

# De la Factoría Sansón a La Fábrica. La casa estudio de Ricardo Bofill o como habitar una ruina

Raquel Álvarez Arce <sup>1</sup> | José Manuel Martínez Rodríguez <sup>2</sup> | Noelia Galván Desvaux <sup>3</sup>

Recibido: 26-05-2021 | Versión final: 13-08-2021

## Resumen

El proyecto de La Fábrica, residencia y estudio de Ricardo Bofill, surge del encuentro del arquitecto con los restos de una factoría de cemento en demolición y su voluntad por conservarla. La instalación industrial se encontraba a las afueras de Barcelona y empieza su producción a principios del siglo XX. El conjunto pasa a manos del arquitecto en 1970 cuando éste buscaba terrenos en los que edificar la propuesta de Taller de Arquitectura de la ciudad en el espacio que se transformaría en lo que hoy conocemos como Walden 7. Este artículo tiene como objeto establecer una hipótesis sobre el proceso de proyecto que permitió que una factoría se transformase en un espacio doméstico. Abordaremos los distintos instrumentos utilizados para llevar a cabo este radical cambio de función -mecanismos de limpieza, delimitación y redefinición- con los que el estudio de Bofill logra habitar esta ruina industrial. En definitiva, se trata de poner en valor este proyecto pionero en la reconversión de arquitecturas fabriles, desde una visión no convencional, vinculada a las influencias europeas de la época. Pero también, desde un universo propio de formas, texturas y luz, en el que los arquitectos desarrollaron la obra como punto de inflexión en la trayectoria del estudio.

**Palabras clave:** Arquitectura moderna española; posmodernismo; patrimonio industrial; reconversión

## Citación

Álvarez Arce, R. et al. (2022). De la Factoría Sansón a la Fábrica. La casa estudio de Ricardo Bofill o como habitar una ruina. *ACE: Architecture, City and Environment*, 16(48), 10628. DOI: <http://dx.doi.org/10.5821/ace.16.48.10628>

# From the *Sansón* Factory to *La Fábrica*. Ricardo Bofill's Studio House or How to Live in a Ruin

## Abstract

The project of La Fábrica, Ricardo Bofill's residence and studio, arises from the architect's encounter with the remains of a cement factory under demolition and his desire to preserve it. The industrial facility was located on the outskirts of Barcelona and its production began at the beginning of the 20th century. The complex passed into the architect's hands in 1970 when he was looking for a site on which he could build Taller de Arquitectura's proposal for the city in the space that would become what we know today as Walden 7. This article aims to establish a hypothesis about the project process that allowed a factory to be transformed into a domestic space. We will address the different instruments used to carry out this radical change in function - cleaning, delimitation, and redefinition mechanisms - with which Bofill's study manages to inhabit this industrial ruin. In short, it is about putting in value this pioneering project in the reconversion of industrial architecture, from an unconventional vision, linked to the European influences of the time. But also, from their own universe of shapes, textures, and light, in which the architects developed this work as a turning point in the studio's trajectory.

**Keywords:** Spanish modern architecture; postmodernism; industrial heritage; reconversion

<sup>1</sup> Dra. Arquitecta. Profesora asociada, ETS Arquitectura, Universidad de Valladolid (ORCID: [0000-0001-8273-2608](https://orcid.org/0000-0001-8273-2608)) <sup>2</sup> Dr. Arquitecto. Profesor Contratado Doctor, ETS Arquitectura, Universidad de Valladolid (ORCID: [000-0002-2925-7219](https://orcid.org/000-0002-2925-7219)) <sup>3</sup> Dra. Arquitecta. Profesora Contratada Doctora, ETS Arquitectura Universidad de Valladolid. (ORCID: [0000-0001-9421-5851](https://orcid.org/0000-0001-9421-5851), WoS ResearcherID: [D-7488-2016](https://orcid.org/D-7488-2016)). Correo de contacto: [raquel.alvarez.arce@uva.es](mailto:raquel.alvarez.arce@uva.es)

## 1. Introducción

Ricardo Bofill ha sido siempre un personaje mediático en la esfera arquitectónica española. Desde los inicios de su actividad profesional ha querido diferenciarse tanto de sus compañeros arquitectos como de la obra de estos, manifestándose en distintas ocasiones contra la arquitectura moderna o el *realisme* catalán. Y en parte por este motivo, se ha generado alrededor de su figura una corriente de desinterés y un rechazo por parte de algunos estudiosos de la arquitectura contemporánea, hasta tal punto que Antón Capitel describiera el conjunto de la Muralla Roja de Calpe como una “evocación de una suerte de castillo encantado, casi emparentado con imágenes Disney” (Badellou, Capitel, 1995, pág. 566).

Sin embargo, los proyectos que realiza junto a Taller de Arquitectura durante las décadas de 1960 y 70, como el proyecto en Calpe o el edificio Walden 7 a los que el propio Capitel acusaba de un fuerte grado de superficialidad (ibidem), invaden actualmente las publicaciones de arquitectura, blogs y redes sociales de todo tipo.

Pero quizás, el proyecto más publicado y compartido en los círculos más especializados es su propia casa-estudio, que el arquitecto bautizó como *La Fábrica*. Este proyecto adquiere hoy gran relevancia sobre todo en cuanto a la capacidad de recuperación de arquitecturas industriales, y en cuanto a su voluntad por no ser destruidas y poder pervivir con un nuevo uso. Este artículo tiene como objeto estudiar este proyecto pionero de la arquitectura española, en cuanto conservación, puesta en valor y cambio de función.

En cuanto a la metodología de trabajo se han desarrollado dos vías de investigación. La primera, ha sido la revisión bibliográfica de libros y artículos publicados sobre el tema en cuestión, tanto de forma general, por el contexto histórico y artístico que se estaba desarrollando en ese momento, como de forma particular, sobre Ricardo Bofill y su Taller de Arquitectura, así como sobre el proyecto de *La Fábrica*.

La otra vía de desarrollo ha sido la de compilación gráfica, así como de fotografías de época, haciendo uso de los fondos del Arxiu Històric del Ayuntamiento de Sant Just Desvern, así como de los fondos digitalizados del archivo del propio Ricardo Bofill. La tarea de recopilación de la documentación original de *La Fábrica* ha resultado ardua, ya que ésta se encontraba dispersa entre publicaciones y archivos, habiendo incluso desaparecido en algunos casos dentro del estudio del propio arquitecto. Además, el proyecto siguió un proceso intuitivo, casi de collage arquitectónico, donde los arquitectos trabajaron con fotografías, maquetas y decisiones a pie de obra, sobre los elementos a mantener y transformar, por lo que no existe un registro completo de las distintas etapas a nivel planimétrico. De ahí la relevancia de este trabajo que trata de establecer una restitución gráfica, donde se ha optado el desarrollo de diagramas programáticos y esquemas que, junto con los dibujos originales, algunos de ellos inéditos, permiten entender el proceso de proyecto del edificio.

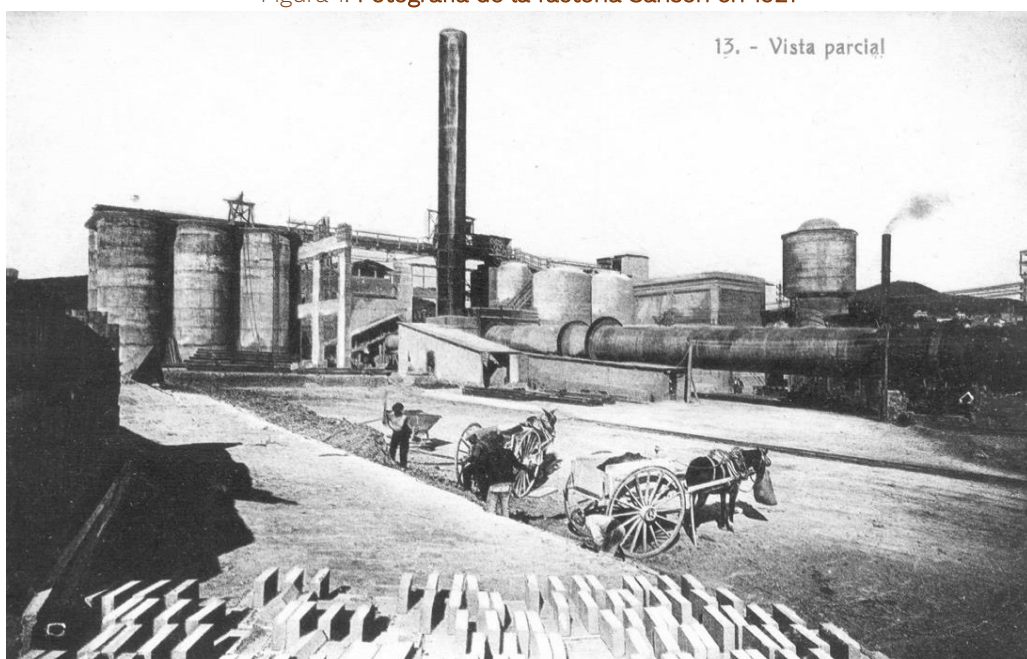
De este modo, una vez catalogada la información y procesada gráficamente, se desarrollaron las estrategias de trabajo, sistematizando las características propias del proceso de transformación de un espacio industrial en desuso a un espacio pseudo-doméstico, para aplicarlas al propio diseño que hizo Bofill para el proyecto de *La Fábrica*. A partir de este estudio se ha llegado a catalogar las diferentes fases del proceso de transformación, desde el contexto industrial hasta el residencial a través de los mecanismos de limpieza, delimitación y redefinición que abordaremos en este texto.

