

EL HUECO PAÑO. DOS SITUACIONES DE OPORTUNIDAD

Enrique M. Blanco Lorenzo y Patricia Sabín Díaz

Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña
eISSN 2173-6723
www.boletinacademico.com
Número 1 (2011)
Páginas 44-53

Fecha de recepción 10.11.2010
Fecha de aceptación 30.12.2011



Resumen

Frente al hueco pictórico corrido corbusieriano, el hueco paño amplía la negación de la estructura que éste ofrecía para producir la máxima relación interior-exterior. Indagar en su formalización, así como en los avances que el tiempo y la técnica han facilitado, permitirá explorar sus posibilidades. Las experiencias pioneras en dos contextos tan diferentes como A Coruña y Los Ángeles, hacen de la fábrica de Coca-Cola y la Lovell Health House dos magníficos ejemplos que nos permiten acercarnos a esta categoría de hueco arquitectónico.

Abstract

In front of the Le Corbusier's horizontal and pictorial opening, the wall-opening widens the denial of the structure, producing the maximum interior-exterior relationship. The research about its shape, work and the progresses that time and technique have provided it will let us to explore its possibilities through two pioneering experiments in different contexts: the Coca Cola Factory in A Coruña and the Lovell Health House in Los Angeles, two great examples to understand this category of architectural opening.

Palabras clave

Arquitectura. Fachada. Hueco. Richard Neutra. Andrés Fernández-Albalat.

Keywords

Architecture. Façade. Opening. Richard Neutra. Andrés Fernández-Albalat.



1 Adrien Fainsilber y Peter Rice (Ove Arup), fachadas acristaladas en la Ciudad de las Ciencias y la Industria (París, 1985/86).

INTRODUCCIÓN

Podemos afirmar que sin la existencia del hueco no sería posible la existencia del espacio arquitectónico. Analizar, pues, el hueco de fachada permitirá acercarnos al entendimiento de la arquitectura misma.

La aspiración de la modernidad por liberar al cerramiento de su función estructural permitió la consecución del *todo-hueco* —que denominaremos *hueco-paño*— en las fachadas. No sólo se trataba de negar el hueco tradicional como en el hueco corrido, sino de superar ese planteamiento sustituyendo y haciendo desaparecer completamente el cerramiento. Se trata del hueco que supera la definición clásica de éste como vacío en el muro.

Las soluciones tradicionales muy acristaladas, reinterpretadas con las nuevas técnicas del acero, permitieron ir perdiendo masa en la búsqueda de la ligereza, apareciendo toda la arquitectura del hierro que deriva de ejemplos paradigmáticos como el Crystal Palace (1851).

Importantes nombres para la arquitectura se vinculan al siguiente paso de incorporar a otras tipologías las nuevas técnicas: Peter Behrens, Walter Gropius o Mies van der Rohe. Sin embargo, años antes de que este último hubiese pensado en dibujar rascacielos de vidrio, Richard Steiff proyectó junto a su padre una nave de fachada acristalada (1903) que no sólo presentaba una perfilería minúscula, sino que contaba con doble acristalamiento, y que sería la primera construcción

conocida con un muro cortina, según cuenta Peter Albrecht¹.

Desde ese momento y de la mano de la industria, los arquitectos modernos buscaron incesantemente la generación de fachadas o huecos paño que garantizaran las mejores condiciones: apropiándose de todo el cerramiento, haciendo desaparecer la definición clásica de hueco como vacío en el muro, aportando e incorporando tecnología pero manteniendo invariada la concepción del hueco paño, para conseguir un máximo de transparencia y una mínima carpintería. Un máximo de relación y comunicación interior-exterior de los que participan ejemplos tan distantes cronológicamente como la escuela Bauhaus en Dessau (1925), que se abre y se muestra a la ciudad a través de sus *huecos-paño*, o las fachadas de la Ciudad de las Ciencias de París (1985) resueltas por el ingeniero de Ove Arup Peter Rice², en atención al ideario de los arquitectos más punteros, planteando una búsqueda de la verdad estructural de los materiales para la consecución de la máxima ligereza y transparencia (Fig. 01).

