

# Emociones capturadas. La Casa Gili de Coderch a través de su registro fotográfico

## Captured Emotions. Coderch's Gili House through its Photographic Archive

SONIA VÁZQUEZ-DÍAZ

RUTH VARELA

JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ

Sonia Vázquez Díaz, Ruth Varela y Juan Ignacio Prieto López, "Emociones capturadas. La Casa Gili de Coderch a través de su registro fotográfico", *ZARCH* 9 (Diciembre 2017): 160-175. ISSN: 2341-0531. [http://dx.doi.org/10.26754/ojs\\_zarch/zarch.201792274](http://dx.doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.201792274)

**Recibido:** 14-6-2017 / **Aceptado:** 5-9-2017

### Resumen

Desde el descubrimiento de la «cámara lúcida», la utilización de la fotografía como soporte narrativo para la arquitectura se ha mostrado cada vez más inevitable, aunque no por ello exenta de controversia. Y a pesar de que a menudo se destacan las limitaciones de las imágenes para representar una experiencia espacial, en toda su complejidad, sin embargo no se reconoce la capacidad proyectiva del arquitecto investigador para atenuar estas importantes carencias, ni se profundiza sobre este aspecto. El propósito del artículo es mostrar la utilidad del registro visual para reconstruir la experiencia espacial y emocional que en su día pudo generar una obra de arquitectura. Y para ello utiliza el ejemplo de la Casa Gili del arquitecto José Antonio Coderch, una arquitectura que ha sufrido una modificación tan drástica que puede considerarse desaparecida. La colección de imágenes que documenta el estado inicial de esta casa sirve como soporte de un análisis en el que la mirada sensible y sistemática del investigador permite abordar un análisis fenomenológico con el fin de desentrañar las emociones estéticas que en otro tiempo pudo haber generado su observación, su vivencia y/o su habitar.

### Palabras clave

Fenomenología, narrativa visual, emociones estéticas, registro fotográfico, arqueología de la arquitectura

### Abstract

Since the discovery of the "camera lucida", the use of photography as a narrative support for architecture has become more and more inevitable, although not without its controversy. And despite that the limitations of the images in representing a spatial experience, in all its complexity, have often been highlighted, it is usually not recognised that the architect, as a researcher and designer at the same time, has the capacity to overcome these important shortcomings, nor has been this topic examined in depth. The purpose of this article is to demonstrate the usefulness of the visual record in reconstructing the spatial and emotional experience that a work of architecture could generate in its day. To this aim, the example of Gili House, by the Architect José Antonio Coderch, is examined. This architecture has undergone such a drastic modification that it can almost be considered missing. The collection of images that document the initial state of the house serves as the support of an analysis in which the researcher's sensitive and systematic gaze allows a phenomenological analysis to be dealt with, in order to unravel the aesthetic emotions that, in another time, could have been brought about through its observation, its experience and/or its habitation.

### Keywords

Phenomenology, visual narrative, aesthetic emotions, photographic archive, archaeology of architecture

**Sonia Vázquez-Díaz** (Saría, Lugo, 1978). Arquitecta por la ETS de Arquitectura de la Universidade da Coruña (UDC) (2003) y doctorada en la misma universidad (2013). Profesora del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición, ETSAC, Universidade da Coruña, (2008-actualidad). Miembro del grupo de investigación People-Environment de la Universidade da Coruña. [sonia.vazquez.diaz@udc.es](mailto:sonia.vazquez.diaz@udc.es)

**Ruth Varela** (A Coruña, 1971) Arquitecta por la ETS de Arquitectura de la Universidade da Coruña (UDC) (2004). Máster en Renovación Urbana y Rehabilitación por la Universidade de Santiago de Compostela (2006) y Diploma de Estudios Avanzados por la misma universidad (2011). Profesora del Máster Universitario en Arqueología y Ciencias de la Antigüedad de la USC. Investigadora predoctoral vinculada al Instituto de Ciencias del Patrimonio (Incipit) del CSIC. [ruth.varela@incipit.csic.es](mailto:ruth.varela@incipit.csic.es)

**Juan Ignacio Prieto López** (Vilalba, Lugo, 1981). Arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidade da Coruña (2008) (UDC) y doctorado en la misma universidad (2013). Profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo, y Composición, ETSAC, Universidade da Coruña, (2008-actualidad). Profesor invitado en el Máster de Arquitectura del Paisaje organizado por la Fundación Juana de Vega, la Universidade da Coruña y la Universidade de Santiago (2012-actualidad). Miembro de la unidad de investigación pARQc. [juan.prieto1@udc.es](mailto:juan.prieto1@udc.es)

## Introducción

A pesar de que la arquitectura nace para ser vivida, para ser habitada, actualmente la mayor parte del conocimiento arquitectónico se transmite a través de la fotografía. De hecho, la inmensa mayoría de las obras que un arquitecto maneja como referencia, o a través de las que se forma un estudiante de arquitectura, han sido conocidas a través de imágenes –en general complementadas con planos–, porque la posibilidad de visitar las obras personalmente es muy escasa. Este rol como vehículo de conocimiento no es, sin embargo, un fenómeno tan reciente. Mario Carpo describe cómo en el Renacimiento, gracias a la aparición de la imprenta, ya comenzaron a utilizarse las imágenes, en lugar del discurso textual, para transmitir el conocimiento arquitectónico, lo que permitió que los arquitectos pudiesen, por primera vez, aprender de modelos que jamás habían visitado.<sup>1</sup> Más allá de esta función sustitutiva, las imágenes se han venido empleando de manera amplia, como soporte de argumentaciones teóricas dentro de la disciplina; por citar un ejemplo histórico, a principios del siglo XX el propio Le Corbusier utilizaba fotografías de elevadores de grano tomadas por él mismo para sustentar sus ideas acerca de una «Nueva Arquitectura».<sup>2</sup>

Consolidada esta tradición, resulta cada vez más difícil articular un discurso arquitectónico meramente textual, sin ningún tipo de soporte gráfico; y cuando en algún caso este tipo de discurso aparece, sucede que sus autores no proceden, significativamente, del campo de la arquitectura, como puede ser el caso de Heidegger, Tanizaki o Bachelard.<sup>3</sup> Además, como señala Beatriz Colomina<sup>4</sup>, los edificios «no solo se representan en imágenes, sino que son un mecanismo para producir imágenes», por lo que la relación entre fotografía y arquitectura se vuelve recíproca y prácticamente ineludible. Este hecho constatado hoy hasta la saciedad puede, sin embargo, tener consecuencias más controvertidas. Pallasmaa<sup>5</sup> denuncia que la dominación de la imagen que caracteriza a la época actual ha desustanciado gran parte de la arquitectura reciente, obsesionada con lograr un impacto inmediato y sorpresivo al competir por un instante de atención dentro de la vorágine audiovisual que abrumba al público. En este contexto, ciertas creaciones arquitectónicas parecen ser concebidas más para ser vendidas a través de fotografías –que no casualmente suelen mostrarlas como espacios sin ninguna presencia humana– que para ser habitadas.

La objeción más clara que se le puede hacer a la fotografía como soporte de conocimiento arquitectónico es que no permite una vivencia espacial plena, puesto que la percepción no puede reducirse al sistema visual. Pallasmaa<sup>6</sup> defiende que el sentido visual no debe subyugar a todos los demás hasta prácticamente anularlos, y propone pensar en él como una especialización del tacto, pues a través de la vista nos alcanzan sensaciones características de lo táctil como la sensación de profundidad, de aspereza o suavidad, de calidez o frialdad, de consistencia o fragilidad, de flexibilidad o rigidez.

Este artículo se sitúa en el centro de la controversia expuesta anteriormente e intenta profundizar en la validez de la fotografía como instrumento esencial de generación de conocimiento. Cabe señalar aquí que en el ámbito de la investigación arquitectónica, el análisis visual documental ha sido utilizado con asiduidad, sirviéndose de manera especial de las compilaciones fotográficas. Es el caso, por ejemplo, de la transformación de los espacios urbanos de Londrina, en Brasil, analizado a través de un registro visual que documenta el antes y el después del cambio acontecido en la política municipal sobre publicidad comercial;<sup>7</sup> o la interesante investigación de Christenson, realizada con colecciones fotográficas sobre edificios y planos que diagraman las diferencias entre el punto de vista y el campo

1 Mario Carpo, "How Do You Imitate a Building That You Have Never Seen? Printed Images, Ancient Models and Handmade Drawings in Renaissance Architectural Theory", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 Bd. H 2 (2001): 223-233.