## 2. La historia de la factoría Sansón

El edificio de *La Fábrica* se levanta en la población de Sant Just Desvern, en los restos de lo que fuera una factoría de la compañía *La Auxiliar de la Construcción* (LACSA), una empresa fundada en enero de 1917 que ya poseía otras instalaciones en el área.

La planta entra en funcionamiento el 12 de junio de 1920 como una factoría de apoyo para algunas otras fábricas de la empresa (Figura 1). Y así, la nueva instalación producirá cemento portland artificial bajo el nombre de *Sansón*. La distribución de la nueva planta fue ideada por su director, Joaquim Molins, después de viajar por Europa y Estados Unidos visitando edificios y conjuntos industriales de los que aprender nuevos procesos de producción. Gracias a este estudio previo, la cementera, comparada con los procesos artesanales de la época, destacó por su automatización y modernidad.

Figura 1. Fotografía de la factoría Sansón en 1921

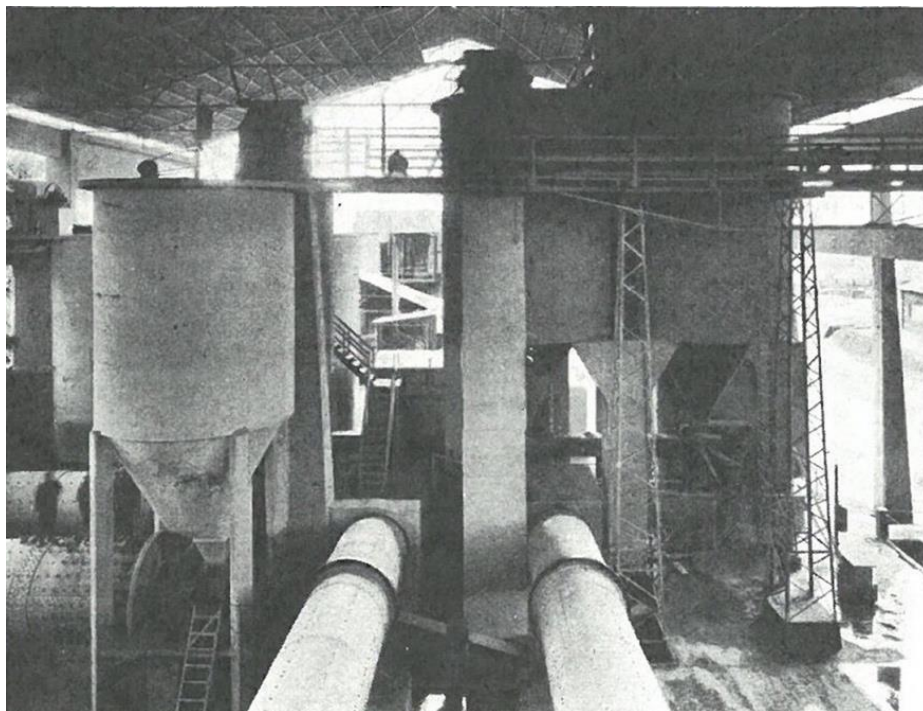


Fuente: Arxiu Històric de l'Ajuntament de Sant Just Desvern [AHSJD], Col·leccions. Fàbrica de Ciment La Auxiliar de la construcció SA, Sansón 1920-1968. Caja 8/Albúm Sr. Vila Casas, 1921.

Unos años más tarde, en 1924, se llevó a cabo una importante reforma dentro de la factoría, la construcción de una gran chimenea de 102 metros de altura que aún marca el perfil de la población de Sant Just Desvern. La obra permitió aumentar la producción hasta unas 110.000 toneladas anuales de cemento (Figura 2). Como podemos ver en las fotos aéreas de 1945, la *Sansón* se encontraba en un entorno rural, alejada del núcleo urbano de la población de Sant Just Desvern, y rodeada de campos de cultivo. Pero en las fotografías ya se aprecian las trazas de las futuras arterias que ordenan el área actualmente (Figura 3).

Durante la Guerra Civil la *Sansón* pasa a ser considerada industria de guerra, para garantizar la producción de cemento necesaria para las edificaciones de carácter defensivo. Sorprendentemente, la fábrica no fue bombardeada, por lo que las modernas instalaciones reiniciaron rápidamente la producción tras el conflicto. En 1947 la empresa empezará a producir prefabricados de hormigón y en 1949 cemento natural, ampliando su producción a 260.000 toneladas de cemento portland a principios de la década de 1960.

Figura 2. Fotografía del interior de la cementera en 1926 en las que se muestran las tolvas



Fuente: [AHSJD], Coleccions. Fàbrica de Ciment La Auxiliar de la construcció SA, Sansón 1920-1968. Caja 9. 1926.

Figura 3. Fotografía aérea de Sant Just Desvern de 1945



Fuente: Instituto Cartográfico de Cataluña.

El aumento de la producción, que coincide con los años de expansión económica del país, requirió realizar ampliaciones en la factoría (Figura 4). En 1950 se lleva a cabo la construcción de un refrigerador, y en 1951 una línea soterrada de agua, un nuevo horno para la producción de cemento natural y una central térmica para producción de energía<sup>1</sup>. Además, durante este periodo la compañía LACSA lleva a cabo en 1949 y en 1955 la construcción de un pequeño asentamiento con algunas viviendas para sus trabajadores<sup>2</sup>, más próximas a la factoría que el núcleo urbano.

Figura 4. Fotografía aérea de la Sansón en 1960



Fuente: Cartoteca del Instituto Cartográfico de Cataluña. Recuperada de <http://patrimoniminerdecatalunya.blogspot.com/2014/06/fabrica-de-ciment-de-sant-just.html>

Este crecimiento de la producción, que coincidió con los años de expansión económica del país, iba a generar residuos y polución con las consiguientes molestias entre la población de la localidad, lo que provocó protestas vecinales que se fueron consolidando día a día. El 6 de abril de 1964, el pleno municipal del ayuntamiento de Sant Just Desvern, haciéndose eco de las protestas, decide clasificar a la actividad de la cementera como “molesta, insalubre y nociva” (Solé y Amigó, 1995, pág. 54) poniendo el futuro de la factoría en entredicho. En 1965, cuando la *Auxiliar de la Construcción* plantea al ayuntamiento ampliar tanto las instalaciones como la producción de la Sansón, el ayuntamiento no autoriza las obras<sup>3</sup>, obligando a la cementera a plantear el cierre y su traslado a la localidad vecina de Sant Feliu.

Ante esta situación, el responsable de la cementera, el señor Calderón, plantea al ayuntamiento la posibilidad de recalificar los terrenos pasando de uso industrial a residencial.

<sup>1</sup> Arxiu Històric de l'Ajuntament de Sant Just Desvern [AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994), Leg.77, doc. 32, 1949; Leg 78, doc. 34, 1950; Leg. 79, doc.67, 1951; Leg. 80, doc. 82-1, 195.

<sup>2</sup> [AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994), Leg. 77, doc.53, 1949; Leg.83, doc 3, 1955

<sup>3</sup> En el archivo histórico de Sant Just Desvern, se conserva el registro de la no autorización de llevar a cabo una nueva central de hormigón. [AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994) Leg. 107, doc. s/n, 1962. “Obres no autoritzades”

El alcalde, Josep Lluís Surroca, resuelve acceder al cambio (Solé y Amigó, 1995), aunque las instalaciones siguieron funcionando hasta 1967. A partir de esta fecha, LACSA irá abandonando progresivamente las instalaciones de la *Sansón* a favor de la planta de Sant Feliu, hasta la venta definitiva de los terrenos a Ricardo Bofill.

### 3. Taller de Arquitectura y la ciudad en el espacio.

La compra de los terrenos de la cementera entre 1968 y 1969 por parte de Ricardo Bofill, se debe a una serie de circunstancias previas que debemos tener en cuenta, para comprender el porqué de la aparición de este proyecto en un momento en el que pocos arquitectos estaban trabajando sobre patrimonio industrial.

Desde mediados de la década de 1960, alrededor de la figura de Ricardo Bofill existía un equipo multidisciplinar e internacional llamado Taller de Arquitectura. El Taller, fundado por el propio Bofill, estaba formado, entre otros, por Peter Hodgkinson, arquitecto inglés, Manuel Nuñez Yanowski, escenógrafo de origen uzbeko, el escritor José Agustín Goytisolo, su hermana, Anna Bofill, Ramón Collado, la actriz Serena Vergano o Salvador Clotas, a los que se les unirían otros miembros a lo largo del tiempo (Figura 5).

