, un espacio dentro de otro mayor que concentra la mirada al comer.

La mesa principal de comer está colocada ligeramente hacia el mueble office, y se ilumina mediante focos encastrados en el cielorraso de la bóveda. Los focos tienen un ángulo de apertura preciso de forma de iluminar solo el plano horizontal de la mesa, exactamente hasta los límites de ésta. Esto se consigue con tres focos, colocados uno al lado del otro en el sentido horizontal de la mesa, que iluminan un plano apaisado, exactamente igual al de la mesa de comer. Los comensales, por tanto, quedan en penumbra, observando el plano iluminado de la comida. Esta situación, estudiada con precisión en el proyecto y la construcción de la casa, cuenta con que la mesa no se mueve de su posición, está siempre fija en el mismo lugar. Esto es posible porque la mesa está fijada al suelo, clavada en una posición concreta que no permitirán ningún desplazamiento casual o intencionado.

Bonet y Gomis discuten el funcionamiento y la formalidad que debe regir el módulo Comedor. En las cartas entre cliente y arquitecto se menciona varias veces este "elemento" -como gusta llamar Bonet a los módulos con funciones diferentes, En particular, y en relación a la forma en que Bonet define este módulo para responder a la forma en que la familia quiere que funcione, Gomis felicita a Bonet en la Carta Nº 21, por la solución del comedor, con el mueble que comunica a lo largo del muro que separa con la cocina los dos comedores, "aunque uno sea del tipo práctico (el de niños u office), y otro más vestido". El concepto de más vestido nos ilustra muy bien el tipo de comportamiento previsto por la familia, la relación de recibir invitados con cambiar de vestido, y cómo prevén que el comedor será

“vestido”, en el sentido de la elegancia y presencia que tendrán ellos al recibirlos. También destaca que separen la informalidad con que los niños usaran la casa, que tengan su propio comedor, en relación al comedor de los mayores, donde se comerá de manera formal y seria. Gomis indica a Bonet que el mueble separador de los dos comedores, del lado de los niños deberá tener una cocina, con horno y extracción de humos.

Por tanto, Bonet y Gomis imaginan desde el proyecto una situación muy elegante y fija, que habla de la disciplina que propone en la manera de habitar la casa. Decidir desde el proyecto: comeremos aquí, la mesa estará siempre en esta posición... sin posibilidades de cambiarla de sitio, nos refleja el carácter sumamente estricto en la vida que planeaban cliente y arquitecto para esta casa. Las patas de esta mesa, formadas por perfiles de hierro, se pintan de negro y por tanto se ven muy poco, desaparecen de la vista. La mesa, formada de listones de madera barnizados, tiene un grueso de casi 10 centímetros. Estas secciones de madera vista, dan sensación de pesadez, no es una mesa que quiere ser ligera a la vista. Pero esta condición se acentúa cuando las dos patas de hierro de la mesa se pintan de negro, casi desapareciendo de la vista y haciendo parecer que la pesada mesa de madera, vuela. Este efecto de esconder lo que está haciendo posible la estabilidad de un elemento de la casa ya sucede con las bóvedas, soportadas mediante finos pilares, también metálicos y también pintados de negro, para hacerlos desaparecer de la vista.

Bajo la mesa, una alfombra define la zona donde se desarrolla la actividad de comer. Esta alfombra tiene dos cortes, en los lados cortos, que permiten ponerla y sacarla de debajo de la mesa, evitando el problema que implica que las patas de la mesa estén fijadas.

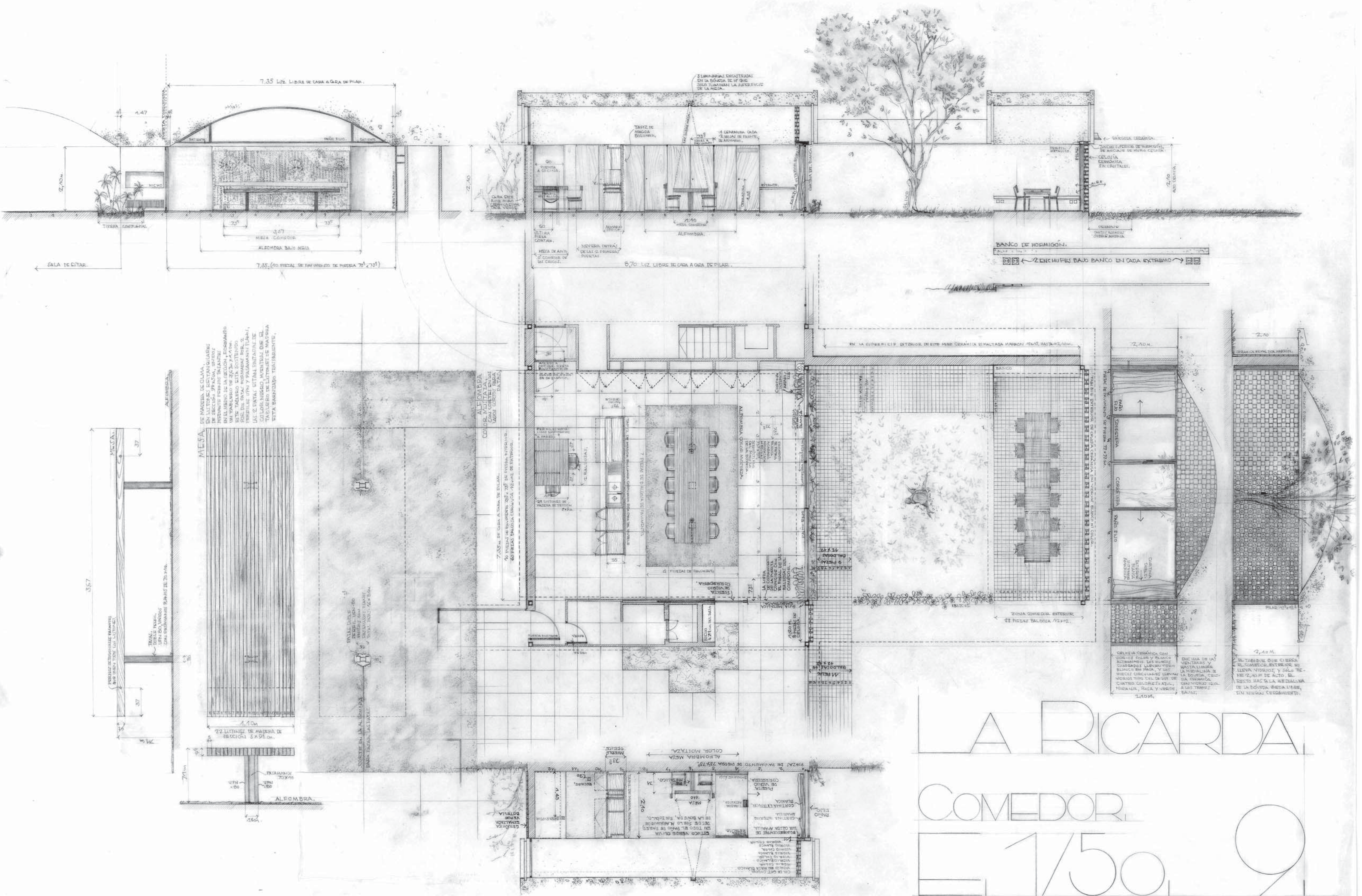
La actividad de comer está determinada por un módulo de bóveda completo. Este módulo comedor, como el pabellón de los padres y la cocina, representa una actividad que se desarrolla completamente debajo suyo. La bóveda se presenta como una pieza de geometría continua y cerrada, que contiene una actividad dentro. Baja hasta 2.10 m. y cierra dos lados, los lados largos, que se rematan hasta el suelo con un armario continuo de madera de un lado y con una pared ciega sin zócalo del otro, estucada en color verde oliva. Los otros dos lados de la bóveda, los cortos, están abiertos a Norte y a Sur. Del lado del office, la apertura es alta, con un ventanal que define todo el tímpano desde los 2.10 m. hacia arriba. Por este ventanal se ve el cielo, con las copas de los pinos del patio de entrada exterior. Del lado del jardín, en cambio, la apertura es bajo los 2.10 m. del dintel hasta el suelo, con ventanales completos que toman todo el ancho de la fachada por los que se ve el jardín, las flores y el césped. Así, los lados cortos de la bóveda son tapas que se abren parcialmente para dejar pasar las vistas de forma muy controlada: hacia el Norte se ve el cielo, los pinos, verde flotando; hacia el Sur el jardín, césped, verde contra el suelo.

Para que el módulo esté completamente dedicado a la actividad de comer, en la comida y en las relaciones sociales, Bonet saca fuera los elementos de servicio, ayudando a que esa actividad se pueda desarrollar de forma completa y sin interferencias, con esta ceremonia. Los tabiques no añaden a la sala más datos de lo que sucede detrás suyo: armarios de vajillas, neveras, escalera de bajada al sótano, despensa, baño de invitados... Todas estas actividades complementarias están orientadas hacia otros espacios, nunca se accede desde esta habitación. Colocados debajo de la parte plana de 1.45 cm que une las bóvedas, estas actividades parecen, otra vez, desaparecer en gruesos de paredes, en espesores entre actividades de un tiempo más grande, comer, cocinar, estar, dormir. Por tanto vuelve a aparecer aquí un interés por esconder, por disimular discretamente unas actividades que sirven a otras, que permiten que estas otras se desarrollen sin interrupción.

Para concentrar la actividad de comer debajo de una sola bóveda, Bonet retira los muros laterales que cierran el espacio. Los cierres están alineados con los pilares de las esquinas, pero éstos están retirados 9.5 centímetros de la arista inferior de la bóveda, es decir de la línea de pliegue donde la bóveda se convierte en viga plana horizontal. Al retirar el plano desde la arista más baja de la bóveda, ésta queda casi exenta, no se ve dónde se apoya, sino que aparece un pequeño voladizo que evidencia que el cierre que vemos más allá no es estructural, es otra cosa. Para enfatizarlo, Bonet escoge materiales que no parecen so-

portar. En el caso del comedor, una de las caras está formada por un plano de armarios, con puertas de madera que evidencian un espacio vacío detrás suyo... claramente no portante. En el lado opuesto, el tabique que limita con el lavabo para visitas está pintado con estuco verde, un estuco que refleja la luz, que es brillante y por tanto se hace casi transparente... son paredes que intentan no aguantar el peso, no ser portantes. Este retiro de casi diez centímetros que deja la arista baja de la bóveda a la vista hace que el ojo del observador, consciente o no, recorra todo el perfil del módulo en los cuatro lados en continuidad. El ojo puede ir por una arista lateral, subir por un tímpano, bajar, seguir por la siguiente arista, volver a subir al tímpano opuesto y volver a bajar. La vista recorre la sábana de ese cielorraso como elemento exento, solo, individual, escenificando la bóveda que acoge la actividad que se desarrolla debajo suyo, como un cielo de la habitación que contiene todo. Es una bóveda que en este punto queda suspendida, no descarga su peso en los muros laterales.

Este módulo comedor es también un ejemplo más de cómo el cliente le ha ido dando vida a un esquema. Cada bóveda, con su carácter tan abstracto, va conteniendo pequeñas variaciones, variaciones mínimas que dependen totalmente de los datos que Ricardo Gomis le va dando al arquitecto para dibujar. Si observamos las bóvedas desde su geometría, el proyecto podría haber sido muchas otras cosas, haber contenido debajo suyo muchos otros usos, un museo, con todas sus bóvedas iguales e inexpressivas... Sin embargo, la clave en un proyecto tan rico y complejo está en cómo la familia Gomis le va contando a Bonet todo lo que va a pasar ahí, y cómo quiere que esto pase: cómo estará organizada la lavandería, dónde y cómo comer, quién comerá en cada sitio según los días y las actividades, dónde se escuchará música, cómo tienen que ser las habitaciones privadas de los cuidadores... En la serie de cartas que se reproducen en esta tesis se hace evidente el control tan completo que la familia tiene de cómo funcionará todo en la futura casa, y se lo cuentan a Bonet para que éste pueda dibujar. Es por eso que cada bóveda de esta casa de doce bóvedas es específico, y tiene el carácter del uso que contendrá debajo. Hay en esta familia un interés por que la rutina diaria, cíclica, sea un ceremonial. Las actividades cotidianas de poner en funcionamiento la casa no se esconden pero implican una gran disciplina, un orden y rigor en la manera de desarrollarlas. El ciclo diario -la ropa, la comida...- está controlado y se ha convertido en esta casa en una disciplina de lo cotidiano.



MESA DE MADERA DE OLIVA. EN LITORSES RECTANGULARES MEDIDAS 70x70x1,10. MONTADA EN EL CENTRO DE LA SECCION. FORMANDO UN TABLERO DE 2,10x7,35. A 1,10M DEL PISO. ESTE TABLERO ESTE SOSTENIDO POR CUATRO COLUMNAS DE MADERA DE OLIVA Y PALMARES PLANA. LAS 2 ENTALDAS SONTANTAS DE COLORES NEGRO, MIENTRAS QUE EL TABLERO DE LITORSES SE MANTENIA EN SU BARRIDO TRADICIONALMENTE.

ALFOMBRA COLOR POLVO DE AZUL. LARGO 6,70x ANCHO 1,10. EN LA SUPERFICIE EXTERIOR DE ESTE PISO CERAMICA EN MATA MARRON 40x40. EN LA SUPERFICIE EXTERIOR DE ESTE PISO CERAMICA EN MATA MARRON 40x40.

SERIE DE CERAMICA CON UNO DE COLORES Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO. Y SERIE DE CERAMICA CON UNO DE COLORES Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO. Y SERIE DE CERAMICA CON UNO DE COLORES Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO.

ENCIMA DE LAS VENTANAS Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO. Y SERIE DE CERAMICA CON UNO DE COLORES Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO.

EL TABLERO QUE CIERRA EL COMEDOR EXTERIOR. SE LLEVA VENTILADOR Y SERIE DE CERAMICA CON UNO DE COLORES Y ALMACEN. ALTERNAR EN LOS MUEBLES CUADRADOS DE UNOS VARIOS TONOS EN PISO.

A RICARDA

COMEDOR

1/50, 9

0 1 2 3 4 5 10
ESCALA EN METROS

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CASA LA RICARDA DE A. BONE T CAS
TELLANA, RICARDO FLORES, JULIO 2012 / SEPTIEMBRE 2015

10. Cocinar, Lavar, Planchar.

Escala general 1:50 y detalles 1:10

Medida del documento: 61,5cm. x 88cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Agosto 2015.

El módulo de cocina, lavadero y plancha está muy relacionado a dos espacios colindantes que le apoyan o a los que necesita. Por un lado, el pabellón de residencia de los cuidadores, que esta hacia el lado Este del pabellón, y por otro el Pabellón Comedor, hacia el interior de la casa. Los ocupantes de este pabellón mayormente serán los miembros del servicio de la casa, y por tanto la relación con esa fachada, directa en conexión con su zona de residencia, es práctica en cuanto a uso. A la vez, una parte del pabellón de comer estará destinado a apoyo del pabellón de cocina, ya que mucho de lo que se prepare ahí dentro saldrá para acabar de arreglarse en el office, antes de pasar a la mesa o a la Sala de Estar en caso de fiestas o recepciones. Asimismo, este es el único de todos los módulos que contiene debajo suyo un sótano, destinado a sala de máquinas y bodega. Este sótano, si se recuerda de las primeras cartas, estaba en principio previsto ocupar también el módulo comedor, pero luego se redujo su superficie porque no era tanta la necesidad de espacio ahí debajo y porque, además, Ricardo Gomis temía que podía dar resonancia al espacio de arriba y prefería evitar este riesgo.

La descripción de la actividad a llevarse a cabo en este módulo que hace Gomis a Bonet a través de cartas es muy precisa. Bonet recibe el dictado exacto de cómo los Gomis Bertrand quieren que esta parte de la casa funcione, y lo dibuja en consecuencia. A partir de unas primeras dudas de si compartir la zona de cocina con la de comer, Gomis comenta a Bonet en la Carta 17 (Nº217 del archivo familiar), su decisión respecto a la cocina y el office, ya que ha examinado a fondo con Inés la superficie de la cocina, y deciden utilizarla como cocina y office normales, destinando el primitivo office a una ampliación de la cocina para el caso de fiestas o recepciones importantes. En los días normales, este office -se refiere al office del pabellón de comer, es decir que funciona también de comedor de los niños-, deberá usarse para preparar las comidas de Domingo que llegan medio preparadas desde Barcelona.

El pabellón queda finalmente dividido en tres grandes zonas. Una de Cocinar, colocada en fachada Sur, con muy buena iluminación durante todo el día. Aunque en esta fachada no hay vistas al jardín, sino celosía que no deja ver aunque deja pasar la luz, hasta los 2.10 m. de alto. Todo a lo largo de esta fachada se organiza una larga mesada para cocinar, que gira al final, contra la fachada Este, donde están las extracciones de humo de la cocina. Este espacio es el único de todo el módulo que tiene todo el cielorraso revestido, es decir que tiene la superficie inferior de la bóveda recubierta con azulejo gresite de 2 cm. x 4 cm. esmaltado blanco, para facilitar la limpieza de las grasas. Los otros dos tercios en que se divide el pabellón son, uno para lavado y planchado, y el otro para office y preparado de los platos antes de pasar al comedor.

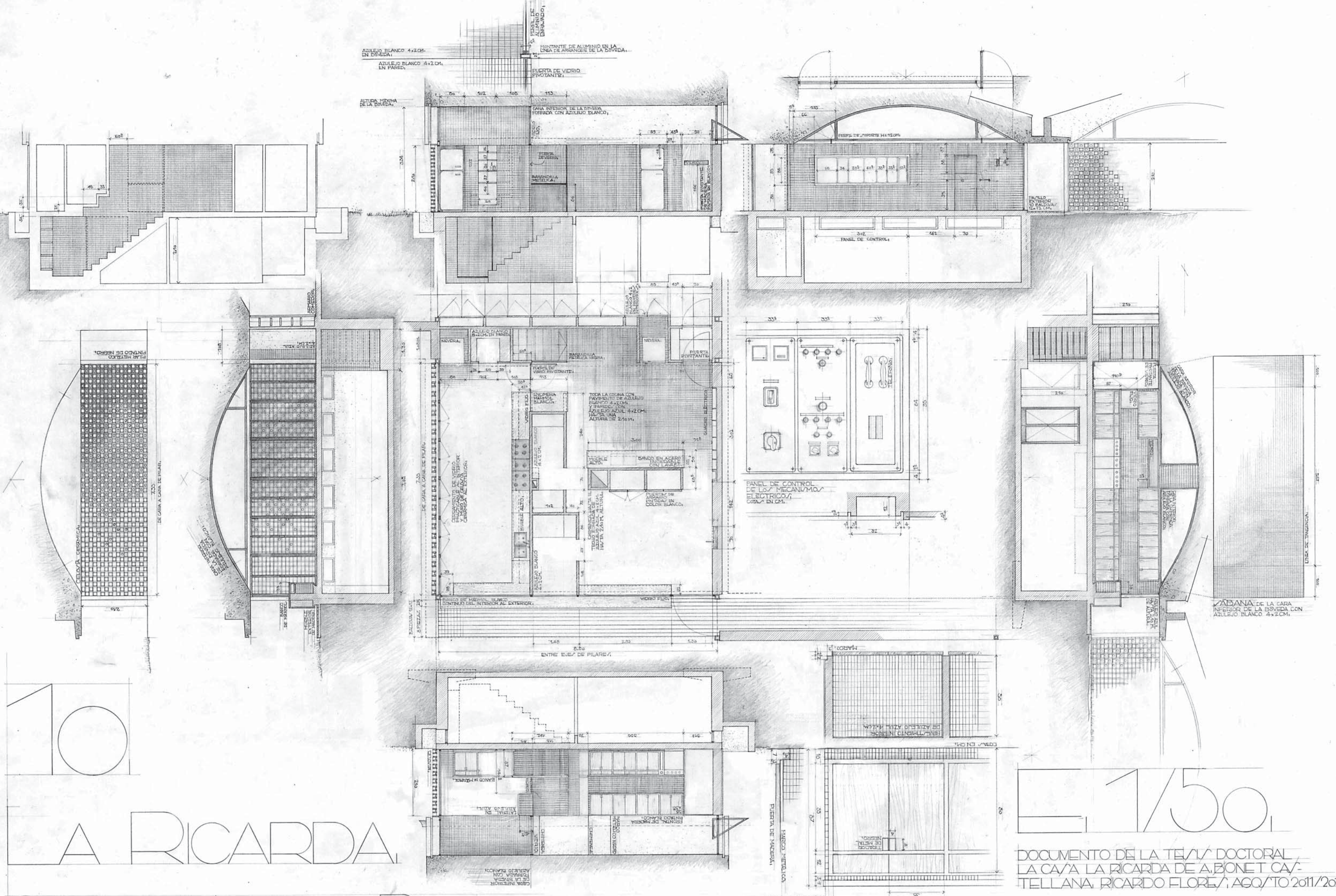
La zona de lavado y planchado es descrita por Gomis, en la Carta 20, de la siguiente manera: “El departamento que forma lavado, plancha y servicio debe preverse la instalación de una máquina de lavar, centrifugar y plancha. También debe disponerse de un pequeño lavadero para las prendas especiales de lana, seda, etc. Debe servir, también, este departamento para poder tender pequeñas cantidades de ropa en los días de lluvia, para ello deberá preverse la inclinación del suelo y clase de material a emplear.”

La parte del office, en cambio, contiene superficies de acero inoxidable, una mesada y una mesa exenta, que permiten el preparado de platos previos a servirlos. En esta zona hay la nevera de la cocina, que coincide, espalda contra espalda, con otra nevera que da hacia el

comedor. El mismo hueco las comunica a las dos.

En relación al material de revestimiento de este módulo, está tratado como uno de los baños de la casa, es decir revestido por completo en suelos y paredes con gresite de 2 cm. x 4 cm. hasta una altura de 2.10 m. En paredes es de color azul, excepto en el interior de las zonas de lavado, y en suelos de toso el pabellón es blanco. En el caso del espacio de cocinar, se reviste todo el cielorraso es decir la superficie inferior de la bóveda con azulejo gresite de 2 cm. x 4 cm. esmaltado blanco, para facilitar la limpieza de las grasas de la cocina. Destaca en este espacio como todas las superficies están revestidas para ser fácilmente lavables, ya que, además de los revestimientos de gresite, las demás superficies están recubiertas de mármol o acero inoxidable, convirtiendo en este módulo en un verdadero laboratorio, donde es posible mantener todo muy limpio, relacionado a un interés general por la higiene que invade todo el proyecto y la casa.

Finalmente, contrasta la intensidad de acciones concentradas que se prevén para este pabellón en relación a otros, como por ejemplo el que se encuentra a su lado, de Comedor. Puede uno imaginarse la actividad intensa y concentrada de varias personas que podían estar, trabajando conjuntamente, para poder dar servicio a otro conjunto de gente que estaba en la habitación de al lado, sentada en calma cenando.



A RICARDA

COCINAR, LAVAR, PLANCHAR.

1/50

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
 LA CASA LA RICARDA DE A. BONE T CA/
 TELLANA, RICARDO FLORES, ACQ/TO 2011/2015.

0 1 2 3 4 5 10
 ESCALA EN METROS

11. Pabellón de los Padres.

Escala general 1:50 y detalles 1:20 y 1:10
Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.
Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.
Fecha: Agosto 2012 / Julio 2015.

Ricardo Gomis, en la Carta 6, Nº 206 del archivo familiar, llama a este pabellón “el pabellón de nuestra residencia.” Es interesante esta manera de llamarlo, ya que es cierto que este pabellón es, de todos los módulos de la casa, el que más autonomía presenta, y está pensado para que los padres puedan hacer vida en él de forma autónoma del resto de la casa. Bonet experimenta y desarrolla en el Pabellón de los Padres de La Ricarda su interés por la unidad autónoma, autosuficiente, que pueda funcionar aislada del resto de la casa, ya ensayada en otras casas anteriores a ésta para clientes suyos en Suramérica. En este pabellón uno pasa desde la parte más pública hasta la parte más íntima y privada en un movimiento circular pegado a las fachadas, una continuidad de progresión aritmética que hace cada espacio menor al anterior, un recorrido donde el espacio va haciéndose cada vez más íntimo y más lejano a las miradas directas. Este módulo, sin dirección predominante, tan abierto a Sur en la Sala de Estar como a Oeste en el larguísimo escritorio que da el relevo de lugar de trabajo de Ricardo a tocador de Inés, es la solución que sintetiza en su obra la búsqueda por una unidad espacial en la que se pueda desarrollar toda la actividad personal de cuidado del cuerpo y la mente.

La manera de moverse por este pabellón es como un caracol: se accede a la sala de estar, que da todo el frente al jardín por el lado Sur; hay un tabique con un sofá cama, biblioteca, radio y chimenea que dirige hasta la fachada Oeste; en esta fachada Bonet dibuja una larga mesa-escritorio de madera que corre todo a lo largo de este frente, que sirve, según dice Bonet, para lugar de trabajo para Ricardo (escritorio y taller), y tocador/escritorio para Inés. Bonet dibuja, en la zona que podría ser tocador para Inés, un espejo de tres partes, que rodea la persona que está frente a él. Al seguir esta mesa todo a lo largo de la fachada Oeste aparecemos en el dormitorio, definido solamente por dos tabiques bajos, hasta 2,10m., y por los otros dos lados con el armario de la fachada Norte y la mesa larga de la fachada Oeste, en la zona de tocador de Inés. Seguimos circulando en sentido de las agujas del reloj y encontramos un armario en toda la cara Norte, que además de servir para la ropa amortigua el frío proveniente de esta fachada. Cuando este armario está llegando hasta la fachada Este, este se dobla con otro armario de longitud menor, que hace que esta zona se convierta en vestidor. Bonet la rotula en sus dibujos de proyecto con la palabra “vestir”. Esta es la zona que antecede al baño, que se sitúa ya totalmente en la fachada Este. Dentro del baño, Bonet sitúa el lavabo con mesa de mármol contra la fachada, de manera que cuando Inés o Ricardo estén lavándose por la mañana, recibirán la luz del Este que iluminará esta actividad. Encima del mármol Bonet coloca el espejo, de manera que la luz del sol de la mañana entra por detrás del espejo, por alrededor suyo, una luz indirecta muy agradable. Así, el movimiento por el interior de este pabellón sigue el sentido de las agujas del reloj, pero además las proporciones de los espacios que vamos encontrando al recorrerlo son, a medida que avanzamos, más reducidos. Al entrar, nos encontramos con la sala que ocupa medio módulo, medio pabellón. A continuación, el dormitorio con la cama doble, que ocupa un cuarto del módulo. Luego llega el vestidor, que ocupa un octavo del módulo, al igual que el baño, que aparece al final del recorrido. Es decir que el movimiento helicoidal que hacemos al caminar también se reduce proporcionalmente a medida que avanzamos, como si estuviéramos entrando dentro de la estructura de un caracol, dentro de la intimidad de quien vive ahí. Nuestros pasos de visitante se hacen cada vez más lentos y sigilosos. Parece que alguien fuera a salir del último espacio de repente, y sorprendernos. Bonet distribuye el interior de este pabellón circulando por el perímetro y dejando el centro ocupado. Quien camina por él parece estar en una especie de danza con el mobiliario, que se va desplegando a medida que circulamos a su alrededor, mirándonos desde el centro mientras nosotros giramos, como un biombo, un poco mostrando y un poco escondiendo.

La barra que forma el escritorio de la cara Oeste, que comienza en la sala y se estira hasta el dormitorio dando continuidad entre un espacio y el otro, es una manera de articular los espacios que también Bonet ya ha utilizado en otras partes del proyecto. La más clara y evidente es el muro principal, aquel que recibe al visitante en el patio de llegada, recubierto de azulejo marrón, y lo lleva hacia la derecha hacia el vestíbulo de entrada, dirigiendo la mirada tangente a él hacia el Oeste, disimulando y escondiendo por un momento, la visión del Estar y el jardín. Este muro, que nos recibe al exterior y se desliza hacia el interior de la casa, es una manera de articular los dos espacios con continuidad, nuestra vista se mueve horizontalmente ahí donde el muro rompe el plano perpendicular (el plano perpendicular llega en forma de cristalera y por eso parece que el muro lo rompe) y sigue en dirección Oeste, entrando y entrándonos en la casa. En el pabellón de los padres, el mueble escritorio funciona igual: nos lleva de un espacio al otro con suavidad, casi sin darnos cuenta. En cuanto a los cierres del Pabellón de los Padres, a Bonet le sirven soluciones que ya ha diseñado para la Sala de Estar de la casa: la cara Sur con ventanas corredizas hacia el jardín, y la cara Oeste con ventanas y parasoles de madera encima de un banco corrido, también igual que la cara Oeste de aquel espacio. También la cara Norte la trata con azulejos verdes, igual que la misma cara de cocina y comedor. La única que es más específica de este pabellón es la cara Este, que se cierra por intimidad en la zona del pequeño living, y abre ventanas en la zona de vestidor y baño para iluminación.

Sin embargo es la cara Oeste la que Bonet trabaja muy relacionada a la estructura de entramado de la casa, es decir como un elemento que sale de dentro de la estructura de pilares cuadrados que sostienen la bóveda. Viendo el dibujo en planta y sección, donde también se eleva desde el suelo, se entiende la intención de Bonet de hacer que la estructura de cuatro pilares de la bóveda sea la que dirige la construcción del resto de los elementos que cierran los pabellones de la casa. En las cuatro esquinas de este pabellón y de los demás de la casa los pilares quedan vistos, nunca se esconden, y es dentro del espacio que queda entre éstos que los cerramientos se organizan, subordinados a esta estructura mayor que organiza todo el elemento. Así, el muro a Norte se dibuja dentro del espacio entre pilares, saliendo hacia el exterior del plano de éstos. Los pilares de esquina son los que realizan el giro de las esquinas, como un relieve o moldura vertical que hace la transición con la cara que continúa, tanto a Este como a Oeste. En el caso de la cara Este, Bonet propone un banco dentro de una ventana, como un bay-window que contiene un asiento dentro suyo. No hay sección ni detalles de este elemento, pero puede suponerse que lo pensara elevado del suelo también, como la fachada Oeste. El resto de la cara Este es maciza, seguramente para privatizar el pabellón de las miradas, y orientar totalmente este elemento hacia lado Oeste del jardín, que es el menos ocupado del espacio verde de la casa, proponiendo una posibilidad de que este espacio se abra a una zona de vistas largas sin gente delante.

Bonet se preocupa en detallar los filos o planos a los que se alinea cada cara del pabellón, el cambio constante de planos cada vez que se gira una esquina ayudado por los pilares. Bonet busca que los elementos de cierre se desplacen unos a otros constantemente para hacer notar que no son cierres portantes, sino que lo que soporta la estructura son los pilares y que el resto son cierres no portantes que varían constantemente de plano y material. Estos planos tienen la libertad entonces de comportarse según la orientación del sol y según las vistas o las relaciones de intimidad o conexión que plantee la organización familiar. Así Bonet tiene con este elemento estructural gran libertad para trabajar los paramentos verticales según criterios estéticos y de confort para el uso de la familia, sin tener que preocuparse de sus condiciones estáticas.

11

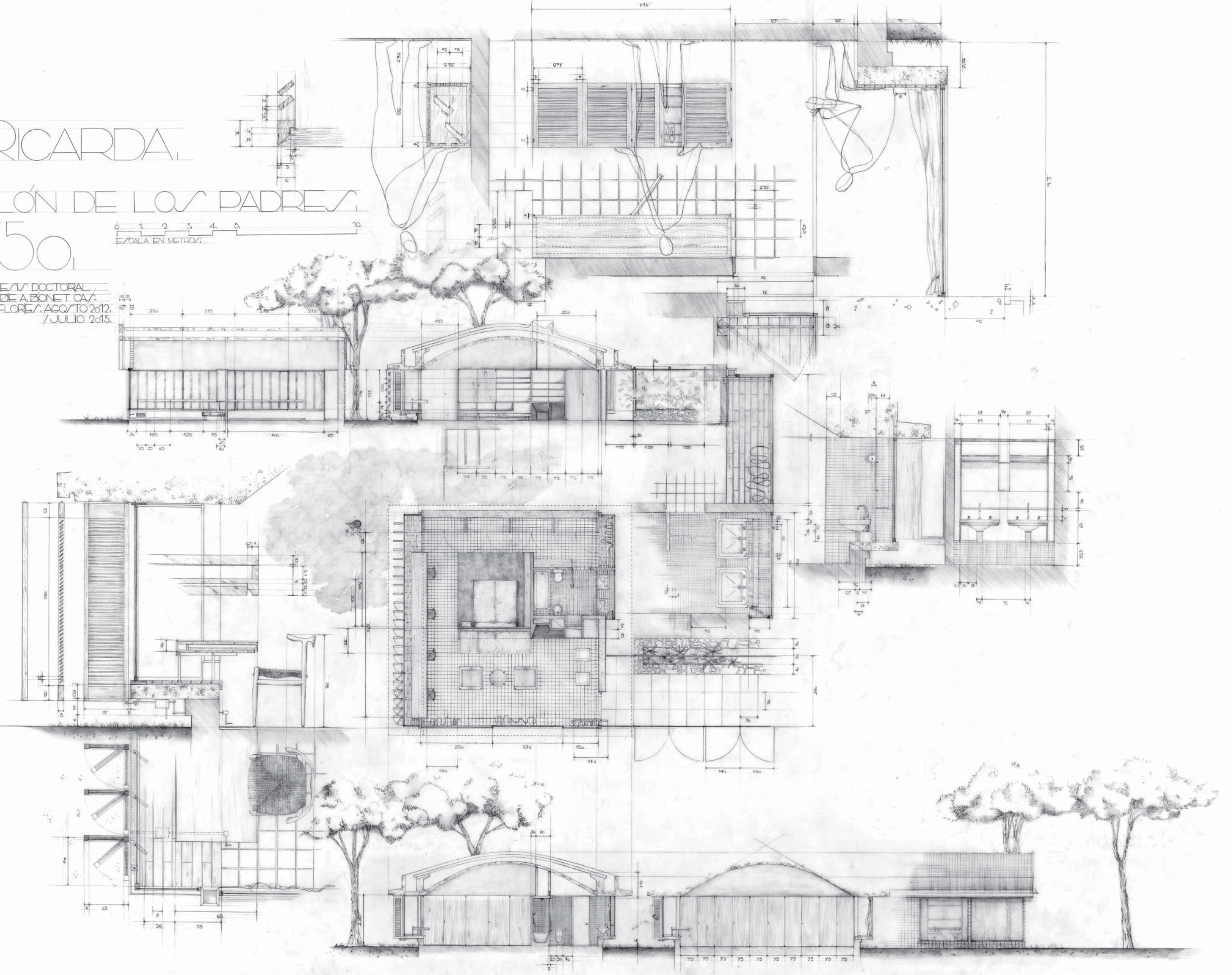
LA RICARDA

PABELLÓN DE LOS PADRES

E. 1/50

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CASA LA RICARDA DE A. BONET CAS
TELLANA, RICARDO FLORES / AGO/10 a 2012.
/ JULIO 2015.

0 1 2 3 4 5 10
E/ CALA EN METROS



12. Pabellón de los Niños.

Escala general 1:50 y detalles 1:20, 1:10 y 1:5

Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Octubre 2015.

El Pabellón de los Niños está apartado del resto de la casa y funciona como un lugar autónomo: contiene seis dormitorios, tres individuales y tres dobles, con una relación muy estrecha entre ellos, además de tres baños y un gran vestidor. Los seis dormitorios están conectados de a dos en dos a través de muros correderos de madera, que hacen que el espacio de cada niño pueda ser ampliado para estudiar o jugar con su vecino. A su vez, dos pares de dormitorios se conectan entre sí mediante el largo vestidor pasante, pero además hay dos más, unidos a los primeros a través del corredor común, multiplicando las posibilidades de juego y aventura para sus ocupantes.

Este pabellón es el único de la casa que se coloca en el sentido longitudinal de las bóvedas. Moverse por debajo suyo no es atravesarlas, sino ir a favor de su concavidad, a favor del cañón. De hecho es el único de los pabellones de la familia que no está ubicado en el eje Este-Oeste de la casa, sino que sale proyectado hacia el Norte, como caminando para adentrarse en el bosque. Está conectado al resto de la casa a través de una puerta que da al vestíbulo de entrada, muy discreta, pintada de blanco como el resto de la pared; la relación de este pabellón con la casa no es directa, pues la puerta se ubica en un extremo del paño de pared que da al vestíbulo, a trasmano del movimiento natural desde el acceso a la casa.

Desde aquí nace el corredor que dirige a todas las habitaciones de los niños, que coincide con la viga plana lateral de la bóveda en su lado Este, es decir que es un corredor con un techo constante a 2.10m encima de la cabeza. Al entrar en él, la atención se divide entre mirar al fondo, donde aparecen los pinos del interior del bosque a través de una ventana de piso a techo, o atender la estridente luz coloreada del muro al Este, de celosía cerámica y vidrios de colores que llenan de luz este interior. Al llegar a las dos primeras habitaciones giramos a la izquierda y entramos en ellas, y de repente aparece un jardín particular en el exterior, como un patio de juegos propio. A primera vista las habitaciones funcionan como pequeños cañones alargados e individuales; es luego, al entrar en su interior que vemos una extensión hacia un lado: un muro, revestido de corcho por los dos costados, se corre y permite conectar a los dos hermanos. Así, de la proporción alargada inicial se pasa a una cuadrada, un cuarto de juegos compartidos frente al jardín. En sección, este pabellón está organizado según diferentes cotas que la bóveda y sus vigas planas laterales definen bajo suyo. Caminar bajo la viga es moverse en una sección acotada, de 1.45 m de ancho y 2.10 m. de alto. Cuando la bóveda comienza a crecer, baños y vestidores crean un espacio de transición entre caminar y dormir, una franja que hace de filtro entre corredor y habitación. Ahí se crean, también, los vestíbulos de entrada a las habitaciones, cambiando cada vez de color, para diferenciarlas. Al entrar, la bóveda está en su parte más alta, así que el espacio salta desde los 2.10 m. de los vestíbulos a los 3.50 m. del dormitorio, para suavemente volver a bajar a los 2.10 m. hacia el ventanal exterior.

Las habitaciones se organizan por zonas a partir de los distintos programas que las ocupan. Bonet las segmenta en fases sucesivas, creando un ciclo del comportamiento diario completo. En la entrada, el baño y en vestidor, la zona de aseo, de cambiarse la ropa o vestirse, donde nos preparamos para cambiar de condición, de la calle al dormitorio, o salir al mundo exterior; luego viene la zona de descansar o dormir, retirada del extremo de más luz y más ruido, junto a la entrada; a continuación, la zona de estudio, el escritorio, enfrentado al jardín. Este escritorio tiene a su lado un estante continuo que viene desde la cama, y un armario para guardar el material de trabajo, de estudio. Finalmente, la bóveda baja con fuerza, desde los 3.50m hasta los 2.10m, definiendo la salida hacia el jardín. Esta

salida, determinada por la viga plana de borde que hace de visera para el sol del Oeste, contiene las ventanas correderas y unos porticones de madera de librillo, que abren en dos las fachadas de cada habitación. Al abrirse, estas enormes piezas invaden el exterior, como orejeras de las habitaciones que conquistan el jardín, privatizando una parte para cada habitación, un ámbito que las extiende y donde salir a leer sin ser visto por los demás. Se podría comparar una habitación de La Ricarda y todos los estadios por los que pasa -asearse-quitarse la ropa de calle-descansar-estudiar contra la luz-, con la habitación-celda que Le Corbusier diseña para el Convento de La Tourette, con una secuencia muy similar y con la posición del patio también funcionando como extensión de la disciplina de la habitación en un “claustro” exterior.

Al mismo tiempo que la organización de las habitaciones crea este mundo personal de cada ocupante, el pabellón propone una unión entre hermanos. Primero de dos en dos, a través del muro intermedio que se desliza y conecta dos habitaciones. A partir del armario vestidor pasante, es posible conectar dos vestíbulos de habitaciones, o sea cuatro habitaciones de vez. Este pasillo de los vestidores, paralelo al corredor de distribución de todo el pabellón, plantea una relación entre hermanos ligada con lo lúdico, al juego y la diversión. Las seis habitaciones quedan así relacionadas de a dos -unidas por el muro corredero-, de a cuatro -unidas por el vestidor-, y de a seis -unidas por el corredor principal. Pero a su vez todas se comunican por el patio, generando una circulación continua, circular. Bonet crea así un pabellón donde cada hermano tiene la posibilidad de aislarse y tener su propio mundo, a la vez que puede estar en comunión con todos los demás hermanos fácilmente. Una articulación para separar y unir, con juego y escondate.

El pabellón de los niños tiene, en su lado Oeste, un jardín que dobla su dimensión, dedicado específicamente a estas habitaciones. Colocado paralelo a la cara Oeste del pabellón, encierra un vacío que es doble del espacio construido, a cielo abierto. Mide lo mismo que el cuerpo de las habitaciones, 8.90m de ancho, por el mismo largo. Un muro perimetral, de 1.80m de altura, lo cierra como un recinto, limitando la vista al resto del solar. Solo se puede mirar hacia la copa de los pinos y el cielo. La relación entre las habitaciones y el jardín delante suyo es de continuidad, es su extensión visual. ¿Por qué construye Bonet una pared que limita la mirada de los niños hacia el jardín común de toda la casa? Bonet acota un espacio para hacerles un mundo concentrado, de estudio y formación. El recinto limita una porción de jardín sólo para ellos, un ámbito de juegos privado, con pinos dentro, con árboles privados también. No les abre directamente el mundo, sino que primero cierra y limita un lugar privado y propio suyo. Este pequeño jardín dentro del enorme jardín tiene algo parecido al que crea para comer al exterior, delimitando ámbitos en el exterior relacionados directamente, como un doble o eco, con lo que pasa inmediatamente a su lado en el interior. Pero al contrario de la Sala de Estar o el Comedor, donde la invitación a salir fuera está enfatizada con pavimentos que replican el interior en el exterior, en el pabellón de los niños el exterior no tiene pavimentos, solo césped, separando más aún el carácter de interior y de exterior como dos mundos, complementarios pero distintos.

El escritorio, como lugar de lectura y formación, juega un papel clave en el conjunto. Colocado de cara al jardín, es el sitio de llegar y ponerse a estudiar. Pero el escritorio no está solo, sino que a su lado un armario con dos puertas e interior de cajones y estantes para libros y objetos personales, le acompaña y completa. Uno de cada dos armarios contiene, como revestimiento exterior, una foto del fotógrafo Joaquín Gomis, hermano de Ricardo, reproducciones a tamaño real de plantas, flores o Atzavares que están en la arena en los alrededores de la casa. Estas fotos acompañan su lectura y su educación: observar y valorar una naturaleza que los rodea, más allá de los límites de la plataforma en la que viven, y que es el verdadero paisaje intocado que da el carácter a ese lugar.

12

LA RICARDA

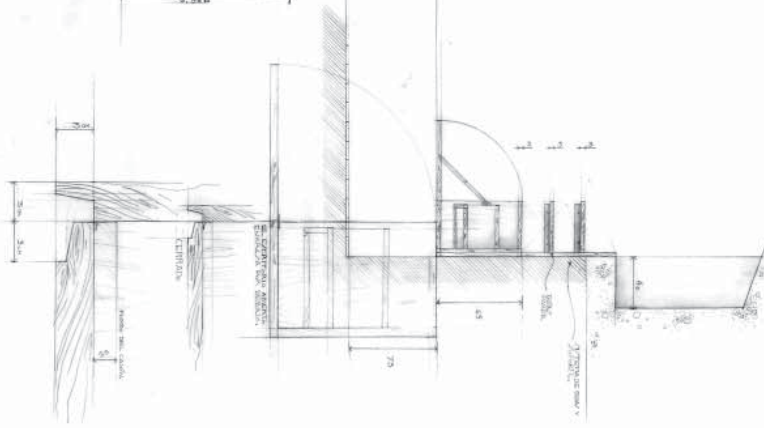
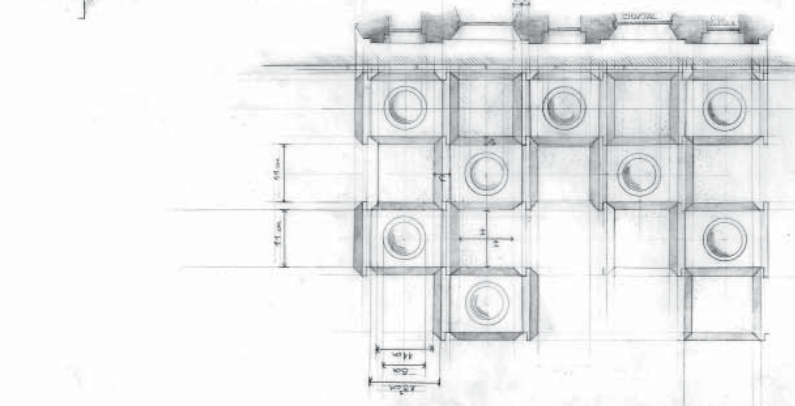
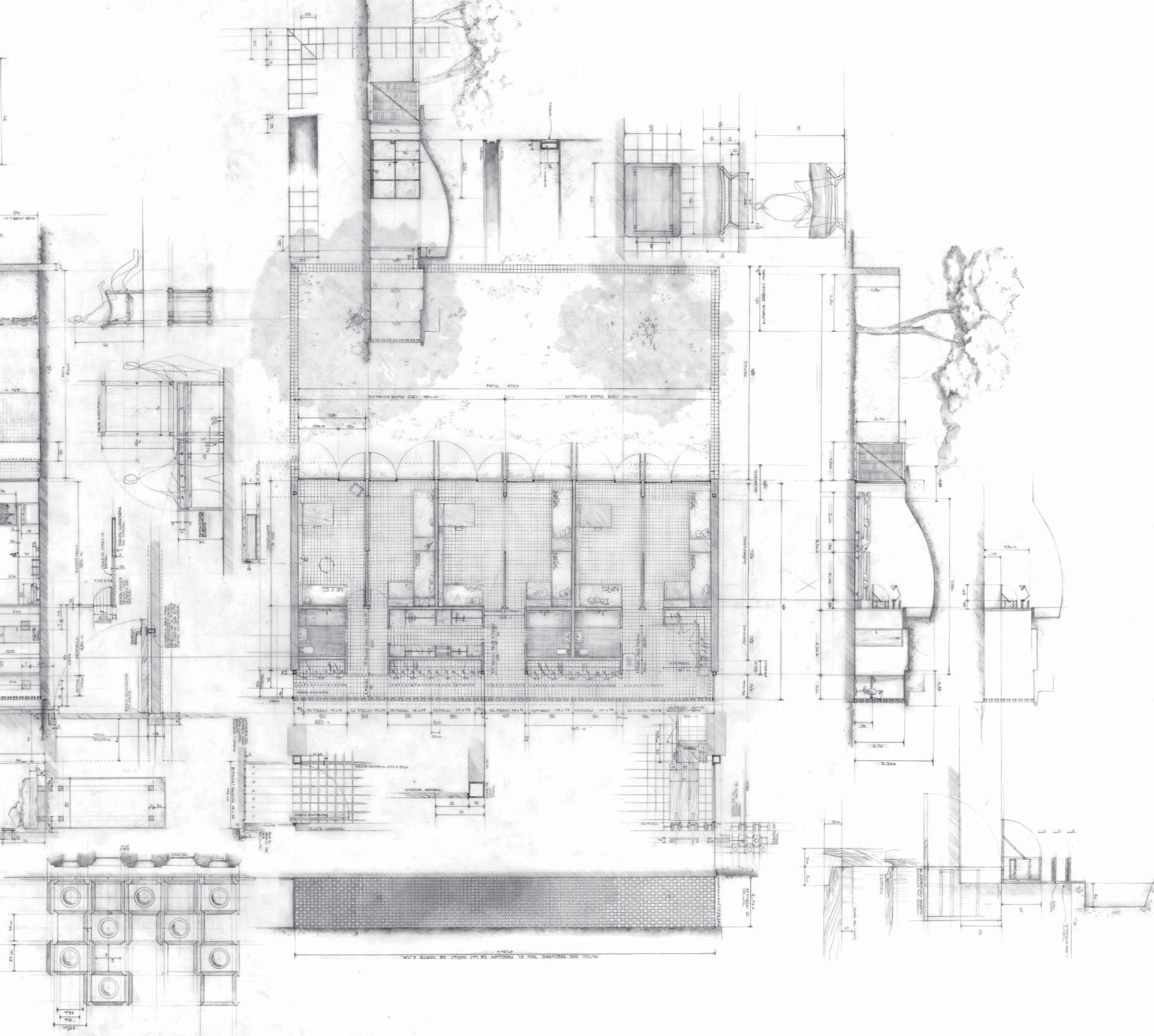
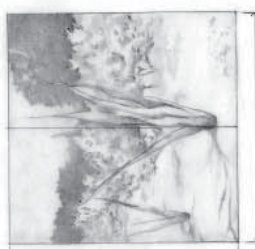
PABELLÓN DE LOS NIÑOS

1/50

DOCUMENTO DE LA TESIS DOCTORAL
LA CAVA LA RICARDA DE ABOÑET CAU,
TELLANA, RICARDO FLORES AGOSTO 2012,
7 OCTUBRE 2015.

ESCALA EN METROS

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10



13. Revestimientos y Color.

Escala 1:100

Medida del documento: 118,5cm. x 84cm.

Dibujo a mano, lápiz grafito y color sobre papel vegetal.

Fecha: Agosto 2012 / Junio 2015.

Los materiales definen las distintas zonas de la casa. Los azulejos de la Bisbal llegaban a la obra según el destino de las habitaciones. También los gresites varían según los usos de las estancias.

Marita Gomis, La Ricarda, 1 Junio 2002.

Me ha interesado hacer este dibujo para destacar la presencia del color en La Ricarda. A pesar de ser una casa predominantemente de líneas, que se parece mucho a un dibujo, al dibujo que se hizo para construirla, una casa abstracta, plana, de superficies que reflejan la luz, es sin embargo una obra llena de superficies de color. Pero el color está en los materiales que no absorben luz sino que la rebotan, muy reflectantes que dan superficies tensas, planos compactos de color que no se presentan nunca como planos inacabados, sino como planos completos: de piso a techo y de pared a pared. Los colores están en los materiales, pocos paños de pared o techo se pintan. La mayoría de los planos de la casa llevan incorporados el color en el propio material. Se colocan formando paneles que rellenan los espacios dejados por la estructura, acorde con el sistema estructural de entramado de la casa. Los paños de color refuerzan ideas que la casa quiere proyectar a quien se acerca o vive en ella. Por ejemplo:

- La cubierta que se reviste totalmente para parecer un nuevo suelo elevado;
- Los paños de celosía que definen el horizonte de la casa a 2.10 m. del suelo;
- Los revestimientos exteriores de azulejo vidriado verde y marrón que desmaterializan y aligeran estas paredes hasta hacer parecer la bóveda aún más flotante;
- El pavimento exterior, dibujando caminos ortogonales de una trama abstracta, encima de una naturaleza encontrada;
- La fuente en el Vestíbulo de entrada, con los dos planos vertical y horizontal que acompañan el recorrido del agua que cae por el muro y llena el estanque;
- La cara inferior de la bóveda de la cocina, representando el interés por la higiene y limpieza de ese espacio de trabajo;
- En el caso de armarios de Sala de Estar, Comedor o Dormitorios, los paños de madera se colocan por delante de la pared, no dentro de huecos preparados para recibir la madera. Es decir que los paños de armarios aparecen como si estuvieran apoyados en las paredes, sobrepuestos a ellas...

Los materiales de la casa son:

1. **En el interior**, piedra blanca apomazada 73,5 x 73,5 cm. para pavimentos de zonas públicas, y gres marrón 14 x 14 cm. para las privadas. La zonas húmedas -cocina, lavadero y baños-, llevan gresite de diferentes colores de 4 x 2 cm., en suelos paredes y techos.

2. **En el exterior**, algunas paredes van revestidas de azulejo vidriado marrón o verde 15 cm. x 15 cm. Estos marrones o verdes son muy parecidos a los del bosque de pinos en el que se encuentra la casa, y son azulejos que provienen de La Bisbal (Ampurdán, Girona). Sus tonos no son uniformes, varían dentro de cada color y dentro de cada pieza de azulejo, dando como resultado grandes superficies no homogéneas. Los marrones en sus variaciones se acercan mucho a las diferencias de tonalidad de las cortezas del pino. Los verdes, también con variaciones de tono, se parecen mucho a los diferentes tipos de verde de las copas de los pinos, que con los tonos de luz y sombra pasan de verdes oscuros a verdes claros, dependiendo de si le da el sol o no. Es importante notar que el interior del Garaje también lleva esta misma pieza de azulejo vidriado, en una cara Verde y en otra Marrón, según gire de un lado o del otro el color, en relación al exterior.

3. **Suelos exteriores**, tanto de la planta baja como de toda la cubierta, se revisten de gres

marrón de medidas distinta al gres utilizado en el interior: 12 cm. x 12 cm. El gres o tierra cocida remite a la transformación del sitio mismo para utilizarlo como suelo artificial, como continuidad de uno hacia el otro. La cubierta de bóvedas, recubierta de cerámica cocida, intenta reproducir un nuevo suelo, a 3.80 metros del anterior, un nuevo pavimento o terreno elevado. Por eso las cerámicas lo recubren todo, giran y recubren los canalones, vuelven a subir y recubren hasta el borde de las vigas y bóvedas. Todo es un mismo terreno, solo que elevado. Respecto al color de estas cerámicas cocidas marrones de pavimento exterior y también de celosías, son marrones que buscan los tonos ocres y rojizos de las cortezas del pino, incluso en los tonos variables de cada pieza. En el momento de construirse la casa, los hornos con que se cocían las cerámicas de la Casa Cumella no daban un calor uniforme, ya que eran hornos que no tenían la homogeneidad que pueden tener los hornos actuales. Por eso, los colores del cocido no eran parejos en toda la pieza, y daba como resultado esos tonos variables que se ven en las piezas y que se parecen mucho a las constantes variaciones que tiene el paisaje del lugar.

4. **Cerramientos de pieza de cerámica celosía**, que es también de gres o tierra cocida marrón. Esta pieza a veces se coloca vacía, sin vidrios, ya que solo hace de cerramiento en el exterior. Pero otras veces, cuando cierra un interior de un exterior, lleva vidrios de colores. Estos vidrios, tipo fondo de botella, son de cuatro colores distintos: Azul, Naranja, Verde y Violeta.

5. **Fuente en el vestíbulo de acceso**, totalmente revestida con azulejo vidriado 15 x 15 cm.

6. **Chimenea de la Sala de Estar**: revestida de cerámica de colores: Negro para el exterior, dos nichos para fuego y uno para elementos de adorno. Los dos de fuego son Azul y Rojo. El nicho de adornos es color Amarillo.

Además de estos elementos fijos de revestimiento de colores, hay elementos "móviles" o no permanentes que también llevan color en la casa. Estos son:

7. **Alfombras**: en la Sala de Estar, en el Comedor y en los Dormitorios de Padres y de Niños. (Para los colores de estos elementos, ver Plano 4. Pavimentos de esta tesis).

8. **Cortinas**: en los frentes al Sur de Sala de Estar, donde son dobles (Blancas al exterior y Rojas al interior), el Comedor, también dobles (Blancas al exterior y Amarillas al interior), y Pabellón de los Padres (igual que el Comedor). Las cortinas de los dormitorios de los niños, que dan a Oeste, color Blanco.

9. **Cubrecamas en los dormitorios**: en el caso del Pabellón de los Niños, los cubrecamas van variando cada par de dormitorios. En el primer par que encontramos al entrar en el Pabellón, los cubrecamas son Granates; en el siguiente par de dormitorios, color Azul claro; en el último par de dormitorios, color Verde. El Sofá de Ante que se encuentra en el vestíbulo de entrada de estas dos últimas habitaciones, también es de color verde a tono con los cubrecamas. En el caso del Pabellón de los Padres, los sofás están tapizados de color Amarillo, a tono con las cortinas.

10. **Fluorescentes**: en el dintel de las ventanas hacia el jardín de la fachada Sur: a tono con las cortinas, es decir: en Sala de Estar, Rojo igual a cortinas, y en Comedor de tono Amarillo.

Otro elemento que daba color a la casa son los planos de armarios que cubren algunas paredes de la casa. Son de diferente madera según zona:

11. **Madera de Olmo** (Olmo de mayores dimensiones): utilizada para tarimas, mesas del Comedor, banco del Vestíbulo de entrada, tarima de la Sala de Estar, puertas de armarios de todos los Pabellones. **Madera de Pino Melis**: Porticones, Puertas de Garaje. **Haya**: Interiores de armarios.

14. Para terminar, los colores de pintura se dan mediante estucos, en algunas paredes de Sala de Estar y Comedor, Dormitorios de los Niños (para diferenciar cada par de dormitorios), y en el Pabellón de los Padres.



0 1 2 3 4 5

10 20

REVESTIMIENTOS Y COLOR.

A RICARDA.

DOCUMENTO DE LA Tesis DOCTORAL
LA CAVA LA RICARDA DE A BONET OAV-
L'ELLANVA, RICARDO FLORES, AGOSTO 2012
JUNIO 2015.

3.3 Croquis de las visitas a la casa

Las libretas que he utilizado durante el período de trabajo en la tesis, contienen observaciones sobre la casa y comentarios sobre el proceso de trabajo de la propia tesis. Son las mismas libretas que se usan para anotar observaciones al inicio del proceso, en la lectura de las cartas, o para, más adelante, incorporar croquis en las visitas a la casa. Así que mezclan letra escrita con dibujos esquemáticos, que fijan conceptos del proyecto, con otros dibujos, más precisos y con medidas, que son los que se hacen a partir de la observación directa de la obra. Hay algunas piezas de la casa, como por ejemplo la celosía, que están dibujadas en escala 1:1 pues entran en el tamaño de las libretas, así que era una manera de contenerlas dentro de ellas, de llevármelas de la obra al estudio.

En las primeras libretas (1 a 3) casi no hay dibujos, ya que están dedicadas casi por completo al trabajo sobre el calendario, y por tanto contienen observaciones sobre relaciones sociales, viajes de Bonet, bibliografía que utilizaba para investigar estos hechos históricos que rodean este documento. Es recién a partir de la libreta 4 que comienzo a dibujar en las visitas a La Ricarda, y son las páginas que contienen dibujos las que se reproducen aquí.

El valor de estos dibujos a mano alzada son el de complementar la información contenida en los planos ya mostrados, dibujados sobre mesas horizontales, con escuadra y *paralex*. Los croquis no tienen la regularidad de aquellos pues están hechos in situ, muchas veces de pie delante de lo que se dibuja, pero en cambio tienen la espontaneidad de la observación directa, donde dibujo y texto van dejando fijado en el papel lo que se observa y lo que se piensa mientras se observa. El dibujo en estos casos es el que hace evidente lo que se está pensando al dibujar, el dibujo ayuda a pensar, se convierte en una forma de pensamiento. La mano y la mente van a la vez, y el dibujo saca fuera de la cabeza lo que se está pensando, para verlo y poderlo juzgar, comentar. Por eso he reproducido no solamente los dibujos sino toda la letra escrita que ha quedado alrededor suyo, como una constelación de miradas que se complementan y completan unas a otras.

Algunos croquis de las primeras libretas, como es el caso de la bóveda, su medida y relación con los pilares que la sostienen, la medida de la bóveda en relación con los pavimentos, de los que son múltiplo, la relación a su vez con la celosía, y cómo ésta se ajusta -o no- con la bóveda... sobre temas centrales de la casa ya que explican la articulación entre las distintas partes del proyecto, de escala diferente pero todas relacionadas entre sí. Este tema en la casa ha sido para mí una obsesión ya que contiene un grado de precisión y ambigüedad que hace que, tan pronto hemos dejado la casa, nos asalta otra vez la duda de cómo es su relación entre partes, qué coincide con qué y qué cosas en cambio no coinciden con nada. Esta preocupación en mi caso se evidencia en la repetición e insistencia del dibujo sobre estos temas, que es recurrente y vuelve a aparecer en las libretas al cabo de un tiempo otra vez.

Esta repetición de ciertas observaciones y medidas refleja dos cosas en esta tesis. La primera que, al cabo de un tiempo de no haber trabajado en la tesis algunas observaciones se4 habían olvidado, y al volver a la casa me volvían a interesar, y por eso vuelvo a dibujarlas y comentarlas en las libretas. La segunda es que, aun sabiendo que ya tenía croquis sobre estos temas -el caso de la bóveda y la celosía son los más evidentes-, la atracción que produce su enorme complejidad y su capacidad para aparecer una y otra vez en las leyes del proyecto, hacen que vuelva a intentar dibujarlas, de otra manera, para aclararme más, para, esta vez sí, intentar aprehenderlas y conseguirlas para mi tesis. Los dibujos, así, se hacen más que nunca un reflejo del pensamiento, son dibujos de estudio y explicación de un problema, y que por tanto acompañan lo que se está pensando, son como una caligrafía, anotaciones del pensamiento.

Libreta 4. Comenzada en Enero de 2009.

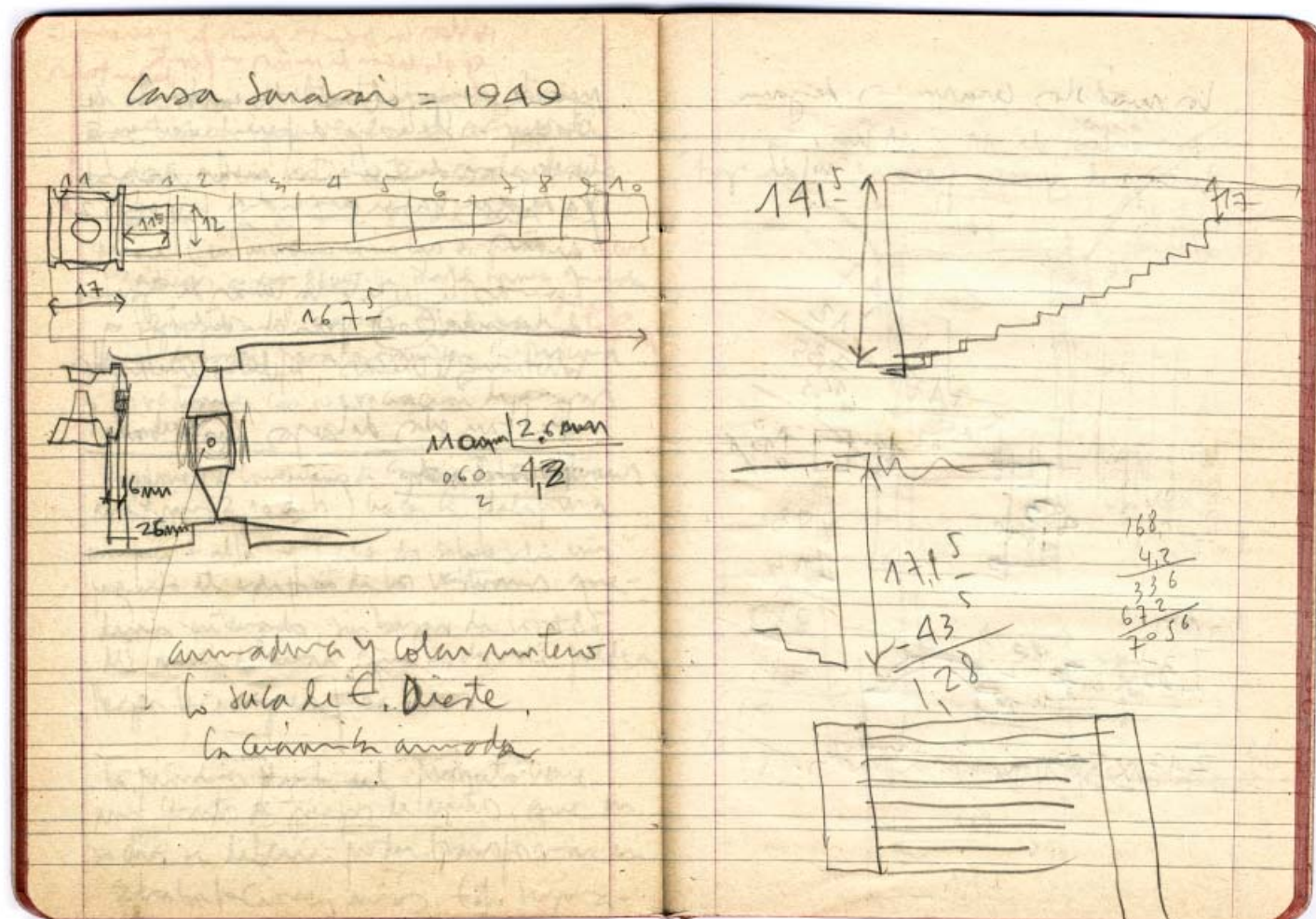
Libreta 5. Comenzada y acabada en Julio de 2011.

Libreta 6. Comenzada y acabada en Agosto de 2011.

Libreta 7. Comenzada en Agosto de 2012. Acabada en Abril de 2015.

Libreta 8. Comenzada en Abril de 2015. Inacabada.

Libreta 4. Comenzada en Enero de 2009.
No hay fecha de acabada.

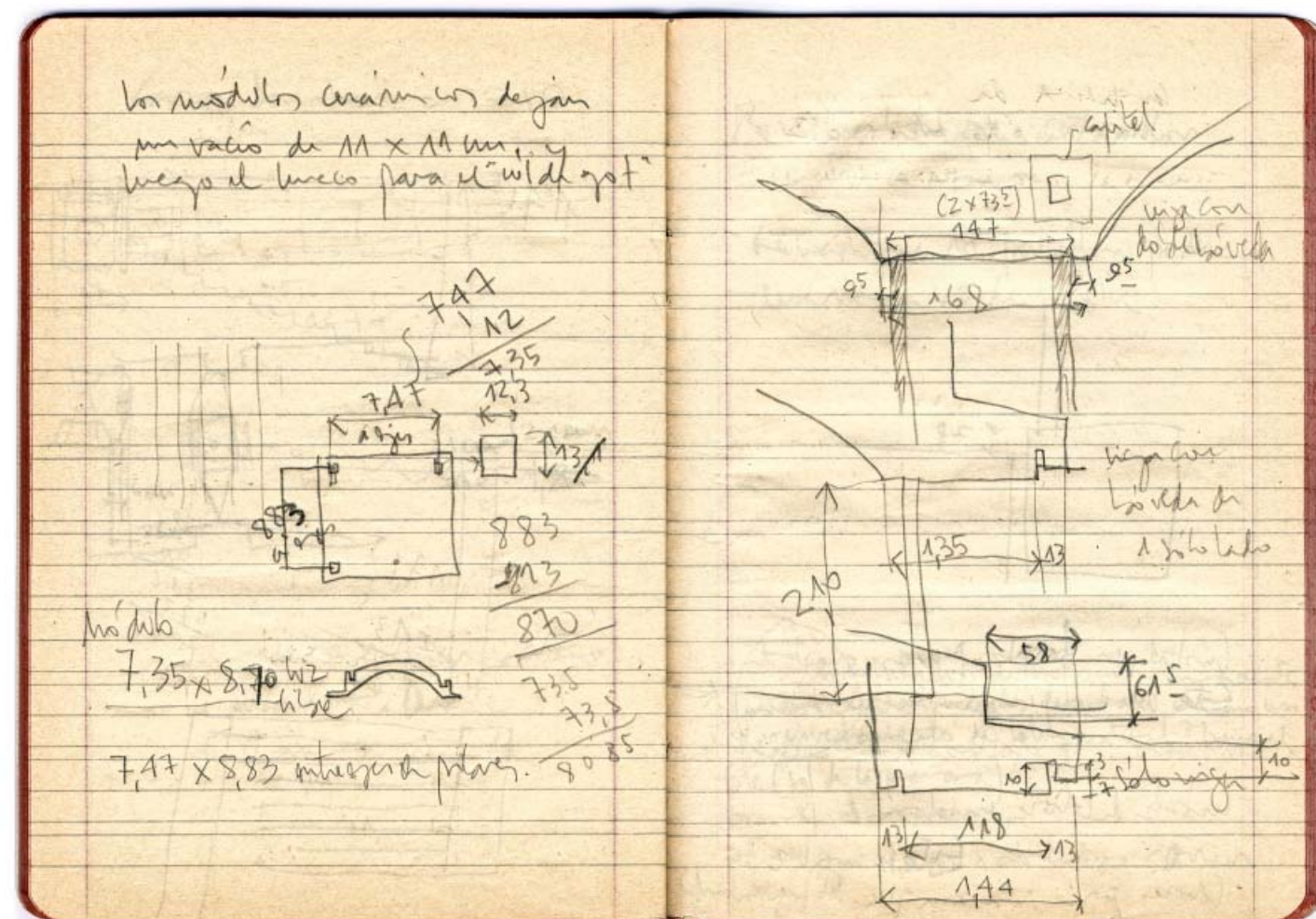


Página de la izquierda:

Croquis de la celosía cerámica. Medidas generales de la pieza y estudio de la unión entre dos piezas. Armado y hormigonado del espacio entre piezas, y su relación con el sistema de Cerámica Armada ideado por Eladio Dieste (que Bonet conoce y con quien colabora en las casas con bóvedas de Punta Ballena -ver en el Calendario).

Página de la derecha:

Toma de medidas de una de las escalinatas de bajada desde la plataforma al terreno natural, datos que sirven para dibujar el plano de la plataforma (Nº3), en proceso en ese momento.



Páginas siguientes a las dos anteriores.

Página de la izquierda:

Continuación de notas respecto a la celosía que se ha dibujado en página anterior. Nota escrita: *Los módulos cerámicos dejan un vacío de 11 x 11 cm, luego el hueco para el "cul de got"*. Ese espacio libre de 11 x 11 cm es donde se coloca el vidrio de claraboya traslúcido, y es un espacio definido por cuatro piezas de cerámica colocadas a su alrededor. Así, la pieza en sí lleva el vidrio de color, que Bonet llamaba *Cul de Got*, fondo de botella, que es como se identifica a los vidrios circulares y gruesos, que parecen un fondo de botella con distintos colores.

Resto de la página izquierda, medidas del módulo de la bóveda, luz libre entre pilares, luz libre entre ejes de pilares, y medida de los pilares.

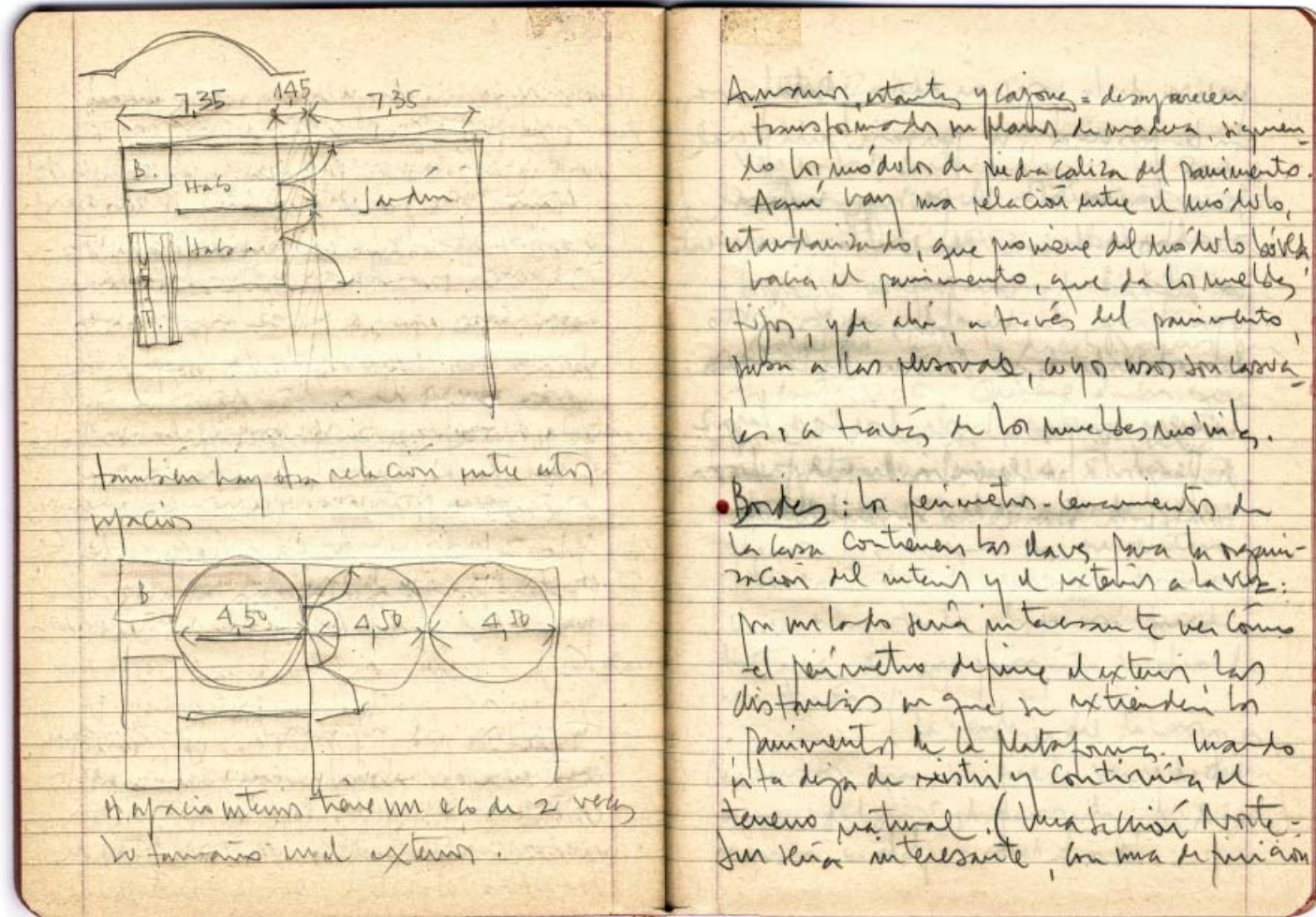
Página de la derecha:

Secciones.

Encuentro de la bóveda en su parte baja con los pilares y las pletinas que le hacen de capitel y conexión. Medida de la zona plana de transición entre inicios curvos de dos bóvedas.

Vuelo lateral de la viga plana exterior de la bóveda, con goterón, y distancia al pilar más cercano.

Libreta 5. Comenzada y acabada en Julio de 2011.

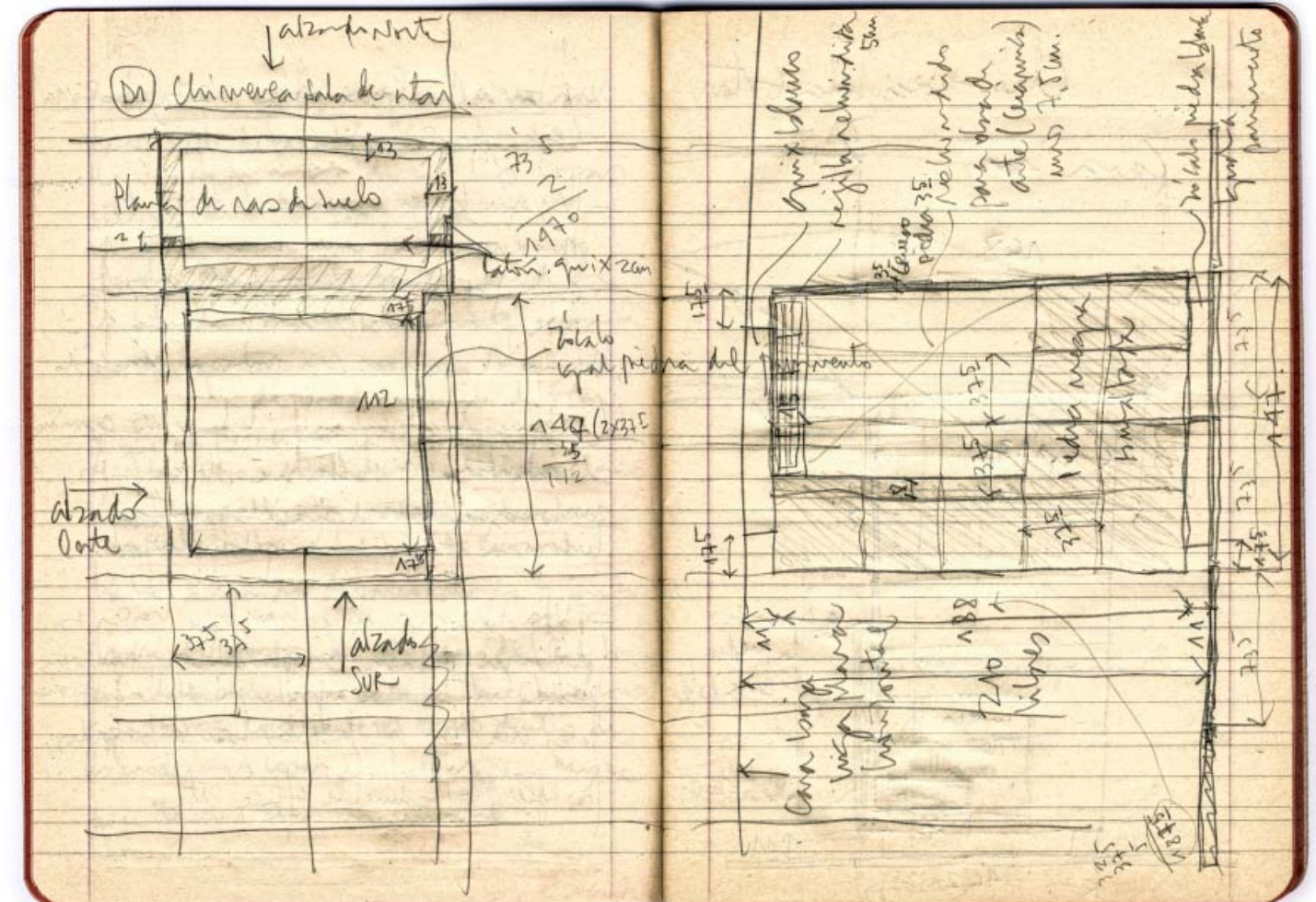


Página de la izquierda:

Croquis sobre las proporciones definidas en el pabellón de los niños, con la medida del espacio de dormir + asearse y desvestirse, que es equivalente al espacio del jardín delante suyo, y el ancho de la viga de borde que contiene y da medida a la hoja pequeña del porticón de madera.

Esta observación viene a consecuencia de unos comentarios de la página anterior, que se refieren al concepto del Espejo, es decir el espacio del jardín como extensión de las habitaciones de los niños y que actúa de espejo del espacio interior. En medio queda el espacio de las puertas de madera abiertas.

Debajo hay la nota: *Hay otra relación entre estos espacios*, y un croquis que representa tres círculos inscriptos en los espacios de dormir y jardín. Un círculo de 4.50m de diámetro cabría dos veces en el jardín, que tiene unos 9.00m de ancho. Sigue la nota: *el espacio interior tiene un eco de 2 veces su tamaño en el exterior*.