2 Reyner Banham, *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925* (Cambridge, USA: The MIT Press, 1989).

3 Martin Heidegger, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* (Barcelona: Serbal, 2001); Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra* (Madrid: Siruela, 1994); Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura económica, 1983).

4 Beatriz Colomina, "Mies Not," *Columbia Documents of Architecture and Theory: D 5* (1996): 97.

5 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 46.

6 Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 43.

7 Fernanda Grosse Bressan, "Retratos da transformação urbana: o uso da fotografia como registro visual do 'antes' e 'depois' da Lei Cidade Limpa em Londrina", *Discursos fotográficos, Londrina* v.11 n° 18 (enero-junio 2015): 247-248.

SONIA VÁZQUEZ-DÍAZ  
RUTH VARELA  
JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ

Emociones capturadas.  
La Casa Gili de Coderch a través  
de su registro fotográfico  
Captured Emotions.  
Coderch's Gili House through  
its Photographic Archive

de visión de los fotógrafos anónimos y los estudiosos expertos, evidenciando así su diferente intencionalidad y grado de sistematicidad.<sup>8</sup>

Pero más allá de este tipo de usos, la inquietud surge al intentar aproximarse a los aspectos más sutiles y poéticos de la arquitectura, a aquellos relacionados con el habitar entendido en el sentido heideggeriano, como son las emociones estéticas, y que Zubiri<sup>9</sup> define como las reacciones de deleite que se experimentan ante la percepción de la belleza. Es entonces cuando se vuelven particularmente reveladoras las palabras de Bourdieu, quien sostiene que no puede considerarse la fotografía tan solo como una representación automática de la realidad, como «*analogon* de la presencia», sino que en la medida en que ésta reproduce un objeto, también puede reemplazarlo. Existe mucha información subliminal en una fotografía si se sabe cómo descodificarla: “La fotografía es raptó, robo y violación, soporte de una magia íntima que organiza las promesas y amenazas de una vida inquietante de las imágenes.”<sup>10</sup> La fotografía puede ser por tanto un documento soporte de un lenguaje cuyos aspectos connotativos permitan interpretar dimensiones profundas de la realidad, y todavía más eficazmente bajo la mirada de un fotógrafo sensible.

Zumthor afirma que “para mí, la calidad arquitectónica solamente se produce cuando un edificio consigue conmoverme.”<sup>11</sup> En este sentido, y aunque Barthes<sup>12</sup> en su ensayo sobre la «cámara lúcida» hace patente la capacidad de las fotografías para generar emotividad y fascinación, conviene resaltar que la arquitectura es un arte espacio-temporal, y que como tal, sus representaciones bidimensionales y planas no dejan de ser sucedáneos, pálidos reflejos de la realidad, que nunca podrán expresar este *conmover* del que habla Zumthor en toda su amplitud, ni acercarse al carácter multidimensional de la experiencia fenomenológica. Sin embargo, como para analizar o estudiar la arquitectura no siempre es posible visitarla, se hace imprescindible recurrir a este tipo de *reflejos* o representaciones bidimensionales y profundizar en las herramientas metodológicas que servirán para tal fin.

La pregunta crucial sería por tanto ¿puede la fotografía convertirse en un medio válido para el análisis de los aspectos profundos e inasibles de la arquitectura, como lo es la capacidad de emocionar? Pues bien, esta investigación parte de la hipótesis de una respuesta afirmativa a la pregunta anterior, que se sustenta sobre la base de que los arquitectos se caracterizan por tener una gran capacidad de anticipación y que, como herramientas para lograrla, cuentan con un banco de recuerdos de sensaciones espaciales al que recurren cuando interpretan planos y fotografías. En particular, al observar una fotografía, activan multitud de recuerdos parciales vinculados con vivencias anteriores, que les permiten recuperar sensaciones táctiles, hápticas, visuales, auditivas, olfativas, entre otras, y que componen, en su mente, un mosaico aproximativo a la vivencia real. En realidad esta capacidad se debe a que precisamente en eso se basa primordialmente el ejercicio de proyectar, en saber cómo se percibirá y vivirá un espacio antes de ser construido; capacidad característica del oficio de arquitecto y para lo que su cerebro se entrena. Por ello, y aunque la vivencia del espacio sea insustituible, resulta de interés profundizar en los mecanismos interpretativos de los aspectos más sutiles e inasibles de la arquitectura que quedan impregnados en las imágenes fotográficas. Se trata de *reconstruir con la mirada*, como hacía el propio arquitecto en sus series fotográficas con motivos taurinos<sup>13</sup>.

El propósito de este artículo es mostrar cómo puede utilizarse un registro fotográfico para reconstruir fenomenológicamente una obra de arquitectura acercándose así a las emociones estéticas que podrían haberse experimentado en ella. Sobre esta investigación cabe destacar que tanto la labor de exponer la forma de recons-

8 Mike Christenson, “On the architectural structure of photographic space”, *Architectural Science Review* 54:2 (2011): 93-100. DOI: 10.1080/00038628.2011.582365.

9 Jesús María Aparicio Guisado, *El muro* (Buenos Aires: Librería Técnica CP67, 2000), 16.

10 Pierre Bourdieu, *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 333.

11 Peter Zumthor, *Atmósferas: entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 11.

12 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Barcelona: Paidós, 2009).

13 Carles Fochs, *Coderch fotógrafo* (Barcelona: Caja de Arquitectos, 2000).

truir una experiencia espacial que ya no puede ser vivida, como la de sistematizar una metodología de análisis, así como la de articular un sistema interpretativo para ello, no han sido llevadas a cabo con anterioridad. Y que cuando se pone en práctica esta metodología los investigadores actúan como instrumentos analíticos cuyo nivel de sensibilidad y capacidad perceptiva resulta determinante en la conceptualización de las emociones estéticas percibidas.

Para alcanzar este objetivo se selecciona como caso de estudio la *Casa Gili*, proyectada por el arquitecto José Antonio Coderch, un refinado ejemplo de arquitectura proyectada desde la determinación de reducir *medios y efectos* para lograr, parafraseando a Sontag, «un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente»<sup>14</sup>. Se considera que la *Casa Gili* es una obra paradigmática de la poética del silencio o la estética negativa, tal y como la conciben Oteiza<sup>15</sup> o Valente<sup>16</sup>, porque lleva al límite el concepto de emoción. Y conviene aquí resaltar que para que algo conmueva a un observador éste ha de sentirse íntimamente implicado por el fenómeno, ha de *moverse con él*, conectarse empáticamente, sentirse concernido. La intención subyacente a la *poética del silencio* es la revelación de la conexión íntima que une al observador con todo lo existente, hasta desvelar que todo aquello que le rodea le concierne. Y que a través de la emoción, se busca despertar la conciencia que haga posible la identificación entre la propia esencia y la de aquello que se contempla.

La *Casa Gili* fue construida entre 1965 y 1966 en la urbanización Terramar de Sitges, en Cataluña, para reunir a la familia del editor Gustavo Gili en los periodos estivales. En el año 2005 la casa sufre una reforma<sup>17</sup> promovida por sus nuevos propietarios, en la que el espacio se transforma radicalmente; los patios se cubren y su espacio se incorpora al interior, sustituyéndose además muchos elementos constructivos, lo que distorsiona por completo el proyecto inicial. Éste es un ejemplo paradigmático en el que ya no es posible estudiar el impacto fenomenológico de la propuesta de Coderch si no es a través del análisis del conjunto de fotografías que documentan el estado inicial de la casa. Por la intensidad de las emociones estéticas generadas, por estar asociada a la *poética del silencio*, y por su condición de arquitectura desaparecida, se considera especialmente significativo este caso de estudio.

## Metodología

En primer término se lleva a cabo la recopilación de fotografías y planos de diversas fuentes intentando que la documentación<sup>18</sup> permita una completa aproximación espacio-temporal a la arquitectura; en este caso se ha acudido a la bibliografía que recoge la obra del autor y a las publicaciones periódicas de la época<sup>19</sup>. A continuación, y antes de abordar el análisis detallado de las fotografías, es preciso hacer un ejercicio de reconstrucción mental del espacio, y para ello han de estudiarse los planos, determinando el punto de vista y el campo de visión que corresponden a cada imagen. Una vez concluida la fase anterior, se escrutan minuciosa y sistemáticamente cada una de las fotografías que conforman el registro visual, recogiendo en detalle todos los fenómenos susceptibles de generar emociones estéticas.