La transición del *todo cerramiento* al *todo hueco* se hace aquí en la búsqueda de la fachada que aspira a ser sólo vidrio, con una mínima presencia de elementos de carpintería y estructura.

El vidrio sin limitación dimensional no existe, por lo que, como consecuencia del planteamiento *paño*, surgirá la necesidad de modulación o fragmentación de este, bien por la posición de la carpintería, bien por la presencia de la junta. En cualquier caso, la imagen de

nuestras ciudades está muy influida por este concepto, y de la materialización de los detalles de unión en el paño podrá deducirse la coherencia con la concepción global del edificio. Resulta importante no olvidar que existen muchos edificios que se visten de vidrio como revestimiento, y no por ello utilizan paños como hueco de fachada.

Trataremos de lienzos de pared, del polo opuesto a los huecos de dimensiones reducidas, caracterizados por ser en ellos posible la entrada de luz con medida. Se trata de huecos totales, con una dimensión tal que superan los mínimos para producir la suficiente iluminación y/o ventilación entre interior y exterior, puesto que con su utilización no se pretende sólo atender a esas funciones. Su superficie abarca como mínimo una de las caras que definen el espacio a iluminar. Esto es, de una a infinito, pudiendo pasar del hueco de una casa patio, al *todo vidrio* de la casa Farnsworth.

Tomaremos dos casos en los que se verifica la utilización del hueco paño para la introducción de la modernidad en dos contextos alejados, tanto cronológica como geográficamente, poniendo de manifiesto el largo recorrido de esta categoría de hueco moderno con las sucesivas oportunidades que ofrecen los progresos de la técnica que los soporta.

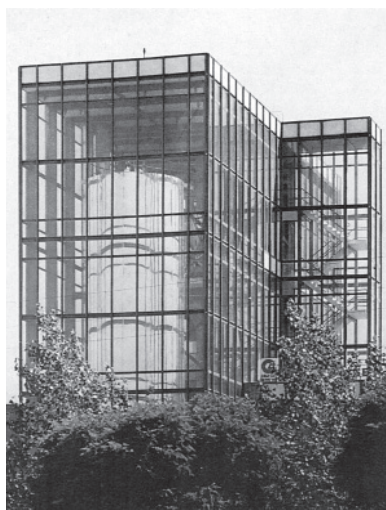
CONTEXTOS

La obra de dos inquietos arquitectos del sur y norte de Galicia en su regreso a casa, supuso a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta la recu-

peración del discurso moderno en Galicia. Xosé Bar Bóo (1922/94) en Vigo y Andrés Fernández-Albalat Lois (1924) en A Coruña, mostraron desde sus primeras obras el vínculo formal con la realidad norteamericana que habían conocido a través de las escasas publicaciones del momento y por las actividades en la residencia de estudiantes que compartían³. Ambos conocieron allí, en 1955, al arquitecto Richard Neutra (1892/1970), que se encontraba de viaje por España. Además, otros colegas como el vigués Desiderio Pernas Martínez (1930/96) —quien se formó en Estados Unidos con una beca Fullbright—, facilitaron la conexión americana.

Dada la pujanza económica y tecnológica que entonces presentaba, los Estados Unidos se habían convertido en una referencia constante para muchos de los principales arquitectos españoles de aquellos años, al igual que había ocurrido previamente con los europeos. Recordemos a Adolf Loos, y sirvan como ejemplo de esta influencia las *tentaciones* o *contraejemplos* de Fernando Chueca Goitia⁴ o de Francisco Javier Sáenz de Oíza, el «arquitecto que aprendió a aprender en Estados Unidos»⁵, transmitió sus experiencias en artículos como *El vidrio y la arquitectura*⁶, y llenó de referencias norteamericanas sus apuntes para la asignatura de *Salubridad e Higiene*.