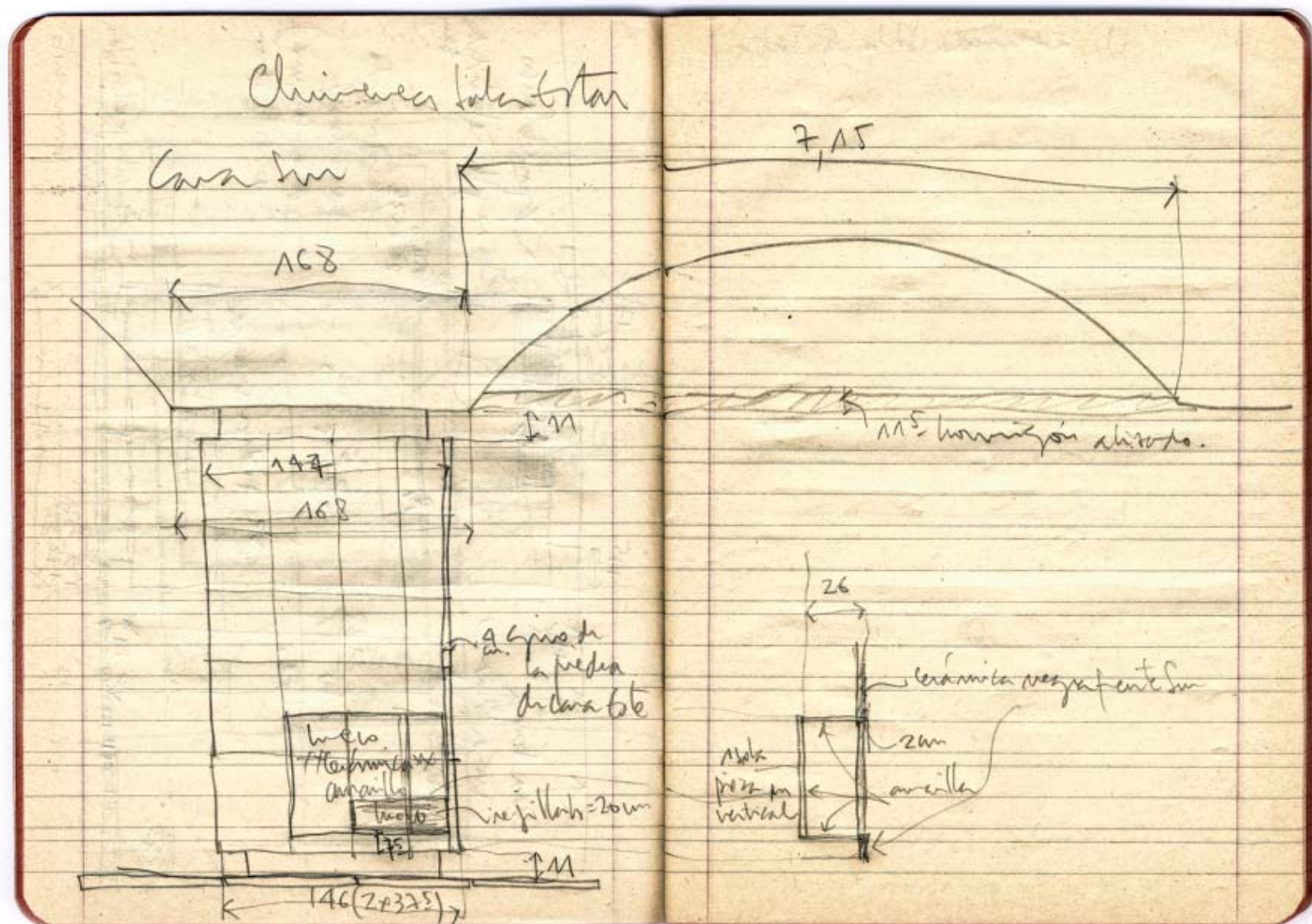


Página de la izquierda:

Planta de la chimenea de la Sala de Estar. Esta página, con las que siguen a continuación en la libreta, se dedican a dibujar este elemento de manera exhaustiva. La planta es un corte de la chimenea a ras de suelo. El objetivo de este dibujo es observar la relación que tiene respecto al resto de la Sala de Estar y a la casa. Por eso hay constantes referencias a la medida del pavimento de la sala: cuántas piezas equivalen a la base de latón para recoger las cenizas (dos), cuántas a la base lateral que da a la mesa de cartas (dos), también dos piezas equivalen a la base en el alzado Sur o del jardín... Este encaje entre partes es una obsesión al visitar la casa, y por eso los dibujos comienzan a ser muy detallados para intentar hacer caber este concepto dentro de la libreta, o sea de mi cabeza.

Página de la derecha:

Alzado desde la mesa de cartas. En el alzado se comprueba la relación del elemento con la bóveda. Podemos ver aquí: a) Cómo llega arriba, el retranqueo que tiene antes de tocar la bóveda, de 17.5 cm., como si la chimenea estuviera suelta; b) Cómo se apoya en el suelo también retranqueando el plomo vertical de acabado de la piedra, también 17.5 cm., de manera que parece que la chimenea flota. Tanto arriba como abajo la distancia de retranqueos es 11 cm, y luego divide el plano de revestimiento (1.88 m.) en cinco partes, lo que le da piedras de 37.5 cm de alto, justo la mitad de la medida del pavimento de piedra. También en horizontal el revestimiento está modulado con el pavimento de piedra, ya que mide 1.47 m. de ancho, dos veces la piedra del pavimento (73,5 cm.)

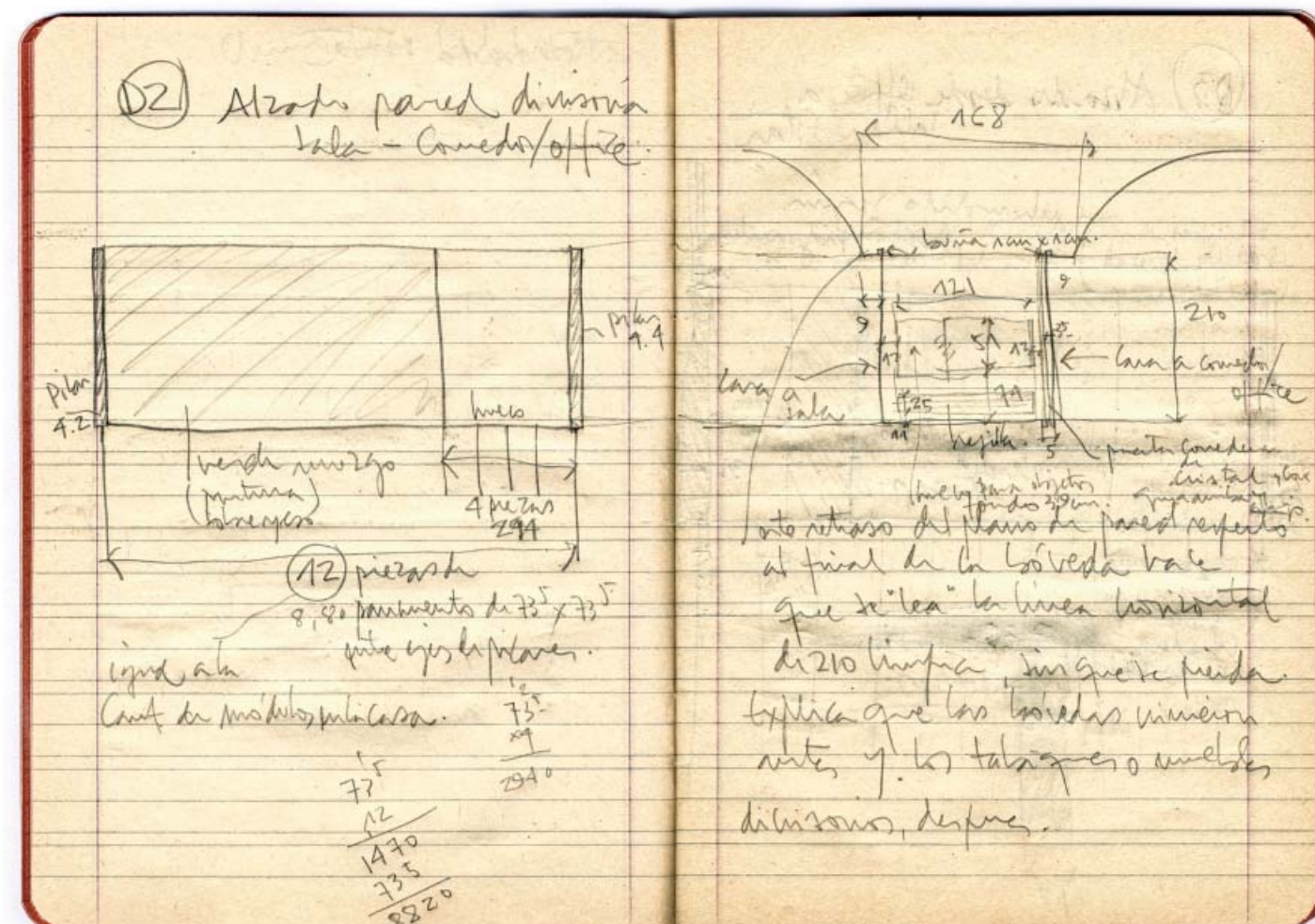


Doble página:

Dibujo que relaciona la chimenea de la Sala de Estar con la bóveda de la zona de jugar a cartas. Al colocarse en esta sección más larga de una parte de la Sala, se ve muy bien la concordancia entre piezas de pavimento del suelo con la bóveda y con la chimenea. La medida de la chimenea en la zona que está revestida de piedra mide 1.47 cm., coincidiendo con la medida de la zona de techo horizontal de traspaso entre bóvedas, que es donde se ubica esta chimenea. En efecto, la luz de cara de pilar a cara de pilar es 1.47 cm, y los 10,5 cm que restan hasta el arranque de la bóveda están dados por la ubicación de la pletina de capitel del pilar, que hace que la bóveda no pueda arrancar con su plano curvo inmediatamente de cara de pilar, sino que haya este retranqueo de unos 10 cm. (que varía en las diferentes estancias de la casa, desde 9,5 cm. a 10,5 cm.).

Así que la medida de la chimenea se relaciona a las medidas generales de la casa, y a su vez a las del pavimento de piedra de la Sala de Estar (73,5 cm. x 73,5 cm.).

Otras anotaciones de este dibujo son la observación de cómo gira la piedra del revestimiento en las esquinas de la chimenea, y también cómo lo hace en los nichos revestidos para objetos que hay en su perímetro. También se han anotado en este croquis los colores de las piezas de revestimiento: amarillo dentro del nicho, negro en el exterior.

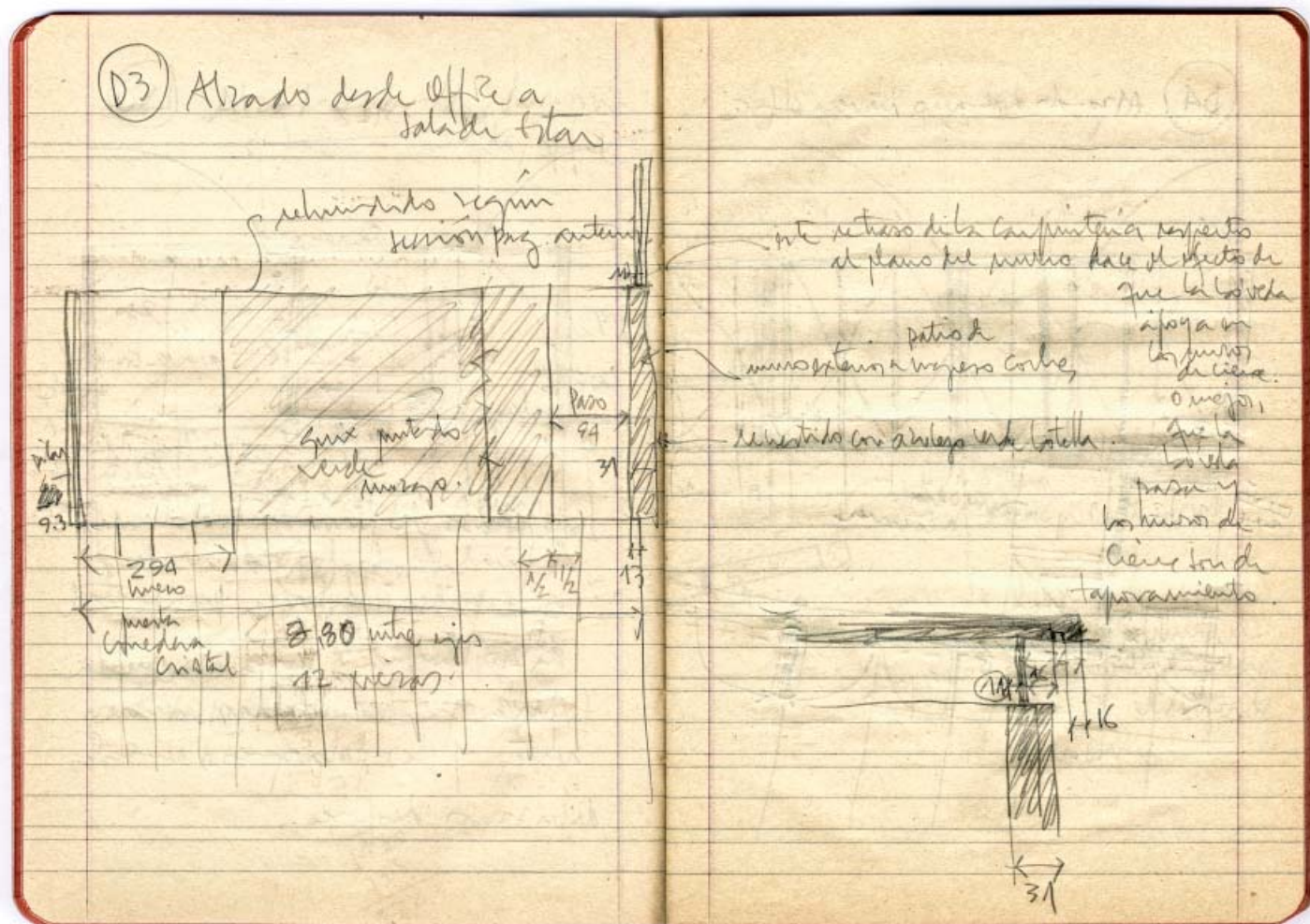


Página de la izquierda:

Es un alzado de la pared de la Sala de Estar que da hacia el Comedor. Este dibujo indica la exactitud de medidas en esta pared y el hueco que da hacia el Comedor. Las medidas en muchos casos están expresadas con equivalencias en lugar de con la distancia real. Así, estos elementos como la pared, el hueco o la posición de los pilares está medido en cantidad de baldosas, ya que he observado que todo coincide con unidades enteras de estas piezas de piedra de 73.5 cm. x 73.5 cm. de la Sala y del Comedor. La distancia entre pilares está medida con 12 piezas de piedra, es decir 8.80 m., distancia entre ejes de pilares. El hueco de paso al Comedor mide 4 piezas justas, es decir 2.94 m. No haría falta llevar cinta métrica para conocer las medidas de la casa. Conociendo la medida del módulo base sería suficiente.

Página de la derecha:

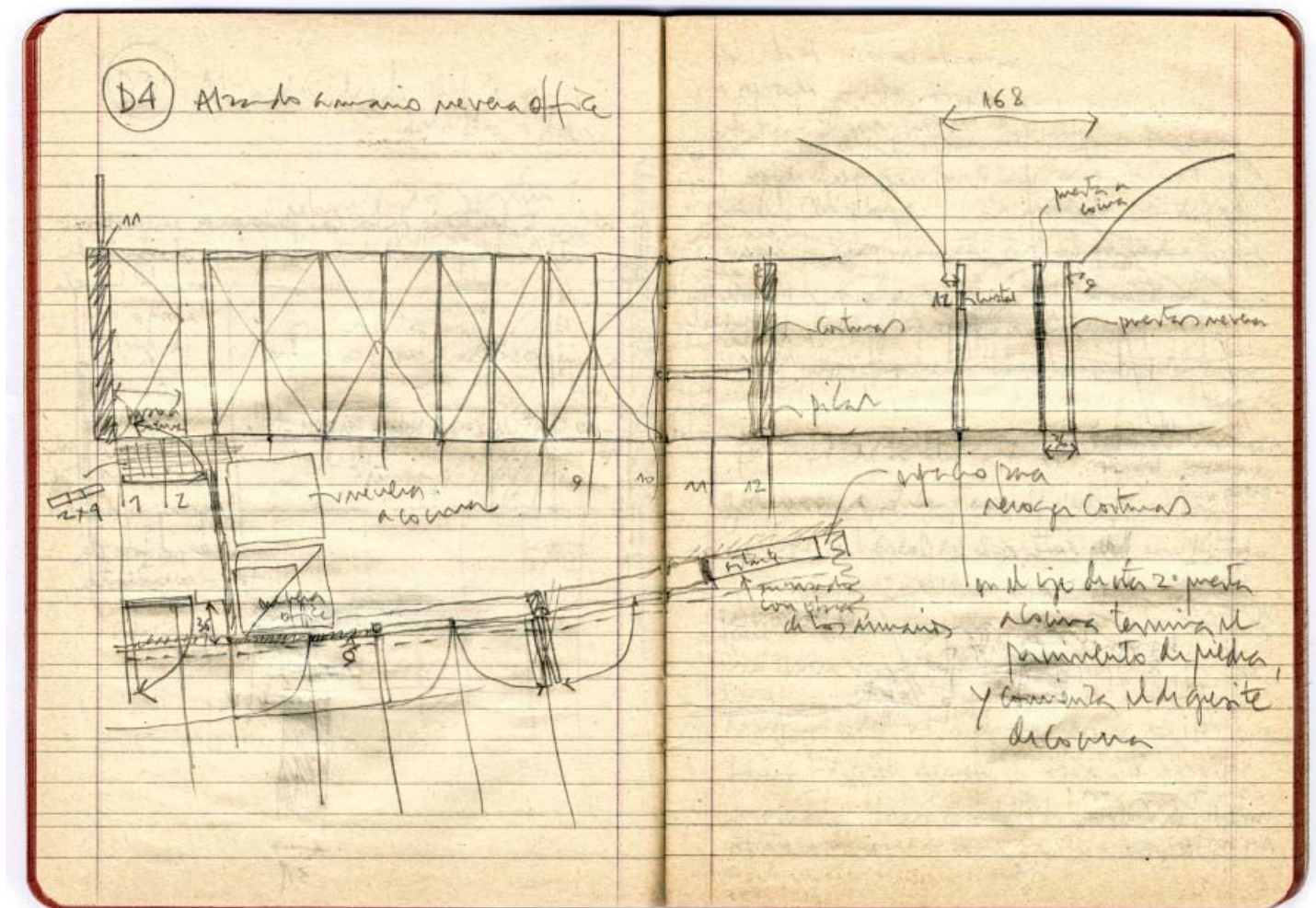
Es el alzado del espacio de transición entre la Sala de Estar y el Comedor, visto desde el jardín, es decir la cara que da al paso entre estos dos espacios. En esta fachada hay un nicho para objetos y una rejilla de retorno del Aire Acondicionado, y se ve el espacio que contiene la puerta corredera de vidrio que puede cerrarse para aislar un módulo del otro. Hay una nota escrita que se refiere al retraso de 9 cm. que queda entre la pared y el arranque de la bóveda: *este retraso del plano de pared respecto al final de la bóveda hace que se "lea" la línea horizontal de 2.10 limpia, sin que se pierda. Explica que las bóvedas vinieron antes y los tabiques o muebles, después.*



Doble página

Alzado de la pared del Comedor hacia la Sala de Estar, con sección de la pared que da al Norte de este mismo módulo. Aquí se muestra la medida de este plano otra vez usando las baldosas del suelo como unidad de medida, excepto en el paso hacia el vestíbulo, que tiene una medida que no coincide con éstas. Se marca, igual que la página anterior, la presencia de los pilares de esta bóveda, para marcar la posición de las 12 baldosas entre ejes en el sentido Norte-Sur.

Hay indicaciones del muro a Norte, que tiene una ventana de toda la media luna encima de los 2.10 m. que da al patio de acceso de los coches. El retraso de los planos de cierre de esta fachada Norte en relación al filo exterior de la bóveda, refuerzan el concepto estructural de la casa, donde la bóveda no necesita apoyarse en los muros de cierre sino que pasa limpia, y tanto las ventanas como los muros de cierre son de "taponamiento" dentro de la estructura, no son portantes. Este comentario se hace en el lado derecho de la doble página.



Doble página

Alzado, planta y sección de la fachada del Comedor que da hacia la Cocina. Es un dibujo que muestra el mismo elemento de articulación entre los dos espacios en las tres dimensiones simultáneamente.

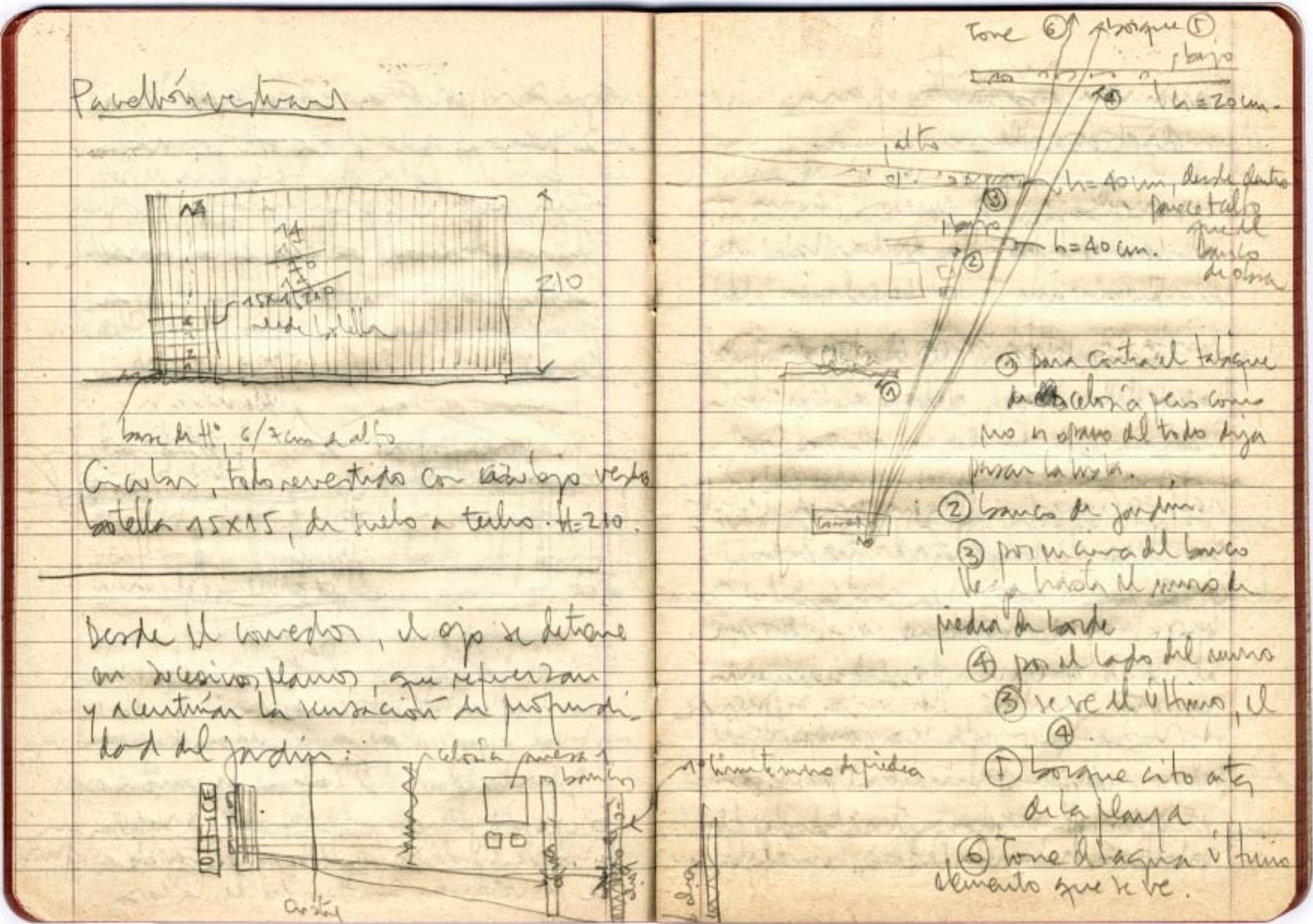
En el dibujo se explican las puertas de paso a la Cocina, el armario que contiene la nevera y los elementos de mesa, y el estante final de obra hasta las cortinas de la fachada Sur. Se enfatiza en el dibujo la exactitud de las puertas del armario en su coincidencia con la medida de las baldosas de piedra del suelo. Cada puerta coincide con una baldosa exactamente.

En la planta se muestra el paso a cocina y como continúa el suelo de piedra hasta la segunda puerta, en el eje de la cual comienza el suelo de gresite de 2 x 4 cm.

A la derecha del alzado hay una sección de este paso entre Comedor y Cocina, con la posición de las puertas y su relación con el plano de la nevera del Comedor, disimulada detrás de una puerta de armario.

En la planta se muestra la solución de la doble nevera que dan, espalda contra espalda, a Comedor y a Cocina utilizando el mismo hueco pasante. Así, queda un hueco pasante para personas, y otro a su lado para las dos neveras.

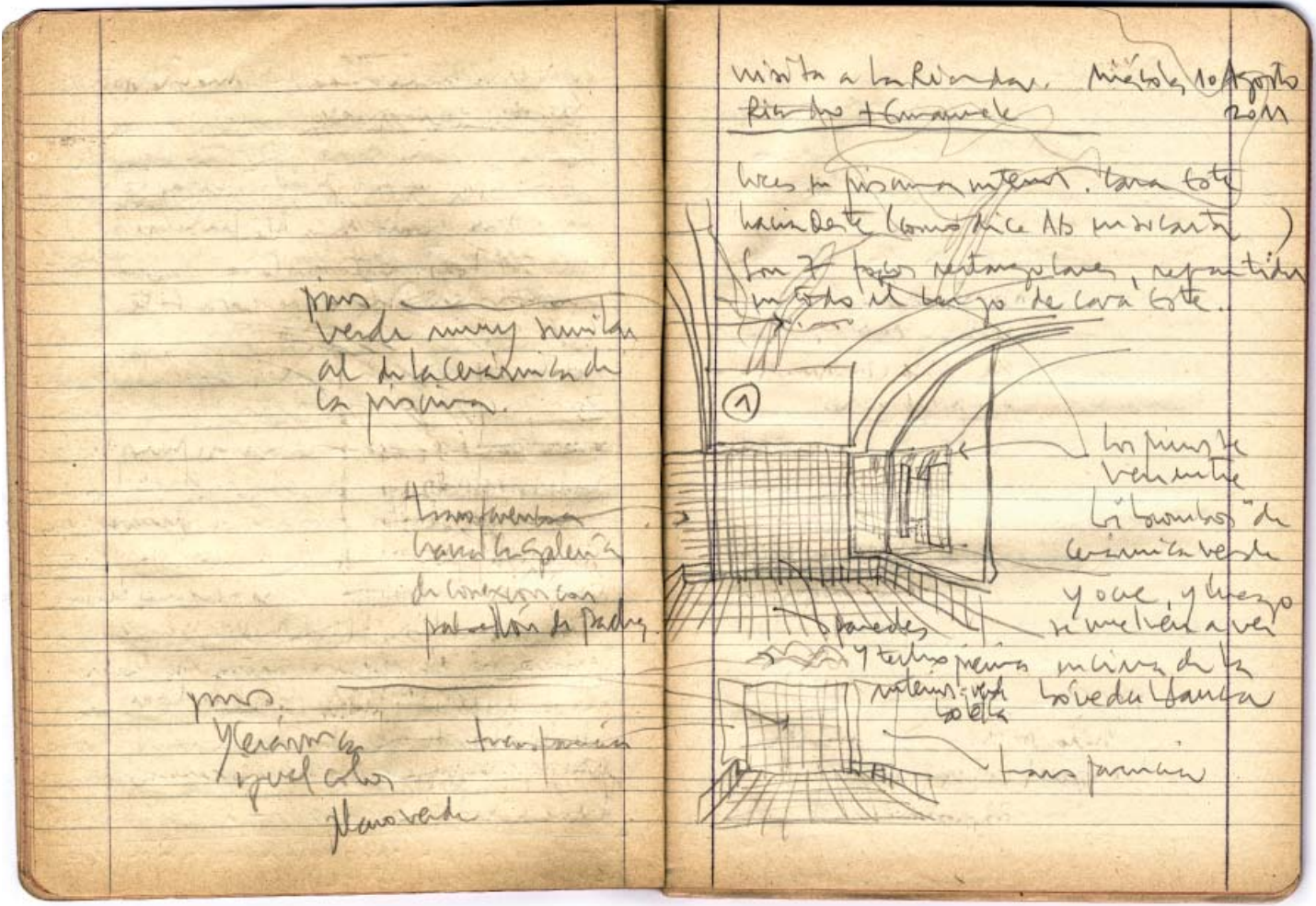
Libreta 6. Comenzada en Agosto de 2011, acabada en Agosto de 2012.



Página de la izquierda:

Dibujo en alzado del Pabellón de Vestuarios en el jardín. Es un relevamiento de las piezas que lo revisten por fuera, para comprobar que mide una cantidad de 14 piezas de azulejo vidriado Verde botella 15 x 15 cm., lo cual da una altura de 2.10 m. como en el resto de la casa. Estas baldosas arrancan de una base de hormigón de unos 6/7 cm. de alto.

Más abajo han un esquema sobre una observación de las vistas que se tienen desde la mesa del comedor hacia el jardín. Este esquema se repite en la página de la derecha, enumerando del 1 al 6 los límites o barreras que encuentra la vista al mirar hacia afuera al jardín y el horizonte más allá de la plataforma. El primer límite lo pone el tabique de celosía, pero como no es opaco del todo, deja pasar la vista; el segundo límite que encontramos es el banco del jardín; el tercer elemento es, por encima del banco, el muro de piedra de borde de la plataforma; a un lado de este muro de piedra está el cuarto límite, que es el último muro bajo, de altura 20 cm.; el quinto elemento que vemos es el bosque natural; y el último elemento que vemos es la torre, al final de la vista. El comentario que hay escrito dice que desde el Comedor, el ojo se detiene en sucesivos planos que refuerzan y acentúan la sensación de profundidad del jardín.

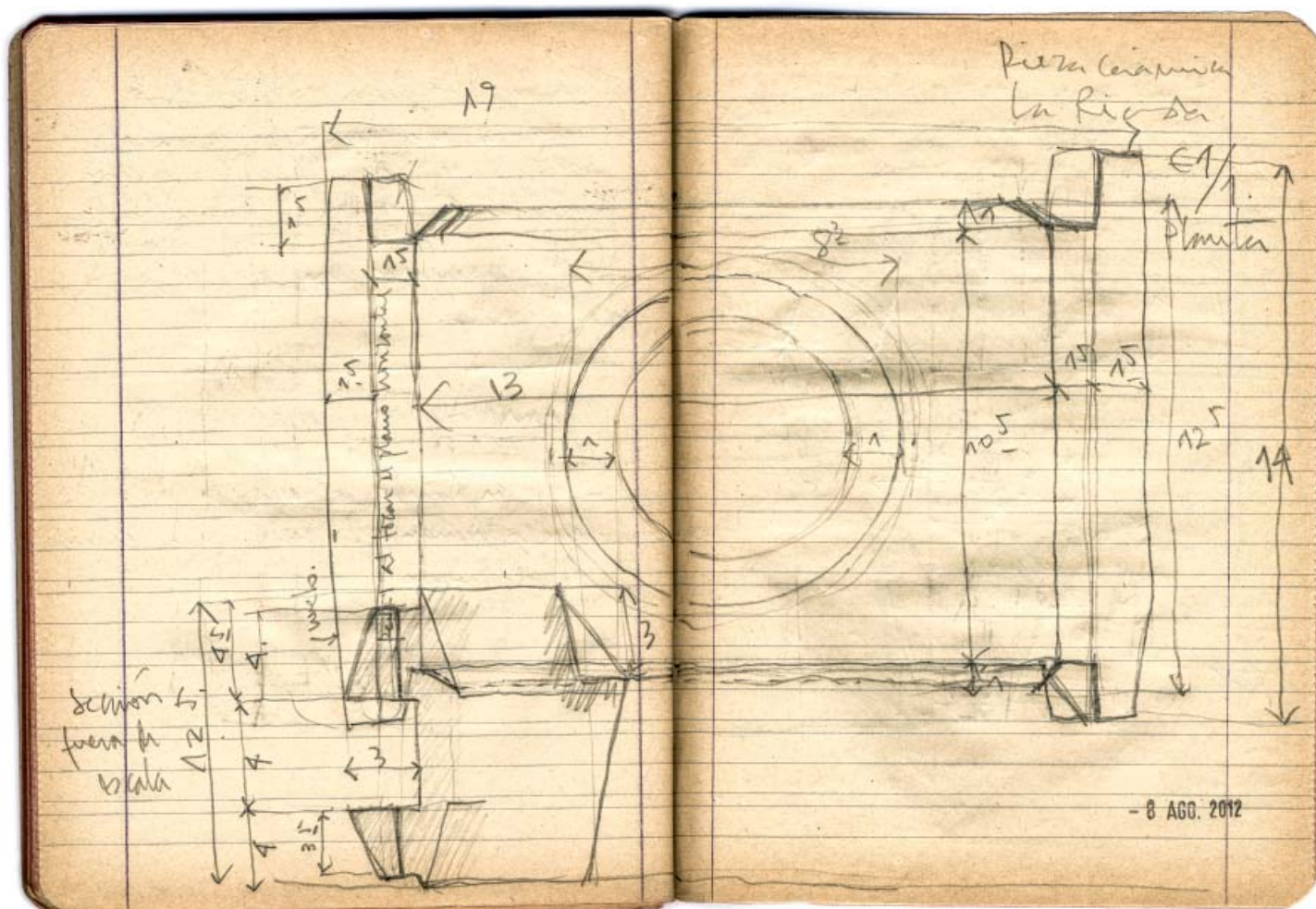


Doble página.

Dibujo y anotaciones sobre el estanque de agua que está en el vestíbulo de acceso a la casa. El dibujo es un croquis, una perspectiva no precisa que explica cómo están colocados los azulejos esmaltados de este estanque y la pared que nos encontramos de frente al entrar.

Los dos planos principales, el fondo del estanque con sus paredes perimetrales y la pared de frente, están revestidas de azulejo vidriado 15 x 15 cm. Verde botella. El dibujo enfatiza cómo este plano vertical Verde detiene la vista y nos hace mirar hacia arriba, donde vemos el Verde de los Pinos que aparecen por la bóveda rota, un Verde muy similar al de los azulejos. La reverberancia entre un elemento y otro, azulejos y ramas de los Pinos, es muy directa e impactante, y es la razón para hacer el dibujo.

A los lados de este muro verde se escapa la vista a derecha -hacia el patio de los niños, con un hueco en la pared perimetral que nos permite ver en su interior-, y a izquierda -hacia la galería de conexión con el Dormitorio de los Padres.

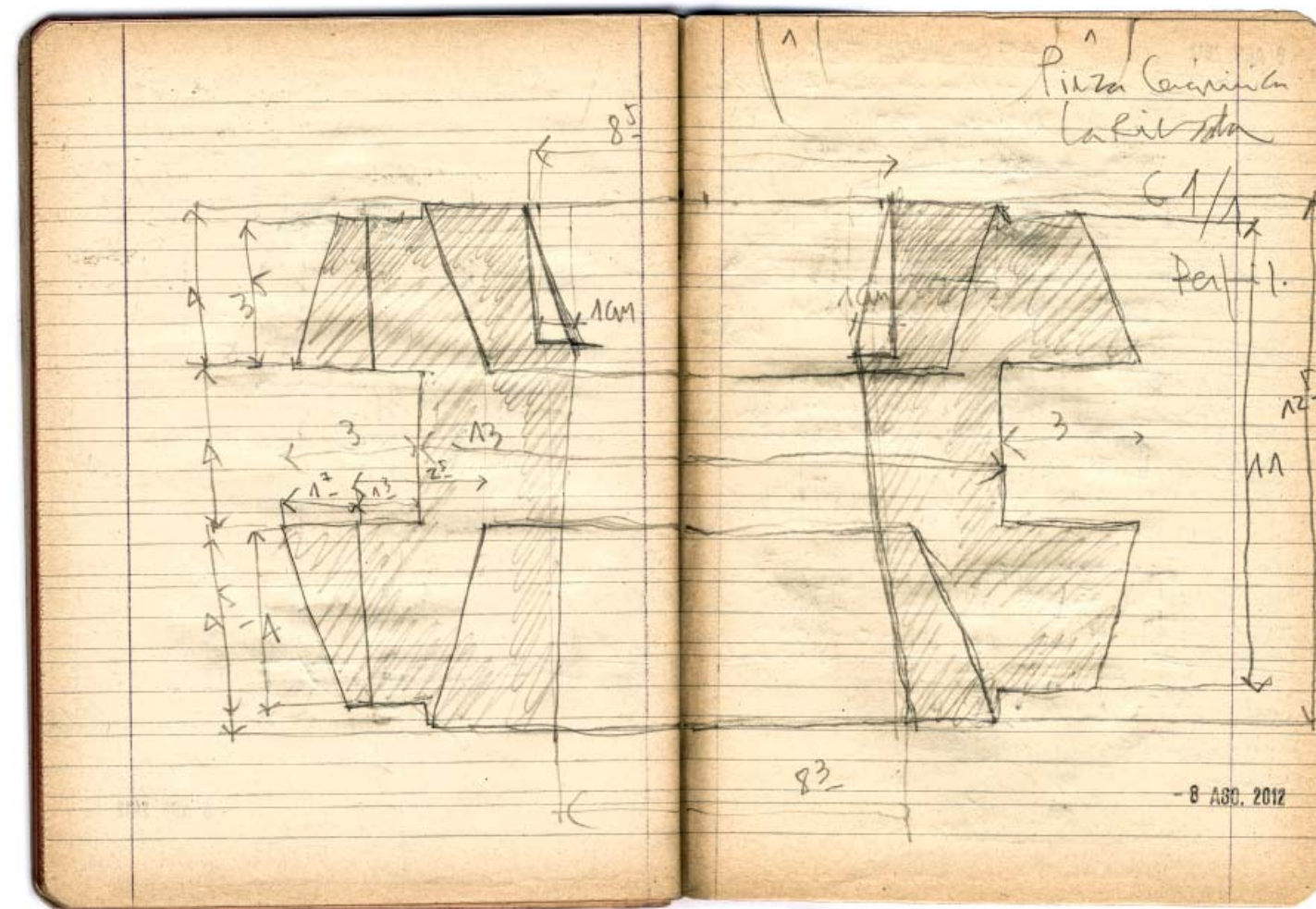


Doble página:

Este dibujo de la pieza cerámica de celosía, se complementa con el que se muestra en la página siguiente. Esta es la planta de la pieza, mientras que en la siguiente página se ve la pieza en perfil. Los dos dibujos ocupan la doble página del cuaderno pues están hecho en escala real, 1:1. La posibilidad de tomar una pieza real que se encontraba en la casa y poder dibujarla completamente, en planta y alzado, me permitió registrar las innumerables variaciones que presenta la pieza en todas sus caras, lo que la hacen muy difícil de comprender en un simple anotación. Por lo tanto, la oportunidad de dibujarla directamente desde el original, tomando sus perfiles y medidas en escala real, fue una manera de traerme la pieza conmigo, en mi libreta, al estudio.

En un ángulo de esta planta hay dibujada, superpuesta a la propia planta, una sección de la pieza que está en escala en su ancho, pero no en su profundidad.

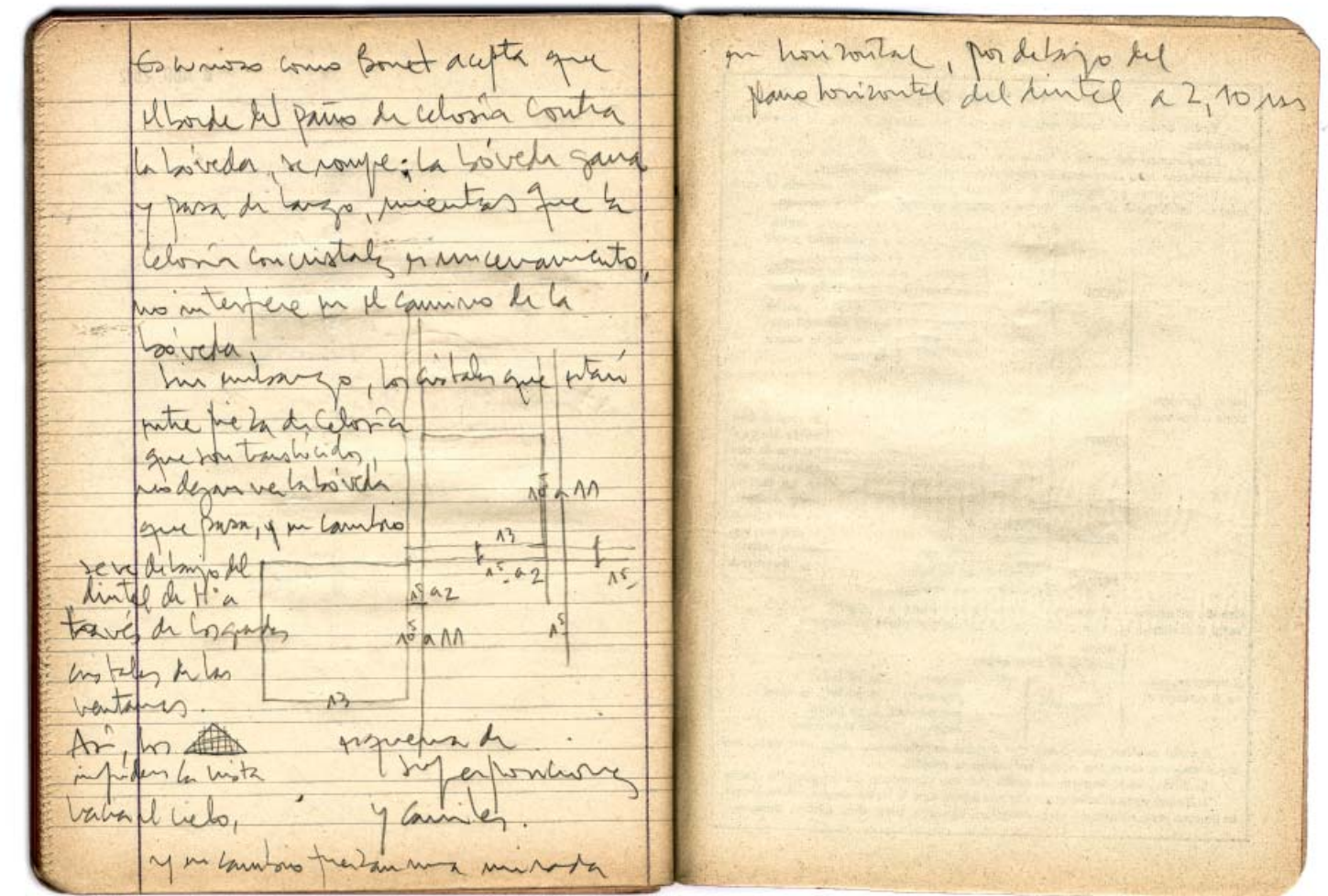
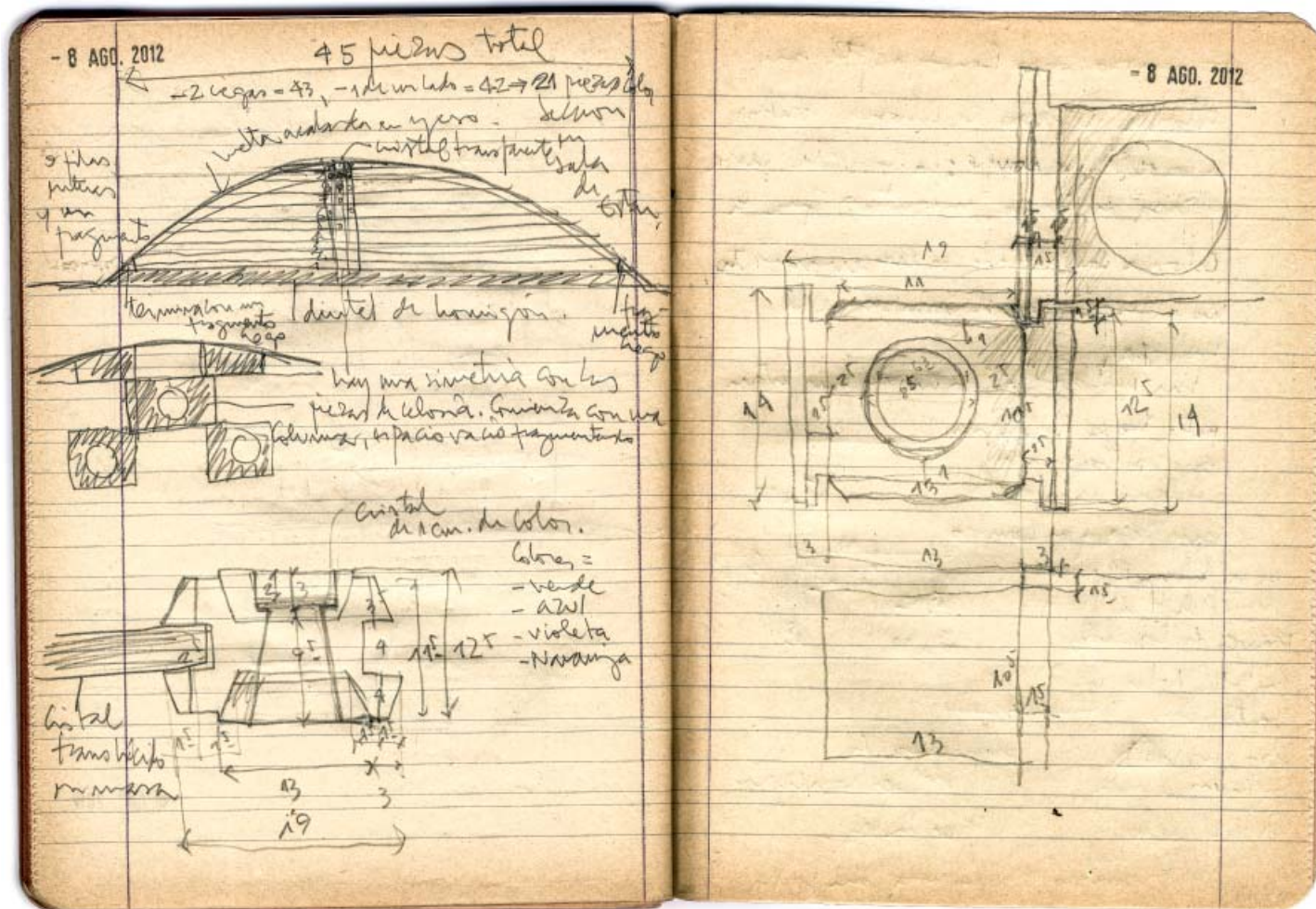
Es importante aclarar que, cuando he rotulado el dibujo como planta, en realidad se trata de la fachada frontal de la pieza, que nos muestra el hueco circular que contiene los vidrios de colores. Es decir que se debe tomar este dibujo como la vista del objeto, y no la planta.



Doble página:

Perfil de la pieza cerámica de celosía, en escala 1:1, que acompaña el de la doble página anterior. Este dibujo muestra la pieza en varias secciones superpuestas: lo muestra en vista desde arriba, con las dos grandes bocas hacia adelante y hacia atrás, y la unión por el centro que pasa de lado a lado. Pero también hay superpuesta una sección de la pieza, donde se ve el perfil interior donde se sitúa el vidrio circular, un perfil que es cónico y que se va reduciendo desde 8.3 cm. hasta 6.5 cm. para luego volver a abrirse hasta 8.5 cm. por el otro lado. En el dibujo está sombreada la parte seccionada, para diferenciarla de la planta desde arriba.

Este dibujo que superpone perfiles da muestra de la enorme complejidad de la pieza, un objeto que cada vez se muestra de forma distinta, de manera que para registrarlos no basta con una sola vista por vez, sino que es necesario buscar formas de anotar su complejidad para que no nos queden partes sin recoger. Solo así, al volver al estudio, podremos recordar y entender el objeto sin que nos entren nuevas dudas.



Doble página:

Esta doble página, dibujada en el mismo día que las anteriores, registra el mismo elemento de pieza cerámica de celosía, pero ahora en distintas posiciones y en relación al elemento de la bóveda en la casa.

En la página de la izquierda, el dibujo es de la celosía y su difícil encuentro con la geometría de la bóveda. Aquí se ve cómo la celosía viene de un sistema -el iniciado en la Casa Oks de Martínez, Buenos Aires-, de entramado ortogonal, donde la pieza encaja perfectamente en todas las direcciones, mientras que al llegar a La Ricarda no encaja bien con la ondulación propuesta por la bóveda.

En efecto, así como en planta parece encajar perfectamente con el sistema propuesta por la casa, es en la sección, sobre todo encima de los 2.10 m., cuando aparece la geometría ondulada de la bóveda y se ve una relación no resuelta entre estos dos sistemas. En el dibujo se especifica que en la altura del arco de la bóveda caben, verticalmente, 9 piezas de celosía y un fragmento... Hay una nota escrita que dice: *Es curioso como Bonet acepta que el borde del paño de celosía contra la bóveda, se rompe: la bóveda gana y pasa de largo, mientras que la celosía con cristales es un cerramiento, no interfiere en el camino de la bóveda.*

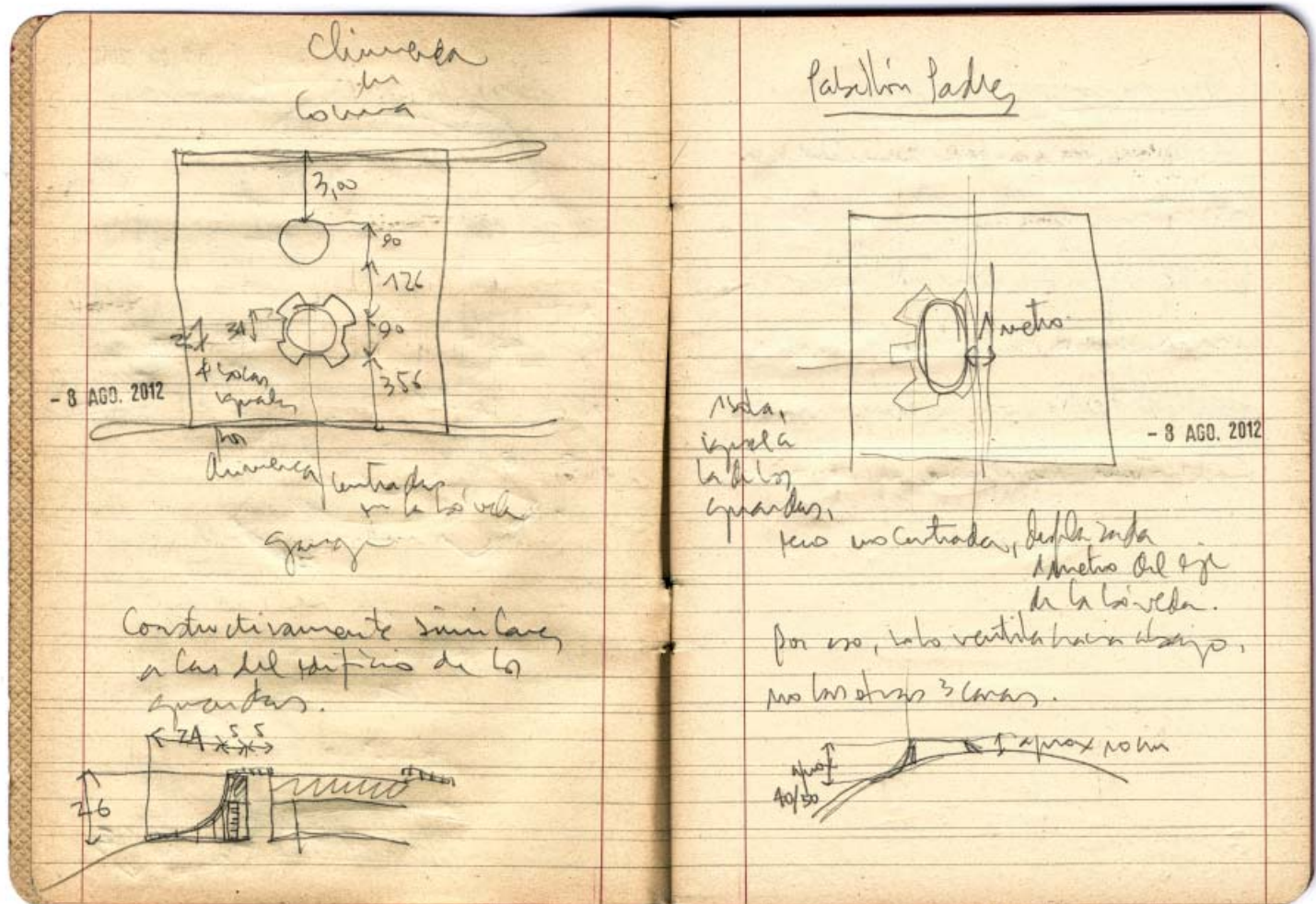
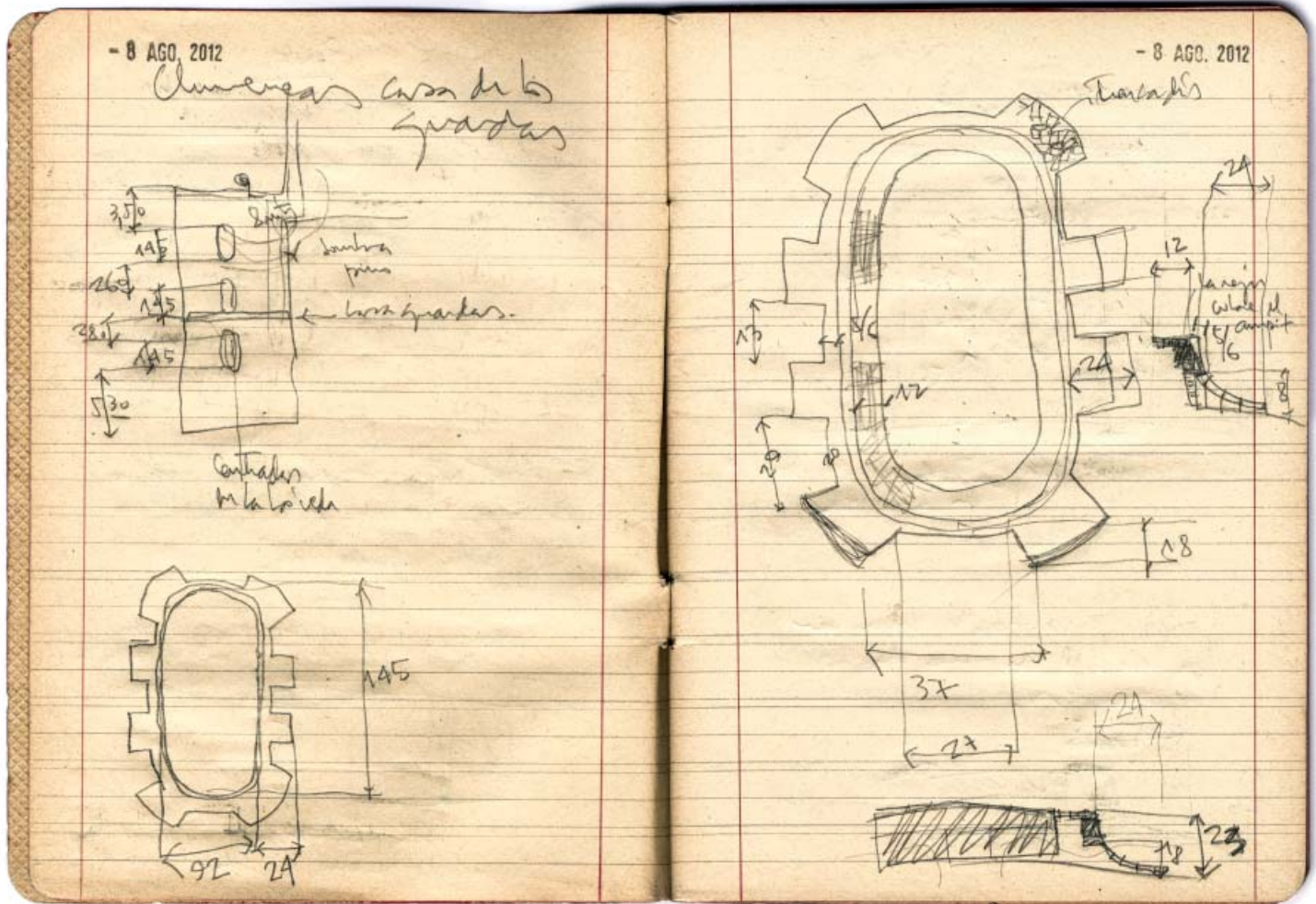
En la página de el derecha, el dibujo explica la pieza cerámica en alzado frontal y su relación con otra pieza vecina, que va colocada en la diagonal, no al lado. El dibujo muestra la zona común de las dos piezas, el enganche que las mantiene unidas, una banda que corre lateral a la parte principal de la pieza y que es común a todas.

Doble página:

Este dibujo insiste en la observación de la página anterior, con la idea de que las celosías están repitiendo un sistema de superposiciones y carriles idéntico al de las bóvedas y patios en planta.

Este concepto, de que la forma en que se colocan las celosías y las zonas comunes que hay entre ellas, que llamo calles, está refiriéndose, en una escala muchísimo menor, al sistema general de toda la casa, donde las bóvedas y sus vigas planas laterales también son calles o carriles que funcionan como zonas comunes entre ellas, y que es donde se colocan las circulaciones o servicios de la casa.

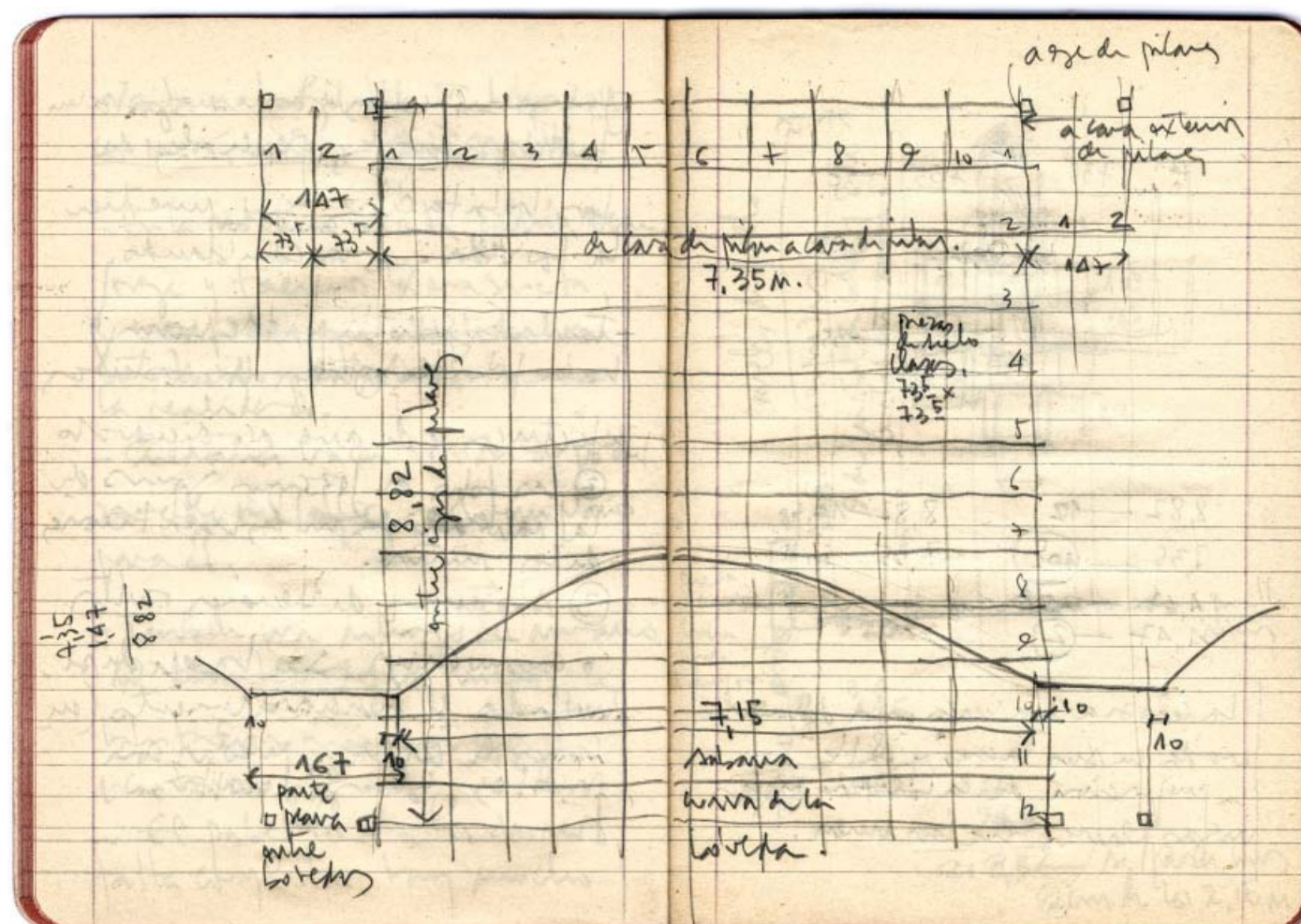
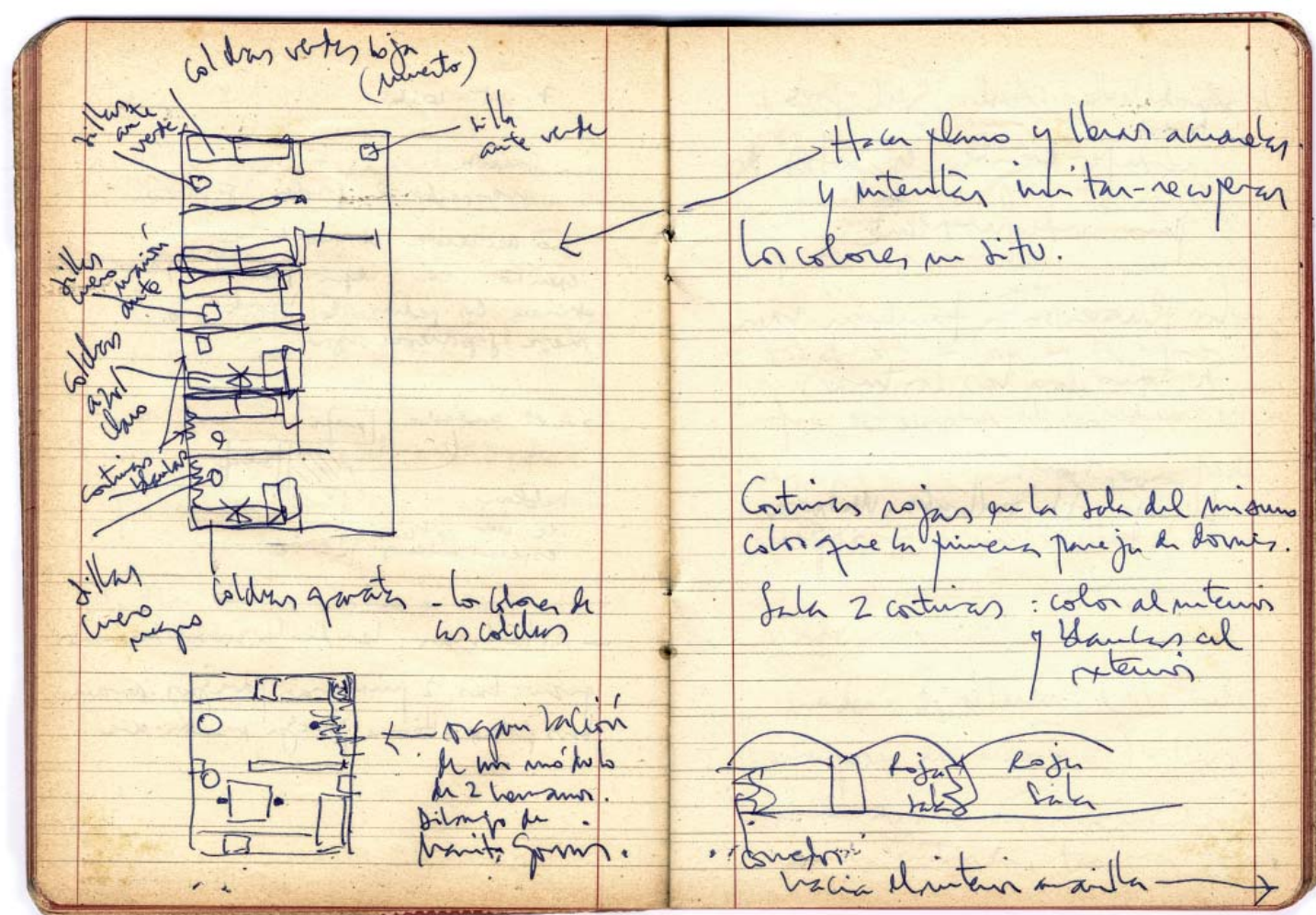
Libreta 7. Comenzada en Agosto de 2012, acabada en Abril de 2015.



Doble página:
 Esta doble página registra las tres chimeneas o salidas de humos que salen en la superficie de la casa de los guardas, dibujadas subido a la cubierta de la casa.
 Los dibujos van cambiando de escala, desde una primera localización general de las chimeneas en la planta del pabellón, luego un dibujo específico de una de las chimeneas, al comprobar que las tres son iguales. Finalmente, en la página de la derecha, un dibujo en planta de todo el objeto con más detalle, combinado con una pequeña sección transversal y otra longitudinal de la parte saliente desde el nivel de cubierta hasta su cubrición con reja metálica.

Doble página:
 Esta doble página continúa con el registro de las chimeneas, siempre dibujando desde arriba de la cubierta de la casa.
 En el caso de la página de la izquierda, el dibujo es de las dos chimeneas de la cocina, que, según se anota, son constructivamente similares a las del edificio de los guardas.
 En la página de la derecha, registro de la chimenea que sale encima del Pabellón de los Padres, similar a las de los guardas.

Libreta 8. Comenzada en Abril de 2015, inacabada.



Doble página:

Esta doble página registra una conversación mantenida con la Sra. Marita Gomis en La Ricarda el 7 de Septiembre de 2012. En esta parte de la conversación, Marita da datos sobre los colores de cortinas y cubrecamas de los dormitorios del Pabellón de los Niños, así como la forma de organizarse las camas y los hermanos en parejas, de a dos habitaciones funcionando a la vez.

El dibujo es muy esquemático, dirigido a anotar lo que Marita va indicando, pero es importante pues pone en evidencia el extremo cuidado en la decisión de colores en todos los elementos de la casa, incluidas cortinas, alfombras, cubrecamas y hasta los tapizados de los muebles que se encontraban en el mismo ambiente, también a conjunto.

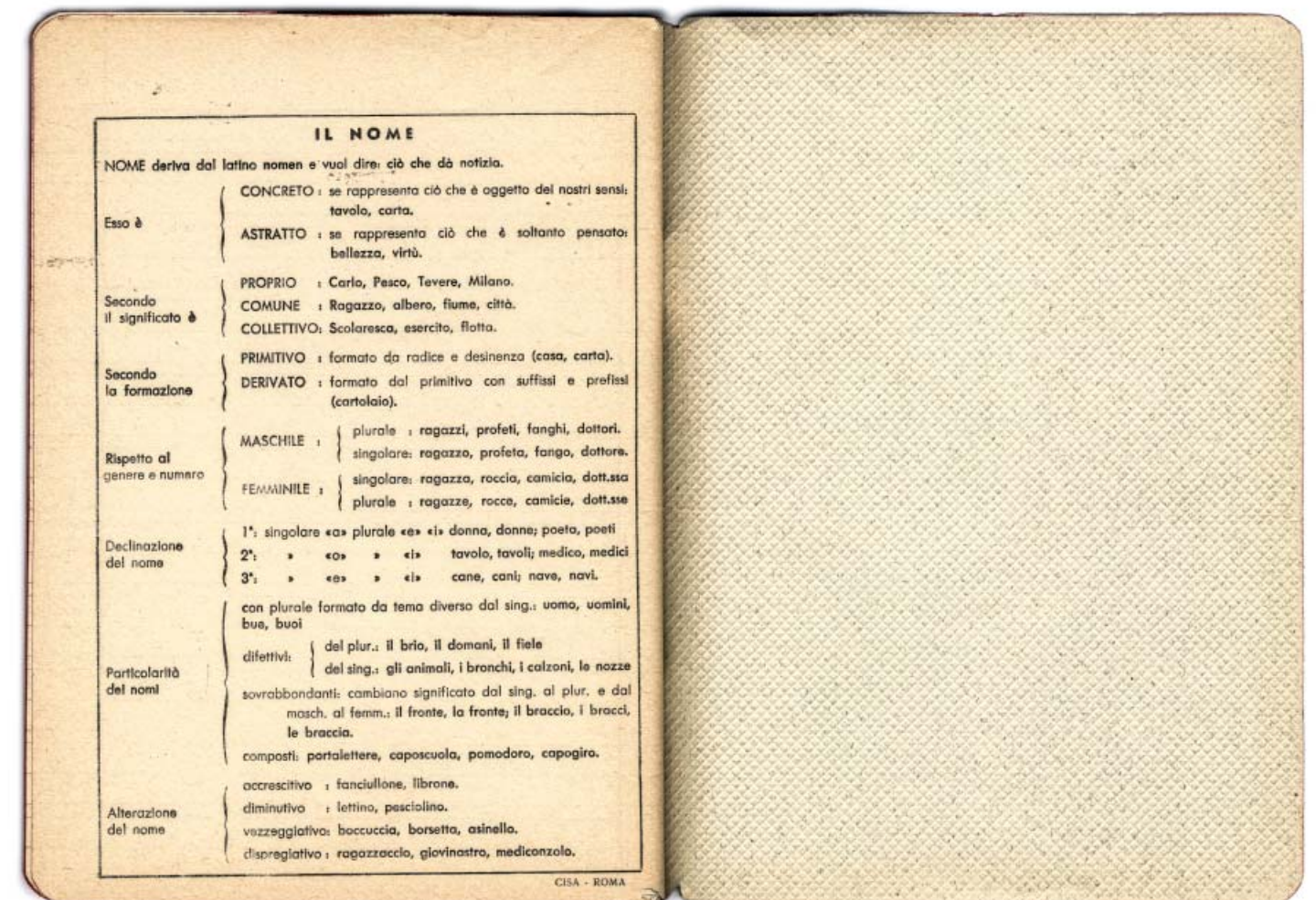
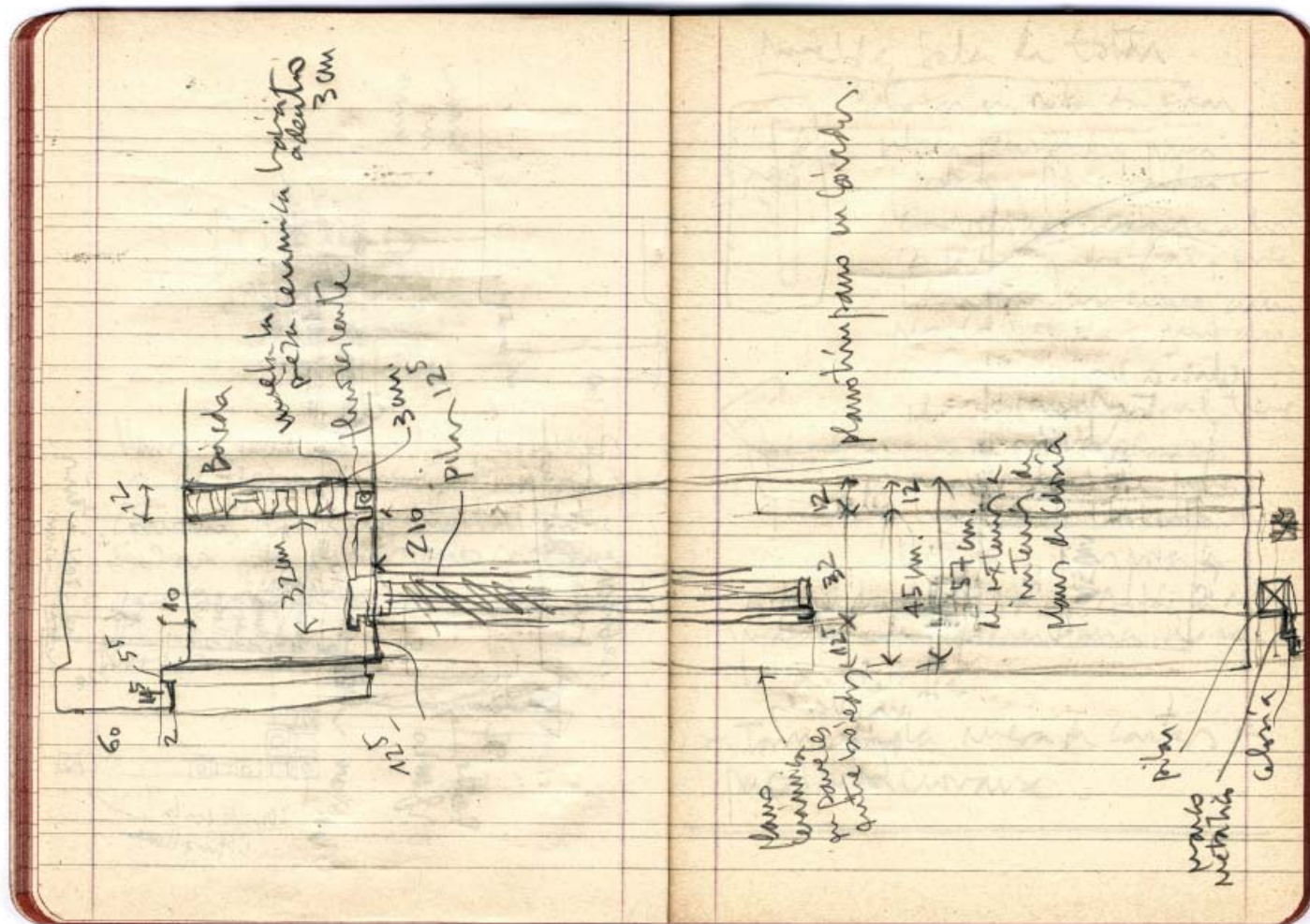
Hay en la parte baja de la página de la izquierda un pequeño dibujo hecho por Marita Gomis, donde explica cómo estaba organizado el par de habitaciones, en el que los dos hermanos estudiaban juntos, a uno y otro lado de la mesa cuadrada, y en la que la puerta corredera abierta genera una estancia compartida.

Doble página:

Este dibujo que ocupa dos páginas del Cuaderno 8, es una aclaración de la relación entre la bóveda y las 10 piezas de pavimento de piedra blanca de 73.5 cm. x 73.5 cm. debajo suyo.

Como ya he dicho en otras partes de la tesis, la sábana o parte cóncava de la bóveda coincide en medida con 10 piezas de pavimento, convirtiéndose uno en módulo del otro elemento. La bóveda mide la plataforma, mientras que el pavimento mide las actividades debajo suyo. El traspaso entre uno y otro elemento hace que, entre ambos, controlen todas las medidas de la casa. En el dibujo del perfil de la bóveda encima del pavimento hay una voluntad por proyectar una realidad encima de la otra para hacerlas ver a la vez. Cuando la bóveda llega a su parte baja, comienza la zona de transición hasta la siguiente bóveda, la que corresponde a la viga plana que contiene debajo circulaciones y servicios. Esta zona también está modulada con las baldosas, y equivale a dos piezas de este pavimento.

En la planta también se dibuja el otro sentido de las piezas de pavimento, las 12 piezas que van entre ejes de pilares.



Doble página:

Este dibujo es una continuación de la página anterior, es decir, de observación de la fachada Sur en todo su camino desde el techo al suelo, en este caso en el momento de cortar los ventanales de vidrio. De igual manera que lo comentado para el caso en que corta el plano de celosía, interesa ver cómo el plano final de proyección de la bóveda se retira hacia atrás 64.5 cm. hasta el verdadero plano de cierre, que es la celosía en la parte del tímpano de las bóvedas, encima de los 2.10 m. Este retranqueo de la fachada genera un alero a Sur en el tímpano, mientras que el retranqueo en la parte de la carpintería es la mitad, 32.5 cm.

Es interesante también observar todo lo que Bonet coloca en este plano, desde la viga plana que hace de dintel y aguanta la celosía del tímpano, hasta los cortineros y tubos fluorescentes que quedan contenidos en este dintel plano.

También interesa la distancia que queda entre el plano exterior de la celosía baja de la fachada, hasta el plano interior de la celosía del tímpano de la bóveda: total 57 cm.

3.4 Maqueta

La maqueta que he construido de La Ricarda es una maqueta muy realista, nada abstracta, ya que parte de una necesidad de aprender de la casa construyéndola. Construir la maqueta de este proyecto fue una manera de traerme la casa al estudio, y también un primer ejercicio para contrastar todos los datos que me faltaban. En este sentido, la maqueta fue una ayuda para poner a prueba los dibujos que había empezado a hacer, y dirigió las siguientes visitas a la casa para medir, provocando así una serie de planos o croquis hechos para poder completar la propia maqueta. Podría decir que la maqueta me ayudó a empezar por algún lugar la observación más concreta, a medir y a observar la casa. La maqueta hizo el paso de solo observar a observar y medir.

La maqueta forma parte de la tesis como un segundo documento de observación de la casa, permitiendo ver y entender aspectos espaciales que con dibujos solamente no podría. El caso más evidente es el carácter constructivo de la sección, entre lo que se ve y lo que no se ve, que se muestra muy bien con la maqueta. Por tanto, la manera en que la maqueta se corta, se divide en partes, y la definición de los límites y forma de estas partes, son las primeras decisiones a tomar. En este caso, la he dividido según creo que se explica mejor la lógica estructural y constructiva de la casa: por planos horizontales, apilados unos sobre otros, que arrancan desde la estructura de cimentación enterrada y van hasta las copas de los pinos.

La Ricarda está contenida en una sección que corta todo el terreno, abarcando desde la cimentación -a nivel -2.35m-, hasta la parte alta de la copa de los pinos -a nivel +8.00m aproximadamente. Esta sección tan alta se divide en cinco franjas sucesivas, no solapadas. La primera franja, la más baja, es la que corresponde a la cimentación, en base a zapatas, riostras y pequeños pilares, que mantiene unido todo el conjunto encima del nivel de suelo. Va desde el nivel -2.35m hasta el +0.00 de la casa. Un segundo tramo de la sección es el plano sobre el que se apoyan todos los muebles, tabiques y armarios que definen los usos y partes del programa, haciendo posible la vida de la casa. Es el plano donde se habita, independiente del techo, con piezas que no forman parte de él, sino que se han diseñado como elementos autónomos, colocados sobre este plano horizontal formado por el pavimento continuo de la casa. Va desde el nivel +0.00 hasta el +2.10m. Una tercera parte de esta sección es la cubierta, que sobrevuela el conjunto de manera continua, como una alfombra que parece flotar pues está apoyada en puntos muy frágiles y delgados, que son los pilares de acero. Tomada desde el nivel de dintel de puertas, ventanas y tabiques de la casa, hasta la parte más alta de la bóveda. Esta tercera franja va desde el nivel +2.10m hasta el +3.95m. Encima de la cubierta queda una nueva franja, de aire, atrapada entre la cubierta misma y la parte baja de los pinos. Esta es la cuarta franja de esta sección, y varía desde los +2.90m hasta los +5.00m, justo debajo de las copas de los pinos. La quinta y última sección son las copas de los pinos, muy horizontales, que conforman una banda de unos dos a tres metros de alto, muy homogénea y tupida, que actúa como un verdadero colchón, un techo final de todo el conjunto. Así que la primera decisión de la construcción de la maqueta fue dividirla o cortarla en estos elementos, en planos horizontales, que se construyeron por separado para poder quitar uno a uno y ver la casa en sus diferentes estratos.

A continuación, la segunda decisión fue cortar a su vez toda la maqueta, incluida la base, para poder ver esta sección que he descrito en verdadera dimensión. Así, la maqueta puede abrirse por la mitad y ver seccionada la arena que conforma la plataforma, con la cimentación incorporada, el plano de habitar, la cubierta, el aire encima suyo y los pinos al final. Es una visión muy útil pues muestra este comportamiento por estratos planteado por la casa, funcionando como verdaderas bandas apiladas. También permite entender claramente cómo funciona la estructura de la casa que queda a la vista, gracias a la estructura que queda escondida, bajo tierra. La maqueta nos muestra lo que no vemos de ese conjunto estructural: la cimentación que mantiene anclados y arriostrados los finísimos pilares que soportan la pesada cubierta de hormigón, permitiendo que todo el conjunto funcione como una unidad de pilares y vigas, encima y debajo de la tierra.

Una tercera decisión fue la escala en la que debía construir la maqueta, lo cual, a su vez, está ligado a la decisión del límite que ésta debía tener. Pensé que la casa no podía explicarse sin la plataforma que la completa, que le hace de base o zócalo. Por tanto, el límite de la maqueta sería esta plataforma y los alrededores inmediatos, para poder mostrar a su vez cómo la plataforma se va encontrando con los distintos bordes. Así, la decisión de hacer la maqueta a escala 1:100 viene en parte determinada por el tamaño total que toma todo este elemento, que es de 1.30 m x 1.30 m y unos 15 cm de alto. Pensé que para poder manipularla, moverla y trabajar con ella, esta dimensión era suficientemente grande, a la vez que me permitiría reproducir con bastante detalle los aspectos constructivos y compositivos de la casa, como los muros de celosía, las unidades de pavimentos y otros revestimientos, incluso algunos muebles fijos como la mesa del comedor o la chimenea de la Sala de Estar, que me interesaba reproducir pues son esenciales a la concepción de los espacios en que se encuentran. También, respecto a la escala de la maqueta, recordé la famosa foto en que se ve a Antonio Bonet, muy joven, junto a la maqueta de este segundo proyecto. La foto muestra a Bonet sentado encima de la mesa, al lado de la maqueta, y por comparación con el tamaño de su persona parece que la maqueta también fuera a escala 1:100. Por lo que se ve en las fotografías, esa maqueta hecha por Bonet no contenía ni carpinterías ni interiores. Es una maqueta construida para estudiar la casa exteriormente, en su conjunto y en relación con el entorno, como un objeto en el bosque, más que para estudiar los interiores. Esta escala casi no permite meter la cabeza dentro de la casa, todo lo que se ve, se ve desde el exterior.