Como reza el título de este artículo, lo que se persigue es *capturar las emociones* de una obra de arquitectura. Y para ello es necesario buscar en cada imagen los *mecanismos retóricos* mediante los que esa obra desencadena emociones estéticas.

Para clarificar este concepto de *mecanismo retórico* se recurre aquí a la retórica literaria, de donde ha sido tomado, y se ejemplifica de forma sucinta la relación entre palabra, significado y emoción. Lo que sucede en la retórica literaria es que las

14 Susan Sontag, *Estilos radicales* (Buenos Aires: Taurus, 1997), 24.

15 Jorge Oteiza, *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007), 171-172.

16 José Ángel Valente, *Obras completas* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 498.

17 Andrés Martínez, *El exterior como prolongación de la casa. Los espacios intersticiales en clave tipológica, a través de dos obras de Coderch y De la Sota* (Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2011), 109.

18 La colección de fotografías analizadas para este artículo comprende 24 imágenes, pero por limitaciones de espacio solamente se adjuntan 7, que documentan el entorno del patio. En general, a medida que se avanza en el análisis es cuando se advierte si se necesitan más fotografías, debido a la existencia de lagunas de información, o si la obtenida es ya redundante y por tanto el registro visual puede considerarse saturado, como se verá más adelante.

19 Cfr. Rafael Díez Barreñada, *Coderch, Variaciones sobre una casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003); Carles Fochs, *Coderch. 1913-1984* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989); Kenneth Frampton y Rafael Díez, *José Antonio Coderch. Casas* (Barcelona, Gustavo Gili, 2006); Agnoldomenico Pica, "I muri di Coderch", *Domus* 503 (octubre 1971): 24; Gyorgy Kepes, "Casa Gili. 1965", *Arquitectura* 268 (1987): 70-79. También se ha consultado otra bibliografía que finalmente no se ha utilizado para configurar el registro visual, dado que las fotografías publicadas en ella ya habían sido incorporadas. Es la siguiente: Ricardo Bofill y José Agustín Goitoso, "J. A. Coderch de Sentmenat: Dernier grand maître solitaire de l'architecture espagnole", *L'Architecture d'Aujourd'hui* 177 (enero-febrero 1975): 67; "Gili House", *A+U* 62 (febrero 1976): 64-65; Helio Piñón, "Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch", *Arquitecturas Bis* 11 (enero 1976): 7; Antonio Capitel y Javier Ortega, *J. A. Coderch 1945-1976* (Madrid: Xarait, 1978); AAVV, *Coderch de Sentmenat* (Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980).

SONIA VÁZQUEZ-DÍAZ

RUTH VARELA

JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ

Emociones capturadas.

La Casa Gili de Coderch a través  
de su registro fotográfico

Captured Emotions.

Coderch's Gili House through  
its Photographic Archive

palabras contienen un significado denotativo, aquel que aparece en el diccionario, y otro connotativo, que conlleva alusiones veladas a significados más distantes.<sup>20</sup> Cuando el lector encuentra una palabra cuyo significado denotativo no tiene sentido en un contexto dado, se ve obligado a encontrar otros significados connotativos que si encajen, y, en el caso de que sepa encontrarlos, podrá tener acceso a la emoción; revelándose así la fuerte interrelación que existe entre emoción y cognición. Por ejemplo, cuando en el poema *Reyerta*, Lorca escribe “su cuerpo lleno de lirios /y una granada en la sien,” el significado convencional de “lirios” y de “granada” no tienen sentido. Es entonces cuando el lector intenta vincular estos conceptos a nuevos significados, intuye que la palabra “lirios” está referida a los navajazos sufridos por uno de los contendientes y, en consecuencia, se forma una imagen mental vivaz que puede transmitirle emoción. También puede suceder que el significado denotativo encaje, pero que existan otros significados connotativos que se solapen con él.

En arquitectura los *mecanismos retóricos* actúan de forma análoga y, por ello, aunque las configuraciones y características de los elementos arquitectónicos posean funciones pragmáticas, esto no impide que puedan admitir también una lectura connotativa. E igualmente todas aquellas características inusuales o potestativas –no forzadas por la función– que posea una obra de arquitectura van a invitar a explorar significados concurrentes.

La retórica arquitectónica que se analiza en este artículo es aquella vinculada a la *poética del silencio*; aquella que, a través del despojamiento y la renuncia, invita con sutileza a *descubrir la esencia del mundo*. El observador, al contemplar y al verse reflejado en algún aspecto de lo contemplado, comprende que se encuentra íntimamente unido al objeto de contemplación. Esta revelación conduce a la emoción estética, un sentimiento de deleite ante las manifestaciones de la belleza, según Zubiri.<sup>21</sup>

Al igual que la retórica literaria puede afectar al significante o al significado, la *retórica arquitectónica* puede afectar al nivel material, morfológico, sintáctico y perceptivo. Tanto la materialidad, como la morfología, como la sintaxis y como la percepción se entienden aquí como fenómenos. En investigaciones previas se han identificado siete categorías de *mecanismos retóricos* arquitectónicos,<sup>22</sup> que se manifiestan de múltiples formas, como se verá más adelante. Estos mecanismos son los siguientes: la *reiteración*, el *paralelismo*, la *alteración*, la *ambigüedad*, el *contraste*, la *ambivalencia* y el *extrañamiento*.

Por su importancia, se añaden a continuación unas breves definiciones de estos *mecanismos retóricos* que pueden ser útiles tanto para el análisis del registro fotográfico de una obra, como, si fuese el caso, para la creación de un reportaje fotográfico ex-novo.

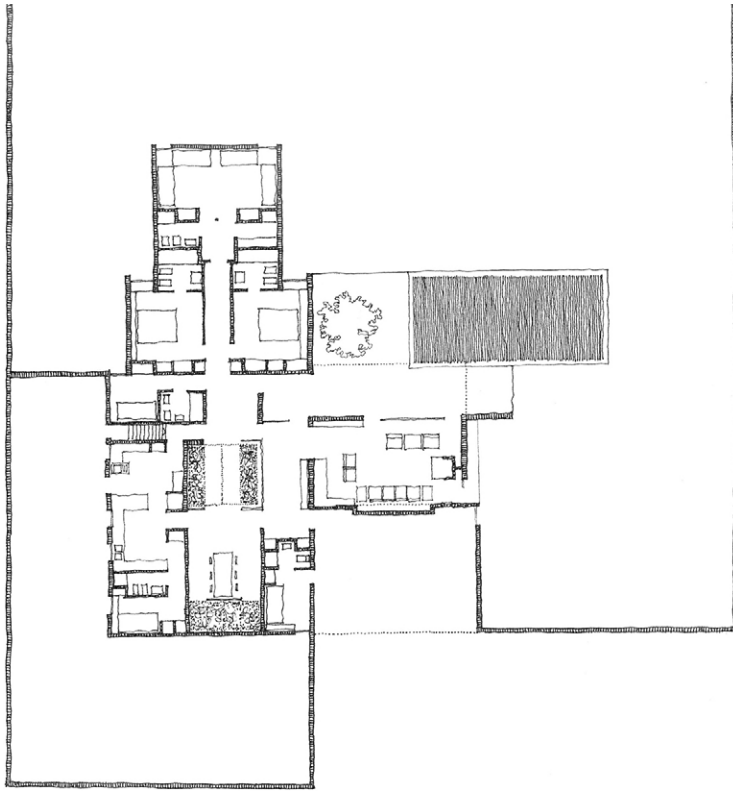
La *reiteración* se define como un mecanismo de identidad, en el que uno o varios fenómenos se repiten, como podría ser un material, una forma o un módulo. Su utilización ayuda a cohesionar el resultado y genera orden, aumentando la legibilidad del proyecto. El *paralelismo* es un mecanismo de semejanza entre fenómenos. Un ejemplo de *paralelismo* perceptivo es la alusión al paso del tiempo que tiene lugar cuando se percibe una pátina sobre una superficie. En esencia, el *paralelismo* introduce un orden más complejo y también capas de significado.

La *alteración* consiste en la aparición de un fenómeno distinto a los contiguos y que representa una singularidad, siendo un mecanismo de transgresión de las leyes internas del proyecto que aporta complejidad; por ejemplo, la aparición de una forma curva en un sistema ortogonal. En la *ambigüedad*, por su parte, fenómenos diferentes se intersecan, por lo que los límites entre ellos aparecen difusos como podría suceder cuando el pavimento que caracteriza a un ámbito invade otro contiguo.