Figura 5. El equipo de Taller de Arquitectura en las ruinas de la *Sansón*



Fuente: García hernandez, P. *La agregación modular como mecanismo proyectual residencial*. Director: Robert Terradas Muntañola Universidad Ramon Llull 2013, pág. 39.

La forma en la que se desarrollaba el trabajo en el Taller podemos encontrarla en la revista *Architectural Design* (A.D) de Julio de 1975. Como ellos mismo afirman, se trataba de una tarea difícil de describir, ya que el grupo era muy creativo y estaba en desarrollo constantemente (A.D 1975).

Según *A.D.* el proceso era el siguiente: Bofill y Salvador Clotas hacían el primer contacto con el cliente, después Clotas y otros compañeros como Julio Romea analizaban las implicaciones financieras de aceptar el proyecto.

A partir de este momento, según la revista, era difícil definir los roles dentro del estudio, pero, habitualmente, los miembros del taller eran capaces de abordar sus tareas de forma encadenada.

Primero actuaba el “equipo de ideas”, del que formaban parte Ricardo y Anna Bofill<sup>4</sup>, Clotas, Goytisolo y Manolo Núñez. Anna Bofill define a este grupo como el “departamento de estudios” (Anna Bofill en Solé y Amigó, 1995, pág. 28). El equipo realizaba una lluvia de ideas, abordando las posibilidades, en cuanto al lugar, la funcionalidad y otras cuestiones particulares relativas al proyecto. Durante este proceso Goytisolo solía actuar como el “hombre de calle” valorando las implicaciones de la propuesta del Taller, cuestionando, desde el propio equipo, los motivos y recursos con los que contaban<sup>5</sup>. Tras estas primeras reuniones, Anna Bofill y Goytisolo recopilarían las ideas por escrito mientras Núñez, un extraordinario e imaginativo geómetra, traduciría las ideas en complejos esquemas de líneas del tipo de Feliks Topolski<sup>6</sup> destinados a seducir al cliente (AD 1975) y decidir la vía de trabajo definitiva. En ese momento, Peter Hodkingson y su equipo trasladaba los esquemas a formas tangibles, desarrollando el proyecto de ejecución del edificio, que después pasaba a la fase final, con el equipo liderado por Ramón Collado, encargado de la construcción de este.

Podríamos comparar la forma de trabajo de este grupo de arquitectos con la Factory de Andy Warhol, ambos como talleres multidisciplinares capaces de desarrollar proyectos entorno a una idea común, un conjunto imaginado sobre conceptos desde muy distintas vertientes. Aunque en el caso de Taller de Arquitectura, el estudio con el paso del tiempo, centrándose cada vez más en los proyectos de arquitectura y dejando de lado el resto de la producción artística. Y es desde esta visión, que el Taller va a recoger ideas como las vinculadas a los problemas de la sociedad en cuanto al cambio de su modo de vida y a la transformación del núcleo familiar, entendida como reunión temporal de individuos (Ariès, 1992). Estos conceptos se van a plasmar poco a poco en sus proyectos, planteando edificios generados mediante agrupaciones celulares capaces de crecer transformándose en ciudades.

En este sentido, nos va a interesar especialmente los proyectos desarrollados durante la década de 1960, en los que Taller de Arquitectura trabajaría con esta idea de la vivienda modular. Estos proyectos terminarían por dar lugar posteriormente a la publicación de *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*, donde los arquitectos enunciaban sus ideas acerca de la transformación de las ciudades. El Taller proponía los nuevos asentamientos desde los nuevos modos de vida que ya anunciaban las corrientes sociológicas y políticas europeas de la época, la desaparición de la familia tradicional a favor del individuo, y que se reflejaron en las protestas de París de mayo de 1968.

La publicación del Taller se publicaría ese mismo año, 1968, y plantearía la idea de formalizar esta utopía doméstica a partir de una célula de forma cúbica. La elección de este sólido se debía a que, según el Taller “*el cubo, célula tipo que permite la industrialización, admite cualquier diseño y hace posible experimentar distintos comportamientos en su interior*” (Bofill y Bagué, 1968, pág. 9). Además, la elección de esta forma como elemento seminal, respondía a que esta geometría permitía trabajar a mayor escala, ya que “*es un elemento representativo de los tres ejes ortogonales que han sido el soporte geométrico de la arquitectura tradicional*” (Ibid pág. 8).

---

<sup>4</sup> Suponemos que esto sucede a partir de 1972, año en el que Anna Bofill finaliza la carrera en la Escuela de Arquitectura de Barcelona

<sup>5</sup> Goytisolo aclara que, en este equipo, que el denominaba de anteproyectos, también estaba Serena Vergano. La actriz italiana ayudaba fotografiando las distintas fases de ideas, del lugar, y de su trabajo gestionando la biblioteca del Taller, que era muy completa e interdisciplinaria. (Goytisolo en Solé i Ubeda, Amigó 1998 pág. 38)

<sup>6</sup> Feliks Topolski fue un artista de origen polaco que trabajó como ilustrador en la segunda guerra mundial, dibujando las batallas. Tras la guerra Topolski consiguió la nacionalidad inglesa y siguió ilustrando imágenes del momento, eventos y también retratos.

La oportunidad de ensayar estas ideas por primera vez surgiría con una cooperativa de viviendas en Moratalaz, a las afueras de Madrid, pero pronto el proyecto se ve truncado tras la retirada de la licencia por parte del ayuntamiento<sup>7</sup>. El afán emprendedor de Bofill le llevaría a buscar terrenos en Barcelona, para poder realizar su experiencia de vivienda modular, actuando ahora ya, también como promotor. En palabras del propio Bofill:

*“En lugar de ser Madrid era Barcelona, lo hicimos ponderar, y en vez de ser tan locos dijimos, definiremos el proyecto, lo definiremos nosotros y lo haremos. Fui a buscar un terreno: yo vivía en Barcelona, cojo el coche y digo bien, buscaré en el campo porque Barcelona es un lugar cerrado y no se puede hacer ninguna experiencia. Llego aquí y entonces estaban destruyendo esta fábrica. Voy a hablar con el portero, lo recuerdo muy bien, y le digo ¿Me deja usted entrar? y me dice ¡NO! Venga déjeme entrar ¿Qué tal una propina? El universo era fantástico, recordaba las cosas más infantiles, las fábricas, las grutas, los túneles, todo esto. Y a la tarde, voy a firmar con la SANSON, por 108 millones de pelus, y no tenía un duro; además me acababan de pegar un pleito, pagué un millón de pelus, y 107 en letras”<sup>8</sup> (Solé y Amigó, 1995, pág. 17)*

#### 4. La llegada del Taller a la fábrica

Así comenzaría el proyecto, sobre los terrenos que ocupase la antigua cementera, retomando la formalización de esta *ciudad en el espacio*. Y sería bautizado como Walden 7 en honor al homónimo libro de ciencia ficción de Skinner<sup>9</sup>. Una obra utópica, como sería aquella, que para poder llevarse a cabo necesitó de la financiación del Banco Industrial de Cataluña (BIC), a través de la mediación de Jordi Pujol desde la Banca Catalana.

Cuando el Taller inicia la remodelación del espacio de la factoría, lo hace desde dos vías que se van a desarrollar en paralelo: el proyecto de recuperación de la ruina industrial, que se convertiría finalmente en la casa estudio de Bofill, y el proyecto de la Isla Walden<sup>10</sup>, una agrupación de viviendas construida *ex novo*. Según Ramón Collado, el equipo se trasladó a las antiguas oficinas de la cementera, y mientras se preparaba el proyecto de la Isla Walden, también se realizaban demoliciones selectivas de la *Sansón* (Ibid, pág. 36).

El trabajo, tal y como cuenta Joan Malagarriga, comenzó con el intento de levantamiento gráfico de la factoría, tanto de la parte industrial, como de las oficinas y de las viviendas de los trabajadores (Ibid, pág. 40). Esta documentación o no se llegó a realizar o ha desaparecido, ya que en la solicitud registrada el 1 de febrero de 1971 en el ayuntamiento de Sant Just Desvern, para la explanación y preparación del terreno, no aparece ningún plano:

*“La complejidad de representación en planos del derribo, desaconseja su presentación acompañando a este escrito, sin embargo, se encuentra a disposición de los servicios técnicos*

---

<sup>7</sup> Para la promoción de las viviendas de Moratalaz, el Taller organiza un “happening” en la parcela donde se iban a realizar las viviendas. En él, construyeron con andamios una recreación del futuro conjunto de viviendas con imágenes de parejas, tríos, parejas homosexuales... con los que el Taller quería anunciar el final de la familia tradicional. Este tipo de declaraciones no pasaron desapercibidas en el Madrid franquista, por lo que, al día siguiente, el alcalde de Madrid, Arias Navarro, ordenó la detención de Ricardo Bofill y la paralización del proyecto. (Solé y Amigó 1998, pág. 17)

<sup>8</sup> Traducción de los autores.