En particular, Andrés Fernández-Albalat junto con Antonio Tenreiro Brochón (1923/2006), arquitectos desde 1956 y 1952 respectivamente, introdujeron el lenguaje moderno en la ciudad de A Coruña con la fábrica Coca-Cola. Hecho importante para recuperar



2 Genaro Alas Rodríguez y Pedro Casariego Hernández-Vaquero, fábrica Monkey (Madrid, 1960).

un lenguaje que había sido truncado y no había tenido oportunidades en la ciudad. Además, el programa funcional propuesto permitió una experiencia que todavía no había ocurrido en Galicia. Tras unos años de arranque con obras de menor entidad, proponen un edificio enormemente puro, utilizando e interpretando en él los elementos de la tradición moderna que, como ya se ha indicado, conocían por formación.

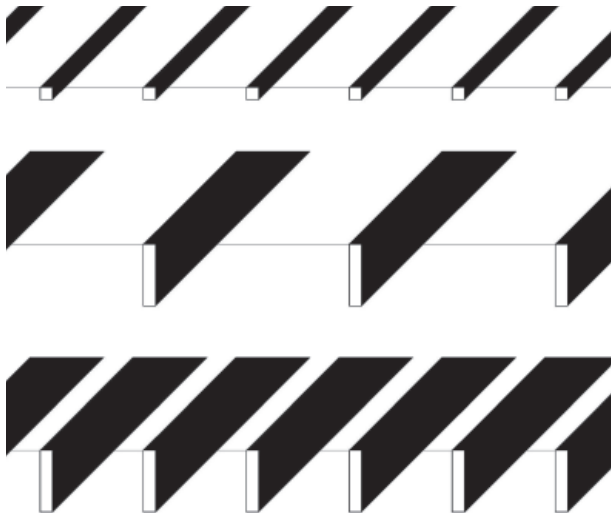
En el punto de encuentro funcional de almacén y oficinas, proyectan un volumen acristalado protector de los elementos más altamente tecnológicos, que al ser mostrados sin pudor a través de grandes paños acristalados se convierten en lo más representativo del conjunto. Arquitectura pulcra y esencial, próxima a la fábrica Monkey⁷ de Madrid, que Albalat volverá a utilizar en obras posteriores como la filial de la Seat (1964), edificio también próximo a la obra americana de Mies y a la homónima de César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide en Barcelona; o más adelante en la Sociedad Deportivo-Recreativa Hípica (1966), e incluso con menos recursos en Sargadelos (1967). Otras obras, de índole residencial, han recurrido también a formalizaciones de fachada que enlazan tanto con el concepto de *hueco-pañó* como con la tradición y reinterpretación de la galería en Galicia, así como con la contextualización de nuevas fachadas en entornos tradicionales (Fig. 02).

Por su parte, con su primera obra realizada de forma independiente en Los Ángeles, la Lovell Health House, Richard Neutra había culminado las peripecias de búsqueda del lugar en el que trabajar en las condiciones

óptimas⁸. La secuencia de los acontecimientos es como sigue: la amistad con el hijo de Freud, el aprendizaje con Otto Wagner, el empujón de Adolf Loos, el *California lo llama*, de una agencia de viajes en Zurich, el periplo europeo, el paso por Nueva York, el contacto con Chicago, Wright, la reunificación familiar... Todos fueron pasos necesarios para llegar a alcanzar unas condiciones propicias que California ofrecía. Schindler como precursor, fue de gran ayuda para su establecimiento.

Neutra estaba dejando a un lado la tradición conocida —incluso parcialmente la de su maestro americano, Wright⁹— para situarse en primera línea del Estilo Internacional. La trascendencia de la publicación *Wie baut Amerika?* (1927), en alemán, y de su periplo por Japón y Europa supusieron su aceptación internacional, y trajeron como consecuencia su invitación a la Bauhaus por Mies van der Rohe, su participación en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en Bruselas, en la exposición del MoMA en 1932, e incluso el llegar aparecer en 1949 en la portada de la revista *Time*¹⁰.