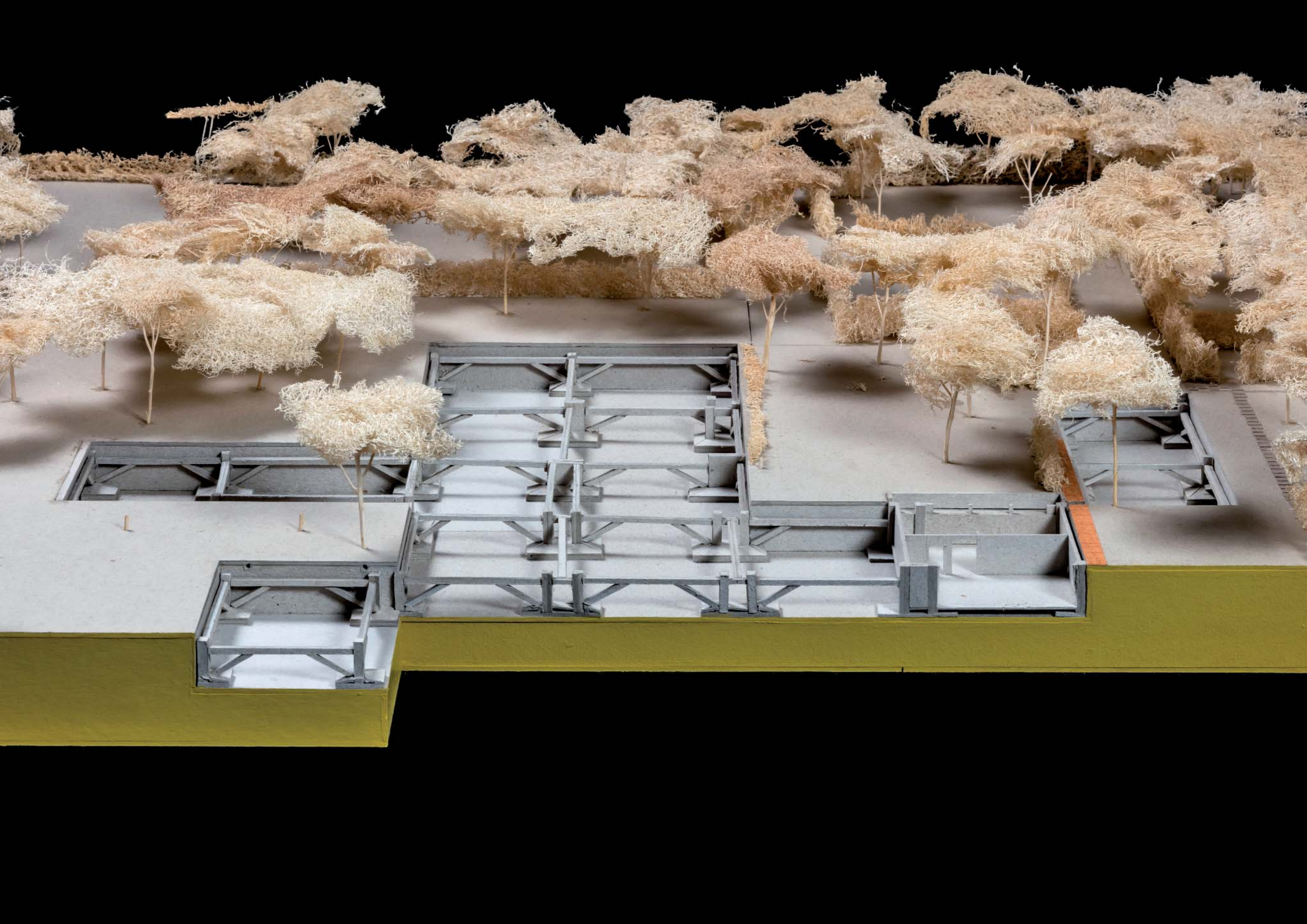




























3.5 Fotografías actuales de la casa

Estas fotografías de Adrià Goula son, como la maqueta y los planos, otro documento de observación de la casa, otra forma de documentarla, de registrarla y acercarse a ella, en este caso a través del ojo del fotógrafo. Las fotos están tomadas en Julio de 2015, luego que la mayoría de los planos y que la maqueta estuvieran acabados. Al tomar la decisión de llevar a un fotógrafo a hacer un reportaje de la casa, pensé que sería otra forma de archivar la casa, de atraparla y contenerla, representándola con otra herramienta.

Pero lo cierto es que la forma de fotografiarla de Adrià contiene puntos en común con la manera en que los planos han sido dibujados, ya que fotografía la casa como si la dibujase. Sus fotos se parecen mucho a dibujos que intentan representar algunos puntos de vista de la casa, sus fotos son como perspectivas, o son plantas, secciones, alzados de lo que está viendo. Las fotos buscan desplegar lo que tiene delante para tener elementos en verdadera dimensión que sean medibles. Las fotos son secciones de la casa en perspectiva, buscando que la sección esté expresada en valor real, en dimensión verdadera, sin deformaciones.

Estas fotos intentan que las cosas que el arquitecto ha dibujado en plano, en dos dimensiones, se queden en un plano también en la foto y no queden deformadas por la perspectiva. Así, en un proyecto como La Ricarda el trabajo del fotógrafo es muy directo, porque no se trata de que él invente un punto de vista, sino que es sensible a cuáles son las alineaciones, ejes, simetrías que organizan el espacio que tiene delante, su trabajo viene dictado por la geometría de la casa. De esta forma, cuando se coloca frente a una de estas alineaciones, todo el proyecto se despliega a partir de este lugar.

En las fotos exteriores de La Ricarda, las fotos buscan colocarse en los ejes que despliegan los espacios a sus lados, de manera que los planos frontales queden en verdadero valor y se ven los demás planos que se abren a su alrededor. En las interiores, las fotos están planteadas o bien a eje de pilares, es decir a eje de estructura, o a eje del espacio. El primer caso hace que el observador vea la sección, y en el segundo que vea el alzado, con el espacio que se despliega a su alrededor a partir de este alzado frontal situado en el eje perpendicular a su vista.

Esta manera de fotografiar se aproxima mucho al carácter descriptivo o de registro que tiene toda esta tesis. no tanto de dar una opinión, sino buscando que el objeto de estudio se exprese a sí mismo.

Fotografías de Adrià Goula, del 1 de Julio de 2015. La casa, aunque no se viva en ella desde hace años, mantiene su interior y el jardín cuidados y listos para volver a ser habitados, con un aspecto muy igual al que debió ser el momento de su inauguración.

Acompañando las fotos de Adrià, hay fragmentos de la primera carta de Antonio Bonet a la familia Gomis-Bertrand, escrita en Buenos Aires el 4 de Febrero de 1950. Distan 65 años entre estos dos documentos que suponen el más antiguo y el más actual con los que ha trabajado esta tesis.

El proyecto que describe Bonet en esta primera carta es otro proyecto, muy distinto al proyecto construido, pero a pesar de las diferencias formales, hay voluntades que permanecen en las dos propuestas. Era una curiosidad poner estas dos informaciones, escrita y gráfica, acompañadas para ver cuándo van a la vez, cuándo no, o cuándo la carta resuena en la bóveda de la casa, ya vacía, pero manteniendo aún toda la voluntad ese sueño que fue su construcción.



Estimados Inés y Ricardo:

Os mando los planos del anteproyecto de vuestra casa en “La Ricarda”.

Os ruego los estudiéis concienzudamente.



Conviene que me escribáis rápidamente cualquier duda que tengáis y que no esté claro en los planos.



En esta casa se puede hacer una vida muy alegre, higiénica y espiritual.



Lástima que no podamos conversar sobre la casa directamente.



Me gustaría que la mostraras a Prats.



El asoleamiento está asegurado por la orientación de la casa,



está estudiada de manera que la casa esté protegida en verano del sol



y de la excesiva luminosidad por intermedio de los aleros.



la vida de la casa se prolonga por intermedio de los grandes cristales corredizos (del suelo al techo) al exterior.



La parte corrediza representa el 50% de la superficie, quedando fijo el resto de los cristales.



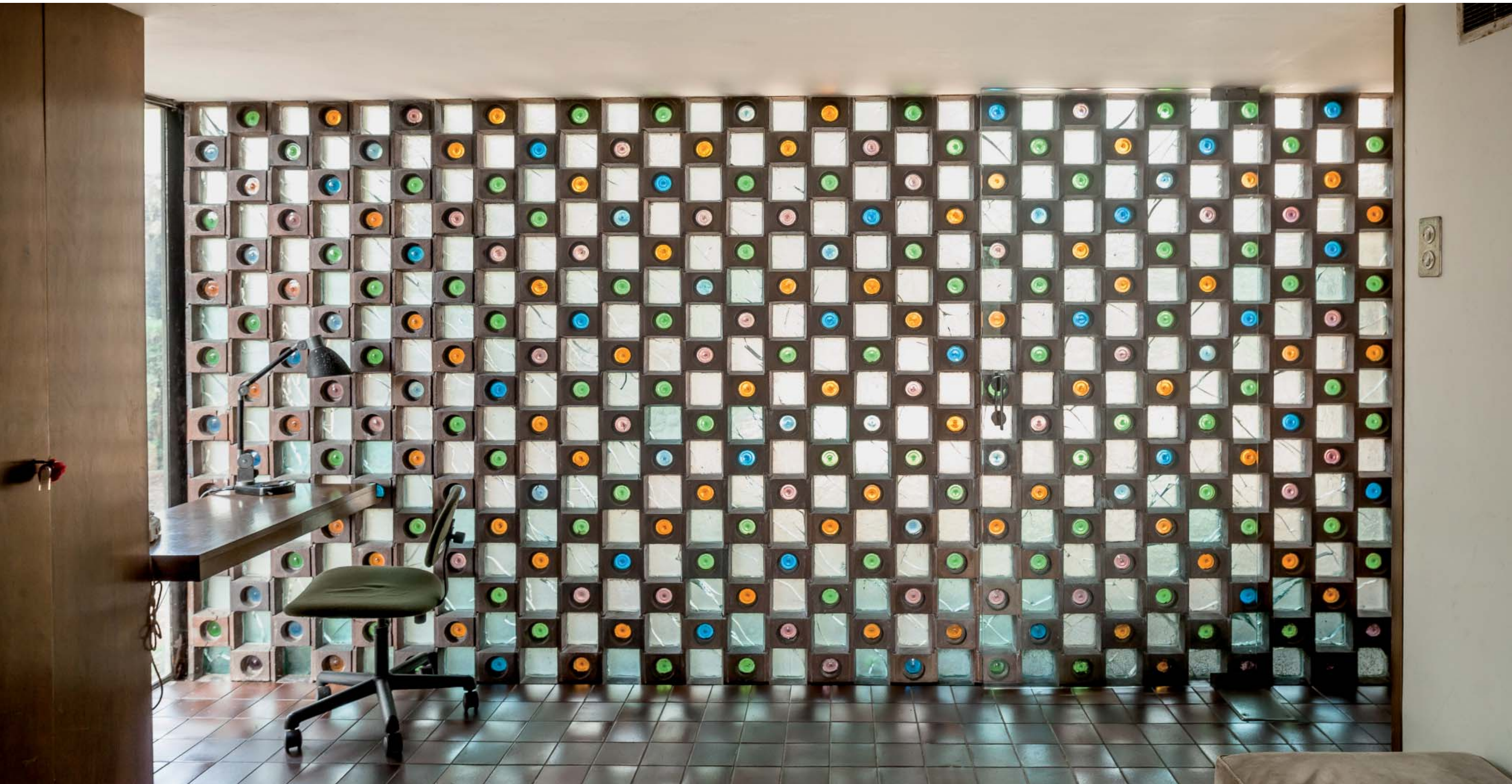
No tengo noticias tuyas ni de Bofill sobre los planos de carpintería metálica que mandé hace tiempo.



... en cambio en invierno, el sol más bajo penetra hasta el fondo de la casa.



Como veréis he mantenido el partido general que os expuse antes de partir de Barcelona.



Os ruego de todas maneras, que me digáis francamente qué os parece cada detalle.



Sin embargo, conviene estudiar la posibilidad de sustituir el muro macizo del Este de la sala de estar por un plano de vidrio fijo.



Clasificación de los ambientes exteriores en tres patios. El de los grandes al Este, el de los chicos al Oeste y el de servicio al Norte.



La casa está estudiada para que se pueda “pasear” por ella.



No está compuesta por una serie de paralelepípedos colocados uno al lado del otro,



sino por espacios y formas arquitectónicas que se suceden y se descubren a medida que paseas por la casa.



...tiene visualidad perfecta, buena aireación y



... separación absoluta del suelo,



salvando así el problema de la humedad.



La perfecta funcionalidad de la casa se describe en sus propios planos.



Bueno, espero vuestra respuesta lo más rápidamente posible



...para no demorar demasiado los planos definitivos.

Un abrazo de Antonio Bonet.

ANTONIO BONET
ARQUITECTO

Buenos Aires 4 - II - 50

Estimados Inés y Ricardo:

Os mando los planos del ante-proye-

cto de vuestra casa en "La Ricarda".

Junto con ellos van una memoria

suscripta y unas fotos que dan bastante

testidua de lo que será la casa.

Os mego estudiarlos concienzudamente

4. Correspondencia

los planos. Conviene que me escribas rap

La familia Gomis Bertrand ha conservado en el archivo familiar todas las cartas de ida y vuelta entre el cliente y su arquitecto, escritas durante el proceso de La Ricarda. A ellas he podido tener acceso gracias a la amabilidad de la familia, y al leerlas fueron el primer grupo de documentos que pensé que darían cuerpo a esta tesis.

La meticulosidad de Ricardo Gomis le hizo guardar no sólo las cartas que recibía de Antonio Bonet, sino también una copia de cada una de las cartas que envió a su arquitecto, así que con su lectura se puede seguir el desarrollo de este proyecto como si de una novela se tratara. Y no sólo eso, el cliente anotaba en el sobre de cada carta recibida, el día de llegada a su domicilio y el día de lectura. Con las cartas entre Gomis y Bonet se conservan, además, algunas del constructor, Emilio Bofill, y de José Comas, arquitecto encargado de los trámites y la coordinación de la obra.

El estudio razonado de cada una de estas cartas permite acercarse al tono con que se desarrollaba la relación entre las partes del proyecto, entre sus integrantes: la relación personal, cómo se hablaban y se decían las cosas; la jerarquía que existía en la dirección de la obra y como ésta no se abandonó en ningún momento hasta el final del proyecto - Bonet Arquitecto Redactor del Proyecto y Director de las obras; Ricardo Gomis, el Cliente con seguimiento in situ de las obras y responsable del Control de la Ejecución; Emilio Bofill, Constructor, elaboración de planos de obra y ejecución de la obra; José Comas, trámites de obra e intermediario entre Cliente-Constructor-Arquitecto.

La primera carta es justo después de haberse conocido cliente y arquitecto en Barcelona y de visitar el lugar juntos. Un amigo común, Joan Prats, los ha presentado. Pero habrán de pasar 14 años en que la ilusión y la confianza en esa construcción se mantiene tan sólo a través de las cartas. Tiempos largos de no correspondencia al inicio y un buen ritmo de ida y vuelta durante la construcción. Al leerlas, se hace evidente que es esta correspondencia la que logró mantener el proyecto desde su inicio hasta el fin, y que no decayera durante su larga gestación de 8 años (1949-57), y también largo proceso constructivo de 6 años (1957-63).

Durante la lectura de las cartas, lo primero que sorprende es el constante respeto que mantiene la relación entre ambos. “ Mi querido amigo Antonio ” y “ Querido amigo Ricardo ” serán los encabezamientos con los que inician la mayoría de cartas. Al final de cada una, también los abrazos y saludos a las respectivas mujeres no faltan nunca. Esta relación de cordialidad y cariño que cliente y arquitecto mantienen en el tiempo, no se deteriora con la distancia física ni temporal que a veces hay entre cartas y llegará intacta hasta el final.

La distancia geográfica entre Barcelona y Buenos Aires en 1950 es aún mayor que ahora, pero en el momento de escribir una carta, cada uno está a solas con su interlocutor. Son momentos de cercanía, de intimidad, y con cada carta se va consolidando una complicidad, una amistad, que no existía previamente. Es un documento que lleva tiempo desarrollar y, por tanto, se convierte más en un reflejo personal de lo que se piensa y se siente en relación a una conversación directa, siempre más espontánea. La carta refleja estados de ánimo y funciona casi como un lugar de confesión de lo que uno siente y que explica a un amigo a la distancia. En este sentido, podemos ver en ellas las preocupaciones de Bonet y de Gomis durante este largo proceso, como son otros encargos que puedan aparecer- en el caso de Bonet-, los ritmos de la obra y su ejecución por parte del constructor - en el caso de Gomis-.

Seguramente es debido a esta relación epistolar entre ambos, que la casa de la pareja Gomis-Bertrand, pase a denominarse en el estudio del Arquitecto como casa Ricardo Gomis.

También reflejo de sus estados de ánimo es la dirección que va tomando la correspondencia en los diferentes momentos de este largo proceso: muy marcada de Buenos Aires a Barcelona al inicio, cuando Bonet quiere que nos se le escape el encargo, contrapuesta a la menor intensidad de Gomis, que está en el centro de la atención - donde sucede el encargo- . Más tarde se invierte la intensidad de Barcelona a Buenos Aires, es el momento en que Gomis se preocupa más por la evolución de la obra y es él quien escribe con más frecuencia y va detrás del arquitecto, para conseguir que venga a asistirle en su casa.

Esta relación epistolar empieza al compartir este proyecto, es una relación de trabajo, pero seguramente su complicidad se basa en unos recuerdos comunes vividos en Barcelona, la década anterior a la Guerra Civil Española. De esos días, ambos tienen un grupo de amigos, de distinta generación, que participaron activamente en las vanguardias artísticas de la ciudad. Perteneciente a ese mundo es la frase que Bonet escribe a Gomis en una de sus primeras cartas, sabiendo que su cliente sabrá entender la forma “heroica y de extrema pureza con que yo he encarado y mantengo mi carrera...”

Listado de Cartas

Carta 1. Nº archivo 201.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Inés y Ricardo Gomis.
Escrita: 4 de Febrero 1950.
Tipo de carta: Manuscrita.
Correo: postal.

Carta 2. Nº archivo 202.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 3 de Abril de 1951.
Reenviada: 24 de Mayo de 1951.
Recibida: 28 de Mayo de 1951.

Carta 3. Nº archivo 203.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 8 de Agosto de 1952.
Tipo de carta: Manuscrita.
Correo: a través de Celso Gomis.

Carta 4. Nº archivo 204.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 26 de Diciembre de 1952.
Tipo de carta: Tipeada a máquina.
Correo: probablemente a través de la Sra Pilar Campíns de Mira.

Carta 5. Nº archivo 205.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 18 de Junio de 1953.
Tipo de carta: A máquina.
Correo: postal.

Carta 6. Nº archivo 206.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 15 de Julio de 1953.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 4
Correo: postal.

Carta 7. Nº archivo 207.

De Barcelona a Buenos Aires, de José Comas a Antonio Bonet.
Escrita: 1 de Agosto de 1953.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 3
Correo: postal.

Carta 8. Nº archivo 208.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 8 de Agosto de 1953.
Tipo de carta: A máquina con nota a mano.

Páginas: 1, y adjunta un croquis referenciado.
Correo: postal.

Carta 9. Nº archivo 209.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 17 de Agosto de 1953.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 10. Nº archivo 210.

De Barcelona a Buenos Aires, de José Comas a Antonio Bonet.
Escrita: 27 de Agosto de 1953.
Tipo de carta: A máquina, con nota a mano.
Páginas: 2.
Correo: postal.

Carta 11. Nº archivo 211.

Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 24 de Septiembre de 1953.
Tipo de carta: A máquina, con nota a mano.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 12. Nº archivo 212.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 17 de Noviembre de 1953.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 13. Nº archivo 213.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 4 de Marzo de 1954.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 2
Correo: postal.

Carta 14. Nº archivo 214.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 11 de Marzo de 1954.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 15. Nº archivo 215.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: Junio de 1956.
Tipo de carta: Manuscrita.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 16. Nº archivo 216.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: Sin fecha, presumiblemente hacia Agosto de 1956.
Tipo de carta: A mano.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 17. Nº archivo 217.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 27 de Octubre de 1956.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 3
Correo: postal.

Carta 18. Nº archivo 218.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 4 de Octubre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1
Correo: postal.

Carta 19. Nº archivo 219.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.
Escrita: 4 de Octubre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 3+ 5 hojas con croquis.
Correo: postal.

Carta 20. Nº archivo 220.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 25 de Octubre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 4.
Correo: postal.

Carta 21. Nº archivo 221.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 4 de Noviembre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 3, incluyen croquis a mano.
Correo: postal.

Carta 22. Nº archivo 222.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 19 de Diciembre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1 escrita.
Correo: postal.

Carta 23. Nº 223.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.
Escrita: 19 de Diciembre de 1957.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: postal.

Carta 24. Nº 224.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 18 de Enero de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: postal.

Carta 25. Nº 225.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 20 de Enero de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: postal.

Carta 26. Nº 226.

De Buenos Aires a Sao Paulo o Río, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 23 de Enero de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: postal.

Carta 27. Nº 227.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.
Escrita: 6 de Febrero de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 3, con croquis a mano.
Correo: A través de Ricardo Gomis, que ha estado en Bs As y regresa a Barcelona.

Carta 28. Nº 228.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.
Escrita: 1 de Abril de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: Postal.

Carta 29. Nº 229.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.
Escrita: 11 de Abril de 1958.
Tipo de carta: A máquina.
Páginas: 1.
Correo: Postal.

Carta 30. Nº archivo 230.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 11 de Abril de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta 31. Nº archivo 231.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 7 de Agosto de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta 32. Nº archivo 232.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Assís Viladevall, Director de la Revista Cuadernos de Arquitectura.

Escrita: 1 de Agosto de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta 33. Nº archivo 233.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 29 de Septiembre de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 34. Nº archivo 234.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 10 de Octubre de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 35. Nº archivo 235.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 7 de Marzo de 1959.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta 36. Nº archivo 236.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 23 de Marzo de 1959.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 37. Nº archivo 237.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 23 de Junio de 1959.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 38. Nº archivo 238.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 7 de Julio de 1959.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3 + un planilla balance de la obra.

Correo: Postal.

Carta 39. Nº archivo 239.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 14 de Julio de 1959.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta 40. Nº archivo 240.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 8 de Febrero de 1960.

Tipo de carta: Telegrama

Páginas: 1.

Carta 41. Nº archivo 241.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 9 de Febrero de 1960.

Tipo de carta: Telegrama

Páginas: 1.

Carta 42. Nº archivo 242.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 21 de Abril de 1960.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Carta 43. Nº archivo 243.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 22 de Agosto de 1960.

Tipo de carta: A máquina con croquis a mano.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta 44. Nº archivo 244.

De Buenos Aires a Barcelona, del estudio de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 6 de Septiembre de 1960.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal

Carta 45. Nº archivo 245.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 14 de Septiembre de 1960.

Tipo de carta: Carta a máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta 46. Nº archivo 246.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 5 de Octubre de 1960.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta 47. Nº archivo 247.

De Buenos Aires a Barcelona, del estudio de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: Octubre de 1960.

Tipo de carta: A máquina con dibujos.

Páginas: 4.

Correo: Postal.

Carta 48. Nº archivo 248.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 18 de Noviembre de 1960.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 49. Nº archivo 249.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 3 de Diciembre de 1960.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta 50. Nº archivo 250.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 29 de Mayo de 1961.

Tipo de carta: A máquina, con croquis a mano.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta 51. Nº 251.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 30 de Noviembre de 1961.

Tipo de carta: A máquina, con croquis a mano.

Páginas: 1, con un croquis a mano.

Correo: Postal

Carta 1. Nº archivo 201.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Inés y Ricardo Gomis.

Escrita: 4 de Febrero 1950.

Tipo de carta: Manuscrita.

Correo: postal.

Es la 1era carta conocida, y es de 6 meses más tarde del primer encuentro en Barcelona. La fecha de ese encuentro es Agosto del 49, pues es después de la séptima reunión del CIAM, que se lleva a cabo en Bergamo entre el 22 y el 31 de Julio de ese año. Bonet, de regreso de ese encuentro, pasa por Barcelona antes de viajar a Buenos Aires, y se encuentra con Inés Bertrand y Ricardo Gomis, presentados por Joan Prats. En el libro BONET, de Ernesto Katzestein, hay una foto del Ciam VII de Bérgamo, con Antonio Bonet sentado en segunda fila, y también de Antonio con Ana María en Barcelona, en Agosto del 49.

El membrete dice Antonio Bonet Arquitecto. No hay dirección postal.

Análisis del contenido.

La carta es de acompañamiento de los planos, memoria y fotos de maqueta del primer anteproyecto para La Ricarda. Los planos y fotos de la maqueta a los que se refiere Bonet en esta carta son los que aparecen en la publicación del COAC, mientras que los planos están en el archivo del Colegio. La memoria *sucinta* también está con la documentación de esta carta y está tipeada a máquina. La presentación del anteproyecto es completa: planos, memoria y fotos de maqueta. Parece que Bonet no quiere dejar dudas de su interés por el encargo, así que manda una entrega muy completa.

Justo después de la introducción, Bonet pide que Inés y Ricardo Gomis *“estudien concienzudamente los planos”*, y que conviene que le *“escriban rápidamente cualquier duda que tengan y que no esté clara en los planos”*. Que le manden *“detalladamente todas las observaciones, detalles a corregir, etc, etc, para que se puedan estudiar los planos definitivos.”* Este tono, intentando anticipar lo que debería pasar o deberían hacer sus clientes de Barcelona cuando tengan el proyecto en sus manos, parece evidenciar un estado de ansiedad en Bonet que quiere estar presente, no solo en los planos y la memoria -que reproduce su voz explicando el proyecto-, sino en los días posteriores a que éstos hayan mirado el proyecto. Intenta dominar el estado anímico de sus clientes, aún a la distancia, probablemente ansioso porque no sabe qué reacción puedan tener sobre sus ideas. Así, al decirles que *escriban rápidamente... que manden bien detalladamente todas las observaciones...* Bonet intenta que no haya tiempos largos donde poder dar muchas vueltas al asunto, ni que puedan sobrevenir dudas importantes sobre el proyecto. Se puede entender muy bien esta ansiedad en Bonet: es la primera propuesta que hace de la casa, y no sabe si gustará o no, ya que no ha presentado nunca nada antes para estos clientes. Por lo tanto, no sabe si gustará o si puede hacer fracasar el encargo. Bonet en este momento tiene 37 años. A pesar de tener un currículum muy grande para esta edad, es muy joven, y esto se nota en el tono de ímpetu y de alguien que quiere dirigir la situación desde la distancia.

A continuación, Bonet dice que el anteproyecto mantiene el partido que expuso a Inés y Ricardo Gomis antes de partir de Barcelona. De esto se deduce que en la reunión de Barcelona Bonet ya plantea una propuesta de casa, que luego fija en los planos, maqueta y memoria que envía por correo.

Más adelante, Bonet continúa insistiendo que le digan *“francamente qué les parece cada detalle”*, que él está muy contento porque cree que *“esta casa representa un nuevo tipo dentro de las casas modernas conocidas, y que además resuelve todos los problemas de La Ricarda: humedad y visibilidad.”* Dice que *“en esta casa se puede hacer una vida muy alegre, higiénica y espiritual”*. Y acaba, *“lástima que no podamos conversar sobre ella directamente.”* En este párrafo Bonet es-

tablece el espíritu de la casa: para él será una casa moderna y nueva, un nuevo tipo dentro de las casas modernas conocidas. Es una doble innovación: en la vida de España hasta ese momento, y en los tipos modernos conocidos. Así que La Ricarda ha de representar para él un avance, una evolución en sus proyectos, como un eslabón más en la línea de investigación tipológica que ha ido desarrollando en Buenos Aires. Les propone algo que será muy nuevo, y propone lo nuevo como un aspecto positivo, como una virtud, un valor del proyecto.

Pero también se puede ver cómo Bonet piensa que esa casa formará parte de una serie de casas que marcaran la historia en arquitectura, entre casas de Mies, Le Corbusier, Neutra... y que por consiguiente lo pondrá a él mismo dentro de la historia de la arquitectura. Una casa moderna, que sigue los principios arquitectónicos de Le Corbusier y que Bonet vio directamente en el estudio de aquel; donde se podrá hacer una vida espiritual, también una terminología utilizada por Le Corbusier cuando habla de la nueva arquitectura; con avances técnicos e invenciones, que pondrán la casa en la vanguardia no solo de la creación de espacios sino de utilización de las técnicas más avanzadas.

La casa, antes que nada, será un avance en el modo de vida, y según Bonet, en ella se podrá hacer una vida higiénica y espiritual. Es decir: aire libre; mucho sol; mucha sombra y fresco para el verano; rampas y recorridos para que se pueda pasear por la casa; relación entre espacios que se suceden y se descubren a medida que se recorre la casa...

Al lamentarse por no poder conversar sobre la casa directamente, Bonet debe pensar a la vez en varias cosas. Una es que querría, seguramente, ver la expresión de sus clientes al ver su proyecto. Siente angustia porque el proyecto tenga que explicarse por sí solo, sin estar él presente para defenderlo, y en este sentido hace una presentación muy completa, incluyendo fotografías de maqueta, para que ésta quede lo mejor explicada posible. Esta dificultad que significa el proyecto a distancia, enviar el proyecto y no estar presente para explicarlo, genera en todo proyectista una preocupación de pensar que quizás sus ideas no serán del todo entendidas, con el riesgo que eso supone de perder el encargo o el interés por parte de los clientes.

Otra cosa que probablemente pensaría Bonet al escribir esta última frase es que, al conversar directamente, él podría llegar a descubrir más temas de proyecto, intercambiando ideas, opiniones y puntos de vista con esos clientes que, seguramente, le entienden muy bien, y comparten un mismo espíritu de innovación, de invención y de vida espiritual, al aire libre, con sol y aire muy presentes.

Sigue diciendo en su carta que Celso (se refiere a Celso Gomis, hermano de Ricardo, que vivía en Buenos Aires y al que Bonet enseña el anteproyecto) ha visto la maqueta y que ha hablado con él varias veces, y que por tanto *“quizás él pueda explicar la casa con un lenguaje menos profesional y más directo.”* Aquí hay un nuevo intento por parte del arquitecto de acercar el proyecto a sus clientes a través de otros ojos, de otro relato, más cercano a la familia, y que pueda ayudarle en la distancia. Pero también quiere decir que, al haberlo visto Celso, el proyecto tiene de alguna forma una primera aprobación de la familia, o, si más no, ha estado discutido con alguien cercano a la manera de vivir de Ricardo e Inés.

A continuación menciona que no tiene noticias ni de Ricardo Gomis ni de Bofill sobre planos de carpintería metálica que mandó hacer tiempo: los necesita de vuelta *con comentarios*. Aquí hay otro intento de parte de Bonet por establecer lazos y conversaciones alrededor de un proyecto, pero sobre todo alrededor de una idea común de casa, hablando de materiales y tipos de cerramiento, que puedan ya avanzar y fijar la relación, y temas constructivos que le permitan entender el tipo de casa y de vida que sus clientes quieren llevar en Barcelona.

En la memoria descriptiva de los materiales que formarán el primer Anteproyecto, Bonet dice directamente que *“la carpintería exterior será de hierro, y los detalles estarán dentro de alguno de los sistemas ya enviados.”* Se refiere a los planos de carpinterías que envió a Bofill y a Gomis y que reclama con comentarios y anotaciones. Estas carpinterías, muy probablemente sean de alguno de los proyectos que Bonet ya había construido en Punta Ballena, Uruguay. Especialmente en el caso de la Casa Berlingieri, las carpinterías exteriores son muy similares a las de La Ricarda: de hierro, con tejido mosquitero en bronce, formada por grandes cristales corredizos, con una parte corrediza del 50% de la superficie, y el resto de los cristales fijos. Bonet había probado estas carpinterías en sus casas de Punta Ballena. Estas presentan una situación en la naturaleza muy similar respecto a La Ricarda: están en medio de un bosque, frente al mar y la arena. Por lo tanto, es normal que Bonet piense en trasladar esa exitosa experiencia reciente en la construcción de viviendas frente al mar, a su nuevo encargo de Barcelona.

En este aspecto, la memoria descriptiva de este anteproyecto deja entrever que Bonet proyecta esta primera versión de La Ricarda basándose en su experiencia reciente en sus casas de la costa de Uruguay. Bonet va dando los datos que definen la casa, alternando con mucha facilidad comentarios sobre las calidades espaciales y estéticas de la casa, con el estudio del asoleamiento y las orientaciones, aspectos constructivos, de materiales y de acabados, el tipo de cerámica que utilizará para revestir las paredes interiores y exteriores, tipos de pavimentos, la calefacción, los cielorrasos... Esta seguridad al hablar del aspecto final que tendrá la casa desde tan al inicio del proceso proyectual, describiendo con la misma intensidad y conocimiento tanto la espiritualidad que ofrecerá la casa o la fluidez de sus espacios, como el tipo de carpintería y persianas que usará o el acabado del hormigón, nos hace pensar que Bonet escribe pensando en sus experiencias anteriores de casas frente al mar, y cargado de la fuerza teórica que ha vivido los años recientes tanto en Buenos Aires como en Europa.

La carta acaba con Bonet, una vez más, insistiendo que espera respuesta de Inés y de Ricardo *“lo más rápidamente posible, para no demorar demasiado los planos definitivos.”* Con esta despedida, Bonet vuelve a poner presión sobre el decidirse rápido, no dudar demasiado sin él delante, para poder en seguida avanzar sobre los planos definitivos de la casa.

Se despide con un abrazo. El tono de toda la carta, a pesar del mencionado nerviosismo o ansiedad que domina todo el texto, es de amabilidad y cordialidad. Parece que estuviera dirigiéndose a amigos suyos, a alguien con los que mantiene una amistad de años. ¿Es esto posible? ¿Podría ser que se conocieran, a través del grupo de las vanguardias de antes de la guerra civil, o que se hubieran visto en las reuniones de esa época, compartiendo amistades comunes? Esto explicaría el tono cercano que da Bonet a su carta. Este tono, también, permite a Bonet acercarse a sus clientes y a su ciudad, a su cultura, demostrando que, a pesar de estar tan lejos, mantiene una cercanía que le permite entender la cultura y el lugar en que se ubicará la casa, y que tantos años fuera del país no le han hecho olvidar nada del carácter de ese lugar. Es una forma de despejar dudas, si las hubiera, sobre la capacidad del arquitecto de entender el tipo de vida que la familia quiere llevar en ese lugar, y de dar a entender que el diálogo será muy directo, lleno de complicidades, como si en realidad estuviera a unos pocos kilómetros de distancia, sin distancia que lo aleje de la realidad de la obra.

Esta primera carta está llena del deseo y de la pasión de Bonet por agarrar el encargo con todas sus fuerzas y que no se le escape. Intenta trasladar sobretodo el espíritu del proyecto y el modo de vida que imagina en esta casa, que cree compartir con sus clientes de Barcelona. Es una carta que expresa mucha firmeza por convencer de sus ideas, de alguien muy seguro de sí mismo y que sabe muy bien lo que quiere y hacia donde avanza. Muy probablemente este proyecto dé seguridad a Bonet ya que está muy apoyado sobre las ideas que había aprendido en su acercamiento a Le Corbusier, como la casa elevada sobre pilotis, las rampas que conectan con el suelo, los grandes paños acristalados, los profundos voladizos... Intenta con esta carta trasladar el entusiasmo en la distancia, y pide respuesta rápida por la ansiedad que le supone no saber qué pasará con su proyecto durante mucho tiempo, sin él delante para explicarlo y defenderlo. Pero al mismo tiempo duda de si será suficiente para convencerlos y de hacerles ver, tan bien como él ve, un proyecto que cree que es magnífico. Así, ese temor a la distancia, que significa

un largo silencio sin noticias, le produce ansiedad.

También la distancia provocará que la respuesta, cuando llegue, lo haga en forma de conclusiones bastante meditadas, no en forma de diálogo o conversación. El intercambio de opiniones, ir dando forma a una idea a través de ir mirando juntos una propuesta, discutiéndola para hacerla evolucionar poco a poco, no existe cuando el proyecto lo hace uno a un lado del océano y lo ven otros, también solos, al otro lado, sin interlocutor.

Datos de la Carta.

- Expone el anteproyecto de la 1era versión. Lo hace a partir de una memoria de dos páginas, donde describe las características arquitectónicas, de programa y de utilización de los espacios, pero también de criterios de materiales en que estará construida la casa, acabados y colores, tipos de cerramiento, etcétera.

- Menciona al constructor Bofill. Quiere que éste vea los planos. Esto quiere decir que la intervención de este constructor en esta obra se habría comentado ya en el encuentro de Barcelona.

- Habla de Joan Prats, dice que le gustaría que Inés y Ricardo le mostraran los planos de esta propuesta.

- A partir de esta carta se puede relacionar este primer proyecto para La Ricarda con proyectos precedentes de Bonet, con partido en cruz, como los de Punta Ballena.

Relaciones entre el primer anteproyecto y el proyecto definitivo.

1. En la memoria habla de cualidades que ha pensado para esta primera propuesta, como los tres patios, uno al Este para los mayores, otro al Oeste para los chicos y el del servicio al Norte. Esta relación de espacios de expansión en diferentes orientaciones para diferentes usuarios de la casa se mantiene parcialmente en el segundo proyecto. La expansión de los mayores pasa al Sur en lugar del Este, tanto en el pabellón de los padres como en la Sala de Estar y el Comedor. En el caso de los chicos, mantiene la expansión de sus habitaciones en un patio al Oeste. Y en el caso de los servicios, hay más de un patio, pero también podemos decir que la expansión que genera la llegada y el garaje es hacia el Norte de la casa.

2. Dice que la vida de la casa se prolonga a través de cristales corredizos (de suelo a techo) al exterior, ya que todos los ambientes dan a grandes terrazas protegidas por profundos aleros, terrazas que a su vez se comunican fácilmente con el jardín. Aquí vemos otro interés que luego se traspasa directamente al segundo proyecto, como es el de comunicar interior y exterior con grandes cristalerías, de suelo a techo, que al abrirse den continuidad con las terrazas exteriores, las que a su vez comunican con el jardín. Esta podría ser exactamente la descripción del segundo y definitivo proyecto, solo que en el segundo proyecto esta continuidad entre ambientes interiores-terrazas exteriores-jardín, se consigue al mismo nivel.

3. Asoleamiento. En el primer proyecto, estudia muy cuidadosamente que la casa esté protegida en verano pero que en invierno el sol, más bajo, penetre profundamente en los espacios interiores. Este estudio existe también en el segundo proyecto, ya que protege con brise-soleils verticales al Oeste (Sala de Estar y Dormitorio de los padres, y porticones en Dormitorios de los chicos), y con porches-bóvedas o medias bóvedas exentas hacia el Sur, es decir “profundos aleros”, como los que proponía para el primer proyecto.

4. Dice que la casa está pensada para pasear por ella, compuesta por espacios que se suceden y se descubren a medida que se recorre. Esto mismo consigue en el segundo proyecto, a partir de la relación entre los módulos, conectados unos a otros generando una continuidad y una fluidez, como un paseo por unos porches.

5. Habla de proteger la casa de los vientos del Este. Esta preocupación está presente también en

el segundo proyecto, y se hace especialmente presente en el muro que protege el comedor de verano, al exterior. Este muro al Este, dejando abierto el Oeste, está colocado con el objetivo de poder comer al aire libre sin tener el viento fuerte que haga desagradable estar aquí fuera.

También el pabellón de los chicos tiene cerrado el Este, con un muro de celosía cerámica, aunque éste deja pasar luz de colores a la mañana. Pero todas las habitaciones de los chicos se abren hacia el Oeste.

El pabellón de los padres también se cierra hacia el Este y en cambio es más permeable hacia el Oeste.

Finalmente el pabellón de los guardas, está cerrado hacia el Este, mientras que los accesos están por el Oeste.

6. Comenta también que los cerramientos están resueltos con grandes cristales corredizos. La parte corrediza representa el 50% de la superficie, quedando fijos el resto de los cristales. Este aspecto lo lleva directamente al segundo proyecto, adaptándolo a la nueva solución.

7. Comenta la estructura de hormigón armado del primer proyecto, con vigas invertidas para poder aplicar el yeso directamente sobre el hormigón. Comenta también que el espacio que queda entre las vigas y el cerramiento superior quedará hueco, para aislamiento acústico y de temperatura y para pasar tuberías. Esto es exactamente igual a lo adoptado para el segundo proyecto, tanto el hormigón como material estructural, como las vigas invertidas que dejan cámaras para aislamiento, y el yeso aplicado directamente sobre el hormigón.

Comentarios de los propietarios al primer proyecto.

Marita Gomis comenta que su madre, Inés, comentó al ver el primer proyecto que las rampas y escaleras que este planteaba no eran para una familia con niños, que pensó que no sería cómodo para una vida con niños pequeños. Esta es una de las razones por las que desestimaron este proyecto.

Además, en relación a las vistas al mar, Marita comenta que el mar es una cosa a la que ellos estaban acostumbrados y que no tenían que estar viendo constantemente. Podían escucharlo o sentir su presencia indirectamente, sin necesidad que la casa tuviera vistas directas sobre el mar. Cuando iban al mar era como excursión, como descubrimiento atravesando la primera línea de árboles que separa la casa del mar. Este camino está entre dunas, con suelo de arena, es parte de la playa que se extiende hasta la casa. Al bajar de la plataforma de césped, descendes hacia la superficie de la playa, aunque aun no estés directamente en ella, pero estás en el mismo suelo que los pinos y que los arbustos, a nivel del mar. El interés de la familia en este lugar es no estar viendo el paisaje sino estar en el paisaje, dentro de él.

Proyectar a distancia.

Una ventaja que da, frente a tantas dificultades, el proyectar a distancia, es la posibilidad de ver el propio trabajo, precisamente, con distancia, valorándolo con la objetividad que ésta da. Bonet probablemente valore éste aspecto del nuevo encargo como positivo, pensando que le permitirá tomar decisiones reflexionadas y con un tiempo que no tiene en las obras que lleva en Argentina y Uruguay.

Tiene de ejemplo a Le Corbusier, que en esos mismos años desarrolla el encargo y la construcción de la casa Curutchet en La Plata, Argentina. El encargo de esta casa es del año 1948, es decir un año antes que en encargo de La Ricarda, y la construcción se lleva a cabo entre 1951 y 1955 aproximadamente, también contemporánea al inicio de las obras de La Ricarda, aunque éstas se demoran bastante más años en acabar. La relación es similar y cruzada, entre Europa y Argentina. También Le Corbusier envía al Doctor Curutchet un paquete con planos y fotografías de una maqueta, en Junio de 1949, el mismo sistema que adopta Bonet para enviar su primer Anteproyecto a la familia Gomis – Bertrand en Febrero de 1950. Le Corbusier envía planos y doce fotografías de la maqueta al Dr. Curutchet, y una de él sosteniendo la maqueta en su estudio de París. Bonet incluye también, entre las fotografías de la maqueta de La Ricarda, una foto suya sentado encima de la mesa al lado de la maqueta de la casa.

Carta 2. Nº archivo 202.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 3 de Abril de 1951, es decir 1 año y 2 meses desde la Carta 1.

Entre medio de la carta 1 y la 2, Ricardo Gomis viaja a Buenos Aires, en Noviembre de 1950, para asistir a la boda de su hermano Celso Gomis. Ahí se ve con Bonet y hablan sobre el proyecto. Hablan sobre el primer anteproyecto, pues como se verá en la carta, Bonet continúa comentando aspectos que son de esa primera propuesta.

Reenviada: 24 de Mayo de 1951. Como la original no llegó a destino, Bonet envía una copia que se había quedado él y le agrega una nota a mano al final de la segunda hoja.

Recibida: 28 de Mayo de 1951

Tipo de carta: A máquina.

Esta copia que envía Bonet a Gomis quiere decir que habían decidido hacer siempre una copia para quedarse en poder del que la escribe. De esta manera tendrán, tanto uno como el otro, carta escrita y carta recibida, de manera de quedarse siempre un registro de lo que escribió cada uno y así poder reconstruir la conversación completa.

Correo: postal.

Carta sin membrete de Bonet.

Análisis del contenido.

Bonet comienza la carta excusándose del retraso con que escribe, pues ha regresado de su veraneo en Punta Ballena.

Bonet continúa yendo a su urbanización de Punta Ballena. Tiene ahí su casa de veraneo, La Rinconada, y mantiene relaciones de amistad con sus antiguos clientes de la urbanización, en particular con Berlingieri. Bonet en este momento está desarrollando el Pabellón Berlingieri, en Beccar, Provincia de Buenos Aires, luego de construir una casa para esta familia en Portezuelo (Punta Ballena) en 1947.

Como Ricardo Gomis ha estado con él en Buenos Aires en Noviembre del año anterior, han quedado de acuerdo en algunos aspectos del proyecto, que en esta carta se pueden adivinar. Parecería que quedaron en que Bonet realizaría ciertos avances sobre el proyecto de La Ricarda, que Bonet pasa a comentar ahora, luego de sus vacaciones de verano (en Argentina el verano va de Diciembre a Marzo aproximadamente). Por como lo dice Bonet, “te escribo para continuar el proceso del planeamiento de tu casa”..., pareciera que Ricardo Gomis esté preocupado con la planificación de la obra, más que del proyecto arquitectónico en especial. Como veremos más adelante en esta carta, podría ser que Gomis no quiere que se avance de momento mucho en el desarrollo del proyecto en sí, y que en cambio Bonet ponga sus energías en cómo será la planificación de la obra: qué hará Bonet desde Buenos Aires, qué material enviará para que la obra se construya sin su presencia en Barcelona, quién estará a pie de obra interpretando y haciendo cumplir las órdenes del arquitecto, etcétera. Es por eso que, en esta carta, Bonet se dedica a hablarle a Gomis básicamente de quién llevará la obra en Barcelona y cómo se organizará el tema de honorarios. Es decir, cómo se organiza el equipo que llevará el proceso de la construcción de la casa, que siendo que el arquitecto está lejos del lugar de la ejecución, debe tener un planeamiento no convencional.

Bonet explica a continuación que ha escrito a Francesc Mitjans, de quien habló a Gomis en ocasión de su estadía en Buenos Aires. Ha explicado a Mitjans “de qué y de quienes se trataba”, y le propone que se encargue de la dirección de obra de La Ricarda. Se entiende que será una dirección de las obras desde Barcelona, como apoyo local a Bonet, que seguirá manteniendo el control del proyecto, durante su construcción, desde Buenos Aires.

En primer lugar, es probable que Bonet piense que con un arquitecto tan experimentado como Mitjans dirigiendo su obra, se asegura un nivel de construcción muy alto y que no hayan errores que él no pueda controlar desde Buenos Aires. Segundo, da una seguridad a sus clientes, ya que pasa a formar un equipo con un arquitecto muy experimentado que vive en Barcelona, cerca de la obra. Y tercero, quizás Bonet y Gomis piensen que así las visitas de obra se harán más frecuentes, y de esta forma acelerarán el ritmo de construcción, previendo que la distancia que separa a Bonet de Barcelona hará que el ritmo sea muy lento. No está claro del todo cómo aparece este asunto en la historia de la casa, pero por el tono de la carta, parece que es Bonet quien propone a Gomis incorporar una figura que haga de puente en obra entre los dos, de traductor de los planos, de gestión y planificación de los tiempos y la economía de la construcción. Lo hablan en ocasión del viaje de Gomis a Buenos Aires en Noviembre del '50, y éste parece aceptar la propuesta.

Mitjans contesta que le interesa mucho el asunto siempre y cuando: a) el cliente acepte su nombramiento como director de las obras, y b) según se fijaran los honorarios. El primer aspecto Bonet lo da por aceptado, pues ya lo ha hablado con Gomis en su encuentro en Buenos Aires, y da a entender que Gomis ya ha aceptado la propuesta de Bonet de incorporar una ayuda local, en Barcelona, de confianza del arquitecto. Mitjans es cuatro años mayor que Bonet, y tiene probada experiencia en construir, a través de sus propias obras.

Para el segundo aspecto, Bonet da su punto de vista. De común acuerdo con Gomis, han fijado que los honorarios serán del 10% del costo definitivo de la obra, dividido en el 5% para el Proyecto y el otro 5% para la Dirección de Obras. De este porcentaje de los honorarios de Dirección, Bonet ofrece un 4% a Mitjans, y el 1% restante para él por los siguientes conceptos: a) Planos de obra, que se hagan durante la dirección, que en general los va a mandar desde Buenos Aires; b) Supervisión permanente por correspondencia, fotos, etc. de los trabajos (ya que no se desentiende de la Dirección, esto es muy importante); c) posible viaje para definir, en el lugar, los detalles finales de ejecución.

Bonet es muy seguro y claro al aconsejar a su cliente en la gestión de la obra. Demuestra gran capacidad de dirigir un aspecto como el económico y de Dirección de obras, a distancia, no desentendiéndose ni dejándolo en manos de Ricardo Gomis. Es decir que, además de su experiencia como proyectista y de su interés en una arquitectura nueva, dentro de los valores de la modernidad, es un gran constructor, con conocimiento de materiales y técnicas de construcción que demuestra en sus numerosas obras de Argentina y Uruguay; pero también con una gran capacidad de planificación de obra, organizando el dinero de la dirección de las mismas, calculando lo que costará y cómo se repartirán los honorarios, qué parte será suya y qué le corresponde a Mitjans... En su caso, qué documentos y dirección llevará desde Buenos Aires, en lo que corresponde a Mitjans qué tipo de trabajo se espera de él... Es asombroso que Bonet, con sólo 38 años, tenga tan claro cómo encarar estos temas, de una obra dirigida a distancia, con tanto aplomo como si se tratara de un profesional que lleva años dirigiendo obras en otros países. En este sentido, es probable que Ricardo Gomis se sintiera muy acompañado, ya que Bonet respondía a las expectativas con mucha seriedad y profesionalidad.

Bonet continúa la carta diciendo que, en su opinión, los honorarios de Mitjans debe pagarlos Gomis directamente a Mitjans, ya que, considera, esto dará una responsabilidad mayor de ese arquitecto para con el cliente. Este consejo es importante, y Bonet ayuda mucho a su cliente con este comentario, ya que anticipa posibles problemas de comportamiento en el equipo de dirección de obras, que se podrían dar de no estar todos estos aspectos bien claros desde el inicio.

Luego Bonet explica la manera en que, según él, deben pagarse sus honorarios. Una pequeña parte a la entrega del anteproyecto. Aquí aclara entre paréntesis que *"en realidad esto ya pasó en Febrero de 1950."* Un segundo pago al acabar el Proyecto (lo que completa el 5% de la parte del Proyecto), y el 1% final al acabarse las obras, ajustando los porcentajes al verdadero costo de los trabajos.

Aquí hay un dato importante, que es la mención al anteproyecto de Febrero de 1950. Esto quiere decir que, en realidad, siguen hablando y pensando en el primer proyecto, aunque ya sabemos

que no es el que se acaba construyendo. Hay dos posibilidades para que esto sea así. La primera es que la familia Gomis – Bertrand no tenga aún claro que quiere cambiar de proyecto, y que por tanto Ricardo Gomis haya continuado hablando con Bonet de esa primera propuesta para La Ricarda porque cree que es la que se acabará construyendo.

Una segunda posibilidad es que, aunque saben que no están de acuerdo con la primera propuesta, Ricardo Gomis no le avise aún a Bonet porque no sepa como plantearlo. Esto puede deberse a que el cliente no quiera desencantar o desilusionar a Bonet, y no se atreva a decírselo hasta tener muy claro que querrán cambiar de proyecto. En toda la correspondencia que existe sobre este proyecto se entrevé un deseo muy grande por parte de Ricardo Gomis porque Bonet haga La Ricarda, y porque no se desilusione o pierda el interés en el largo período que lleva este proyecto. Es quizás en este sentido que inicialmente Gomis no quiera comentar con Bonet este cambio, pues ve en Bonet un gran entusiasmo por el proyecto de su casa, cosa que no querrá perder. Este entusiasmo de Bonet probablemente hace difícil enfrentarse a él, y por lo tanto hace que cada decisión de cambio deba exponerse con mucha base de reflexión, de manera muy fundamentada. Es posible que la situación de qué tipo de casa querían los Gomis – Bertrand no fuese tan clara de momento, aunque en el fondo supieran que no era la propuesta por Bonet en primer lugar, y por eso se demoraban en trasladar esta situación al arquitecto. Gomis en este sentido parece querer ganar tiempo, aceptando la figura de Mitjans -que de todas formas puede estar presente sea el proyecto que sea que se acabe construyendo-, y avanzando con la planificación de la obra sin plantearle a Bonet sus dudas sobre el proyecto presentado.

Bonet, por lo tanto, continúa trabajando y pensando que construirá la primera versión de La Ricarda, y tanto al escribir a Mitjans como a Gomis, siempre se refiere a su primera propuesta de casa.

Continúa la carta y Bonet le pide a Ricardo Gomis que le escriba pronto para decirle si todo lo que le plantea de planificación de la obra le parece bien, así él a su vez escribirá a Mitjans explicándole todos los detalles hablados entre el cliente y el arquitecto.

Dice que en cuanto esté de acuerdo con Mitjans, escribirá a Gomis para que éste le pase los planos que tiene en su poder. Se refiere a los planos del primer anteproyecto, que Gomis tiene desde Febrero de 1950.

A continuación dice Bonet que ha adelantado bastante los planos definitivos, aunque dice que convendría definir previamente el asunto Mitjans.

Aquí hay dos reflexiones para hacer. Una es que parecería que Ricardo Gomis efectivamente no tiene claro si va a cambiar o no de proyecto, pues si lo tuviera no haría continuar a trabajar a Bonet en una propuesta que no tiene futuro. ¿Podría suceder que Inés Bertrand no estuviera de acuerdo con el proyecto, pero Ricardo Gomis aún dudara de si rechazarlo? Esto se podría deber a la admiración que Ricardo Gomis tenía a Bonet, lo que le hace más difícil ver que el proyecto presentado no es ideal para su familia.

Una segunda reflexión es que Bonet diga que ha estado avanzando con los planos definitivos del proyecto, pero que esto no sea cierto, y que lo diga para ganar tiempo frente a su cliente. Esto se deja entrever en la manera en que comenta esta cuestión. Dice *"he adelantado bastante los planos definitivos, aunque para terminarlos, convendría definir previamente el asunto Mitjans."* Si realmente hubiera adelantado bastante los planos, no le quitaría importancia tan rápidamente, supeditando continuar al tema de Mitjans. Al fin y al cabo, el tema de si Mitjans dirige la obra o no, no debería ser impedimento para que Bonet acabe el proyecto, ya que Mitjans obtendrá los planos igualmente antes de comenzar la obra. Es decir que podría tratarse de una estrategia de Bonet por dar una idea a su cliente de que continúa trabajando, cuando en realidad tiene mucho trabajo y no ha podido ponerse a trabajar en la casa. El hecho de estar esperando noticias de Gomis para poder avanzar, da a Bonet un tiempo muy útil para poder dedicarse a otros trabajos más urgentes en ese momento. La distancia, en este sentido, es una ayuda para el arquitecto, ya que no tiene la presión de tener que mostrar el avance diario del proyecto a su cliente, lo que podría suceder si éste estuviera en la misma ciudad. Aquí aparece por primera vez, en el largo proceso de la casa La Ricarda, la cuestión del tiempo que el arquitecto realmente dedica al proyecto, confrontado con el que él dice que le dedica. La gran distancia que separa su estudio con el lugar de ejecución de la obra le da la posibilidad de manejar estos tiempos según sea necesario en su

estudio. Puede decir que está trabajando durante semanas sin que sea cierto, y luego dedicar mucha energía en un tiempo concentrado y avanzar el proyecto muy rápidamente. De esto el cliente no se enteraría, y el arquitecto puede presentárselo de la manera que mejor le parezca.

Se despide enviando un recuerdo cariñoso para Inés, y un abrazo para su amigo (Gomis), si antes dejar de recordarle que le conteste lo más rápidamente posible. También en la nota a mano, agregada en el mes de Mayo, comienza con un Querido Ricardo... y se despide con un abrazo.

Esta familiaridad y muestras de cariño la hemos comentado ya en la primera carta, pero no deja de sorprender que en la segunda carta aparezca este tono tan cercano, de estar haciendo las cosas desde la amistad y el interés común por una casa muy especial. Al decir *“un abrazo de tu amigo Antonio”*, cuando en teoría se han visto solamente dos veces incluyendo el día en que los presentaron, queda claro el esfuerzo que hacen los dos porque haya rápidamente una complicidad, para que el trabajo, que se prevé difícil por la distancia que los separa, se haga más fuerte y les mantenga unidos entre carta y carta.

Carta 3. Nº archivo 203.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 8 de Agosto de 1952, 1 año, 2 meses y 10 días desde la Carta 2.

Tipo de carta: Manuscrita.

Correo: a través de Celso Gomis.

Carta sin membrete de Bonet.

Análisis del contenido.

Bonet le escribe a Gomis mientras está tomando un café con el hermano de éste, Celso y su mujer, en vísperas de el viaje de éstos dos a Barcelona. Celso le pregunta a Antonio Bonet si quiere algo para Ricardo Gomis, y a Bonet se le ocurre escribirle *“estas líneas a la disparada.”*

Es decir que Bonet se ve con Celso Gomis como amigo en Buenos Aires, mantiene una relación cercana con la familia Gomis, ya que se ven y a Bonet solo se le ocurre escribirle cuando Celso le pregunta si quiere algo para Ricardo. De lo contrario tal vez sólo se veían para saludarse sin más.

Bonet le comenta a Ricardo Gomis que no sabe realmente que ha pasado con él, ya que no le ha escrito más y que tuvo que *“parar el trabajo de los planos definitivos para no recurrir en más gastos.”* Dice que tampoco ha podido contestar a Mitjans ya que no tiene nada que decirle sin la respuesta de Gomis.

En estos comentarios de Bonet, se entiende que la situación que vimos en la carta anterior, sobre la posibilidad de que Ricardo Gomis no tuviera claro el proyecto a desarrollar pero no le quisiera decir nada a Bonet, es una situación real. Ha pasado un año y dos meses desde que Bonet le escribió hablándole de la planificación de la obra, con el asunto de Mitjans como director local de las obras y comentándole que esperaba respuesta para poder acabar los planos definitivos de la casa, y Ricardo Gomis no ha contestado nada. Por eso, Bonet ha parado los dibujos definitivos de la casa. En este punto Bonet debe sospechar que hay dudas sobre el proyecto, y por si acaso para el trabajo, para no recurrir en más gastos en documentación que no sabe si va a servir de algo.

En este momento, la distancia física que separa al cliente y el arquitecto juega un papel fundamental para las reflexiones y decisiones a tomar sobre el proyecto. El hecho de no responder una carta, detiene el proceso de proyecto. Las cartas se convierten aquí en los componentes de una conversación, en la orden y respuesta que hace avanzar esta relación y consecuentemente el proyecto. Sin estas dos partes, el proyecto se para, pues quiere decir que una de las dos partes de ese binomio cliente – arquitecto, tiene dudas o problemas que hacen detener el proceso. Esto será así durante todo el proceso que dura el proyecto de La Ricarda. Esta es la primera vez que se evidencia la importancia de esta relación epistolar, pero será lo que mantendrá el proyecto avanzando –o frenando- durante los catorce años que éste dura.

Así es que, cuando Antonio Bonet ve que Ricardo Gomis no le responde a una serie de comentarios referentes a la planificación de la casa, no sabe cómo proceder, y se para. Se para no sólo porque no sepa qué comentar a Mitjans, sino que, al ser el inicio del proceso, también le entran dudas de cómo avanzar con el proyecto, o de si éste se parará o no. Por eso detiene el trabajo en su estudio, a la espera de una carta que no le llega y que ahora reclama a través del correo que hará Celso Gomis.

La continuación de la carta nos confirma el temor de Bonet. Le dice *“te agradecería dos líneas para saber a qué atenerme, tanto si piensas construir tu casa, como si no.”*

En esta frase, Bonet revela a su cliente que está dudando de si el proyecto va adelante o no. Se ha dado cuenta que puede estar en duda todo el proyecto y se lo hace saber a Gomis claramente.

Y sigue diciéndole que, *tanto en un caso como en otro*, le agradecerá que le mande “*el importe del 1er plazo de honorarios, o sea el correspondiente al anteproyecto. De acuerdo a lo conversado y en base a un costo estimativo de la obra, este importe es de 30.000\$ moneda argentina.*” Le comenta que deja en sus manos elegir la moneda para el pago de los honorarios, puede elegir entre Barcelona, Montevideo o Buenos Aires.

Aquí Bonet habla de manera que acepta la posibilidad de que el proyecto se quede en nada, acepta la decisión de su cliente en el sentido que sea, tanto en un caso como en otro. Bonet sabe que la familia Gomis - Bertrand puede haber cambiado de opinión respecto a llevar adelante la construcción de la casa. Pero también ve que la distancia que lo separa de Barcelona va en su contra en este caso, ya que el no poder estar presente para comentar y convencer a sus clientes, aunque sea cambiando cosas del proyecto, le impide hacerles cambiar de opinión y modificar la situación. Bonet debe pensar que, con tanta distancia de por medio, un proyecto tan difícil como es construir una casa familiar, puede sobrevenir dudas y marchas atrás. Si él no está presente para activar y mantener vivo el interés y la tensión, es posible que sus clientes puedan dejar de lado el proyecto por otros asuntos más urgentes, y acabar desencantándose y abandonarlo.

Cuando Bonet le pide a Ricardo Gomis la liquidación de los trabajos hechos, está hablando del anteproyecto que entregó en Febrero de 1950, a estas alturas un trabajo que hizo 2 años y medio antes y que aun no ha cobrado. Está aceptando que el proyecto se cierra y quiere al menos recuperar los honorarios de lo trabajado, aunque esto signifique que no vuelva a seguir sobre este proyecto.

Se despide pidiéndole noticias suyas lo más rápido posible, y enviándole, como en las cartas anteriores, un saludo amistoso para Inés y un abrazo para él.

Es muy importante este saludo final, junto con el *Querido Ricardo* del comienzo de la carta. Bonet mantiene un tono tan cordial y amistoso, incluso enviando abrazos, cuando lleva dos años y medio sin cobrar un trabajo hecho, y otro tanto sin tener noticias de su cliente. Pensemos que una situación similar, con la posibilidad de hablar directamente, al teléfono y en cualquier momento del día, podría haber dado quizás otro tono a todo este asunto. Sin embargo Bonet consigue mantener la calma en el momento de dirigirse a su cliente. Esta amigabilidad que mantiene Bonet con los Gomis - Bertrand, es ayudada por la distancia que tiene con ellos y que le permite, sin duda, mantener el tono amable y relativizar la situación, quitar nerviosismo y tomarlo casi con deportividad, pensando que es mejor mantener la buena relación con un amigo que seguramente, con el tiempo, se volverá a encontrar.

Carta 4. Nº archivo 204.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 26 de Diciembre de 1952, 4 meses y 20 días desde la Carta 3.

Tipo de carta: A máquina.

Correo: probablemente a través de la Sra Pilar Campíns de Mira.

Carta con membrete: Bonet envía en papel con membrete de su estudio. Dice Antonio Bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

Análisis del contenido.

Esta carta comienza, como en la carta 2, con un Estimado Ricardo. Tanto esta carta como la 2 son cartas escritas a máquina. Quizás sea esta formalidad del medio con que escribe que le da una cierta distancia o frialdad a la hora de calificar a su amigo de querido o estimado. Pero también es en esta carta la primera vez que Bonet escribe en papel con membrete, y también que debajo del membrete pone el nombre completo del Sr Dn. Ricardo Gomis, Ingeniero, Calle Bruc 33, pral. Barcelona.

Todos estos datos pueden ser casuales o pueden deberse al contenido de esta carta, que se dedica, exclusivamente, a reclamarle a su cliente los honorarios que éste le debe aún por el anteproyecto que redactó en Febrero de 1950, es decir casi tres años antes. También el hecho de escribir a máquina o a mano hace una diferencia en el contenido. En la escritura a mano hay un grado alto de espontaneidad, y por consiguiente de ligereza en el contenido de la carta. O mejor dicho, en la manera en que se plantea el contenido. Al escribir a máquina, el contenido está más meditado, y la escritura a máquina lo hace más formal. Así, la diferencia entre la carta 3 y esta 4, aún cuando las dos tratan sobre el tema económico -reclamar los honorarios del anteproyecto ya redactado hace tiempo-, en el caso de la carta 3, a mano y “a la disparada”, parece tomar un tono más de comentario rápido, intentando no dar demasiado peso a las palabras, incluso quizás con la intención de no incomodar al interlocutor. La en carta 4, escrita a máquina y con todos los encabezamientos correspondientes, hace que el contenido, muy similar a la carta 3, tome aquí más seriedad y peso, seguramente presiona más a quien la recibe.

Comienza explicando a Ricardo Gomis que ha autorizado a la señora Pilar Campíns de Mira, que viaja a España y necesita reunir una cantidad importante de pesetas, imposible de llevar desde Buenos Aires, a que cobre la suma de sus honorarios por el anteproyecto que hizo para su casa La Ricarda.

Esta primera frase presenta el tema de la carta de manera clara. Bonet busca una forma de presentar el tema del cobro de sus honorarios que no sea violenta, pero que sin embargo sea convincente. No se sabe bien si es una estrategia organizada por Bonet o es casualidad la aparición de esta señora, que debe conseguir dinero español. Pero probablemente Bonet, al conocer el caso de esta señora que viaja a España, idea rápidamente esta situación para que Ricardo Gomis le abone sus honorarios, sin hacerlo sentir incómodo. La situación es creíble, y parecería que Gomis no podrá rehusar a entrar en este pedido de Bonet.

A continuación Bonet da explicaciones a Gomis de lo desconcertado que está con toda esta situación, el largo silencio de la familia, a través de Ricardo Gomis, sobre el proyecto de La Ricarda. Le confiesa que está extrañado que no haya nunca contestado a sus cartas y sobre todo la última referente a este problema de los honorarios. Se refiere a la carta 3, donde plantea a través de una carta que lleva Celso Gomis a su hermano, resolver la cuestión de la casa, sea por si se hace como si no, pero sobre todo que le liquide los honorarios tan retrasados. Y le dice algo que parecía sugerirse en la carta anterior: “*pienso que la única lógica explicación, que doy por segura, es que no estando aún decidido a empezar la obra, vas demorando el cancelar el*

asunto". Este comentario, tal como vimos en la carta 3, es el que Bonet sospechaba desde hace meses. Piensa que la familia Gomis - Bertrand no tiene claro si hacer o no la casa, o tal vez ya no esté interesada en el proyecto, pero no se atreve a cancelarlo todo. No saben si volver a retomar el asunto, y por lo tanto no saben qué plantear a Bonet. El largo silencio denota la dificultad en tomar una decisión. Bonet parece aceptar con tranquilidad y resignación esta situación, pero quiere cobrar los honorarios para poder recuperar los gastos que ha tenido al desarrollar una parte del proyecto.

Bonet sigue explicando muy detalladamente el esfuerzo que significa para él encarar y mantener su carrera, *"de forma heroica y de extrema pureza"*. Lo dice en tono de complicidad, contando que su amigo Ricardo Gomis sabe del espíritu con que Bonet encara su carrera profesional y que entenderá *"el quebranto enorme que resulta el tener (por años) bloqueados unos honorarios en los que se ha empleado meses de trabajo e invertido en gastos una respetable suma."*

El tono en que Bonet explica el motivo por el que le reclama los honorarios es muy amable, habida cuenta del tiempo transcurrido desde que se entregó el trabajo. Esto habla del carácter social y controlado de Antonio Bonet, y la manera en que llevaba sus relaciones con clientes, que podían durar tantos años como durara la obra y aún seguir en relación de amistad para los años que siguieran.

Le ruega que lo mismo en el caso de que no tenga aún decidida la fecha en que va a empezar la casa, como en el que haya decidido no hacerla, le abone los honorarios correspondientes al anteproyecto, de acuerdo a la carta que le mandó por Celso, la carta 3, y cuyos términos conoce la Sra. de Mira.

Es interesante como ya en esta cuarta carta, Bonet se dirige a Ricardo Gomis como el interlocutor que decidirá o no hacer la casa. Se entiende que Gomis habla en representación de la familia Gomis - Bertrand, pero ya en este momento es una conversación excluyente, uno a uno, cliente - arquitecto, Antonio Bonet - Ricardo Gomis.

Como siempre hasta ahora, se despide deseándole felices fiestas y mucha suerte para él y los suyos en el año que va a empezar, votos que ruega haga extensivos a Celso y su señora.

Esto es un esfuerzo de Bonet por mantener un tono de cordialidad y amistad pese a todo, aunque no sabe que pasa con su proyecto y sus honorarios, que remata con *"un abrazo de tu amigo, A Bonet"*

Carta 5. Nº archivo 205.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 18 de Junio de 1953, 6 meses y 23 días desde la Carta 4.

Tipo de carta: A máquina.

Correo: postal.

Carta con membrete: Igual membrete que la carta 4. "Antonio Bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334."

Análisis del contenido.

Esta carta es enviada por Bonet pocos días después de su llegada a Buenos Aires desde Barcelona. Bonet ha estado en esa ciudad probablemente hasta finales de Mayo, quizás desde el mes de Abril o antes. Es muy posible que Bonet estuviera en Barcelona más de un mes, dos o incluso más meses, ya que en la primera frase dice que se dispone a escribirle (a Gomis) una vez en que su Estudio y sus cosas están puestas al día. Es decir que Bonet ha faltado de su estudio bastante tiempo. Por el contenido de la carta, Bonet ha estado en Barcelona desarrollando el proyecto para La Ricarda. Con seguridad se trata del segundo proyecto. Hay planos fechados en el mes de Abril de 1950 en Barcelona, como por ejemplo el plano de obra 119-53, una planta general escala 1:100, que evidentemente forma parte del proyecto desarrollado en Barcelona, por Bonet. Este es un plano de proceso, no definitivo, pues hay zonas de la casa no definidas aún, como el pabellón de los padres, el office o la cocina. Este último espacio está incluso tachado por Bonet (o por Gomis), y tiene varias anotaciones y croquis alrededor del dibujo central de la planta. Es decir que es un plano utilizado para conversar con sus clientes, para evolucionar la propuesta. Es de Abril del 53, y la propuesta que deja casi acabada, con la distribución definitiva, es de Mayo del 53.

Bonet escribe para reanudar el contacto con Ricardo Gomis, y le comenta *"por de pronto, acabo de hacer una carta para Bofill, para seguir con los detalles de la obra que quedan."*

Acabo de hacer una carta, es decir, no la ha enviado, solo la ha escrito, o la ha planeado y esbozado, pero no la ha acabado y enviado por correo. Puede ser que haya quedado preparada para repasar, una vez haya escrito a Ricardo Gomis y esté seguro que no debe pedirle a Bofill nada más. Cuando dice *para seguir con los detalles de la obra que quedan*, quiere decir que ha hablado extensamente con el constructor en Barcelona, fijando con él los criterios de la obra, viendo los planos juntos, y dejando el proyecto muy hablado entre los dos. Además ha quedado fijado Bofill como constructor de la obra.

A continuación, y respondiendo a un pedido expreso de Ricardo Gomis, pasa a darle por escrito *"todo lo conversado con referencia al problema honorarios."* Problema honorarios: es decir que han hablado bastante sobre cómo se resuelve este tema, tanto que Ricardo Gomis le ha pedido a Bonet que lo escriba todo y se lo envíe por correo, seguramente para ver si Bonet ha comprendido lo mismo que él, y están de acuerdo en todo, para comenzar el proceso de la obra sin malentendidos.

Los aspectos de honorarios que Bonet aclara son los siguientes:

1. Se unifican los conceptos de arquitectura, muebles, decoración y jardinería, en un porcentaje del 8'75% para todos los conceptos, y que comprende Anteproyecto, Proyecto, Planos de Detalle, Dirección de Obra y gastos del Colegio de Arquitectos.

Bonet se hace cargo de los gastos de visado del Colegio de Arquitectos, y vemos que ahora los honorarios ya no son del 10% del costo total de las obras, sino del 8'75%, y por conceptos más claros, ya que se dedicará también al interiorismo, los muebles, el paisaje y la arquitectura.

Además de más claro es más económico, ya que Bonet se hace cargo del diseño integral de la casa, incluyendo los muebles, que en el primer proyecto no era claro si los hacía o no, así como también la jardinería.

2. La Dirección de la Obra se divide en dos partes: una dirección general de las obras, que llevará Antonio Bonet desde Buenos Aires por correspondencia o bien viajando el próximo año a Barcelona (en 1954); y otra parte de vigilancia técnica de la obra, que llevará el arquitecto José Comas, quien actuará, además, como representante oficial de Bonet en esta obra. Bonet le pagará a Comas sus honorarios directamente.

Bonet y Gomis se han puesto de acuerdo aquí en varios asuntos. Primero, que desaparece de la escena Mitjans. No se sabe si por temas económicos: Mitjans podría haber sido muy caro, ya que se trataba de un arquitecto con nombre y experiencia. También puede haberse tratado de un tema de posición en la obra, ya que en este caso de dirección a distancia es importante que el representante en la obra de Bonet no fuera una persona que quisiera tomar decisiones de proyecto, simplemente hacer un rol de vigilancia técnica de la obra, informando a Bonet de todo lo que estaba sucediendo para que fuera éste el que tomara las decisiones proyectuales a continuación. No está claro que Mitjans fuera la persona para hacer solamente de vigilancia de obra. También puede ser que la situación se planteara a la inversa: tal vez Mitjans, al ser consultado si sería de su interés hacer de vigilancia de la obra del proyecto de Bonet, sin modificarlo sino simplemente hacerlo ejecutar, éste declinase por no resultarle interesante. Aparece en cambio el arquitecto José Comas. Por el tono de este arquitecto en las cartas que seguirán, se puede ver una persona más joven que Bonet (Mitjans era 4 años mayor que Bonet), con un interés por seguir la obra de un arquitecto reconocido y estar a su servicio, en clara posición de ayudante. Respecto a los honorarios, con Mitjans Bonet había recomendado a Ricardo Gomis que le pagase directamente ya que consideraba que esto daría una responsabilidad mayor de ese arquitecto para con el cliente; en el caso de Comas, Bonet se compromete a pagarle directamente. Esto hace que la relación del arquitecto de Barcelona respecto al de Buenos Aires sea de una cierta "subordinación".

Bonet se compromete además a dirigir la obra por correspondencia. Esto significa que deberá haber una coordinación muy buena, muy efectiva entre las partes integrantes del equipo de la obra, de manera que ésta funcione correctamente y no haya problemas para que el constructor pueda avanzar a ritmo constante, sin que el asunto de la distancia sea un inconveniente.

Por otra parte, Bonet dice que irá el año siguiente. Es decir que probablemente se ha comprometido frente a Ricardo Gomis a viajar una vez al año, de manera de poder mantener un control de la obra constante en el tiempo, pudiendo decidir en persona aspectos que no resulten tan fáciles de resolver a la distancia.

3. Bonet escribe a continuación sobre la forma de pago. Hay una primera cuota de 60.000 Pesetas, que Gomis ha hecho efectiva ya en Enero de 1953. Una segunda cuota, de 35.000 Pesetas, que se hará efectiva a través del Colegio de Arquitectos y a nombre del arquitecto José Comas, al retirarse los planos del Colegio. Del restante de los honorarios, aproximadamente la mitad al acabarse la obra gruesa, y el resto, cuando se sepa el costo definitivo de la obra, correspondiendo a la terminación total de la obra.

De este comentario, se sobreentiende que Ricardo Gomis paga a la Sra. Pilar Campíns (o mediante alguna otra forma, pero parece lógico que sea mediante esta señora, que viaja a España en Diciembre del 52, y el pago es de Enero del 53) lo que Bonet le ha pedido en su carta de Diciembre del 52 (carta 204). En realidad, Ricardo Gomis le paga 60.000 Pesetas, y Bonet le reclamaba 30.000 Pesos Argentinos. No sé cómo era el cambio de moneda en ese momento, pero puede ser que las 60.000 Pesetas sean equivalentes a los 30.000 Pesos Argentinos, o que Gomis le adelantara más dinero del que le debía, a modo de compensación por el retraso y como adelanto para el trabajo que debía recomenzar.

La segunda cuota, de 35.000 Pesetas, puede servir para gastos en Barcelona, como los del visado del proyecto, los honorarios de José Comas, etcétera, ya que Bonet le dice a Gomis que lo ingrese al Colegio de Arquitectos a nombre de José Comas, es decir que éste lo recogerá y probablemente se cobrará los gastos de los planos y visado en Barcelona. También, por lo que

aparece en la próxima carta, es posible que Bonet no haya dejado los planos del todo terminados en su visita a Barcelona, y que sea el mismo Comas quien termine los planos y los entre al Colegio a visar, con los gastos que esto implica.

Bonet le pide a Ricardo Gomis dos favores en esta carta. Los dos de dinero. El primero es si le puede hacer pagar, a través de su hermano Celso que está en Suiza, su cuota de delegado del CIAM de ese año: 10 Dólares, a una dirección de Ginebra, Suiza.

El segundo favor es que al parecer Ricardo Gomis le adelantó el dinero de unos billetes de avión a Madrid, y Bonet se quedó sin abonar ese dinero. Le pide a Gomis que anote ese importe y se lo descuenta "en su debido momento".

Acaba la carta diciendo que espera "*con impaciencia la noticia de que se han empezado los cimientos de tu casa.*"

Que espera con impaciencia que comience la obra. Quiere decir que los planos que deja Bonet del segundo proyecto son muy definitivos, y ya ha hablado con Bofill en profundidad como para que se comience la obra enseguida, si tener él que dibujar nada más.

Luego al decir los cimientos de *tu casa*, habla a Ricardo Gomis como interlocutor principal de este proyecto. Es probable que, aunque Inés Bertrand participe plenamente en todas las decisiones, el que lleva adelante el proyecto de parte de la familia sea Ricardo Gomis, y es muy posible que tenga un entendimiento y una complicidad muy buena con Antonio Bonet. Cuando le dice *tu casa*, quiere decir que el proyecto lo dibuja pensando en Ricardo Gomis, en su espíritu y la iniciativa de aquel, como el personaje que entenderá lo que ha dibujado, y que podrá compartir una idea común de manera de vivir y construir. Véase también el nombre del proyecto, que aparece con dos letras de stencil muy grandes en la parte superior del rótulo. En el caso del primer proyecto, las letras son C.G.: Casa Gomis. El proyecto es una casa para la familia Gomis, una casa familiar. Cuando Bonet dibuja el segundo proyecto y viaja a Barcelona para acabarlo, el rótulo pasa a ser R.G.: Ricardo Gomis. Ahora está dibujando una casa para su amigo Ricardo Gomis y para la familia de éste.

Luego le pregunta por Inés (Bertrand), y le pide que escriba ("*Si no tienes demasiada pereza, escribe*"). Se despide con "*Un fuerte abrazo de tu amigo A. Bonet*"

Un fuerte abrazo de tu amigo... Si no tienes demasiada pereza, escribe... esta familiaridad en el trato, de respeto pero a la vez de cariño y amistad, es la fuerte relación que les une durante todo el transcurso del proyecto. Este tono tan cordial y cariñoso entre cliente y arquitecto es debido al hecho de la distancia que los separa. El hecho de tener al arquitecto tan lejos de la obra hace que, en seguida, tomen los dos un tono de mucha familiaridad y amistad, para poder pensar que la distancia no será un impedimento para que el proyecto que se llevan entre manos llegue a buen término. Es posible que Bonet con Gomis no se conocieran en el momento de comenzar esta relación de La Ricarda. Esto es claro desde el momento que Joan Prats les presenta, introduce a clientes y arquitecto para que comiencen su proyecto juntos. Pero lo que también es muy posible es que sí tuvieran amigos en común, como Joaquín, el hermano de Ricardo, el arquitecto Sert y muchas otras personas que habrían participado de los acontecimientos culturales celebrados antes de que Bonet partiera hacia París y Argentina.

Conclusiones a partir de esta carta.

Esta es la quinta carta que escribe Bonet desde que se conocen con Ricardo Gomis e Inés Bertrand. Todas van dirigidas a Ricardo Gomis, aunque con saludos y cariños para Inés. Desde Barcelona no se ha escrito aún ninguna carta, todas son desde Buenos Aires.

Ricardo Gomis ha hecho un viaje a Buenos Aires, entre carta 1 y carta 2, en Noviembre del 50, y Antonio Bonet ha hecho un viaje a Barcelona entre la carta 4 y la 5, hacia Abril del año 53. El período que pasa Bonet en Barcelona es incierto, pero muy importante, ya que es en este período en el que Bonet presenta el cambio de proyecto de la casa, es el traspaso del primer al segundo proyecto. Como comentamos más arriba, es seguro que Bonet está ya en Barcelona en Abril, pues firma una planta general, no definitiva, en ese mes, en Barcelona.