20 Véase el concepto *metábola*, explicado por el Grupo  $\mu$ , *Retórica General* (Barcelona: Paidós, 1987).

21 Cfr. José Antúnez Cid, *La intersubjetividad en Xabier Zubiri* (Roma: Gregorian University Press, 2006).

22 Cfr. Sonia Vázquez-Díaz, *Los patios del silencio* (A Coruña: Universidade da Coruña, 2013), 56-62.



[Fig. 1] Planta de la Casa Gili. [Dibujo de la primera autora]. Basado en Gyorgy Kepes, "Casa Gili. 1965", *Arquitectura* 268 (1987): 76.

[Fig. 2] Fotografía de José Hevia.  
© José Hevia, 2003.



El *contraste* se produce cuando los fenómenos que se presentan simultáneamente son opuestos pero armónicos; el movimiento y la quietud, lo ligero y lo denso, o lo geométrico y lo orgánico, entre otros. En la *ambivalencia*, un solo fenómeno admite múltiples interpretaciones simultáneas, al igual que sucede en el *doble sentido* literario; este mecanismo se encontraría cuando un espacio puede leerse simultáneamente como interior y exterior o un material puede ser permeable o impermeable a la vista según la posición del espectador. Y, por último, en el *extrañamiento*, los fenómenos presentes simultáneamente encierran una contradicción. Es el caso de las *paradojas*, los *equivocos* y lo *sugerido* y puede ejemplificarse al recordar cómo en tantas ocasiones el reflejo del cielo en un estanque provoca que se mire al suelo para ver el cielo, lo que constituye una paradoja arquitectónica.

Una vez clarificado lo que se busca en el registro visual, se procede al análisis de cada una de las fotografías. Es conveniente comenzar por aquella que a primera vista parezca contener más información, y, en este caso, y dado que se buscan emociones estéticas, por aquella que atraiga y conmueva al espectador; aquella en la que Barthes<sup>23</sup> identificaría la cualidad de *punctum* y no solamente la de *studium*. En el apartado siguiente se describirán las configuraciones de elementos de los patios de la Casa Gili susceptibles de producir emoción y se analizarán los mecanismos retóricos arquitectónicos que existen detrás de ellas.

### Visita a un pasado desvanecido: la Casa Gili de Coderch

La Casa Gili dispone de dos patios interiorizados fuertemente vinculados entre sí. El primero de ellos adopta una posición central, relacionando el vestíbulo con el comedor, en cuyo extremo aparece un segundo patio de menor tamaño. Ambos patios emplean casi los mismos recursos arquitectónicos, pero su posición, dimensión y configuración los individualizan, permitiendo que se establezca entre ellos un diálogo expresivo, en ocasiones de complementariedad y en otras de refuerzo [Fig. 1].

En la elocuente fotografía de José Hevia se muestra el comedor desde el patio central [Fig. 2], con el patio pequeño al fondo. Esta posición del comedor, situado

23 Para Barthes todas las fotografías contienen un *studium*, un campo de información que las dota de sentido y permite una interpretación cultural, mostrando aquello que representan e informando de su significado. Pero algunas se caracterizan por lo que él denomina *punctum*, algo inefable que conmueve, que produce goce o dolor, que lastima y punza. Barthes, *La cámara lúcida*.

SONIA VÁZQUEZ-DÍAZ

RUTH VARELA

JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ

Emociones capturadas.

La Casa Gili de Coderch a través  
de su registro fotográfico

Captured Emotions.

Coderch's Gili House through  
its Photographic Archive

[Fig. 3] Fotografía de José Hevia.

© José Hevia, 2003.

entre los dos patios, propicia una atmósfera de quietud. Las pérgolas que cubren los patios son dispositivos tectónicos espaciales, formados por reiteración de lamas y cuyo propósito es la modulación de la luz. En la fotografía puede apreciarse cómo los rayos del sol percuten intensamente contra las lamas y rebotan de un modo más difuso. De este modo la claridad adquiere una cierta densidad y se expande ingravida en el aire. El uso del color blanco contribuye a lograr una atmósfera de luz sosegada. Al mismo tiempo, la exuberante vegetación de hoja perenne genera una atmósfera que transmite una sensación de frescura, intensificada por el color verde del vidrio. Este *paralelismo* perceptivo, que alude a lo fresco, provoca que el comedor se perciba como un minúsculo refugio en la espesura del bosque; una sombra protectora donde permanecer a resguardo del calor mediterráneo.

La pérgola genera una figura de tiras de luz y sombra que al proyectarse sobre el espacio marcan con insistencia un ritmo, revelando su pauta geométrica; en contraposición, cuando la figura de luz se adentra en la vegetación, se descompone en pequeñas salpicaduras entre las hojas, generando una urdimbre visual de luz y sombra aparentemente anárquica y que remite a la variedad en la unidad, otro *paralelismo*. Con estas gotas de luz, se produce además la *paradoja* de que hallemos luz anidando en la sombra, lo que constituye un *extrañamiento*.

Las sombras de la vegetación, entrelazadas con la figura de luz, tejen un encaje que se proyecta sobre el pavimento. Sus formas orgánicas complejizan y enriquecen la rígida figura geométrica de tiras de luz. Cabe resaltar aquí que aunque la fotografía sea un medio estático que congela un instante en el tiempo<sup>24</sup>, sin embargo sucede que al recurrir al banco propio de experiencias puede deducirse que el viento agitará de vez en cuando la vegetación. Y cuando aparezca el viento, el encaje de sombras también será cambiante. Surgirá así el *extrañamiento* de encontrar lo móvil en lo inmóvil y, a su vez, se materializará el contraste entre un ritmo dinámico y el ritmo repetitivo impuesto por las lamas. Además, el movimiento será continuo y los patrones que se formarán variarán, adoptando configuraciones similares pero no idénticas. Este efecto, un *paralelismo* que podría denominarse *letanía visual*, captará la atención del habitante. Y cuando este visitante lo observe repetidamente, se verá conducido a un estado de sosiego similar al que produce la contemplación del fuego del hogar o de las olas del mar rompiendo contra la orilla.

24 Según Barthes, "la muerte es el *eidós* de la foto". Barthes, *La cámara lúcida*, 48.

[Fig. 4] Fotografía de José Antonio Coderch.  
© Fondo Fotográfico F. Català-Roca -  
Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de  
Catalunya, 1966.



Desde el interior de la casa, las lamas se ven en escorzo e impiden divisar el cielo; de este modo, se genera una *ambivalencia* perceptiva, ya que los patios pueden leerse como el más interior de los exteriores o como el más exterior de los interiores, pues son ambas cosas a la vez. Otra *ambivalencia* se percibiría al aproximarse a las lamas, ya que la pérgola, opaca a la mirada, se desmaterializa, y actúa como un tamiz visual, permitiendo entrever el cielo.

En la siguiente fotografía, el fotógrafo, José Hevia, se sitúa en el comedor y enfoca en sentido opuesto, hacia el jardín [Fig. 3]. Cuando se mira el subpatio formado por las puertas abatidas, se percibe lo que Rowe y Slutzky<sup>25</sup> definen como transparencia fenomenológica, uno de los conceptos de mayor trascendencia de la modernidad, según estos autores, y que está vinculado a la búsqueda de la disolución del límite. Este concepto se entiende como una articulación compleja de espacios con entidad propia que se interpenetran, se enlazan o se deslizan unos tras otros, permitiendo múltiples lecturas, como aquí ocurre, generando un mecanismo de *ambigüedad* sintáctica.

El vidrio, un velo prácticamente inmaterial, adquiere peso visual mediante el reflejo; una nueva *ambivalencia* perceptiva, al poseer a la vez la cualidad de transparencia y de opacidad. En su materialidad conviven la imagen real, de lo que puede ser visto a través de él, con la imagen virtual de lo que se refleja sobre su superficie, en una superposición difusa que provoca una *ambigüedad* perceptiva. En ocasiones los reflejos son sutiles, desvaídos, permitiendo ver la realidad a través del vidrio, un *paralelismo* perceptivo que podría denominarse *eco visual*. En otras, son tan intensos que se produce la *paradoja* de que el reflejo, lo irreal, oculta lo real; un *extrañamiento*. Cuando las superficies reflectantes se sitúan paralelas, el patio se refleja doblemente, con lo que estos mecanismos multiplican sus efectos.