En 1929, Le Corbusier sólo había construido la villa Stein en Garches, Mies no había construido la casa Tugendhat, ni Gropius, ni Breuer, ni Mendelssohn habían construido viviendas de una sofisticación equiparable a la Lovell House. Según se ha visto, lugares aptos para la exploración y el avance en terreno virgen y la recuperación de los principios del Movimiento Moderno. Por ello, dos situaciones de oportunidad: el edificio industrial en la Galicia de 1959 y la residencia unifamiliar en la California de 1929.



3 Ficha comparativa de las separaciones entre montantes de diferentes secciones.

4 Andrés Fernández-Albalat Lois y Antonio Tenreiro Brochón, fábrica Coca-Cola (A. Coruña, 1959/62).



TRANSPARENCIA

El vidrio, aspira a ser cada vez más transparente. La utilización de este material por parte de los arquitectos se fundamenta precisamente en esa condición. Un material nuevo, en constante evolución, cada vez con mayores dimensiones y posibilidades de control lumínico y térmico, que además utilizado en grandes paños garantiza al edificio donde se aplica una lectura de absoluta modernidad. Mies van der Rohe lo había intuido ya desde los primeros años veinte con sus dibujos y ensayos.

En este punto, es importante recordar dos cuestiones generales de interés para la materialización de estos paños: a igual modulación, las secciones de carpintería con canto, utilizadas habitualmente para incrementar su inercia, reducirán la transparencia en una visión no frontal (Fig. 03); asimismo, la reflexión hace que la teórica levedad, transparencia o desmaterialización de los vidrios, los convierta en ocasiones en verdaderos planos enormemente pesados. Las fotografías (autorizadas) darán buena muestra de las intenciones específicas de cada autor.

La fábrica Coca-Cola suele ser mostrada a través de una fotografía que trata de explicar la transparencia. El propio arquitecto la elige para representarla en el mosaico para el cartel que el Consello da Cultura Galega realizó para el ciclo *Arquitectos Gallegos* (2004) (Fig. 04). Se trata de una imagen diagonal, tomada hacia la esquina norte, libre de luces molestas, sobre el estanque, que enfatiza la ligereza del volumen acristalado.

Llama la atención la diferenciación en la tonalidad de la carpintería: al exterior se muestra en un color negro que funciona perfectamente diluyendo su presencia sobre el fondo oscuro de la instalación industrial, y al interior se muestra en color blanco, como en un gesto de ofrecer claridad hacia la luz y penumbra hacia la profundidad interior.

Las fotografías que ilustran la obra de Richard Neutra desde el exterior, muestran una situación sutilmente distinta. La perfilera, que es coincidente cada tres módulos con la estructura e incluso se coloca al mismo tiempo en el proceso de montaje, se matiza con una tonalidad grisácea que recuerda al color azulado de la casa Lovell de la playa. Según la orientación, esta coloración permite la dilución o distinción del despiece. Además, la presencia de grandes cortinajes tras los vidrios garantiza la opacidad. Curiosamente, desde el interior, los pilares cuadrados de estructura mantienen el color claro del revestimiento, mientras que las carpinterías continúan con la tonalidad exterior. La complejidad espacial de la casa, en la que existe una gran variedad de espacios exteriores cubiertos, como los tradicionales *sleeping porches* en los que se continúa con la modulación del despiece y el ritmo estructural, provoca una rica diversidad de situaciones (Fig. 05).

VELOCIDAD

Dos funciones diferenciadas debieran, a priori, poner en crisis la elección de la misma categoría de hueco. ¿Cómo dos huecos aparentemente iguales pueden producir arquitecturas diferentes? O planteado de otro



5 Richard Neutra, Lovell Health House (Los Ángeles, 1927/29); alzado sur hacia la ciudad.



6 Acceso a la Lovell Health House en la película *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997).

modo, ¿cómo dos arquitecturas diferentes pueden hacer uso del mismo hueco en la resolución de funciones muy diferenciadas, como es el caso? Las condiciones de contorno tendrán siempre enorme importancia en la definición del hueco que pretende poner en relación el interior y el exterior.