Esta es la quinta carta que escribe Bonet desde que se conocen con Ricardo Gomis e Inés Bertrand. Todas van dirigidas a Ricardo Gomis, aunque con saludos y cariños para Inés. Desde Barcelona no se ha escrito aún ninguna carta, todas son desde Buenos Aires.

Ricardo Gomis ha hecho un viaje a Buenos Aires, entre carta 1 y carta 2, en Noviembre del 50, y Antonio Bonet ha hecho un viaje a Barcelona entre la carta 4 y la 5, hacia Abril del año 53. El período que pasa Bonet en Barcelona es incierto, pero muy importante, ya que es en este período en el que Bonet presenta el cambio de proyecto de la casa, es el traspaso del primer al segundo proyecto. Como comentamos más arriba, es seguro que Bonet está ya en Barcelona en Abril, pues firma una planta general, no definitiva, en ese mes, en Barcelona.

No se sabe si Ricardo Gomis escribe o llama a Bonet para explicarle el cambio de opinión respecto al proyecto, que no están conformes con la primera propuesta y que quieren otra casa, no tan grande y más cerca del suelo, sin rampas ni escaleras (sobre todo por los niños pequeños), en continuidad con el paisaje de dunas y bosque que tienen en su terreno de La Ricarda.

Si hay una carta perdida (puede ser que Ricardo Gomis se la diera a la Sra Pilar Campís junto con el dinero que le debía a Bonet), esta carta es fundamental para que Bonet comience con el cambio de proyecto y viaje a Barcelona a presentarlo, hacia Abril de 1953. Es claro que Bonet no tenía pensado viajar, al menos no entraba en sus planes cuando escribe a finales del año 1952, ya que de lo contrario no hubiera enviado a cobrar sus honorarios a través de una intermediaria, la Sra Pilar Campíns. Es decir que lo del viaje y la estancia de Bonet en Barcelona surge de repente, ante alguna noticia por parte de los Gomis - Bertrand.

El tiempo que se queda Bonet en Barcelona también es una incógnita, pero es también asunto clave, ya que, por lo que se desprende de esta y las siguientes cartas, Bonet deja un proyecto casi acabado al partir de vuelta a Buenos Aires.

Bonet debe dibujar una versión del proyecto en Barcelona en Abril de 1953. Discute esta propuesta con la familia Gomis - Bertrand. Al ver que éstos están contentos y aceptan esta segunda versión de la casa, pasa a dibujar una versión definitiva de la distribución, a partir de comentarios que surgen de las reuniones con sus clientes. A sugerencia del propio Bonet, se realiza un primer presupuesto y una maqueta de trabajo en el estudio del constructor Bofill y se fija el asunto de la vigilancia de obra a cargo de José Comas. También, junto al estudio de Bofill, Bonet desarrolla en Barcelona una serie de detalles y definiciones constructivas del proyecto. Véase el plano de planta de cimientos. Es un plano que está firmado en Barcelona, en Mayo de 1953. Es decir que hay una serie de dibujos de carácter más técnico que Bonet acaba desarrollando en Barcelona, en el estudio de Bofill, a la vez que da indicaciones para la realización de la maqueta general de la propuesta con el terreno.

Otro asunto que conviene destacar a estas alturas es que ya se han escrito, con ésta, cinco cartas desde que se conocieron el arquitecto y los clientes y, hasta el momento, dos de ellas (la 2 y la 5) están íntegramente dedicadas a definir el tema de los honorarios. Es interesante ver cómo este asunto interesa mucho a los dos, tanto que en estas cartas no se habla del proyecto que presentó Bonet en Enero del '50, ni del que acaba de dejar casi acabado en Mayo del '53. Sólo intentan fijar y dejar cerrado *el problema de los honorarios*, antes de avanzar con el desarrollo del proyecto arquitectónico.

Diferencias entre Proyecto 1 y Proyecto 2.

Surgen preguntas de proyecto aquí. ¿Cómo es que Bonet cambia de proyecto tan rápidamente, y cómo lo cambia a un proyecto tan diferente del primero?

Repasando las características del primer proyecto, vemos que se trataba de una casa elevada sobre pilotis, que dejaba vacía la planta baja, debajo de la casa, sin uso. La conexión de la casa con el nivel 0 del terreno se hacía mediante rampas y escaleras. Se trataba de una casa compacta en altura, que hacía la conexión entre los miembros de la familia a través de una rampa central, una conexión vertical en el centro de la planta que recorría verticalmente toda la casa y la conectaba con el nivel del terreno natural. Además de esta rampa había varias escaleras que conectaban parcialmente las distintas zonas del programa. Una de doble tramo conectaba la

zona de los dormitorios con la cocina, y siguiendo a la planta baja llega a la zona del garaje. Una conexión muy privada de la familia. Otra escalera doble, en cambio, conecta las terrazas de la zona sur, la zona más pública de la casa.

Pero lo más especial del proyecto quizás sean los dos brazos largos que extiende la casa, en sentido Este y Oeste, que son pasarelas elevadas al nivel de la primera planta, rematadas por escaleras que bajan al nivel 0. Estas pasarelas salen tangentes al lado Norte y Sur de la planta, sumando estas caras de la casa a las pasarelas. Así, las pasarelas parecen tomar inercia desde la propia casa, que las dispara en horizontal, convirtiendo toda la primera planta en una planta muy pública, donde es posible circular todo a su alrededor mientras se ve el paisaje del lugar. Es una voluntad del proyecto por anclar la casa al lugar, un terreno muy extenso, muy horizontal, que la casa tan compacta y elevada no llega a conquistar. Estos dos brazos se suman al muro que sale de planta baja, desde debajo de la casa, en la zona del garaje y los dormitorios del servicio, disparado en sentido Norte a buscar el volumen del lavadero y el patio de servicio. Así entre los tres brazos la casa muestra la voluntad por abarcar un terreno muy extendido, más allá de los límites precisos del espacio interior.

La casa se organiza en tres niveles. El de planta baja es para el garaje y para las estancias del servicio. En la planta primera o principal están distribuidas todas las estancias de la familia. En la segunda planta, habitaciones de huéspedes. Hay claramente una jerarquía social en la distribución de los habitantes de la casa: los cuidadores o servicio están ubicados debajo de los propietarios, en una situación no solo de subordinación sino también bastante oscura, ya que la plataforma de la planta primera es muy extensa y genera un porche grandísimo. Esto sumado a los menos de tres metros de altura de la planta baja, lo convierten en una planta muy oscura. Sobre todo en los meses de invierno, vivir en ese espacio debajo de la casa principal no debía ser muy agradable. Hay un aspecto que es similar a la solución del segundo proyecto: la familia está toda al mismo nivel, en una relación horizontal de conexión entre los distintos miembros. Esto es igual a la casa que finalmente se construye, el segundo proyecto. Pero esta primera propuesta distribuye las estancias alrededor del patio central, el de comunicación vertical entre los diferentes niveles. Viendo esta planta, podría ser la de un proyecto en medio de la ciudad. Nos recuerda a una torre de viviendas, donde las habitaciones van colocándose todo en el perímetro para tener vistas y luz, y el centro es reservado para el núcleo de circulación. Tiene un marcado carácter de casa burguesa, como si hubiera resuelto el proyecto como una planta de torre, con los vestíbulos de llegada desde el desembarco de la rampa, los pequeños distribuidores antes de entrar a las zonas privadas, la zona de servicio entre las habitaciones y el comedor, que desembocará inevitablemente en la sala de estar.

Esta planta, este planteo de proyecto, no saca partido del terreno en que se emplazará. Un terreno muy extenso, lleno de pinos en bosque o solos, con un marcado carácter de extensión delante del mar. Parece en cambio contagiarse de las torres que se habían construido, para ese entonces, algunos de los hermanos de Inés Bertrand en los terrenos de la finca La Ricarda. Si vemos las casas que ya estaban construidas cuando se comienza en proyecto de la casa Gomis - Bertrand, y que seguramente estos clientes muestran a Bonet cuando visitan la finca juntos, son casas - torre, que se elevan en dos o tres plantas para evitar la humedad del terreno (las variaciones del nivel freático) y para ver el mar. Esta misma parece la estrategia de Bonet en el primer proyecto, incluso en su memoria, que adjunta al primer envío de planos y fotos de maqueta (ver carta 201), dice textualmente: *esta casa... resuelve todos los problemas de La Ricarda: humedad y visibilidad.*

Además de la relación con las demás casa familiares de La Ricarda, hay una relación evidente entre este proyecto y las casas que Bonet conoce de Le Corbusier. En ese momento Bonet dibuja la casa recordando las casas del que es su referente y maestro, y relaciona muchas de las soluciones de la casa a proyectos de Le Corbusier, en particular a La Villa Savoie de Poissy. Este proyecto propone aparcar los coches debajo de la casa, haciéndola elevar en *pilotis*. Esta planta baja, la del terreno natural contiene, como el proyecto para La Ricarda, las habitaciones del servicio. La planta principal o primera también tiene las estancias de toda la familia, distribuidas de manera muy similar a la planta de La Ricarda: los dormitorios alineados en una de las caras de la casa, la parte central dedicada a la cocina que conecta con la sala - comedor. Esto, igual que

la Ricarda, ocupa tres cuartas partes de la planta. La cuarta parte restante, en ambos proyectos, está dedicada a una gran terraza con vistas al paisaje. La planta superior, en los dos proyectos, está prácticamente toda dedicada a grandes terrazas que darán vistas al paisaje. Otro aspecto muy similar en los dos proyectos es la rampa central, que comunica los tres niveles, desde la planta baja a la planta segunda. Esta rampa es de dos tramos, ubicada en el centro mismo de toda la casa, corre de Este a Oeste y comunica de manera idéntica, en los dos proyectos, las estancias y terrazas a su alrededor.

El segundo proyecto, en cambio, es de una casa que se extiende a ras de suelo, generando encima suyo un nuevo paisaje, un nuevo nivel de terreno que se mueve entre 2,90 y 3,85 metros de altura. Un nuevo suelo ondulado, que flota por sobre la casa, y que va teniendo bajo suyo las diferentes actividades y funciones de la familia. Esta cubierta - suelo es uniforme, son "dunas" artificiales siempre iguales, fluctuando ese metro hacia arriba y metro hacia debajo de forma constante. Pero las funciones debajo suyo no son uniformes, ya que la casa se distribuye en horizontal en zonas de dormir, zonas sociales, zonas de servicio, zonas de los guardas... El proyecto ahora es horizontal, y la relación entre sus ocupantes también lo es, moviéndose horizontalmente como el terreno en que se encuentra. También el movimiento desde el interior de la casa al exterior es en continuidad: desde debajo de esa cubierta ondulante a debajo de las copas de los pinos, solo unos metros más altas que las cubiertas de la casa. Así que estar bajo las cubiertas y estar debajo de los pinos ahora es una continuidad.

En este segundo proyecto Bonet cuenta con los pinos, se suma a ellos, mientras que en el primer proyecto no parecían contar. De hecho, si miramos los dibujos para el primer proyecto, los árboles que se dibujan no son pinos, sino que son árboles con una copa indefinida, como nubes blandas, horizontales, no son las cubiertas paraguas que representan los pinos. En el primer proyecto, Bonet dibuja sin hacerse suyas las dunas ni el pinar de La Ricarda. Sus planos podrían ser de una casa en La Ricarda o en cualquier otro lugar: los dibujos, tanto en planta como en alzado o en sección, no son específicos para ese terreno. Lo mismo sucede en maqueta. Miremos la maqueta del primer proyecto, con grupos de árboles de silueta poco clara, y algunos arbustos. Los grupos de árboles son pocos, y hay mucha distancia entre cada grupo, grandes vacíos entre grupo y grupo de árboles. Además son árboles que se enganchan al suelo, son masas verdes pero que no definen la especie, solo definen una posición y un volumen, probablemente el volumen que quiere el proyectista para que funcionen como separadores o acompañando a un volumen construido. Los árboles no están plantados en ninguna dirección, no marcan una dirección del terreno. La casa se cruza en horizontal, paralela a la línea de costa, pero no hay un delante y un detrás, no hay una presencia del bosque, que llega desde el continente, frente a la llegada contra el mar. La maqueta de la casa, en la base que se la ha construido, no tiene orientación. Si se dejara por descuido girada en sentido contrario, no se notaría la diferencia y se podría haber construido la casa del revés.

La vegetación de La Ricarda, con constante presencia de pinos sueltos y pinos en grupos, de tronco muy alto y paraguas como copa, no son la de la primera maqueta, mientras que sí lo son los árboles de la segunda maqueta. En este segundo proyecto, los árboles son pinos. Por silueta y por las distancias y agrupaciones con que se colocan entre ellos. Las distancias y vacíos entre árboles se confunden con los vacíos que dejan las cubiertas, tanto en su perímetro recortado como entre medio. La cubierta es continua, una alfombra que sobrevuela el lugar, cerca del suelo, dejando una sombra parecida a aquella que dejan los pinos a su alrededor.

La cubierta, además, se resguarda, se apoya en el bosque de pinos, aparece de entre medio del pinar, para conformar el borde contra un vacío que representa el jardín de la casa. La casa conforma ese vacío a partir de construir su borde, construyendo la nueva frontera entre el bosque y el claro, el final del bosque contra el claro, que es donde se organiza la vida al aire libre, el jardín y la piscina. Por ser el final de un bosque, la cubierta se recorta de forma discontinua, alternada y despereja, de manera de provocar sombras inesperadas, como las que provocarían los pinos del borde de un bosque de pinos. Es una maqueta con orientación, con un bosque y un final que anticipa el mar, es la maqueta de un proyecto para La Ricarda y su paisaje.

Otro aspecto que define la maqueta del segundo proyecto, y que en el primero no se había pen-

sado, es la presencia de la plataforma en la que se establece la casa. Una plataforma que unifica el terreno, a la manera de sus casas en Punta Ballena (por ejemplo la Casa Berlingieri), que nivela el terreno de dunas y fija una cota sobre la que se construirá la casa. Esta plataforma es necesaria para evitar las posibles subidas del nivel freático, al parecer muy fluctuante tan cerca del mar. El final de esta plataforma está muy bien definido hacia la costa, hacia el mar, pero no tanto hacia el bosque. Otra vez parece que este elemento, como la cubierta, naciera o se apoyara en el bosque, y en cambio define la diferencia entre el suelo del jardín y el suelo natural de las dunas y la playa.

Los finales de la plataforma remarcen su carácter de pedestal, con grandes y anchas escalinatas que hacen muy suave el descenso hacia la naturaleza virgen. La piscina se coloca bien al borde de esta plataforma, como anticipando el mar. Al estar elevada al nivel de la plataforma, desde la casa se ve la piscina pero no se ve el suelo natural detrás suyo, así que hay la imagen de estarse bañando en un borde contra la vegetación y el mar. También este borde es deshilachado, alternando la naturaleza del lugar con el césped muy bien cortado encima del pedestal.

Otra diferencia muy clara entre el primer y el segundo proyecto es la circulación que conecta las partes de la casa, que da unidad a la casa y sus ocupantes. En el primer proyecto, como vimos, la casa se conecta de forma vertical, a través de un muro que contiene una rampa adosada a él, una circulación vertical que da cohesión y unidad a la casa. En el segundo proyecto, esta unidad está propuesta en horizontal. El muro más largo de la casa, que la atraviesa en horizontal, paralelo a la línea del mar, discurriendo de Este a Oeste, lleva adosada a él toda la circulación a través de las diferentes áreas de la casa. Conecta, en el extremo Este, el pabellón de los guardas, pasa rasante por la cocina y el office, aquí la circulación es por el lado sur del muro, sigue hacia la zona de estar, aquí la circulación es por el lado norte del muro, pasa a convertirse en una galería, hasta llegar al extremo Oeste, en el pabellón de los padres. Está conectando las dos zonas más opuestas de la familia: la zona más íntima de los dueños de la casa, su pabellón dormitorio, con la zona más externa de la casa en el sentido familiar, como es el pabellón de los guardas. Este muro conecta la circulación desde uno a otro extremo, haciéndola pasar de un lado a otro del muro pero siempre tangente a él. El muro cambia de material en su recorrido, pasa de ser de celosía cerámica a obra revestida en azulejo vidriado marrón (en la zona del acceso abierto), a madera con las puertas de acceso al estar, a yeso blanco en la zona enfrenteada al estanque del hall, a cristal en la galería que conecta con el pabellón de los padres, y otra vez a cristalería en este pabellón. Es interesante observar que, además, este muro guía la mirada de uno a otro extremo, desde el dormitorio de los padres a la casa de los guardas, haciéndonos pensar que es una relación de seguridad importante en una casa en las afueras: para cualquier emergencia, es bueno ver una luz abierta al final de la línea de la vista, ya sea para sentirse seguro y acompañado como para saber si los del otro extremo están dormidos o despiertos. Los niños se unen a este muro principal de forma perpendicular, es decir de forma secundaria, también denotando que los principales ocupantes de la casa son los propietarios y los que la cuidarán.

En el diseño del segundo proyecto, Bonet cambia, no solo su relación con el lugar, sino algo más. Cambia la manera en que el proyecto se coloca en el lugar. Si la primera casa parecía colocada en el terreno, apoyada sobre patas que la separaban aún más del suelo en que se posaba, elevándose por encima de las copas de los árboles, la segunda casa se aplasta contra ese lugar, como un lagarto que se estira bajo el sol, extendiendo sus patas y mimetizándose con el terreno y su vegetación. Las bóvedas son bajas, están siempre subordinadas a las copas de los pinos. Son como un campamento colocado al resguardo del bosque, siempre debajo de él, como buscando protección debajo de la panza de un caballo.

La aparición de la trama, de la malla uniforme en las dos direcciones dentro de la cual se define el espacio de la casa, es lo esencial de este segundo proyecto, y es lo que le permitirá, además, hablar de él a la distancia. La incorporación del módulo como unidad de medida, el módulo de 8,80 x 8,80 metros de lado será el que le permitirá comunicarse, a la distancia, en el lenguaje de los módulos con su equipo de construcción.

La casa se compone de 11 módulos iguales, alternados, que rodean unos vacíos llenos de pinos

dentro suyo. Desde la foto aérea tomada pocos años después de acabar la construcción de la casa, se ve esta dispersa colocación de módulos cuadrados que se entremezclan con el bosque de pinos, pareciendo que, en realidad, los módulos hubieran buscado los vacíos entre árboles para encajarse, sin querer molestar. Los módulos, uniéndose unos a otros por un lado o por las aristas en diagonal, van extendiendo esta especie de campamento, suplantando, ahí donde se construyen, la función de los pinos. En efecto, mirando con cuidado esta foto vemos que la casa deja patios de luz, pequeños claros en el bosque, a la manera de los que dejan los propios grupos de pinos. Así que las cubiertas recordaban las sombras alternadas de los pinos, y al construirse alternadamente, los módulos recordaban la forma alternada de crecer de estos árboles en este lugar. Así que salir al jardín era salir a un claro del bosque, luego se atravesaban otros pinos para ir a otro claro, donde estaba la piscina, otro claro más allá nos dejaba ver el vestuario, y entre claro y claro nos encontrábamos frente al mar. La casa definía un entramado de sombras debajo de las que resguardarse del sol, como quien camina por un bosque, pasando del interior sofisticado y domesticado de la casa a pisar pinaza bajo una sombra similar. Pensemos en la sombra del pino. Es muy densa, muy opaca, deja pasar muy poco o nada de sol. Es aquí donde el traspaso entre un techo y otro – de las bóvedas de la casa a los paraguas de los pinos – se hace muy continuo y fácil.

La casa, los módulos que la conforman, se encuentran dentro de una malla que se extiende hasta definir toda la base elevada, toda la plataforma. La plataforma mide 11 módulos por 11 módulos, es decir 88 metros por 88 metros. Esta manera de colocarse en el terreno, mediante una plataforma elevada del terreno natural, definida por una malla cuadrada de 11 x 11 módulos dentro de la que se cierra el perímetro de la casa, hace que el proyecto se convierta en algo muy abstracto, que sea muy fácil hablar de él sin estar el proyecto presente. Ahora se ha convertido en un proyecto mucho más fácil de dirigir a distancia, por correspondencia. Bonet, al hablar de él por carta con los que la construyen, puede hablar en términos de módulos: un módulo, medio módulo, un cuarto de módulo... el módulo pasa a ser la unidad de medida y por lo tanto de comunicación en obra.

¿De dónde puede haber sacado Bonet la idea del módulo? Esto es un tema difícil de saber, porque Bonet no lo deja explicado en ningún escrito, pero se pueden hacer algunas relaciones que nos permitan asociar con proyectos contemporáneos de arquitectos que Bonet admiraba, o al menos miraba.

Una pista pueden ser las Case Study Houses, casas modernas que se habían construido o estaban construyéndose en esos años en California. Este proyecto de casas fue comenzado por John Entenza, a través de la revista Arts & Architecture de 1945, y comprendió 36 prototipos modernos, experimentales, realizados entre 1945 y 1966 (del libro Blueprints of Modern Living). Ver de este libro las casas de Richard Neutra: CSH #20, 1947 – 48; Raphael Soriano: Schulman House, 1950 (P.23), Ch. + R. Eames, CSH #8, 1945 – 49 (foto de p. 25, mucho cristal reflejando los árboles); Entenza House (Eames + Saarinen): CSH #9, 1945 – 49.

Una frase de Al Beadle -quien realiza varias de estas casas, aunque en los años sesenta, en el Valle de Arizona-, en su libro Constructions, define muy bien el carácter que estaba detrás de este programa: *Simplicity carried out an extreme is elegance.*

Sabemos que Bonet miraba mucho la arquitectura de Estados Unidos, así como la de Europa, para saber qué estaba pasando en el mundo mientras él trabajaba en Argentina y Uruguay. Las Case Study Houses eran una referencia obligada, ya que son prototipos muy innovadores realizados con elementos modulares, módulos, diseñadas por arquitectos de referencia americanos o emigrados a ese país. Uno de los arquitectos que se había unido a este proyecto de casas es su amigo Richard Neutra. Cuando Neutra se involucra en el programa de las Case Study, ya era un arquitecto internacionalmente reconocido por su arquitectura residencial. Como arquitecto preocupado en aplicar nuevas tecnologías y materiales industriales a los edificios, a la vez que con líneas rigurosamente modernas y con un diseño refinado que fuera asequible a gente con ingresos modestos, las ideas y habilidades de Neutra encajaron particularmente bien en este programa.

Así que en este segundo proyecto, Bonet se olvida de mirar a Le Corbusier, y en cambio pasa

a mirar a los arquitectos modernos americanos de la costa Oeste, ya que era lo que en ese momento había suplantado la referencia en cuanto a arquitectura doméstica moderna que había representado, en los años veinte, Le Corbusier.

Miremos, por ejemplo, el proyecto de Neutra del 1946 para una parcela indeterminada, extendida en una sola planta. Es una casa hecha a través de módulos, con patios y vacíos, abiertos y cerrados, que dividen las partes de la casa. El esquema es en cruz, recordando un poco a La Ricarda, y también, igual que aquel, segrega los dormitorios de la zona de estar a través de un vacío que es el vestíbulo de entrada. Los planos verticales son acristalados en su gran mayoría, generando una relación de total continuidad entre espacios interiores y exteriores, muy similar a lo que sucede también en el proyecto de Bonet.

Los grandes paños acristalados es una característica de las casas americanas de la serie Case Study Houses. Lo vemos a continuación en la mayoría de estas casas, en particular en las casas de Neutra: véase su CSH #20, para Pacific Palisades en 1948, cercana a la casa Eames y la casa Entenza. Grandes planos acristalados extienden la sala de estar al jardín exterior. En las fotos de esta casa, la relación entre sala de estar y jardín es muy continua. Tanto dentro de la casa como fuera en el jardín, (páginas 46 y 48 del libro de Esther McCoy Case Study Houses) se ven varias unidades del sillón BKF, diseñado por Bonet con Kurchan y Ferrari (Hardoy) en Buenos Aires en 1939. Este sillón había obtenido rápidamente gran difusión, pasando a integrar el mobiliario de las casas modernas que se publicaban en las revistas desde entonces. Pero sobre todo aquí se ve la relación tan cercana que conseguía mantener Bonet, aún estando en Buenos Aires, con los centros de producción de vivienda moderna de todo el mundo. Para esto es muy probable que aprovechara su condición de representante argentino para los Congresos del CIAM, donde podía intercambiar y relacionarse con los maestros de la arquitectura mundial.

Otra característica de la CSH #20 de Richard Neutra y que puede haber inspirado a Bonet para su segundo proyecto es la relación que hay entre la zona social de la casa y el Master Bedroom, el Dormitorio Principal o de los padres. En la CSH #20, estas dos zonas están conectadas mediante un corredor cubierto, que atraviesa el jardín y deja el pabellón de los padres como una pieza aislada, un pabellón en el jardín, independiente del resto de las actividades de la casa. Este es exactamente la solución que adopta Bonet para La Ricarda, luego de la insistencia de Ricardo Gomis e Inés Bertrand para que cubra la conexión que el arquitecto había propuesto al descubierto.

También la Eames House (CSH #8) y la Entenza House (CSH #9) de Eames con Saarinen, o la casa de Raphael Soriano de 1950, son todas CSH que proponen grandes paños acristalados, producto de la estructura que utilizaban.

Pero la casa que más se asemeja al esquema en planta de La Ricarda es Case Study House #17, que construye Craig Ellwood en Beverly Hills en 1953. Las dos casas, muy extendidas en horizontal, presentan un perímetro muy discontinuo formando patios cerrados y semi-patios abiertos, con largos corredores que unen las distintas zonas de la casa. La forma en Y de la planta de la CSH #17, donde cada cuerpo de usos está unido al vecino a través de una barra horizontal -la zona social de la casa-, tiene un gran parecido con la planta definitiva de La Ricarda, sólo que Bonet convierte el cuerpo saliente de la Y en una pata más de la M para el esquema final de su casa. Estas casas se asemejan mucho, no solo en este esquema de pabellones y corredores, sino en la forma en que interiormente se distribuyen los espacios. Ellwood, como Bonet, plantea la separación entre espacios mediante pequeños cubículos que flotan entre las paredes exteriores. Estos cubículos son generalmente servicios, baños, mesadas de cocina u office, espacios de guardado... que sirven para estrangular los pasos y separar los usos, aunque, igual que en La Ricarda, estos pequeños volúmenes no llegan a tocar el techo y por lo tanto no interrumpen la continuidad del espacio en el cielorraso. Veamos las fotografías. Las miradas a lo largo de los muros, ya sean estos opacos o acristalados, también conforman el carácter de la CSH #17. Fotos como (las de la página 97 de McCoy, o página 99 vertical; Blueprints pag 65 medio) nos muestran las calles de circulación a lo largo del cristal, muy similares a las fotos de La Ricarda (de Català-Roca), donde la circulación se mantiene muy cercana y paralela a las líneas de pared o cristal. Estas calles generan islas de cocinar o permanecer en la sala de estar, manteniendo estas zonas libres de tráfico. Otra situación de la casa de Ellwood que también encontramos en

la Ricarda de manera idéntica es el acceso principal, y los movimientos desde este al resto de la casa. El acceso está, en ambos casos, en el ángulo cóncavo que producen los dos volúmenes centrales, ubicado en el centro geométrico de la planta. (Foto de CSH#17 McCoy pag 97) La mirada se dispara tangente, siguiendo la larga pared hacia el Oeste, con una cristalera en el lado opuesto del vestíbulo (en La Ricarda en patio acristalado con estanque). La mirada se dirige en la dirección larga, y no nos permite ver, de momento, lo que sucede en la sala de estar, ya que un muro (en La Ricarda la gran puerta doble de madera) hace de biombo durante unos instantes, hasta que lo traspasemos y descubramos la Sala de Estar y el jardín más allá. El cuerpo horizontal principal de la casa, el que mantiene unido los pabellones del garaje y servicio con los dormitorios, es el dedicado a la Sala de Estar y el Comedor, con la cocina y el office como intermediarios. Toda la cara que da al jardín, igual que en La Ricarda, es de cristaleras que toman el máximo de luz en planta y sección.

Otro aspecto resuelto de igual forma en las dos casas es el pabellón de los niños. Es asombroso el parecido de las dos plantas, con el corredor que distribuye toda la zona tangente al muro más alejado, al que se van abriendo, cada varios pasos, grandes huecos que dan entrada a pares de dormitorios. En estos vestíbulos de acceso a cada dos dormitorios hay, también en ambas casas, los accesos a los baños y vestidores comunes, generando un cuerpo que limita entre el corredor y las habitaciones. Más allá, al final de las habitaciones, grandes cristaleras, de piso a techo y de pared a pared, abren o extienden las habitaciones hacia un gran patio – jardín, solamente dedicado a las habitaciones de los niños. El esquema es, pues idéntico en muchos aspectos, y también en esta casa, en el jardín delante de la sala de estar, se ven los sillones BKF. (Páginas 92 y 94/95 de McCoy)

Más allá de La Ricarda, podemos comprobar la influencia que debía ejercer sobre Bonet la arquitectura que se estaba realizando con las casas modernas de California del programa CSH. Observemos, si no, esta foto de la Shulman House de Raphael Soriano para Los Ángeles, de 1950. (Foto pag 23 de Blueprints) La casa es de estructura reticular, de módulos definidos por sus aristas, y entre ellas se van rellenando los planos con paredes o techos, opacos o vidriados. Hay un gran parecido entre esta foto y la de la casa Oks para Martínez, que Bonet construye en 1955. Las cubiertas recortadas contra el cielo, los entramados muy delgados que definen la estructura, igual de gruesos en horizontal como en vertical, la manera de tapar y destapar las partes del entramado, incluso con medios módulos, son idénticos en los dos casos. En la casa de Soriano aparecen, una vez más, los sillones BKF dominando el patio de la casa.

Carta 6. Nº archivo 206.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 15 de Julio de 1953, 27 días desde la Carta 5.

Retomada y continuada el 22 de Julio, es decir que la carta se termina, al menos, 34 días después de la carta 5.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 4

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Es la primera carta que escribe Ricardo Gomis a Antonio Bonet, casi cuatro años después de haber comenzado la relación de amistad para esta casa. En estos cuatro años, sólo ha habido 6 cartas y dos viajes, un viaje de cada uno de ellos al país del otro. La comunicación es muy espaciada en el tiempo, parece no haber ansiedad en comunicarse...

El inicio de la carta es con un *“Mi querido Antonio”*. Este tono tan amable y cariñoso de un cliente a un arquitecto no es corriente, y demuestra cómo se ha mantenido intacta la relación de amistad entre ambos, o incluso ha crecido, ya que al principio las cartas comenzaban con un *Estimado Ricardo*, o a lo sumo un *Querido Ricardo*. Este comienzo, además, pone de antemano una muy buena disposición para leer la carta. Quien la recibe, y más si es el arquitecto que recibe una carta de un cliente, y lee un encabezamiento tan cariñoso, se esperará como mínimo una carta muy tranquila y cordial. Quiere decir que el cliente está contento y satisfecho, y eso siempre es buena noticia.

Luego Gomis le dice que resultó muy agradable para él ver que, a pesar del tiempo transcurrido, Bonet sigue *“interesado en el proyecto que desarrollaste durante tu estancia entre nosotros”*. Esto confirma que Bonet ha llevado a Barcelona, en Abril o Mayo del 53, un proyecto encajado pero no acabado, para ver qué opinaban sus clientes de esa nueva propuesta. Al ver que les gustaba, lo desarrolla en Barcelona, en el estudio de Bofill, donde se dedica también a dibujar aspectos técnicos, con la ayuda del constructor, y una maqueta general del proyecto. El tono de Ricardo Gomis también es de dar ánimos a su arquitecto, que no ha perdido el interés por el proyecto a pesar del tiempo transcurrido. Esto da a entender que el proyecto se ha parado o no ha avanzado por razones del cliente, y es por eso que pareciera que Ricardo Gomis siente una cierta responsabilidad en este aspecto e intenta animar a Bonet.

Luego dice que va a contestar a la carta (Nº 205) de forma general, esperando que las discusiones y acuerdos que se generen a partir de eso se hagan a través del representante de Bonet en Barcelona, Arquitecto Sr. Comas. Aquí ya comienza a aparecer un aspecto del trabajo en este equipo de construcción de la Ricarda, que estará formado de la siguiente manera: El Director General de las Obras es el Arq. Sr. Antonio Bonet, desde Argentina. El representante del arquitecto en la obra de Barcelona es el Arq. Sr. Comas. El cliente estará representado por el Ing. Sr. Ricardo Gomis, y el constructor será el Sr. Bofill. Entre estos cuatro interlocutores principales estará siempre, a lo largo de los 14 años que ocupa la correspondencia de este proyecto, definida la conversación sobre los asuntos de esta obra.

Sigue Ricardo Gomis diciendo: *“He tomado hoy la decisión de iniciar nuestra correspondencia sobre el proyecto...”* Esto da por iniciado oficialmente la relación por carta sobre el proyecto, es

decir que, hasta el momento, pareciera que Ricardo Gomis no se tomara en serio el inicio de la obra. Para él esta es la carta número 1 del proyecto, aunque en realidad para nosotros es la número 6. La manera formal en que lo dice parece sugerir que para Ricardo Gomis recién ahora están dadas las condiciones para comenzar con el proceso de la obra y definición técnica del proyecto arquitectónico. Probablemente tenga que ver con la resolución reciente de dos aspectos. Uno es haber llegado a una solución satisfactoria del proyecto de la casa, que les hace realmente estar seguros y creerse que la casa puede ser lo que ellos imaginaban. Y segundo es haberse puesto de acuerdo con el tema honorarios, que Bonet deja por escrito en su carta N°205, luego de discutir el tema personalmente en su reciente visita a Barcelona.

Ricardo Gomis dice que, para él, comienza aquí la correspondencia porque le han entregado esa mañana, de parte de *"nuestro amigo Bofill"*, el proyecto que Bonet dejó casi listo, pero que por una serie de circunstancias no ha llegado a sus manos hasta hace unas horas. Esta manera de tratar al constructor, como *nuestro amigo Bofill*, indica que probablemente había muy buen ambiente en el grupo de trabajo, seguramente ayudado por el viaje de Bonet a Barcelona, en el que éste trabaja dos meses en el estudio del constructor y donde debe haber generado una muy buena inercia, mucha energía que aún queda y que entusiasmo a todo el equipo.

Es posible que el carácter de Bonet fuera de mucha simpatía en la relación con sus clientes y constructores, entusiasmando y contagiando de ilusión a todos los que estaban involucrados en el proceso de sus proyectos. El carácter expansivo y cordial de Bonet debía hacer sentir muy seguros tanto a los clientes como a los constructores, quienes veían en él un líder que podía guiarlos en este proceso, siempre difícil, con fuerza y decisión. Bonet debía irradiar esta seguridad y confianza en el proyecto, en la definición constructiva y en la dirección de la obra, y por lo tanto este tono de simpatía se trasladaba también a las cartas.

A partir de aquí, Ricardo Gomis comienza a hablar de temas técnicos o de programa, muy específicos del proyecto. Está claro que se ha estudiado muy a fondo el proyecto, así que se extiende en comentarios sobre los distintos aspectos, a diferentes escalas de observación: tanto habla del Aire Acondicionado como del programa o la distribución, es decir que en este sentido es muy parecido a la manera de hablar de Bonet, quien no distingue entre los detalles constructivos, de la estructura o las instalaciones, o de la distribución de los dormitorios... Todo forma una unidad y es parte del conjunto de la casa, y los comentarios pasan de una escala a la otra en total continuidad.

Otra cosa importante en el carácter de las cartas. Las cartas hablan de temas de la obra: hablan de aires acondicionados, del pozo de aguas, hablan de la licencia de obras, hasta el momento sólo hablaban de honorarios y del equipo de dirección de la obra... Son cartas muy directas, que no se distraen en hablar de otros temas que rodean a su relación, sino que son la correspondencia de la obra, y por tanto constituyen direcciones, casi ordenes que dirigirán las discusiones y en consecuencia la construcción de la casa. Dada la distancia que los separa, no se dedican a hablar de nada más que aquello que represente indicaciones directas y muy concretas, cuanto más claras mejor, de lo que significa la construcción de la casa.

Lo primero que comenta Gomis sobre el proyecto de Calefacción y de Aire Acondicionado es que encuentra a faltar refrigeración de aire acondicionado en los armarios vestuarios.

Este es un comentario que describe muy bien al personaje y el nivel de confort que deseaba para su casa, reflejando también el alto grado de exigencia que tenía para todo lo que conformaría la casa de su familia, llegando incluso a preocuparse por el aire acondicionado de los armarios vestuarios.

A continuación, y sin mediar comentario, pasa a una indicación sobre la distribución general de las habitaciones de los niños. Dice que, en el proyecto de instalaciones, se han considerado dos habitaciones de menos y que en cambio éstas han pasado a considerarse como cuarto de jugar. Gomis cree que mejor reconstruir esta zona no como cuarto de juegos sino como dos habitaciones más, como el proyecto primitivo, *"como si existieran hoy."*

Ricardo Gomis se refiere a que quiere que la instalación de Aire Acondicionado se proyecte desde el inicio como si las 6 habitaciones existieran hoy, como si ya hubiera 6 niños para ocuparlas. Probablemente, como en ese momento sólo había en la familia 4 niños, las dos habitaciones extras se dibujan en el Plano N° 7 como cuarto de juegos para aquellos. Pero él prefiere que se equipen con las instalaciones y mobiliario como si los 6 niños estuvieran ya.

Luego comenta el pabellón de los padres. Lo llama *"el pabellón de nuestra residencia."* Es interesante esta manera de llamarlo, ya que es cierto que este pabellón es, de todos, el que más autonomía presenta, y podría pensarse que los padres pueden hacer vida en él de forma auto-suficiente del resto de la casa. Al entrar en él encontramos una pequeña sala de Estar, orientada al Sur, con una chimenea y un sofá-cama. Si continuamos la circulación propuesta, en sentido horario y siempre cerca del borde del pabellón, encontramos un largo escritorio que conecta la anterior sala con un espacio más íntimo, el dormitorio principal. Esta barra que forma el escritorio, que comienza en la sala y se estira hasta el dormitorio, dando continuidad entre un espacio y el otro, es una manera de articular los espacios ya utilizada en otras partes del proyecto. La más clara y evidente es el muro principal, aquel que recibe al visitante en el patio de llegada, recubierto de azulejo marrón, y lo lleva hacia la derecha hacia el vestíbulo de entrada, dirigiendo la mirada tangente a él hacia el Oeste, disimulando y escondiendo por un momento, la visión del Estar y el jardín. Este muro, que nos recibe al exterior y se desliza hacia el interior de la casa, es una manera de articular los dos espacios con continuidad, nuestra vista se mueve horizontalmente ahí donde el muro rompe el plano perpendicular (el plano perpendicular llega en forma de cristalera y por eso parece que el muro lo rompe) y sigue en dirección Oeste, entrando y entrándonos en la casa.

En el pabellón de los padres, el mueble escritorio funciona de igual manera, nos lleva de un espacio al otro con suavidad, casi sin darnos cuenta. Una vez en el dormitorio, intuimos que el pabellón sigue, que no ha acabado ahí. El frente de armarios, que forra la pared Norte, también continúa, siempre a la derecha, como las agujas del reloj, hasta desaparecer anunciándonos que hay más espacios que aún no hemos visto. Se trata del baño, ubicado en el final del espiral en que nos movemos por dentro de este pabellón, que termina el recorrido. Así que la forma en que Gomis llama este pabellón, *de nuestra residencia* tiene mucho que ver con cómo efectivamente este pabellón se podría utilizar.

Comenta que en este pabellón, también encuentra a faltar refrigeración en el armario vestidor. Dice que *se contentan con dos entradas y salidas* -se debe referir a los instaladores del equipo del constructor Bofill-, y él cree que hay que prever que, con una distribución distinta, se tendrían que hacer nuevas canalizaciones para conseguir calefacción y refrigeración. Es interesante que Ricardo Gomis piense que la distribución de la casa pueda irse cambiando con el tiempo. Esto le da a la casa un carácter menos permanente, de irse modificando según la familia cambie. Por la posición de este pabellón respecto al resto de la casa, de distancia aunque se mantenga conectado, podría pensarse, como evolución de esta parte de la casa, que quedara simplemente como un pabellón biblioteca, o para escuchar música, ya que se encuentra muy bien aislado del resto de las estancias como para realizar este tipo de actividades sin molestar a los demás de la familia.

A continuación, Ricardo Gomis recuerda a Bonet que, hablando del proyecto de calefacción y aire acondicionado, fue idea suya (de Bonet), y que Gomis creyó muy acertada, *"el pedir a una casa instaladora americana un proyecto."* Y sigue diciendo: *"Creo que es muy importante el obtenerlo de una casa de primer orden, teniendo en cuenta que tendremos mucha pared de vidrio, a las que están acostumbrados en América, pero que aquí son prácticamente desconocidas."* Este párrafo nos indica varios aspectos importantes. El primero es que reafirma la idea, comentada extensamente en la carta 205, de que Bonet tiene como referencia para La Ricarda la arquitectura residencial de Estados Unidos, y sobre todo la tecnología que estas casas usan. Esas casas también, como La Ricarda, tienen grandes paños acristalados para dar transparencia y continuidad entre interior y exterior. Es seguro que en Estados Unidos, para poder proponer esta arquitectura tan expuesta y en contacto con el exterior, en un clima como el Oeste americano, in-

cluso extendiéndose hasta el Valle de Arizona (mediante proyectos de Al Beadle), han tenido un desarrollo intensivo de los sistemas de climatización, para contrarrestar las enormes pérdidas de calor y frío que representan dichos paños de cristal, que van de piso a techo y de pared a pared. Ricardo Gomis también piensa de esta manera, y lo dice expresamente, que en América están acostumbrados a grandes paños de vidrio, que en España son prácticamente desconocidas. Los dos confían en la tecnología y los avances de América (del Norte) para dar un nivel de construcción y tecnología *de primer orden* a esta casa. Se plantean grandes paños de vidrio pero no acaban ahí, sino que a continuación se preocupan en ver quién va a solucionar óptimamente las consecuencias climáticas que éstos representarán para la casa. No ponen límites a su ambición por construir una casa moderna, no sólo en cuanto a espacios y el modo de vida que propone, sino en construirla con la tecnología más avanzada que existe en este momento, aunque esto signifique contratar una empresa americana si es necesario para que el resultado sea perfecto. El segundo aspecto es el comentario, hecho de pasada, sobre España y su poco desarrollo tecnológico, contrastando con el de América, lo cual denota la opinión compartida por ambos de que habían de abrirse a otros proveedores, no solo los locales, para obtener lo mejor en los diferentes campos de construcción que la casa planteara. Es claro como España estaba muy mal situada en cuanto a avances tecnológicos, aunque en cambio ofrecía mucha fiabilidad en los campos tradicionales de la construcción, como la obra húmeda, yesos, cerámica y bóvedas a la catalana.

Ricardo Gomis continúa su carta con observaciones generales sobre el segundo proyecto de la casa La Ricarda. Dice que espera que Bonet haya seguido pensando en las cosas que le dijo y le dejó expuestas Ricardo Gomis, pero que no ve desarrolladas en el plano actual. La primera es la necesidad de ampliar el sótano, que ya era justo al principio, pero que ahora, al disponer del proyecto de calefacción, ve que la superficie que ocupa la maquinaria del mismo resta mucho del espacio disponible. Ruega a Bonet que estudie la posibilidad de ensanchar el sótano por debajo del office, manteniendo sus reservas de si extenderlo por debajo del comedor, ya que tiene temor de las resonancias que se establecen cuando existe un vacío debajo de un piso cuyo techo es una bóveda.

Aquí Ricardo Gomis entra en temas de distribución de instalaciones que seguramente son de mucha ayuda para Bonet. Se ha anticipado a aquel en revisar el proyecto de Aire Acondicionado (Bonet tiene que haber recibido una copia de parte del estudio de Bofill, o sea que lo puede revisar también él desde Buenos Aires), y ve que hay la necesidad de ampliar el sótano, que en un principio estaba previsto sólo debajo del módulo de la cocina, hacia la zona debajo del office y quizás también bajo el comedor (como finalmente acaba ocurriendo). Al decirle a Bonet, al inicio de este párrafo, que no ve reflejado en los planos algunos comentarios que le dijo y dejó expuestos -es decir que lo hablaron personalmente cuando Bonet aún estaba en Barcelona-, le está llamando la atención ya que no ve que el arquitecto esté reaccionando a los comentarios de él, su cliente. Es posible que Bonet pase algún tiempo sin dedicarse al proyecto, y que por lo tanto no se haya sentado a pensar soluciones a los temas que hablaron y sobre los que Ricardo Gomis no está aún conforme. Éste lo nota, ya que no ve que los planos se modifiquen tras sus comentarios, y se lo hace notar a Bonet, aunque siempre manteniendo un tono amigable y de trabajo conjunto, ya que no quiere que el arquitecto, a la distancia, tome sus observaciones como órdenes. Es decir que debe dirigir la evolución del proyecto hacia donde él cree que la casa debe ir, sobre todo en términos de distribución y equipamiento, pero sin abrumar al arquitecto como para que la relación se deteriore.

El párrafo siguiente también es de una indicación de distribución de la casa. Se refiere al pabellón de los padres, que ahora llama *"nuestro pabellón."* Ricardo Gomis no está convencido que se haya sacado el máximo provecho de la superficie disponible. Y también comenta que Inés sigue preocupada por enlace de esta unidad aislada con el cuerpo del edificio. Gomis dice que, comprendiendo lo difícil, desde el punto de vista del proyecto arquitectónico, que resultaría la unión mediante un macizo de obra al edificio principal, sugiere la idea de una galería o unidad de vidrio que podría ser el invernadero de plantas tropicales para solucionar el problema planteado. Le dice, además, que no pretende que con esta solución se consiga la total unidad, sino tan sólo

un abrigo en el paso del pabellón aislado al grueso del edificio, es decir al patio que se forma entre el Estar y el patio de los niños. Esta unión sería suficiente, aunque después se tuviera que cruzar por detrás del Estar hasta llegar a la puerta de entrada por la intemperie.

En este trozo de carta da datos importantes. El primero es que llama, por dos veces, es decir que debe ser así como lo llaman entre todos los interlocutores del proyecto, pabellón aislado –o unidad aislada- al pabellón de los padres. Esto nos aclara aún más que, al inicio Bonet pensaba que este pabellón estaba separado de la casa, y que los padres iban a él y podían llegar a tener una vida muy autónoma del resto de la casa. Como ya se comentó antes en esta carta, este pabellón, heredando las características del Pabellón Berlingieri, se plantea como una investigación sobre la autonomía de usos que se podría tener en él, como una célula que pudiera contener todos los usos cotidianos en sí mismo. Pero Inés Bertrand, con la practicidad de una madre de familia, que sabe las complicaciones prácticas que puede llegar a plantear esta relación aislada, teniendo que salir al exterior cada vez que se quiera ir de este pabellón al encuentro con el resto de la casa y la familia, sobre todo en meses de frío o días de lluvia, insiste en la conveniencia de crear un paso cerrado que pueda solucionar este inconveniente. Ricardo Gomis identifica el autor, en cada caso, de las demandas al arquitecto. Cuando se trata de observaciones tuyas, así lo dice, y en este caso deja claro que es Inés la que lo pide, tal vez para dejar entrever al arquitecto que, si fuera por él, no perdería la radicalidad de esta idea.

Lo que sí llama la atención es el cuidado con que sugiere una propuesta Ricardo Gomis. Primero que nada se pone en el lugar del arquitecto, y le dice que comprende *"lo difícil desde el punto de vista arquitectónico, que resultaría la unión mediante un macizo de obra a la obra principal."* En consecuencia, le propone lo que, según él sería lo menos construido dentro del hecho, que da por sentado, que tendrán que finalmente cerrar un paso entre ambos puntos. Sabe que si Inés insiste en el tema, acabarán dando una solución, aunque esta sea del mínimo impacto en la voluntad del arquitecto de desconectar un pabellón del resto de la casa.

Y acepta, seguramente consensuado con Inés, que la cubrición se haga parcialmente, teniendo luego que acabar de llegar hasta la puerta principal a la intemperie. Llegar a aceptar, con todo el trastorno que claramente les causa tener que conectarse al aire libre, que parte de la conexión finalmente se haga a la intemperie, para no alterar significativamente la idea pura del arquitecto, demuestra el enorme respeto que tienen a Bonet como dueño intelectual del proyecto, asumiendo un rol en el que, como clientes, observan y demandan soluciones a los problemas, pero con la conciencia de que estas soluciones deberán llegar del lado del autor del proyecto, para que éste no pierda coherencia y fuerza en cuanto a sus ambiciosos objetivos.

Notemos también cómo, en este párrafo *"te sugiero la idea de una galería o unidad de vidrio que podría ser el invernadero de plantas tropicales para solucionar el problema planteado"*, Ricardo Gomis da a Bonet la solución finalmente adoptada por éste para la conexión entre el pabellón de los padres y el resto de la casa.

También demuestra esta carta que, así como en el primer proyecto la familia Gomis – Bertrand no estaba convencida, y por lo tanto no respondía a las cartas de Bonet y le costaba avanzar con la idea de la casa, en este segundo proyecto, una vez que Bonet ha conseguido dar con una solución que sí les agrada y en la que creen que pueden realizar su vida de familia, se vuelcan de manera fiel y respetuosa, apoyando al arquitecto aún en la disidencia de algunos aspectos y soluciones específicas.

Ricardo Gomis continúa su carta hablando de la piscina. Dice que, después de haber visto terminada la piscina que se estaba construyendo su cuñado Manuel (uno de los hermanos de Inés Bertrand), opina que las medidas deberán ser de 6 x 12 ó 12,5 metros, no menores. Respecto a la profundidad, estará definido por dos niveles, el que tenga definitivamente la terraza (se refiere a la plataforma), y el de las aguas subterráneas del mar (se refiere a la napa freática). Dice, además, que pretende hacerle dos desagües a la piscina, uno para el aprovechamiento de riego para los terrenos adyacentes y otro para el total escurrido, lo cual permita dar a cierta parte de la piscina, una mayor profundidad.

Aquí Gomis nos da datos importantes. El primero es que, viendo una piscina vecina, define las

medidas en planta que tendrá la suya. Estas medidas que da Ricardo Gomis aquí, en su primera carta de toda la obra, son las que quedarán como finales y con las que se construye la piscina definitiva: 6 x 12 metros. Lo mismo sucede con la profundidad, ya que en sección la piscina tiene una profundidad mayor en un tercio del largo y de ahí recupera hacia los dos lados opuestos. Es decir que es Ricardo Gomis quién define las medidas de la piscina, tanto en planta como en sección, en base a lo que él considera que será lo óptimo tanto desde el punto de vista del uso como para que técnicamente funcione en ese terreno. Resuelve aspectos técnicos, como el escurrido de la piscina que al mismo tiempo le sirva para regar los terrenos adyacentes, y decide para esto colocar dos desagües: uno para dicho riego y otro para el total escurrido de la vasca. Interesa aquí ver cómo Ricardo Gomis, seguramente por su carácter de Ingeniero, tiene nociones técnicas y de organización de obra que le permiten avanzar soluciones sobre el proyecto, que da por hechos a Bonet. Nos interesará saber, en las siguientes cartas, si Bonet se opone a alguna de estas soluciones de Gomis, o si las acepta como ayudas que va teniendo provenientes de alguien que está en el lugar y que tiene un objetivo común, es decir que lo toma como parte de un trabajo en equipo.

Luego comenta el cuarto de duchas. Se refiere al cuarto de vestuarios que acompañará a la actividad de la piscina, a ubicarse en el jardín, cercano a aquella. Cree que la división de los espacios por cada uno de sus elementos (water, duchas, lavabos...), hace que los espacios se compartimenten demasiado, y propone a Bonet *“después de las experiencias tenidas en las casas vecinas”*, que haya sólo dos *“departamentos”* (se supone que Hombres y Mujeres), que contengan cada uno water, duchas y lavabo. Dice que le preocupa la ventilación e iluminación que puedan tener estos departamentos, y que tampoco está convencido de tener que profundizar estas dependencias en el nivel del terreno para conseguir buena altura de techos, ya que cree que sufrirían con *“cualquier aguacero importante de los que caen en nuestra tierra en Otoño, así como una entrada de mar, que si bien no son frecuentes no hay década en que no se produzca alguna”*, causando graves perjuicios a estas instalaciones.

Es interesante ver cómo, finalmente, las decisiones definitivas del proyecto van siendo resultado, muchas veces, de la experiencia concreta y cotidiana que tienen los propios protagonistas del proyecto. El propio Ricardo Gomis dice que, *“después de las experiencias tenidas en las casas vecinas”*, decide que sean sólo dos departamentos que contengan todos los elementos de cuarto de duchas. Toma de lo que ve de las casas vecinas la experiencia de lo que quiere para su propia casa. Es decir que, más allá de tratarse de un proyecto que plantea un nivel de vida moderno y que no se veía en este país en ese momento, con transparencias y relaciones espaciales muy nuevas, en el plano de uso cotidiano, las soluciones que servirán para la utilización de la casa vienen muchas veces comprobadas o extraídas de experiencias de la vida que los rodea, lo que les da una garantía de lo que funciona y lo que no en el uso diario de la casa por la familia.

La carta se interrumpe aquí, y es continuada una semana después, el 22 de Julio. Ricardo Gomis dice que, por acumulación de trabajo dejó de continuar la carta anterior, y este día sigue extendiéndose en comentarios sobre la marcha del proyecto.

Le dice también que esa tarde con el Arq. Comas y el contratista Bofill, van a hacer una visita a La Ricarda con el fin de que *“el primero de los indicados señores”* se ambiente con el lugar.

Gomis debe querer empujar el inicio de las obras. Se lleva al contratista y al Arquitecto de la obra a los terrenos de La Ricarda para que se mentalicen con el lugar y comiencen a pensar en cómo comenzar las obras, considerando los problemas que presenta el terreno. Es interesante que Gomis llame a Comas y a Bofill *indicados señores*, con lo que define una distancia hacia aquellos y a la vez se acerca en complicidad a su amigo Bonet.

Dice que va a mostrarles varias instalaciones de bombas de las que hay en la finca. Se refiere seguramente a las instalaciones de las otras casas que se han construido en la finca de La Ricarda, pertenecientes a otros hermanos de Inés Bertrand, y que le sirven de referencia pues también se han tenido que enfrentar a los problemas de las napas freáticas variables, inundaciones, etcétera. Gomis quiere que, una vez vistas estas bombas con el constructor y el arquitecto, éste último le sugiera a Bonet la mejor solución para las bombas de la toma de aguas.

De este párrafo se desprende el respeto por la jerarquía que hay en la obra. Bonet es el Director

General, y los demás participantes le proponen a él soluciones para que sea Bonet el que finalmente dé el visto bueno a una solución concreta.

Gomis le comenta además a Bonet que se ha visto hace pocos días con Comas, para hacer presión en el sentido de que se apruebe el proyecto en el Colegio de Arquitectos, para así poder proceder a la petición de licencia de obras en el Municipio del Prat del Llobregat. Y le dice que, todas las sugerencias que Gomis ha hecho a Bonet en la primera parte de la carta (se refiere a la fechada el 15 de Julio), *“le fueron expuestas también al Señor Comas, quien tomó nota de las mismas y, en un plan más técnico que el mío, te serán expuestas por él mismo con el fin de irles buscando solución si la requieren.”*

Es muy interesante este último párrafo pues se ve muy bien como Ricardo Gomis tiene claro, y así lo hace presente en el funcionamiento de la obra, qué rol tiene cada uno en el proceso del proyecto:

- Bonet dirige técnicamente la obra; todas las decisiones deberán ser aprobadas por él antes de ser trasladadas al constructor, sea quien sea que finalmente de la orden en obra.

- Bonet y Gomis deciden juntos los aspectos del proyecto, tanto sean técnicos como de programa, materiales, etcétera. Gomis traslada a Bonet, por carta, observaciones o preocupaciones generales del proyecto, que quiere que su arquitecto resuelva. A su vez, en el terreno, explica estos mismos problemas al arquitecto Comas, para que éste le traslade a Bonet las mismas observaciones desde un punto de vista más técnico.

- Comas sugiere a Bonet soluciones más técnicas sobre los asuntos que van apareciendo en la obra, en el terreno. Sólo cuando Bonet le contesta, dirige estas soluciones al constructor, Bofill.

- Bofill recibe órdenes de los tres anteriores y ejecuta la obra.

Un gráfico de las relaciones en el equipo de dirección de la obra, que podríamos llamar un estado de roles, sería así:

Arq. Antonio Bonet

Ing. Ricardo Gomis
(Representando a la familia Gomis)

Arq. José Comas

Constructor Emilio Bofill.

Este estado de roles bien definido y respetado por todos, es fundamental para el buen funcionamiento del proyecto y la obra desde el inicio.

Gomis comienza la despedida de la carta. Se suceden varios párrafos que pasan a comentarios más generales de la relación entre ambos y de la visión que tiene Ricardo Gomis del proyecto y de toda la situación en este momento.

Primero dice que cada vez está *“más convencido del proyecto que vamos a realizar y me siento más identificado con él, y aparte del sentido práctico que contiene le encuentro un encanto especial que me inclina con fuerza a verlo plasmado en una realidad en el menor espacio de tiempo posible.”*

Es un comentario de ánimos y de dar seguridad al arquitecto en la distancia, trasladándole claramente su satisfacción por el proyecto y sus ganas porque se construya lo más rápidamente posible.

A continuación le comenta que su mujer Inés sigue en el estado estacionario que se encontraba *“a vuestra marcha.”* Y dice que por ello se inclina más todavía a mantener el pabellón de padres aislado del grueso del edificio, aunque buscándole la solución al problema del enlace con aquel. Aquí hay dos datos importantes. Uno es que Bonet, en su viaje a Barcelona, viaja con su mujer Ana Maria, ya que Gomis dice vuestra marcha, es decir que Bonet viaja en familia.

Otro asunto, más importante para el proyecto, es que menciona una posible enfermedad de Inés

Bertrand para justificar el aislamiento del pabellón de padres del resto de la casa. Es decir que, en el proyecto, este pabellón aislado se diseña como consecuencia de considerar, juntos, clientes y arquitecto, que Inés pueda necesitar períodos de convalecencia de su enfermedad, siendo para esto ideal que su pabellón esté aislado, de manera que ella tenga tranquilidad del resto de los ruidos o actividades de la casa. Más aún, el carácter de pabellón autónomo, con una pequeña salita de estar, mesa-escritorio para escribir con vistas a la naturaleza -no al resto de la casa-, baño independiente, etcétera, pueden haberse desarrollado por Bonet siguiendo indicaciones muy concretas de Ricardo Gomis e Inés Bertrand en relación a una previsión de uso que éstos hacen y trasladan al arquitecto.

El siguiente párrafo se refiere a tiempos de la obra. Dice que hacia el 20 de Agosto (es decir, a menos de un mes de distancia), marchará unos días de viaje. Y antes que eso suceda querría dejar listo el emplazamiento y la construcción del pozo de aguas necesario para empezar la obra. Su plan es que, si este pozo se construye mientras él está de viaje, a su regreso podrían comen- zarse los edificios. Dice que este plan es un poco retrasado respecto a lo que había previsto Bonet, pero *“tales retrasos en este país son inevitables.”*

Se ve aquí como es Ricardo Gomis el que se carga con las responsabilidades de dar inicio y empuje al comienzo de las obras, de hacerlas entrar en plazos. Se resigna a que en este país los retrasos son inevitables, pero aún así se pone objetivos que quiere ver cumplidos para que la construcción de la casa se ponga en marcha.

No se entiende porqué debe ser el propietario y no el constructor ni el arquitecto de la obra el que empujen el proyecto a su construcción. Según se deduce de los párrafos anteriores, parecería ser que la aprobación de los planos por el Colegio de Arquitectos, y por consiguiente la obtención de la Licencia de Obras en el Ayuntamiento, se están retrasando. Por otra parte, es posible que Bofill no acabe de tener el proyecto de obras acabado para empezar. Sea por una cosa o por la otra, Ricardo Gomis se impacienta y es el que intenta mover hacia delante la casa, presionando a unos y a otros. Le explica esto a Bonet, para que su arquitecto y amigo entienda desde Buenos Aires, la situación de freno que encuentra en Barcelona.

Gomis se despide, pidiéndole a Bonet que se comunique con él para saber la evolución que se vaya formando el arquitecto sobre los pequeños detalles del proyecto.

Y acaba: *Saluda a tu mujer efusivamente en nombre mío y de Inés y tú recibe todo el afecto y un abrazo de tu buen amigo Ricardo Gomis.*

Otra vez, como el inicio de la carta con un Mi querido Antonio, acaba de manera muy cariñosa y cercana, en un tono de complicidad y amistad que hace despejar a Bonet cualquier duda sobre el compromiso y la entrega de estos clientes en este proyecto.

Esta carta es la primera de parte de Ricardo Gomis, pero, a pesar de estar escrita en primera persona, deja entrever que está representando la opinión compartida que tiene con su mujer Inés de los temas de la casa. Escribe con cuidado de no sobrepasar la línea de territorio de cada cual, siempre teniendo presente el rol de cada uno del equipo, pero sobre todo indicando sus preocupaciones sobre el proyecto intentando que el arquitecto no se sienta invadido. Lo hace muy bien y con mucha seriedad, combinando por momentos un tono exigente y de tener el control del proyecto, con un tono de complicidad con el arquitecto cuando se refiere a los demás del equipo – recordando quizás que ellos dos llegaron primero al proyecto, ya hace varios años...-, con un tono cariñoso y de ánimos de tanto en tanto, para mantener el espíritu alto y no dejar que la carta tome un tono demasiado ejecutiva ni sólo de exigencias.

Carta 7. Nº archivo 207.

De Barcelona a Buenos Aires, de José Comas a Antonio Bonet.

Escrita: 1 de Agosto de 1953, 10 días desde la Carta 6.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Es la primera carta que escribe el Arquitecto Comas, representante de Bonet en la obra de La Ricarda. Es la carta a la que se refería Ricardo Gomis en su carta (número 6), cuando le dice a Bonet que irá al terreno con este arquitecto y el constructor Bofill y que luego, el Arquitecto Comas le escribirá todas sus impresiones (las de Gomis) en un tono más técnico. Esta carta repasa todos los temas que Gomis le anticipa a Bonet en su carta, y está escrita 10 días después de la visita que según Ricardo Gomis, han tenido juntos a los terrenos de La Ricarda.

Comas comienza la carta con un *Amic Bonet*, y una primera introducción corta, donde envía recuerdos a Bonet y su esposa por saber de la feliz llegada de ambos a Buenos Aires. Es una pequeña muestra de afecto y respeto, y lo expresa antes de comenzar con el grueso de la carta propiamente dicha, que será de un tono muy técnico.

La carta está dividida en once puntos, que dan orden a los diferentes temas que quiere tratar. Antes de empezar con estos once puntos comenta dos cosas a Bonet. La primera es sobre el ritmo de trabajo. Le dice que después del ritmo intenso que diera Bonet antes de irse a Buenos Aires, se ralentizó por causas diversas, sobre todo por la redacción de Planos de Obra y Pliego de Condiciones por parte de Bofill y proyectos auxiliares como por ejemplo el de Aire Acondicionado. Todos estos planos ya sabemos, por la carta anterior de Gomis, que ya le han sido entregados a éste hace unos días, el 15 de Julio).

Luego Comas le explica que ha ido a visitar a Ricardo Gomis, a pedido de éste, quien le encarga diversos temas para ser transmitidos a Bonet, así éste puede decidir respecto a ellos. También le cuenta que ha ido de visita al lugar de la obra, a petición de Ricardo Gomis, para conocer el emplazamiento de la casa. Dice que han estudiado, sobre todo, asuntos de desniveles y cotas del terreno, y de la futura “plataforma” (entrecorillado en la carta) respecto al mar. Obtienen como resultado la cota 2,85, que luego aclarará a qué corresponde. También le dice que pudo ver, además del emplazamiento, “el ambiente” (también entre comillas).

En este párrafo, Comas comenta cosas que ya sabemos por la carta anterior de Ricardo Gomis a Bonet (Nº 6), es decir que se habían visto y que Gomis le había explicado todo lo que le preocupaba del proyecto, para que le escribiera a Bonet de forma más técnica. También Gomis había explicado a Bonet que iría junto a Comas y Bofill al solar de la casa, para que conociera, sobre todo éste último, el carácter del terreno y los temas que éste presentaba. Lo que es nuevo en este párrafo de Comas es el dato sobre la cota de la plataforma, de 2,85 sobre el nivel del mar, aunque aun no explica cómo la han sacado. Cuando escribe “plataforma” entre comillas, nos da a entender que es un término escogido entre todos los del proyecto, para poderse entender de qué elemento de la casa están hablando cuando lo mencionan. También escribe entre comillas la expresión “del ambiente”. Parece que el ambiente del lugar es particular en algún aspecto, que tampoco explica aún, pero lo hace notar.

A continuación comienza con los once puntos de la carta.

1. Pozo. La construcción del pozo de bombas es el primer trabajo que quiere llevar adelante Ricardo Gomis. Como explica él mismo en su carta anterior a ésta, este pozo es prioritario para poder comenzar con la construcción del resto de la obra.

Este pozo seguramente es el que permitirá secar el terreno para poder cimentar. Es un pozo de bombas que va sacando agua del terreno y bombeándola hacia el mar. De esta manera se garantiza que el terreno esté seco durante el transcurso de las obras, en particular a las que corresponden a la cimentación de la casa.

Para determinar la posición de este pozo de bombas, deciden que se hará un replanteo de la plataforma, marcando el perímetro con cuerdas y estacas. Esto les permitirá definir la posición del pozo y comenzar a construirlo. Dice que esto ya se ha hecho, y que ahora está pendiente del examen de Ricardo Gomis y familia.

Luego le hace una consulta sobre la posición del pozo, ya que duda de la posición que propuso en principio Ricardo Gomis, y acaba con un *“Tú dirás el qué.”*

Aquí vemos que las decisiones de Ricardo Gomis son sobre temas que tienen que ver con el ritmo de la obra, es decir que ayuda en la gestión de la misma, pero no entra a decidir en temas de proyecto.

2. Cota del terreno: Piscina y Vestuarios. La cota de la plataforma +2,85 sobre el nivel del mar se obtiene sumando el nivel freático en invierno, que es de +0,85, a 2 metros que consideran que pueden ser necesarios para la piscina (que no quede enterrada bajo el nivel freático) y sobre todo para los vestuarios, que, según se deduce de esta carta, tenían intención de enterrar totalmente para que no sobresaliera del nivel de la plataforma.

Por lo tanto, hay una serie de consideraciones para que éste elemento no sobresalga del nivel del terreno, que incluye datos que Ricardo Gomis aporta para ayudar a este aspecto. El primero es que Gomis cree que con 2,10 de altura libre de los vestidores, tiene suficiente. Luego también comenta (que ya había adelantado a Bonet en la carta 6) que con dos espacios, uno de Mujeres y otro de Hombres, le es suficiente. Y por último Gomis pregunta si, en el caso de que los vestuarios enterrados no fuesen posibles por desnivel, si se podría hacer un elemento de vestuarios elevado.

Comas termina este punto diciendo que, en su opinión, elevando la plataforma un poquito más y dejando que el techo de los vestuarios sobresalga unos centímetros del plano de la plataforma, el problema estaría resuelto.

Pero acaba de nuevo con un *“Tú dirás el qué.”*

En este punto hay aspectos del proyecto que se discuten, aunque indirectamente. Lo que más interesa es algo que deja entrever Ricardo Gomis, a través del Arq. Comas, y es que pareciera que Gomis no le gusta mucho el vestuario enterrado. Esto lo sugiere en el tercer punto de este párrafo, cuando le hace decir a Comas que, si no hay altura suficiente para que el vestuario esté enterrado, a lo mejor podría hacerse un cuerpo elevado. También lo hemos visto en su carta, la número 6, cuando Ricardo Gomis comenta a Bonet que le preocupa la ventilación e iluminación que puedan tener estos vestuarios, y que no está convencido de tener que profundizar estas dependencias en el nivel del terreno para conseguir buena altura de techos, ya que cree que sufrirían con *“cualquier aguacero importante de los que caen en nuestra tierra en Otoño, así como una entrada de mar, que si bien no son frecuentes no hay década en que no se produzca alguna”*, causando graves perjuicios a estas instalaciones.

3. Medidas de la Piscina. Le dice a Bonet que *“el Señor Gomis ha decidido que las medidas de la piscina sean de 6 x 12,5mts., en lugar de 6 x 10mts., que era lo que había decidido antes.”* Este es un tema que Ricardo Gomis tiene claro, y por tanto lo decide directamente él.

4. Aire Acondicionado. Los temas que Comas comenta a Bonet en este apartado son los mismo que Ricardo Gomis le ha comentado en su carta, la anterior a ésta. Tener ventilación en los cuartos armarios, para evitar “florituras”, en especial en los meses de invierno. Que la instalación prevea que los cuartos de los niños serán seis, y no habrá cuarto de juegos. Que recuerde (Bonet) que habían hablado que Bonet haría estudiar el proyecto de Aire Acondicionado por una casa

americana. También comenta que le han pedido proyecto y presupuesto de Aire Acondicionado a una casa llamada Erebus.

5. Supresión del tabique de separación de los cuartos armarios. Comas traslada a Bonet que Ricardo Gomis encuentra los armarios algo pequeños, poco hondos, y que suprimiendo el tabique de separación se ganaría algo para que sean más hondos. *“A ver que te parece a ti.”*

6. Puerta corredera de separación Comedor-Sala de Estar. También traslada a Bonet una preocupación de Ricardo Gomis, que es que la puerta corredera se había previsto que se escondiera en el doble tabique que divide el comedor de la sala de estar. Luego, al ampliarse el office, el espacio que queda para esconder la puerta no es suficiente, y pide de hacer de nuevo el office menor para que esta puerta se pueda volver a esconder en dicho doble tabique.

7. Ensanchamiento del cuarto auxiliar de servicio entre Saa de Estar y Office (se refiere al que finalmente se construye como un baño y pequeño vestidor de invitados, muy cerca del ingreso principal, en el grueso de separación entre dichos espacios). Ricardo Gomis encuentra que el paso previsto dentro de ese cuarto, es demasiado estrecho: 0,60m, y por lo tanto le pide a Bonet (a través de Comas) si puede ampliarse dicho cuarto hacia la habitación del office. *“A ver que te parece a ti.”*

8. Sótanos. Ricardo Gomis cree que el sótano, ahora que ve el proyecto de aire acondicionado, no será suficiente como estaba previsto en proyecto, y propone ampliarlo. Para esto propone dos soluciones: una es ampliarlo debajo del garaje, conectado al sótano de la cocina a través de una galería subterránea; la otra sería ampliar debajo del office, aunque en este caso le da miedo el ruido (tema ya comentado en la carta que le hace a Bonet, número 6).

9. Iluminación cenital de los baños. Ricardo Gomis desea que los baños tengan no sólo ventilación cenital, sino también iluminación por medio de claraboya o doble claraboya, lo que evitaría el inconveniente de la condensación de la humedad de la claraboya, que hace que caigan gotas de agua al suelo. Aquí Comas propone utilizar claraboyas con pavés, que evitan este inconveniente.

10. Pie derecho de entrada a los dormitorios principales. Ricardo Gomis querría poder suprimir el pie derecho que está en el medio de la entrada a los dormitorios principales.

11. Unión del Pabellón con el cuerpo principal o con el patio del vestíbulo. Como ya comentaba extensamente en su carta, Ricardo Gomis dice que su señora le ha hecho la observación de que le parece que le gustaría más que el pabellón estuviera unido al cuerpo principal, aunque fuera a través de *“algún elemento vidriado o semitransparente o vegetal o como a ti te parezca. Dice que si te parece bien y que en todo caso ya dirás la solución.”*

Aún en un tema que es evidente que preocupa a la familia, como es este de conectar o no el pabellón al cuerpo principal de la casa, de nuevo impresiona el respeto que tienen todos a las decisiones que tomará Bonet, como autor último y quien decidirá lo que se acabe construyendo, y cómo parecen todos asumir que aceptaran lo que Bonet finalmente decida.

Aquí también vale la pena destacar que, en términos de todos en la obra, el pabellón de los padres se conoce simplemente por el pabellón. Esto hace más evidente el carácter de cuerpo aislado, de módulo independiente que Bonet, conjuntamente con Gomis y su familia, quiere dar a esta parte de la casa.

Acaba la carta diciéndole a Bonet que, en cuanto a lo de la tramitación del Colegio, ya lo tiene todo preparado para el momento en que se crea conveniente tramitar.

Aquí hay un tema que no queda muy claro, o al menos desde la lectura actual de la carta, y es que pareciera que Comas espera indicaciones de Bonet para entrar el proyecto al Colegio de Arquitectos. Pero si atendemos a la carta anterior a ésta, de Ricardo Gomis, éste parece decir que ha presionado a Comas para que entre el proyecto al Colegio, para poder luego pedir la Licencia

de Obras. No se sabe bien aquí si hay alguna indicación de Bonet de no entrar el proyecto al Colegio hasta que él lo diga, o es que Comas no ha entendido la indicación de Gomis de que el proyecto se entre al Colegio cuanto antes.

Y se despide diciéndole: *“esperando tus órdenes, se despide de ti y da muchos saludos a tu esposa de parte de tu amigo José Comas.”*

Es decir que también Comas se considera amigo de Bonet, pero espera órdenes, es decir que asume un rol de estar por debajo suyo, de estar claramente controlando un proyecto que es de Bonet, y en el que él sólo es el vigilante de la obra.

Esto se nota también, muy claramente, cuando al final de cada punto de consulta acaba con un *Tú dirás el qué, o A ver qué te parece a ti*, lo que reafirma el rol que asume cada uno en la obra, dentro del esquema propuesto en la carta anterior.

Carta 8. Nº archivo 208.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 8 de Agosto de 1953, 7 días desde la Carta 7.

Tipo de carta: A máquina, con una parte final a mano.

Páginas: 1, y adjunta un plano con croquis referenciados a esta carta.

Correo: postal.

Carta con membrete: “antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.”

Análisis del contenido.

Es una carta que escribe Bonet respondiendo a las de Gomis (número 206) y de Comas (número 207), juntando las cuestiones que le ponen ambos y contestando a todos a la vez.

Incluso, según le dice a Ricardo Gomis al final de la carta, hace copia por triplicado (*“adopté el sistema de 3 copias para que no queden cabos sueltos”*). Es decir que debe enviar una copia a cada uno de sus interlocutores de la obra, de manera que todos estén informados de lo que se va decidiendo a la vez, y no quede nadie descolgado de la conversación a distancia que mantiene el arquitecto con su equipo de obra.

La carta lleva adjunto un plano con diversos croquis, así que la carta se va refiriendo a éstos según va avanzando en la numeración. Estos croquis y comentarios están referidos a algún aspecto del Plano Nº 7, de Mayo del 53, que es el plano de planta completo que Bonet deja en Barcelona y al que se refieren todos los interlocutores del equipo al observar aspectos técnicos o de distribución. Es un plano a escala 1:50 de la planta general, y con detalles a escala 1:20 y 1:5. Es el más completo que existe del proyecto hasta el momento, y Bonet pide, también en esta carta, que todos los del equipo anoten todas las correcciones en una sola copia de este plano, antes de empezar a corregir los planos que salen de éste. Este plano 7 con correcciones incorporadas, no se ha encontrado.

La carta se divide en 13 puntos.

1. El primero es el Pozo. Bonet acepta que se haga fuera de la torre, tal como propone José Comas en su carta anterior a ésta, pero sin embargo fija bien su posición a 5 metros aproximadamente de la torre, y a la derecha de la torre si se la mira desde la casa.

¿A qué puede deberse esta posición? Probablemente será el punto desde donde se ve menos el pequeño volumen que representará el pozo. Desde la casa, la torre queda en posición descentrada, hacia la derecha si la miramos desde la casa. Por lo tanto, si el volumen del pozo se coloca aún más a la derecha, visto desde la misma posición, se verá menos pues quedará muy en diagonal de las vistas. Además, no se ubicará en el camino de las vistas hacia el mar, sino que se apartará de este eje y se colocará más allá de la torre.

2. Medidas Piscina. Bonet está de acuerdo en que éstas sean de 6 x 12,5 metros, tal como propone Ricardo Gomis, en su carta 206. Aquí adjunta un croquis con su ubicación en la planta del jardín. En este croquis, Bonet define la posición que tendrá el elemento piscina con el elemento vestuario, que juntos sumarán dos módulos. Luego quedan un módulo hacia cada lado de estos para dar forma a la plataforma del jardín.

A este croquis le llama planta de techo vestuarios y piscina. En él se entiende, además, que el vestuario, para Bonet, es enterrado. Se entiende sumando varios datos. Uno es que le llama planta de techo vestuarios y piscina, es decir que el el croquis estamos viendo el techo del vestuario. Si miramos mejor el croquis, vemos que hay dos escaleritas, en sentidos diferentes (norte-sur y este-oeste), rotuladas escalera piedra, que tienen que estar bajando a un espacio

de sótano. Además, en la descripción de su croquis, define los niveles de toda esta zona. Dice: "Si el nivel de la plataforma es 2,85 sobre el mar (dato Comas), el de la casa es 3,00. El de los vestuarios es 1,00. Si la napa freática sube hasta 0,85 (dato Comas), la solución es buena.

Nivel casa = +-0

Nivel Jardín = -0.15

Nivel A = +0.25"

Al decir nivel A, se está refiriendo a lo que en su croquis lleva la letra A y que es el techo de los vestuarios. Si el nivel de los vestuarios es 1.00 respecto a la plataforma, que es 2.85, quiere decir que bajo tierra hay 1.85 metros. A esto se le debe sumar los 0.40 metros que tiene el techo de los vestuarios A sobre el nivel del jardín o plataforma (-0.15). Es decir que el vestuario, para no sobresalir más que 10 centímetros del plano del jardín, está resuelto con una altura libre aproximada de 2.00 a 2.05 metros, considerando una losa de 15 a 20 centímetros. Una altura libre muy justa.

Hay otro dato interesante en este croquis que hace Bonet. Define los elementos del jardín mediante unidades de módulo. Ya ha adoptado el módulo como unidad de medida, y adapta los elementos de la casa a esta unidad de medida, lo que le permite varias cosas.

Uno, poder adaptar cada parte de la casa a la trama del módulo de 8.80 x 8.80 metros que ha adoptado en esta segunda versión del proyecto.

Segundo, medir el proyecto a través del módulo. Es decir que, en este caso concreto, ha definido la medida del vestuario a partir de la medida que había decidido Ricardo Gomis que quería para su piscina. Cuando éste decide que será de 12,5 metros de largo, Bonet dice: bien, pues lo que resta de 17.60 metros (2 x 8.80 metros) hasta los 12,50 metros, será el ancho de los vestuarios. Las medidas de los elementos del proyecto se van adaptando a los módulos y sus múltiplos o submúltiplos.

Tres, los dos espacios que deja a los lados de este grupo que forman la piscina + los vestuarios, antes de cerrar el espacio de baño, es de un módulo a cada lado.

Cuatro, y no lo escribe en este croquis pero se ve por las proporciones, la medida de toda esta barra de baños también es de un módulo de ancho. Es interesante también ver cómo, el módulo, está medido entre ejes de muros. Se ve en este croquis, como la acotación de los módulos se marca al eje del muro de piedra que cierra la plataforma. Es decir que lo está dibujando como quien dibuja un espacio cerrado de la casa, sin importar si es cubierto o descubierto. Esta definición del módulo en planta la hace gráficamente igual sea en los muros de la casa como en los muros del jardín.

Y cinco, toma el módulo como elemento de comunicación entre los integrantes del equipo del proyecto y construcción de la casa. Es decir que tanto para el cliente (que ve y entiende las decisiones del arquitecto y el porqué de la adopción de determinadas medidas), como para el constructor (que entiende que esa medida es precisa y no aproximada y que así lo debe dejar registrado en los planos que haga para la obra), como para su ayudante en obras (que sabe ahora dirigir de manera rápida e intuitiva las partes de la obra, que sabe que todo este conjunto debe medir 1 x 4 módulos, más fácil que recordar 8.80 x 35.20 metros)

3. Cota de la Plataforma y Vestuarios. Este croquis es el mismo que para el punto 2, que acabamos de comentar.

4. Tabiques separación placards. (Placard en Argentina es una manera de llamar a un armario) Dice Bonet que se vea el croquis que adjunta.

Este croquis elimina tabiques intermedios de los armarios del cuarto de juegos de los chicos, siguiendo la petición que hace Ricardo Gomis, y que luego José Comas vuelve a pedir en su carta 207. También, a pedido de estos, hace los armarios de los dormitorios más profundos, dibujándolos de 0.60 de fondo.

5. Toilette, Living y Puerta corrediza de separación Sala-Comedor. Aquí Bonet no acepta ensanchar este volumen de servicios, indicando que la puerta corrediza debe ir entre el doble tabique del toilette (se refiere al toilette de recepción, que se encuentra muy cerca de la entrada principal). Y hace un croquis que adjunta.