<sup>9</sup> En el libro de Skinner, el protagonista visita Walden 2 en un encargo para investigar esta nueva comunidad que vivía ajena a la sociedad americana del momento. En un momento de la historia aparecen unos visitantes que vienen del Walden 6, la última comunidad que se estaba empezando a crear tras la tercera, cuarta y quinta experiencia. El nombre del edificio de Taller de Arquitectura, por tanto, es una clara referencia al libro de Skinner y su sociedad comunal, ajena al país en el que se encuentra.

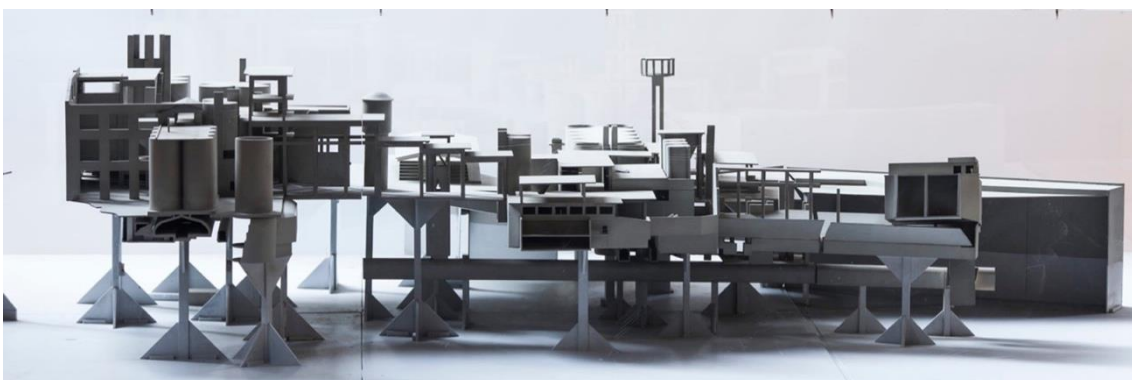
<sup>10</sup> El proyecto Walden 7 forma parte del conjunto de viviendas que iba a ocupar los terrenos de la antigua factoría a los que el Taller se refiere como Isla Walden.



*una maqueta a escala de los elementos singulares que compondrán la escultura*" ([AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994) Caja 694).

La escultura citada en la solicitud hacía referencia al conjunto de elementos que los arquitectos pretendían conservar de la antigua cementera. Las fotografías de esta maqueta se conservan en el archivo de Bofill (Figura 6), y aunque el documento del ayuntamiento explica que es un modelo a escala de los elementos que compondrán el proyecto, el prototipo tridimensional muestra bastantes más piezas de las que finalmente se conservarían.

**Figura 6. Fotografía de la maqueta de la cementera realizada por Taller de Arquitectura para mostrar los elementos de la cementera que querían conservar como ruina escultórica**



Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

Pese a que la planimetría no fue entregada al ayuntamiento, en su archivo se conserva una serie de planos topográficos realizados en 1956, encargados por el propio Ayuntamiento, en los que aparece la *Sansón*<sup>11</sup>. Estos planos son muy relevantes ya que, frente a las fotos aéreas en las que la factoría se ve reducida a cubiertas, el levantamiento del topógrafo muestra los silos, conductos y almacenes con los que el Taller va a trabajar (Figura 7). El plano presenta además una versión inicial del edificio de Walden 7 sobre los terrenos, fruto seguramente del reciclado de planos.

El proceso de proyecto de la isla Walden, entendido como las distintas edificaciones que van a convivir en la parcela de la antigua cementera, estará sujeto a los distintos avatares por los que pasará la obra. Y quizás, el uso propuesto para las ruinas de la industria será el que más va a variar durante el desarrollo de esta.

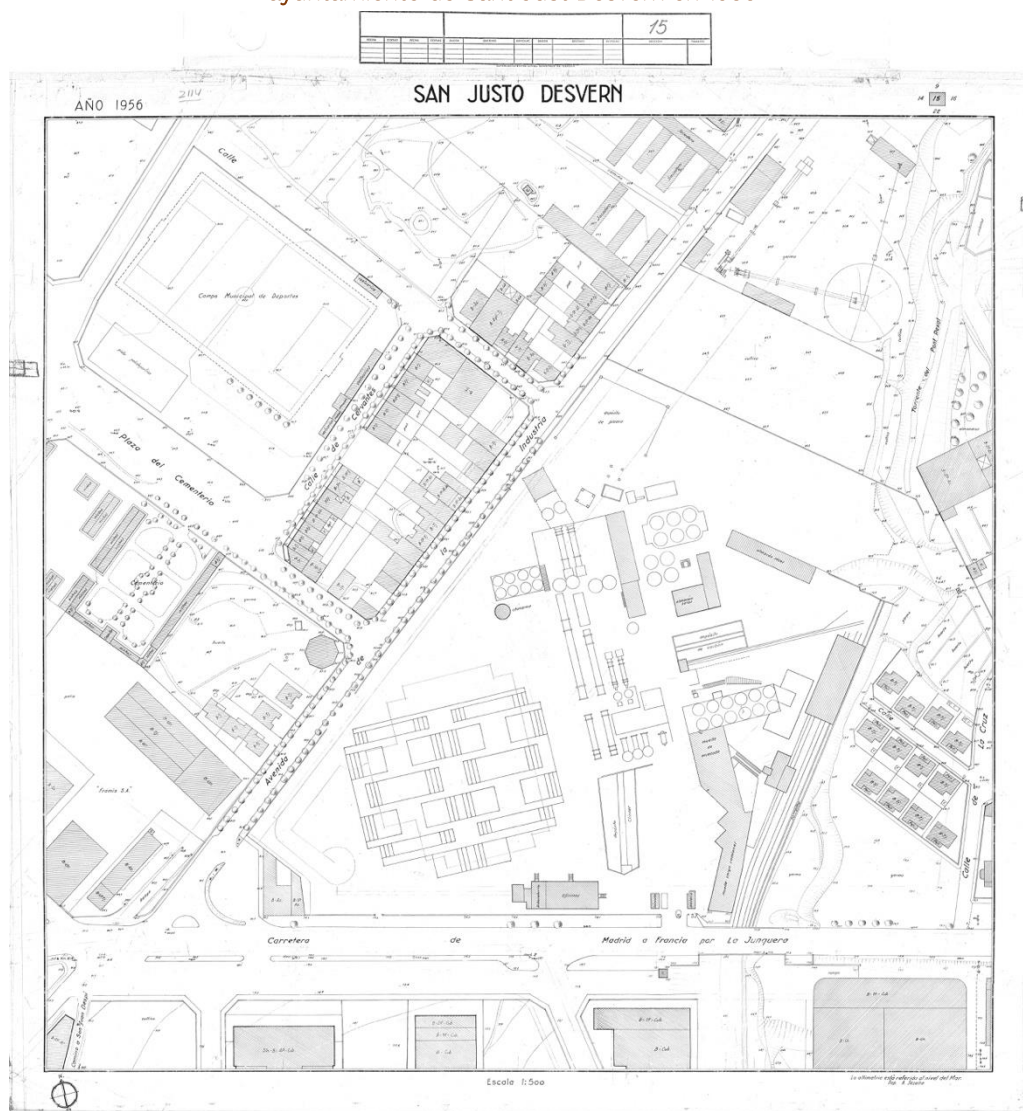
En el proyecto entregado en 1971 al ayuntamiento, la zona ocupada por los restos de la factoría que el Taller quiere conservar está marcado con una trama en cuya leyenda se indica que *“La superficie exterior a los elementos de la antigua fábrica de cemento debidamente remodelada será destinada a zona verde”*<sup>12</sup>.

Esto concuerda con lo que también narra Ramón Collado: *“El jardín que se creaba en el centro, con la vegetación invadiéndolo todo, cambiaba un paisaje de dunas de polvo gris cemento por dunas de verde, transformando un paisaje industrial, suburbial, agresivo, en un paisaje agradable, en un jardín romántico”* (Collado en Solé y Amigó, 1995, pág. 36).

<sup>11</sup> Curiosamente, el plano que se conserva en el archivo ha sufrido modificaciones, mostrando en el plano de 1956 una de las primeras propuestas del Walden, fruto seguramente de un proceso de reutilización de planos.

<sup>12</sup> [AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994) Caja 694

Figura 7. Plano realizado por el topógrafo contratado por el ayuntamiento de Sant Just Desvern en 1956



Fuente: [AHSJD], Col·leccions. Fàbrica de Ciment La Auxiliar de la construcció SA, Sansón 1920-1968.