La fábrica Coca-Cola muestra sus entrañas sin pudor. El edificio se sitúa al borde de un vial de acceso a la ciudad para ser observado desde el automóvil, en velocidad, convirtiéndose en sí mismo en símbolo de una marca que trata de conquistar un mercado y que nos enseña a vivir según los nuevos parámetros del *american way of life*. Un nuevo proceso de aprendizaje.

Se produce una disolución del límite del edificio, que en esencia no es más que un prisma puro flotando sobre el jardín y el estanque que lo circunda. Se muestra tal cual es. El hueco pretende desaparecer y la carpintería, no estar. La protección frente a los agentes meteorológicos, la imprescindible, y la transparencia, máxima. Un edificio extrovertido que hace público lo más íntimo, y un límite que aspira a no estar. La forma como consecuencia.

«Quizás se ponga la objeción que reduzco la arquitectura a casi nada. Es cierto que le quito muchas cosas innecesarias, que la libero de muchas futilidades que constituían su habitual decoración, para dejarle sólo su utilidad y sencillez... Un edificio con pilares exentos que soportan el envigado no necesita puertas ni ventanas: pero, por otro lado, si está abierto por los cuatro costados es invisible»¹¹.

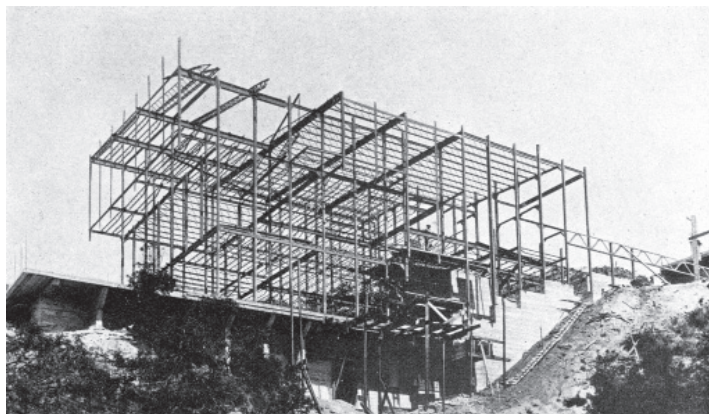
Cuando sí existe pudor, aun con el máximo carácter higienista-renovador de la época, los condicionantes son otros. La condición humana requiere de intimidad y protección. No se trata simplemente de guardarse de la climatología. Mies, años después, hará de las arboledas de la parcela el límite de la casa, produciéndose y entendiéndose la intimidad en ese ámbito. Neutra, sitúa la vivienda en la parte alta de la parcela, al norte. Con ello, las zonas correspondientes a los mayores huecos se dispondrán con un máximo de distancia al linde sur. Además, la topografía permitirá elevar la visión sobre el entorno inmediato y la ciudad¹². Estaremos entonces en una situación de dominio sobre el entorno, que deviene en intimidad.

Dado que la casa Lovell fue concebida para ser vista desde lejos y descubierta desde la proximidad, la relación visual exterior-interior no se transmite como transparente: es siempre forzada, hacia arriba, mientras que la relación interior-exterior es claramente permeable, con intención de establecer cerramientos virtuales en el paisaje cercano (vegetación) y lejano (Los Ángeles). Esta inteligente decisión permitirá aprovecharse, además, de una entrada por la cota superior, al nivel de los dormitorios, restándole presencia a la enorme vivienda (Mies actuará del mismo modo en la casa Tugendhat en Brno). Este artificio se aprecia perfectamente en una secuencia de *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997). De modo inverso, la casa ensimismada en su parcela será difícilmente apreciable desde el entorno y viales próximos (Fig. 06).

De todo ello podemos deducir que únicamente con-



7 Andrés Fernández-Albalat Lois y Antonio Tenreiro Brochón, fábrica Coca-Cola (A Coruña, 1959/62).



8 Richard Neutra, Lovell Health House (Los Angeles, 1927/29); construcción de la estructura.

seguiremos un espacio íntimo tratado con *hueco-paño* si podemos controlar las condiciones en el contorno de la edificación. Necesitaremos hacer de estos límites materiales para la arquitectura.