En este croquis muestra el detalle de doblar las paredes que rodean este toilette, excepto la del acceso al mismo. Se supone que lo hace así para evitar los ruidos desde este servicio a las salas circundantes, que son la de estar, el office y el comedor. El grosor que indica Bonet para todo el sándwich que conformaran los dos tabiques más la cámara entre ellos es de 15 centímetros. En medio de la doble pared que limita con el office, Bonet dibuja una puerta corredera que se esconde totalmente en el largo del toilette, solucionando así a preocupación que tenía Ricardo Gomis sobre este asunto.

Bonet se niega a ensanchar este volumen, como pedían Ricardo Gomis y José Comas, porque este volumen está medido exactamente con la parte plana que limita entre las bóvedas del Estar y del Comedor. Esta franja es, en realidad, de 1.68 metros, pero hemos de tener en cuenta que Bonet construye siempre los planos verticales retrasados de la arista que forman la parte plana con la bóveda. Esto es así seguramente para no perder la arista limpia del plano horizontal de la viga plana en el punto en que arranca la bóveda. Para conseguir esto, Bonet construye los planos verticales de los paramentos interiores retrasados 9 centímetros desde la arista, es decir que la medida exterior que queda de estos volúmenes que construye bajo las zonas planas entre bóvedas es de 1.50 metros. El croquis de Bonet es preciso, pues acota el espacio interior del lavabo: 1.17 metros; si a eso le sumamos dos cierres de 15 centímetros nos da un volumen de 1.47 metros, que con acabados daría el 1.50 metros total.

6. Sótano. Explica, mediante un croquis, que el sótano se extiende un módulo más de lo que ocupaba en el proyecto que él dejó en Mayo del 53. Avanza hacia el módulo del office-comedor, ocupando todo el espacio debajo de este módulo. No hace caso en esto a las preocupaciones que planteaba Ricardo Gomis y José Comas, sobre el hecho de no avanzar debajo del comedor para evitar el ruido que podría provocar tener un espacio vacío debajo de una sala con techo de bóveda. Bonet propone avanzar hacia este espacio y para solucionar el problema de las reverberaciones propone rellenar toda la superficie del contrapiso, es decir el espacio que queda entre la bovedilla y el suelo de piedra del office-comedor, con dos pulgadas de corcho. Es interesante cómo Bonet llama a cada unidad de módulo con el nombre de "elemento", y dice del sótano que "debe ocupar, además del elemento que ocupa actualmente, el elemento office-comedor."

7. Columna antecámara dormitorio niños. Este comentario no lleva croquis adjunto, pero se refiere al primer acceso a dormitorio de los niños, que en la configuración definitiva es el acceso central (de los tres accesos que hay a dormitorios de los niños) Este acceso, en la planta que Bonet deja en Mayo del 53, el plano 26, se encuentra en el centro del paso, dejando dos pasos a los costados. Este pilar ahora se desdobra en dos pilares que se ubican en las esquinas del armario-vestidor y del baño. De hecho en el croquis del punto 4, ya dibuja la columna en la esquina del armario-vestidor, pintada de negro para hacerla notar. La distancia entre los dos pilares ahora es de 1.70, que es el paso de acceso a los dos dormitorios centrales de los niños.

8. Aire Acondicionado. Bonet se muestra de acuerdo con el pedido de Ricardo Gomis, en su carta 206, cuando dice que quiere que la instalación de Aire Acondicionado en la sala de juegos de los niños. Esta sala es la que queda más hacia el Sur de esta zona, colindante con el vestíbulo de ingreso a la casa. Ocupa un espacio que equivale a dos habitaciones de las que ha previsto para los chicos, y por eso Gomis piensa que con el tiempo pueden ser dos habitaciones más y quiere que las instalaciones estén previstas para este futuro uso. Así que Bonet indica que los conductos de instalaciones deben seguir hacia el sur una vez salgan de los dormitorios de los chicos, continuando en la misma colocación que tienen ahora en esas habitaciones, es decir entre la jácena del ventanal y la bóveda. Respecto a pedir Presupuesto de Aire Acondicionado a una casa americana, como se comentaba en las cartas 206 y 207, Bonet dice que, una vez se esté de acuerdo con la conexión entre el pabellón aislado y el cuerpo principal del edificio (que él propone en esta misma carta, como se verá más adelante, en el punto 10), pedirá un presupuesto a una casa argentina.

9. Tramitación Colegio de Arquitectos. Bonet se refiere a la confusión que apuntábamos en el

final de la carta 207. Tal como parecía en la lectura actual de las cartas, José Comas espera órdenes para iniciar la tramitación en el Colegio, pues según él el proyecto está listo (carta 207). Y por otra parte Ricardo Gomis dice que está ansioso porque esta se inicie (carta 206). Bonet pide a Comas que se ponga en contacto inmediato con Gomis para resolver el asunto.

Es muy significativo que tenga que ser Bonet, desde la Argentina, quien solucione o destrabe un malentendido que sucede en Barcelona, entre dos personas que viven aquí. Esto habla del rol que siempre acaba tomando el arquitecto en las obras, como director y quien finalmente se hace responsable de todo lo que está sucediendo en ella, la puesta en funcionamiento y el empuje diario de los que intervienen en esta.

10. Unión pabellón-cuerpo principal. Dice Bonet que la solución fue bastante difícil de encontrar y que cree que supera los deseos de Ricardo Gomis, ya que la comunicación es total, cerrada en invierno y abierta en verano. Le ruega a Gomis que, si está de acuerdo, pase el croquis a Bofill, depositario de todos los planos.

Es interesante ver cómo Bonet hace valer la solución que ha conseguido para esta unión entre el pabellón y la casa, diciendo que cree que supera los deseos de su cliente. Hace tres croquis de este asunto, una planta, una sección y una perspectiva, dándole mayor importancia a este punto que a todos los demás de la carta. Evidentemente es el que más peso tiene desde el punto de vista proyectual, ya que afectará a la planta de forma considerable. Bonet ha cedido en perder la autonomía del pabellón aislado, que ya no será más aislado. Hasta ahora había mantenido este carácter de unidad autónoma, de pequeño apartamento donde los padres podían, si querían, hacer vida sin necesidad de salir de él. Ahora el pabellón pasa a estar conectado al resto, con una especie de cordón que lo mantiene atado al resto de la casa. En la planta se ve que la unión, sin embargo, no se hace con la zona común de vestíbulo-distribuidor, sino que el pabellón conecta, de momento, con la sala de estar, en su rincón Noroeste. Respecto al plano 7 del mes de Mayo, esta sala perdería el banco corrido que remataba esta sala en su cara Oeste, ya que ahora, al abrir esta esquina, Bonet quita todo este banco y deja la banda que queda debajo de la jácena plana como corredor, colocando un sofá para delimitarlo. Esto lo comenta el mismo Bonet, más adelante en esta carta, en un final manuscrito que agrega en la copia que envía a Ricardo Gomis, como unos comentarios personales solo para su cliente. Le dice sobre este punto que *“la unión del pabellón con el living resultó muy trabajosa, pero creo que la solución es buena. El living pierde un rincón cerrado pero se puede ganar con un sofá.”*

Esta conexión lleva el mismo pavimento de piedra que la sala de estar, es decir que se considera una extensión de este módulo. En la perspectiva, la conexión se dibuja abierta, con los tres pares de puertas abiertos para que se vea por detrás el macetero con plantas, que las relacionaran con el bosque de detrás. De hecho Bonet dibuja unos pinos por detrás, en su voluntad porque las plantas de la galería y la vegetación posterior se unan y sean lo mismo. En esta perspectiva la línea que remata la galería, a 2.10 metros del suelo, se conecta muy bien con la bóveda del pabellón independiente, y la línea de que divide la carpintería con la celosía cerámica del tímpano de la bóveda.. Hacia la izquierda, esta línea gira 90 grados al llegar a la sala de estar, se viene hacia delante, hacia nosotros, dibujando todo el plano nuevo de cerramiento de la sala de estar hacia el Oeste, que parecería ser un gran plano vidriado. Aún no han aparecido los brise-soleils que protegerán esta sala del fuerte sol del Oeste. Cuando esta cristalera acaba, la línea de 2.10 gira de nuevo 90 grados, convirtiéndose en el tirante horizontal de la bóveda del porche abierto. Estas tres caras de la perspectiva, la de la nueva galería, la de la sala de estar, y la del porche, forman ahora un nuevo patio, y eso es lo que dibuja Bonet en esta perspectiva, porque es una cualidad que ha ganado la casa con este nuevo elemento cerrado, no sólo la conexión a cubierto, sino el nuevo patio que conectará esta galería con el porche.

Bonet agrega, como tercer croquis, una sección por esta galería de unión, y un detalle del macetero interior exterior que propone, con un vidrio fijo transparente que cae dentro de este macetero. Esta solución del macetero es la finalmente adoptada, aunque la conexión continúe estirándose hasta finalmente llegar al hall distribuidor de acceso, al lado del estanque.

11. Observaciones a los planos. Dice que en la copia que envía a Bofill manda una nota que solo le interesa a él (a Bofill), ya que se trata de hacer pequeñas correcciones de cotas.

Es interesante como Bonet escribe notas personales a cada uno de sus interlocutores, diferentes dependiendo de quién se trate, sin dar noticia de ellas a los otros dos. También es curioso que estas notas de cotas, Bonet no se las envíe también a Comas, que sería quien debería controlar luego en obra que estén bien replanteadas. Se supone que esto es porque aún se trata de que Bofill acabe de dibujar bien los planos de obra, y una vez que estos estén bien acabados, todos, incluido Comas, tendrán una copia de los mismos.

12. Ventilación Baños. Resuelve la ventilación de los baños de la zona de los chicos de la forma que finalmente se construye, que es la que se ve en el croquis. Decide eliminar un sector de bóveda, que estaba encima del armario de útiles de limpieza (ver plano 7 de Mayo), y colocar aquí una losa plana a 2.10 metros del suelo, solo encima de dicho armario. Así, consigue una zona de techo bajo, no abovedado, al cual pueden iluminar y ventilar no solo los dos WC sino también los baños de los chicos.

Aquí termina la carta escrita a máquina y con un saludo al pie escrito a mano. En esta parte manuscrita del final, Bonet agrega comentarios de último momento. Uno de ellos, y que agrega como un punto más, es un apunte sobre las carpinterías metálicas. Esto lo agrega a continuación, a mano, como un punto más:

13. Carpintería metálica. Comenta Bonet que esa misma semana sale por avión, dirigido al Señor Bofill, un plano completísimo del elemento básico de carpintería metálica, con todos los detalles, incluso mosquitero y sistema para persiana.

Al decir que sale por avión, pareciera que quiere decir que sale más rápido que los demás correos, pareciera que dice: sale volando... en el sentido más gráfico del término. En realidad, todos los correos son por avión, pero puede ser que hubiera diferentes tipos de envío, los más urgentes y los menos. Es así que este envío, según parece, había de ser enviado de la manera más rápida posible.

Luego de este punto 13, Bonet hace una nota a Ricardo Gomis, comenzando con un *Querido Ricardo* cuando en realidad la carta ya está acabando. Es claramente una nota de saludo final a su cliente, para que la copia a éste tenga un tono menos técnico y más cercano. Le dice que recibió su carta (se supone que es la que Gomis escribe el 15 y 22 de Julio, número 206), cuando terminaba de definir el enlace del pabellón con el living. Le hace el comentario, que ya transcribimos más arriba en esta carta, sobre el rincón que pierde el living, etcétera. Le pide a Gomis que le cuente su opinión sobre este punto y sobre la nueva distribución del pabellón. Envía saludos y abrazos de Ana María a él y a Inés, y le ruega que le pase los croquis a Bofill.

Sobre este comentario final respecto a la nueva distribución del pabellón, se ve en el mismo dibujo que Bonet hace para la conexión entre este pabellón y el resto de la casa, que la ordenación interior del pabellón es diferente a la que figura en el plano del mes de Mayo. Esto se debe seguramente al comentario que le ha hecho Ricardo Gomis en su carta 206, cuando le dice que no está convencido que se haya sacado el máximo provecho de la superficie disponible, comentario que viene ligado al de la preocupación de Inés por el enlace de este pabellón con el cuerpo del edificio.

Bonet hace una nueva propuesta de la distribución interior del pabellón, y es donde ya comienza a plantear la circulación alrededor de un núcleo central, es decir circulando por el perímetro y dejando el centro ocupado. Esta distribución parece más acertada en relación al concepto de pabellón aislado, ya que, si este es aislado, con las cuatro caras equivalentes en cuanto a vistas y sin construcciones enganchadas, la propuesta del Plano N° 7 estaba demasiado orientada hacia el Sur, con un lado negado, el del Norte, taponado con armarios y servicios. En la ambición por un pabellón independiente, el negar un lado de los cuatro no es muy coherente como distribución. En este croquis, Bonet parece darse cuenta y distribuir de manera mucho más circular la planta cuadrada del módulo. Comienza a hacer girar la distribución en las cuatro caras, recorriéndolas a medida que va ubicando los diferentes usos, cada vez más privados.

Aún así, Bonet parece reconocer caras mejores y caras peores dentro de la equivalencia de los

cuatro lados del pabellón, y así coloca hacia el Norte una barra de armarios, seguramente para evitar el frío de esta cara sobre el interior de esta habitación. Coloca el armario corrido apoyado sobre la cara Norte, y lo acompaña con más armarios hacia el lado Este, y dos camas separadas que miran hacia el Oeste. Esta vista para las camas es muy buena, ya que la casa no crece hacia este lado sino al contrario, se encuentra hacia el Este. Así Bonet garantiza que la zona de jardín hacia el Oeste de este pabellón sea casi exclusivamente suya, y por lo tanto es la vista de estas dos camas, sin gente pasando por delante del dormitorio.

Hacia el Este, es decir la cara que mira al resto de la casa, Bonet propone un muro de celosía cerámica, de manera de conseguir luz pero no ser visto. Las vistas más francas las abre hacia el Sur, donde tendrá el mejor sol y el jardín, y hacia el Oeste, con unas vistas casi privadas hacia el jardín más alejado de la casa.

El resto de la planta del pabellón se organiza con una zona de pequeña sala de estar, que contiene dos sofás y una mesita, una chimenea exenta y un sofá más grande que se apoya sobre la pared del centro del espacio. Esta salita, tal como se dibuja aquí, mira demasiado directamente sobre la zona de dormir, dejando esta zona sin intimidad si alguien está sentado en los sofás. Ya sabemos que la solución final está mejor resuelta en este sentido, mejor articulados los espacios y la transición entre ellos, pero lo cierto es que aquí por primera vez Bonet comienza a dibujar la distribución de este pabellón como pabellón, con equipamiento central y circulación perimetral a su alrededor. El que circula parece estar en una especie de danza con el mobiliario, que se va desplegando a medida que circulamos a su alrededor, mirándonos desde el centro mientras nosotros giramos como un biombo, un poco mostrando y un poco escondiendo.

La hoja que acompaña esta carta, que contiene los croquis mencionados, también contiene una serie de notas, que tienen el tono de comentario operativo o indicación de criterios del proyecto. El primer punto de estas notas, que llama punto 0, hace referencia a un criterio de proyecto que quiere repetir en otras partes de la casa. Se refiere al tabique que cierra el office hacia el comedor, siempre en relación a la distribución que había dejado en el Plano Nº 7. Dice Bonet que esta pared llegará hasta 2.10, y que a partir de aquí entra 0.40 sobre el mueble del office. Y hace un dibujo de este detalle.

Luego agrega que este detalle es el mismo que debe haber en los dormitorios hacia los baños – se está refiriendo a los dormitorios y baños de la zona de los chicos-, y que habrá en la nueva idea de pabellón –ahora se refiere al pabellón de los padres-.

Es un detalle importante pues Bonet está definiendo con esto que los volúmenes que están debajo de la bóveda, en medio de los módulos, se detengan a 2.10 del suelo y por tanto aparezcan como muebles, elementos sueltos dentro del espacio continuo que cubre la bóveda. Este detalle ya aparecía en una sección transversal 1:50 de la zona de los chicos, donde dibujaba la pared de los baños que entraba respecto del plano vertical al llegar a los 2.10 metros del suelo, haciendo aparecer este volumen de los baños como una caja o un mueble dentro del movimiento circular de la bóveda.

Como punto 1, indica a todos los interlocutores de la obra que no se empiecen a corregir los planos hasta que esté todo decidido, y que se anoten todas las correcciones en una sola copia -esta copia es la que no se ha encontrado-. Esta indicación es interesante a nivel de planificación de los trabajos y, sobre todo, de no traspapelar comentarios e indicaciones que se puedan anotar en copias diferentes, de manera que luego se puedan perder por el camino. Bonet ordena así el trabajo del equipo, intentando no perder el tiempo suyo ni de sus interlocutores, cosa que podía ser muy posible contando con la distancia que los separaba, que hacía que pudieran perderse indicaciones en el viaje de un lado a otro. Además así puede él controlar lo que se va a cambiar en los planos, pues verá todas las indicaciones en un solo plano, podrá él corregir lo que sea necesario y solo después se cambiarán los planos de la obra.

En la nota número 3, Bonet se refiere al croquis del invernadero. Dice que si se aprueba este croquis, desaparece el banco del living-frente Oeste. Esto ya se ha comentado antes, pero Bonet lo deja escrito como indicación de proyecto, para que todos sepan las consecuencias en el proyecto de arquitectura y de instalaciones que van dando los sucesivos croquis que ha enviado en esta carta.

La nota número 5 se refiere a una sección del Plano Nº 7, la que corta el patio y comedor de verano. En esta sección, la última pared que da hacia el Sur, hacia el jardín de la piscina, está dibujada de celosía cerámica, tal como finalmente se construye, pero esta pared llega en la parte alta a tocar la bóveda, que aparece seccionada en su parte más alta. Es decir que la pared de celosía, según esta sección, llegaba hasta los 3.40 metros desde el suelo, que es la cota de la cresta de la bóveda en su cara inferior.

Aquí Bonet apunta que esta celosía no debe llegar tan arriba, sino que se queda a 2.10 metros del suelo, es decir que ha decidido que queda una ventana de aire entre el paño de celosía cerámica hasta 2.10 y el perfil inferior de la bóveda, una ventana en forma de medialuna de cielo, que se ve desde el comedor de invierno.

En esta misma sección del Plano Nº 7, además de que este plano de celosía tomaba toda la altura contra el jardín, se ve que encima de los 2.10 de la carpintería del comedor no había celosía, como finalmente se construye. Es decir que probablemente Bonet comienza a pensar que los planos de celosía cerámica se desdoblen en sucesivos planos, que todos sumados den uno completo, dando la idea de que los taponamientos verticales de una misma línea de bóveda, son fragmentos de un plano completo. Por ejemplo en este caso, un solo plano vertical de celosía cerámica, que al inicio, en Mayo del 53 estaba concentrado en el paramento del comedor de verano contra el jardín, ahora se divide en dos: una parte baja en ese plano, y una parte alta -la forma de medialuna que da el perfil de la bóveda contra el dintel a 2.10m-, encima de la cristallera del comedor de invierno.

Nota 6. Corregir escalera de bajada sótano 0.25 sin nariz. De este apunte hace un croquis, que corrige un dibujo similar del Plano Nº 7. En aquel, se acotaba el escalón en 0.25 desde el extremo de la nariz al interior del escalón. En este croquis, Bonet acota los 0.25 sin contar la nariz del escalón, lo cual hace la huella más grande, de 0.28 o similar.

Nota 7. Advierte a todos que se miren con cuidado las notas de estructura. Para estas notas Bonet dibuja un croquis, donde acota muy bien las medidas básicas de todo el conjunto de pilares y bóveda. Define que la luz de la bóveda, que aquí dibuja coincidente con la luz entre pilares, será de 7.35 metros, que es igual a 10 piezas de pavimento de piedra, de 0.735 x 0.735.

Esto en la construcción final de la casa no es real, pues la posición de los pilares no coincide con el arranque de la bóveda, sino que están movidos hacia fuera 9 centímetros por lado. Es decir que la luz de la bóveda no es 7.35 metros, sino que a esta medida se le deben sumar 18 centímetros (9 centímetros por lado), lo que da una luz para la bóveda de 7.53 metros.

Lo que sí es cierto es que la distancia entre cara interior de pilares es 7.35, coincidiendo con 10 piezas de pavimento de 0.735, y que el interjeje entre estos pilares es de 7.47 metros, que es igual a la luz de 7.35 más un ancho de pilar, que es de 0.12.

Bonet también define en este croquis las medidas de los vuelos, que son 0.675 la medida entre jácenas de borde, y 0.615 de voladizo horizontal final. Esto da un total de 1.29 metros desde el eje del pilar más cercano, lo cual sumado a los otros 1.29 del otro lado dan un elemento completo de bóveda, cuando ésta está exenta, de 10.05 metros.

También aquí en la construcción real de la casa hay pequeños desajustes, ya que la medida que Bonet acota 1.29, desde el voladizo al eje del pilar, en realidad es de 1.325, es decir que todo el elemento bóveda exento mediría 10.12 en la realidad.

De todas maneras lo interesante en este croquis es que Bonet deja muy claro cuáles son los criterios de la estructura, de manera que todos lo entiendan y pueda haber un diálogo en la distancia según las mismas medidas.

Otra nota, la número 8, indica una altura de armario, que es el que divide el módulo de la vivienda del cuidador, en la zona de la Sala de Estar de ésta. Aquí, tratándose de un armario que hace de biombo, ya que divide una Sala de Estar en dos, tiene una altura muy baja, de 1.80 metros. Esta altura está claramente determinada por el efecto de mueble bajo en medio del estar, que Bonet imagina para este espacio.

Finalmente comenta que en el plano –se refiere a la copia del Plano Nº 7 en la que se anotan

todas las observaciones-, debe ir anotado qué paredes van revocadas y cuáles revestidas. Esta es una nota interesante ya que obliga a fijar cómo se mueven los planos revestidos, girando planos ya sea en el eje vertical o en el horizontal (moviéndose de pared a suelo con el mismo revestimiento), y cómo los revocados, con el mismo juego. Se está refiriendo solamente a los paños exteriores, ya que sabemos que los interiores irán enyesados o recubiertos con frentes de armarios de madera.

El último croquis que dibuja Bonet en esta carta-plano es una indicación del muro del final de la plataforma en relación a la casa. Dibuja dos versiones, y entre ellos hay dos diferencias fundamentales. Una diferencia es la manera de colocar el muro y las escaleras que bajan al terreno natural hacia la playa, y la otra es la presencia de la galería de conexión entre el pabellón y la casa. Si miramos la versión 1, la piscina forma parte del plano del jardín, está integrada al mismo plano de césped que llega hasta la casa, tanto que Bonet dibuja el rectángulo de la piscina (con una letra P), apoyado en un cuadrado que debe ser el arenoso y otro rectángulo al otro lado, que debe ser el volumen de los vestuarios. La piscina está ubicada justo enfrente del comedor de verano, coincidiendo con dicho módulo. Las escaleras están colocadas a la inversa de cómo al final se construyen, es decir en posición inversa: la que baja frontal finalmente se construye lateral y la que baja lateral finalmente se construye frontal. Las escaleras están también relacionadas a los módulos de la casa, coincidiendo justo con los dos finales de esta. Respecto a la galería de conexión, ésta aún no existe en este dibujo, y el pabellón sigue aislado de la casa.

En la versión 2, que es la que finalmente se construye, la posición del muro del jardín respecto a la casa varía bastante de la versión 1. Aquí la piscina pasa hacia el Oeste respecto a la anterior, quedando desplazada del eje central de la casa. Ahora la piscina queda enfrentada al porche, y la manera de definir el espacio de la piscina es haciéndole un espacio para ella, una especie de habitación de tres lados, donde el cuarto lado es el jardín de la casa. Este rectángulo-habitación contiene el espacio de bañarse, y ocupa 4 módulos enteros. Bonet usa el módulo para definir las diferentes habitaciones del jardín. Así, el negativo del anterior espacio, que en cambio queda hacia la vegetación natural, comprende 3 módulos, incluyendo la escalera de subida a la plataforma, que ahora ha pasado a ser lateral en vez de frontal. Esta habitación de tres módulos por uno de profundidad contiene vegetación natural que, al estar a sólo 1.25 metros por debajo de la plataforma sobresale en el nivel de esta. Así, pareciera que se tratara de un gran tiesto de vegetación natural, contenido por el zigzag del muro de piedra que la envuelve.

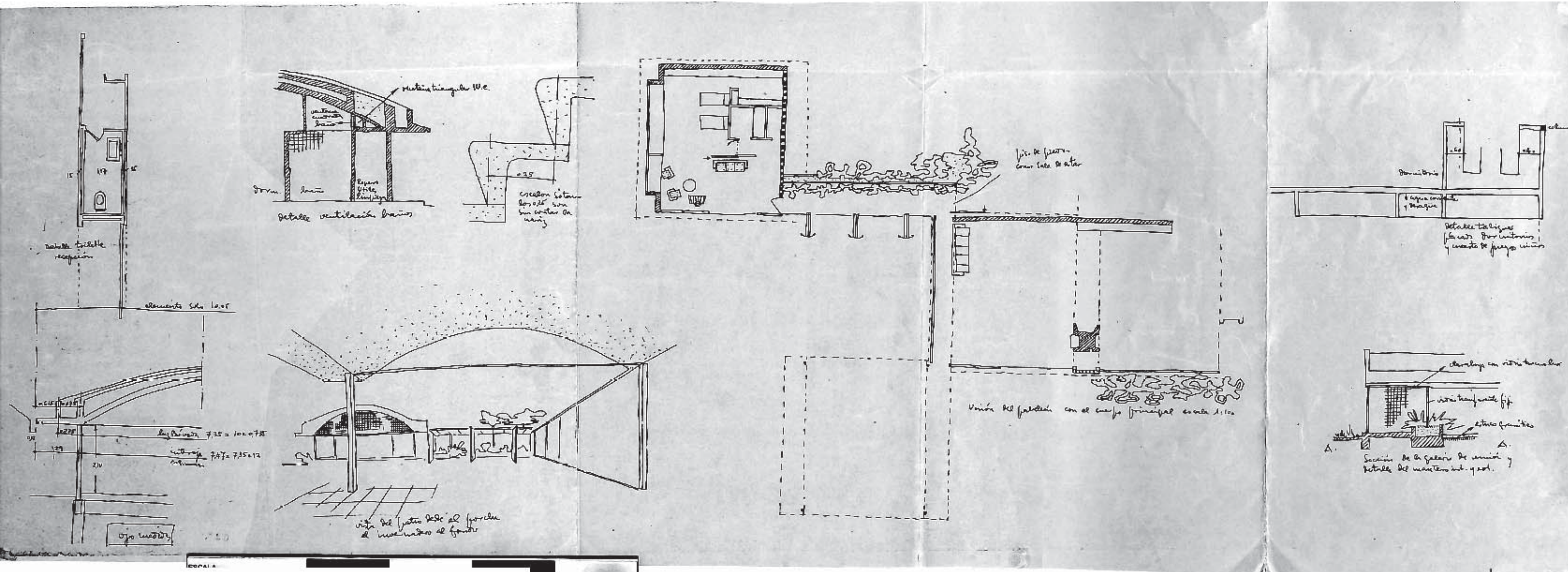
Hacia el extremo Oeste, la escalera que antes era lateral ahora ha sido dibujada frontal, y es la que cierra el espacio de la piscina. Respecto a la conexión del pabellón independiente, aparece en este esquema la conexión de éste con la casa, aunque ocupando solo un módulo de largo, es decir sólo conectándose con el Living en su esquina noroeste.

Para terminar con esta carta, interesa hacer un comentario respecto a los croquis que Bonet hace en esta carta-plano. Se trata de croquis a mano alzada, es decir sin regla, pero con precisión, con mucha proporción y exactitud respecto a los elementos que dibuja. Se entiende bien si lo que secciona son muros, cristales o celosía cerámica, los elementos estructurales están bien diferenciados de los de cierre, las medidas y proporciones de estos elementos responden a las cotas que llevan, y hay mucha coincidencia entre los dibujos en planta y sección con las perspectivas. Se entiende que hay una comprensión profunda de parte de Bonet de los elementos que constituyen el sistema constructivo y conceptual que ha elegido. En las plantas de la sala de estar, podemos reseguir el borde de ésta contra el jardín y reconocemos las carpinterías metálicas, luego el primer pilar que se encuentran, luego la celosía cerámica, luego el segundo pilar, luego continúa la carpintería hasta el siguiente pilar... Todo este frente va reseguído, a una distancia de voladizo, de la línea discontinua de proyección de la bóveda que vuela del plano de fachada. Lo mismo sucede con los elementos del mobiliario, que están perfectamente claros y bien dimensionados, los maceteros con sus plantas, la línea que diferencia el suelo de piedra del de césped, los pequeños desniveles en las secciones que nos muestran que la casa está construida sobre un pequeño desnivel respecto al césped... También se acompaña de textos que nos van guiando por las distintas partes del dibujo. Una parte de texto resigue, como cuando él lo hace mentalmente, los dibujos que envía. Son planos-carta, es decir que los comentarios que escribe son tan importantes como los dibujos, ya que explican lo que él tiene en la cabeza

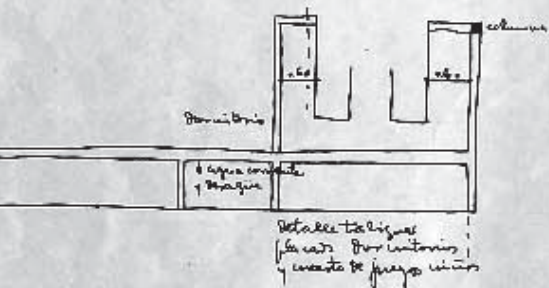
mientras dibuja, dejando anotado todo lo que le pasa por su mente en el momento de pensar un detalle o una distribución del proyecto. El documento tiene una dimensión más que la del dibujo solamente. Agrega la dimensión del pensamiento. Todo lo que la mente piensa al mirar un dibujo, el razonamiento que nuestra cabeza va haciendo en el momento de ver una planta y deducir la sección, o la medida de un espacio o una altura o un pilar, eso está escrito, de manera que realmente deja sentado para los demás “compañeros” del equipo, todo lo que sabe sobre esos elementos, no se guarda nada para él. Esa carta con dibujos u la voz de Bonet que los acompaña, los manda para que le representen mientras él no está, y puedan, entre todos los elementos, guiar al que los lee.

Unos dibujos tan precisos, pero hechos a mano alzada nos hacen pensar si Bonet no debe haber calcado, en una hoja resumen, toda una serie de croquis y pruebas que ha hecho antes de pasar a limpio este plano resumen. Sólo así se entiende que las líneas sean muy rectas, y aunque denoten el pulso del dibujo a mano alzada mantienen una gran precisión y limpieza en el grafismo, y no dan lugar a confusiones. Tienen el carácter de croquis, pero la precisión del dibujo a pie de obra, que actúa de orden en la ejecución del proyecto.

En las Páginas siguientes, reproducción del croquis de Bonet adjunto a la Carta 8.



Primera mitad del croquis de Bonet adjunto a la Carta 8.



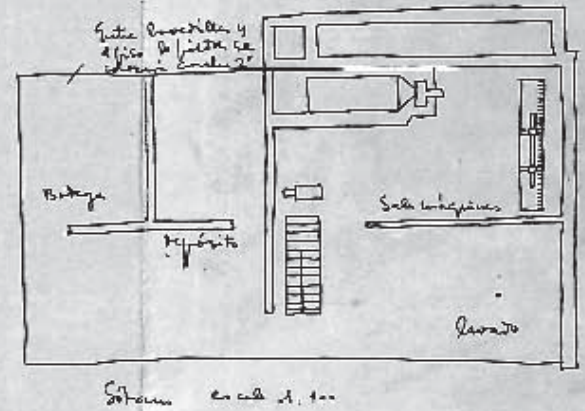
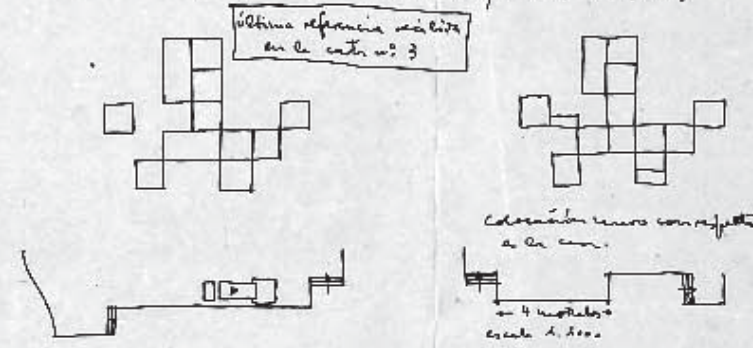
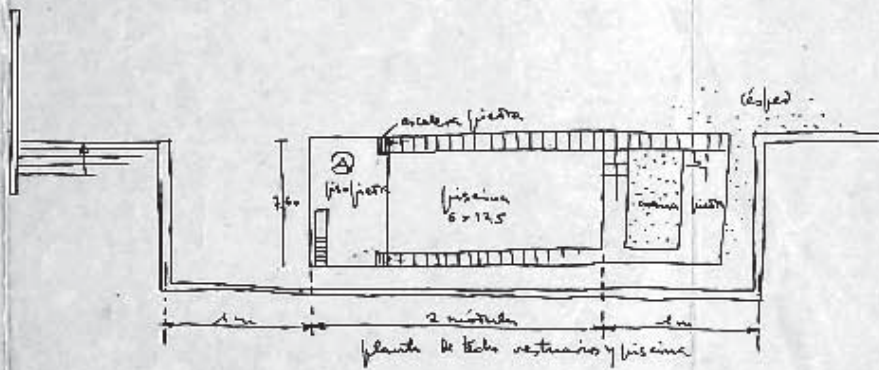
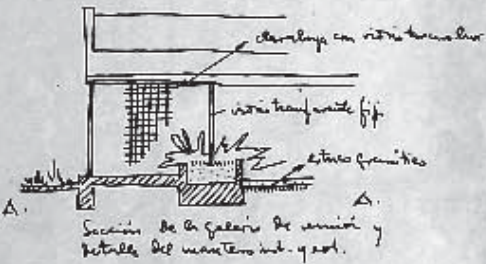
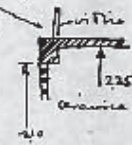
anexo v. 1 de Referencia v. 2

Si el nivel de la plataforma es 2.05 sobre el mar (Pato Comas)
 el de la casa a 2.00. El de los vestuarios a 1.00.
 Si la altura frontal sobre hasta 0.35 (Pato Comas), la solución a buscar

Nivel casa ± 0
 Nivel jardín = -0.15
 Nivel (A) = +0.25

Nota: 0 El detalle que sejan el comedor del office llega a 2.10. A partir de aquí entra el 4.40 sobre el office. Este detalle se fijará al de los dormitorios sobre los baños. La misma para en la nueva idea del pasadizo.

1. No empazar a corregir los planos hasta que esté todo decidido. Cuítese tanto la corrección en sus sala copia de planos.
2. Se simplifica el lavamanos de mármol
3. Si se afuerza el cuerpo de invernadero, se fuerza el banco del living - frente oeste.
4. Sobre los juegos de servicio y lo mismo sobre los 2 dormitorios del comedor existe una losa se levanta a 2.25 del piso. La cerámica llega a 2.10. Sobre la losa, carpintería y vidrio
5. En la sección S.K. sobre los juegos de cerámica por encima de la línea 2.10
6. Corregir a cada bajista sobre 0.25 sin nariz
7. ojo! sea con cuidado los volúmenes del elemento arquitectónico.
8. El Reparo que tiene la sala de estar del comedor tiene 1.80 de altura.
9. En la sección C.3. el corte de la jirama está mal. Debe seguirse al detalle (B) del comedor de seram
10. En el plano del comedor que paredes van revocadas y cuáles revestidas



463-11

Carta 9. Nº archivo 209.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 17 de Agosto de 1953, 9 días desde la Carta 8.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta de Ricardo Gomis responde muy rápidamente a la carta 8 de Antonio Bonet. Desde la carta 206 en adelante, el ritmo de carta ahora es muy alto. Parece que hay una tensión renovada por el proyecto, luego de los primeros cuatro años casi sin correspondencia.

Ricardo Gomis dice precisamente que ha recibido esa mañana la carta de Bonet (se refiere a la carta 208, con croquis aclaratorios y una nota a mano dedicada a Gomis directamente), y que pasa a contestarle *“inmediatamente para retrasar el mínimo todos los trámites que haya que realizar antes de emprender el proyecto.”*

Por este comentario se desprende que, antes de comenzar la construcción de la casa, todos están de acuerdo en que han de terminar de ajustar ciertos puntos del proyecto, aún no suficientemente claros ni resueltos.

En esta carta, Ricardo Gomis se dedica básicamente a dar por buenas las soluciones que Bonet ha propuesto para varios de los puntos del proyecto, como el enlace en forma de galería del pabellón con la casa, la distribución del pabellón independiente, y el tema del cuarto de duchas al lado de la piscina.

Comienza por alabar y felicitar a Bonet *“por esta maravillosa solución”* de enlace entre el pabellón independiente y el bloque central. Dice que Bonet ha interpretado de maravilla su manera de pensar sobre este punto, y que encuentra la solución ideal, ya que recubre otro espacio de terreno en la parte poniente (Oeste) del living que puede resultar muy agradable. Se refiere a la franja debajo de la jácena plana del final de la bóveda, costado Oeste del living, que en la nueva solución de Bonet destina al corredor de acceso a esta sala, entre la cristalera y un sofá de tres plazas. Esta franja no estaba ocupada en la versión de Mayo del 53, ya que la sala, en su cara Oeste, se ocupaba hasta el final de la bóveda, pero no avanzaba hacia la zona de la jácena plana. Gomis está contento con esta nueva superficie ganada, y el con movimiento que sucede en esa zona del final de la Sala de Estar, ya que ha pasado de ser un fondo de sala, con un banco corrido, a una zona que continúa, tiene un escape por una esquina, conectándose con la galería. La manera en que hace el comentario Ricardo Gomis es interesante, pues demuestra el buen entendimiento que había entre cliente y arquitecto, pero también deja claro que él sugirió la idea al arquitecto (*“has interpretado de maravilla mi manera de pensar”*). Aquí hay quizás una voluntad de parte del cliente de ponerse a la par del arquitecto en relación a la autoría de ciertas soluciones de la casa, o al menos de ser reconocido en la idea detrás de alguna de las soluciones.

Luego comenta que también le place la solución de la distribución del pabellón independiente, y que se puede dar por aceptada. De todas maneras, dice que en unos días, cuando comente el asunto con Bofill y Comas, concretará más sobre este particular.

Gomis está contento con la distribución del pabellón, que Bonet ha mejorado también tras su pedido de optimizar más la superficie. En la versión de Mayo, el Plano Nº 7, el pabellón se limitaba a ser un espacio vacío, sin distribución interior, con una pared con espesor, orientada a Norte, que contenía los servicios. Ahora, el pabellón ha pasado a tener mucho más juego, con varios

ambientes organizados dentro del mismo techo. La solución de sala de estar, dormitorio, vestidor y baño, distribuido centrífugamente a partir de un centro organizador, tiene mucho más interés que la propuesta del pabellón vacío.

Sigue con el comentario respecto al cuarto de duchas de la piscina, de la que dice que es buena bajo todos los aspectos. Confirmando la solución del cuarto enterrado, que sólo deja sobresalir del nivel del terreno unos 40 centímetros, Ricardo Gomis comenta que de una plataforma elevada al lado de la piscina (el techo de los vestuarios a +0.40), tiene ya una experiencia de lo que había sido en la antigua caseta de madera, donde luego está ubicada la casa de Manuel (Bertrand, hermano de Inés?). Dice que es un sitio que puede destinarse a solarium, y que juega bien con la contrapartida que Bonet destina a arena en el otro costado.

Gomis entiende perfectamente la idea de Bonet en esta solución, se entienden a distancia, se ve que tienen una manera muy parecida de utilizar los espacios cotidianos y de ocio.

Acaba la carta diciéndole a Bonet que *“me ha encantado ver que sigues trabajando intensamente en mi proyecto y espero que muy pronto te demos la noticia de haberlo encauzado definitivamente. Todo depende del tiempo que tarden Bofill y Comas en aclarar todas tus indicaciones sobre los planos.”*

Aquí Gomis nos da datos de cómo funciona el equipo de trabajo.

Bonet decide y proyecta desde Buenos Aires, y envía croquis y escritos explicando las soluciones a su cliente, su ayudante y el constructor. Cuando el cliente da el visto bueno, lo hace saber a los dos del equipo que están en Barcelona, y éstos intentan entender estas soluciones y ver cuál es la resolución técnica de dichos dibujos en los planos. Así que al final depende de lo que éstos tarden en aclarar en los planos lo que ha indicado Bonet desde Buenos Aires, para que los planos del proyecto estén listos para empezar a construir.

Otro dato importante, es cuando Gomis dice que sigues *trabajando intensamente en mi proyecto...* El proyecto es suyo, aunque represente a su familia. Esta insistencia se debe seguramente al esfuerzo que está haciendo porque el proyecto se haga realidad, ya que debe ser el único, de todos los que están involucrados, que como Bonet cree que la casa se construirá y que será una obra magnífica. El tono de entusiasmo con que lo dice, a la vez que le trasmite a su amigo que espera pronto darle la buena noticia de haber encauzado el proyecto definitivamente, denota el sentirse parte de un plan común junto a su arquitecto, los dos convencidos de que se ha de tener paciencia y mucho tesón para que finalmente se lleve a cabo la obra.

Se despide con muchos recuerdos a Ana María (esposa de Bonet), y para él un fuerte abrazo.

Carta 10. Nº archivo 210.

De Barcelona a Buenos Aires, de José Comas a Antonio Bonet.

Escrita: 27 de Agosto de 1953, 10 días desde la Carta 9.

Tipo de carta: A máquina, con nota a mano en la parte final.

Páginas: 2.

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta que escribe José Comas, sólo 10 días después que escribiese Ricardo Gomis la 209, tiene un tono más técnico que aquella y está destinada a responder la carta Nº 208 de Bonet, la Referencia nº 2 de Bonet. Así, empieza diciendo que contesta la carta nº 2 y que le transmitirá las impresiones del Sr. Gomis. La carta, pues, se va refiriendo siempre a lo que respondió Gomis a las propuestas de Bonet de su carta 208, que han comentado juntos.

Comienza en el punto 1 diciéndole que queda en suspenso, de momento, el emplazamiento y solución del pozo, pendiente de lo que le comentará más adelante en esta carta.

Continúa con la piscina y vestuarios. Primero se refiere a la entrada a los vestuarios (lo señala con una letra A, igual que en el plano de croquis de Bonet que acompañaba su carta), y le dice que muy bien la entrada a éstos por la parte superior, ya que esto soluciona toda la preocupación de la inundación. Luego dice que Ricardo Gomis encuentra la plataforma sobre los vestuarios pequeña, que preferiría que fuera de todo el módulo. Es interesante esto pues ya se ve cómo todos los que están en el equipo de obra hablan en medidas de módulos. El módulo ha pasado a ser la unidad de medida.

Sótanos. Dice que Gomis lo encuentra muy bien. Comas le pregunta qué le parece a Bonet si, en lugar de emplear corcho como aislante (entre las bovedillas y el forjado de la planta de comedor-office), usan hormigón con vermiculita. Dice que puede tener la ventaja que es un producto mineral y no se pudrirá, como podría pasar con el corcho.

Respecto a los trámites en el Colegio, ya está entregado el proyecto, a punto para recogerse.

En general dice que todas las soluciones que dio Bonet a Gomis le parecen muy bien (a Gomis), que está encantado de la unión del pabellón con el resto de la construcción, sólo encuentra que el hecho de avanzar la pared de la sala para hacer el pasillo de conexión, le deshace el banco de la cara Oeste de la sala, y que le sabe mal. Gomis propone, a través de Comas, si no podría mantenerse el banco, aunque se recortara un poco del extremo Noroeste, y avanzando un poco el cerramiento de la sala hacer caber la entrada a la Sala de Estar. Es interesante como Gomis va pidiendo un poco más cada vez, para no perder lo que tenía de bueno la propuesta anterior pero conseguir ganar también las nuevas cualidades que él cree que debería tener la casa. Quiere la conexión entre casa y pabellón, pero no por eso quiere que la Sala de Estar pierda calidad respecto a como estaba en el Plano Nº 7 del mes de Mayo, con el banco corrido en el extremo Oeste, solo cortado en el extremo Sur para la salida, tangente a la fachada, hacia el jardín a través del porche.

Más adelante en esta misma carta, ya cuando está por acabarse, hay dos notas a mano hechas por Comas, como si estuvieran agregadas al final, una vez ya había acabado la carta.

El segundo de estos comentarios vuelve a insistir sobre el tema de la conexión del pabellón inde-

pendiente. Le dice que Gomis la encuentra bien, el único inconveniente es la circulación de los niños desde sus dormitorios, por el exterior. Gomis sugiere (se refiere a marcas en un croquis, que yo no he visto) que el invernadero pasa detrás, se debe referir a que deje el paso contra la casa y deje el invernadero de plantas detrás, hacia el Norte. Dice al final que no hace mucha insistencia pero que si se puede estudiar este tema.

Es interesante aquí ver cómo Gomis, poco a poco, insiste sobre el tema de conectar el pabellón con la casa, aún más de lo que propuso Bonet en su croquis adjunto a la carta 208. Le alaba y felicita en su carta 209 por esa maravillosa solución, pero a continuación sigue pensando en los posibles problemas cotidianos que no están aun resueltos. A Bonet no quiere decirselo directamente, lo alaba y lo pone contento. A la distancia Bonet está tranquilo, sus clientes están contentos con lo que dibuja. Pero Gomis no quiere que la casa deje de mejorar, y de solucionar los problemas que aun ve que tiene la distribución inicial. Así que insiste a través de Comas, para que sea éste y no él quién le sugiera seguir mejorando este aspecto de la casa. De esta manera la relación entre los dos principales interlocutores del proyecto no se debilita, sino que se cuida, para que pueda durar en buenos términos todo el largo proceso y no se desgaste rápidamente. Bonet, a la distancia, debe seguramente notar que este punto del proyecto no está del todo asimilado ni aceptado por la familia Gomis-Bertrand, recibe diversos indicios y ya se hace a la idea de que lo deberá continuar trabajando, que no se ha terminado ahí.

Comas continua la parte a máquina de la carta con el punto que llama 11, y que se refiere a que han visitado conjuntamente con Bofill a Ricardo Gomis, para juntos hacer un estudio de la carta 208, referencia nº 2 de Bonet, planos y croquis adjuntos. Este dato es muy importante: la carta sirve de Director de Obra a distancia, gracias además al respecto que hay por la figura de Bonet. Dice que luego, por la tarde, hicieron una visita conjunta al terreno. Dice que la obra está perfectamente replanteada sobre el terreno, con estacas y cuerdas que determinan su perímetro “*de macizo y voladizos, y la situación magnífica de la torre de aguas.*” Cuando se refiere a *macizo y voladizos*, se debe estar refiriendo a los cerramientos de los espacios interiores de la casa, y con los voladizos se debe referir a los porches y voladizos de las bóvedas. También la expresión “*situación magnífica de la torre de aguas*” es importante, ya que define mucho, en una casa entre el bosque y la playa, lo primero que se va a implantar: la torre de aguas, que ubicará el pozo y la bomba, fundamental para evitar inundaciones y que la casa quede desabastecida.

Dice que además situaron el solar actual. Al decir el *solar actual*, ¿está insinuando quizás que el solar, tal como está actualmente, no es el definitivo? Por lo que comenta a continuación en la carta parece que no. Pero a su vez este comentario define que ya se ha hecho el replanteo de la obra, y los niveles de vestuarios y piscina, para evitar las preocupaciones de inundación. La plataforma como solución práctica a las crecidas de la napa freática, y por consiguiente a las inundaciones.

Continúa con un pequeño relato del recorrido que hicieron de toda la construcción, del solar y su perímetro, y de la preocupación que le entró a Ricardo Gomis sobre lo que Comas llama el “*vecindario*” (entrecomillas en la carta original). Dice que, efectivamente, a aquella hora (las 6 de la tarde de un día del mes de Agosto, plenas vacaciones de verano), en un día de trabajo y todo, había “*una pila de ‘campamentos’ que sorprendía, sobretudo situados en el emplazamiento de la piscina.*” Dice que no era solamente la “*presencia y escenas Opisso*”, que eso podía quedar solucionado con paramentos vegetales, sino el griterío, silbidos, etcétera. Y agrega, entre paréntesis “*lo digo para situarte en el ambiente*”.

Estos comentarios sobre el ambiente se están refiriendo al ambiente ruidoso que debía haber cerca de donde estaban situados, sin que probablemente existiera aún la barrera vegetal que se plantó para el proyecto final. Debía oírse la gente de la playa gritar y silbar muy cerca de donde estaba prevista la piscina, y no solo ésta, sino también el solarium (encima de los vestuarios) y en general el jardín de la casa. Cuando Comas dice escenas Opisso, se está refiriendo seguramente al dibujante Ricard Opisso (quien fuera colaborador de Gaudí en las obras de la Sagrada Familia de Barcelona y luego formara parte del grupo de Els Quatre Gats), quien se caracterizara en los años '20 y '30 por dibujos que se acercan a la temática costumbrista, especializándose en presentar abigarradas multitudes en escenas populares. Estos dibujos, muy famosos en esa

época, relataban muy bien, a la distancia en la que se encontraba Bonet, lo que Comas estaba queriendo decir o ilustrar. Es posible, además, que esta expresión fuera común en la época, para referirse de manera gráfica a escenas de ese tipo.

Sigue hablando de la impresión que les dio, sobretodo a Bofill y a él, que son más nuevos en el conocimiento del solar, quedándose sorprendidos los dos. Ricardo Gomis, como dice el mismo Comas, lo conoce mucho más que ellos y lo ha vivido en días de fiesta y en mediodía, por lo cual estaba más preocupado. Como consecuencia de esta experiencia, Gomis sugiere una serie de recomendaciones o ideas respecto a la colocación de la piscina en el solar.

La idea: huir de ese lado, apartándose lo máximo posible. (*Fugir d'aquest costat, apartant-se el màxim possible*, en Catalán)

La propuesta consiste en tres acciones, sumadas. Una primera, llamada a) en la carta, es la hacer un pequeño giro en la planta de la plataforma y el eje de la casa, acompañando un ensanchamiento natural que presenta el solar. Dice Comas que el giro del eje de la construcción (se refiere al edificio) sería pequeño, un ángulo pequeño respecto a la dirección actual. Esto separaría la plataforma del costado del mar en la zona de la piscina.

b) Desplazamiento de la plataforma y la casa hacia el Este y el Norte. Gomis propone desplazarse hacia el Este unos 12 metros, y 3 metros hacia el Norte.

Y c) Mover la piscina 180 grados en relación a como estaba inicialmente, es decir llevarla del lado Suroeste hacia el lado Sureste de la plataforma, así alejándose de la zona Oeste que es donde aparentemente había más “vecindario” en la zona de la playa. Así la piscina quedaría en el lado Sureste, una zona más íntima y rodeada de un ambiente vegetal más frondoso.

A continuación Comas plantea posibles inconvenientes que han visto, que podrían presentarse. El primero es que en el caso de comprar el solar vecino (¿se refiere a que Gomis está pensando en comprar el solar vecino hacia el Oeste?), el giro y desplazamiento es muy grande como para volver a colocarlo todo como estaba en la propuesta inicial, tal cual se había proyectado. El segundo punto en realidad no comenta un inconveniente de este desplazamiento sino al contrario, una ventaja que daría este desplazamiento. Dice Comas que, moviendo la piscina y la casa hacia el Sureste, se evitaría que a algunos árboles se les tuviera que cortar las ramas, ya que en la posición original parece que los principales árboles quedaban muy cerca de la construcción (de la casa). “*Con este desplazamiento (o un poco menos, como a ti te parezca) los árboles principales vendrían más al medio y se podrían conservar enteros*”.

Comenta que envía un croquis para hacer gráficas las sugerencias de Gomis y suplir las deficiencias en la explicación. Este croquis no lo he encontrado, pero el comentario es interesante pues nos hace notar que esto de completar la carta con croquis o planos adjunto comienza a hacerse costumbre: carta escrita acompañada de dibujos que aclaran o hacen más gráfico lo escrito.

Al final, agrega aún una nota más, a mano, refiriéndose a este último tema. Dice Comas que, con la inversión de la posición de la plataforma, ésta a lo mejor debería variar, extendiéndose hacia el Oeste, o variar por completo, “*a tu criterio*”. Dice también que el Sr. Gomis querría que Bonet tenga plena libertad en el asunto de la plataforma para que la piscina esté más al Este.

En este aspecto de la plataforma y la piscina, la sugerencia que hacen desde Barcelona representa un cambio importante en el proyecto del jardín, ya que la relación de la piscina y el jardín con la casa no será tan continua respecto a la extensión de la sala de Estar.

Si vemos los dos croquis comparados, la primera versión, que Bonet dibuja en su plano de exteriores de 1953 (página 48 del libro del COAC), la relación de paseo por el exterior en continuidad con el interior es muy directa y fluida. Se llega a la casa por el extremo Noreste y nos movemos en diagonal, buscando el ángulo Suroeste de la Sala de Estar. Ahí nos encontramos debajo del porche, protegidos del sol pero ya al exterior. Podemos ver, como quien tiene una mano encima de los ojos para protegerse del sol, a forma de visera, lo que se encuentra delante de nosotros en línea recta hacia el Norte y en dirección del mar: la piscina. Representa el mar pero domesticado, el baño pero de forma controlada, limpia. Si luego queremos podemos seguir de largo e ir a darnos un baño al mar, pero en un principio el baño se puede hacer en la piscina, que está en nuestro jardín, en el extremo más alejado, anticipando el mar, trayéndolo hacia nosotros.

En la versión que se sugiere en esta carta, en cambio, el movimiento que nos trajo hasta el porche, en diagonal Sureste-Noroeste no continuaría de manera intuitiva, hacia el frente, hacia el mar. Ahora, para encontrar el agua de la casa, deberíamos girarnos en la diagonal contraria, hacia el Noreste. El movimiento se podría dividir en dos direcciones. Hacia la piscina, movimiento del Alfil hacia el Noreste, o continuar en la diagonal anterior, que nos trajo desde la entrada, a buscar las escaleras que se encontrarían en el extremo Noroeste y bajar al mar. Pero los dos movimientos hacia el agua (la de la piscina y la del mar) no estarían conectados, se harían en direcciones opuestas.

Las dos versiones que dibuja Bonet tienen en común un aspecto, en la relación de la piscina y las escaleras de bajada al mar. En los dos casos Bonet acompaña la piscina con una escalera frontal en dirección del mar. Quizás se imagina que, al bañarse, uno luego querrá repetir la experiencia en el agua salada y corre, directo, en dirección del mar. La otra bajada, la que se encuentra en situación opuesta a la piscina, está puesta de manera lateral, menos a la vista, menos evidente desde la casa y el jardín. Esto es quizás porque Bonet prefiera que las dos bajadas tengan carácter diferente entre ellas. La que se hace desde el baño de la piscina al baño del mar, conectando los dos baños como en un juego, es una escalera frontal, proponiendo una conexión directa entre estos dos mundos. La escalera lateral, en cambio, se propone como una escalera de paseo, tal vez de paseo en sentido longitudinal, paralelo al mar, en la franja de vegetación plantada entre la plataforma y la playa. Es una escalinata que frena la inercia de la dirección directa Norte-Sur, y nos hace mover en sentido longitudinal al mar, en sentido Este-Oeste.

Las escaleras en los dos casos están colocadas en los dos extremos de la plataforma. La que está dibujada de forma frontal, como decíamos conecta directamente con la idea del baño. No solo del baño en la piscina, sino también se encuentra cerca del vestuario. Es decir que podría uno cambiarse y dirigirse directo al mar, sin pasar por la piscina de la casa. La otra escalera, en el otro extremo, nos hace ir hasta el final de la plataforma, caminando casi en horizontal para ir a tomarla. Nos movemos en horizontal, paralelo al mar, vemos los árboles y demás vegetación que cierra el solar, y nos giramos para tomar la escalera, otra vez en horizontal, en un movimiento paralelo al mar. Este movimiento en zigzag, Este Oeste frena la velocidad Norte Sur que traemos desde la ciudad, al llegar a la casa, al atravesarla en busca del jardín y de la promesa que se esconde más allá de la vegetación, anticipada por el ruido de las olas. Es un movimiento más tranquilo, de paseo, de exploración de la vegetación, sin siquiera pensar en ir al mar sino al contrario, es ir a conocer el bosque y su extensión frente al mar.

Carta 11. Nº archivo 211.

Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 24 de Septiembre de 1953, casi un mes desde la Carta 10.

Tipo de carta: A máquina, con nota a mano dirigida a Ricardo Gomis.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta con membrete: Antonio Bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto B Buenos Aires Argentina Teléfono 787334.

Encabezamiento: "Casa Ricardo Gomis". Referencia número 3.

Análisis del contenido.

La carta de Bonet probablemente sea, como las anteriores, a todos los interlocutores de la obra. Esta copia tiene unos comentarios a Gomis, escritos a mano al final de la carta, para agregarle un tono más cercano y menos técnico a la correspondencia con su amigo y cliente. Para los otros dos del equipo, Comas y Bofill, está bien el tono de director del proyecto y por lo tanto de las decisiones finales que lo modifiquen. Pero para su amigo Ricardo Gomis le agrega estas notas de saludo cariñoso, para que éste no malinterprete la carta y pueda pensar que, al no saludarlo, esté distanciado por alguna razón.

Es interesante la manera en que encabeza la carta, con un *Casa Ricardo Gomis*. Esto es muy significativo de cómo éste se ha tomado el proyecto personalmente, representando a la familia Gomis-Bertrand pero al mismo tiempo tomando el liderazgo desde este lado, ya que para los demás, ya no solamente para el arquitecto, es bueno que se vea una persona que decide y al que dirigirse como interlocutor, y no varias. Esto da más claridad a la relación de trabajo que se ha establecido, con un representante por cada una de las partes: propiedad, arquitecto, constructor, dirección en obra.

La casa, para Bonet, se llama ahora casa Ricardo Gomis, y así rotulará los planos de la segunda versión, con dos grandes iniciales: RG.

El proyecto se va transformando, poco a poco, en algo que será más claro en los años siguientes: un diálogo entre dos hombres que guían el proyecto, su definición y su construcción. Detrás de cada uno de ellos hay otros elementos que los condicionan. Detrás de Ricardo Gomis está su familia, su mujer Inés Bertrand que le indicará mucho aspectos de uso y programa que ella sabe muy bien por conocimientos prácticos de uso de la casa; sus hijos, que aunque no participen directamente en las decisiones son actores directos ya que es a ellos también a quien va dirigida la casa; su propia formación de Ingeniero Industrial, su afición a todo tipo de música; el entorno cultural que los rodea y que indirectamente dirige muchas de las decisiones.

Para Antonio Bonet las influencias vienen, algunas, de las mismas fuentes que Ricardo Gomis: su juventud en Barcelona, compartiendo inquietudes y ambiciones con mucha gente y amigos en común, hasta 1936 que es cuando va a vivir a París; su propia experiencia de arquitecto que viaja y que cambia de residencia, de momento, en cuatro ocasiones: Barcelona-París, París-Buenos Aires, Buenos Aires-Punta Ballena, y Punta Ballena-Buenos Aires. Esto le ha dado una mirada sobre la vivienda, sobre la forma de definir el espacio de vivir y de relacionarse con amigos en ella, que le influyen a la hora de dibujar; También su experiencia en construir, desde hace unos años, vivienda privada, iniciada en el estudio de Le Corbusier y continuada en Buenos Aires y Uruguay. Bonet se dirige a su amigo, presuponiendo que éste hará la transmisión de las novedades que se van produciendo a Inés y los demás de la familia.

Esta es una carta que se divide en 8 puntos, que van respondiendo a los temas que le han ido

planteando, tanto Gomis como Comas en sus catas anteriores.

El punto 1 se refiere al Pozo y al Emplazamiento. Se refiere a las consultas que le hizo Comas en su última carta, respecto a cómo emplazar la casa en relación al eje que tenía hasta el momento. Y Bonet responde: "Estoy de acuerdo con el desplazamiento de la casa y el giro de su eje".

En esta aceptación, Bonet demuestra varias cosas. La primera es que es un arquitecto flexible con sus ideas y sus proyectos, permitiendo que un movimiento fuerte de la posición de su proyecto se haga sin, aparentemente, molestarle. Es probable también que Bonet, para contestar, haya hecho dibujos y comprobaciones en su estudio de Buenos Aires, de manera de estar seguro de que esta decisión no afectará nada importante del proyecto.

Una segunda cosa es que Bonet debe preferir que el proyecto avance y se comience de una vez, intentando no poner trabas a menos que esto sea inevitable. Por eso acepta rápidamente, sin dejar caer el ritmo de las gestiones y reuniones de su equipo en Barcelona, ahora que parece que la cosa va tomando ritmo y se va acelerando la frecuencia de cartas. En este momento Bonet piensa que vale más la pena aceptar lo más posible las propuestas de su equipo de adaptar su proyecto a las condiciones del lugar, para poder cuando antes comenzar la obra. Desde Buenos Aires, es probable que Bonet esté muy contento de ver que hay todo un equipo en Barcelona intentando hacer posible su proyecto; desde la distancia le debe animar mucho.

Un tercer tema que surge de esta decisión es que Bonet confía en su equipo de Barcelona, y esto es un aspecto fundamental que Bonet debe incorporar a su manera de trabajar, si quiere poder hacer proyectos a la distancia, sin su supervisión directa. Hemos de tener en cuenta que hasta hace muy poco, Bonet se había trasladado a Punta Ballena para poder dirigir y dibujar, en persona y muy cerca del lugar de las obras, su plan de urbanización de esta zona y las casas y equipamiento que logra construir entre 1945 y 1948. Esta manera de trabajar, casi a pie de obra, es muy diferente a la que se plantea para La Ricarda. Es interesante ver cómo Bonet entiende esta nueva situación y se adapta muy rápidamente, demostrando una vez más una gran adaptabilidad a los cambios, como ya lo ha hecho antes en diversas ocasiones que se le han presentado a lo largo de su vida. Construir a distancia significa, primero, formar un equipo local que recibirá todas las órdenes y las sabrá traducir en los planos o en las direcciones a la obra que correspondan. Segundo, confiar plenamente en este equipo, para poder trabajar tranquilo a la distancia pensando que lo que escribe será entendido e interpretado correctamente en el otro extremo de la correspondencia. Pero también sabe Bonet que esto le dará la oportunidad de estar en varios lugares a la vez, de poder construir en Argentina y Uruguay, pero también poder estar presente en Barcelona, su ciudad natal y de formación.

2. Piscina y Vestuarios. Bonet indica que la plataforma que ocupan los vestuarios no puede ocupar un módulo completo, como pedía Ricardo Gomis, pero a través de Comas en la carta de éste, nº210. Dice Bonet que las dimensiones máximas de este volumen pueden ser el largo igual al ancho (es decir cuadrado), siendo el ancho igual al ancho de la piscina, dejando aparte las dos aceras laterales, que tienen como máximo 90centímetros cada una. Es decir que, si la piscina se había definido de 6 metros de ancho, Bonet está diciendo que el volumen del vestuario puede tener 6metros de lado, de forma cuadrada. Las escaleras de acceso, que bajan al vestuario, pueden incorporarse a las aceras laterales, de manera de dejar la plataforma que servirá de solarium, libre.

Bonet se niega a un pedido de su cliente. ¿Por qué? ¿Piensa tal vez que si hace los vestidores de la dimensión de un módulo, serán demasiado grandes respecto a la piscina, que tiene una dimensión menor de un módulo y medio? De todas maneras, al responder a Comas, responde a Gomis pero de manera menos directa. No tiene que decirle que no a su cliente, sino que hace ver que le responde que no a su arquitecto local, no a su cliente. Esto le da también a Bonet una cierta 'coartada' a la hora de dirigirse a Ricardo Gomis. No resulta un diálogo directo de ida y vuelta. Al haber otros participantes en la discusión, ésta no es frontal, persona a persona, sino que pareciera que los temas se van dejando encima de la mesa, encima de las cartas, y luego se responden o discuten sin que haya una direccionalidad en los comentarios, sin que se hagan personales.

3. Aislamiento del sótano. Bonet acepta aislar entre el sótano y el comedor-office con vermiculita, como proponía Comas.

4. Banco frente Oeste Sala de Estar. Bonet dice que es imposible mantenerlo en su estado primitivo (se refiere al proyecto dibujado en el Plano Nº 7 del mes de Mayo). Dice que se sustituirá por una especie de banco o sofá paralelo a aquella fachada, dejando un paso entre los mismos (entre la fachada y el banco). Este comentario vuelve exactamente a la solución propuesta en sus croquis de la carta 208, su última carta. Está describiendo literalmente ese croquis, lo cual hace pensar dos posibilidades. Una es que Bonet quiera hacer un pulso con su cliente, haciéndole ver que, para ganar algo a veces habrá de resignar a algo. Si Gomis quiere la conexión del pabellón con el cuerpo principal de la casa, deberá renunciar al banco alargado que tenía el proyecto en la cara Oeste de la Sala de Estar. Y dos es que Bonet quiere dar tiempo antes de cambiar tan rápidamente la solución que tanto trabajo le dio, y que acaba de enviar, tan solo una carta atrás. Hace pensar a su cliente que no es tan fácil cambiar el proyecto, y hace valer las soluciones que va pensando nuevas. Si las cambiara tan fácil y rápidamente, daría a pensar que el proyecto se piensa muy fácilmente, y no se valoraría la dificultad y elaboración que detrás de cada decisión. Es decir que es probable que Bonet esté haciendo respetar su proyecto y por tanto se resista a aceptar ciertos cambios, más allá de lo que esté o no de acuerdo en las propuestas que le van haciendo desde Barcelona, o lo fácil o difícil que encuentre hacerlas.

5. Carpintería metálica. Quiere confirmación de que Bofill ha recibido el plano que mandó, y quiere que el herrero lo estudie con cuidado, a ver si lo entiende todo, antes de que él (Bonet) componga la planilla completa de carpinterías.

En esta indicación se ve a Bonet haciendo dirección a distancia, y demuestra que lo sabe hacer. Envía un plano de muestra de cómo quiere hacer las carpinterías, en este caso las metálicas. Pide al herrero que se vaya a encargar de ejecutarlas que se estudie el plano y le diga qué le parece, si tiene dudas o no, si entiende todo. Cuando dice que vea a ver si entiende todo, está delegando también en su equipo, en este caso en Bofill, para que le explique y le saque las dudas que el herrero pueda tener, ahorrándose él este trabajo, pero confiando en que el constructor lo hará bien. También se supone que, de haber problemas, Bofill hará de intermediario, o bien solucionando conjuntamente con el herrero los problemas que puedan salir, o bien escribiendo y anotando a Bonet lo que el herrero ha dicho que no funciona. De todas maneras, por la forma con que Bonet escribe, parece estar seguro de que lo que ha dibujado funciona, ya que es posible que lo haya puesto en práctica en casas anteriores de Punta Ballena, con condiciones de clima y posición respecto al mar muy similares a las de La Ricarda. Pero aún así, Bonet parece querer dar tiempo al industrial a que se lo mire y le diga si ve algo que no le convence, antes de continuar a dibujar toda la planilla.

Más adelante, en el punto 8 de esta misma carta, dice que enviará pronto, el primer plano de carpintería de madera. Aquí seguramente el proceso será el mismo. Bonet enviará el plano de carpintería de madera para que Bofill le muestre a su carpintero, y una vez que éste lo haya visto y esté de acuerdo con la manera de construirse, y luego él hará la planilla completa.

6. Circulación de los niños desde sus dormitorios al Jardín Delantero. Dice Bonet que la nueva galería de plantas, la que dibujó como croquis en su carta 208, tiene una gran abertura en su extremo Este (que en verano va a estar siempre abierta) que resuelve totalmente esta circulación. Con esto Bonet está también negándose a modificar dicha galería por la circulación que puedan necesitar hacer los niños por esa parte de la casa, que era otra petición de Ricardo Gomis hecha a través de Comas, en su carta 210. Este aspecto está relacionado con lo comentado en el punto 4.

7. Plataforma Jardín delantero. Bonet dice que acompaña croquis con el traslado de la Piscina. El croquis que adjunta muestra la posición de la piscina con el vestuario hacia el Este, tal como pedían Gomis y Comas. Bonet acepta que este conjunto se mueva hacia el Este, por lo comentado por Comas en su carta anterior a esta, con las consecuencias en el muro de la plataforma que esto lleva consigo. Como ya se comentó en la carta anterior, la posición y sentido de las dos escaleras también cambia al cambiar la posición de la piscina en relación a la casa.

Es interesante en este sentido cómo Bonet entiende el jardín como parte de la casa, como una experiencia conjunta e inseparable, donde las decisiones en una llevan consigo a la otra. Esto se ve en cada croquis de Bonet, donde dibuja el muro de la plataforma pero también la casa. No es

solo para situar el muro respecto a la casa, sino que también le sirve para definir las medidas del muro respecto a los módulos que definen la casa. También los pliegues, salientes y entrantes de éste muro de la plataforma tienen que ver con los movimientos hacia delante o atrás que hace la casa, y sobretodo la distancia entre los dos elementos, muro y casa, están absolutamente relacionados, ya que la trama que sostiene todo el conjunto los mantiene siempre en diálogo. Así, aunque se trate de un croquis, la trama de módulos que subyace en la posición y distancias de cada uno de los elementos del proyecto, aparece muy suavemente esbozada, como demostrando que ha servido de base para el dibujo de dicho croquis, aunque luego se haya dejado de dibujar.

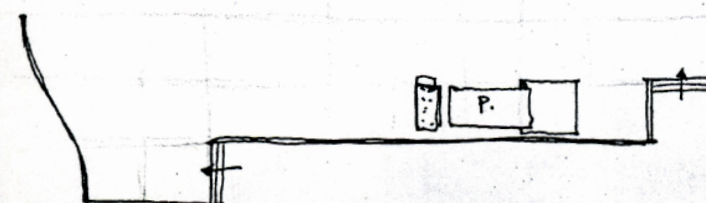
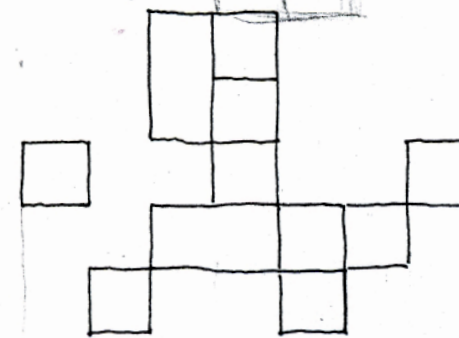
Bonet acaba la carta saludando a su amigo Ricardo Gomis, en un tono mucho más cordial y menos ejecutivo que el resto de la carta. Le habla de la satisfacción que le produjo recibir su carta del 17 de Agosto (se refiere a la carta 209 de Gomis), y que espera que esta carta que escribe llegue al mismo tiempo que él (que Gomis) de Inglaterra (Ricardo Gomis decía en su carta del 15 de Julio que tenía intención de viajar a Inglaterra desde Septiembre hasta Octubre. Bonet se acuerda de esto y le hace un comentario amable al respecto, para relacionar el viaje de la carta con su viaje desde Inglaterra, llegando los dos a la vez a Barcelona).

También le dice que está ansioso por recibir la noticia de que la obra se empezó. Bonet intenta desde Buenos Aires mantener la presión sobre este tema, por un lado por su interés real porque la obra comience, pero también porque diciéndolo constantemente da a entender que no se desentiende del tema, sino que quiere que la obra comience enseguida. Probablemente sabe que, si empieza ahora, que todos están concentrados en el proyecto y trabajando mucho -a tenor de las cartas-, la obra se construirá de forma segura. Si el ritmo se enfría y la obra no se comienza, quien sabe si finalmente se construirá nunca.

Acaba la carta con un comentario muy cariñoso, como siempre, para él y para Inés, mandándoles "un fuerte abrazo para los dos de vuestro amigo Antonio."

Reproduzco a continuación el croquis con la posición de la piscina con el vestuario en el conjunto de la plataforma que Bonet incluye en esta carta

7º.- Plataforma Jardín Delantero: Acompaño croquis con el traslado de la Piscina.-



Querido Ricardo. Recibi tu carta del 17 de agosto que me produjo mucha satisfacción. Contato la misma y una de Comas (Ref. n.º 2), con esta referencia mi a n.º 3. Espero que esta llegue al mismo tiempo que tu, de Inglaterra y estoy ansioso por recibir la noticia de que la obra se empezó. Espero que el verano, o haya ido bien, te haya proporcionado a ti, un descanso y a Inés la mejoría definitiva. Un fuerte abrazo para los dos de vuestro amigo Antonio.

8º. Dentro de pocos días mandaré el primer plano de carpintería de madera.

Carta 12. Nº archivo 212.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 17 de Noviembre de 1953, 1 mes y 24 días desde la Carta 211.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta la escribe Ricardo Gomis a Bonet al regresar de una serie de viajes que tuvo que hacer. Comienza saludándolo: *Mi querido amigo*, y a continuación le dice que, a pesar de pensar constantemente en él y en escribirle pronto, no lo hace hasta este día.

Se nota un tono menos animado de las anteriores cartas, de menos energía, como si hubiese tenido problemas que no le han dejado pensar plenamente en el proyecto, y la expresión *mi querido amigo* del comienzo, denota más bien un tono de pesadumbre que de la energía de hace unos meses atrás, como si quisiera comunicarle algo que le entristece a él y también lo hará a su amigo Bonet.

Le comenta que recibió, por mediación de Comas, la carta del 24 de Septiembre (carta de Bonet Nº211, en la que, según él, quedan bien aclarados todos los puntos que consideraron en la carta desde Barcelona Referencia Nº3. Se está refiriendo a la carta Nº210, que Comas envió a Bonet con una serie de dudas que se habían presentado al replantear el proyecto sobre el terreno. Dice que no cree que, en principio, quede nada por atar de dichas dudas.

Bonet ha respondido a 8 puntos en su carta número 211, y a 13 puntos en su carta número 208. No parecen muchos puntos para unas decisiones tan determinantes como son el replanteo de la plataforma, la casa, los niveles... que serán definitivos para el resto de la obra y de la casa terminada. Impresiona la tranquilidad y confianza que tiene Bonet, no ya en su equipo de trabajo de Barcelona, sino también en el sistema que ha ideado, de una casa organizada por una trama modular que le permite moverse y rotarse y, sin embargo no variar en absoluto en sus proporciones y ni deformarse en su organización espacial. Esto habla de la síntesis que ha conseguido Bonet en esta segunda versión del proyecto, lo cual le permite controlar el proyecto a la distancia y saber casi con seguridad, lo que le está pasando a su proyecto en todo momento, sin necesidad casi de estar presente.

El resto de la carta está eliminado, pues trata temas personales y familiares que no vienen a cuento para la tesis.

Carta 13. Nº archivo 213.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 4 de Marzo de 1954, 3 meses y 17 días desde la Carta 212.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta de Ricardo Gomis, como la anterior de Noviembre, comienza con un Mi querido amigo, es decir que el ánimo de Gomis no ha variado desde su anterior carta, y el tono apesadumbrado sigue en esta carta. Comienza diciéndole que todavía no ha recibido contestación de su última carta, se refiere a la Nº212, y por lo tanto supone que talvez no haya llegado a manos de Bonet. Le dice a Bonet que si es así se lo diga para que le envíe una copia, pues la considera imprescindible *“como punto de partida para nueva correspondencia.”*

Este comentario confirma lo que se suponía por el tono de la carta anterior, respecto a algún incidente que puede haber ocurrido que hace que el proceso de la obra se detenga, o al menos se ralentice. Con la expresión nueva correspondencia, Gomis quiere decir que comienza una nueva etapa en el desarrollo de la preparación de la obra. Esta nueva correspondencia talvez tenga que ver con un tipo de carta que no sea de definición de temas del proyecto, sino más bien que mantengan el proyecto en discusión pero sin llegar a concretarse el comienzo de la obra.

A continuación dice: *“Sigo pensando en el proyecto como el primer día, y si no he seguido trabajando en los detalles del mismo ha sido porque me ha faltado humor para molestar a unos y otros discutiendo una cosa para la que no tenía plazo de puesta en marcha. Al vislumbrar de nuevo esta posibilidad restablezco el contacto contigo...”*

Esta frase de Ricardo Gomis es muy interesante, pues aclara mucho la situación por la que está pasando respecto al proyecto, y el poco ánimo al escribir, en comparación con las primeras cartas suyas, que empujaban junto a Bonet a todos los demás involucrados en el proceso de construcción. Por lo que dice Gomis, es evidente que se trata de algún tema que no le permite avanzar con sus planes de la casa, o al menos no con la velocidad que él preveía, y también da a entender que esta solución no está del todo en sus manos.

Ricardo Gomis se dirige a su amigo intentando mantenerle interesado, ya que sabe que, con la distancia, este puede perder poco a poco el interés en su casa, y lo hace diciéndole que sigue pensando en el proyecto como el primer día, y que si no ha seguido pensando en los detalles era porque *no había* plazo para la puesta en marcha de la obra, lo cual hacía que ni siquiera tuviera humor para discutir con los interlocutores -Comas y Bofill y otros implicados en este proceso-. Al decir que no había plazo para la puesta en marcha y que ahora sí vislumbra de nuevo esta posibilidad, Gomis pone de nuevo fecha para el comienzo de la obra, y por eso restablece el contacto con su arquitecto.

Le pregunta a Bonet si éste tiene planes de *“volver por estas tierras”* en un futuro próximo, o bien si solo vendría en el caso de ponerse en ejecución el proyecto. También le dice que espera que no le falte trabajo y que haya estado desarrollando nuevas soluciones arquitectónicas en estos meses (de silencio). Según él, nada debe modificar los planes, aunque, le dice, *“tienes absoluta libertad para hacerlo o proponerlo, si tú lo crees conveniente.”*

El tono en que se dirige Gomis a Bonet en esta carta es un gran afecto y respeto profesional, entendiendo que el arquitecto pueda haberse desinteresado por el proyecto y quiera cambiar de planes respecto a los preestablecidos antes de este parón. Le pregunta con mucho cuidado si

tiene planes de volver a Barcelona o sólo lo haría en el caso de ponerse en marcha el proyecto, con lo cual está suponiendo que Bonet no vendrá por Barcelona a menos que él pueda hacer comenzar la obra.

Es interesante aquí ver cómo, en el proceso de construcción de un proyecto, el hecho mismo de la construcción, el comienzo de la obra, se convierte en un elemento que fija la atención de todos, y hace que las energías comiencen a concentrarse en torno a este objetivo. Las fechas de comienzo de la obra, el transcurso de las mismas con ritmo lento o continuado, el hecho de pararse o continuar, hacen que la tensión de los integrantes de este proceso se tensen o destensen rápidamente al cambiar alguna situación y por consecuencia el ritmo de la obra. Esto es muy claro al ver el tono de las cartas. Desde hace solamente dos cartas, donde aparentemente los tiempos previstos han cambiado y hay un aplazamiento en el inicio de la obra, parece que todos los implicados pierden el interés que tenían hasta hace muy poco y dejan de trabajar en tensión hacia el comienzo de la construcción.

Acaba la carta con un afectuoso saludo: *recibe un fuerte abrazo de tu buen amigo Ricardo Gomis.*

Carta 14. Nº archivo 214.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 11 de Marzo de 1954, 7 días desde la Carta 213.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta con membrete: antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

Análisis del contenido.

Es una carta que escribe Bonet contestando rápidamente a Ricardo Gomis, ya que no había respondido a la anterior de aquel, y por tanto no quiere volver a retrasarse y quedar mal con él. Por lo tanto escribe enseguida de recibir la carta 213 desde Barcelona, diciendo también que había recibido la amable carta de Noviembre del 53, que agradeció mucho pero que no contestó por razones que seguramente estén relacionadas con el contenido de aquella. El tono en que comenta esto último hace pensar que la carta 212 de Gomis es muy amable con Bonet porque le está comunicando que se debe parar el ritmo del trabajo, y por lo tanto seguramente lo hace con mucho cariño para afectar el mínimo posible los ánimos de su arquitecto.

Bonet sigue comentando la situación que le ha planteado Gomis en sus dos cartas anteriores, y pareciera querer transmitirle tranquilidad y confianza en el proyecto, y explicarle que él siguió trabajando en el mismo confiado en que las cosas tirarían adelante aunque fuese más tarde. Y le dice *“tanto es así que desde hace un tiempo tengo terminados los planos de detalle de carpintería y muebles de pared de la sala de estar y el comedor”* Esto confirma que Bonet siguió confiando en el proyecto y lo siguió dibujando, para acabar los planos que probablemente tenía a medias, seguramente con la convicción de que, teniéndolos acabados, le servirían de todas formas para cuando fuese que se comenzara la obra.