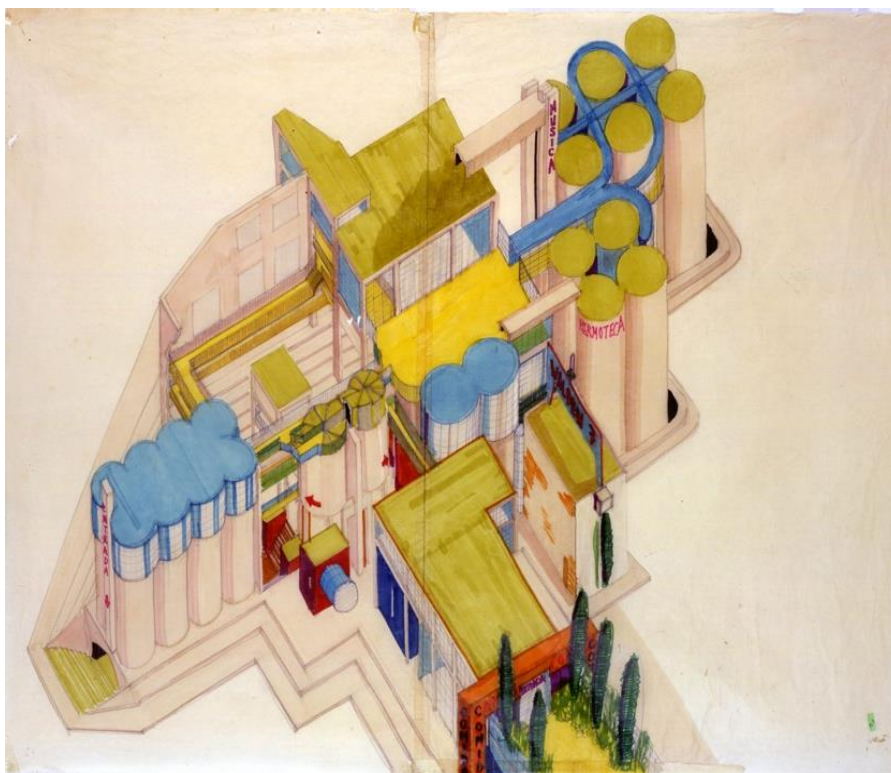
En esta primera ordenación de la isla, el Taller proponía tres bloques semejantes al Walden en cada uno de los tres vértices del triángulo que daba forma a la parcela de la antigua factoría. Las dos piezas cercanas a la carretera de “Madrid a Francia por la Junquera”, se unían visualmente mediante otro módulo lineal más bajo.

Sin embargo, en el proyecto visado que el Taller entrega al ayuntamiento en agosto de 1972, los restos de la cementera pasan a ser edificios de uso público para los inquilinos de la isla Walden. En los planos en detalle<sup>13</sup> de los antiguos espacios de producción se plantean zonas comunales, ocupando las cubiertas con piscinas. El Taller propone “un programa de reutilización de la fábrica como centro neurálgico, centro de interés y centro lúdico, un poco como el cerebro del Walden” (Malagarriga en Solé y Amigo, 1995, pág. 41).

<sup>13</sup> [AHSJD], Obres i urbanisme (1875-1994) Caja 691.

Este foco de actividad, que albergaba discotecas, cines, e incluso espacios para pasarelas de moda (Ibidem), también debía alojar unos laboratorios experimentales dedicados al estudio social del individuo<sup>14</sup>. Esta idea de centro comunitario se muestra con claridad en una axonometría a color, cercana al *pop art*, en la que los restos de la *Sansón* aparecen rotulados con carteles que denotan ya estos nuevos usos (Figura 8). No se conservan planimetrías del centro comunal más allá de esta imagen, pero gracias a esta perspectiva axonométrica podemos entender con claridad la estrategia de trabajo de los arquitectos, en cuanto a la conservación de los elementos existentes, como los distintos conjuntos de silos o las tolvas.

Figura 8. Croquis en el que se observa los restos de la cementara convertidos en un centro comunal para el Walden



Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

En este anteproyecto de 1972, la planimetría del edificio de viviendas presenta la primera fase de la Isla Walden, lo que hoy conocemos como Walden 7, tal y como es en la actualidad. En octubre de ese mismo año el ayuntamiento les concederá permiso para iniciar las obras de esta primera fase de la Isla Walden, y en agosto de 1973 el Taller hará entrega al consistorio de la documentación del anteproyecto de la segunda fase. Frente a la propuesta de 1971, en la planta de ordenación de 1973 los tres bloques de viviendas que componen el conjunto están unidos por un frente lineal, generando una estructura que abraza los restos de la antigua factoría de LACSA (Figura 9).

Pese a que en mayo de 1974 se entrega el proyecto de ejecución para comenzar la segunda fase, esta no se llegó a realizar. Los motivos del fracaso de esta iniciativa se ponderaron entre las cuestiones meramente económicas y las de carácter social, motivadas por las quejas de los vecinos de Sant Just Desvern, que miraban con antipatía la construcción del resto del proyecto.

<sup>14</sup> Comentario de Manuel Nuñez Yanowski en una entrevista realizada por los autores el 19 de enero de 2021.

Figura 9. Cronología de las distintas fases de la factoría Sansón. Las propuestas del Taller de 1971 y 1974 no se llegan a realizar



Fuente: Trabajo realizado por los autores a partir de fotos aéreas y los planos del proyecto para la Isla Walden.

Los diagramas del proceso de proyecto que proponemos muestran como la intervención en los restos de la cementera, va a ir inevitablemente unida al desarrollo del proyecto de viviendas del Walden 7. Tal y como afirmábamos anteriormente, para realizar esta tercera experiencia de *ciudad en el espacio* Bofill se asocia con el BIC, creando una sociedad que toma el nombre de C.E.Ex 3<sup>15</sup> y que actuará como promotora.

Así, cuando el BIC firma finalmente el acuerdo de promoción con el Taller, se comienza la construcción de la torre Walden (Solé y Amigó, 1995), y es aquí cuando el destino de los restos de la *Sansón* cambia y pasa, en cierto modo, a estar regido por cuestiones económicas. Nuñez Yanowski relata que cuando el banco se incorpora a la promoción, las ruinas de la cementera dejan de ser un espacio social para los vecinos del Walden<sup>16</sup>. Podemos entender que la voluntad de Ricardo Bofill de conservar los restos de la cementera, hacen que estos pasen a formar parte del pago de los honorarios del Taller<sup>17</sup>, transformando la *Sansón* finalmente en *La Fábrica*, casa estudio del arquitecto.

## 5. La transformación en La Fábrica

Así comienza la transformación de la *Sansón* en *La Fábrica*, un proceso que Taller de Arquitectura desarrollará mediante mecanismos de limpieza, delimitación y redefinición, a través de instrumentos de proyecto concretos que desarrollaremos aquí, y que demostrarán que la construcción final de esta pieza fue el resultado de la experimentación y de la evolución del sistema de pensamiento del estudio.

El inicio de esta transformación, seguramente en paralelo al cambio de uso de los restos de la cementera, se llevó a cabo, según afirma Malagarriga, como parte de la remodelación de la factoría (Solé y Amigó, 1995). Tal y como aparece en el registro del ayuntamiento, el Taller solicitó iniciar los trabajos de consolidación de los restos, mientras se obtenía el permiso municipal para iniciar las obras del Walden 7. En la solicitud el Taller exponía lo siguiente:

*“Es conveniente hasta tanto se obtiene el referido permiso municipal, efectuar alguna obra que permita la preparación del terreno para la futura construcción, así como el derribo de las viejas construcciones existentes de la fábrica de cemento y remodelación, limpieza, y tratamiento como obra escultórica de los elementos singulares, especialmente silos, chimenea etc., que se utilizarán como parte de los servicios comunes de las posteriores edificaciones de nueva planta”* ([AHSJD, Obres i urbanisme (1875-1994) Leg.288 doc. 71.1972)

Esta primera fase se llevó a cabo, según afirma Bofill, con *“dinamita y taladradoras”*, limpiando y tratando de *“revelar las formas escondidas y revalorizar ciertos espacios”* (Bofill, 1984, pág. 81), un trabajo, para el arquitecto, comparable al de un escultor.

Durante esta parte del proceso el Taller hace uso de fotografías de los restos de la factoría en blanco y negro sobre las que, con rotuladores de colores, marcan los elementos que hay que retirar. Una operación realizada casi como un juego<sup>18</sup>, en la que los miembros del Taller actuaban con los vestigios de la cementera, como si ésta fuera una gran maqueta de la cual recortar y desvelar elementos (Figura 10).