TÉCNICA

El proyecto del habitar de la *máquina de bebidas* coruñesa, puede entenderse como compendio de las enseñanzas miesianas y corbusierianas. La elevación del suelo de forma tal que el jardín y el estanque pasen bajo el edificio, así como la separación entre estructura y cerramiento, son reinterpretaciones de los principios de Le Corbusier. Seis grandes pilares de hormigón armado se separan del *hueco-paño* que forma la fachada, liberando el paso en el perímetro y concentrando los soportes estructurales en los lugares de mayores esfuerzos.

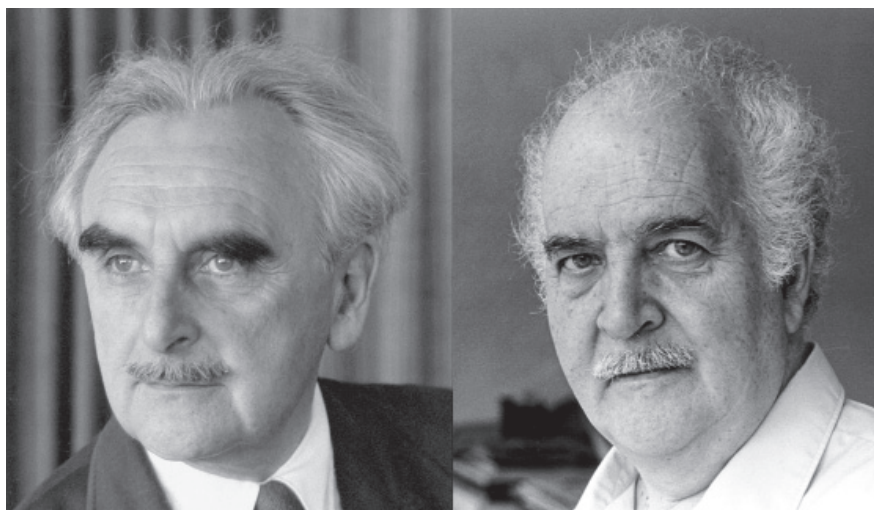
Debido a ello, la resolución del *hueco-paño* se convierte en la resolución del problema que tantas veces había solucionado Mies van der Rohe. Sin embargo, en esta ocasión no existirá un orden estructural de fachada que condicione la respuesta final. A pesar de ello —y aun pudiendo utilizar soluciones de vidrio en esquina o de repetición de un único montante vertical para la totalidad del paño—, los arquitectos coruñeses optan por una evolución del modelo adoptado en edificios como el Crown Hall de Chicago. Un doble sistema de montantes verticales no estructurales formados con perfilera de acero tipo IPE en toda la altura del edificio, y una carpintería de menor sección en la subdivisión vertical de los vanos creados por el primer

orden, posiblemente debido a la limitación dimensional de los acristalamientos. Se simula la imagen del IIT, duplicando además el perfil en la esquina. Con ello, la fachada es suficientemente resistente al empuje del viento y su verticalidad está sutilmente enfatizada (Fig. 07).

El que Neutra quiera dar la vuelta a la arquitectura es, sin duda, el elemento primordial en su búsqueda, y en una nueva relación de la arquitectura con el hueco. Más allá del aspecto formal, se introduce el aspecto funcional, importa cómo y con qué se edifica, preocupándose de «construir con irreprochable propiedad técnica»¹³.

Wright criticó la Lovell House por considerarla ligera y barata. Pero en ese momento, son éstas —precisamente— las contribuciones de Neutra a la arquitectura: conseguir realizar una estructura ligera, de acero, pese a seguir las reglas constructivas de estructuras de madera propias de Norteamérica, y enfatizar la ligereza utilizando grandes paños de vidrio; y construir de un modo económico y rápido, hacer la arquitectura moderna accesible, utilizando elementos existentes en el mercado, a modo de Home Depot o Ikea contemporáneos para la vivienda (Fig. 08).