Así que Bonet le confirma a Gomis que enviará por correo ordinario (dice: *“creo que para esta ocasión, es suficiente el correo ordinario”* con lo cual confirma que dependiendo de las prisas que tuvieran los documentos que se enviaban, elegían diferentes velocidades de correo de avión, y aún más lento es el correo por barco) los planos de carpintería que menciona más arriba en la carta, y que los enviará como de costumbre, al Estudio de Bofill, *“para no romper el orden y archivo.”*

Es interesante como Bonet intenta mantener una costumbre en el funcionamiento de la obra y de los mecanismos que la hacen funcionar, como por ejemplo que los planos él los envía siempre al estudio de Bofill, y este mantiene el orden y archivo. Dentro de las dificultades que presenta una obra en su largo proceso, y con la cantidad de interlocutores diferentes en el tiempo, este orden y costumbre de archivar los planos, y que siempre el estudio de la constructora los tendrá todos ordenados, y que siempre desde el estudio del arquitecto van al constructor, etcétera, da mucha facilidad para que la obra no se descontrola y se tenga siempre un registro de dónde están los últimos planos, cuáles son, cuántos son, y que no pueda pasar que se esté construyendo algo que no corresponde con el último plano dibujado. En este aspecto, el carácter de Bonet y Gomis se parecen mucho, los dos con mucho obsesión por el orden, por el rigor y la precisión en todos los documentos que se producen, y que les permitirá controlar en todo momento lo que se está proyectando y construyendo.

También Bonet aquí demuestra una gran madurez, a pesar de sus 40 años, en entender a la distancia la situación a través de una carta que le envía su amigo, y entender que seguirá dibujando y acabando el proyecto ya que confía que las cosas se solucionaran. Esta manera de hacer, más tranquila y sin presión sobre su cliente, debe haber gustado mucho a Gomis, que habrá visto en

su arquitecto y amigo alguien en quien apoyarse en los momentos difíciles del proyecto.

Dice a continuación Bonet que los planos que le envía de carpintería, como verá, son planos súper-detallados. Y agrega: *“creo que es la única manera de que las cosas salgan como uno las piensa.”*

Este comentario confirma la seriedad con que Bonet se plantea su trabajo, y cada uno de los pasos que hacen posible la construcción de sus ideas. Pone en todos los dibujos todos los detalles que conoce de la construcción, no deja nada al azar o al sobreentendido. Quiere, en cambio, controlarlo todo y decir todo sobre como se ha de construir lo que piensa y dibuja. La única manera de que las cosas salgan como uno las piensa es dibujarlo todo, detallar todo y escribir sobre los planos todo lo que sabe sobre ese elemento. Acota y especifica todas las características de la construcción y por eso los planos que produce para la obra son súper-detallados. Se lo dice, además, a su cliente para que éste vea con qué rigor y seriedad se toma Bonet el trabajo de su casa, pero poniéndolo como un valor que tiene para todas sus cosas.

Bonet continúa comentando sobre las carpinterías. Dice que consultó a un carpintero de Barcelona que trabaja aquí (se supone que en Buenos Aires), para asegurarse que no pide nada que no pueda realizarse en Barcelona.

Esto indica que Bonet sigue en contacto no solo con amigos que han venido a vivir a Argentina, que conocía de su juventud en Barcelona, sino que también contacta con industriales de Barcelona que están en Argentina, y los aprovecha para comprobar si lo que dibuja podrá ser construido en Barcelona sin problemas. Esto es muy hábil pues demuestra que Bonet no pierde el foco en lo que él quiere, que es construir bien lo que piensa, y para esto, ¿quién mejor que un carpintero de Barcelona para asegurarse como tiene que dibujar los detalles que se construirán allá?

A continuación, le comenta sobre el criterio que ha tenido para desarrollar más los muebles de la sala de estar y del comedor. Se refiere a los muebles de puertas planas que forran algunas de las paredes de estas dos salas. En la sala de estar, la pared es la que da al pasillo de conexión con el pabellón, al lado de la puerta doble de acceso a esta sala. En el comedor, es la pared que da al módulo de la cocina.

Dice que asimilaba estos muebles a *“las cosas catalanas de tableros chicos”*, y dice que para esto han hecho una visita conjunta con Gomis a la Diputación. Se debe estar refiriendo a planos de madera de tablero chico que da planos de madera muy homogéneos, y que prácticamente no se mueven porque al ser de tamaño pequeño la madera casi no dilata. Habla de conseguir con estos tableros chicos un plano de luz y sombra, como daba aquel tipo de carpintería (de la Diputación), y que ha conseguido *“una cosa nueva dentro de las modernas cosas abstractas, que me parece que te va a gustar”*. Esta frase nos da dos informaciones. Por un lado hace visible un criterio proyectual que se refiere a planos abstractos modernos, si pensamos en los planos de armarios entendemos que se refiere a planos lisos, sin accidentes, que unifican la pared de suelo a cornisa de arranque de la bóveda, un plano de madera que se separa del blanco de fondo de la pared, como un mueble apoyado contra ésta. Abstracto pues no define resaltes ni relieves, quiere seguramente que los planos verticales de los muros no alteren la visión continua del espacio fluido, donde lo que sí tiene relieve son las bóvedas con su perfil sinuoso, pero los planos de paredes son de dimensiones grandes. Las puertas y armarios, por lo tanto, tienen la dimensión de los paños mismos de pared, intentan asimilarse a la escala de la pared. Una segunda información que da esta frase de Bonet es la que dice *“me parece que te va a gustar”*. Vemos aquí un arquitecto que piensa en su cliente cuando dibuja, y diseña para que el resultado guste a su amigo y cliente. Más aún, parece que al dibujar pensara en su amigo, y como sabe que éste comparte sus gustos y criterios de espacio, materiales y acabados, se siente acompañado al dibujar, a distancia.

Bonet también da datos de tipos de madera en estos planos de carpinterías, pero aclara a Gomis que son de criterios sobre si se trata de maderas oscuras o claras a colocar, pero que ya la elección definitiva se hará in situ con muestras a la vista. Es decir que los planos de carpinterías son detallados en cuanto a medidas y criterios generales respecto al proyecto de toda la casa, pero aún en el momento de la obra se han de decidir definitivamente aspectos de la madera viéndolos in situ, relacionándolos con el espacio y la luz en el que se ubicarán.

A continuación comenta Bonet que ya había pensado en viajar pronto, pero que si Gomis cree que aún no comienza la obra en otros dos o tres meses, deja su viaje para más adelante. Dice que ya había acomodado los *“jugos psicológicos”*, es decir que mentalmente para Bonet cada viaje significaba mentalizarse en dejar sus cosas -obras, proyectos- de Buenos Aires para estar ausente un tiempo, y esto le requería mentalizarse bien.

En el siguiente párrafo le pide a Gomis (como el que dirige el equipo desde Barcelona), que reclame a Bofill la pieza de terracocida, se refiere a la pieza de celosía, que el constructor debía probar y enviar para su aprobación o revisión en Buenos Aires. Le dice que dadas las circunstancias en lugar de por avión la puede enviar por barco, pero enseguida.

Se despide con saludos cordiales para la familia y un abrazo para su amigo.

Carta 15. Nº archivo 215.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: Junio de 1956, 2 años y 3 meses desde la Carta 214.

Tipo de carta: A mano.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta acompaña un plano del proyecto, que Bonet envía a Gomis a pedido de éste.

Ha pasado mucho tiempo desde la carta anterior, más de dos años, y debe haber habido encuentros entre los dos, que no están registrados en las cartas.

Bonet dice que el proyecto ha cambiado *agrandando el perímetro de la casa: se han creado 2 patios, uno al que dan los dormitorios de los chicos y el cuarto de jugar* (todo esto es el pabellón de los niños, con el cuarto de juegos que es uno de esos espacios para uso común), y *otro patio al que da el dormitorio de los padres y el mismo cuarto de juegos*. Este estado de la planta del proyecto busca relacionar los interiores con patios específicos para cada zona de la casa, es decir que los niños tengan un espacio exterior acotado, relacionado a sus áreas privadas, y que asimismo los padres tengan un patio al exterior que les permita estar fuera de sus habitaciones pero de manera privada, sin estar completamente expuestos en el espacio exterior común del jardín. También dice Bonet que *el taller aísla el ruido de los chicos del Living Room, y que su iluminación es por el patio de la fuente*. Este espacio de taller también se encontraba en la zona de habitaciones privadas, entre el pabellón de los chicos y el de los padres. Además, este cuarto taller estaba ubicado al lado del vestíbulo de acceso a la casa, ya que dice que su iluminación es por el patio de la fuente.

Dice también que *“al añadir este nuevo elemento abombado, quedará con techo horizontal el hall de entrada. Todo lo demás queda igual.”* Bonet trabaja en este momento con la bóveda y el techo plano, contraponiendo uno y otro elemento para conseguir diferentes calidades espaciales en la casa. La investigación en este momento del proyecto, cuando se ha de modificar algún aspecto porque lo requiere el programa, está en las posibilidades que da la bóveda y el espacio “abombado” debajo suyo, cuando ésta se corta y aparece el cielo o las ramas de los árboles dentro de la casa, o cuando se contrapone con el techo plano que baja la escala y la mantiene baja durante un período de tiempo del recorrido.

Luego comenta Bonet que, con la decisión de *suprimir la piscina se podría reducir algo el relleno*. Aquí hay otra decisión tomada en este lapsus de cartas, de suprimir la piscina, que finalmente se vuelve a incorporar al proyecto.

Se despide con saludos cordiales para la familia y un abrazo para su amigo.

Carta 16. Nº archivo 216.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: Sin fecha, pero presumiblemente hacia Agosto de 1956, es decir unos dos meses después de la carta 215. Es una carta complementaria a la 215.

Tipo de carta: A mano.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta la escribe Bonet pues no recibe contestación ni confirmación de recibo de la 215 por parte de Gomis. Y le dice: *supongo que habrás recibido a tiempo el esquema definitivo de tu casa de La Ricarda*. Es decir que Bonet considera ya el esquema que están trabajando en este momento como el definitivo, que se va a construir.

También le envía con esta carta recortes de diarios donde sale publicado noticias sobre el proyecto de Bonet para la zona Sur de Buenos Aires, entre los cuales menciona que se han hecho eco diarios de España, como ABC, Madrid, La Vanguardia y otros. Esto indica el interés de Bonet por no perder contacto y reconocimiento en España, aunque esté afincado en Argentina desde hace varios años ya.

Carta 17. Nº archivo 217.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 27 de Octubre de 1956, unos dos meses después de la Carta 216.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3

Correo: postal.

Análisis del contenido.

Gomis comienza la carta dando acuse de recibo de las dos anteriores de Bonet, la 215 acompañada de un plano rectificado por Bonet de la casa, y la 216.

Luego de una introducción donde comenta en tono amable el proyecto de Bonet para Buenos Aires y le felicita por la repercusión que está consiguiendo, comienza a comentar, punto por punto, el plano que Bonet ha enviado acompañando la carta 215.

1. Acepta un cierre propuesto por Bonet con pared traslúcida. Probablemente se refiere al cierre Norte del patio que queda entre el pabellón independiente y el acceso a la casa, destinado a gimnasio.

2. Dice que *“Bajo todos los puntos de vista estéticos me mantengo en conservar el patio de los dormitorios herméticamente cerrado como fue en todos los proyectos anteriores”*. Aquí hay dos aspectos a considerar: el primero es como se niega terminantemente a una propuesta de Bonet (probablemente a abrir y despejar de muros uno de los patios, que debe ser el de los niños) Aquí Bonet debía querer poco a poco eliminar los muros que impidieran el paso de las vistas a través de la casa, que la hicieran menos traslúcida. Pero Gomis se debía oponer por cuestiones de intimidad y de dar pequeños espacios acotados en extensión a los espacios privados interiores. El segundo aspecto interesante de este comentario de Gomis es que, para negarse a una propuesta del arquitecto, utiliza como argumento que es un criterio estético, cosa que parecería que fuera más propio del arquitecto que del cliente.

3. También *“ordena”* dejar el hall de entrada en forma abovedada con la abertura correspondiente. Es decir que no le gusta la propuesta que ha hecho Bonet de modificar la entrada y hacer el acceso con techo plano, quiere recuperar el espacio abovedado con vistas al cielo que finalmente es como se construye.

4. Propone prescindir del lavabo de visitas, y en cambio utilizar ese cuarto para albergar el instrumental de cine, proyector de fotografías, etc. Este cuarto es el que, finalmente, ocupará el lavabo de visitas definitivo.

5. Gomis indica a Bonet que el lavabo de visitas se coloque en el cuarto que está detrás de la pared del estanque de entrada, además de colocar ahí un ropero y un cuarto para las sillas plegables del jardín. Al final este cuarto ha quedado solamente como almacén, y el lavabo de visitas donde se comentó en el punto 4. También dice aquí Gomis que cree conveniente instalar un servicio de duchas y cuarto vestidor para hombres y mujeres que sea exterior a la vivienda, y propone cerrarlo con paredes de vidrio especiales o de claraboyas de fácil limpieza y sin cubierta. Propone como posibilidad adosarlo a la pared del patio (indicado en punto 1) para no perder visibilidad de los pasillos laterales del hall de entrada. Es decir que propone adosarlo a la pared del pequeño almacén antes mencionado. También propone usar este patio, además de para los cuartos mencionados, como gimnasio.

En las indicaciones que da Gomis a su arquitecto en este punto, hay siempre presente una voluntad por dar comodidad a los visitantes a la casa, proveyendo de cuartos de duchas, de cambiado, etcétera, independientes al uso diario de la propia casa. Hay en sus decisiones una constante preocupación porque las visitas se encuentran a gusto y naturalmente bien atendidas, y sobre todo hay una gran conciencia de los visitantes a la casa, es decir que en todo momento el cliente es consciente que será esta una casa para que hayan visitas y fiestas, es decir tanto visitas de noche como de día, a bañarse y disfrutar del jardín o de una fiesta con música y reunión

social por la noche y en el interior. En todo momento la casa se piensa para recibir visitas, para abrirse al público, será una casa transparente en este sentido, donde los niños en sus pabellones o también los padres pueden retirarse y dejar que el Living o el Comedor sigan funcionando independientemente.

6. Comenta su decisión respecto a la cocina y el office, ya que ha examinado a fondo (presumiblemente con Inés), la superficie de la cocina, así que deciden utilizarla como cocina y office normales y destinando el primitivo office a una ampliación de la cocina para el caso de fiestas o recepciones importantes. Aquí otra vez se menciona este carácter de casa para organizar invitaciones, fiestas y encuentros, que Gomis tiene siempre en su cabeza. En los días normales este office deberá usarse para preparar las comidas de Domingo que llegan medio preparadas desde Barcelona, es decir que la casa en este sentido se piensa como una extensión de una casa de ciudad, una extensión en el paisaje de una casa urbana. Aquí propone una conexión entre el office y el comedor, ya que hasta este momento había una pared que los dividía. Al final esta pared se suprime y se cambia por un mueble que no llega a los finales ni toca la bóveda.

También en este punto dice Gomis que a petición de Inés el actual módulo de garaje debería convertirse en dos habitaciones para el servicio y otra habitación de servicio de una o dos camas, además de dos cuartos completos de aseo. Y a continuación dice que se debería agregar un módulo más para garaje a continuación del primero (punto 8). Esto que se indica aquí es como finalmente se ha construido.

7. Ante la propuesta anterior, desahogando el módulo de cocina de habitaciones para el servicio, propone también suprimirse uno de los dos sótanos, por cuanto se utilizaría solamente para máquinas de refrigeración y calefacción.

9. Comenta el pasillo que conecta al pabellón independiente y el propio pabellón independiente, y decide que éste va a quedar mitad como dormitorio y mitad como salita, tocador y cuarto de retiro de Inés. Le pide también una puerta al pabellón para acortar el pasillo. Hasta entonces el pabellón estaba abierto, seguramente porque Bonet lo quería tener como algo muy abierto, continuo con los espacios a su alrededor. Pero ahora le piden que lo cierre, así que Bonet deberá decidir dónde estará el límite de este Pabellón.

Le pide a Bonet que defina el nuevo garaje y la solución del patio del gimnasio, aunque le dice que pese a sus indicaciones le deja total libertad. Hay aquí un punto que no acaba de definirse muy claramente, en los diferentes planos se da vueltas sobre esta conexión entre las bóvedas del Living, las de los niños y el pabellón independiente, con el pasillo que lo conecta a la casa. Si miramos la solución final construida de la casa, es precisamente en este encuentro donde quizás la casa tenga su punto menos resuelto, ya que se encuentran una serie de cubiertas de distinta geometría y alturas que no están bien encontradas. Seguramente Bonet no dedica el tiempo que este punto puede necesitar, o no lo desarrolla lo suficiente y finalmente queda resuelto con menos calidad que el resto de la casa.

Gomis acaba la carta comunicando a Bonet el plan de la obra que ha decidido, que es comenzar en Marzo de 1957, es decir la primavera del año próximo. Propone a Bonet un viaje suyo hacia Septiembre de ese año (1957), y así se lo ha comunicado a Bofill, el constructor de la obra. También dice a Bonet que estará unos días en Brasil, el mes siguiente a esta carta, y le propone verse ahí.

Finalmente le comenta un tema más, muy importante de la obra, que es que decidió no suprimir la piscina, pero en cambio sí los vestuarios subterráneos proyectados, y en cambio propone poner estos vestuarios en el patio del gimnasio, contra la pared del nuevo lavabo de visitas, que a su vez linda con el estanque de la entrada.

Esta carta define ya con más claridad muchos de los elementos como finalmente se construyen. Esto probablemente se deba a que, cuando ya se está por comenzar definitivamente la obra, la tensión del proyecto vuelve a intensificarse y se definen mejor los temas poco claros. Parece que el cliente ha tomado otra vez ánimos para pensar en su casa y define rápidamente varios temas tal y como al final se construirán.

Se despide de Bonet *con un fortísimo abrazo.*

Carta 18. Nº archivo 218.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 4 de Octubre de 1957, casi un año después de la Carta 217.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1

Correo: postal.

Carta con membrete: antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

Análisis del contenido.

Bonet comienza la carta con una pregunta a Gomis: *“Querido Ricardo: ¿Qué te pasa que no tienes ganas de hablar de “nuestra casa”? Yo estoy encantado y me imagino que a ti te pasará lo mismo.”*

Con este inicio Bonet nos revela que hace meses que Gomis no le escribe, aunque también se entiende, por otras cosas que dice en su carta, que mantienen contacto, ya sea porque se ven o porque se envían noticias de otra forma que por carta.

También es interesante este comienzo, demostrando una gran complicidad entre el arquitecto y el cliente, y también al mencionar el proyecto como *“nuestra casa”* deja claro que, a pesar del tiempo transcurrido desde que inicia su relación, sigue siendo un proyecto de ellos dos, un objetivo común que les une y al que apuntan con igual ilusión e intensidad.

Esta carta Bonet la acompaña de una referencia nº5 (que se adjunta a la carta Nº 219, dirigida a Bofill), y la dedica prácticamente al tema de las zonas de servicio y guardas, y de cocina y office, con su conexión con el comedor. Todos temas que se han comentado en la carta de Gomis de un año antes, es decir que el proyecto ha modificado esta zona y se aproxima mucho a la versión definitiva.

Comenta Bonet que, como Gomis sabe (por esto se ve que están en contacto aunque no escriban), se está rehaciendo el Plano nº7, que Bonet define como el base, del que partirán los demás planos auxiliares de electricidad, carpintería, herrería, etcétera. Por tanto, le pide a Gomis que junto a Inés estudie bien lo que le manda mediante la referencia nº4, y que le comente cuanto antes para incorporarlo al Plano nº7 y poderlo acabar definitivamente.

Bonet termina la carta pidiéndole a Gomis que no deje de enviarle fotos del curso de la obra. Esto significa que finalmente la obra se ha comenzado.

Carta 19. Nº archivo 219.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 4 de Octubre de 1957, casi un año después de la Carta 217.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3 escritas a máquina + 5 hojas de croquis, con membrete de antonio bonet arquitecto

Correo: postal.

Carta sin membrete, pero con el texto: OBRA GOMIS REF. Nº5.

Análisis del contenido.

Es una carta de tono más técnico, refiriéndose exclusivamente a temas del proyecto que se habían modificado y aún no estaban vueltos a definir.

Dice que los detalles se envían en páginas separadas uno por página, ya que los que se aprueben se pueden ir incorporando al plano nº7, y los que Gomis tenga objeciones se los puede reenviar para que Bonet los vuelva a definir mejor..

Los temas que toca Bonet son:

A. Aire acondicionado. Le dice a Bofill que espera planos y detalles de la firma que se contrate, pero adelanta recomendaciones generales. Estas son: la propuesta de ubicación del depósito de combustible, que él sugiere al lado de la zona de estacionamiento de coches (Seguramente para que sea práctico el abastecimiento del combustible), y a un metro por debajo del pavimento, cerca del tragaluz del sótano (también para entrar una manguera de combustible por este tragaluz). Al final se coloca exactamente según estas indicaciones, debajo del paso entre cocina y office, cerca de la fachada al aparcamiento de los coches. Sugiere ubicar este tema antes de acabar el movimiento de arena. Esto nos confirma que las primeras actuaciones en el terreno ya se han comenzado, y que el primer trabajo ha sido mover arena para crear la plataforma.

También da recomendaciones respecto a cómo tienen que circular los tubos horizontales (en lo posible subterráneos), de la velocidad de salida del aire, de los ventiladores para que sean silenciosos, y la impulsión del aire (por parte alta) y el retorno (por la parte baja). Pide intentar evitar salidas de aire por las bóvedas.

Estos comentarios de posición de las rejillas de salida y retorno indican el control que quería Bonet de la zona donde se podían colocar elementos de este tipo, es decir dentro de los planos verticales sin tocar las bóvedas, de manera que estén integradas a los elementos de carpinterías que revestirían estas paredes.

B. Sótano. Indica aspectos de organización de este módulo (ahora solamente es un módulo enterrado), pero pide ubicación de forma urgente de las máquinas de aire acondicionado para ver si hay espacio necesario de bodega, depósito y despensa. Estos tres cuartitos en la versión definitivas sí se construyen al lado de la sala de máquinas.

También comenta como techar este sótano, y sugiere viguetas de HºAº en dirección Este a Oeste y bovedillas. La utilización de la orientación para dar indicaciones a distancia habla de las posibilidades que le da a Bonet la organización de la casa por módulos en dirección coincidentes con los 4 puntos cardinales. Habla muy fácilmente con sus colaboradores con indicaciones de obra, que sabe que no habrá malentendidos haciendo referencia a la orientación cardinal.

C. Zona de servicio. Sobre esta zona se refiere a uno de los croquis que adjunta. Comenta el carácter de la zona de servicio que ahora, al no tener a los cuidadores dentro de la casa, funciona mucho mejor. Se ve muy claro como coloca muebles dentro del espacio completo del módulo, para subdividir las acciones dentro suyo. Es decir, el módulo completo es de servicio, pero las diferentes acciones diarias que se llevan a cabo como cocinar, lavar platos y elementos de cocina, lavado de ropa, planchado, etcétera, los va subdividiendo con tabiques simples o que son muebles, y tienen una altura hasta 2,10m desde el suelo, es decir la base de la bóveda.

En el caso del módulo comedor, también comenta aspectos del espacio que queda detrás del mueble de madera hacia el Norte. De este espacio dice que será *“antecomedor para los días de comidas importantes, comedor de los chicos normalmente, y office complementario para los días que se trae la comida semi-preparada de Barcelona”*. Vemos como este módulo también se subdivide con el mueble divisorio, que llega hasta los 2,10m desde el suelo, separando actividades más representativas de las más domésticas. La mesa principal queda para las comidas de los mayores o para recibir a los invitados, mientras que la mesa pequeña queda para los niños, para preparar comida semi preparada, o para antecomedor, es decir para dejar aquí platos, bandejas o cubiertos antes o después de ir a la mesa principal.

El doble módulo de cocina + comedor está aislado del resto de la casa, y toma una autonomía de ésta que la hace entenderse completamente sin necesidad de ver el funcionamiento del resto. Ninguna otra circulación de la casa pasa por estos dos módulos, y en ese sentido Bonet consigue que cada función específica de la casa esté contenida en uno o dos módulos de bóveda, pero fundamentalmente con unos muros perimetrales que le dan un carácter de pabellón independiente del resto.

Bonet escribe a mano muro macizo hasta 2,10 en los dos frontales de los dos módulos que dan a Norte, hacia el estacionamiento de los coches, y esto se puede deber a varias razones. Por un lado para abrir la casa siempre hacia el jardín y el mar y cerrarla hacia los coches. En segundo lugar cierra los dos módulos hacia la orientación Norte, más fría, y en cambio abre todo el frente al Sur. El módulo de la cocina y actividades de lavado, planchado de ropa tienen frente a un patio que no está directamente conectado con la expansión de las zonas de estar de la casa. Este patio o extensión a Sur está aislada ligeramente mediante el muro que limita con el comedor de verano, que es completamente opaco. Esta indicación, de un tabique opaco que extiende el límite del módulo cocina, la da también Bonet en este croquis. Esta indicación no es menor pues define la relación exterior de la actividad interior. Sin embargo, así como las demás zonas orientadas a Sur tienen salida a ese jardín delante suyo, el caso del módulo cocina no lo tiene, sino que la salida es por el ángulo Noreste, es decir el más cercano a la vivienda de los guardas. El módulo cocina tiene delante y detrás suyo, es decir a Norte y a Sur, ventilación e iluminación por claraboya del sótano que se encuentra justo debajo suyo, es decir que el módulo cocina funciona como un puente entre el comedor y el patio de tender la ropa, ubicado a Este. Este patio, que ocupa el módulo vacío entre la cocina y la vivienda de los cuidadores, es el común de estos dos módulos, y les sirve de expansión.

D. Zona de vivienda de servicio. Se refiere al siguiente croquis adjunto a la carta (D). El croquis es del doble módulo de vivienda de servicio + garaje + dormitorio del chofer. Todo este elemento está dibujado independientemente del resto de la casa (igual que lo comentado para el punto C), y esto le da igualmente una autonomía de uso respecto al resto de la vivienda. Separa la zona del chofer, con una habitación con baño que conecta directamente al garaje, con el resto de la vivienda de los cuidadores. Propone un patio interno dentro del doble módulo, al que dan los dormitorios de los cuidadores, que finalmente no se construye en la versión final. Utiliza una barrera de setos para aislar de las miradas este patio del resto de la casa, pero hace el patio pasante de Este a Oeste cruzando todo el módulo. Este patio se entendería en el caso de un proyecto de pabellón aislado, es decir que funcionara como una vivienda aislada, donde todo lo que él dibuja es la vivienda y el exterior es público; pero tratándose de un pabellón que forma parte de una vivienda mayor, donde lo que lo rodea son patios privados de la casa, este patio no se justifica ya que fragmenta el módulo y sobre todo le hace perder la unidad de funcionamiento propia del uso para el que está pensado.

Los módulos o dobles módulos con usos propios de esta casa tienen en todos los casos un carácter unitario que los hace proyectar usos hacia su perímetro, hacia los lados que los rodean. Este caso es el único ejemplo en que Bonet cambiaba las reglas y lo hacía girarse hacia dentro suyo, hacia su interior, como una pieza ensimismada. Puede verse un parecido con el módulo del comedor de verano, donde el doble módulo de comedores invierno-verano se parte para dejar entrar el exterior y salir un árbol. Pero ese caso estaría más justificado pues se trata de comer fuera, protegido de las vistas por la celosía pero prácticamente en el jardín, como una antesala del jardín. En el caso de la vivienda de los cuidadores se entiende que Bonet quiera proveer de un patio privado para éstos, donde puedan estar al exterior sin ser vistos por la familia o sus invitados, pero esto luego lo resuelve cambiando lo que en este croquis son los dos dormitorios

de servicio (hacia el Sur) por una cocina y comedor hacia este lado, de manera que el patio de tender la ropa, hacia el Sur, pasa a ser el patio que está buscando, privado, para los cuidadores. Esta privatización del patio se completa con un seto que cierra el lado Sur de este patio, es decir hacia el resto del jardín, convirtiéndolo en un patio relacionado a la vivienda de servicio y la cocina, espacio mayormente utilizados por el servicio, pero privado de las vistas desde el resto del jardín.

Estos dibujos son muy claros pero no sirven para replanteos ni para convertirlos en planos de obra, ya que no incorporan dimensiones ni descripción de materiales ni acabados. Es decir que deben ser dibujos que fijan las ideas y criterios, pero que luego deben acompañarse de dibujos más precisos. Esto contrasta con el comentario que hace Bonet a Bofill al inicio de la carta, cuando pide que los croquis que se den por buenos (por Gomis), ya se pasen al dibujante de Bofill (menciona a un tal Vilá) para que los incorpore al plano 7. Cómo se hace este traspaso? La pregunta cobra sentido sobre todo si miramos los croquis sobre zonas que se han modificado, como el doble pabellón de servicio, donde también define las habitaciones y sus aberturas, pero solamente en planta, indicando zonas de abrir y zonas macizas, pero sin acotarlas ni decir nada de sus dimensiones o características. Es por eso que la duda surge al pensar cómo se pasa de este croquis al Plano 7, si lo hacen directamente en la oficina de Bofill sin que lo dibuje Bonet.

E. Dormitorio principal. Bonet se refiere también a este elemento de la vivienda a través de un croquis. En este caso comenta el hecho de que el dormitorio principal está ahora incorporado al cuerpo principal de dormitorios. Se refiere a que este dormitorio se había pensado en un momento al final del pabellón que ocupan los dormitorios de los niños. La puerta de cristal que se encuentra al final del corredor delimita el ámbito de este dormitorio, creando una antesala del mismo donde se encuentra el acceso al baño y también los armarios. En el croquis se ve el armario dibujado no como se construyó finalmente sino como una banda continua que entraba desde la antesala al dormitorio recubriendo toda la pared Norte, cosa que luego sí se trasladó al pabellón definitivo de los padres. Bonet dibuja una planta y una sección muy esquemáticas pero donde se entiende bien la distribución de los espacios. Esta zona de los dormitorios finalmente se ha construido como está en este croquis, con la diferencia que luego se hicieron dos dormitorios estrechos, como los otros cuatro de este pabellón, y no un solo dormitorio grande como está en este croquis. El resto de la distribución de antesala, el baño y el acceso al dormitorio está aquí dibujado como finalmente se construyó, aunque los padres no durmieran aquí sino en su propio pabellón. También en sección Bonet dibuja el retranqueo del tabique que divide el dormitorio a partir de los 2,10 metros, creando una separación a gran escala del elemento vertical al llegar al techo, en este caso la superficie de la bóveda. Este detalle de sección es el mismo que se construye a lo largo de todo este pabellón de los chicos, generando un espacio alto que en el baño coincide con la posición de la bañera. Así, en el baño la bañera tiene un cielorraso más bajo, que en el dormitorio es una expansión alta.

La sección de estos dormitorios muestra cómo Bonet hace uso de la bóveda para incorporar el desarrollo completo de un uso de la casa, en este caso el del aseo personal, de dormir, y de guardar cosas de uso privado. La sección de la bóveda es para Bonet lo que recoge bajo suyo todas estas actividades personales, las contiene y las delimita perfectamente. Ver la bóveda comenzar en el dormitorio y acabar en el baño también da una unidad que hacen sentir dentro de un mismo tipo de actividad, una continuidad de una cosa en la otra. Bonet aprovecha las partes planas de la bóveda para expansiones de las actividades del dormitorio y baño, como son el corredor que comunica con el resto de la casa y el porche que sirve de techo a las puertas de madera que abren al patio privado. Bonet coloca las puertas de salida a este patio en medio del voladizo plano, de manera que éste da continuidad entre el interior del dormitorio y el patio exterior, hace el traspaso entre un ámbito y el otro. Baja la escala para pasar desde el “cielo” abombado interior al cielo exterior.

F. Pabellón. Aquí Bonet se refiere también a un croquis sobre este elemento de la casa, estudiado de forma independiente del resto. Menciona que lo detalla ahora que se ha decidido sacar de ahí el dormitorio principal. Esto confirma que en este momento del proyecto el matrimonio Gomis pensaba que dormiría a continuación de los chicos, es decir habría solo un pabellón con los dormitorios, tanto de mayores como de niños. Es por eso que Bonet dirige a Bofill este croquis donde dice que detalla lo que no se había hecho al decidir este cambio, donde faltaban definir elementos de muros, vidrieras, chimeneas, etcétera. Hay un comentario de Bonet donde dice:

“Con el detalle que te adjunto, se puede dibujar íntegramente, excepto los detalles del mueble y chimenea, que por ahora no urgen”. Es interesante este comentario al ver el croquis, pues como ya comentamos en los puntos anteriores, el nivel de detalle y sobre todo de especificaciones de medidas y terminaciones, de colocación de los materiales de acabado, etcétera, es muy elemental como para poder *dibujar íntegramente* este pabellón. Bonet no incluye prácticamente cotas, y el croquis no está dibujado con escuadras, sino a mano alzada y aunque es claro en los criterios, no tiene ninguna precisión como para convertirse en un plano ejecutivo de obra. El croquis es una planta, de la que saca tres detalles un poco más grandes aunque estos detalles no están en escala. La planta general que rotula a escala 1:100, define un lado del pabellón totalmente macizo, que es el orientado a Norte. En esta cara coloca la chimenea y un mueble que recubre toda esta cara del pabellón. En este mueble, que no detalla, escribe que servirá para libros, taller, radio, etcétera. En el lado Oeste propone un banco corrido todo el lado, y escribe que será como el del living. Esta cara del pabellón orientada a Oeste, tiene el mismo detalle incluso de parasoles que ese espacio, ya que incluso Bonet esboza muy esquemáticamente una sección por esta cara, y dibuja los parasoles abiertos tal como finalmente se han construido en este pabellón y en el living. Esta cara Oeste Bonet la detalla como un elemento que sale de dentro de la estructura de pilares cuadrados que sostienen la bóveda. Viendo este dibujo en planta y sección, donde también se eleva desde el suelo, se entiende la intención de Bonet de hacer que la estructura de cuatro Pilares de la bóveda son los que dirigen la construcción del resto de los elementos que cierran los pabellones de la casa. Por tanto, en las cuatro esquinas de este pabellón los pilares quedan vistos, nunca se esconden, y es dentro del espacio que queda entre estos que los cerramientos se organizan, subordinados a esta estructura mayor que organiza el elemento. Así, el muro a Norte se dibuja dentro del espacio entre pilares, saliendo hacia el exterior del plano de éstos. Los pilares de esquina son los que realizan el giro de las esquinas, como un relieve o moldura vertical que hace la transición con la cara que continúa, tanto a Este como a Oeste. En el caso de la cara Este, Bonet propone un banco dentro de una ventana, como un *bay-window* que contiene un asiento dentro suyo. No hay sección ni detalles de este elemento, pero puede suponerse que lo pensara elevado del suelo también, como la fachada Oeste. El resto de la cara Este es maciza, seguramente para privatizar el pabellón de las miradas desde el resto de la casa, y orientar totalmente este elemento hacia lado Oeste del jardín, que es el menos ocupado del espacio verde de la casa, proponiendo una posibilidad de que este espacio se abra a una zona de vistas largas sin gente delante.

Bonet se preocupa en detallar los filos o planos a los que se alinea cada cara del pabellón, el cambio constante de planos cada vez que se gira una esquina ayudado por los pilares. Bonet busca que los elementos de cierre se desplacen unos a otros constantemente para hacer notar que no son cierres portantes, sino que lo que soporta la estructura son los pilares y que el resto son cierres no portantes que varían constantemente de plano y material. Estos planos tienen la libertad entonces de comportarse según la orientación del sol y según las vistas o las relaciones de intimidad o conexión que plantee la organización familiar. Así Bonet tiene con este elemento estructural gran libertad para trabajar los paramentos verticales según criterios estéticos y de confort para el uso de la familia, sin tener que preocuparse de sus condiciones estáticas.

El paramento que da a Norte contiene una chimenea incorporada al mueble corrido; tanto el mueble como la chimenea adosado a este muro macizo convierten este cerramiento en un elemento grueso que aísla el interior del lado Norte y a su vez convierte en más final esta cara del pabellón. Desde este lado el pabellón se gira hacia el Sur, la cara Norte ciega de la bóveda contrasta con el lado abierto a Sur. Pero al hacer macizo también el lado Este (es que da al resto de la casa), el pabellón toma una situación de abertura en L hacia el Suroeste, cerrándose hacia el Noreste, criterios que unen orientación y privacidad.

G. Muro jardín. Cuando se habla de muro del jardín, que limita el jardín, el muro que se construye es el que da a Sur, es decir al mar, pues es la parte de la plataforma con mayor desnivel y por tanto la que necesitará más contención. Este muro es plegado, va siguiendo el perfil de la situación de la piscina y de las dos escaleras de bajada al terreno natural. En el croquis que envía Bonet para esta nota el muro en relación a las dos escaleras de bajada no están dibujados tal como finalmente se construyeron, sino que la orientación de estas escaleras es inversa a como se hicieron al final. La piscina tampoco está en la posición definitiva, sino que se coloca dos módulos más al Este, y aun se menciona una plataforma elevada al lado de la piscina, que ha quedado

desde los primeros esquemas de la casa, y que finalmente no se construye. Bonet utiliza líneas discontinuas de proyección desde la casa, que son las líneas de la malla ortogonal que dirigen todo el proyecto. De esta manera, Bonet puede indicar a distancia la posición exacta de los elementos del muro y el jardín, ya que siempre toma la malla de módulos ortogonales como guía. Así, el elemento piscina ocupa dos módulos en dirección Este-Oeste, y las escaleras de bajada desde la plataforma ocupan un módulo de ancho cada una.

Bonet da criterios de cómo construir el muro de borde de la plataforma, y comenta su intención de terminar el muro 35 centímetros por encima del nivel de ésta, como banco. Finalmente este muro varía de alturas, no está siempre terminado a la misma altura de la plataforma, no sabemos si esto lo decide durante la ejecución, o es una decisión del cliente sobre la marcha.

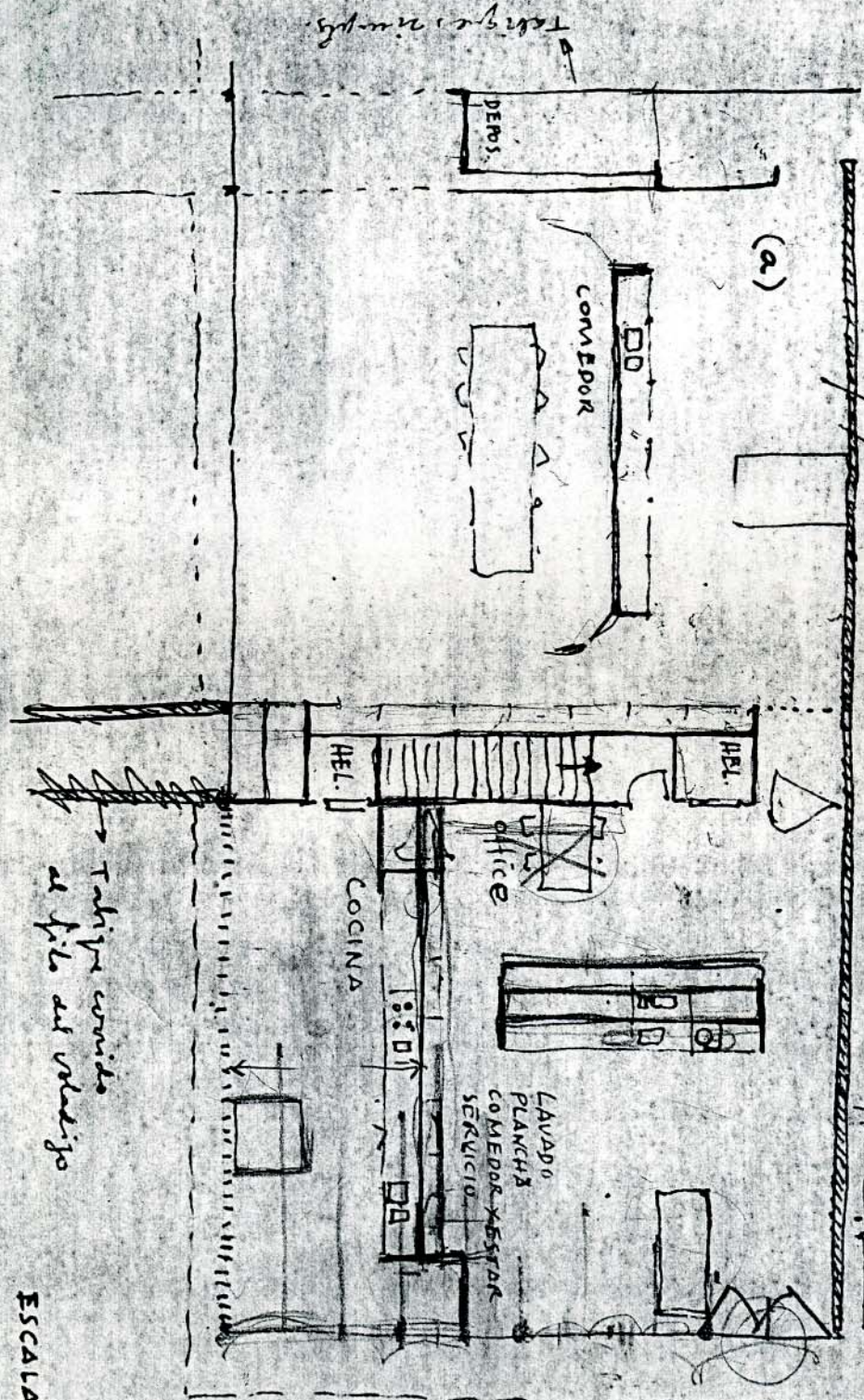
También comenta Bonet que el muro debe bajar acompañando a las escaleras siempre a 35 centímetros en un plano inclinado. Pero finalmente no se construye así, sino que el muro sigue horizontal mientras que las escaleras van descendiendo.

Bonet termina la carta indicando la posición del muro Este del comedor de verano, que quiere enrasado a filo del voladizo. Bonet no especifica a qué filo se refiere, pero el que se construye es a filo interior de la bóveda, es decir en el filo donde la bóveda comienza a inclinarse. Respecto al muro Oeste del lavabo y guardarropa detrás del estanque, Bonet también pide que se construya a filo exacto del voladizo, pero en este caso es el filo exterior, es decir donde el voladizo termina, no en su límite con el plano de la bóveda como en el caso anterior. Es interesante que Bonet da estas dos indicaciones de forma similar, incluso usa el término “debe ir *también* al filo exacto del voladizo”, y sin embargo se refiere en los dos casos a situaciones distintas. Esto hace pensar si el constructor sabe muy bien a qué se refiere Bonet porque ya lo han comentado en alguna ocasión, o bien Bonet confía que Bofill le entenderá, o bien no se entienden y en obra se acaba ejecutando algo distinto a lo que Bonet quería.

Para acabar, Bonet comenta que es evidente que mientras no tengamos los planos completos y perfectamente definidos, estas cartas son una mezcla de proyecto y dirección de obra, y por esto contienen tantas recomendaciones. Es interesante como considera aquí abiertamente la carta como una dirección del proyecto y de la obra, todo lo que se fija en las cartas fijan las decisiones del resto del equipo. La distancia del arquitecto con la obra hace que deba confiar en sus indicaciones por este medio, y por tanto seguramente busca al escribir y detallar los distintos aspectos la máxima claridad y síntesis, para que a la distancia no se le malinterprete y pueda generar confusiones que lleven a desajustes posteriores.

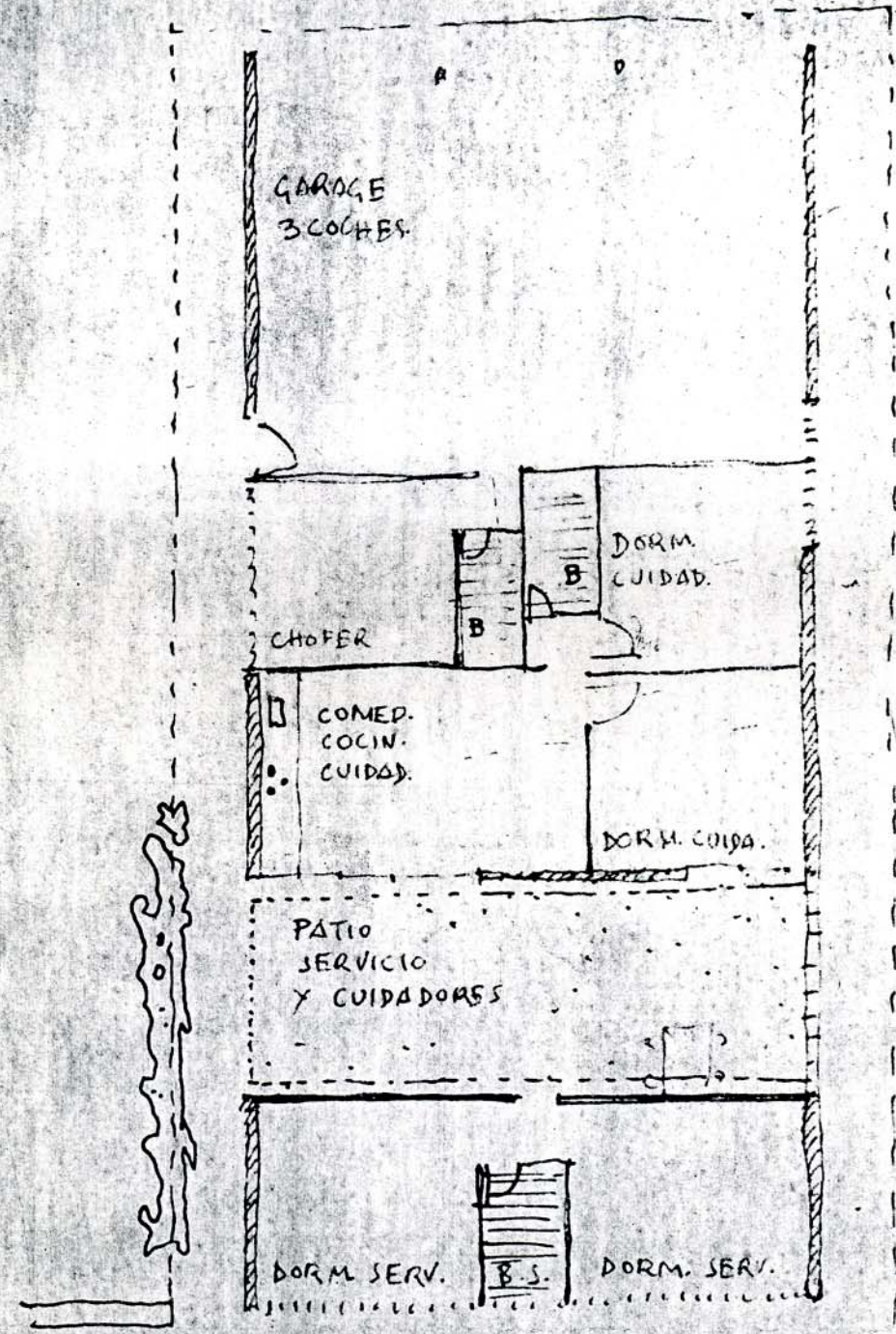
Bonet acaba saludando a Bofill con un abrazo, llamándolo amigo, con una relación muy amistosa para tratarse de un constructor, que muchas veces se trata de manera más distante. Hay varias interpretaciones que podemos hacer de esto. Por un lado que en los años en que se lleva a cabo este proyecto las relaciones entre arquitecto y constructor no fueran tan tensas ni de lucha comercial como se da en la actualidad. En segundo lugar, Bofill es arquitecto, y eso quizás hace que Bonet le tenga un respeto y un cariño de colega y compañero que con otro constructor. Y tercero, es claro que Bonet necesita, con la distancia que lo separa de la obra, tener en el constructor a un amigo que le ayude, defiende y cuida la obra, más que a una persona que le dificulte su ejecución. Teniendo en Bofill una persona de confianza Bonet se asegura una ayuda en la obra, lo cual le permite dirigirla a distancia.

En las Páginas siguientes, reproducción de los croquis de Bonet adjuntos a la Carta 19.



(a) Este nivel es:
 a) cuteramente por la dia de comidas importantes.
 b) comedor de dia con normalmente
 c) office complementario para los dias que se trae
 la comida semi-preparada de Barcelona.
 Medidas Norte 210
 Medidas Norte 210

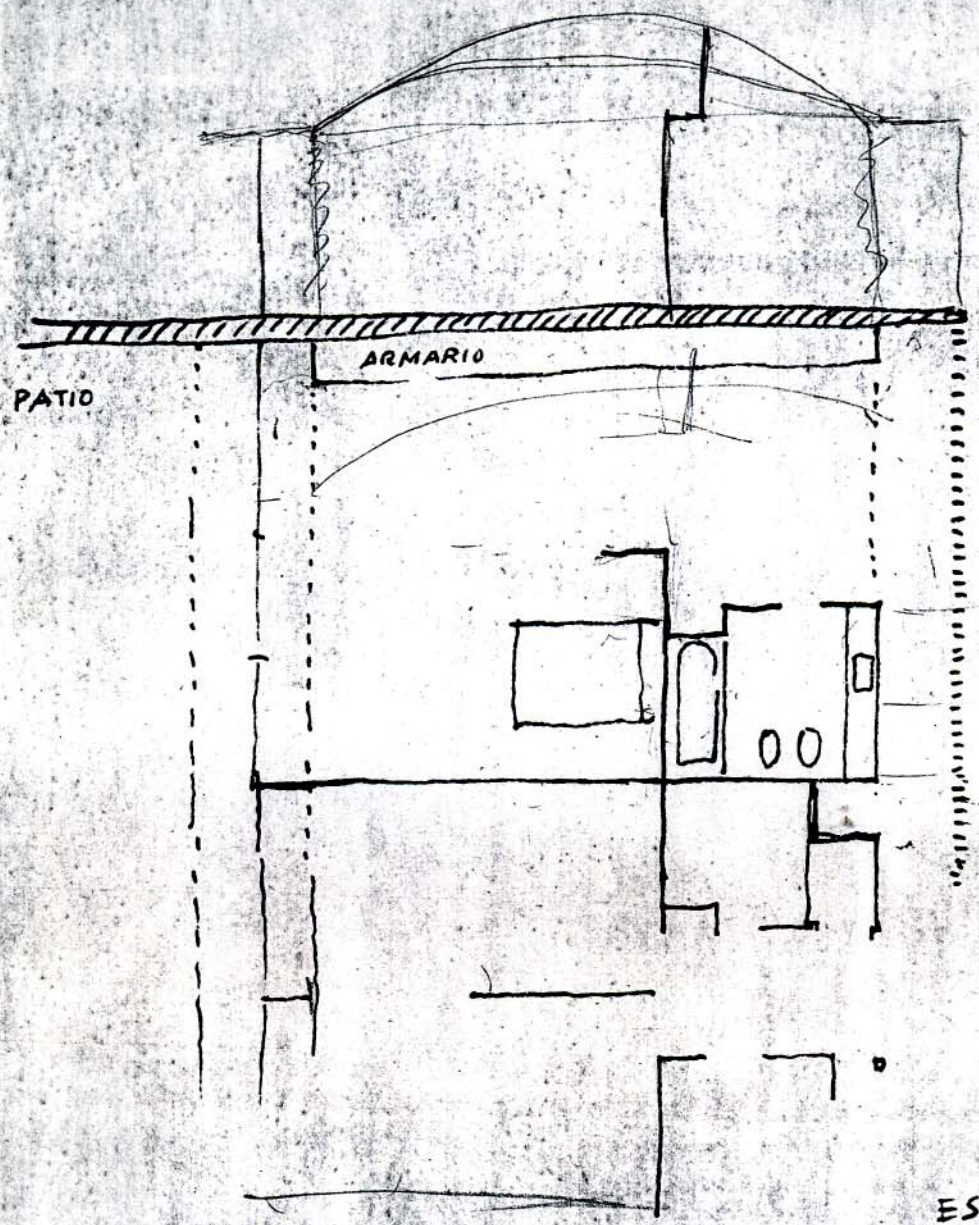
ESCALA 1:100
 R. n.º 5 CROQUIS C
 ZONA DE SERVICIO



ESCALA 1:100

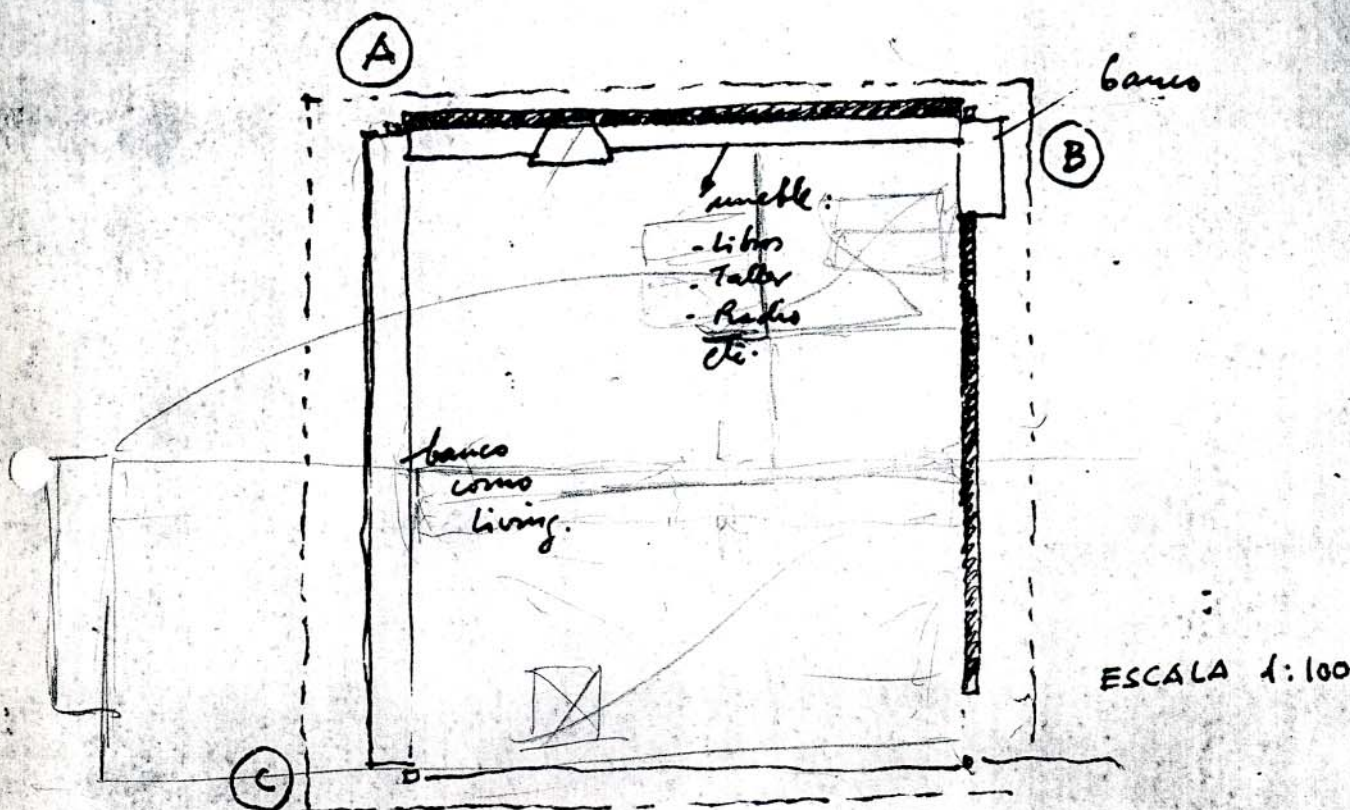
R. n.º 5. CROQUIS D.

ZONA VIVIENDA
 SERVICIO.

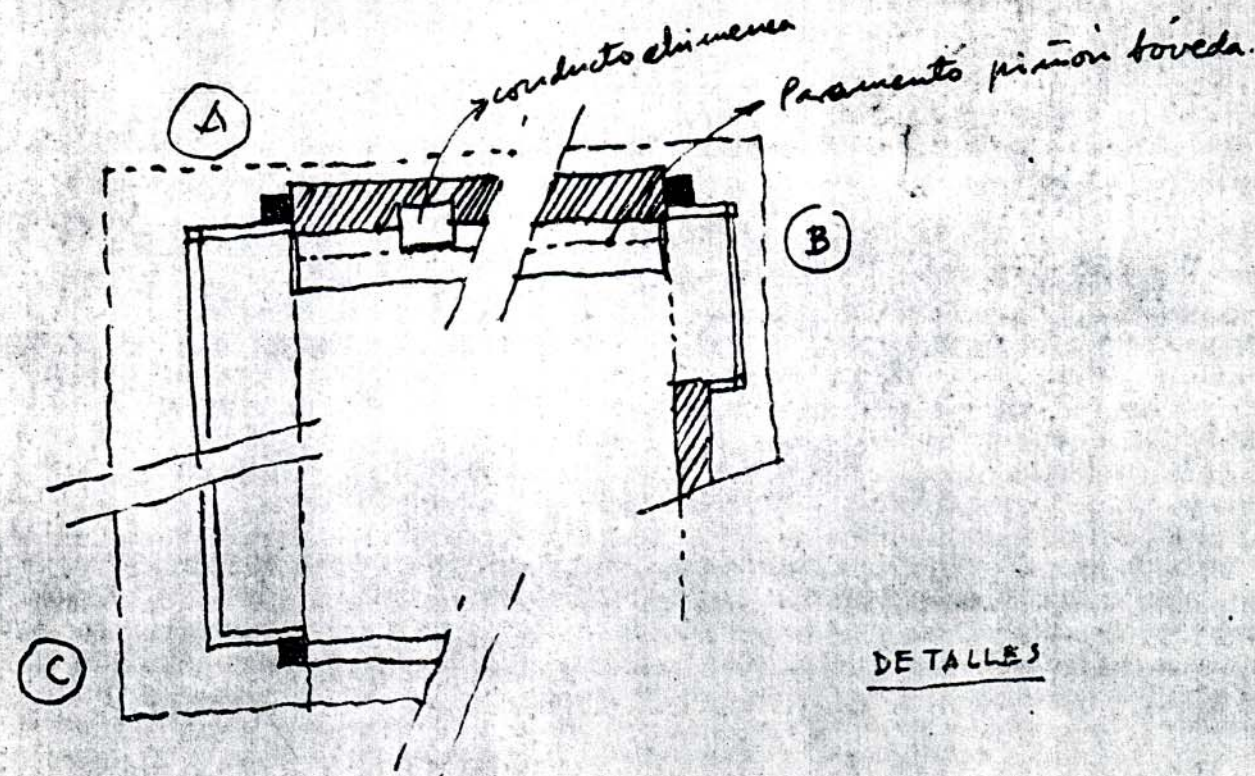


ESCALA 1:100

R. n.º 5 CROQUIS E.
DORMIT. PRINCIPAL

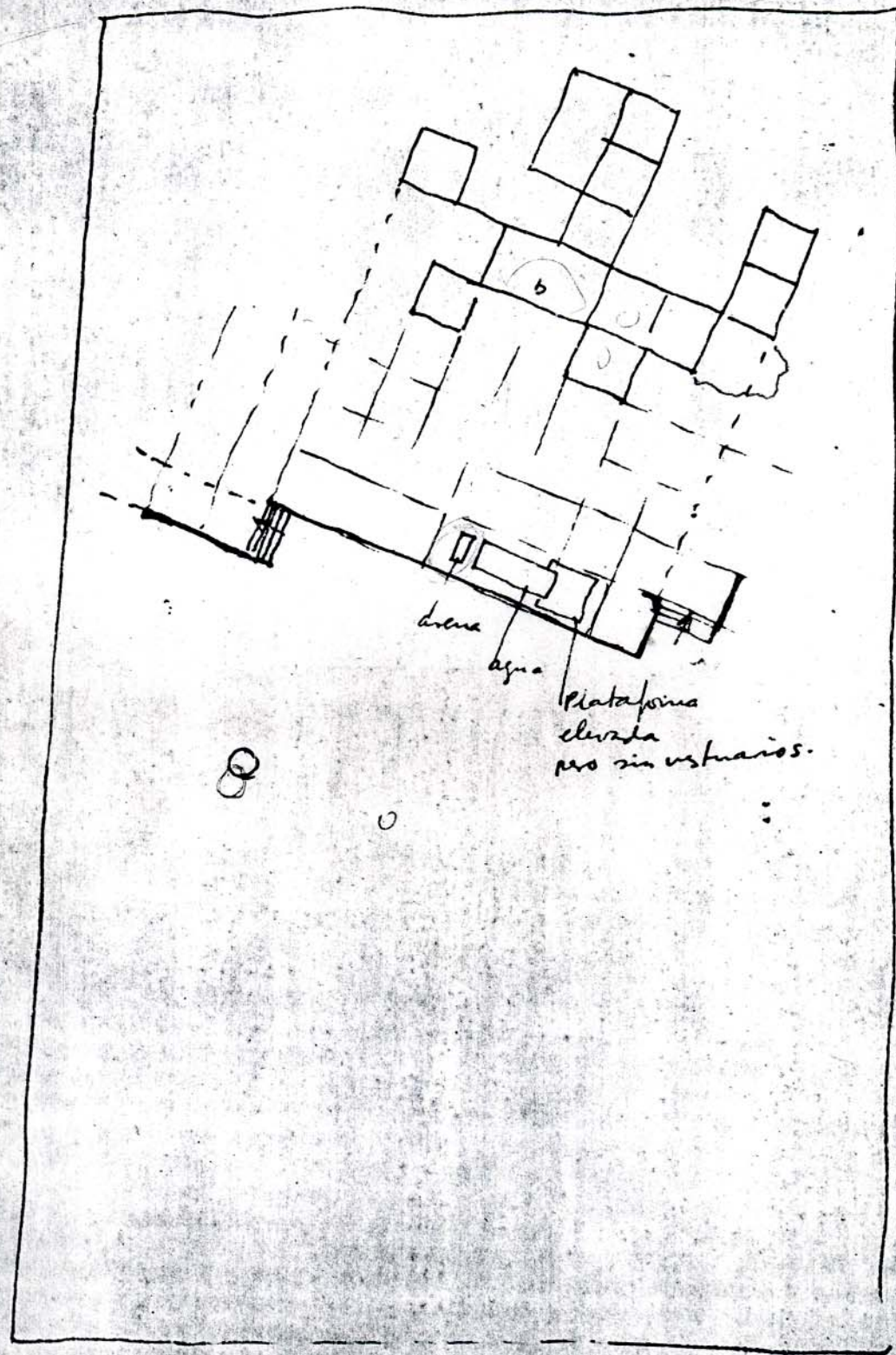


ESCALA 1:100



DETALLES

R. n.º 5 CROQUIS F
PABELLON



ESCALA 1:1000

R. n.º 5 CROQUIS G

MURO JARDIN

Carta 20. Nº archivo 220.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 25 de Octubre de 1957, 19 días después de la Carta 219.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 4 escritas a máquina, sin membrete.

Correo: postal.

Análisis del contenido.

Es una respuesta de Ricardo Gomis a la última carta de Bonet. Comienza excusándose de lo haber escrito durante mucho tiempo. De hecho si vemos el ritmo de cartas, las últimas son todas de Bonet a Gomis, sin respuesta hacia Buenos Aires. Gomis se justifica precisamente haciendo referencia a que tiene noticias a través de Bofill, y que por eso de momento no veía que fuera necesario escribir, y así lo fue dejando pasar. Esto habla muy bien de la coordinación del equipo, y de cómo éste funciona en buena medida como una grupo de colaboración cruzada, donde el constructor forma parte del equipo, y no se esconde información.

Gomis continua tranquilizando a Bonet diciéndole que Inés está cada vez mas identificada con "su proyecto" (de Bonet), que la juventud Gomis/Bertrand están entusiasmados, y que los mayores y más responsables la respetan (la casa). Él mismo dice que está cada vez más convencido con "tu obra". Pero enseguida le dice que ve muchísimas cosas no resueltas definitivamente, por ejemplo las piezas cerámicas. Le dice en este sentido que prevé que la presencia de Bonet en la obra pronto será imprescindible, y por un plazo de cinco o seis semanas, que vaya pensando qué fechas le irían bien.

Le pregunta a su vez si le sería posible verse en el próximo viaje de Gomis a Sao Paulo, que hará probablemente hacia el 17 de Noviembre. Cree que un cambio de impresiones de cosas pendientes durante 48 horas sería muy útil.

A continuación Gomis le dice que ha estado estudiando intensamente con Inés los croquis que remitió Bonet en la carta anterior, y que le contestará ahora de forma concreta.

Comienza hablando del dormitorio de los padres, que Bonet había explicado en el croquis E. Gomis comenta que han estado considerando cómo creen que van a vivir en el futuro en esa casa, y piensan que vale la pena no perder los dos dormitorios al final del pabellón de los niños, tal como estaban previstos antes, pues piensa que teniéndolos siempre pueden funcionar como cuartos de juegos para los niños en días de lluvia o en los atardeceres en invierno, que ya están adentro. Serían también una solución para el caso en que se queden familiares a dormir, un desahogo en estos casos. Y en cambio piensan ahora firmemente que quieren ellos dos dormir en el pabellón independiente. Creen Ricardo e Inés que la solución que había dibujado Bonet para el dormitorio padres al final del pabellón de los niños es magnífica, y que querían algo similar para el pabellón independiente. Para este pabellón, Gomis le dice que querían tener un living de toda la fachada a mar, y el dormitorio separado con armario bajo para dejar la bóveda completamente libre en toda su extensión. También que el living podría tener una cama diván para que sirviese para dormir a algún miembro de la familia que se quedase también. Lo ven claro ahora y ya no tienen dudas sobre esta distribución de la vida familiar.

Es interesante ver aquí cómo Gomis le da a Bonet la solución completa de la distribución de este pabellón, que es la que finalmente se acaba construyendo, incluso las alturas del armario para tener la bóveda libre, etcétera.

Sigue comentándole el croquis C, que se refería a la zona de comedor con office y cocina y zona de lavado, planchado, etcétera. Pasa a comentarle cómo debe organizarse el espacio de lavado, planchado, comedor de estar y servicio, y explica muy meticulosamente cómo tiene que funcionar esta zona, incluyendo las zonas de colgar ropa en días de lluvia, cómo debe ser la ventilación

y por qué fachada (levante, nunca hacia la fachada sur), que el suelo debe tener una pequeña inclinación y un tipo de material de pavimento que considere que se puede llegar a colgar ropa dentro, etcétera. Es muy interesante ver la precisión con que le da los datos, por correo, de cómo va a funcionar la familia y esta zona de servicio, con las palabras justas y precisas que no dejen dudas en la distancia y permitan a Bonet dibujar la solución sin equivocarse.

También aquí destaca la capacidad de Gomis de hablar de todo el funcionamiento de la vida privada de la familia, sin dejar de hacerlo con respeto a su intimidad.

También en este punto le felicita por la solución del comedor, con el mueble que comunica a lo largo del muro que separa con la cocina los dos comedores, *“aunque uno sea del tipo práctico (el de niños u office), y otro más vestido”*. Es muy interesante ver aquí cómo los Gomis Bertrand prevén que en esta casa recibirán muchos invitados, y que el comedor será *“vestido”*, en el sentido de la elegancia y presencia que tendrán ellos al recibirlas. También destaca que separen la informalidad con que los niños usaran la casa, pensando que son niños y juegan, por eso pueden tener su comedor separado, y en cambio el comedor de mayores donde se comerá de manera formal y seria.

Gomis indica a Bonet que el mueble separador de los dos comedores, del lado de los niños deberá tener una cocina, con horno y extracción de humos.

Ahora pasa a referirse al croquis de la zona de servicio. Aquí Gomis le dice a Bonet que ya no están tan de acuerdo. Crean que la distribución que ha hecho Bonet, con un patio interior al que dan el comedor y cuarto de estar, no es aceptable, que los guardas estarán todo el año viviendo ahí en la finca y que por tanto quieren que tengan vistas fuera, es decir hacia el Sur como el resto de la casa. En cambio, prefieren que en vez de un patio interior este pabellón tenga más cuartos para el servicio, separando el área del chófer con el de los cuidadores. De esta manera, teniendo cuartos extras siempre podrían pasar a la Tata y Mlle. a este pabellón en caso que tengan visitas, y así destinar para éstas visitas los dos dormitorios del pabellón de los niños.

También aquí es muy interesante ver como Gomis Bertrand tienen una gran consideración de las dependencias del servicio. quieren que estén cómodos y sobre todo que tengan el mismo tipo de instalaciones y mobiliario que el resto de la familia. Esto es muy poco corriente en esta época y muy destacable, además de mostrar cómo se imaginan muy bien cómo se distribuirá la vida de este servicio y de la familia cuando la casa esté en funcionamiento.

A continuación pasa a hablar de la piscina y la ubicación que Bonet propone en su croquis G. Gomis cree en este punto que la piscina debe estar donde estaba previsto inicialmente, es decir delante del porche. Que el muro de contención puede darle Bonet la forma que prefiera, si éste quiere variarlo.

Le habla también de la construcción del muro jardín, es decir del muro de contención que hace de final de la plataforma. Cree Gomis que se verá principalmente en el camino desde el mar a la casa, y que por tanto debería tener un carácter más bien rústico, del tipo de muro seco *“de los que abundan en toda la zona de la costa desde Castelldefels hasta Tarragona.”* También indica que la altura prevista por Bonet, +35 cm desde el nivel del jardín, le parece bien, pero sólo a intervalos, no lo quiere continuo siempre a esta altura. También le dice que porqué el muro de continuación del comedor hacia el de verano tiene que estar a filo exterior de la bóveda, cuando las otras soluciones a levante son de otra solución, y así variaría una de ellas.

Aquí, en este punto, se ve cómo Gomis le dirige mucho las soluciones a Bonet, con mucho rigor y no le deja variar, como si fuera un desliz, una equivocación al carácter sumamente estricto con que se tienen que tomar las decisiones en este proyecto.

Refleja, en mi opinión, el carácter del cliente, sumamente controlado y de una elegancia que implica rigor y disciplina máxima, y que estos aspectos del carácter de esta familia se deben trasladar al proyecto. Es decir, el proyecto ha de reflejar este carácter en su diseño, construcción, elección de materiales, funcionamiento interno, funcionamiento en relación a los invitados... La casa debe ser un espejo del comportamiento de quien la habita, debe representarlos, aún cuando no estén presentes (obras de arte en el jardín exterior, un césped siempre bien cuidado... etcétera).

Finalmente Gomis habla del tema Aire Acondicionado, y dice que los únicos que hoy pueden

hacer una instalación con garantía de materiales americanos de la casa Carrier es la firma Auto-Ellectricidad, y que se ha reunido ya con ellos, y que es imprescindible un estudio de las horas que bate el sol en las fachadas O y S, para prever las frigorías necesarias para mantener una temperatura uniforme.

Aquí hay un comentario interesante, pues tanto Gomis como Bonet quieren que todas la instalaciones de la casa sean las mejores posibles, y se refieren frecuentemente en este sentido a la tecnología americana como la mejor. A continuación intentan buscar quienes de Barcelona o España pueden darle una instalación de garantías, buscando para la casa lo más parecido a una mano de obra e instalación americana.

Cierra la carta con *un fuerte abrazo*.

Carta 21. Nº archivo 221.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 4 de Noviembre de 1957, 10 días después de la Carta 220.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3 escritas a máquina, incluyendo croquis a mano.

Correo: postal.

Carta con membrete: antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

Análisis del contenido.

Antonio Bonet responde rápidamente la carta de Ricardo Gomis, dice que acaba de recibirla con alegría, y que se alegra mucho que le haya gustado el croquis C ref. 5, que se refería a la zona de servicio (ver carta 218 y 219).

En este encabezamiento hay dos aspectos a destacar, por un lado la alegría de Bonet al recibir carta de su cliente y amigo, que hace que se ponga a responder inmediatamente, según él dice (*“acabo de recibir con alegría tu carta...”*). Por otro, el hecho que en esta misma carta le adjunte tres croquis nuevos, que comenta por escrito. Es decir que Bonet piensa y decide muy rápidamente los aspectos de este proyecto, o bien porque ya los había ido pensando o bien por su velocidad de respuesta como proyectista, lo cual le hace reaccionar muy rápidamente a los comentarios de su cliente. En este sentido, es curioso y sorprendente cómo Bonet no tiene dudas al enviarle una respuesta tan rápida a su cliente, no duda sobre la solución ni se da más tiempo para re-pensarla o posiblemente mejorarla. En cambio, responde rápido, dibuja y escribe en seguida.

En esta carta Bonet no se entretiene con comentarios de otra índole que no sean directamente el proyecto, y en este sentido comenta tres temas, que acompaña con los tres croquis. El primero se refiere a la vivienda de servicio. En el nuevo croquis que le adjunta, este pabellón ya se acerca más a la versión final construida, aunque sin embargo aún no es la versión definitiva. Ahora Bonet elimina el patio interior que había planteado en la Ref. 5, y responde punto a punto las demandas de Gomis Bertrand en la carta 220. El chófer tiene un dormitorio con dos camas individuales y baño; hay un dormitorio grande para el caso en que la Tata y Mlle. tuvieran que trasladarse aquí porque hubieran visitas; dos dormitorios extras de servicio con su baño; y la vivienda de los cuidadores, que ahora da en su cocina comedor a la cara Sur, es decir al gran jardín de la casa. Esta vivienda de los cuidadores tiene dos dormitorios grandes, pero el frente a Sur lo comparte con uno de los dormitorios de servicio, cosa que en la versión definitiva no sucede ya que la sala comedor de esta vivienda ocupará finalmente todo el frente al Sur. También en la versión final se eliminarán los dos dormitorios de servicio y sólo quedarán los destinados a la Tata y Mlle. de manera que éstos pasan a ser los dormitorios de servicio, si se necesitaran.

Luego comenta el segundo croquis, referente al dormitorio de los padres, que Bonet llama *“tu dormitorio”*, es decir como si fuera el dormitorio solamente de Ricardo Gomis. Le dice que espera que encontrará súper cómoda la solución que le manda en el croquis, lo cual habla de una gran seguridad en Bonet y sus soluciones, o el concepto que él tiene de las mismas. También habla de un entendimiento muy bueno entre cliente y arquitecto, ya que lo que Gomis le escribe en una carta, Bonet lo plasma en dibujo rápidamente, y lo considera una solución buenísima. También dice mucho del gusto en común que tienen estas dos personas en cuanto a los espacios para vivir y la manera de acondicionarlos, ya que se entienden a la perfección aún estando a distancia. Bonet dibuja una solución que es muy cercana a la definitiva, prácticamente es la versión construida. La manera de moverse por este pabellón es como un caracol: se accede a la sala de estar,

que da todo el frente al jardín por el lado Sur; hay un tabique con un sofá cama, biblioteca, radio y chimenea que dirige hasta la fachada Oeste; en esta fachada Bonet dibuja una larga mesa que corre todo a lo largo de este frente Oeste, que sirve, según dice Bonet, para lugar de trabajo para Gomis (escritorio y taller), y tocador / escritorio para Inés. Bonet dibuja, en la zona que podría ser tocador para Inés, un espejo de tres partes, que rodea la persona que está frente a él. Al seguir esta mesa todo a lo largo de la fachada Oeste aparecemos en el dormitorio, que está definido solamente por dos tabiques bajos, hasta 2,10m., y por los otros dos lados con el armario de la fachada Norte y la mesa larga de la fachada Oeste, en la zona de tocador de Inés. Seguimos circulando en sentido de las agujas del reloj y encontramos un armario en toda la cara Norte, que además de servir para la ropa amortigua el frío proveniente de esta fachada. Cuando este armario está llegando hasta la fachada Este, este se dobla con otro armario de longitud menor, que hace que esta zona se convierta en vestidor. Bonet la rotula como *“vestir”*. Esta es la zona que antecede al baño, que se sitúa ya totalmente en la fachada Este. Dentro del baño, Bonet sitúa el lavabo con mesa de mármol contra la fachada, de manera que cuando Inés o Ricardo estén lavándose por la mañana, recibirán la luz del Este que iluminará esta actividad. En la versión construida, sabemos que coloca encima del mármol el espejo, de manera que la luz del sol de la mañana entra por detrás del espejo, por alrededor suyo, una luz indirecta muy agradable. Así, el movimiento por el interior de este pabellón es en el sentido de las agujas del reloj, pero además las proporciones de los espacios que vamos encontrando al recorrerlo son, a medida que avanzamos, más reducidos. Al entrar, nos encontramos con la sala que ocupa medio módulo, medio pabellón. A continuación, el dormitorio con la cama doble, que ocupa un cuarto del módulo. Luego llega el vestidor, que ocupa un octavo del módulo, igual que el baño, que aparece al final del recorrido. Es decir que el movimiento helicoidal que hacemos al caminar también se reduce proporcionalmente a medida que avanzamos, como si estuviéramos entrando dentro de la estructura de un caracol.

En cuanto a los cierres, a Bonet le sirven soluciones que ya ha diseñado para el living de la casa: la cara Sur con ventanas corredizas hacia el jardín, y la cara Oeste con porticones encima de un banco corrido, también igual que en aquel espacio. También la cara Norte la trata con azulejos verdes, igual que la misma cara de cocina y comedor. La única que es más específica de este pabellón es la cara Este, que se cierra por intimidad en la zona del pequeño living, y abre ventanas en la zona de vestidor y baño para iluminación.

Bonet sigue la carta refiriéndose al tema del muro seco que propone Gomis. Dice que le parece bien en principio, pero que le gustaría que Gomis le envíe alguna foto para hacerse más a la idea que tiene Gomis. En relación al trazado, ve que Gomis no insiste en llevar la piscina más hacia el Este, y por tanto prefiere volver al trazado inicial, con algunas correcciones, que adjunta en el croquis C. Este croquis es ya la versión que luego se construirá, es decir que desaparecen los vestuarios, la plataforma elevada, y aparecen las escaleras tal como finalmente se colocan y construyen. La posición de la piscina y el muro con sus pliegues, en relación al los módulos de la casa son casi exactamente como se acaban construyendo también, ya que al referirse en su croquis a la proyección de los módulos de la vivienda, se puede seguir perfectamente la posición con mucha precisión.

Bonet responde también a el pedido de su cliente de viajar pronto a Barcelona a ver la obra. Bonet le propone, en cambio, viajar cuando la obra gruesa esté terminada, que calcula que será hacia Abril del año próximo (1958). Esto es seis meses después de esta carta, es decir que Bonet no se da mucha prisa por viajar, ya que, como le dice más adelante, tiene mucho trabajo en Buenos Aires y le es imposible moverse de momento.

Asimismo le dice que no quiere viajar por tanto tiempo como Gomis le pide (5 a 6 semanas), ya que cree que no será necesario, como podrá comprobar.

Para tranquilizar a su cliente, Bonet le dice que tiene obras muy grandes que no le permiten viajar, pero que, como habrá podido ver por sus cartas y croquis, *“el trabajo grande no me impide dedicar parte de mi tiempo personal a tu casa, cosa que por otra parte hago con mucho gusto, ya que esta casa debe salir perfecta.”*

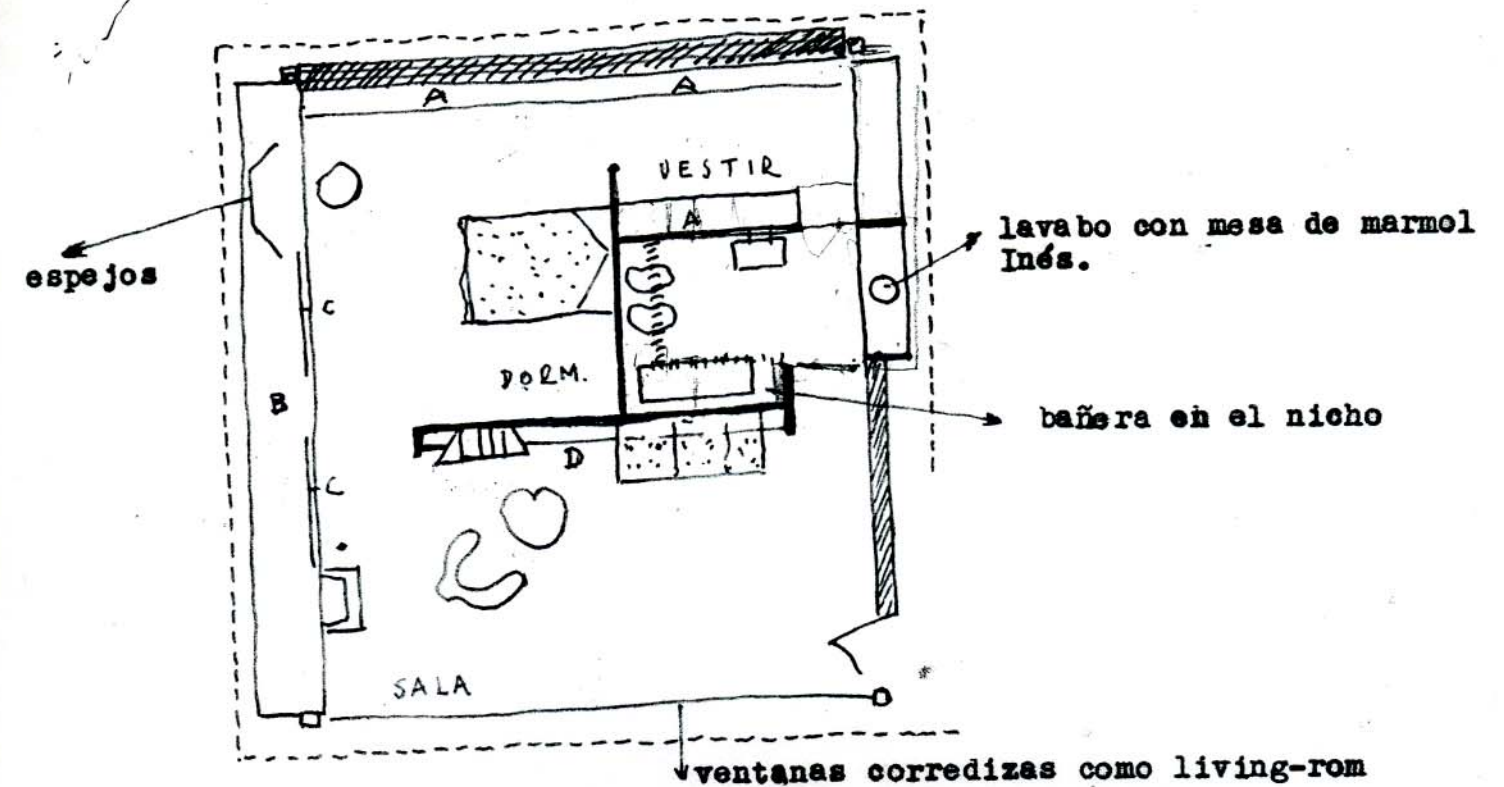
Teniendo en cuenta lo que le acaba de decir, le pide que ya que Gomis viaja a Sao Paulo, haga un pequeño esfuerzo más y llegue hasta Buenos Aires, para pasar aquí dos días juntos repasan-

do todo. Así evitaría moverse más de Buenos Aires, ya que está viajando mucho a Mar del Plata donde tiene una torre de 20 plantas (se refiere a la Galería Rivadavia, que se construye en este año, 1957) y otros dos por comenzar (uno de ellos es el Terraza Palace, que se construye entre 1957 y 1958).