En la siguiente fotografía analizada [Fig. 4], tomada por el propio Coderch, aunque erróneamente atribuida a Català-Roca,<sup>26</sup> el reflejo del patio central en el vidrio del patio menor es ahora evidente. Al impregnarse la arquitectura del reflejo de sí misma, se produce un *paralelismo* denominado *autorreferencia*, que es análogo a la figura retórica de *puesta en abismo* o *mise en abyme*. Este mecanismo hace referencia a la narración dentro de la narración o al cuadro dentro del cuadro, siendo ambos interdependientes y recíprocos; efecto similar al que se produce en el cua-

25 Colin Rowe y Robert Slutzky, "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta* 8 (1963): 45-54.

26 El fotógrafo Català-Roca consta como el autor de esta fotografía en toda la bibliografía consultada. Sin embargo, en el transcurso de las gestiones de derechos realizadas con el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, la responsable del Arxiu Català-Roca, Nuria Gil, descubrió una nota manuscrita del propio Català-Roca que indicaba: "Negativo del Sr. Coderch". Según la información facilitada por Nuria Gil, es la primera vez que aparece constancia documental de que Coderch había entregado a Català-Roca algunos negativos suyos para su custodia, hecho del que existían noticias de carácter informal. Este hallazgo nos permite ver la casa a través de los ojos del propio arquitecto, lo que constituye una aportación valiosa.





[Fig. 5] Fotografía de Lluís Casals. © Lluís Casals, 1987.

[Fig. 6] Fotografía de Duccio Malagamba. Reproducida de Gyorgy Kepes, "Casa Gili. 1965", *Arquitectura* 268 (1987): 79. © Duccio Malagamba, 1987.



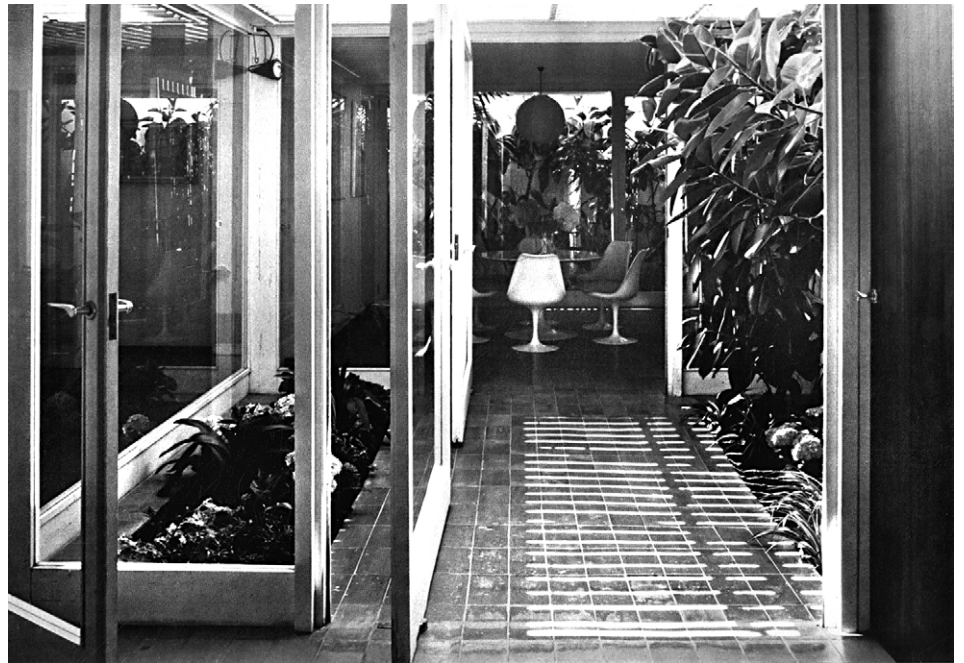
dro de Las Meninas, de Velázquez, donde el observador se busca instintivamente en el reflejo del espejo del fondo, junto a los reyes retratados.

Cuando nos situamos en el comedor, los paramentos de vidrio de ambos patios actúan como dos espejos enfrentados. Ambos patios se reflejan el uno en el otro y su piel vidriada queda impregnada por un juego interminable de reflejos recíprocos. El habitante mira el vacío, y el vacío le devuelve su propia imagen, desde la que se contempla a sí mismo observándose, en un bucle sin fin, que lleva al límite el fenómeno del *paralelismo* por *autorreferencia*.

Al observar la fotografía en su conjunto, puede verse cómo en los patios de la Casa Gili coexisten multitud de *contrastes*: lo geométrico y lo orgánico, lo natural y lo artificial, lo vivo y lo inerte, lo voluble y lo inmutable. Las sinuosas formas del mobiliario del comedor, diseñado por Saarinen, redundan en este juego de antítesis oponiendo las formas curvilíneas a las rectilíneas.

Al abordar ahora el análisis de la fotografía realizada por Lluís Casals [Fig. 5] se evidencia cómo, según avanza el tiempo, la figura de luz va desplazándose por las distintas superficies. La diferente textura de éstas, su color, su posición horizontal o vertical, o bien la frondosidad de la vegetación, logran transfigurar gradualmente esta figura luminosa. La atmósfera se tiñe así de matices, al compás de la luz. Unas veces las tiras luminosas acentúan la ortogonalidad del espacio, y otras, como sucede en esta fotografía, remarcan las direcciones diagonales. Los dos patios, aunque verdaderamente no cambian, se perciben sin embargo de una manera distinta en cada momento. Este *paralelismo* perceptivo puntúa el paso del tiempo, esa concatenación de instantes apenas perceptibles que despierta la conciencia de la impermanencia.

La fotografía de Duccio Malagamba [Fig. 6] muestra que las fijaciones de las lamas se han dispuesto retranqueadas para dar la impresión de ingravidez, un *extrañamiento* que choca contra su imposibilidad real de levitar. La última fotografía a analizar [Fig. 7] muestra una perspectiva muy semejante a la de la figura 4. En ella no aparece ningún elemento ni fenómeno diferente a los ya observados y, en este caso, permite concluir que se ha alcanzado la saturación del registro y que el análisis puede considerarse completo. Todos estos *mecanismos retóricos* y los elementos arquitectónicos que los producen se han recogido sistemáticamente en diversas tablas, donde se incluyen los fragmentos de