La diferencia de edad de ambas edificaciones con las consecuentes avances tecnológicos, así como el propio uso, justifican las diferencias de las modulaciones de paños acristalados. Aproximadamente con anchos de 100 cm. en el caso coruñés (200 cm. a ejes de montantes verticales principales) y 50 cm. en el caso angelino



9 Richard Neutra vs. Andrés Fernández-Albalat Lois.

(tres unidades de 50 cm.)¹⁴. Verticalmente, se enfatiza todavía más la diferencia, con paños de más de tres metros de altura en A Coruña, mientras en Los Ángeles no superan en ningún caso los 80 cm.

Utilizar un hueco estandarizado supone valorar su propia existencia. Probablemente, la generación de la modulación de toda la vivienda a partir de esta dimensión sea una exageración, salvo que la totalidad de la misma se ejecute de un modo prefabricado. En la casa Lovell, el hecho se produce por un abaratamiento de costes, lo cual agudiza la contradicción, pues los revestimientos exteriores, por ejemplo, no son elementos prefabricados de junta seca que respondan a ese módulo. Podemos afirmar, por tanto, que no se trata de una construcción ortodoxa o coherente entre sus partes, aun siendo innegable los grandes avances que mostró.

En 1927, mientras Neutra estaba recién llegado a Los Ángeles, Walter Gropius proponía la construcción de viviendas unifamiliares prefabricadas para la *Weissenhof* en Stuttgart, que ahondaban en la aplicación de la técnica y de la producción en cadena. Fue el paso previo para otras experiencias, como el poco afortunado *Packaged House System* para la General Panel Corporation, que desarrollaría con Konrad Wachsmann ya en Estados Unidos entre 1943 y 1945¹⁵. Todas las partes de la vivienda estaban supeditadas a la concepción prefabricada del conjunto.

Son éstos, novedosos planteamientos que habían sido intuitivos con el estudio para las casas prefabricadas

Diatom (1923); o los cimientos prefabricados (1923), que tras haber sido experimentados parcialmente en la casa Lovell investigará en mayor profundidad en proyectos como la casa en madera contrachapada (1936).

CONCLUSIONES

Los ideales modernos de ligereza y máxima relación interior-exterior hacen del *hueco-paño* el paradigma de hueco moderno, sin importar la función interior que se muestra. Su control dependerá del correcto manejo de las condiciones de contorno (Fig. 09).

La necesaria utilización del límite físico definido como *hueco-paño* que aspira a una completa inmaterialidad, supone que la resolución del mismo asuma un papel secundario. La reinterpretación de la maestría de Mies, la perfección y la utilización del mínimo número de elementos para responder a una exacta necesidad fueron las pautas entendidas, asumidas y desarrolladas en la resolución del *hueco-paño* de la fábrica Coca-Cola de A Coruña.

La máquina de habitar que Richard Neutra mostró al mundo resultó prematura en su definición del *hueco-paño*. Hicieron falta más experiencias, y sobre todo, mayor desarrollo tecnológico para que los *huecos-paño* se convirtieran en grandes vidrios con un máximo de dimensión y un mínimo de carpintería. Y se aprendió. La familia Kaufmann o el fotógrafo Julius Shulman pueden dar buena cuenta de ello (Fig. 10).



10 Pierre Koenig, Case Study House #22 (Los Angeles, 1959/60).

Notas

¹ “Fábrica Steiff. 1903”, A+T 11 (1998): 4-9.

² Cf. André Brown y Peter Rice, *Peter Rice* (Londres: Thomas Telford, 2001).

³ Fernando Agrasar Quiroga, “Los modelos formales de la arquitectura norteamericana en la recuperación del discurso moderno en Galicia” en José Manuel Pozo Muncio y Javier Martínez González (ed.), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1945-1965). Actas preliminares* (Pamplona: T6, 2006), 53-58. Hay que tener en cuenta que la Lovell Health House aparece publicada por primera vez en España en 1932, en la revista A.C. Documentos de Actividad Contemporánea.