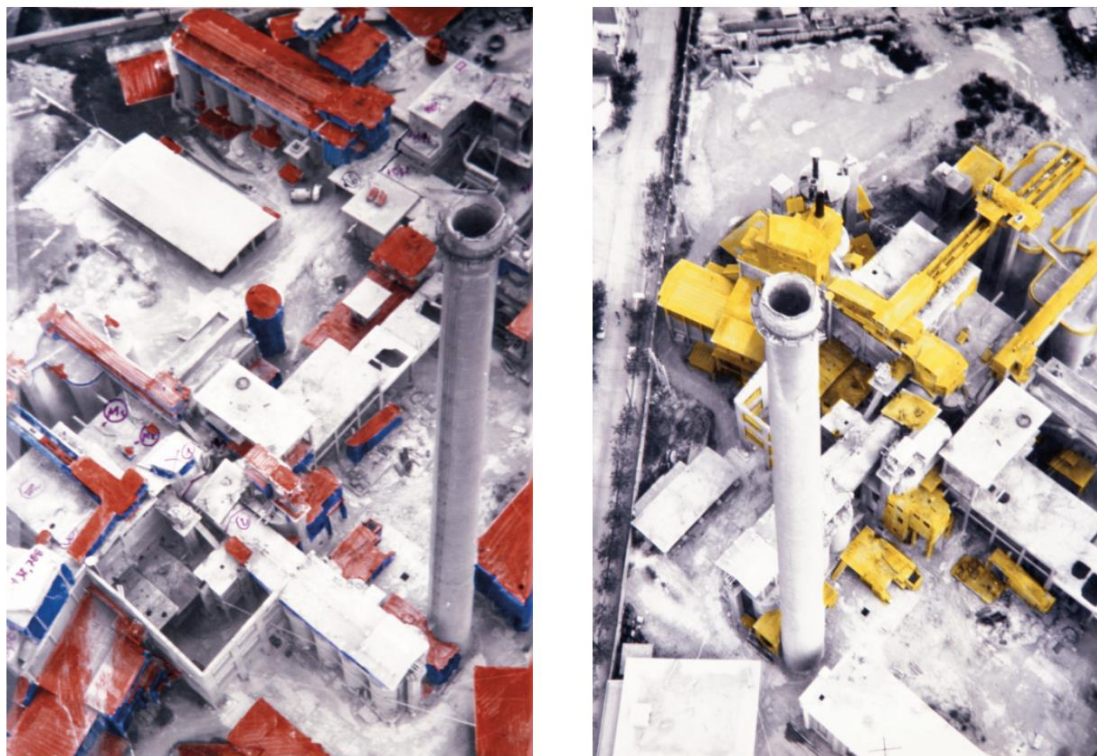
<sup>15</sup> El nombre viene de “Ciudad en el Espacio Experiencia 3”.

<sup>16</sup> Comentario de Manuel Nuñez Yanowski en una entrevista realizada por los autores el 19 de enero de 2021.

<sup>17</sup> “Una parte de los honorarios profesionales del Taller se pagaron con trozos de la antigua fábrica, así el Taller de Arquitectura actual se empezó después del Walden” (Malagarriga en Solé y Amigó, 1998, pág. 40) Traducción de los autores

<sup>18</sup> “Va a ser un treball molt interessant, encara que no sabias gaire el que feies ni perquè ho feies”; “Va a ser un trabajo muy interesante, aunque no sabías mucho lo que hacías ni como lo hacías” (Malagarriga en Solé, Amigo, 1998, pág. 41) Traducción de los autores.

Figura 10. Fotografías sobre las que Taller de Arquitectura planificaban las transformaciones de *La Fábrica* con rotuladores de colores



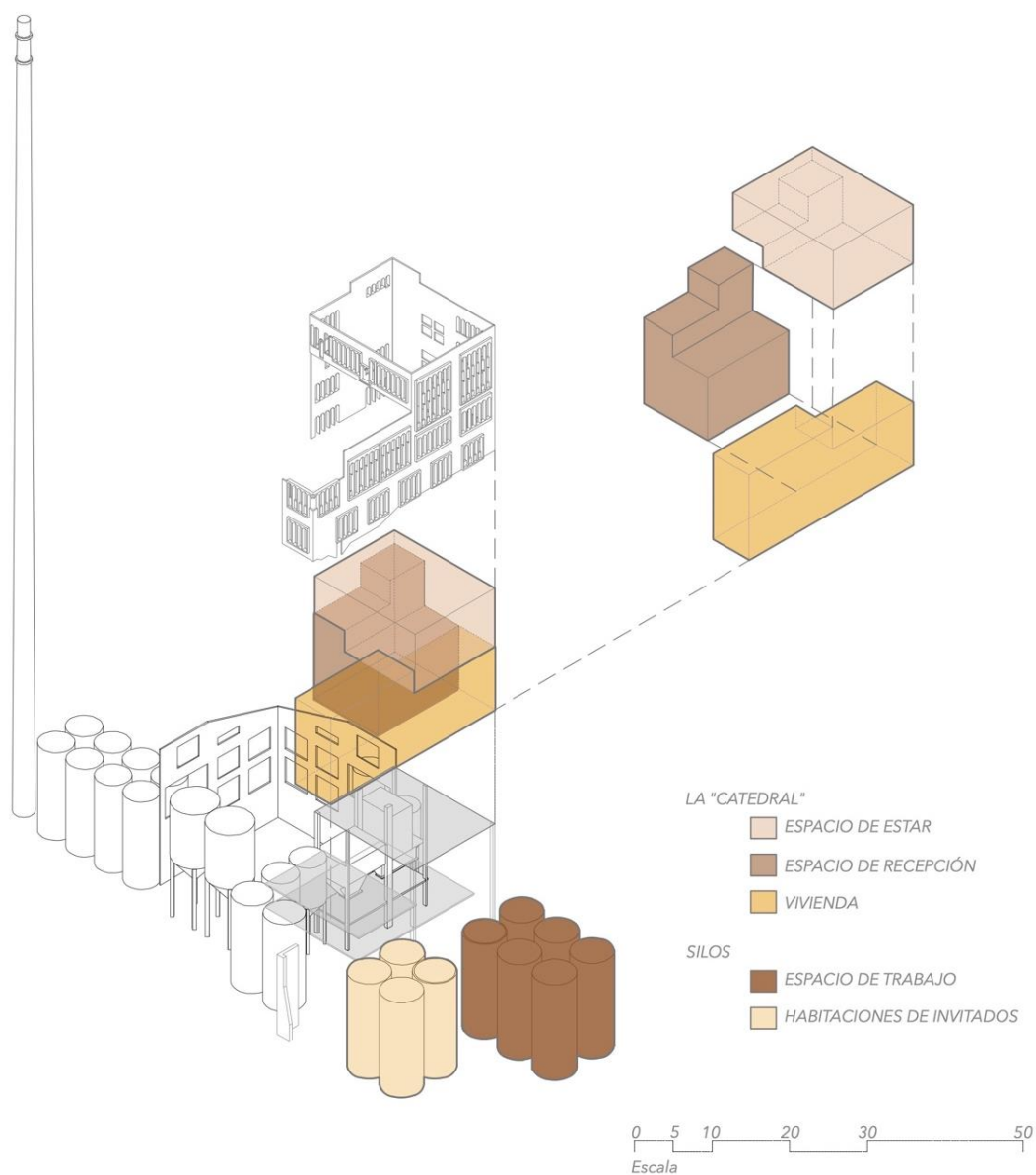
Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

Tras este primer proceso de cirugía, todo indica que el proyecto de *La Fábrica* se convierte en una obra personal de Bofill<sup>19</sup>, que empezará a trabajar con las formas que escondía la *Sansón*. Estos elementos que surgen tras la limpieza se correspondían con los distintos silos, depósitos elevados y tolvas de la cementera, además de una serie de grandes pórticos con sus forjados, y un gran muro horadado con distintos huecos de sección rectangular (Figura 11).

Al igual que los Smithson en su *Upper Lawn Pavilion*, Bofill trabaja con el concepto de *as found*, proyectando con los elementos encontrados, como si de un *collage* se tratase, y manifestando así sus inquietudes artísticas. Se confirma entonces la primera hipótesis de proyecto, desde la estrategia proyectual de limpieza.

El retirado de las distintas cubiertas y elementos derivados de la producción deja a la vista volúmenes puros cuyas formas recordaban a aquellas que fueron evocadas por la primera modernidad y cuyo punto de partida fue el lenguaje de la máquina. Formas escondidas que debieron capturar a Bofill en su encuentro con la *Sansón*, visita en la que afirma ver las diferentes tendencias estéticas y plásticas que se habían desarrollado desde la primera Guerra Mundial.

<sup>19</sup> Así opina el Dr. Antonio Millán Gómez, catedrático de Representación Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Catalunya, en una breve entrevista realizada por los autores con el arquitecto sobre el proyecto de *La Fábrica*. Esta teoría también la confirma Manuel Nuñez Yanowski, cuando en la entrevista realizada por los autores el 19 de enero de 2021, confirma que este fue un proyecto más personal de Bofill, con la colaboración del joven arquitecto Joan Malagariaga.

Figura 11. Axonometría explotada de *La Fábrica*

Fuente: Trabajo realizado por los autores a partir de planos y fotografías de *la fábrica*.