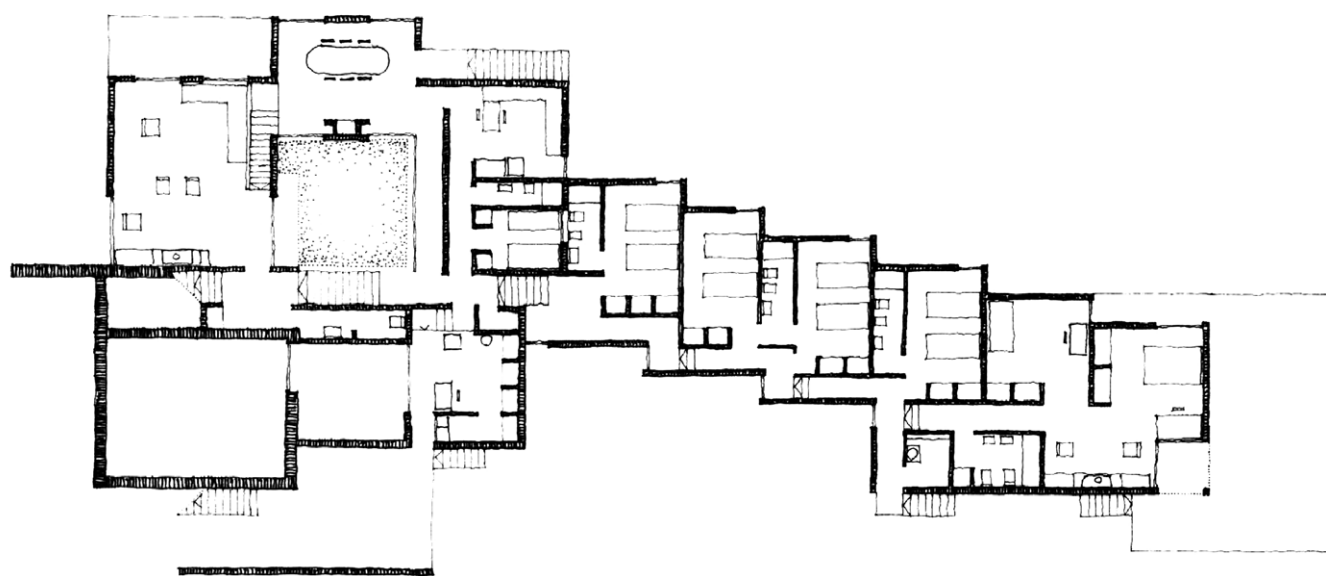
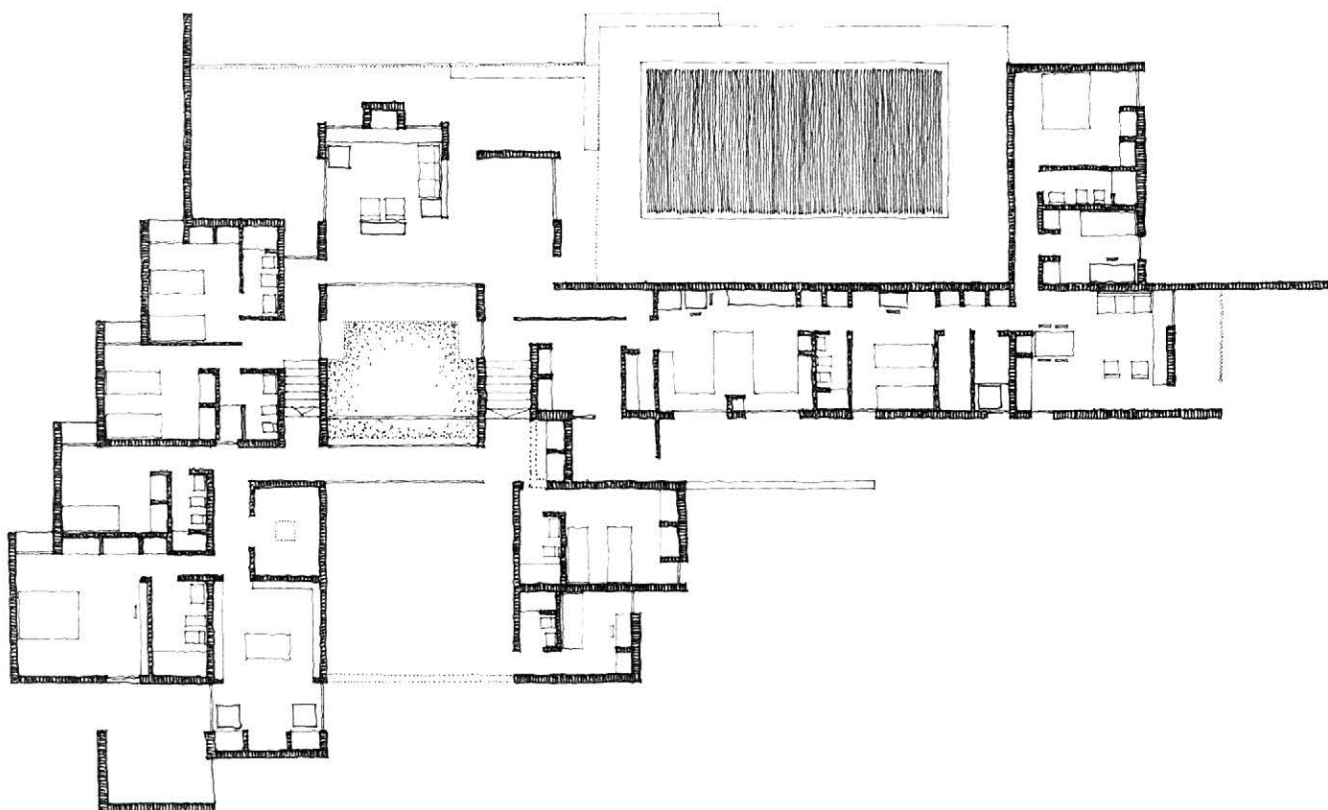
[Fig. 7] Fotografía publicada en la revista *Domus en 1971*. Reproducida de Agnoldomenico Pica, "I muri di Coderch", *Domus* 503 (octubre 1971): 24.



[Fig. 8] Muestra de la tabla que recoge los mecanismos retóricos arquitectónicos que se han descubierto en la Casa Gili, junto con los fragmentos de las fotografías del registro visual en los que se evidencian; se muestran el *paralelismo* perceptivo consistente en la alusión a la impermanencia y el *contraste* perceptivo entre movimiento y quietud. [Elaborada por la primera autora].

fotografías que los evidencian [Fig. 8]. Estas tablas pasan a formar parte también del registro visual, completándolo.

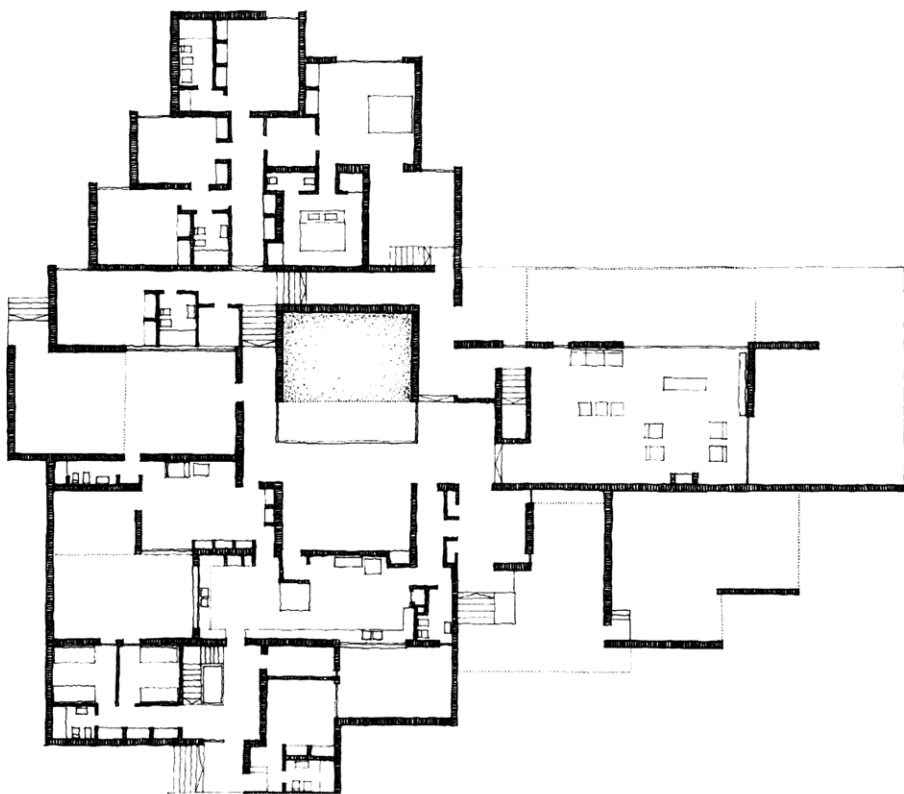
Recapitulando, se ha podido comprobar cómo algunos elementos arquitectónicos presentes en los patios pueden vincularse a un mayor número de *mecanismos retóricos* para la emoción. El primero de ellos es la pérgola de lamas, gracias a la cual se aprecian *paralelismos* perceptivos como la alusión a la impermanencia o la materialización de un ritmo, así como la *ambivalencia* perceptiva entre interior y



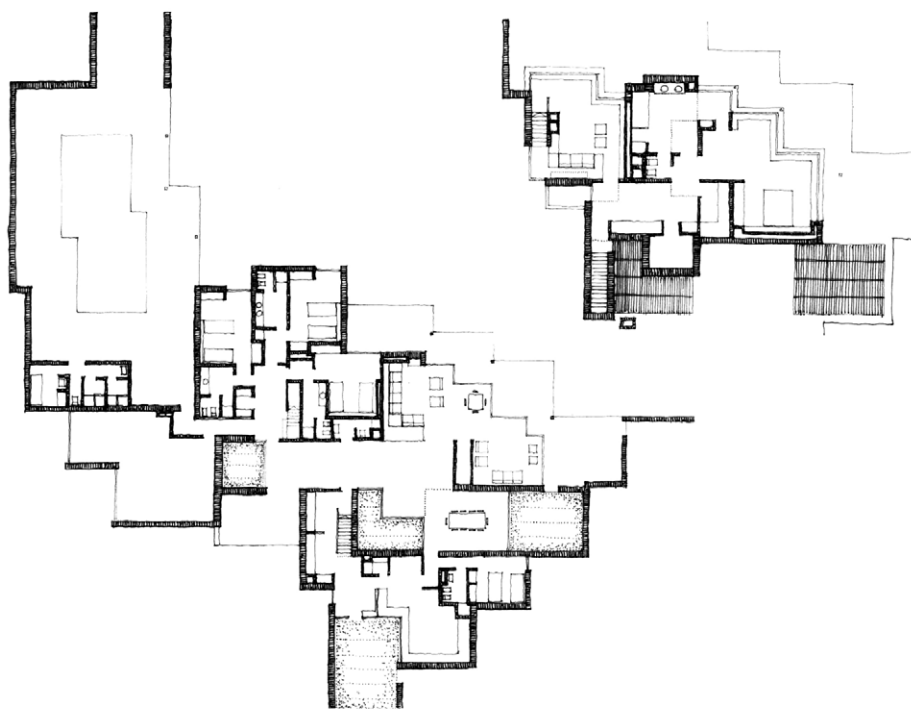
[Fig. 9] Planta de la Casa Rozès. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Carles Fochs, *Coderch 1913-19* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989), 54.