⁴ Javier Martínez González, “De Madrid a Granada Pasando por Nueva York. La experiencia americana de Fernando Chueca Goitia y el Manifiesto de la Alhambra” en Pozo et al., *La arquitectura norteamericana*, 175-184.

⁵ Rosario Alberdi Jiménez y Javier Sáenz Guerra, *Francisco Javier Sáenz de Oiza* (Madrid: Pronaos, 1996), 3.

⁶ Aparecido en la Revista Nacional de Arquitectura 129/130 (1952): 11-67.

⁷ Antonio Areán Fernández et al., *Madrid. Arquitecturas perdidas, 1927-1986* (Madrid: Pronaos, 1995), 138-139.

⁸ Lo describe muy claramente en su libro *Realismo biológico. Un nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1973).

⁹ El contacto había sido únicamente de unos meses tras haberse conocido en el entierro de Sullivan. Él mismo indica que salvo una casa en California, Wright prácticamente no tenía trabajo. Interesa recordar el proyecto para observatorio en Maryland.

¹⁰ Recordemos las fechas de las portadas de Frank Lloyd Wright (1938), Le Corbusier (1961) o Philip Johnson (1979).

¹¹ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968* (El Croquis: El Escorial, 1995), 336.

¹² La casa está situada próxima al observatorio del monte Griffith, a una cota muy elevada sobre la enorme extensión horizontal de la ciudad de Los Ángeles.

¹³ Leonardo Benévolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1990), 681-682.

¹⁴ Exactamente 5'-1 1/2" (155,321 cm.).

¹⁵ Cf. Gilbert Herbert, *The Dream of the Factory-Made House* (Cambridge: MIT Press, 1984).

Procedencia de las ilustraciones

Fig. 01. Brown, André. *Peter Rice The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture*. Londres: Thomas Telford, 2001.

Fig. 02. Varios autores. *Madrid Arquitecturas Perdidas 1927-86*. Madrid: Pronaos, 1997.

Fig. 03. Consello da cultura Galega (2004). Serie de carteles monográficos sobre arquitectos gallegos.

Fig. 05. Hines, Thomas. *Richard Neutra 1892-1970*. Milán: Electa, 1999.

Fig. 06. Fotograma de la película.

Fig. 07. Varios autores. *Artistas Galegos (do racionalismo á modernidade), vol. II*. Vigo: Nova Galicia Edicións, 2002.

Fig. 08. Bloc, André (dir.), *Richard J. Neutra, L'architecture d'Aujourd'hui* 6 (1946).

Fig. 09. Fotomontaje elaborado por los autores a partir de una fotografía de Richard Neutra (www.life.com; con acceso el 29 de enero de 2011) y la fotografía facilitada a los autores por Andrés Fernández-Albalat con motivo de la exposición *Galicia XXI Architecture* (2004).

Fig. 10. Varios autores. *Julius Shulman, Modernism Rediscovered*. Londres: Taschen, 2007.

Sobre los autores

Enrique M. Blanco Lorenzo* y Patricia Sabín Díaz**. Nacidos en Winterthur (Suiza)** y Miño (A Coruña)*, son arquitectos (1997), Master en Rehabilitación (2002) y Doctores en Arquitectura (2009) por la ETSA de A Coruña, donde son (o han sido) profesores de los departamentos de Tecnología de la Construcción*, Construcciones Arquitectónicas** y Composición**. Han completado su formación académica en EEUU y Holanda. Fueron colaboradores de QRC Arquitectos y de la revista *Tectónica* (1995/99). Han obtenido diversos primeros premios en concursos de ideas entre los que destaca la rehabilitación del monasterio de Monfero o los prototipos de campos de fútbol para la Diputación da Coruña. Su obra construida ha sido reconocida en diversos premios y certámenes como el Premio COAG, Bauwelt Prize, ENOR, Antonio Camuñas, JAE, Europe 40 under 40, Barbara Cappochin, etc. Fueron comisarios de la muestra *Galicia XXI Architecture* en la Embajada de España en Washington DC (2004), que posteriormente fue ampliada para la Fundación Pedro Barrié de la Maza.

sbsc@coag.es