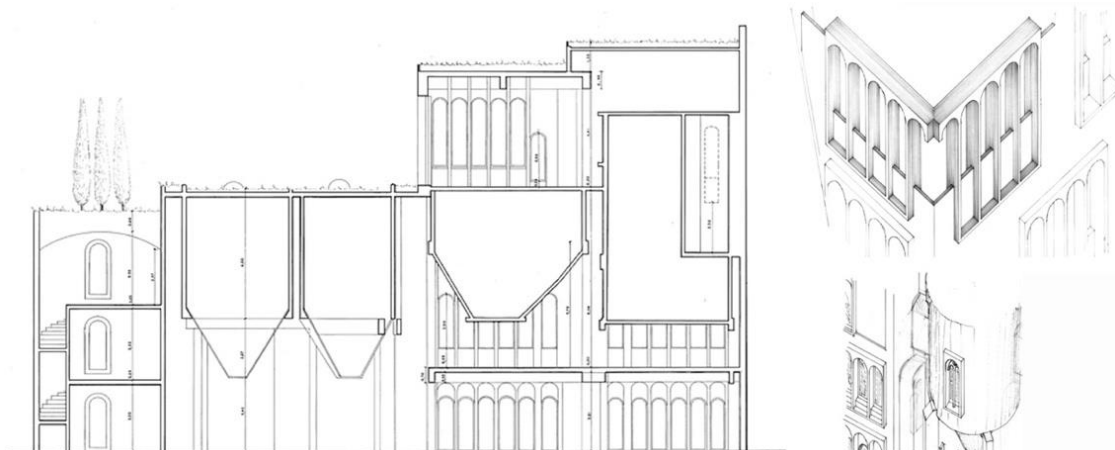
Notas: En el primer nivel, las preexistencias conservadas por el Taller. El segundo nivel define los espacios que se forman al delimitar la ruina y el último la envolvente que articula el conjunto.

Los grandes depósitos de cemento elevados sobre pilares, las galerías y tuberías subterráneas, hacen que Bofill se sienta, según sus propias palabras, sobrecogido por la experiencia del descubrimiento de este espacio industrial. Espacios estos que inspiraron tanto a Le Corbusier como a los arquitectos futuristas como Sant'Elia, cuyas propuestas buscaban las formas de los grandes edificios industriales norteamericanos. Las referencias estéticas estaban presentes y al alcance de la mano, Bofill solo tuvo que tomarlas y convertirlas en lo que finalmente iba a convertirse en su vivienda taller.

Tras la limpieza, los restos de la cementera surgieron de entre los escombros y Bofill tuvo que enfrentarse a la transformación de la antigua factoría en una nueva arquitectura, cuestión que abordará de muy diferente forma según la naturaleza de los restos. Las tolvas y algunos elementos como torretas metálicas se van a mantener como formas escultóricas, incorporándose de una manera u otra al proyecto. Los silos, que aparecen agrupados en conjuntos de 6, 4 y 2 elementos, van a albergar distintas funciones dependiendo de su relación con el que podríamos denominar el volumen principal. A este volumen, definido por los grandes pórticos que sustentaban la nave, Bofill lo bautiza como *La Catedral*, espacio que acogerá finalmente la residencia del arquitecto (Figura 8).

Tras el primer proceso de limpieza y corte, se continua con la fase del *coller*, pegando y suturando allá donde se necesita. Este mecanismo parece responder a otra estrategia de proyecto, la de envolver los restos de la cementera para poder delimitar todo el conjunto de *La Fábrica* entendiendo, como afirma Norberg Schulz, que al establecer ese límite la nueva arquitectura toma presencia (Schulz, 1998). Así, el arquitecto coloca una nueva fachada que delimita el perímetro de los grandes pórticos de la industria, en la que encontramos el característico juego de arcos que va a otorgar una nueva imagen al conjunto, y que influirá sobre la nueva espacialidad del conjunto (Figura 12).

Figura 12. Distintos dibujos que definen el espacio de *La Catedral*, como la sección por silos y tolvas o croquis de la envolvente y las ventanas que se abren en los silos



Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

Mediante una envolvente casi continua, Bofill encierra el espacio de *La Catedral*, dejando fuera de esta los elementos que pueden trabajar de forma autónoma como son los silos. Podríamos decir que, al igual que Kahn y Venturi hace "ruinas que envuelven edificios", entendiendo esto como una utilización de elementos arquitectónicos detrás de o dentro de otros (Rodell, 2008).

Ricardo Bofill envuelve una ruina con otra mediante el muro perforado por ventanas perfiladas con arcos de medio punto, pero no busca generar una fachada<sup>20</sup> sino delimitar un espacio. Esta decisión parece estar relacionada con el simbolismo presente en la arquitectura de la década de 1970, y con la incorporación irónica de elementos de corte historicista que habían sido abandonados por la modernidad.

<sup>20</sup> "Yo quería que la vegetación se comiese el edificio y lo tapase. No me gustaba hacer aquí una fachada. No para mí. Si te das una vuelta por aquí no verás nada de este edificio, está tapado por los jardines, y lo está por dos motivos. Primero porque, desde estas ventanas de aquí, yo no quería ver nada de lo que pasase fuera, quiero un mundo redondo. Y también está tapado porque quería que este edificio no tuviera una fachada compuesta". (Bofill en VVAA 2016 pág. 73)



Bofill parece tomar este camino haciéndose eco del carácter surrealista que, según él, encuentra en la factoría en su primera visita<sup>21</sup>. Los arcos junto a los elementos industriales, las escaleras que no llevan a ninguna parte y la gran chimenea recuerdan a las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico. La desproporción de los arcos acerca más aún la imagen de *La Fábrica* a los cuadros de la época metafísica del artista italiano, en donde la arquitectura industrial, representada por las chimeneas en segundo plano, contrastan con fachadas de lo que podría ser una calle urbana con una galería porticada con arcos.

El cierre perimetral define un límite geométrico, pero también existencial, creando distintos espacios con los que Bofill va a iniciar el cambio de función, y comenzando así la última de las estrategias de proyecto. En esta fase Bofill va a crear un nuevo programa para la ruina, proclamando la anulación del funcionalismo. En este procedimiento se les asigna a las estructuras de la fábrica usos totalmente distintos a las que realizaban en su periodo industrial. Y así, se concibe un nuevo programa para la factoría, lejos del inicial centro vecinal, convirtiendo finalmente la cementera en una casa-taller.

Esta tipología de vivienda-estudio, propia de profesionales liberales como arquitectos, pintores o escritores, define un espacio doméstico particular en el que la relación entre la casa y sus ocupantes es más intensa, ya que refleja los hábitos de vida y trabajo de quien la habita. En el caso de las residencias de arquitectos, estas se convierten, según el teórico Adriano Cornoldi, casi en un manifiesto poético sobre la casa (Postiglione *et al*, 2004).

Arquitectos como Saarinen o Rietveld buscaban en sus propuestas para sus propias casas-taller un nuevo lenguaje arquitectónico, otros, como los Eames, querían presentar nuevas formas de vida, y muchos ejemplos nos hablan de una búsqueda sobre el placer de habitar, como las casas-taller de Miralles, Aalto o Baldeweg. Además, existe un interés por convertir este tipo de proyectos en modelos de experimentación, como en la vivienda-taller enterrada de Higuera, a la que el arquitecto bautiza como *rasca-infiernos*, o la propia voluntad de habitar una cementera que nos propone aquí Bofill.

El mecanismo utilizado por Bofill para asignar nuevas funciones a los espacios de la cementera tiene que ver con las dimensiones y características de los elementos preexistentes, provocando cambios espaciales que permiten adaptar los espacios a las nuevas necesidades funcionales propuestas. Bofill nombra cada área según unas características estéticas propias que derivan de este universo onírico que busca crear -*La Catedral, el Jardín de las Delicias, los Silos del saber o las Catacumbas*- y que se traducirían en un *vocabulario específico*<sup>22</sup> capaz de articular la nueva arquitectura. De esta manera los *Silos del saber*, el conjunto de 6 de los 10 silos que se conservaron de la antigua planta industrial, forman el estudio de Taller de Arquitectura; *La Catedral*, se convierte en la residencia de Bofill, las *Catacumbas* se utilizaron para el archivo, y los cuatro silos restantes como apartamentos para invitados.

Uno de los retos de esta reconversión será la transformación de los silos, formados por cilindros de un diámetro cercano a 5 metros, y construidos en hormigón puro. Tanto los depósitos dedicados al Taller como los destinados a las habitaciones de invitados sufren las mismas modificaciones y reajustes; la primera, la unión de estos por un espacio central que les vincula y permite el acceso a las distintas estancias. La segunda, su división en altura, creando distintos pisos a los que se accede desde uno de los cilindros, dentro del cual se desarrolla una escalera helicoidal delimitada en su interior por los mismos arcos que envuelven *La Catedral*.