[Fig. 10] Planta de la Casa Luque. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Carles Fochs, *Coderch 1913-19* (Barcelona: Gustavo Gili, 1989), 58.

exterior. Como puede comprobarse, la aparición de un mecanismo básico como puede ser la *reiteración* de lamas lleva asociados otros más complejos que se perciben simultáneamente. La vegetación es el siguiente elemento significativo. Gracias a su naturaleza heterogénea provoca el *paralelismo* que permite descubrir la variedad en la unidad, y gracias a sus sombras proyectadas, al moverse con el viento, provoca el *extrañamiento* de descubrir lo móvil en lo inmóvil y una letanía visual que permite ensimismarse al observador. El tercer elemento relevante lo constituyen los paramentos de vidrio, cuya materialidad y disposición refuerzan la *ambigüedad* perceptiva entre interior y exterior y cuyos reflejos desatan multitud



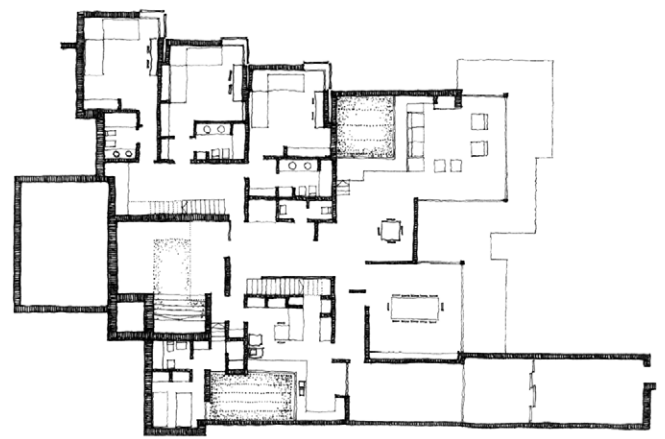
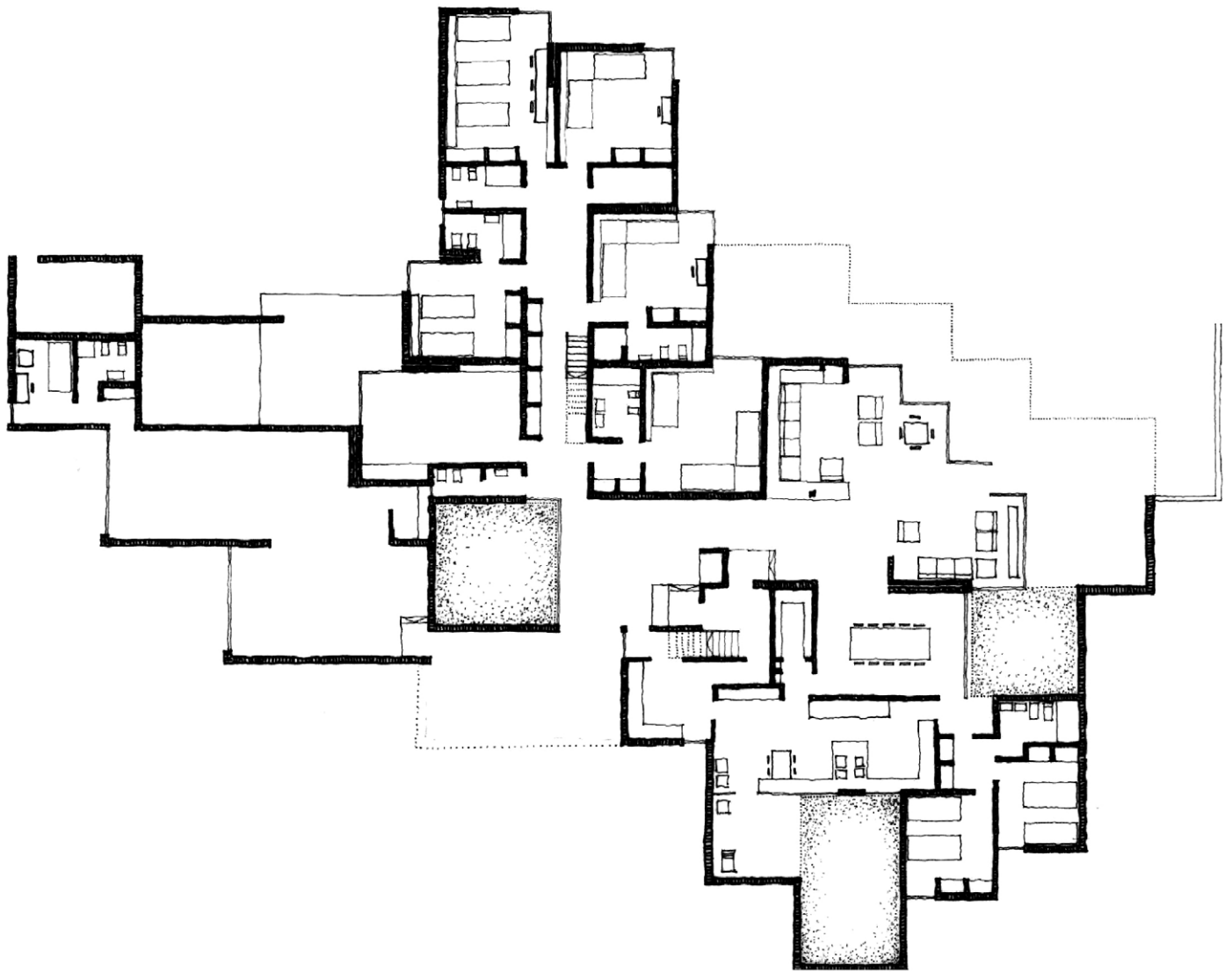
[Fig. 11] Planta de la Casa Entrecanales. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Rafael Díez Barreñada, *Coderch, Variaciones sobre una casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003), 194.



[Fig. 12] Planta de la Casa Raventós. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Antonio Capitel y Javier Ortega, *J. A. Coderch 1945-1976* (Madrid: Xarait, 1978), 138.

de mecanismos como los *paralelismos* perceptivos del eco visual y la *autorreferencia* o *mise en abyme*, o el *extrañamiento* provocado por la paradoja de que la imagen reflejada oculte lo real, generando una atmósfera de resonancias oníricas que conducen a la emoción estética. Cabe destacar que todos estos *mecanismos retóricos* no podrían haberse extraído únicamente de la lectura de los planos y que sin embargo, sí han quedado evidenciados en las fotografías.

Una vez comprobados cuáles son los elementos arquitectónicos que están implicados en un mayor número de mecanismos retóricos para la emoción estética,



así como la configuración espacial que favorece su aparición, cabría preguntarse si Coderch era consciente de su relevancia en la experiencia perceptiva. Sobre la obra objeto de este estudio dice: “Tiene un patio interior que permite una gran transparencia y un ambiente muy singular”<sup>27</sup>. Además coincide que Coderch proyectó esta casa dentro de una serie de siete casas con patio que también podrían aportar información para responder a esta pregunta: la Casa Rozès (1962) [Fig. 9], la Casa Luque (1964) [Fig. 10], la Casa Gili (1965), la Casa Entrecanales (1966) [Fig. 11], la Casa Raventòs (1970) [Fig. 12], la Casa Zóbel (1970) [Fig. 13] y la Casa Güell

27 Capitel y Ortega, J. A. Coderch.

[Fig. 13] Planta de la Casa Zóbel. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Antonio Capitel y Javier Ortega, *J. A. Coderch 1945-1976* (Madrid: Xarait, 1978), 137.