Termina la carta diciéndole que agradece que le haya contado el panorama familiar respecto a la casa (ver inicio de la carta 220), que eso le alienta, y que espera que desde ahora hasta Abril sus chicos no le hayan olvidado.

Un comentario cariñoso y cercano, casi familiar, respecto a la familia de su cliente.

CASA GOMIS BARCELONA ESPAÑA



A: armarios

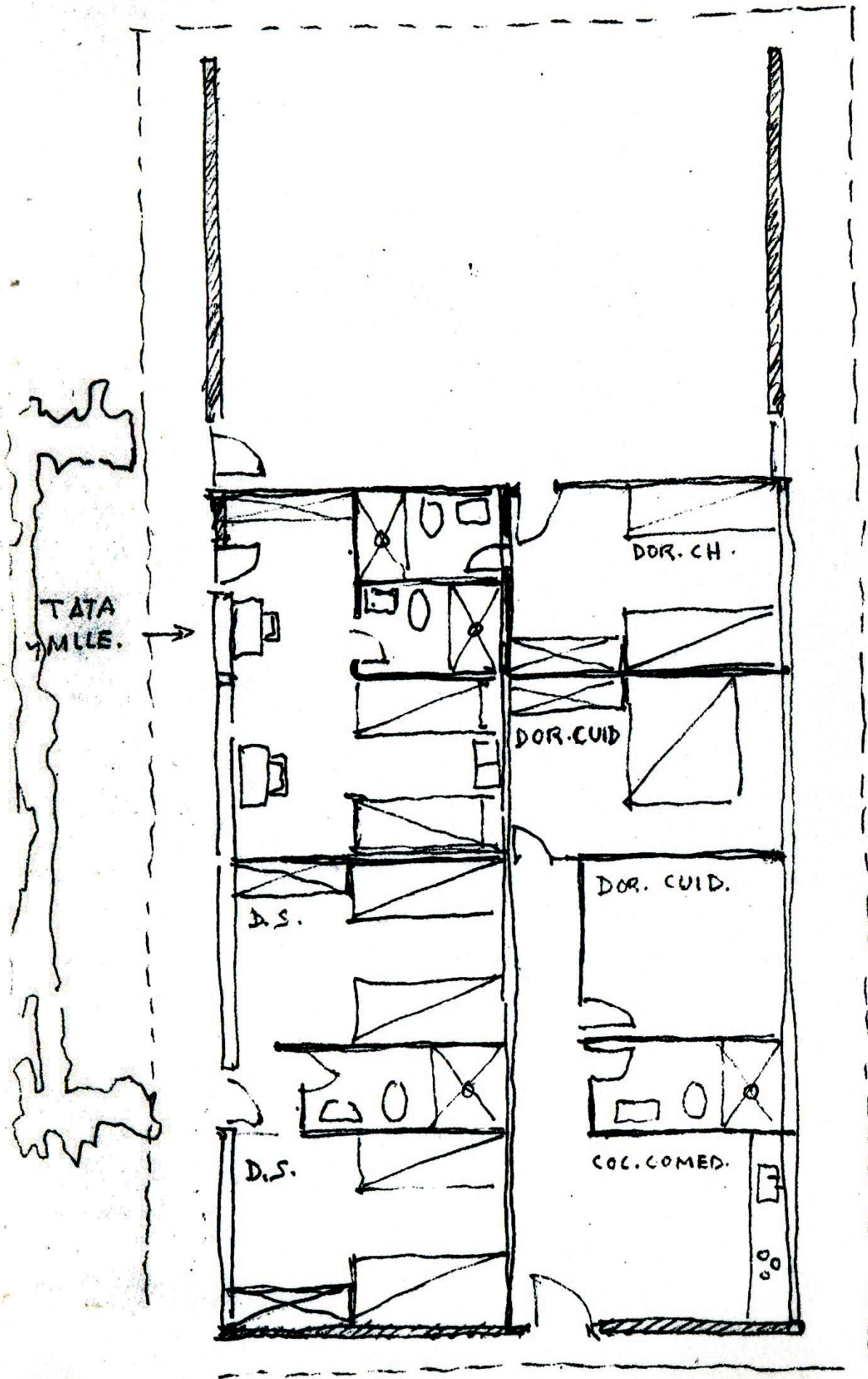
B: mesa frente al ventanal la zona de la izquierda es escritorio y taller. La de la derecha es tocador y escritorio para Inés.

C: puertas corredizas para cubrir las zonas que se desee dejar en desorden.

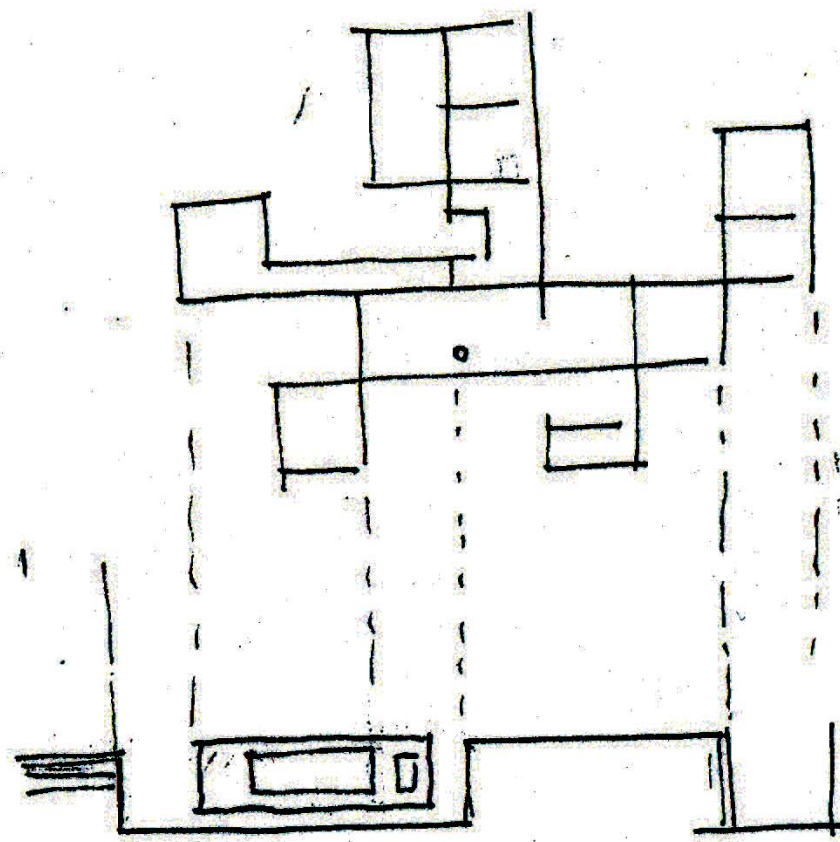
La zona punteada en el baño marca los tabiques de cierre desde 2 m. hacia la bóveda.

D: Biblioteca - radio - chimenea (altura 2 metros)

Referencia n.º 7 croquis B.



Referencia 7
croquis A



Referencia 7
croquis C.

Carta 22. Nº archivo 222.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 19 de Diciembre de 1957, 1 mes y 15 días después de la Carta 221.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: postal.

Carta con membrete: antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

Análisis del contenido.

Esta carta que envía Bonet a Gomis, solamente se trata de unas líneas para acompañar una copia de otra carta, con referencia número 8, que Bonet envía a Bofill.

Le envía deseos de feliz Navidad y año nuevo. Parece que finalmente no se han visto en Noviembre, pues en la carta que envía a Bofill hay comentarios que permiten entender que hace tiempo que no se han visto, ya que hay cosas no comentadas personalmente de la resolución de detalles. Si se hubieran visto hace poco, estos detalles estarían ya aclarados.

Carta 23. Nº archivo 223.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 19 de Diciembre de 1957.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: postal.

Carta con membrete: antonio bonet arquitecto Santa Fé 2656 piso 9 dpto. B Buenos Aires Argentina Teléfono 78 7334.

También agrega: Referencia: Número 8.

Análisis del contenido.

Esta carta que envía Bonet a Bofill es una respuesta a otra de este a Bonet, que no tenemos. Ya que le ha enviado a Bonet, quizás si copia a Gomis, esta carta se ha perdido en los archivos de Bonet.

Así que va contestando, punto a punto una serie de temas que el constructor le plantea, y que en algunos casos no se sabe a qué se refieren.

De todas maneras, podemos decir que en una serie de respuestas, acepta las sugerencias pedidos del constructor. En el caso de la a, le responde De acuerdo con dejar el muro donde estuvo siempre (supongo que se refiere al muro de contención de tierras del frente de la plataforma). En el caso de la respuesta d, le responde de acuerdo. En el caso de la respuesta e, le dice en principio me parece bien simplificar las aberturas, y a continuación da dos soluciones para esto. Y en la respuesta f, también está de acuerdo con preparar urgentemente el plano de aberturas, aunque aclara que para hacer esto antes tiene que acabarse el plano número 7, que es la base del que sale todo el resto. En este sentido, le pregunta a Bofill si Gomis ha aprobado los croquis que Bonet ha mandado en su referencia número 7; si es así, el plano número 7 puede ser terminado con toda rapidez: es decir que el plano 7 lo dibujan en el estudio de Bofill, y ahora depende de que Gomis apruebe ya las modificaciones que ha enviado vía croquis en la referencia número 7. Esta referencia no la tenemos, de hecho no tenemos referencias desde la número 5. Es decir que Bonet ha ido enviando referencias al constructor y no ha guardado copia, de manera que no sabemos exactamente cuáles son estas referencias.

Otro de los temas interesantes que habla Bonet en esta carta es una respuesta, la c, donde dice que no entiende las razones de Gomis para colocar un solo pilar en lugar de dos. Él opina que uno sólo molestará mucho, y que sigue creyendo que deben dejarse los dos. Esta frase, como lo que tenemos de fuente es la copia de Gomis, está subrayada con una firma muy discreta de RG, supongo que es que le da el visto bueno, ya que también firma un pequeño croquis donde Bonet explica los paños de carpintería que serían de correr y los fijo, y cómo organizar los paños mosquiteros y los que no lo son. Es muy interesante ver que Bonet le hace llegar un mensaje a Gomis, una opinión en la que no están de acuerdo, a través de una carta al constructor. Es decir que le hace copia a Gomis, para que éste la lea, pero en vez de decírselo directamente se lo comenta a Bofill, como si su cliente no lo escuchara.

Otro tema de interés en esta carta es el croquis que hace Bonet y las explicaciones en relación a las correderas de cristal, cuáles cierran y cuáles son fijas, cuáles llevan mosquitero y cuáles no. Acaba este párrafo pidiéndole al constructor que cuanto antes construya una abertura completa, para poder comprobar todos estos temas.

Al respecto de muestras, en el punto b, le dice que, aunque parezca mentira todavía no logró sacar la pieza cerámica de la Aduana. Esto es que Bonet hace hacer pruebas y muestras a es-

cala 1:1, en este caso de la pieza de celosía cerámica, ya pide una muestra de la carpintería de cristal, etcétera. Le interesa mucho ver cómo es la construcción en escala real antes de llevarlo a la práctica final.

Se despide con los mejores deseos para el final de año, y le dice *“para ti, tu mujer y demás amigos, te manda un abrazo tu amigo”*. Es decir que Bonet lo trata como amigo aunque sea el constructor, no piensa en que pueden haber roces de obra, tensiones o posibles luchas en la construcción. En el tono de toda la carta, aceptando sugerencias del constructor, y saludándolo finamente como amigo, se ve una voluntad clara de Bonet de conciliar las partes, de crear equipo y buen ambiente. Sabe que a la distancia conseguirá mucho más de un equipo de amigo que si se pone a sus interlocutores a la distancia en contra. Habría que ver si, en la intimidad de su taller en Buenos Aires, Bonet piensa igual o reacciona igual cuando recibe las cartas del constructor o cliente desde Barcelona, que él responde muy entusiasta y amigablemente.

Carta 24. Nº archivo 224.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 18 de Enero de 1958. Un mes después de la carta 223.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: postal.

Análisis del contenido.

Esta carta la envía Ricardo Gomis a Bonet sólo para avisarle que es casi seguro que viajará el 23 de este mes hacia Río y Sao Paulo. Le dice que es imprescindible tener unas entrevistas, y le propone unas fechas para verse, entre el 1 y el 4 de Febrero, donde Bonet quiera: en Buenos Aires, Montevideo, Punta del Este...

Carta 25. Nº archivo 225.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 20 de Enero de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: postal.

Análisis del contenido.

Esta carta de Ricardo Gomis a Bonet parece acompañar la 224, y enumera una serie de temas a tratar en las entrevistas con Bonet.

Estos temas son:

- La pieza cerámica de celosía;
- Ventilación e Iluminación de la torre de aguas;
- Carpintería, especialmente puertas, sistema y dimensiones.

Carta 26. Nº archivo 226.

De Buenos Aires a Sao Paulo o Río, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 23 de Enero de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Esta carta que envía Bonet a Gomis es simplemente para comentarle que él no podrá viajar a Río para verle, pues Ana María acaba de ser operada y aún está convaleciente. Le dice que le espera en Buenos Aires en la fecha anunciada (debe ser del 1 al 4 de Febrero, como anuncia Gomis en su carta 224).

Carta 27. Nº archivo 227.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 6 de Febrero de 1958.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3 escritas a máquina, con croquis a mano.

Correo: A través de Ricardo Gomis, que ha estado en Buenos Aires y regresa a Barcelona.

Carta sin membrete, pero como Referencia número 10.

Análisis del contenido.

Esta carta la envía Bonet a Bofill mediante Ricardo Gomis, ya que se han reunido este primer fin de semana de Febrero en Buenos Aires y han decidido cosas que Bonet ya envía al constructor. Muy interesante este aspecto: se reúnen el cliente y arquitecto, y deciden soluciones para el proyecto que inmediatamente Bonet pasa a limpio en una serie de indicaciones para el constructor. No duda ni se queda pensando, no pide tiempo para reflexionar sobre lo que han decidido: Bonet es muy ejecutivo, no pierde tiempo ni duda, debe ser perfecto para su cliente Ingeniero, un arquitecto que no se pierde en especulaciones sino que quiere construir quiere convertir sus conversaciones en obra construida. Un arquitecto que concreta las soluciones, que sabe que hay un momento del proyecto para cambiar las soluciones todo lo necesario, pero ahora se trata de no hacer perder tiempo al constructor, que está esperando precisiones.

1. Bonet le indica una serie de temas a Bofill, comenzando por la carpintería metálica. Se ve por los comentarios de las tres partes en estas últimas cartas que es el tema que les preocupa a todos definir, pues están avanzando con la obra gruesa, pilares y bóvedas, y en pocos meses deberán comenzar a aparecer los cerramientos, tanto las carpinterías metálicas como la pieza cerámica, y es por eso que estos dos elementos aparecen constantemente en estas últimas cartas. Le dice a Bofill que le está enviando la planilla completa de acuerdo a los planos definitivos. Es decir que en este momento podemos dar por terminados las modificaciones del proyecto, habiéndose definido los cambios y adaptado éstos al proyecto general.

También le indica que, siendo de aluminio las carpinterías, éstas deben ser colocadas cuando la obra esté casi terminada, para evitar golpear los marcos. También le indica que el aluminio debe llegar a la obra protegido con tela adhesiva. Indica que el aluminio debe ser anodizado color natural. Indica que, para no tener problemas con el viento, le pide que el empotramiento de los cristales sea de una pulgada, y que por lo mismo los contra vidrios deben ser exteriores. (esto no lo entiendo)

2. En el segundo punto le dice que con todos los detalles que lleva Gomis puede acabarse el plano número 7, y le pide que le remita una copia a Buenos Aires para completar aquí algunos detalles.

3. Ahora pasa a hablarle de la pieza cerámica. Le comenta que finalmente la ha podido sacar de la aduana, y le indica algunos ajustes (disculpándose ocasionarle tanto trabajo), tras los cuales cree que los problemas estarán resueltos.

4. A continuación le habla de la chimenea de calefacción, y le pide que en lo posible intente que salga junto con la de la cocina; y si esto no es posible, que intente que atraviese uno de los dos muebles que dividen el módulo, lo más al centro posible.

5. Ventilación del sótano, suprimirla si es necesario. Esto no sucede en la versión final construida, finalmente hay una ventilación en el lado sur del sótano, así como en el lado norte.

227

Buenos Aires, 6 de Febrero de 1958.-

Señor:
D. Emilio Bofill
Barcelona
ESPAÑA.-

Ref.: número 10.-

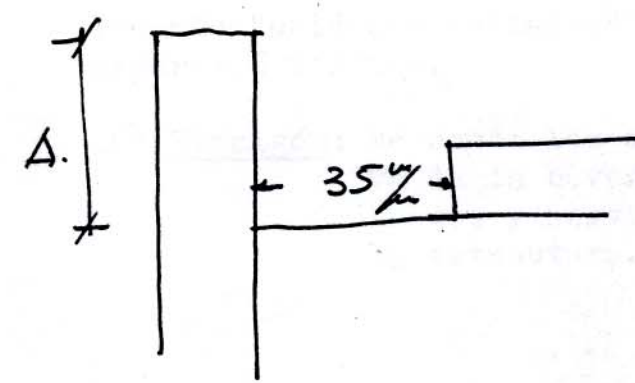
Querido Bofill:

Te mando con Gomis esta referencia con las siguientes aclaraciones:

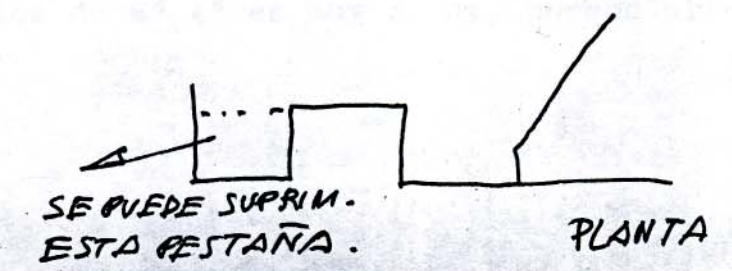
- 1º Carpintería metálica: a) va planilla completa de acuerdo a los planos definitivos.-
b) siendo de aluminio ésta carpintería debe ser colocada con la obra ^{casí} terminada para no golpear los ^{marcos} marcos.-
c) el aluminio debe llegar a la obra protegido con tela adhesiva.-
d) debe ser anodizado color natural.-
e) conviene que el empotramiento de los cristales sea de una pulgada para evitar problemas con el viento. Por lo mismo los contravidrios deben ser exteriores.-

- 2º Plano número siete: Con todos los detalles que lleva Gomis puede terminarse completamente el plano número 7, cuya copia agradeceré que me mandes para completar aquí algunos detalles.-

- 3º Pieza cerámica: Por fin sacamos de la Aduana las piezas de yeso.-
Siento ocasionarte tanto trabajo pero veo que ensanchando la parte de la pieza que recibe la siguiente, los problemas están resueltos.-



la medida "A" debe alargarse para que el vidrio de claraboya quede cuadrado.-



Tierra, engobe sin barniz o bien tierra refractaria sin engobe.-

4° Chimenea, calefacción: En lo posible junto con la ^{de la} cocina, si no es posible procurar que atraviese uno de los dos muebles que dividen el módulo, lo más al centro posible.-

5° Ventilación: lado sur sótano, suprimirla si es necesario.-

6° Ventanas ventilación transversal dormitorios chicos: dan al hueco que ventila los baños.-

7° Huecos bóvedas:

	cantidad 3	<input type="checkbox"/> chimenea dormitorio
	" 1	<input type="checkbox"/> " living
		<input type="checkbox"/> vent. servicio
		<input type="checkbox"/> chimenea cocina
		<input type="checkbox"/> " id. cuartos

8° Carpintería de madera: los tipos que no han sufrido modificación pueden encargarse. Pronto mandaré planilla de los tipos modificados.-
Los tipos no modificados son:

2 3 6 7

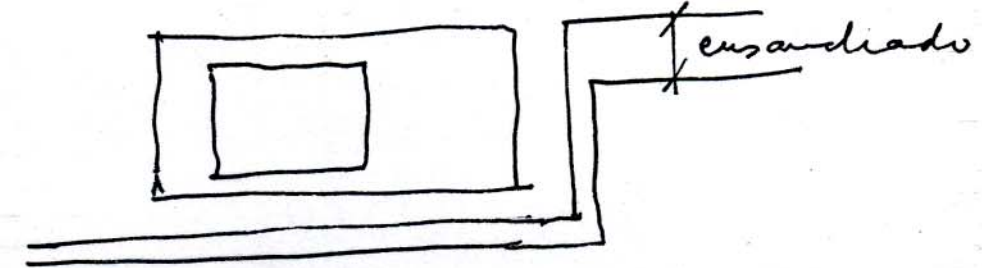
9° Iluminación piscinas: a) piscina inferior:
se ilumina solamente por la cara este hacia el oeste.
colocar 3 reflectores a - 0.20 del nivel del agua.
b) piscina exterior:
se iluminan los costados sur y norte solamente.
reflectores colocados a - 0.40 del nivel de agua. 1 cada $1\frac{1}{2}$ metro.

Opino que la mejor solución se consigue colocando "unidades selladas" de automóvil americano, con un transformador a 6 voltios.

10° Hormigón: Te mando los detalles de hormigón que faltaban. La curva de la bóveda está bien y la idea de los ladrillos huecos y nervios de H° A° es muy buena, porque aliviana la estructura.

Hay una cota equivocada que corregí. Faltaba la viga de borde (arco) y la jácena del canal de agua, las 2 es necesario hacerlas de H° A° para evitar posibles grietas en el futuro.-

11° Piscina: puede correrse algo hacia la casa para salvar algún árbol pero en este caso debe ensancharse en paramento horizontal del muro de piedra.-



Un abrazo de tu amigo.-

CBonet

El 15 de Mayo estaré en Barcelona.

La reproducción aquí de las tres páginas de esta carta de Bonet a Bofill tiene el interés de poner a la vista el tipo de carta-plano que enviaba desde Buenos Aires el arquitecto al constructor, mezcla de letra con dibujos o croquis a mano alzada que refuerzan lo que se decía de forma escrita.

6. La ventilación de los dormitorios de los chicos, dan al hueco que ventila los baños.

7. Define cantidad y posición de los huecos en las bóvedas, para la chimenea del dormitorio de padres, la del living, la ventilación de servicio (supongo que se refiere a la zona de cocina y servicio), la chimenea de la cocina, la chimenea de los cuidadores. Esto queda aquí poco claro, pues nos falta información de qué plano contiene estos datos para poder entenderlo.

8. Carpintería de madera. Pide que las que no se han modificado, que enumera como 2, 3, 6 y 7, pueden encargarse. Pronto enviará planillas de los tipos modificados.

9. Piscinas. Interior (se refiere a la que está en el hall de entrada). Iluminar solamente por la cara Este hacia el Oeste, es decir que los reflectores no se ven al entrar por el Este ya que quedan escondidos. Colocarlos a -20 cm. del nivel del agua.

En el caso de la piscina exterior, pide que se iluminen solamente los costados Sur y Norte, es decir los dos lados largos, con reflectores a -40 cm del nivel del agua, colocados cada 1 1/2 metros. A continuación dice "opino" que la mejor solución se consigue colocando unidades selladas de automóvil americano, con un transformador a 6 voltios. Dos temas interesantes aquí: primero que dice opino, en lugar de imponer su criterio como director de las obras, le da su opinión al constructor, para que él pueda también opinar. Y segundo, vuelve a confiar en la tecnología americana, y en particular del automóvil, un modelo de vanguardia seguramente para esos años en relación a lo que se podía encontrar en España.

10. Habla del hormigón de las bóvedas, y le dice que le manda los detalles de hormigón que faltaban. Le dice que la curva de la bóveda está bien, y que la idea de los ladrillos huecos y los nervios de H⁹A⁹ es muy buena, porque aliviana la estructura. Le indica que ha corregido alguna cota que estaba equivocada, y que las vigas de borde y la jácena del canal de agua es necesario hacerlas en H⁹A⁹, para evitar posibles grietas en el futuro.

11. Piscina. Le dice que puede correrse algo hacia la casa si es necesario salvar algún árbol, pero en este caso debe ensancharse el paramento horizontal del muro de piedra.

Aquí hay aspectos interesantes a destacar, como el hecho de que acepte mover "algo" la piscina hacia la casa, lo cual indica lo poco estricto que es con el replanteo de la geometría de módulos de la casa, cuando parecería que tendría que ser inamovible. Luego da un dato que puede resolver este tema, que es que entonces el muro se debe ensanchar en horizontal, es decir que la línea de malla ortogonal no se modifica, solamente un lado del muro, pero el exterior, que coincide con la malla ortogonal, sigue en igual posición.

Termina la carta con un comentario a mano al lado de su firma, que es que el 15 de Mayo estará en Barcelona. Dato importante para el constructor, para que prepare la obra y adelante lo más posible para su llegada.

Carta 28. Nº archivo 228.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 1 de Abril de 1958. Casi dos meses después de la carta 227.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

En esta carta Gomis le dice a Bonet, justo comenzar, que está ansioso por no recibir noticias tuyas, que esperaba después de las consultas de Bofill.

Estas consultas no las tenemos, deben ser preguntas de la obra y los planos que no se han guardado en el archivo de Bonet de Buenos Aires.

Como no tiene noticias de Bonet, Gomis le envía fotos de la obra, de hace unas seis semanas (mucho tiempo, quizás por el tiempo de revelado de las fotografías en aquella época?). Le indica que en estas fotos se ve una bóveda encofrada que, en el momento de enviar la carta, ya está hormigonada. Otra bóveda, la segunda, a la derecha, ya está preparada para hormigonar. La torre, paralizada pendiente de la consulta que le hizo Bofill sobre un altillo a la altura aproximada en el lugar que está la obra.

Le pide además que le comunique, lo antes posible, la fecha de su llegada a Barcelona durante el mes de Mayo y la duración de su estancia, para poderse combinar sus próximos viajes. Gomis quiere intentar así despejar su agenda de viajes para poder estar presente en Barcelona lo máximo posible coincidiendo con la estancia de Bonet en la ciudad.

Le dice finalmente que espera que su mujer (Ana María) esté totalmente recuperada, y que tiene ganas de darles un abrazo muy fuerte a los dos. Es muy evidente, y lo demuestran constantemente, la relación de amistad y complicidad que se ha formado entre los dos y entre las dos familias. Cuando están en Barcelona, ya sea Antonio sólo o con Ana María, se quedan alojados con los Gomis, es decir que comparten su vida también como amigos y huéspedes de la familia Gomis Bertrand, lo cual refuerza su amistad y conocimiento mutuo, un vínculo muy fuerte que les mantiene unidos a la distancia.

Carta 29. Nº archivo 229.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 11 de Abril de 1958. Diez días después de la carta 228.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Respuesta rápida de Bonet a la carta 228 de Gomis. Comienza diciéndole, como muchas veces, que acaba de recibir su carta. Es interesante esta manera de escribirle de Bonet a su cliente, mostrándole que le responde inmediatamente, sin pereza, sin dudas y con entusiasmo y ganas por el proyecto y la obra. No permite que en el cliente hayan dudas sobre su implicación en el proyecto. En el tono de la carta hay energía y mucha vitalidad, que seguro que contagia a sus clientes.

Empieza la carta con un comentario con mucho sentido del humor. Le dice: *“Acabo de recibir tu carta con las fotografías en las que ya se empieza a ver algo de la casa y sobre todo el alarmante crecimiento de tus chicas; ojalá la casa creciera tan rápidamente.”* Muy buen comentario, muy espontáneo y lúcido, simpático pero al mismo tiempo preciso, ya que habla de los tiempos de la construcción en relación al crecimiento de la familia, algo que en un programa de casa para una familia en concreto es un tema de mucho peso. El proyecto se hace específicamente para una familia, las habitaciones están asignadas a los distintos miembros de ésta, así que el hecho de que crezcan tan rápidamente de alguna manera hace temer por la validez del proyecto al terminar de construirse. Bonet está preocupado por el lento avance de las obras, y con este comentario simpático, sin ser pesado, se lo hace saber a su cliente.

Tanto es así que Bonet continua la frase diciéndole a Gomis que le adjunta la copia de la carta que le envía a Bofill y le pide que consiga que el constructor tenga, a su llegada a Barcelona, la obra lo más adelantada posible, usando cemento de fragüe rápido si es necesario para que su visita sea más útil. Bonet quiere que las bóvedas y la estructura de hormigón esté lo más acabada posible, para comenzar a hablar de otros temas: cerramientos de albañilería, materiales de revestimientos, carpinterías, mecanismos eléctricos... etcétera, y pasar ya la etapa de hormigón que él tiene claro desde hace tiempo, darla por terminada y probar otros elementos que aún no sabe cómo quedarán.

Bonet le confirma a Gomis que estará en Barcelona aproximadamente del 22 de Mayo al 22 de Junio, y aclara que en medio o al final hará una rápida visita a Bruselas.

Carta 30. Nº archivo 230.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 11 de Abril de 1958, al mismo tiempo que envía la 229 a Gomis.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: Postal.

Carta sin membrete, con la anotación: Ref: Obra Gomis
Referencia nº 11

Análisis del contenido.

Esta carta responde una anterior de Bofill del día 12 de Febrero, que no tenemos.

En esta Bofill le debía pedir una serie de aclaraciones de la obra, y Bonet se disculpa por haber tardado tanto en responder. Se justifica por sus frecuentes viajes a Mar del Plata y al nuevo estudio que se ha visto obligado a hacer.

Comienza comentándole que ya tiene la torre mucho más estudiada y que estos cambios se están pasando a limpio, por lo que le enviará los nuevos dibujos en un par de días.

Luego va enumerando los temas, hace una lista numerada, comenzando por:

1. Dice que cuando llegue a Barcelona decidirán el revestimiento Ues que le propone Bofill, pero que en principio le parece buena la solución que éste le propone.
2. También le parece bien la sugerencia que le ha hecho en relación a cambiar de puerta en la casita de los cuidadores.

Luego le dice que espera salir de Buenos Aires alrededor del 20 de Mayo y quedarse en Barcelona unas tres semanas, por lo que le pide que prepare para su llegada una serie de elementos para hacer más útil su visita:

- Plano de aberturas de carpintería de madera; muestra de madera y detalles constructivos determinados por el carpintero que va a hacer la obra; detalles definitivos de carpintería exterior y persianas; plano definitivo de aire acondicionado; muestras de todos los materiales de pisos, revestimientos, llaves eléctricas... también le pide buscar una piedra o mármol blanco que se pudiera colocar en el piso, simplemente aserrado. Este material es el que finalmente es una piedra apomazada muy clara, en baldosas de 73,5 x 73,5cm.

También le pide que se vuelva a montar la maqueta, con el añadido del nuevo módulo (se debe estar refiriendo al módulo del pabellón independiente de los padres), y las últimas correcciones. Cree que sería muy útil para poder definir revestimientos y otras terminaciones. Aquí vemos que la maqueta la hacen en el estudio de Bofill. Bonet se apoya en este estudio, también porque Bofill es arquitecto y confía que será un buen intérprete de sus dibujos y croquis. Cuando habla del plano número 7 y que se puede acabar ya según las últimas correcciones, le pide que lo acabe Vilá, que debe ser un colaborador del estudio de Bofill. Lo mismo con la maqueta, es decir que Bonet ha delegado los dibujos ejecutivos en este estudio, habida cuenta que Bofill es arquitecto y sabe que le entenderá y dibujará bien las cosas. Además Bofill tiene conocimiento constructivo como él, y esto le permite establecer un diálogo de un nivel de ejecución y constructivo muy eficiente, donde es posible entenderse a través de la letra escrita y unos croquis a mano, proporcionados pero no dibujados con regla.

Se despide con un abrazo para él y todos los amigos (deben ser los que trabajan en la oficina de Bofill, y algún otro arquitecto que conocen mutuamente).

Carta 31. Nº archivo 231.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 7 de Agosto de 1958, aproximadamente un mes y medio después de la llegada de regreso del viaje de Bonet a Barcelona.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1 escrita a máquina.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Carta de Bonet para retomar contacto luego de su regreso desde Barcelona, donde ha pasado aproximadamente un mes, o tres semana en Barcelona y una en Bruselas.

Comienza diciendo que en Barcelona lo recibió una avalancha de trabajo, pero que ya puede volver a pensar en sus amigos y sus cosas de Barcelona. Habla de temas ajenos a la casa, y manda copia de una carta que acaba de enviar al director de la Revista de Arquitectura (carta 332), en la que propone algo que según dice *“puede ser trascendental para el futuro de Barcelona”*. Hace cómplice a Gomis sobre este tema y estas ideas para Barcelona, seguramente habiendo hablado del tema en Barcelona al verse en Junio. Por eso le habla con familiaridad, sabiendo que Gomis sabe a qué se refiere, y le menciona un tema que deben haber hablado, el de una manzana mal resuelta de Diagonal con Ganduixer, primera manzana abierta a construir. Le pide que, si tiene tiempo de pensar algo sobre su idea, le comente su opinión sobre el tema.

Luego pasa a preguntarle cómo anda *“tu casa”*. Le pregunta si se contrató ya la calefacción, la carpintería metálica y las piezas cerámicas. Estos temas ya deben haber quedado fijados en la visita de Bonet, y se podían contratar, esperando que primero fijaran presupuestos con Gomis. También le pide a Gomis que si alguno de sus hermanos, Joaquín (Joaquín Gomis, fotógrafo, Barcelona 1902-1990), o Celso, que saquen algunas fotos del estado de la obra, para no ir despegándose demasiado del curso de su construcción.

Se despide con un abrazo.

Carta 32. Nº archivo 232.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Assís Viladevall, Director de la Revista Cuadernos de Arquitectura.

Escrita: 1 de Agosto de 1958, poco más de un mes después del regreso de Bonet a Buenos Aires desde Barcelona.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Carta de Bonet al director de Cuadernos, para plantearle una iniciativa para celebrarse en el siguiente año, que será el Año Cerdá. Propone construir una serie de manzanas según el plan original de Cerdá, ya que cree que serían una aportación importante para discutir cómo el plan original tenía muchísimos aportes en cuanto a urbanismo y la manera de vivir las ciudades, y en cambio cómo se ha desnaturalizado poco a poco desde que fue planteado por aquel.

La propuesta concretamente incluye que el Ayuntamiento elija un sector de nueve manzanas (3 x 3), en lo posible cercanos a un sector industrial, para adatar a este sector, por medio de un urbanista, el primitivo plan Cerdá según las nuevas realidades y los nuevos procedimientos. Es decir se trataba de conseguir lo que hubiese sido el Plan Cerdá si éste hubiese evolucionado como debía.

A continuación, Bonet proponía que se encargara a arquitectos y equipos de arquitectos, las zonas de vivienda del sector. Para esto dice que la formación moderna de estos equipos es esencial, para que la idea sea útil a los nuevos planes de desarrollo urbano.

Deja la idea en manos de ese Director y de sus amigos de Barcelona, si es que coinciden con él.

Le despide con un abrazo de amigo.

Carta 33. Nº archivo 233.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 29 de Septiembre de 1958, un mes y 20 días después de la carta 231 a Gomis.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Bonet comienza la carta con un comentario personal, comentándole que con frecuencia ha ido teniendo noticias de la familia Gomis Bertrand a través de Ana María (su esposa), sobre todo durante la larga temporada que paso con esta familia en Puigcerdà y que tan bien le sentó espiritual y físicamente. Seguramente se trata de una recuperación de enfermedad u operación que haya tenido Ana María, y que les haya hecho decidir quedarse en casa de veraneo de esta familia. Probablemente se trata del viaje que han hecho juntos a Barcelona a mediados de Mayo, y que Ana María se haya quedado sin volver a Buenos Aires para recuperarse más tranquilamente, aprovechando el verano en Europa. Le dice de paso que ve que *Ana María, que a pesar de haber nacido en Barcelona ha descubierto Cataluña ya de mayor, está cada día más entusiasmada con la gente, el clima, el paisaje, etcétera, de aquí.* Puede ser el principio de pensar en regresar a Barcelona?

Continúa comentándole que ha recibido carta de Bofill (no tenemos esta carta), preguntándole algunos detalles de la casa, y que le ha contestado el día antes (tampoco tenemos esta carta). Le dice que por lo que ve de la carta de Bofill, la casa está bastante adelantada.

En seguida pasa a hablar del tema del Director de la revista Cuadernos, y le transcribe una parte de la carta que, según Bonet, le interesa particularmente, y es la que se refiere a propietarios de las fincas que involucren el tema que le ha planteado en su carta, donde se menciona también a Mitjans y al mismo Ricardo Gomis.

Es interesante que se dedique dos líneas a la obra de La Ricarda, y todo el resto de la carta se lo dedica al otro proyecto que Bonet ha planteado y que le interesa mucho, el de la realización de un modelo de Plan Cerdá. Seguramente ve ahí, con la ayuda de Ricardo Gomis, una posibilidad de construir viviendas en gran escala, mezclando arquitectura y urbanismo como a él le gusta y como ha estado intentando también en Buenos Aires.

Luego termina la carta con una Posdata donde le anuncia que es posible que regrese pronto a Barcelona a buscar a Ana María. Sería para dentro de un mes desde esta carta, por unos diez días. Si esto se concreta, le dice a Gomis que vale la pena que Bofill haga un gran esfuerzo y que tenga la obra lo más adelantada posible: muestras de materiales y casa suministradoras, completar las muestras de maderas, una ventana corrediza de muestra realizada (lo viene pidiendo hace meses), el movimiento de arena terminado y por fin la caseta de obra demolida, para poder ver más claramente el patio de entrada. Por este comentario se ve que la caseta debía haberse colocado inicialmente en el patio de acceso, en medio del pabellón de los cuidadores, el módulo cocina comedor, el hall de entrada y el pasillo del pabellón de los chicos.

Le propone que Bofill, como casilla provisoria, puede usar el garaje, cuyas paredes, según él, ya deben estar terminadas.

Carta 34. Nº archivo 234.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 10 de Octubre de 1958, unos diez días después de la carta 233 de Bonet a Gomis.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Primero que nada Gomis (que le saluda como *Mi querido amigo*) acusa recibo de la carta que ha recibido mediante correo postal sobre la mejor manera de celebrar y sentir el Plan Cerdá. Dice que de esto ya conocía su punto de vista pues Bonet se lo había comentado antes de su marcha a Buenos Aires. También dice que el escrito que había hecho sobre este tema (que le envía a los Cuadernos), lo conocía también pues Ana María se lo había dado durante su visita a Puigcerdà, y que por todo esto no había contestado antes. Ahora aprovecha la ocasión para dar acuse de recibo de paso que escribe por La Ricarda.

Le comenta que ha hablado con Bofill sobre los planes de Bonet de viajar pronto y de tener la obra lo más adelantada posible en el tiempo que queda para su llegada a Barcelona.

Luego le comenta sobre la obra de La Ricarda, y le dice que han avanzado a un ritmo muy lento. Causas: el veraneo, ausencias de unos y otros, vacaciones, etcétera. Cree Gomis que la llegada de Bonet activará muchos trabajos, y espera que aunque la estancia sea corta, se avanzará mucho en esos días. Dice que habría que decidir en material de la pieza cerámica (se refiere a la forma definitiva de la pieza cerámica?), el recubrimiento exterior de las bóvedas y los azulejos exteriores de paredes. También le dice que cree que la carpintería metálica la encontrará Bonet bastante definitiva. Ha visto varios ajustes de los perfiles de esta carpintería y espera que este listo para el Lunes próximo.

Se despide diciéndole que pensaba ir a París unos días, pero que suspende el viaje hasta que Bonet se marche de Barcelona. Es decir que modifica sus planes de viaje para estar presente mientras Bonet visita la obra.

Carta 35. Nº archivo 235.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 7 de Marzo de 1959, unos cuatro meses después de la carta 234 de Gomis a Bonet.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Gomis comienza la carta deseándole a AB que su viaje de regreso haya sido cómodo, a pesar de tener a la pequeña griposa (su hija Victoria), y que el nuevo ambiente que se habrá creado en la casa de Bonet, aparte de las pequeñas complicaciones que traerá consigo, les resulte amable y les proporcione muchas alegrías. ¿Se refiere a que los Bonet han cambiado de casa en Buenos Aires?

Esta carta retoma contacto luego de la última visita de Bonet a Barcelona, para recoger a Ana María y visitar la obra. Según se puede leer en cartas de más adelante (en concreto lo menciona Gomis en la carta 239), en lugar de Octubre/Noviembre, como era previsto por Bonet al principio, su viaje y estancia en Barcelona ha sido en Diciembre '58 y Enero '59. Así, se ve que los Bonet han pasado fin de año en Barcelona.

Luego le habla de la obra de La Ricarda. Dice que aunque no mantenga el ritmo impuesto por Bonet, que el mismo Gomis considera un poco acelerado, sigue normal y que esta vez no está quejoso de cómo se lleva. Le dice que espera que Bofill le vaya escribiendo respecto a detalles y pequeñas consultas que vayan apareciendo. Le comenta que se está hormigonando la plataforma y los pasillos del jardín, y que esto lo considera un acierto. Seguramente se refiere a que con esto estabiliza el terreno y fija los niveles de cota cero, que ayudarán a ejecutar los niveles interiores de la casa.

Luego continúa la carta comentando de lo que ellos dos llaman el proyecto Diagonal, con unos adelantos en gestiones que ha hecho Gomis y que le envía, para que Bonet pueda estudiarlo en Buenos Aires.

Se despide con mucho cariño, diciendo que en su casa todos bien aunque lamentan que no esté (Bonet) con ellos más a menudo. Seguramente esta es una manera de decirle a su arquitecto que sería bueno que estuviese más a menudo por Barcelona, le presiona amigablemente.

También habla de una posible visita de Bonet a Barcelona el próximo Junio/Julio, es decir el próximo verano. No sabemos si esto lo han acordado al estar Bonet en Barcelona en su último viaje o no, pero parece que algo hubiesen ya hablado al estar juntos.

Carta 36. Nº archivo 236.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 23 de Marzo de 1959, unos 15 días después de la carta 235 de Gomis a Bonet.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina. (Bonet ha cambiado de estudio, cambia la dirección en el membrete en relación a las primeras cartas, que escribía desde Santa Fé 2656, 9B de Buenos Aires).

Análisis del contenido.

Bonet comienza comentando el plano del proyecto Diagonal, del que Gomis le ha enviado un plano. Está de acuerdo con Gomis en cómo proseguir, y dice que lo comentaran en su próximo viaje a Barcelona. Se ve que ahora Bonet está más dispuesto a viajar a Barcelona, pues ve que tiene trabajo ahí, que es lo que mueve realmente a este arquitecto a moverse de ciudad.

A continuación retoma el tema La Ricarda, y dice que, según él, se debe insistir con el ritmo acelerado que impuso cuando estuvo en Barcelona. Hace unos cálculos de cómo, según él, debe estar la obra de adelantada, y hace un listado por gremios y porcentajes de acabado que debería presentar la obra en este momento. Cree que gremios como albañilería, pavimentos de hormigón, lampistería (gruesa), revestimiento de baños, revestimientos de color verde exterior, movimientos de arena y colocación de los marcos para puertas interiores de madera y hierro, tienen que estar terminados para esta fecha. Otros temas, como yesería, las baldosas de azotea o el recubrimiento de tierra, a mitad de ejecución. También espera que tanto el herrero como el carpintero del Prat estén trabajando en firme en detalles, que hayan empezado a entregar la piezas de gres para tabiques y pisos de dormitorios, que hayan empezado a colocar las piedras de la recepción... También se extraña no haber recibido los planos constructivos que debía mandarle el ebanista, y que es la única cosa en la construcción que le faltaba revisar, esto le parece muy urgente. Otra cosa que no ha recibido y encuentra muy urgente es el plano del mueble del living con los detalles de aire acondicionado.

Pide que estos envíos le sean hechos por correo aéreo, y aparte le envíen (se supone que por barco, más lentamente, sin tanta urgencia), un juego completo de los planos definitivos doblados, una pieza de baldosa de azotea, una del piso dormitorio, y una de tabique traslúcido (se refiere a la pieza cerámica de celosía que contiene el vidrio, para el corredor de los niños o los tímpanos de las carpinterías de living a cara Sur).

Le pregunta a Gomis si resolvió algo respecto al muro del jardín. Esto hace meses que se habla, aún no deben haber encontrado quien lo ejecute para contratarlo. Le dice para acabar que esta carta se parece a una de sus larguísimas entrevistas de trabajo de Barcelona, pero que es necesario hacer un repaso, y le pide que le comunique a Bofill que repase y le conteste aclarándole cada uno de los puntos de esta carta, y que le pida los detalles que le haga falta.

Interesa ver el tono ejecutivo y de control que toma Bonet con su cliente. Amable y cordial, pero sin perder el foco en la intensidad y precisión en la dirección de la obra. El cliente acepta este tipo de interlocución, seguro que lo han hablado y ya están de acuerdo en tomar este ritmo y conversación por carta. Es decir que aparte del encabezamiento y despedida, muchas de estas cartas son dirección de obra, con órdenes que quedan fijadas como documentos, que se usan para hacer el seguimiento en el tiempo.

Carta 37. Nº archivo 237.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 23 de Junio de 1959, justo 3 meses después de la carta 236 de Bonet a Gomis.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Tres meses después de la carta en tono ejecutivo y efectivo de Bonet, con listado de tareas y porcentaje de obra según él realizada y por realizar, Gomis le escribe totalmente desmoralizado.

Dice en esta carta que, *desgraciadamente, la obra sigue un rumbo desafortunado, y que en su opinión, Bofill y Margalef (aparejador de la empresa Bofill?) están totalmente perdidos y no ven la manera de llevar a término el proyecto de Bonet. Se ha trabajado muy poco, dice Gomis, en el taller de dibujo están totalmente desorganizados y no hay nada previsto de los detalles de distribución de puertas y ventanas. Y sigue: Estoy cansado de discutir con ellos, con palabras todo está solucionado pero la realidad es que no se adelanta. Se han cometido errores sin importancia, algunos habrá que rectificar, pero que cuestan todos ellos mucho dinero. Me encuentras en un día de cansancio y preocupación ero estoy decidido a suspender la obra y mientras no se estructure su continuación de modo totalmente distinto de cómo se ha venido trabajando hasta ahora, no estoy dispuesto a reemprenderla.*

La carta continúa comentando que Bofill dice que ha escrito a Bonet repetidas veces sobre problemas que se vienen planteando, aunque Gomis dice que él no ha visto ninguna de estas cartas. También le cuenta a Bonet que, después de su marcha en Enero de vuelta a Buenos Aires, Gomis exigió a Bofill que pusiera a Margalef al frente de la obra liberándolo de otros proyectos, con la sección de dibujo de la oficina de Bofill a su disposición, con el fin de prever todo lo que se iba a presentar en los siguientes meses. Ahora se ha dado cuenta que esta decisión suya ha sido nefasta, ya que Margalef no tiene ni la preparación ni el don de mando necesarios para tomar las precauciones y previsto el plan de distribución de los materiales a un ritmo adecuado. Acaba diciendo a Bonet que cree imprescindible su presencia que no puede ser corta pues hay que tomar decisiones importantes. Y cierra con un abrazo.

Es de mucho interés este momento de la obra, una crisis donde el cliente se ve solo frente a un constructor que no avanza su obra, ve que está perdiendo dinero y que la obra no está organizada, y su arquitecto está a miles de km. de distancia. Esto le desanima como para hacerle decidir parar la obra. Y le presiona a Bonet para que viaje a la obra y se quede unos cuantos días, pues ve imprescindible su presencia para que la obra vuelva a tomar ritmo y organización. Creerá Gomis todo esto especialmente porque la obra es de un diseño más nuevo que lo que vienen acostumbrados los constructores a hacer aquí en Barcelona y España? Hay una frase al inicio que lo sugiere, cuando le dice que *Bofill y Margalef están totalmente perdidos y no ven la manera de llevar a término tu proyecto. Ese "tu proyecto" tiene algo de hacer el proyecto muy de Bonet, en el sentido de un proyecto muy particular, muy singular, con detalles que son de otro lugar y a los que no están acostumbrados aquí.*

Sea como sea, Gomis confía en la ayuda que puede darle su arquitecto, en la energía, la capacidad de mando y el conocimiento de obra que tiene Bonet; él es el único que podrá re-encaminar los trabajos y organizar a la gente en Barcelona.

Veamos cómo reacciona Bonet a esta carta de su cliente.

Carta 38. Nº archivo 238.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 7 de Julio de 1959, 15 días después de la carta 237 de Gomis a Bonet.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3 + un planilla balance de la obra.

Correo: Postal.

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

Bonet responde a la carta de su cliente con calma. En lugar de reaccionar diciendo que irá a la obra rápidamente, o seguir en la espiral de dudas sobre el constructor y lo mal que lo está haciendo, etcétera, Bonet se sorprende de esta carta de su cliente y se dedica a poner orden en el estado de cosas, ver cómo están las cosas en ese momento, antes de tomar decisiones sobre su viaje. Ni siquiera menciona el tema de parar las obras, tal como lo plantea Gomis, sigue con normalidad pensando que la obra no se para, sigue adelante, pero para eso hay que ver donde está todo y en qué estado están los trabajos.

Para esto, confecciona una planilla balance de la obra, que le envía a su cliente, no a Bofill, para que éste le haga llegar al constructor y que la llene. Una vez llenada, quiere que una copia se la de a Gomis y una a Bonet, y con este documento en la mano entonces podrán decidir cómo avanzar, y también planearan el viaje de Bonet a Barcelona.

Dice Bonet, de pasada, que con este documento en la mano planearán el viaje, *en relación con las cosas de allí y las de aquí.* Esto es, que también pesa en las decisiones de viajar lejos de Buenos Aires sus obras y proyectos en Argentina y Uruguay, no sólo se puede tomar esta decisión a partir de la situación de la obra en Barcelona.

Bonet pone tiempo, un tiempo muerto en la crisis de la obra. Con esto consigue calmar los nervios de su cliente, pues en lugar de salir corriendo a solucionar el tema y apagar el fuego él mismo, da trabajo al constructor (y de paso a su cliente), antes de moverse él. Esto demuestra madurez y experiencia de dirección de obras, y saber trabajar en equipo, pues en un momento de crisis no centra las soluciones sólo en su persona, sino que comparte el trabajo entre todos y hace partícipe de su plan de avance a todos los miembros del equipo.

Este tiempo parado pero activo, donde él no se mueve pero se están haciendo cosas, otros están haciendo cosas para él para poder avanzar, es perfecto para Bonet pues no le impide seguir con sus actividades en Buenos Aires casi con normalidad, pues él casi no hace nada nuevo en esta crisis, y deja al cliente tranquilo y contento porque se ha re-conducido la situación.

Probablemente esta solución le ha sido más fácil de tomar a Bonet por estar a miles de kilómetros de distancia de su cliente, pues de esta manera, y por carta, los ánimos se calman por el propio paso del tiempo, y él puede dirigir los tiempos con su cliente sin tener que hablarlo frente a frente ni por teléfono, lo que le impediría tomar una decisión tan favorable para él con facilidad. En la misma carta incluye un croquis para eliminar la puerta del baño del pabellón independiente, la que daba a la sala de entrada a este pabellón. Ahora sólo se entrará por el final del recorrido por la habitación, después de pasar por el dormitorio y los armarios vestidor. Es interesante aquí ver que el detalle que hace Bonet está a mano alzada, aunque seguramente está en proporciones, pero ni siquiera lo acota ni lo pasa a regla y escuadras. Lo hace mientras escribe, anota algunas indicaciones (no habla de acabados, por ejemplo), y dice que manda el croquis *para que puedan terminar el baño.*

Es decir que lo confía todo al estudio de Bofill, que como es arquitecto ya piensa que le va a

dibujar bien lo que le está indicando. Esto da ciertas imprecisiones en la obra, no coincidencias o des-alineamientos, que a Bonet parece no importarle. Es la manera de poder hacer muchas obras al mismo tiempo, delegando y no llegando a dibujar hasta el último plano de construcción, sino que éstos los hace el propio constructor.

Acaba la carta volviendo a pedir a Gomis que informe a Bofill de todo y que éste mande las planillas llenas con toda urgencia. También desea que a su cliente y amigo ya le *haya pasado el estado de ánimo deprimido*, y que esta carta le encuentre lo más optimista posible.

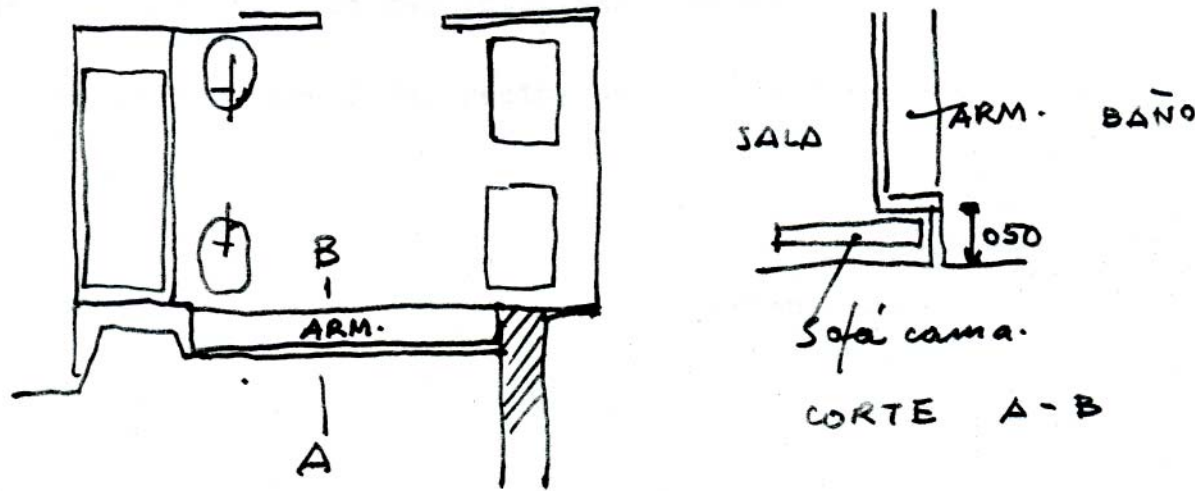
Se reproduce a continuación el croquis con la modificación del baño del Pabellón de los Padres que Bonet envía a Bofill. Esta variación se refiere a que ahora el baño solamente tendrá entrada por la zona del vestidor, y por el otro lado coloca un armario que se combina con el sofá cama que da a la pequeña salita de estar de este pabellón.

Sr. Ricardo Gomis =Barcelona= ----- II

Antonio Bonet

arquitecto s. c. a. c. i. a. m. Florida 835 oficina 411 t. e. 31 9880 Buenos Aires Argentina

d) Supresión puerta baño tuyo: No hay inconveniente. Puede cerrarse la que da a la Sala. En este caso el baño quedará de la siguiente manera:



Mando este croquis para que puedan terminar el baño. El croquis del mueble, lo mandaré junto con la revisión de todos los planos del ebanista.

Mientras estaba en Barcelona, y concretamente el 29 de Diciembre de 1958, el Gobierno Argentino decidió aplicar un plan económico que significa un cambio radical. En fotografía es la liberación de las divisas, con la

Carta 39. Nº archivo 239.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 14 de Julio de 1959, 7 días después de la carta 238 de Bonet a Gomis.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 3.

Correo: Postal.

Carta sin membrete.

Análisis del contenido.

Gomis responde enseguida la carta respuesta de Bonet a la crisis que había planteado él hace dos semanas. Lo hace a los 7 días desde que Bonet le escribe, es decir que es probable que lo haga justo después de leer la carta de su arquitecto. Le dice sólo comenzar que ve que ha reaccionado serena e inteligentemente a su carta del 23 de Junio.

El siguiente párrafo lo dedica Gomis a plantearle a Bonet su punto de vista respecto a la planilla balance que éste ha enviado. Le dice que la ve muy bien, pero que tiene sus dudas sobre su resultado práctico. Razones: la noche anterior ha releído toda la correspondencia mantenida con Bonet desde 1951, y llegó a la conclusión de que si todas las observaciones y demandas de planos por parte de Bonet se hubieran realizado, la obra no estaría en el estado en que está. Conclusión: dice que según él, Bonet trabaja científicamente, y en España (Bofill) siguen trabajando sobre la marcha. Dice que casi la totalidad de la obra está paralizada, y ha visto que desde Enero que Bonet marchó de regreso a Baires no han hecho más que consultas a tres pequeños problemas; esto según él es síntoma de que no están acostumbrados a solucionar los temas por correspondencia, y que no hay quien los cambie. Dice que él ya se ha enfadado con ellos, y cree que es muy difícil desviar las consecuencias sin su presencia aquí (en Barcelona).

Este párrafo tiene tres temas que vale la pena destacar. Primero, Gomis entiende que la manera de trabajar de Bonet es científica, y dice que aquí (en Barcelona y España), se sigue trabajando sobre la marcha. En este comentario hay más que la referencia a esta obra en concreto, en mi opinión hay el sentimiento de Gomis de relacionar a un país que se ha quedado estancado en las formas de trabajar, poco competitivas y profesionales, cosa que Bonet, al salir y emigrar, al poder seguir en movimiento construyendo y proyectando en América, ha aprendido y mejorado en su formación y manera de trabajar. El segundo punto a valorar es cuando Gomis dice que los constructores aquí no están acostumbrados a solucionar los problemas de la obra por correspondencia. Este comentario plantea una duda general del proyecto, de ver si, en el momento de los problemas en la obra, cuando el constructor necesita de la guía del arquitecto para ayudarlo a avanzar y a entender la lógica constructiva de la obra, esto se puede solucionar por correspondencia. En este punto habría una crítica por parte de su cliente al sistema planteado, posiblemente por los dos, no solamente por Bonet, al principio de la obra: llevarla en gran medida por carta, con visitas puntuales de Bonet a lo largo del proceso de construcción. El tercer tema que plantea este comentario de Gomis es, de nuevo, la necesaria presencia del arquitecto para desencallar no solamente los problemas de la obra, sino ahora también, las relaciones entre el cliente y el constructor y su equipo. También interesa ver un tema más general que se entiende de esta carta, que es el de lo complicado que resulta para un cliente, no arquitecto, la gestión del día a día de una obra, la relación y dirección de la constructora en la obra, cómo el constructor acaba desesperando al cliente y éste pierde la paciencia y los nervios, hasta el punto que la obra se le convierte en una carga enorme que no sabe cómo dirigir ni controlar. De hecho, Gomis acaba la carta diciendo textualmente que *Hoy esta casa está resultando un martirio, aunque no ha perdido su encanto en lo más mínimo*, etcétera.

Sigue Gomis comentando que su plan en este momento es conseguir cerrar la casa exteriormente, a partir de terminar las bóvedas por el exterior (aunque en este punto falta la entrega por Cucurny, industrial de cerámica, de las pequeñas piezas que van colocadas en los frentes de las bóvedas, para evitar la entrada de aguas), acabar con los ventanales del living (aunque aquí el que se retrasa y está trabajando muy mal en su opinión es el industrial del hierro llamado Collado, que tardó meses en instalar el primer ventanal y prometió que a partir de ese momento trabajaría de continuo, no ha sido así y Gomis duda que se esté fabricando para La Ricarda en su taller), la colocación de la cerámica y los vidrios. Cuando tenga la casa cerrada, quiere terminar la obra tomando la organización de los trabajos por su cuenta y prescindiendo ya de Bofill como contratista. Y dice textualmente que *lo importante para él es poder meterse en cualquier departamento y vivirla porque de lo contrario esta casa recordaría la Sagrada Familia de Barcelona.*

Dos comentarios de este largo párrafo de Gomis exponiendo el estado de la obra y cómo él la intenta gestionar. Uno es que Gomis quiere tomar a su cargo unos industriales de confianza y terminar los acabados interiores directamente él, prescindiendo del constructor. En este caso Gomis se convierte él mismo en constructor, ya que tiene que hacer la gestión de los industriales por separado y dirigirlos en la construcción de la casa. Gomis se siente preparado para ello, se ve que ha construido pequeñas cosas y tiene industriales de confianza a los que encargar por su cuenta los acabados que faltan. Los industriales seguro que están encantados con esta situación, siempre es mejor trabajar para el que les va a pagar directamente, sin tener que pasar por el filtro del constructor que les paga menos. Además trabajando para el cliente directo evitan el control que puede hacerles el constructor, en cuanto a calidades de acabados, materiales, etcétera. De hecho el ebanista, llamado Salvá, ya está trabajando directamente para Gomis haciendo puertas interiores, de los departamentos de los niños, en particular de la entrada a los dormitorios de los chicos. En este particular le comenta a Bonet que las paredes de estas habitaciones no tienen el paralelaje ni dimensiones perfectas y que en algunos casos habrá que rectificar algún tabique, en otros casos adelgazando o engordando con yeso. Cree que las puertas no podrán estar matemáticamente exactas, aunque sí por parejas. Es decir que en las entradas a dos dormitorios a la vez, que Bonet junta en los vestíbulos y puertas, este par sí que se verá paralelo, pero en relación a los vecinos a lo mejor hay variaciones de dimensiones o planos (esto igualmente no se ve, pues par y otro no pueden verse simultáneamente). También menciona que el principio de Bonet de no colocar los “bastiments” hasta una vez terminada la obra, ya puede ver que en España no puede ser, *a pesar de tener a un hombre como Bofill que puede considerarse cuidadoso.*

El segundo comentario es el relacionado con el tiempo de la obra, y que probablemente tenga relación directa con la distancia de Bonet a la obra. Muy posiblemente si Bonet hubiera tenido su estudio en Barcelona el constructor no hubiera tenido problemas para avanzar, no hubiera ido parando la obra tantas veces, y esto hubiera hecho que la obra ya estuviese muy avanzada. Respecto a esto Gomis le dice a Bonet a continuación que no está muy de acuerdo con él en que supedite su viaje a tener el cuestionario debidamente cumplimentado. Éste fue entregado el día anterior a Margalef, pero duda que lo pueda tener Bonet en sus manos en un plazo breve y que puedan darle porcentajes y fechas de entrega reales. Y acaba diciéndole que antes de escribirle ha luchado por todos los medios para ver de resolver el atasco, pero que duda que sin la presencia de Bonet aquí y reestructurando de nuevo el trabajo y sin poner al frente a un hombre independiente de Bofill, Margaleff y Vilás, pueda ir la casa de otra manera. Aquí Gomis presiona una vez más a Bonet para que decida viajar independientemente de la planilla, cree que el tema de poner en marcha la obra es independiente de tener es estado real concretado. Piensa que el constructor no funciona para la obra, y quiere que alguien independiente del constructor, es decir que no tenga un estado de dependencia laboral con aquél, dirija la obra, para así tener garantía de coordinación y dirección para poder acabarla.

Respecto a eliminar al constructor y trabajar directamente con industriales, hay que ver si Bonet está de acuerdo con este sistema, ya que eliminando al constructor se elimina un control fiable, y además que pierde un interlocutor único que canaliza todos los temas constructivos de detalles y materiales, para tener que pasar a tener muchos interlocutores, cada uno con su ritmo y sistema de trabajo. Para él, que está a la distancia, seguro que le es más útil la figura del constructor que centraliza planos y relación con industriales, aunque tenga que empujarle para avanzar.

Carta 40. Nº archivo 240.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 8 de Febrero de 1960, 7 meses después de la carta 239 de Gomis a Bonet.

Tipo de carta: Telegrama

Páginas: 1.

Análisis del contenido.

Este telegrama lo envía Gomis confirmando el recibo de una carta de éste del 23 de Diciembre de 1959 (que no tenemos), y pidiéndole confirmación de la llegada de Bonet a Barcelona. Le pide que le confirme telegráficamente, es decir que espera que el viaje de Bonet sea pronto.

Carta 41. Nº archivo 241.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 9 de Febrero de 1960, 1 día después del telegrama de Gomis, Nº240.

Tipo de carta: Telegrama

Páginas: 1.

Análisis del contenido.

Aquí confirma Bonet que su llegada a Barcelona será el 14 de Mayo. Y ruega comunicarlo a Bofill y Castell. También le pide a Gomis que le mande resumen detallado de la obra y planos del ebanista.

Dos comentarios a este telegrama de Bonet. Primero, Bofill no ha quedado fuera de la obra, tal como quería Gomis y que menciona en la carta de Julio del '59. No sabemos aún quién es Castell, pero Bofill sigue siendo el constructor de la obra. Segundo, Bonet quiere que su cliente le mande estado detallado de la obra y planos, para prepararse su viaje y que pueda ser más efectiva su visita a Barcelona.

En la base de este telegrama, escrito a mano y firmado por Ricardo Gomis, apunta que el día siguiente, es decir 10 de Febrero del '60, ya le ha comunicado a Bofill y a Castell.

Carta 42. Nº archivo 242.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 21 de Abril de 1960, 2 meses y 10 días después del telegrama de Bonet, Nº241.

Tipo de carta: Carta a máquina

Páginas: 1.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

Bonet escribe a su cliente y amigo para confirmarle que llega a Barcelona el 15 de Mayo, y se despide con saludos para toda la familia y un abrazo para él.

Carta 43. Nº archivo 243.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 22 de Agosto de 1960, 4 meses después de la carta de Bonet, Nº242.

Tipo de carta: Carta a máquina con un croquis a mano alzada correspondiente a un tema que comenta en la carta.

Páginas: 3.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

Bonet escribe una vez está ya tranquilo, como él dice, después de su regreso a Buenos Aires desde Barcelona. Dice que ha llegado hace dos semanas, es decir que el viaje de Bonet a Barcelona fue desde el 15 de Mayo al 7 de Agosto aproximadamente, es decir una estancia larga, de casi tres meses.

Esta carta es un memorándum sobre algunos temas de la obra, y ruega a su cliente que le haga copia a Gómez Pardo y otra a Bofill. No sabemos quién es Gómez Pardo y que rol desempeña en la obra, pero es posible que haya sido designado durante la visita de Bonet a Barcelona para

dirigir la obra en representación de Bonet, y para poner ritmo a Bofill.

1. El primer punto se refiere a la entrada del estucador (se refiere al yesero) a la obra. Este operario que hace un acabado de la superficie de la obra, va dando por terminadas habitaciones a medida que pasa. Aclara el orden de trabajo de este operario, y lo hace en relación a un croquis en planta que recorre el pabellón de los guardas, luego pasa por la pared del office y se dirige al pabellón de los chicos. En el croquis coloca letras en los ángulos de las habitaciones y éste orden es el que el yesero debería llevar al ir avanzando con su trabajo. (Croquis adjunto en la página siguiente).

Aclara también que si Salvá, es decir el industrial ebanista que está ejecutando las puertas y persianas, no ha acabado las persianas de las habitaciones de los chicos, tiene que pasar a la cocina, comedor de verano, etcétera, con el objetivo que no se atrase ni un día la entrada de este estucador.

2. Ordena a continuación el trabajo del vidriero. Según él, este no tiene que esperar al final a tomar medidas y colocar todo de golpe, sino que tiene que tomar medidas y acumular el material en obra ya mismo, así va colocando vidrios a medida que el estucador va terminando y siguiendo su curso.

3. Respecto a la chimenea del living, Bonet pide a Margalef que le envíe los dibujos definitivos que ha hecho según sus indicaciones de los últimos días suyos en Barcelona, con definición de todos los huecos y color respectivo, para que él pueda definir el tipo de cerámica y colores, que enviará con muestras mediante correo aparte.

Pide que no se olviden de medir la *pintura primitiva*. Esta seguro que era una pieza colocada en la chimenea, en alguno de los nichos.

En este punto 3. Gomis hace una marca en lápiz o bolígrafo, a un lado, seguramente para indicarse a él mismo que es un correo que tiene que controlarse, que es una orden de obra para enviarle a Bonet, que tiene que realizarse y que no deben olvidar. Lo mismo ocurre en el punto siguiente, es decir en el punto 4.

4. Habla de los vidrios del frente del hall de entrada. Son los que definen el estanque, y pie que se cuida de hacer la junta bien a tope entre vidrios. Advierte que, como se trata de vidrios de mucha altura, puede ser que pandeen y se abra la junta, por eso cree que será necesario colocar, en cada junta y a una altura de 2.10m (si esta no fuese suficiente también otra a la altura del banco), una pieza de bronce del tipo de las que se usan para unir los vidrios "securit". Pide que, si ven que esta pieza será necesaria, le envíen dibujo y muestras de las piezas que entre Bofill y el vidriero encuentren y consideren más adecuadas.

Ver que en este punto, cuando tiene que agregar elementos al diseño, siempre toma los 2.10m desde el suelo como la medida a respetar y a tomar porque armoniza con el resto de la casa. Esta medida es la base de las bóvedas, y también la parte alta de las carpinterías, los muebles y tabiques divisorios, etcétera. La segunda medida que toma para ayudarse, si tiene que volver a agregar un elemento en una arista, es un banco que tiene cercano, es decir que une los nuevos elementos a la arquitectura o mobiliario que tiene cerca, para unir líneas y no crear nuevas que alteren la tranquilidad del ojo al recorrer los espacios.

5. Persianas de poniente, son las de porticones del living y el pabellón de los padres, además de las del pabellón de los chicos. Creo que debe hablar de las de porticones cuando dice que espera que estén acelerando al máximo en la ejecución de los mecanismos. Se refiere seguramente a los que abren y cierran estos porticones, que tienen una complejidad y dificultad de fabricación particular.

6. Espera que Soldevila esté trabajando intensamente en la canalización de agua externa.

7. También espera que Salvá (el ebanista), haya puesto en marcha todo lo que le quedaba, que en su opinión, dice, era mucho.

8. Sobre el pabellón de duchas del jardín, Bonet indica que, respecto al techo, como se verá

mucho desde la torre, que revistan este techo de vidriado en lugar del gres común, el mismo que se usará en las paredes. Se refiere al azulejo vidriado verde que reviste el pabellón de las duchas circular, todo a su alrededor.

En este punto, Gomis hace una raya en diagonal sobre la parte escrita a máquina por Bonet, y escribe "de acuerdo". Es decir que deja marcado encima mismo de la carta de Bonet, lo que decide sobre lo que su arquitecto comenta.

9. Relleno de tierra. Indica cómo empezar a rellenar de tierra la plataforma plana y luego césped. Opina que se debe empezar por la esquina Sud-Este, la que está al lado de la escalinata de levante, y como cree que esta está terminada junto al pozo de aguas, se puede comenzar por esta esquina y luego ir avanzando. Opina también que es buena idea la que da un tal Serra de no colocar césped en el patio de los niños, y tampoco en los huecos (alcorques) dejados en el gres para los árboles.

A este comentario, sobre todo a la última parte, no sabemos si al patio de los niños o solamente a los alcorques de árboles en el gres, Gomis escribe "no" subrayado con una línea.

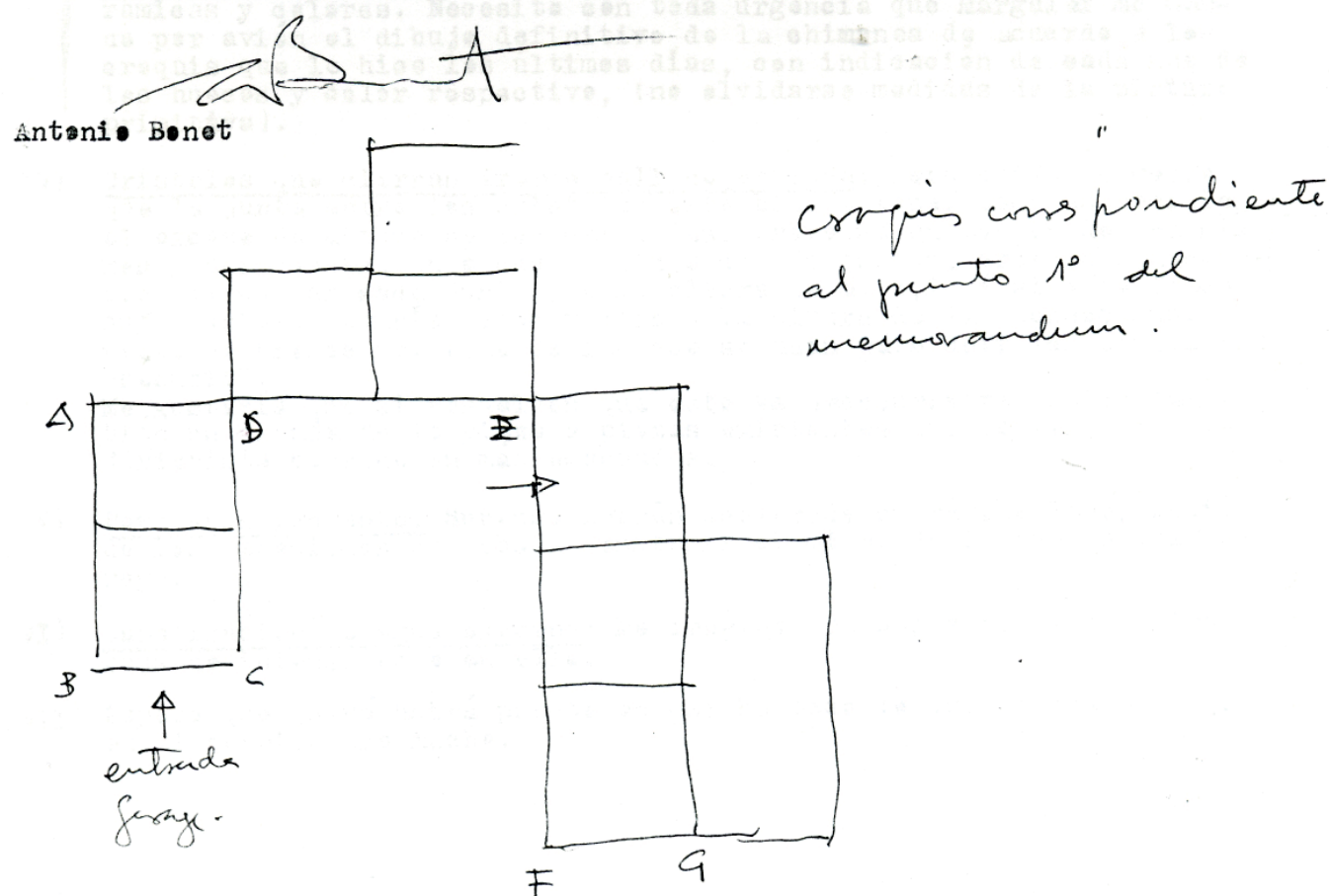
10. Habla de los colocadores de azulejos de gresite y de pavimentos del living. Pide que los colocadores, que a estas alturas, dice, ya habrán acabado los paramentos del pabellón de los padres (paredes y techo del baño de los padres), pasen a la cocina y comiencen con la bóveda hasta acabarla. Dice que esto ya estaba acordado así, y que también estaba acordado que un equipo diferente colocaría el pavimento del living, comedor, etcétera. Insiste que sean equipos diferentes porque si no, no acabarán ni de mucho con el plazo propuesto en su estancia en Barcelona.

11. Es una ampliación del punto 3, en el cual da más datos sobre las piezas de cerámica que está enviando por correo aparte para la chimenea. Manda unas muestras de cerámica esmaltada negra-gris, una mate y otra brillante y dice con que marca de esmalte se han hecho.

I.

Te adjunto un memorandum sobre algunas cosas que se me han ocurrido, con el ruego de que hagas sacar dos copias y le des una a Gomez Pardo y otra a Bofill.

Con saludes para Ines y tus hermanos recibe un abrazo de tu amigo:



Carta 44. Nº archivo 244.

De Buenos Aires a Barcelona, del estudio de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 6 de Septiembre de 1960, 15 días después de la carta de Bonet, Nº243.

Tipo de carta: Carta a máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto.

Análisis del contenido.

Esta carta la envía un colaborador de Bonet, desde su estudio, llamado Raúl Halac. Se presenta a Ricardo Gomis, diciéndole que están trabajando en el amueblamiento de la casa de Barcelona, y a continuación le pide a Gomis, de parte de Bonet, que le envíe una lista de los planos de muebles que él le dejó en una carpeta, adjuntando después todo lo que le falta. Al parecer Bonet necesita saber, en Buenos Aires, todos los muebles que hay que dibujar en su estudio, y para esto necesita saber qué planos ya están hechos en Barcelona y cuáles faltan detallar.

Carta 45. Nº archivo 245.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 14 de Septiembre de 1960, 8 días después de la carta de Bonet, Nº244.

Tipo de carta: Carta a máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

La carta de Bonet a Gomis es para preguntarle qué pasa con su carta del 26 de Agosto (se refiere al 22 de Agosto, carta Nº 243), que no le contestaron ni él (Gomis), ni Gómez Pardo, ni Margalef ni Bofill. Dice que había en ella cosas urgentes a contestar y ganas por su parte de conocer la marcha de la obra. Le pide por favor a su cliente que le diga a Margaleff que le escriba enviándole el plano que le pidió, y dándole informaciones de todo los industriales. También pregunta si recibieron el envío de cerámicas que envió a Barcelona, y si recibieron una carta del estudio pidiéndole la lista de muebles que están en la carpeta que le dejó a Gomis (Carta Nº244).

Como posdata le dice a Gomis que va a escribir al banco porque no ha recibido comunicación del depósito (de honorarios de su cliente). Dice que ya le comentará cuando reciba confirmación.

Es interesante de esta carta ver el ritmo que quiere mantener Bonet en la obra de Barcelona, y cómo intenta presionar para que no se relajen aquí, y lo hace con cartas muy seguidas. Da poco tiempo al despiste, y vuelve a escribir reclamando contestación.

Carta 46. Nº archivo 246.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: 5 de Octubre de 1960, 20 días después de la carta de Bonet, Nº245.

Tipo de carta: Carta a máquina.

Páginas: 1.

Correo: Postal

Análisis del contenido.

Esta carta de Bonet responde a una de Bofill del 28 de Septiembre, que no tenemos. En ella, Bofill contestaba a la de Bonet del 22 de Agosto (Carta Nº243). Le dice que la carta de Bofill legó cuando él ya estaba extrañadísimo de no tener noticias ni suyas ni de Ricardo Gomis.

Comienza preguntándose por qué Salvá (el ebanista de la obra) no ha colocado aún las puertas. Comenta que habían comentado un mes antes de macharse de Barcelona que era necesario preparar urgentemente los pivotes para que fueran colocados a medida que el yesero iba avanzando. Dice que si, al decidir hacer un golpe final a la obra, resulta que cuatro meses después Salvá no ha podido construir unos pivotes, opina que éste industrial será un problema para acabar la obra pues quiere decir que se le ha encargado demasiado trabajo y no lo puede afrontar. Opina entonces que, si al llegar esta carta a sus manos (de Bofill), no está todo el material en obra, Bofill debe encargarle este trabajo a cualquier otro metalista. Cree que debería encargarle las persianas de poniente del living y el pabellón independiente (se refiere a las de porticones que tienen el mecanismo que las abre todas de vez), al mismo que está haciendo el mecanismo de hierro. Esto tendría la ventaja que en el montaje hay una sola mano que lo hace todo, hierro y madera.