(1971) [Fig. 14]. Aunque el análisis comparativo de la serie completa de estas siete casas sería interesante, no resulta posible abordarlo en el marco de este artículo. Sin embargo, se añaden aquí algunas consideraciones. Al observar estas siete casas con patio en su conjunto, se puede apuntar que Coderch ensaya en ellas distintas configuraciones, utilizando para ello los mismos elementos arquitectónicos, como la vegetación —presente desde la Casa Luque— y las pérgolas —que aparecen al menos en cuatro de ellas—, y explorando con maestría sus posibilidades.<sup>28</sup> En relación a los patios existe una evolución que lleva al arquitecto a proyectar estos espacios con un carácter cada vez menos estancial y más contemplativo, hasta culminar en la casa Güell con un espacio que se aísla nítidamente del interior. Y cabe decir aquí que, dentro de los mecanismos retóricos para la emoción, el *extrañamiento* que surge al construir un espacio que se habita solo con la mirada, con el espíritu, y que no permite ser atravesado, es una de las más profundas paradojas arquitectónicas; quizás la culminación de la investigación proyectual de las casas-patio llevada a cabo gracias al oficio de Coderch.

## Conclusiones

Recientemente, la *Casa Gili* ha sido objeto de una drástica reforma llevada a cabo en dos fases. En la primera de ellas, el patio central ha sido cubierto, incorporándolo al interior, y sus carpinterías han sido sustituidas en su totalidad, eliminando también los arriates del suelo y sustituyéndolos por macetas. Por su parte, el patio pequeño en el extremo del comedor ha desaparecido, convirtiéndose en un lucernario, lo mismo que le sucedió al patio central en la segunda de las reformas.<sup>29</sup> La casa todavía responde en parte a la configuración espacial que recogen los planos proyectados por Coderch, y sin embargo, toda la densidad de mecanismos retóricos que se ha podido apreciar en el análisis interpretativo de las fotografías de este artículo, se ha rebajado drásticamente.

Y cabe decir que si gran parte de los fenómenos anteriormente analizados ya no existen, la única posibilidad que queda para descubrirlos es a través del estudio documental que recoge la configuración original. Pero conviene resaltar aquí que gran parte de los efectos descritos nunca podrían haberse descubierto a través de los planos, y algunos otros, aunque pudieran intuirse, ya no podrían mostrarse. Se hace así patente la utilidad de las fotografías para conformar un registro visual que permita realizar un análisis fenomenológico de la narrativa visual de una obra de arquitectura, tal y como la concibió su autor, permitiendo descubrir y recopilar sistemáticamente las emociones estéticas que se podrían experimentar al recorrerla. Y que gracias a un análisis sistemático y pormenorizado, se puede comprender mejor la trascendencia y consecuencias de los cambios sufridos por los elementos arquitectónicos de una obra de arquitectura.

Se ha visto cómo la fotografía puede conducir una mirada emocional hacia un espacio ya desaparecido dejando su huella en la memoria de los arquitectos o de los estudiantes de arquitectura, y nutriendo su proceso creativo y/o formativo. También se ha expuesto cómo el arquitecto investigador realiza el proceso de análisis, y cómo recurre a su banco de experiencias espaciales para interpretar las imágenes con el objetivo de construir, a partir de ellas, una narrativa espacial que trascienda lo meramente visual. Este método se vuelve especialmente útil para estudiar, proteger y difundir el patrimonio arquitectónico de la modernidad, cuyas deficientes medidas de protección legal dan fe de su notorio desconocimiento, como se ha hecho evidente en este artículo y en el reciente caso de la demolición de la Casa Guzmán de Alejandro de la Sota.<sup>30</sup>

[Fig. 14] Planta de la Casa Güell. [Dibujo de la primera autora]. Basada en Rafael Díez Barreñada, *Coderch. Variaciones sobre una casa* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003), 202.

28 El propio Coderch afirma: "Me han criticado diciendo que lo hacía todo igual. Pero, claro, yo sigo lo que creo que he de hacer, influido por el ambiente. Esto ha salido bien y ha funcionado. De qué se trata, de repetir, ¿no? Pues repetimos." Enric Sòria, *Conversaciones con Coderch de Sentmenat* (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1997), 57.

29 Las imágenes de ambas reformas se han consultado en la página web de los autores de la reforma, FdVprojects, y en la del arquitecto e investigador Andrés Martínez, autor de una tesis donde se estudia amplia y sólidamente la *Casa Gili*.

30 Miguel Ángel Medina, "Demolida la Casa Guzmán, obra maestra de Alejandro de la Sota", *El País*, 14 de enero de 2017, sección Cultura.

**SONIA VÁZQUEZ-DÍAZ**

**RUTH VARELA**

**JUAN IGNACIO PRIETO LÓPEZ**

Emociones capturadas.

La Casa Gili de Coderch a través  
 de su registro fotográfico

Captured Emotions.

Coderch's Gili House through  
 its Photographic Archive

## Bibliografía

A+U 62. 1976. Gili House: 64-65.

AA. VV. 1980. *Coderch de Sentmenat*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo.

Antúnez Cid, José. 2006. *La intersubjetividad en Xabier Zubiri*. Roma: Gregorian University.

Aparicio Guisado, Jesús María. 2000. *El muro*. Buenos Aires: Librería Técnica CP67.

Bachelard, Gaston. 1983. *La poética del espacio* México: Fondo de Cultura económica.

Banham, Reyner. 1989. *A Concrete Atlantis: U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Cambridge, USA: The MIT Press.

Barthes, Roland. 2009. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

Bofill, Ricardo y José Agustín Goitosolo. 1975. J. A. Coderch de Sentmenat: Dernier grand maître solitaire de l'architecture espagnole. *L'Architecture d'Aujourd'hui* 177 (enero-febrero): 67.

Capitel, Antonio y Javier Ortega. 1978. *J. A. Coderch 1945-1976*. Madrid: Xarait.

Carpo, Mario. 2001. How Do You Imitate a Building That You Have Never Seen? Printed Images, Ancient Models and Handmade Drawings in Renaissance Architectural Theory. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64 Bd. H 2: 223-233.

Christenson, Mike. 2011. On the architectural structure of photographic space. *Architectural Science Review* 54:2: 93-100, DOI: 10.1080/00038628.2011.582365.

Colomina, Beatriz. 1996. Mies Not. *Columbia Documents of Architecture and Theory* D 5: 75-100.

Díez Barreñada, Rafael. 2003. *Coderch, Variaciones sobre una casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

FdVprojects. Página web del estudio de arquitectura, apartado Arquitectura e interiorismo. <http://www.fdvprojects.com/arquitectura-interiorismo/trabajos/casagili/proyecto.html> (consultado el 4 de marzo de 2009).

Fochs, Carles. 1989. *Coderch. 1913-1984*. Barcelona: Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_. 2000. *Coderch fotógrafo*. Barcelona: Caja de Arquitectos.

Frampton, Kenneth y Rafael Díez. 2006. *José Antonio Coderch. Casas*. Barcelona, Gustavo Gili.

Grosse Bressan, Fernanda. 2015. Retratos da transformação urbana: o uso da fotografia como registro visual do 'antes' e 'depois' da Lei Cidade Limpa em Londrina. *Discursos fotográficos, Londrina* v.11 nº 18 (enero-junio): 247-248.

Grupo µ. 1987. *Retórica General*. Barcelona: Paidós.

Heidegger, Martin. 2001. Construir, habitar, pensar. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.

Kepes, Gyorgy. 1987. Casa Gili. 1965. *Arquitectura* 268 (septiembre): 70-79.

Martínez, Andrés. 2011. *El exterior como prolongación de la casa. Los espacios intersticiales en clave tipológica, a través de dos obras de Coderch y De la Sota*. Barcelona: Universidad Politècnica de Catalunya.

Martínez, Andrés. Página web personal, apartado Investigación y docencia. <http://andresmartinez.es/index.php?id=4&l=1> (consultado el 6 de junio de 2017).

Medina, Miguel Ángel. 2017. Demolida la Casa Guzmán, obra maestra de Alejandro de la Sota. *El País*, 14 de enero, sección Cultura.

Oteiza, Jorge. 2007. *Quosque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza.

Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pica, Agnoldomenico. 1971. I muri di Coderch. *Domus* 503 (octubre): 24.

Piñon, Helio. 1976. Tres décadas en la obra de José Antonio Coderch. *Arquitecturas Bis* 11 (enero): 7.

Rowe, Colin y Robert Slutzky. 1963. Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta* 8: 45-54.

Sontag, Susan. 1997. *Estilos radicales*. Buenos Aires: Taurus.

Sòria, Enric. 1997. *Conversaciones con Coderch de Sentmenat*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Tanizaki, Junichiro. 1994. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.

Valente, José Ángel. 2006. *Obras completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vázquez-Díaz, Sonia. 2013. *Los patios del silencio*. A Coruña: Universidade da Coruña.

Zumthor, Peter. 2009. *Atmósferas: entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.