Una cosa parecida opina de Soldevila, que es quien se encargaría de los trabajos de agua exterior: si al recibir esta carta, este industrial no ha comenzado con esos trabajos, deben pedirle el proyecto que Bonet preparó, pagárselo y pedirle a un tal Sauret u otro para que empiece inmediatamente. A continuación dice que le parece que el estucador no tienen que esperar ni a Salvá ni a Soldevila para empezar, que tiene que hacer el 90% de la obra sin contar con ellos, que no se debe demorar ni un sólo día la entrada de este industrial (estucador). Luego le pide a Bofill que diga qué tal ha cumplido el nuevo carpintero. Según sus cálculos, ya debe haber terminado todo su trabajo. También le pide información sobre el trabajo de bancos y mesas de piedra exteriores.

Bonet explica luego que sale esa misma noche hacia Córdoba (Argentina), y que esta carta saldrá con el plano de la chimenea que están acabando en ese momento en su estudio. Por tanto el plano sale sin su última revisión, pero cree que estará bastante completo. Le comenta que espera que ya se haya resuelto el problema de las piezas cerámicas (supongo que se refiere a las de la chimenea, quien las hace y cómo), y que las que le envía dibujadas no tendrán problemas en fabricarlas en estos tamaños, pues ha consultado a un ceramista de Buenos Aires y le asegurado esto. Dice que si salen bien estas piezas grandes, habría que utilizarlas también para la pared y el estanque del hall central. (finalmente este estanque se hizo en cerámica verde, no sabemos si por problemas con la fabricación de las piezas negras o por cambio de opinión.

Se despide pidiéndole que le haga copia de esta carta a Gomis y a Gómez Pardo.

Es de interés en esta carta ver cómo varían los tiempo que calcula Bonet que van a llevar las cosas, o los tiempos que él sabe que llevarían si él estuviera presente, con los que luego realmente llevan las cosas cuando él no está presente para presionarles. Este desfase entre lo que él espera de ritmo de obra y lo que realmente sucede va haciéndole ajustar permanentemente el planing de la obra, adaptándolo a lo que realmente va sucediendo.

Carta 47. Nº archivo 247.

De Buenos Aires a Barcelona, del estudio de Antonio Bonet a Emilio Bofill.

Escrita: Octubre de 1960, modificaciones del plano que acompañaba a la carta 246 de Bonet.

Tipo de carta: Carta a máquina con dibujos a mano de la chimenea.

Páginas: 4.

Correo: Postal

Análisis del contenido.

Estas cuatro hojas muestran dibujos de la chimenea, y modifican el plano enviado por Bonet en su carta 246.

El escrito a máquina en la primera de las 4 hojas dice que estos dibujos son modificación del plano de chimenea enviado recientemente, en el que se especifica colores correspondientes a las piezas cerámicas en el frente que da a poniente y un frente más. En este plano se definen todos los colores de los cuatro frentes.

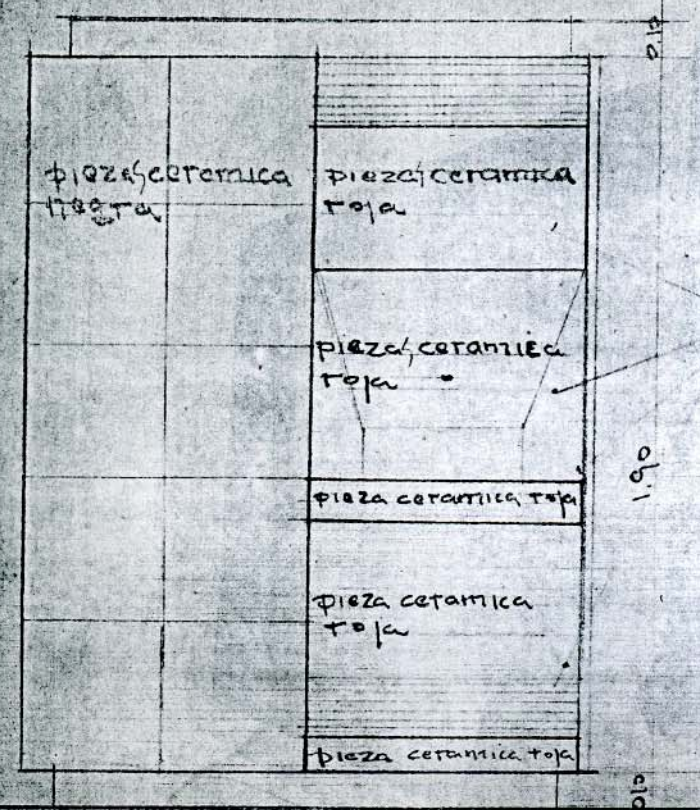
Son dibujos de la chimenea acotados y en escala 1:20, con alzados y secciones.

Aquí se ve cómo en el frente hacia el Sur, es decir el que da al jardín, hay una obra de arte gótico que se coloca en un hueco que deja sin colocar cerámica. Esta pieza mide unos 98cm x 97,5cm. También define la colocación de las piezas cerámicas, en qué casos una pieza va por delante de otra, cuando va vista lateralmente (en este caso aclara que las piezas deben llevar el canto esmaltado), etcétera.

Se reproducen a continuación los dibujos de la chimenea que van adjuntos a esta carta. Se trata de alzados y secciones parciales de este elemento, además de algún detalle de colocación de la piedra de revestimiento.

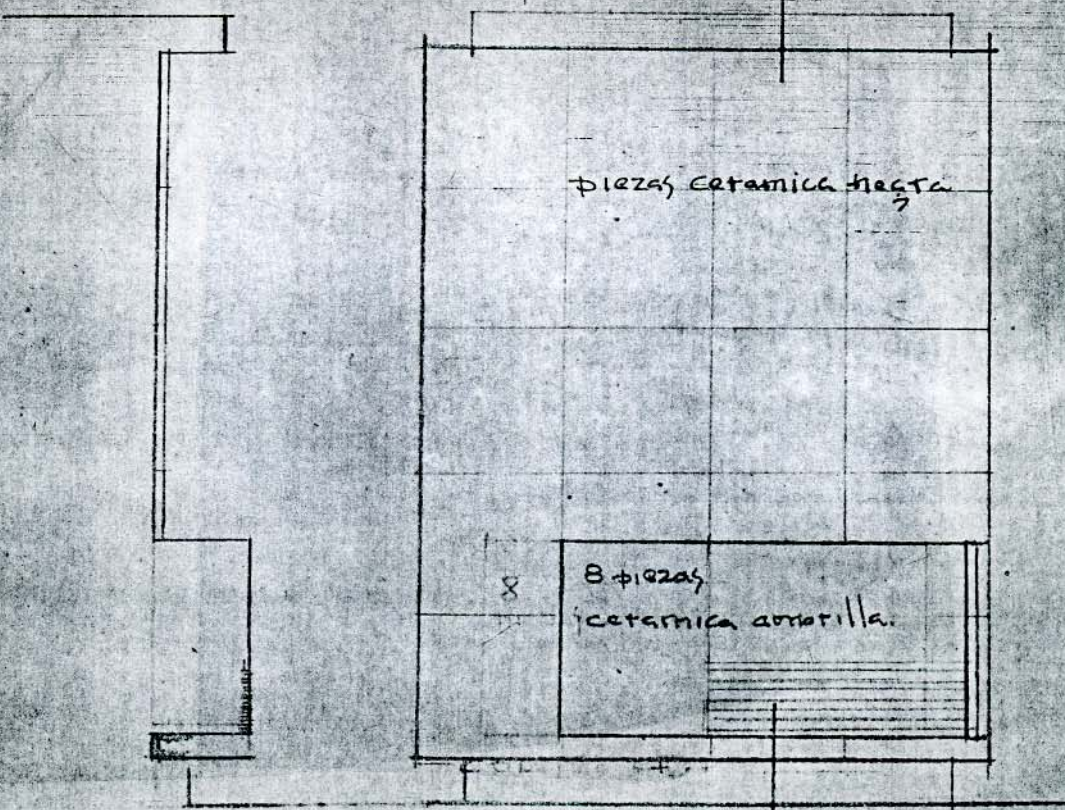
217

autocarte 29/5/61
y 1/10/60 a E.B.
ver si hay otro plano
de un nec 217



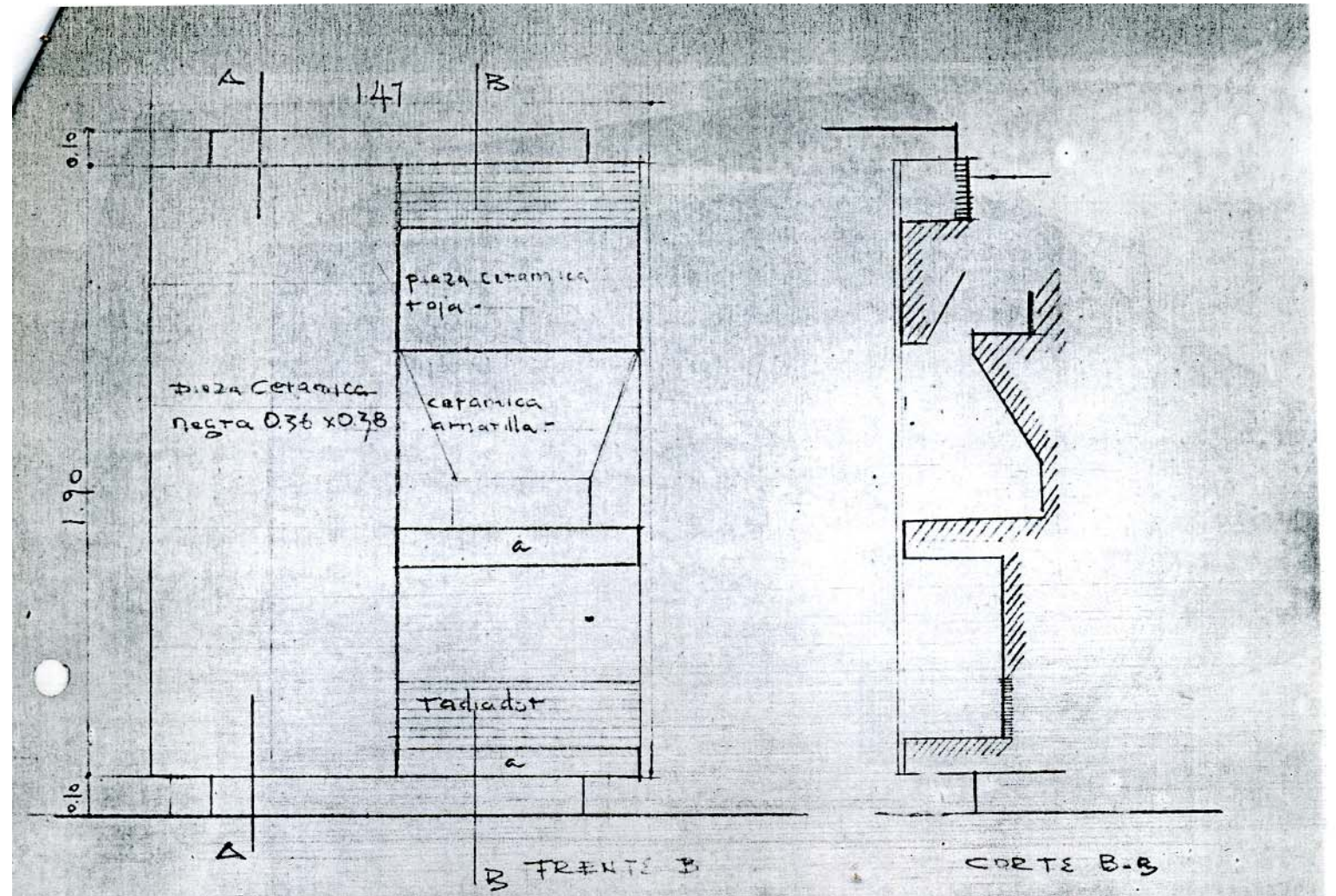
colores modificados el plano
enviado.

FRONTE B



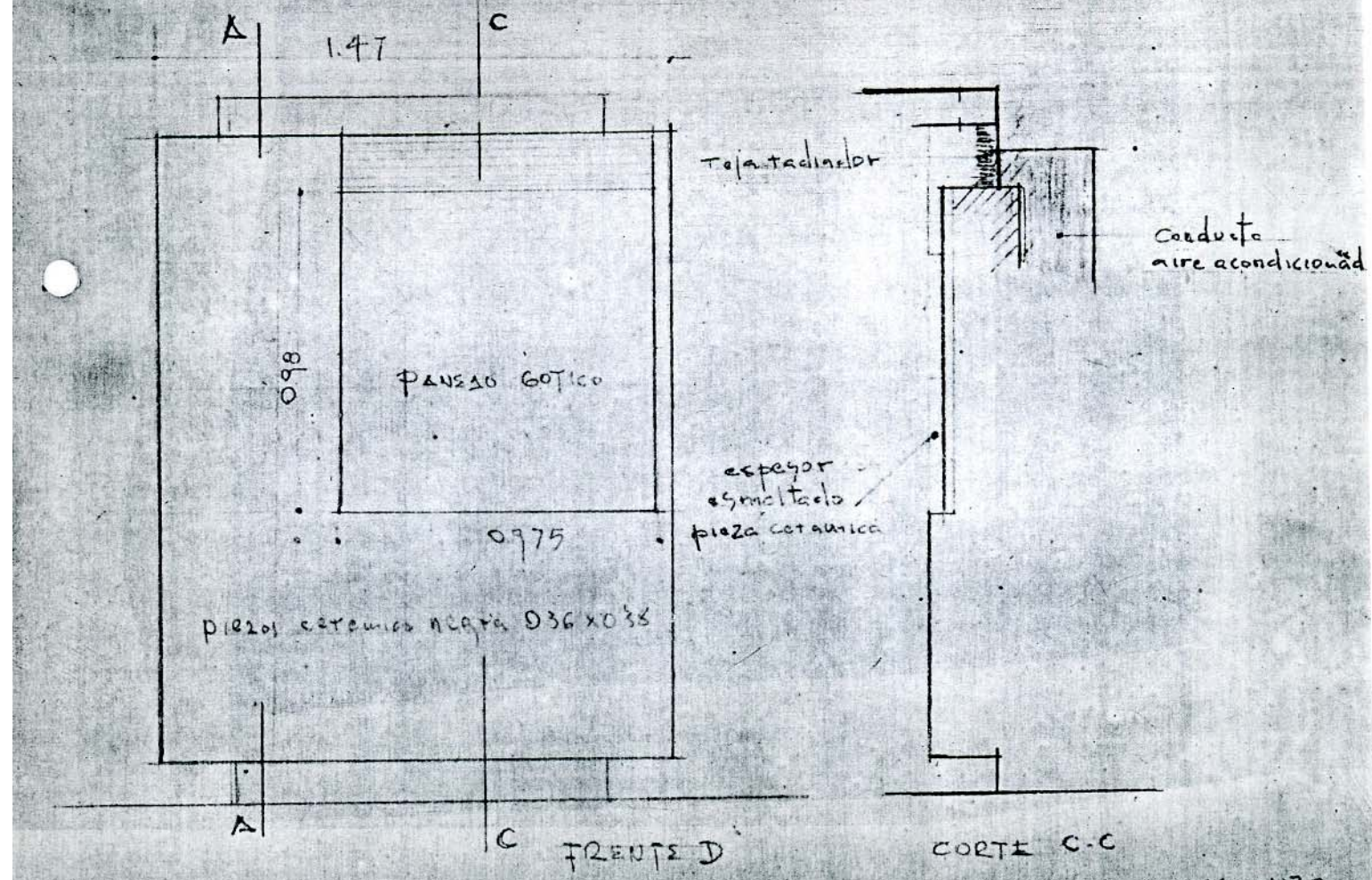
CORTE F-F

FRONTE C



FRONTE B

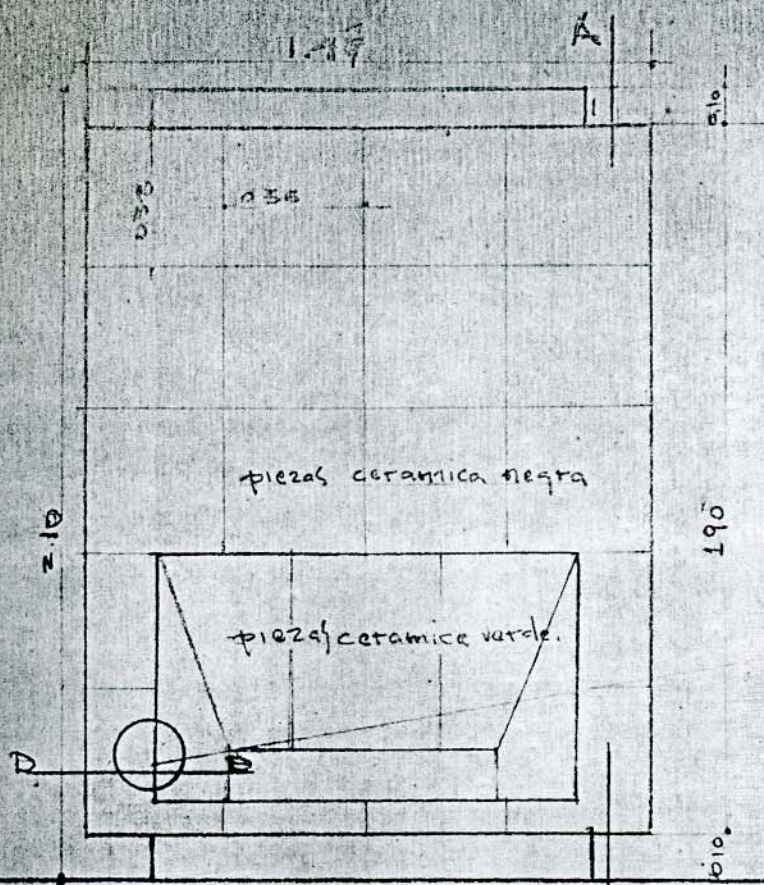
CORTE B-B



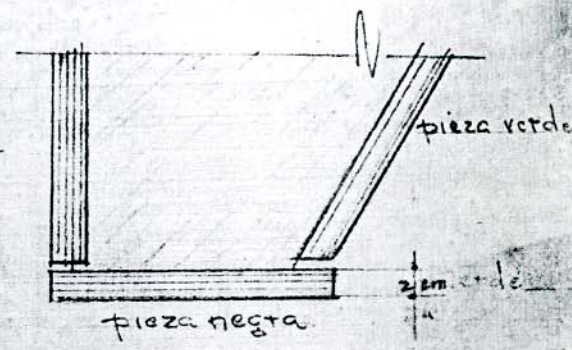
FRONTE D

CORTE C-C

ESC. 1:20

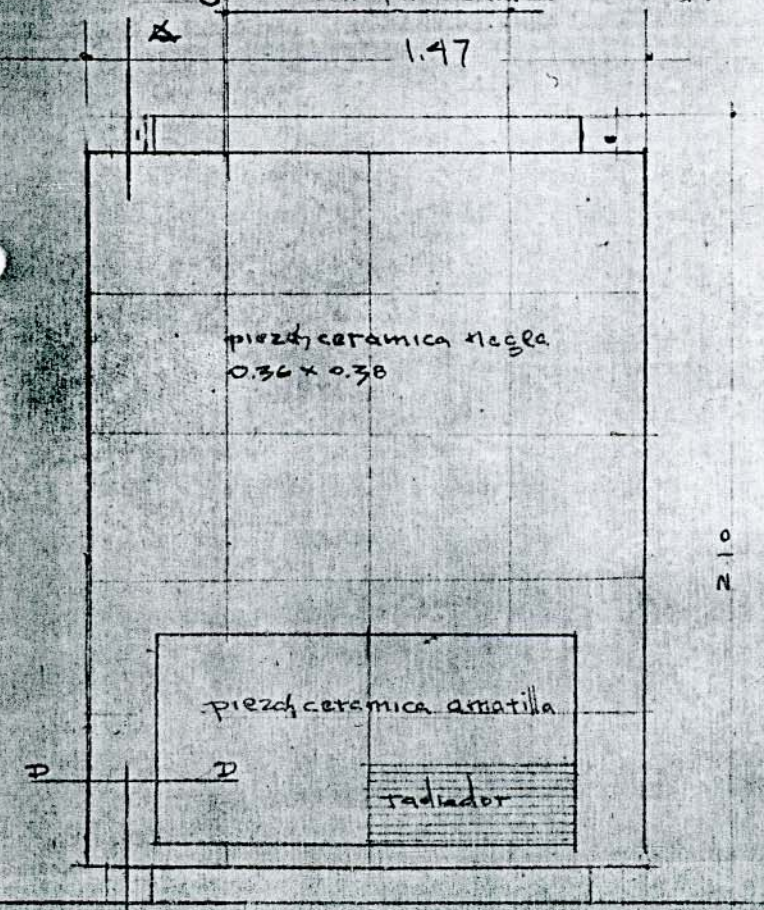


FRENTE A

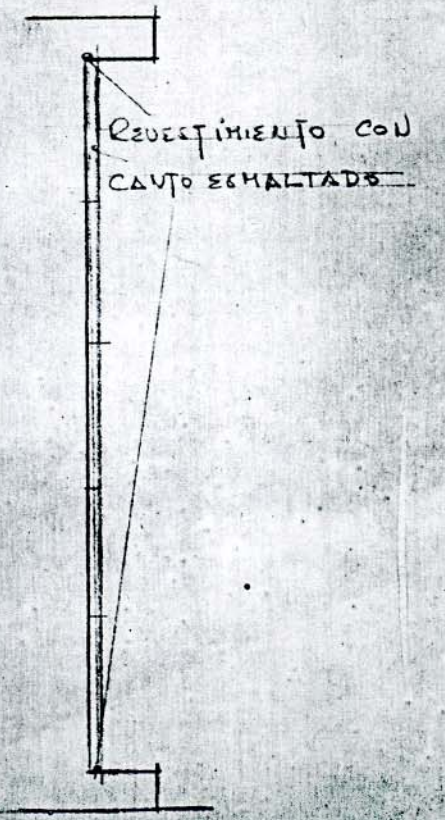


corte D-D

2 módulos chimenea terminada



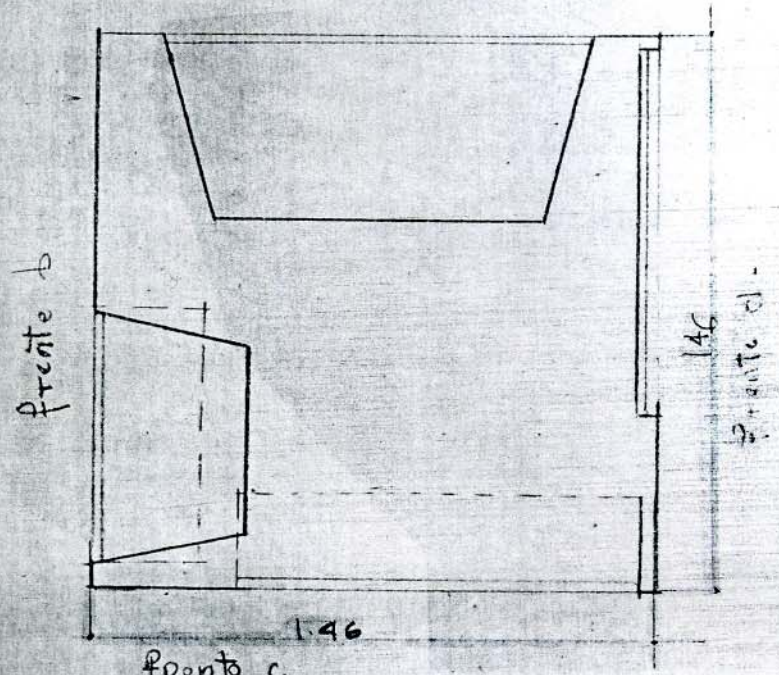
FRENTE C



CORTE A-A

ESC: 1:2

frente a



frente c

PLANTA - ESC 1:20

Adjuntamos modificación al plano de la chimenea enviado recientemente, en el que se especifica colores correspondientes de las piezas cerámicas en el frente que dá al pendiente y un frente más.

Carta 48. Nº archivo 248.

De Barcelona a Buenos Aires, de Ricardo Gomis a Antonio Bonet.

Escrita: 18 de Noviembre de 1960, unos dos meses después de la última carta de Bonet a Gomis. la Nº 245.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal

Análisis del contenido.

Esta es una carta de Gomis que comenta una de Bonet en relación a los muebles de las habitaciones. Va comentando los que encuentra que tienen algún problema que él considera que no se ajusta a la manera en que se van a utilizar. Es muy importante aquí la claridad que demuestra Gomis (probablemente ayudado por Inés), en relación a cómo se van a utilizar esos muebles, y que defectos o aspectos inacabados presentan tal como los dibuja Bonet.

Es decir que Gomis va revisando y objetando aspectos del diseño de Bonet siempre basado en un estricto análisis de practicidad y uso de esos muebles. Así comienza por las mesas y bancos fijos revestidos de vidrio, analizando lo incómodos que son para entrar y salir si realmente son fijos y mantienen las distancias fijas entre ellos. Propone a Bonet unas guías para que pueda correr la mesa unos centímetros, y así poder moverlo al entrar y salir la persona, sobre todo la que se encuentra contra la pared, que es la posición más incómoda.

A continuación va comentando otros muebles, en particular se detiene en los que tendrán las personas de servicio y guardas. Es muy interesante el comentario que hace cuando quiere que la mesita de noche del departamento de mujeres, tenga debajo suyo no un cajón solamente sino tres o cuatro (haciendo la mesita más alta), de manera que tengan lugar, además de los armarios, para sus efectos personales, y menciona ropa interior, medias, documentos particulares o cartas que quieran guardar. Cree que con los armarios solamente pueden no tener suficiente lugar para guardar todo lo personal.

También comenta aspectos de este tipo u otros de tipo práctico, como en el cuarto de los niños, donde considera que la repisa adosada a la pared (se refiere a la pieza de madera larga que va todo a lo largo de la habitación desde las camas hacia el ventanal) de los cuartos dobles también debe estar en los individuales, para dar posibilidad de colocar un tablero para mesitas, luces, etcétera.

Lo más interesante en esta carta es a capacidad de concentrarse en cada uso que tendrá en el futuro la casa de parte de Gomis, para poder comentar a su arquitecto cómo ajustar el diseño del mobiliario a los usos concretos de cada lugar.

Carta 49. Nº archivo 249.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 3 de Diciembre de 1960, unos 15 días después de la carta 248.

Tipo de carta: A máquina.

Páginas: 2.

Correo: Postal

Análisis del contenido.

En esta carta Bonet responde a las cartas de Gomis del 14 y 18 de Noviembre (de la del 14 no hay copia), y una de Bofill del 11 de Noviembre (tampoco hay copia de ésta).

Va respondiendo punto por punto a comentarios de estas cartas de Gomis, en relación sobre todo a medidas de muebles, camas, mesitas de noche, etcétera, y algunos puntos del tipo de ventana a colocar, si pueden colocarse ventanas corredizas para ventilar en algún caso, etcétera. Bonet responde a cada petición, en general en tono muy positivo y aceptando casi todos los cambios propuestos por su cliente. En este sentido, seguro que Bonet tiene dos buenas razones. Primero, que quiere que el proyecto avance y se termine lo antes posible, y aceptando en general los ajustes a pequeños detalles de medidas da vía libre a avanzar y no frenar la ejecución. En segundo lugar, sabe también que Gomis conoce a la perfección las medidas de usos para su casa, lo ha estudiado al centímetro, se trata de un ingeniero, estricto y preciso, muy meticuloso con las medidas y el orden de todos los elementos de su casa.

Este control extremo de Gomis por los temas de uso cotidiano son tan meticulosos que Bonet le llega a comentar en un momento de su carta: *“Me maravilla tu preocupación por la comodidad del huésped del cuidador que deberá sentarse en el rincón del banco. De todas maneras si te parece esto importante creo que tu solución es buena con los siguientes detalles:...”* Es realmente impresionante el control tan extremo del futuro del uso y comportamiento de los habitantes de esa casa que tiene Gomis, y esto es una ayuda perfecta e invaluable para Bonet, que a la distancia no tiene ninguna posibilidad de hacer este control y llegar a este nivel de perfeccionamiento.

Bonet sugiere algunos ajustes a soluciones que ha propuesto Gomis en sus dos cartas anteriores, es decir que acepta pero controlando, este también, cómo se ejecutarán estos detalles que su cliente le pide. Aquí se ve, en cambio, un alto control de Bonet en la definición constructiva y formal de la obra, también está concentrado y muy atento a lo que le propone su cliente, intenta ser positivo y aceptar en general sus propuestas pero sin desvirtuar aspectos esenciales del proyecto.

Anuncia que está enviando planos adjuntos y en sobre separado de dibujos de los diferentes muebles, sobre todo camas, mesas de noche, mueble que separa el comedor del office, banquetas, repisas de madera, etcétera. No tenemos estos planos, los debe haber entregado Gomis a Bofill para que le haga llegar al carpintero, y se han perdido.

Carta 50. Nº archivo 250.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 29 de Mayo de 1961, 5 meses y 25 días después de la carta 249.

Tipo de carta: A máquina, con croquis a mano.

Páginas: 3.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

En esta carta Bonet responde a una carta que ha enviado Gomis el 3 de Mayo, y que no tenemos. Comenta para empezar el Asunto Alfombras. Opina que no tiene importancia la coincidencia de las alfombras con las puertas de cristales del living, las de cara Sur, así que no cree que valga la pena modificar medidas y en cambio sí que cree que vale la pena encargarlas cuanto antes. Bonet, como comentamos en la carta 249, quiere avanzar y acabar la casa, y Gomis es súper meticulado con la medidas y coincidencias, y ahora es él el que retrasa el proceso de fabricación de muebles y acabados, por detalles que piensa que son importantes. En la obra gruesa, parecía que se aburría y entonces estaba ansioso, quería avanzar cuanto antes la construcción y presionaba a Bofill y a Bonet. Ahora es Bonet el que le presiona para avanzar, en el amueblamiento interior y materiales de acabado interno de la casa, se concentra muchísimo y no puede dejar a los industriales fabricar los elementos para acabar.

A continuación Bonet pide explicaciones de por qué ciertos industriales no han acabado sus tareas, cuando para él debían estar estos temas acabados: Salvá y el mueble del comedor de niños, el pintor en los módulos de garaje y dormitorio de servicio... Le pide asimismo detalles del estado de colocación de la tierra y el césped, del piso de madera y la escalera de la torre. Le menciona dos veces a Ana María, su esposa, en relación a que esta está en Barcelona, y le ha comentado de la visita de Robert Gerhard, y que si necesitara dinero también le haría saber a través de Ana María... es decir que su mujer está en Barcelona otra vez, quizás ya como primeros pasos para el regreso de Bonet a esta ciudad.

Adjunta a esta carta croquis del mástil para Soldevila, con definición del emplazamiento y detalles constructivos. Siempre a mano alzada, sin casi medidas, algunos comentarios escritos, pero basándose en preacuerdos y sobre-entendidos con su cliente e industriales, que ya le conocen y por tanto entienden lo que les quiere decir con tan pocas notas. Lo interesante de este mástil que propone para La Ricarda es que es exactamente igual al que construyó en 1946 para La Solana del Mar, en Portezuelo, Punta Ballena, Uruguay.

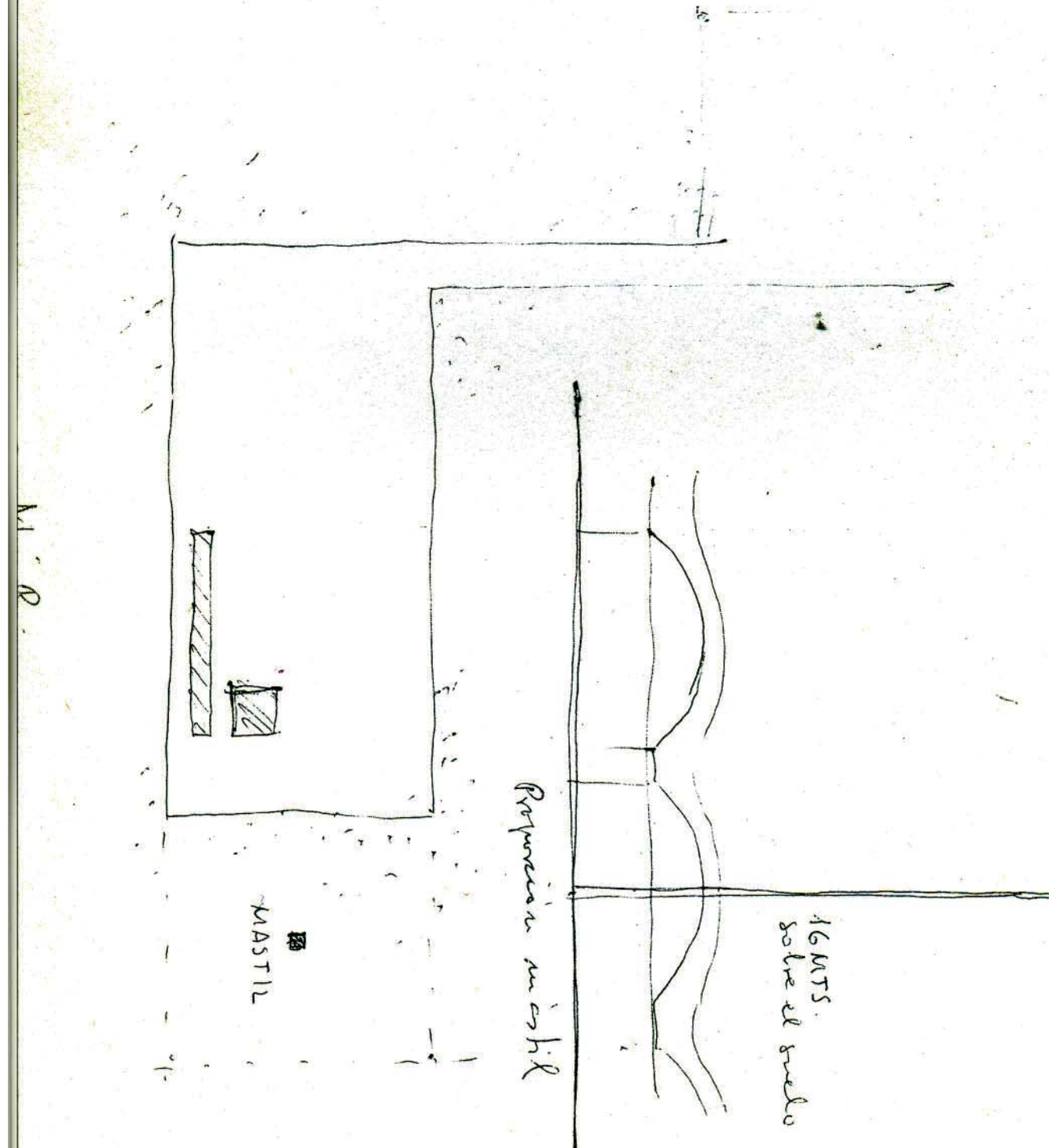
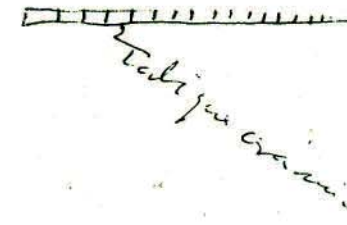
Es de interés también aquí dos notas que escribe Gomis en la parte alta de esta carta. Pone:
Rda. 5. Jun
Leída 9. Jun.

Muy interesante el nivel de control del tiempo que dedica a las cosas, cuando pasan y cómo registra este suceder de los acontecimientos. Recibe la carta un día 5 y la lee cuatro días más tarde. Puede ser que no tenga tiempo de leerla, pero también puede ser que la deje unos días antes de acometer su lectura ya que tiene otros problemas antes que resolver...

Se reproducen a continuación los croquis del mástil, con definición del emplazamiento y detalles constructivos

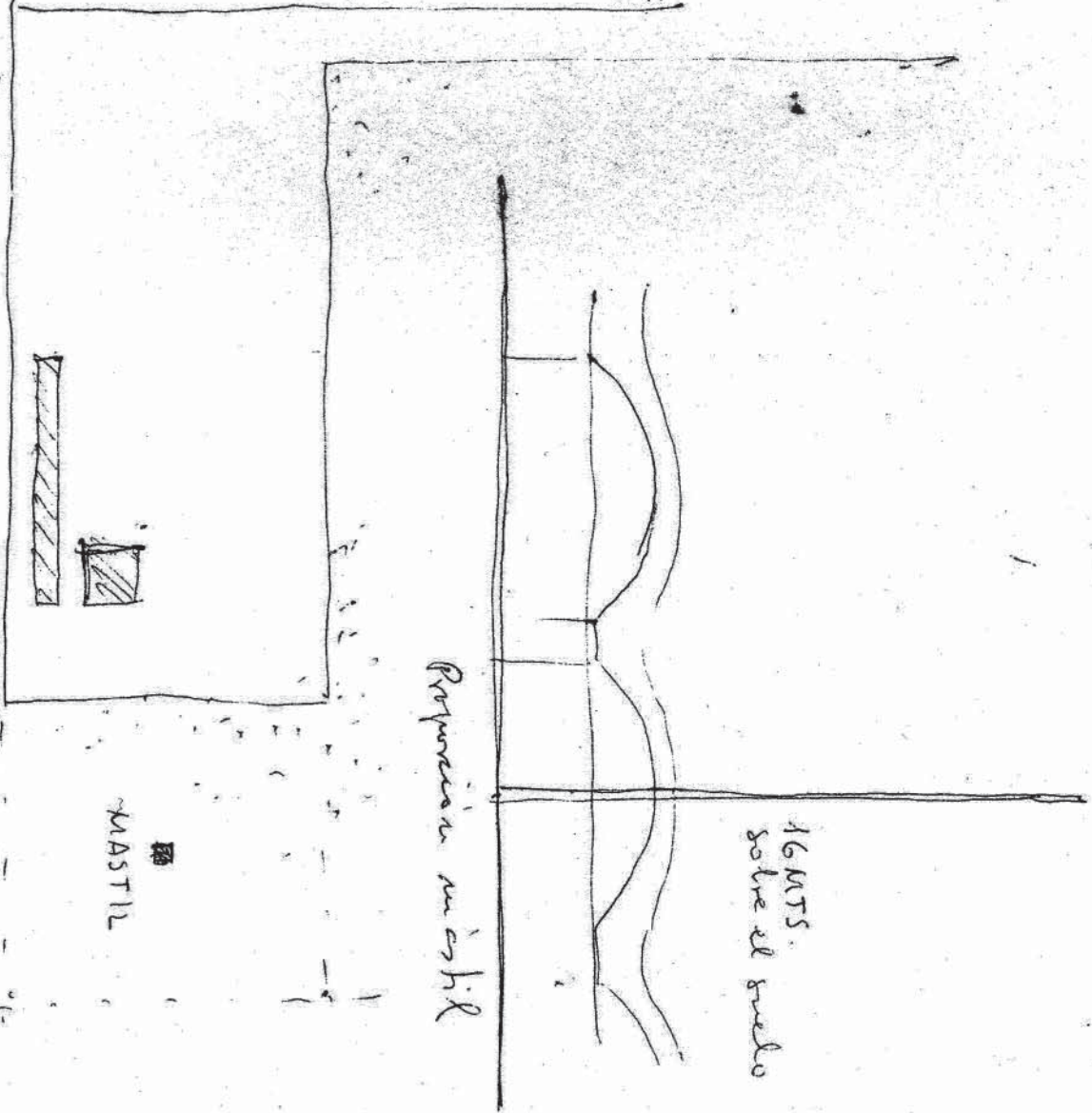
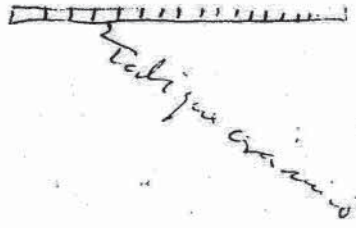
Antonio Bonet

arquitecto s. c. a. c. i. a. m. Florida 835 oficina 411 t. e. 32 - 1480 Buenos Aires Argentina



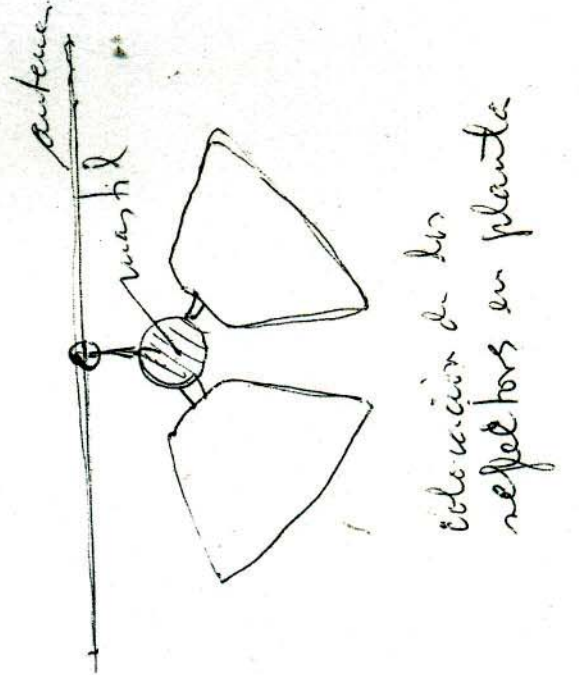
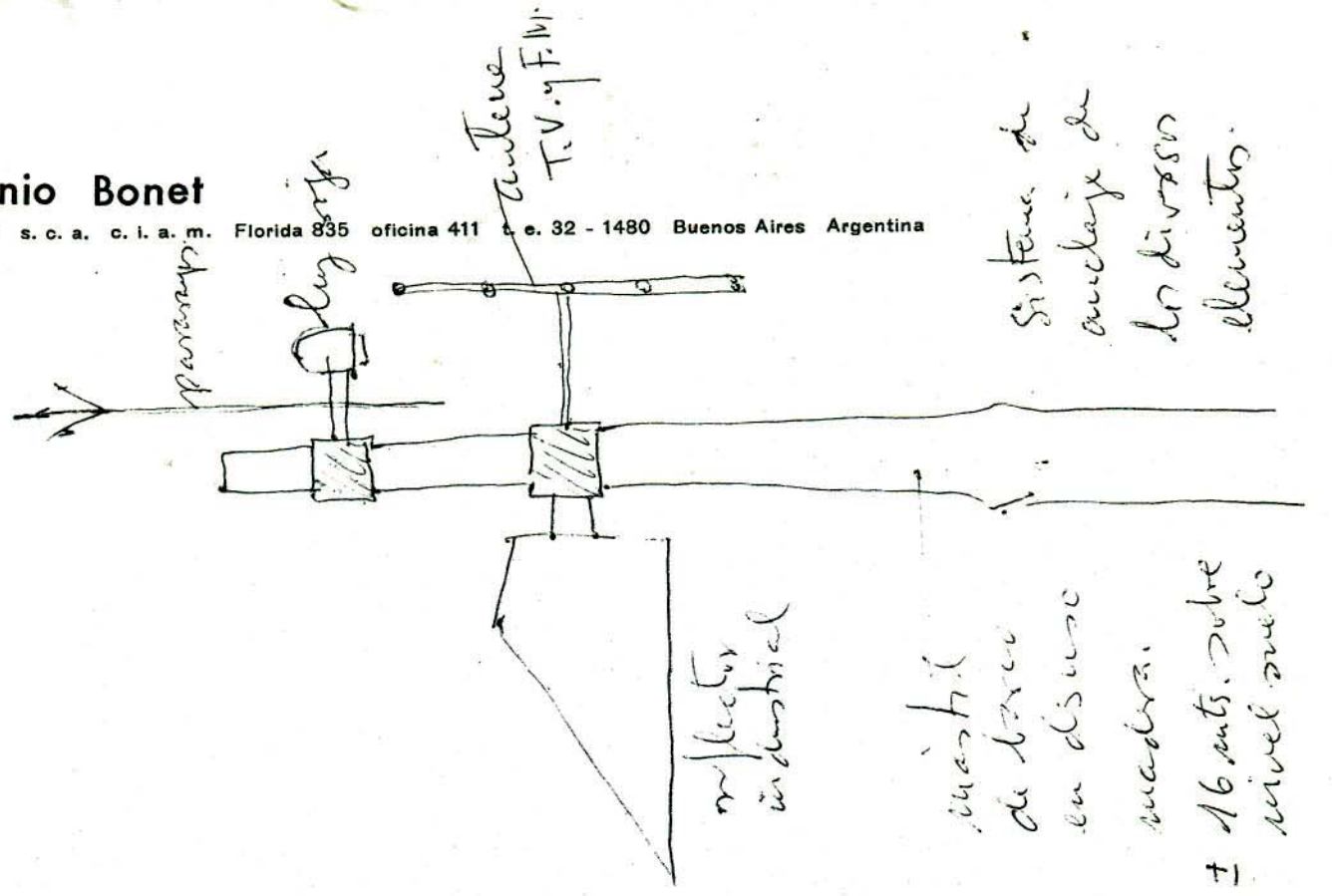
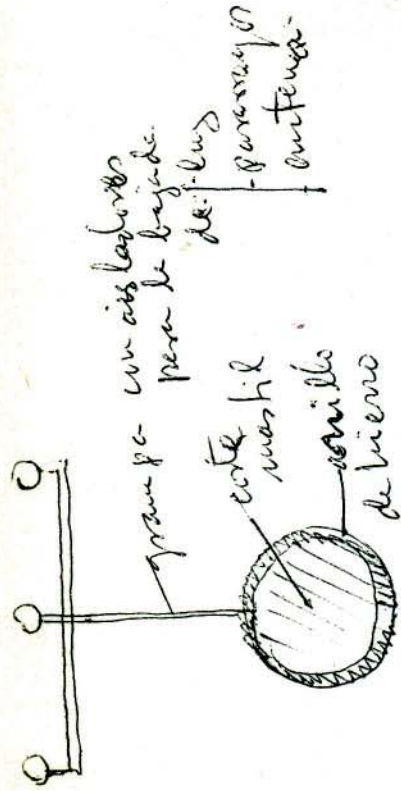
Antonio Bonet

arquitecto s. c. a. c. i. a. m. Florida 835 oficina 411 t. e. 32 - 1480 Buenos Aires Argentina



Antonio Bonet

arquitecto s. c. a. c. i. a. m. Florida 835 oficina 411 t. e. 32 - 1480 Buenos Aires Argentina



Carta 51. Nº archivo 251.

De Buenos Aires a Barcelona, de Antonio Bonet a Ricardo Gomis.

Escrita: 30 de Noviembre de 1961, 6 meses después de la carta 250.

Tipo de carta: A máquina, con croquis a mano.

Páginas: 1, con un croquis a mano alzada de la rampa de coches en la entrada de la finca.

Correo: Postal

Carta con membrete: Antonio Bonet, Arquitecto SCA CIAM Florida 835, oficina 411, t.e. 31 9880 Buenos Aires Argentina.

Análisis del contenido.

En esta carta Bonet pide a Gomis que le escriba en relación a la entrega de los muebles que faltaban: cortinas, alfombras, cubrecamas, linternas de comedor, reflectores de jardín, etcétera.

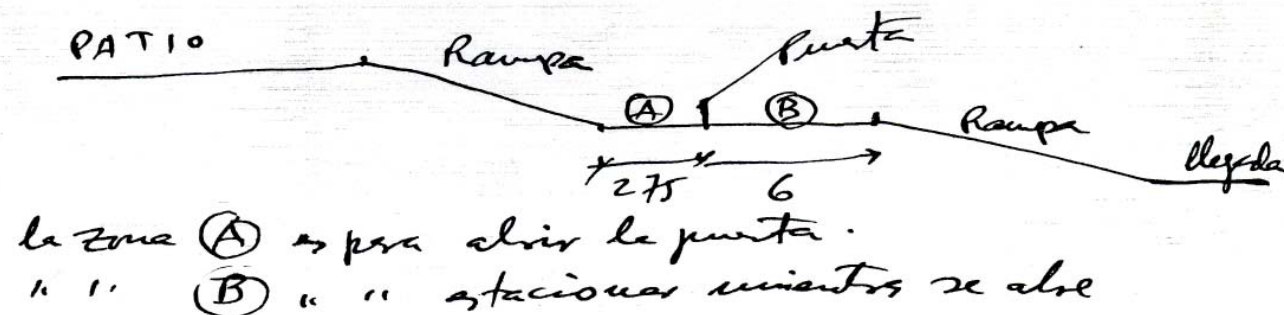
Además le envía un croquis en sección longitudinal de la entrada de la finca. con la indicación de la colocación de la puerta para que se pueda estacionar el coche antes y después de abrirla. Muy esquemático, confía mucho que le entienden y ya lo sabrán resolver con el oficio propio del constructor y los industriales.

En general en estas últimas cartas, excepto para los planos de muebles, que dibuja y envía con detalles. se nota mucho que hay una confianza en la ejecución de la obra que se deja en manos de los conocimientos de los industriales y constructores, de gente que conoce su oficio y que por lo tanto con unas indicaciones precisas, aunque sin acotación de medidas, pero con proporciones y comentarios, éstos pueden resolverlo todo con buen criterio y bien construido. Esto es una ayuda para Bonet, que dirige la obra a distancia y que por tanto puede contar con ellos para esto.

Se reproduce a continuación los croquis del mástil, con definición del emplazamiento y detalles constructivos

camas, linternas del comedor, reflectores de jardín etc..

Además se me ocurrió que al colocar la puerta de entrada a la finca en la rampa de acceso de coches, debe conseguirse una sección longitudinal de la siguiente forma:



Aparte de esto ya dijimos que la puerta debe estar a escuadra con la casa y no seguir el límite de la finca.

Esperando tus noticias os manda un abrazo para los dos vuestro amigo

Antonio



6. Conclusiones

El objetivo de esta tesis ha sido registrar las cualidades encontradas en la casa, como manera de demostrar que todo lo que se habla en la Correspondencia entre cliente y arquitecto de La Ricarda, toda la ambición que estos dos personajes expresan por construir “una casa perfecta”, realmente se llega a construir así. Para ello he ido rodeando la casa, estudiándola desde diferentes aproximaciones. Cada una de estas aproximaciones explica una cara de la casa, pero cada una por separado no la explica por completo, necesita de las otras.

La primer aproximación a La Ricarda fue a través de la documentación con que primero di para comenzar este trabajo: la correspondencia entre el cliente y el arquitecto, un material muy especial que me abrió la historia de la casa desde el punto de vista del viaje y del proyecto a distancia, a partir de cartas que son planos y dibujos para explicar su construcción. Estas cartas, a su vez, hablan de una manera de vivir entendida de igual manera por estos dos personajes, y de una educación que se busca para los hijos, que combina la cultura artística con la de la naturaleza.

La segunda aproximación al objeto de estudio se relaciona a un método de trabajo: acercarme a la obra a través de la observación directa y del dibujo, usando el dibujo como manera de observar y de pensar. En mi opinión este método no había sido aún utilizado para el estudio de esta casa, ya que los planos que se reproducen en libros y revistas mantienen siempre una distancia con el objeto original. Esos planos se parecen mucho a los que han quedado de la época de la obra, de escala muy general y poco detalle; respetan mucho los originales de la época sin ser críticos con la escala tan general que éstos tienen y que no nos permiten acceder a las cualidades técnicas y espaciales de la obra, mantienen una distancia que nos hace ver el edificio desde fuera. Son dibujos que no hacen la casa más conocida, ni reflejan la sorpresa que significa ir a ese lugar. En mi caso, dibujar la casa fue una manera de ponerme en movimiento, de comenzar a verla a través de dibujarla, usando el dibujo como forma de pensar la tesis. Así, a partir de sucesivas visitas a dibujarla, fui fijándola en grandes hojas de papel que permitieran hacer caber todas estas cualidades dentro, acercando la intensidad de la casa al observador. Los planos hechos para la tesis explican una realidad distinta a la que muestran las publicaciones de La Ricarda: su dimensión física y constructiva, y la estudian como objeto cultural que existe, que está ahí y se puede medir, tocar y visitar para aprender de él, “metiéndonos dentro” de la casa. A su vez, cada uno de esos planos sirven de base para reflexionar sobre las diferentes dimensiones contenidas en el proyecto, es decir que son planos documento que revelan, entre todos, la complejidad del objeto real.

El tercer elemento de esta tesis es el calendario, elaborado a partir de la necesidad de ver físicamente y desplegado el tiempo tan dilatado de la historia de esta casa, de los tiempos que contiene esta casa dentro suyo. El calendario sitúa la casa como parte de una secuencia de trabajos que permiten ver trasposos e influencias de otros proyectos hacia él, poniéndola en el contexto de la obra de Bonet y en el contexto internacional, haciendo evidente cómo, a pesar de ser una obra muy dirigida a un lugar y un paisaje determinado, hace constantes referencias a otras maneras de vivir y a otra técnica que no era la que se estaba practicando en España en ese momento. El calendario habla de la casa pero a la vez del personaje de Bonet, y de cómo funciona para él esta obra a distancia. Para Bonet, La Ricarda es una obra en la que existe una distancia geográfica y una cercanía cultural. Es por eso que sus conversaciones con Gomis son tan fluidas y de una complicidad inmediata: los dos miran hacia un paisaje y una cultura común. Pero lo mismo que le pasa a él le pasa a la casa, pues mientras para Bonet La Ricarda es un reencuentro con la cultura catalana, lo es también para la casa a partir de ese grupo de gente ligada a las vanguardias culturales de preguerra que se reencuentran bajo su techo. Para ellos, se trata de una distancia no geográfica sino temporal. Así que el calendario nos hace más conscientes de estas dispersiones y distancias geográficas o de tiempo que afectan a Bonet de una manera y a los que se quedan en Barcelona, de otra.

La dimensión de las tres grandes partes que componen la tesis son necesariamente de gran

formato, ya que intentan abarcar todas las múltiples dimensiones que el proyecto plantea. Tanto el calendario, que abarca cincuenta años desde la juventud de Bonet hasta que regresa a Barcelona desde América, como el estudio de las más de cincuenta cartas que cubren la relación continuada de catorce años entre cliente y arquitecto, hasta llegar a los dibujos de la casa, los tres registros de estas realidades son como tres grandes redes, que intentan atrapar toda la complejidad del objeto real.

De la observación completa del tiempo contenido en el calendario, vemos a Bonet como un arquitecto que va constantemente reutilizando soluciones que ya ha inventado antes, aplicándolas, cambiadas de escala o programa, en otros posteriores. Es un arquitecto que reutiliza sus propias ideas para nuevas soluciones, extrayéndolas como unidades independientes y adaptándolas a nuevos sistemas compositivos. En este contexto, La Ricarda puede entenderse como una combinación de al menos dos proyectos, los dos de Buenos Aires: el pabellón Berlingieri en Beccar y la Casa Oks en Martínez. A la vez, vemos también influencias en Bonet de la manera de vivir, extendida en una sola planta sobre el terreno, de las casas de las vanguardias de California de mitad de los años cincuenta.

En efecto, en primer lugar hay en La Ricarda una continuidad en sus trabajos con bóvedas, dibujadas primero con lápices de colores en el atelier de Le Corbusier para la Maison Jaoul y luego probadas en sus obras de Argentina y Uruguay, una investigación que Bonet aplica a sucesivos proyectos y que acaba con la bóveda de dos direcciones del pabellón en el jardín de la Casa Berlingieri en Beccar, Provincia de Buenos Aires. Este pabellón es un reencuentro de Bonet con su interés por la unidad autónoma para vivir, ensayada en los inicios de su carrera, precisamente cerca del Delta del Llobregat donde se ubica La Ricarda, en las Casitas del Garraf junto a Sert y Torres Clavé. Este interés por la unidad mínima autosuficiente, que puede funcionar aislada del resto de la casa y proporcionar toda la actividad diaria en su interior, es el que aplica Bonet directamente al Pabellón de los padres de La Ricarda. Y aquí vemos el concepto de extracción de unidades que Bonet aplica a lo largo de su carrera en sucesivos proyectos de América y España, extrayendo y evolucionando la unidad habitacional mínima a partir de sus primeras pruebas de dormitorio con baño en la lujosa casa de veraneo en Punta Ballena, la Casa Berlingieri en Portezuelo, Uruguay.

De la Casa Oks, en cambio, Bonet importa a La Ricarda su experimentación con la malla ortogonal, la grilla en dos direcciones dentro de la que se mueven todos los elementos compositivos de la casa. La casa como una metáfora del tablero de ajedrez, como ya se describe extensamente en el plano de la plataforma de esta tesis (ver Plano 3. Plataforma en el capítulo de Documentos de Observación), es la que permite a la familia que la ocupará moverse por las casillas con absoluta libertad. La malla sostiene sus movimientos, y permite que ellos se muevan en todas las direcciones, aunque es invisible. La malla cuadrada soporta la organización de la planta de la casa y el jardín, pero luego desaparece: sólo se reconstruye en los pabellones que dejan aire entre ellos.

Es curioso que, así como en la casa Oks de Buenos Aires la malla cuadrada ortogonal tiene tres dimensiones equivalentes, es decir que la casa ocupa partes de esta malla que se eleva del suelo dos plantas muy altas, unos ocho metros, en el caso de La Ricarda Bonet aplica la malla pero la aplasta contra el suelo, apretada en planta contra el terreno en el que se ubica. Aquí es donde entra en juego las casas que estaban experimentando las vanguardias de California, la serie de Case Study Houses que Bonet conoce y cuyo estilo de vida imagina para La Ricarda. Es decir que la malla ortogonal de dos plantas de altura de la Casa Oks se convierte para La Ricarda en una malla ortogonal de una sola planta, que contiene dentro una vida a ras de suelo, como el lugar le indica.

Pero aún hay un trasposo más, para mí clave en este proyecto, y que Bonet también trae desde la casa Oks: la celosía de cerámica, solo que aquí, a diferencia de la utilizada en la casa Oks, le agrega vidrio para que en algunos casos pueda funcionar, no solo como valla exterior, sino también como cerramiento entre interior y exterior. Pero la celosía no funciona perfectamente en todos los sentidos, es decir sí que lo hace en planta, pero no en sección. La Ricarda se mueve constantemente entre la planta y la sección, dos dimensiones que funcionan a la vez pero que muestran desajustes entre ellas. En planta, la casa funciona a partir de la malla ortogonal sin dirección predominante. Los dos ejes son igual de importantes, las

bóvedas no hacen valer una dirección sobre la otra. Baldosas de pavimento de salas, dormitorios y extensiones exteriores, revestimientos de paredes exteriores, pilares metálicos... todo está contenido en la malla cuadrada ortogonal, el módulo base de 8.80 m. x 8.80 m. que dirige todo el proyecto. Esta malla también define las condiciones de la bóveda: Tal como ya se comentó en el Plano 14. Módulo y Celosía, el espacio destinado a estar bajo la bóveda -quitando la franja de circulaciones-, es cuadrado también. Es decir que el ancho de 7.35 m. del arco de la bóveda coincide con el largo, si quitamos la franja destinada a circulación (8.80 m. - 1.45 m. = 7.35 m.). Por tanto, hay en la planta una zona "estática" bajo la bóveda, que deja a dos lados bandas de circulación y servicios, de techo plano constante de 1.45 m. de ancho, que actúan como zonas de traspaso entre bóvedas y módulos y que la conectan a lo largo de la planta en sentido Norte-Sur.

Ahora bien, este mismo concepto, aplicado a la celosía, nos hace ver que hay en la pieza cerámica una zona también estática, que contiene el vidrio circular de color, que es cuadrada y puede asimilarse al espacio cóncavo de las bóvedas. Vemos a los lados del vidrio circular unas bandas planas (como las bandas planas en los módulos bóveda), que también sirven para conectar las celosías vistas en sentido vertical, de la gravedad. En este caso, estas zonas de conexión, que yo he llamado calles, sirven para colocar varillas de acero y mortero y conectar las celosías unas a otras. En los dos casos, celosía y bóveda, tienen zonas de conexión, estrechas calles para circular -personas o mortero-, y conectar todo el conjunto. También en los dos casos a dos lados del espacio cóncavo circular quedan espacios vacíos cuadrados: en la celosía usados para otros vidrios, éstos de color neutro (transparentes) para competir con los colores de los circulares; en la casa, los espacios cuadrados son los patios que conectan los módulos abovedados. También los colores siempre cambiantes de los vidrios circulares siempre iguales, coinciden con los programas, siempre cambiantes de una forma constante: la bóveda que los sobrevuela. Así que mi primera conclusión tras el estudio de la casa es que el proyecto de la Ricarda está sintetizado en la pieza de celosía. En efecto, toda la casa vista en planta es una imagen de los muros de celosía, que vemos constantemente al visitarla. En los dos extremos, bóveda y celosía, comparten proporciones pero también forma de conectarse: por un lado como ya he comentado, a través de calles planas de unión; por el otro, a tocar directamente, sin transiciones, cara contra cara, esencia del sistema de estructura de entramado al que pertenece el proyecto. Entre estas dos escalas opuestas -la pieza de celosía en un extremo y la bóveda que es el módulo que rige la plataforma y la casa-, están contenidas, en medio, todas las otras medidas que hay en la construcción del proyecto.

Pero, ¿qué pasa con la celosía en sección? Aquí es donde el proyecto denota una combinación de dos fuentes: la malla ortogonal en planta y la bóveda para la sección. Así como en la planta tiene una coincidencia perfecta con la malla de dos direcciones en la planta, en cambio en sección, la celosía rellena el tímpano de la bóveda con tal desconexión, con un desencaje tan evidente entre las dos geometrías -curva de la bóveda con ortogonal de la celosía-, que deja en evidencia que una cosa y la otra llegan de orígenes distintos, de proyectos con lógicas diferentes. En efecto, la colocación de la celosía no se prepara para adaptarse a la curva de la bóveda, sino que se corta de cualquier manera: bóveda chocando contra vidrio, la bóveda que se va comiendo la pieza cerámica sin transiciones... Así que una segunda conclusión está en la evidencia de que Bonet proyecta La Ricarda a partir herencias de diversos proyectos anteriores que, no siempre, acaba de articular para que la nueva unidad los absorba completamente.

Como extensión de este concepto, la tercera conclusión de este trabajo es que Bonet, para solucionar el problema de tener que dirigir la obra de la casa a distancia, toma el módulo base como unidad de medida, usándolo constantemente a lo largo de toda la correspondencia para indicar, a sus colaboradores de equipo, rotaciones, distancias, medidas y desplazamientos. Todo es medido a partir de este módulo base (de medidas 8.80 m. x 8.80 m.), las indicaciones son de un módulo, medio módulo, dos módulos... no hay posibilidad de equivocación o malas interpretaciones de sus órdenes de obra. Así, a más de 10.000 km de distancia, Bonet consigue que todos sepan de qué medidas está hablando: el módulo es su metro. Las coincidencias entre las partes es total, permitiendo que todas las piezas encajen

unas dentro de otras, facilitando su ejecución.

La última reflexión que tiene este trabajo está en los usos y rituales para el funcionamiento de esta casa, que son definidos por los clientes y que Bonet formaliza. La vida en la futura Ricarda para los Gomis Bertrand es actual. Ricardo e Inés imaginan una casa donde, en su cabeza, ya viven, una casa en presente, no en futuro: proyectan en futuro su vida actual. Esto es fundamental para que el proyecto funcione perfectamente desde el primer día y por eso hablan al arquitecto de su vida tal como la viven ahora, no imaginan otra vida en el futuro, es más: no imaginan un futuro mejor. Vivir el presente en La Ricarda, aunque aún no haya comenzado su construcción, es ya una realidad en que pueden proyectarse ellos mismos, como habitantes conocidos, en el interior de esa casa imaginada. Condensan su vida en las cartas, y la envían por correo. Bonet, que las recibe del otro lado del océano, los conoce bien y entiende cómo son, cómo viven y por tanto puede interpretarlas, entender un programa escrito por carta, sin la ayuda de la conversación, que puede aclarar dudas y ayudar en los matices. Pero, ¿qué y cómo definen de la futura casa a Bonet? A partir del estudio de las cartas podemos ver cómo lo que estos clientes definen a Bonet no son tan solo los usos, sino los rituales que guían estos usos, la formalidad que domina la vida de esta familia y que definirá sus movimientos a lo largo del día. Así, el programa aportado por los clientes y que ayuda a Bonet a dibujar no se reduce tan solo a usos por habitación o distribución de espacios, sino que informa hasta el más mínimo matiz sobre la manera de vivir, de guardar la ropa, de ventilar, de recibir invitados, de cocinar viendo el jardín... pero también del lugar ocupado por cada uno de los miembros de la familia, del servicio y de los invitados a la casa. En efecto, la definición del programa viene dada a partir de los límites de ocupación de los espacios por cada miembro de la familia, y de los rituales que rigen el desarrollo de las actividades cotidianas. Por eso, la posición de los padres es clave: separada del resto de la casa ("Pabellón independiente") y la más distante desde la entrada, indicando una voluntad de intimidad y reserva en relación al resto de la familia, a la vez que control del funcionamiento privado y social de la casa.

Distancia respecto a extraños y a los niños, ubicados en un pabellón separado. Y distancia respecto a los cuidadores, que también estaban separados pero aún un poco más, en un pabellón propio, a una distancia del cuerpo principal de la casa. Los niños en un pabellón independiente, con su propio patio de extensión cerrado... podría sugerir desde el punto de vista de los propios niños una posibilidad de aislarse y jugar y divertirse en su pequeño mundo autónomo. Pero visto desde la perspectiva de la distribución general de la casa, cerrándose la puerta que conecta el distribuidor con este pabellón -una sola puerta, discreta y pintada igual al resto de la pared, un poco incómoda de tomar desde la entrada principal-, podría dejar a los niños fuera de escena en caso de "una velada de adultos". Por eso mismo, los niños no tienen ventanas ni vistas al Este, hacia el patio de entrada. Su expansión no se hace hacia la llegada de invitados, sino hacia atrás, hacia un patio que no queda a la vista de invitados nunca, pues está rodeado de muros.

Los circuitos en que se movería la familia en las diferentes circunstancias del día y la noche estaban muy calculados y controlados, planeados de antemano y explicados al arquitecto, que los supo dibujar. Por lo tanto, los clientes dictan a Bonet cómo usar la casa, los protocolos y rituales que seguirían las actividades diarias, toda la formalidad con que desarrollarían su vida ahí. Es por eso que la casa define tan claramente la posición y movimientos de cada uno de los ocupantes y los forasteros, las barreras y los límites en que se moverían. Los visitantes llegaban al distribuidor y desde ahí el paso más franco y evidente era hacia la Sala de Estar. Si querían acceder hacia los niños, la pequeña puerta en un ángulo retrasado desde el acceso, desanimaba esa dirección. Si querían acceder al dormitorio de los padres, la gran distancia hacía poco fácil el acceso rápido, además de que eran vistos desde el jardín a través del ventanal de la galería-pasaje. Si querían acceder al comedor o cocina, el acceso estrangulado y a través de un quiebro también convertía en poco intuitiva esta conexión. Así que el recorrido de la visitas, a la Sala primero y luego al Comedor pegado a la fachada Sur, era el previsto para los visitantes. Una vez en la sala, estos se moverían por el eje paralelo al

mar más cercano a la fachada vidriada, pasando entre la chimenea y la fachada. Desde ese eje podía acceder al Comedor o al porche exterior, y de ahí al jardín.

Mientras los invitados estaban en esta zona Sur de la casa, los niños podían acceder al comedor secundario sin ser vistos. Gracias a la gran puerta doble de madera de acceso a la Sala, que abierta funciona como un biombo que no permite ver directamente desde la zona de sofás al distribuidor, los niños podían acceder a la zona de servicio a través de la pequeña conexión en diagonal que conecta el distribuidor con el comedor. El mueble office hacia otra vez de biombo para que no se les viera, de manera que podían incluso acceder a la cocina y servicios si las visitas estaban cenando en el comedor principal. Los niños se quedarían cenando en su pequeño comedor secundario, adosado a la fachada Norte. El servicio también podía moverse por la cocina, el comedor de los niños, el distribuidor y de ahí salir al jardín Oeste por el lateral del estanque, sin interferir o ser vistos por los invitados.

El pabellón independiente de los padres, distante varios pasos del distribuidor de la casa, se convierte así en una zona propia a la que nadie accedía, que a su vez se iba privatizando más y más a medida que se entraba en el espiral que acaba en el baño. Desde el jardín, la zona más pública de la casa, se veía una elegante sala de estar, con chimenea: la fachada hacia el Sur. No se presentaba como un pabellón en el que dormir. Uno no veía una cama o el baño desde fuera, sino que se presentaba públicamente, al igual que sus dos ocupantes, con decoro y siempre elegantes. Este pabellón propio, alejado del resto, les apartaba de los niños y del servicio, les daba una intimidad que ninguna otra parte de la casa tenía. En una segunda escala de cercanía estaban los niños, que podían acceder a ellos a través de la galería cubierta, sin necesidad de pasar por el resto de la casa para esto. En tercer grado de cercanía, los cuidadores o servicio, que ocupaba un pabellón igual al de los niños, pero estaba separado de la casa principal. Para ir desde su pabellón a la casa debían salir de su pabellón al exterior, cerrar una puerta y abrir otra. A pesar de que hubiera mucha confianza y familiaridad en el trato, se representaba con esta desconexión el ritual de tener que salir de su casa y entrar a una casa que no era la suya.

También la conexión del módulo de Cocinar-Lavar-Planchar con el Comedor tiene una doble puerta. Podía ser un tema de ruidos y olores, pero también podía estar escenificando la separación física del servicio con la familia, las barreras de esta formalidad. Este pabellón de Cocinar-Lavar-Planchar tenía fachada al jardín, exactamente de la misma forma que el propio pabellón de los cuidadores: un muro de celosía que no permitía las vistas, aunque sí la iluminación. Esta fachada, idéntica en los dos frentes de los espacios que ocupaba el servicio, no permitiéndoles ser vistos desde el jardín, era otra distancia que claramente definía los límites a la relación entre ocupantes.

Todos estas barreras, distancias y circulaciones definían muy bien hasta donde llegaban los movimientos y los límites de cada ocupante, y ésta era la información que recibía Bonet para organizar la casa. Los actos de esta familia eran formales, protocolarios, avisando unos días antes, con invitación impresa que se enviaba por correo postal... Sus actos tenían mucha parte de ritual, y estos rituales son los que explican a Bonet, con precisión en cartas y conversaciones directas. La arquitectura de Bonet formaliza estas relaciones, y la casa responde a esa forma de vivir que los Gomis Bertrand querían. En ese aspecto, al visitarla sorprende la libertad de circulación que existe por toda la planta, sin distinciones aparentes, es una casa sin puertas. Pero es que son precisamente esa disciplina y esos códigos de conducta los que hacen que la familia pueda organizar su vida diaria sin puertas. La distinción es en realidad más básica, más primitiva: por territorios. La Ricarda es un territorio formalizado.



7. Bibliografía

LIBROS

- **ÁLVAREZ, Fernando - ROIG, Jordi** (Editors). *Antonio Bonet Castellana 1913-1989*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. 1996
- **ÁLVAREZ, Fernando - ROIG, Jordi** (Editors). *La Ricarda. Antoni Bonet Castellana 1913-1989*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. 1996
- **ÁLVAREZ, Fernando - ROIG, Jordi**. *Antonio Bonet Castellana*. Barcelona: Santa&Cole y Centre d'Estudis de Disseny, ETSAB - UPC. 1999
- **BORRÀS, Maria Lluïsa**. *Villèlia*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1974
- **BOYLE, Bernard Michael**. *CONSTRUCTIONS. Buildings in Arizona by Alfred Newman Beadle*. USA: Gnosis, Ltd, 2008.
- **BOHIGAS, Oriol**. *Polémica d'arquitectura catalana*. Barcelona. Edicions 62. 1969.
- **BOHIGAS, Oriol**. "Apéndice I. La arquitectura moderna en España", en Dollfres GILLO, "La arquitectura moderna". Barcelona. Ed. Ariel, 1980.
- **DUTTON, Dennis**. *The Art Instinct: Beauty, pleasure & human evolution*. Oxford: Oxford University Press US. 2009
- **FLORES, Carlos**, *Arquitectura Española Contemporánea*. Bilbao, Ed. Aguilar 1961.
- **GASCH, Sebastià**. *Escrips d'Art i d'Avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987
- **GERHARD, Robert**. *Collage*. Barcelona: C_RG i Fundació privada de L'Auditori i l'Orquestra, 2011
- **KATZENSTEIN, Ernesto - NATANSON, Gustavo - SCHVARTZMAN, Hugo**. *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata y España*. Buenos Aires: Espacio Editora, S.A. 1985
- **KATZENSTEIN, Inés** (Dirección Editorial). *Ernesto Katzenstein Arquitecto*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 1988
- **LAMPRECHT, Barbara**. *Richard Neutra, Möbel Der Körper und die Sinne*. Berlin: Ernst Wasmuth Verlag Tübingen. 1983
- **LAPUNZINA, Alejandro**. *Le Corbusier's Maison Curutchet*. New York: Princeton Architectural Press. 1997
- **LE CORBUSIER**. *La Charte d'Athènes*. Paris: Éditions de Minuit. 1957
- **LE CORBUSIER** (Texto) **GOMIS-PRATS** (Fotoscop). *Gaudí*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A. 1967
- **MANIAQUE, Caroline**. *Le Corbusier et les maisons Jaoul. Projets et fabrique*. Paris: Éditions A. & J. Picard. 2005
- **MC COY, Esther**. *Case Study Houses 1945-1962*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls. 1962
- **MC COY, Esther** (Essay). **GOLDSTEIN, Barbara** (Editor). *Arts & Architecture. The Entenza Years*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls. 1998
- **MESTRES QUADRENY, Josep M.** *Tot recordant amics*. Tarragona: Arola Editors, 2007
- **MESTRES QUADRENY, Josep M.** *Tot muda de color al so de la flauta*. Barcelona: Fundació Joan Brossa i Ajuntament de Barcelona, 2010
- **MESTRES QUADRENY, Josep M.** *Vida i obra de Robert Gerhard*. Barcelona: C_RG i Fundació privada de L'Auditori i l'Orquestra, 2011
- **PIÑÓN, Helio - CATALÁ-ROCA, Francesc**. *Arquitectura moderna en Barcelona 1951-76*. Editorial UPC. Barcelona, 1996
- **RUBÍO I TUDURÍ, Nicolau Maria**. *ACTAR. Discriminación entre las formas de quietud y movimiento en la construcción*. Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba y Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia. 1984
- **TORRES, Raimon**. *Josep Torrès Clavé*. Barcelona: Santa&Cole y Centre d'Estudis de Disseny, ETSAB - UPC. 1994
- **TRESSERAS, Joan Manuel**. "D'Ací i D'Allà" *Aparador de la modernitat i la massificació*. Llibres de l'Índex. Barcelona, 1992

REVISTAS.

- **ÁLVAREZ, Fernando**. *El sueño moderno en Buenos Aires 1930-49* (Tesis doctoral). Revista DG nº 291. Barcelona, 1991
- **ÁLVAREZ, Fernando - ROIG, Jordi**. *Rehabilitación de La Ricarda de Antonio Bonet*. Barcelona: Revista Tectónica nº 18. 2003
- **ARCHITECTURAL DESIGN VOL. 48**, nº 2. 1978
- **ARTE Y HOGAR Nº 313**. Barcelona, Noviembre 1971, pp. 22-30
- **BOHIGAS, Oriol**. *Homenaje al GATPAC*. Cuadernos de Arquitectura núm. 40, 2on trimestre 1960.
- **BOHIGAS, Oriol**. Transcripción de conferencia de Antonio Bonet en la Universidad de Córdoba, Argentina. Revista Serra d'Or.
- **BONET CASTELLANA, Antonio**. *La modernización de la arquitectura rioplatense*. Revista Annals nº 5 pp. 43. Barcelona, 1991
- **CASOY, Daniel**. *Le Corbusier en La Plata: Entrevista con el Doctor Curutchet*. Barcelona: Revista Arquitecturas Bis nº 43. 1983
- **CIRICI, Alexandre**. *L'aportació de Joan Prats*. Revista Serra d'Or, nº 11. Barcelona, Noviembre 1963, pp. 35
- **CIRLOT, Juan Eduardo**. *Revista Cuadernos de Arquitectura nº 48* pp. 170-197. Barcelona, 1962
- **CORREDOR-MATHEOS, Josep**. "ADLAN us interesa, ADLAN us crida". Cuadernos de Arquitectura Núm. 79. Barcelona 1970
- **CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Nº64**. Barcelona. 2do trimestre 1966. pp. 33-35.- **CUADERNOS DE ARQUITECTURA Nº 79**. AAVV. *ADLAN testimonio de una época*. Barcelona, 1970 (4º trimestre)
- **DIEZ, Fernando**. *El fantasma de la casa Oks*. Buenos Aires: Revista Summa+ nº 80. 1962
- **DOMÈNECH, Lluís**. *La Ricarda. Premio Extraordinario FAD 1958-78*. Arquitecturas Bis nº 27. Barcelona, Març - Abril 1979 pp. 22-24
- **FÀBREGAS, Xavier**. *Josep M. Mestres Quadreny. La música i l'espectacle*. Barcelona: Revista Serra d'Or nº 219. 1977
- **GASCH, Sebastià**. *Elogio del snob*. "Destino", 30 Noviembre 1963.
- **GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón**. *Surrealismo arquitectural*. Revista Tecné. Buenos Aires, 1942
- **HOGAR Y ARQUITECTURA. Nº29**. Madrid. Jul-ago-1960, pp.30-35
- **HOGAR Y ARQUITECTURA. Nº51**. Madrid. Mar-abr-1964, p.34-39
- **LIERNUR, Jorge Francisco**. *Arquitectura Moderna. el grupo Austral, Argentina, 1938-1942*. Buenos Aires: Revista de Arquitectura nº 172. 1994
- **LIERNUR, Jorge Francisco - PSICHEPIURCA, Pablo**. *Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929-49*. Revista Summa nº 227. Buenos Aires, 1987
- **MAESTRIPIERI, Eduardo - LAPUNZINA, Alejandro - VACA BONONATO, Alejandro**. *Le Corbusier. La Casa Curutchet*. Buenos Aires: Revista 3 nº 8. 1996
- **M.D. (MOBEL DESIGN) Nº 15**. Març 1966, pp 105 M.B.M. Hans bei Barcelona
- **NIDELUSAN, J. - GONZÁLEZ AMARO, A.** *Mirar en Bonet es separarse*. Quaderns nº 194.
- **NUESTRA ARQUITECTURA. Voluntad y acción. Manifiesto del Grupo Austral**, Junio 1939
- **NUEVO AMBIENTE Nº 19**. 1969
- **ORTIZ, Federico - BALDELLOU, Miguel Ángel**. *La obra de Antonio Bonet*. Revista Summa. Buenos Aires, 1978
- **PIZZA, Antonio**. *El viatge. Antonio Bonet Castellana*. Quaderns nº174, jul-ago-sept 1987.
- **QUADERNS Nº 195**. *Vil·la La Ricarda*. Barcelona, 1993
- **ZODIAC Nº 15**. 1965

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES.

- **AC/GATEPAC 1931-1937.** Edición facsímil. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- **AC AVANTGUARDES DE CATALUNYA 1906-1939.** Fundació Caixa de Catalunya i Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona, 1992.
- **ALIX TRUEBA, Josefina** (Dirección y Textos). *Pabellón Español Exposición Internacional de París 1937.* Madrid: Centro de Arte Reina Sofía y Ministerio de Cultura. 1987
- **BONET, Pilar i PERAN, Martí** (Concepte i Direcció). *ADLAN i el circ frediani.* Mataró: Patronat Municipal de Cultura. 1998
- **BONET, Pilar i PERAN, Martí** (Comissariat). *Club 49. Reobrir el joc, 1949-1971.* Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Centre d'Art Santa Mònica. 2000
- **CROSET, Pierre-Alain** (Curatore). *I clienti di Le Corbusier.* Bologna: Rassegna. Problema di architettura dell'ambiente. 1980
- **DOMINIQUE BOZO** (Comisario). *André Breton y el Surrealismo.* Centro George Pompidou, París y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. 1991
- **GARCÍA-QUIÑONES, Belén** (Coordinación). *AC Publicación del GATEPAC.* Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. 2005
- **GUIGON, Emmanuel** (Editor). *Joaquín Torres-García. Un monde Construit.* Strasbourg: Éditions Hazan et Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. 2002
- **MALET, Rosa Maria** (Direcció) i **NARANJO, Juan** (Comissariat). *Joaquim Gomis: de la mirada obliqua a la narració visual.* Madrid: La Fábrica Editorial i Fundació Joan Miró. 2012
- **MARZÁ, Fernando** (Curador). *Le Corbusier i Barcelona.* Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. 1988
- **SMITH, Elizabeth** (Curator). *Blueprints for Modern Living: history and Legacy of the Case Study Houses.* Los Angeles: Museum of Contemporary Art. 1989
- **VAN DER WOUDE, Auke.** *CIAM Volkshuisvesting Stedebouw.* Delft: Rijksmuseum Kröller-Müller Otterlo, Delft University Press. 1983