---

<sup>21</sup> "SURREALISMO: Paradoja de las escaleras que no conducen a ninguna parte. Absurdidad de ciertos elementos colgados en el vacío, espacios potentes e inútiles a la vez, de extrañas proporciones que su tensión y desproporción convierten en mágicos." (Bofill en D'Huart 1984 pág. 81)

<sup>22</sup> "Más tarde, tuvimos que marcar las nuevas construcciones con un vocabulario específico, que integrara los "vocábulos" de la historia de la arquitectura, un vocabulario cultural opuesto al de la arquitectura vernacular" (Bofill en D'Huart 1982, pág. 81)

Pero para poder llegar a habitar estos espacios será necesario seguir llevando a cabo este proceso de “deconstrucción”, demoler para construir. A la manera de Matta Clark, el Taller produce cortes y aberturas en los silos, para abrir ventanas que se resaltan con elementos propios del Barrio Gótico de Barcelona, en lo que parece un juego irónico de Bofill al incorporar elementos históricos en este espacio fabril (Figura 13).

Figura 13. Fotografía donde se observa el proceso de apertura de las ventanas en los silos de la cementera, así como la construcción de la envolvente



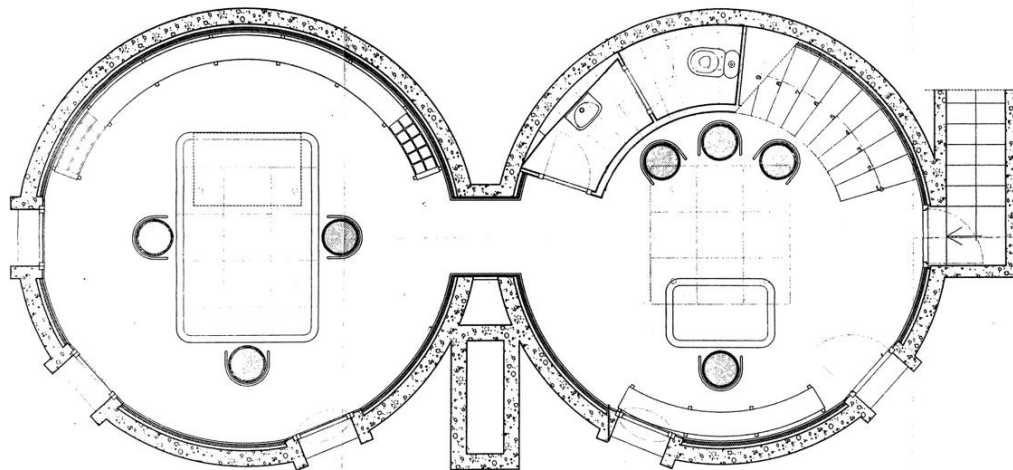
Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

Una vez finalizado el proceso y conseguido introducir la luz en cada uno de los espacios, el arquitecto va a entender que se tratan de burbujas mono-funcionales. En el caso de los espacios de trabajo se van a resolver con un mobiliario escueto formado por una mesa de trabajo o reunión, que no necesita el apoyo de una pared recta, y que flota en el espacio circular. Otros silos se ocupan por escaleras, baños o habitaciones. Como hemos dicho, la escalera se convierte en helicoidal pero los sanitarios necesitan de muros en disposición radial para su ubicación, al igual que las camas o bañeras, que se apoyan en cuerdas y radios, trazados por Bofill, intentando adaptar las plantas de los cilindros (Figura 14).

En cuanto al espacio de *La Catedral*, la envolvente que delimita este gran volumen genera tres zonas diferentes que se destinan a espacios con distintos grados de privacidad. De esta manera, el espacio que se vincula a las grandes esculturas que forman las tolvas se va a utilizar como espacio de recepción, de reunión o de celebración. Un lugar donde se llevan a cabo las funciones más públicas de la vivienda de Bofill, compartiendo espacio con los actos más institucionales del Taller (reuniones con clientes o eventos).

Este carácter más público se ve afianzado con la presencia de una puerta directa al exterior, que Bofill enmarca con pares de columnas y pilastres, y que confiere a la entrada un aire monumental.

Figura 14. Plantas de los silos que se encuentran en el espacio de *La Catedral*. En ellos Bofill realiza las mismas transformaciones que en los depósitos destinados al Taller o a las habitaciones de invitados



Fuente: [AHSJD], *Obres i urbanisme* (1875-1994) Caja 691.

Dentro de este espacio, las tolvas y los silos se dejan limpios, sin tratar, mostrando el hormigón armado con el que se erigieron. Las superficies del interior nos dejan apreciar la materialidad original de la cementera, mostrando las distintas tongadas de hormigón, como una roca sedimentaria cuya textura responde a los viejos encofrados de madera. Como hemos dicho, las tolvas no albergan funciones, pero su presencia en el espacio de la vivienda imprime al conjunto un carácter fuera de escala, al aparecer suspendidas sobre muebles como mesas o sillones.

Esta gran sala se relaciona tanto por el jardín, que delimita el gran muro existente, como por el característico espacio de estar que se encuentra en el nivel superior, donde la familia Bofill podía recibir a invitados más cercanos. El gran espacio de la sala se conecta con este pequeño estar mediante unas ventanas que replican el ritmo de arcos de la fachada, vinculando visualmente los dos espacios de manera sutil (Fig. 15).

Las superficies de este espacio retoman los preceptos del conjunto, manteniendo su carácter arcaico y ahondando en la materialidad sensual que evoca la ruina. La cara interior de los cerramientos revela el ladrillo que lo conforma, sin cubrir, mostrando la forma en la que la esbelta arquería de ventanas se traza sobre el muro, casi como en un homenaje a Louis Kahn cuando retóricamente preguntaba al ladrillo que quería ser. Con este juego de acabados, parece que Bofill también quisiera contarnos, no solo la historia de la construcción de *La Fábrica*, sino también su transformación, sólo posible gracias a la obra de los artesanos catalanes (Bofill, 1984).

El último espacio que compone el conjunto de *La Catedral* es la zona más privada e íntima de la residencia de Ricardo Bofill. Aprovechando los forjados existentes, el arquitecto dispone una sencilla distribución lineal, en una crujía alargada dividida en tres piezas longitudinales, que albergan el distribuidor y los servicios (baños y vestidores) como filtro previo a los dormitorios (Fig. 16).

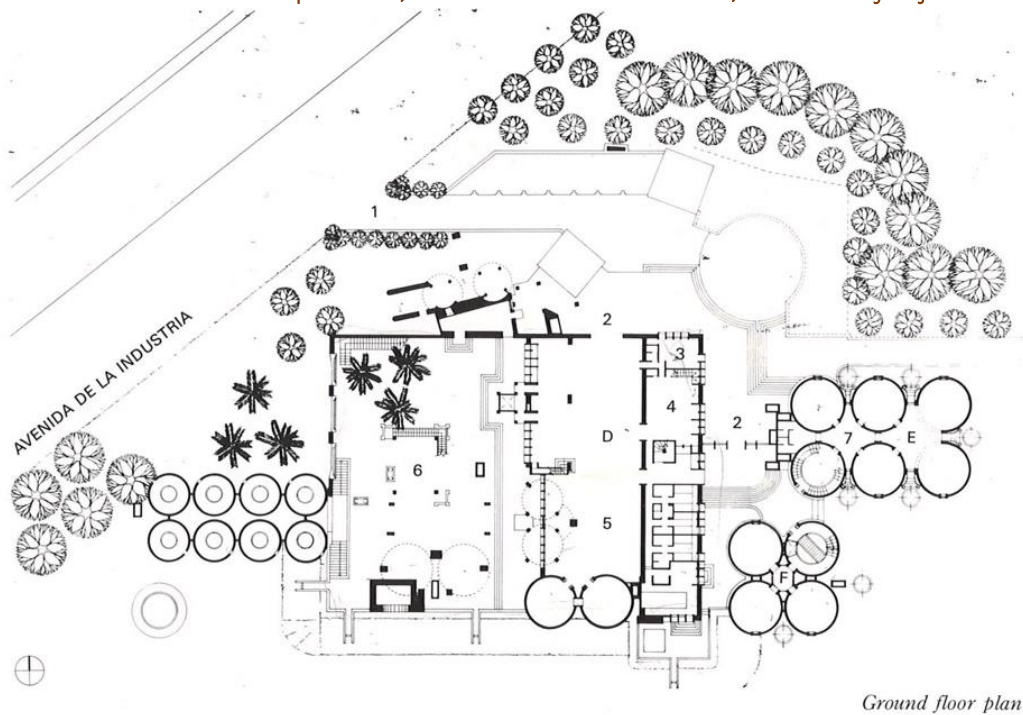
Los extremos de este bloque albergan la cocina y un estar más íntimo que el que se encuentra sobre el gran espacio de recepción, al que nos hemos referido anteriormente. Esta estancia se vuelca a un patio privado que surge entre la envolvente y los restos de la cementera.

Figura 15. Fotografía del espacio de recepción en el que aparecen las pequeñas ventanas que comunican visualmente la gran sala con el estar del piso superior



Fuente: Apartamento Magazine, (2016).

Figura 16. Planta baja de *La fábrica* en donde se observa la vivienda de Ricardo Bofill, el estudio de Taller de Arquitectura, las habitaciones de invitados, *la Catedral* y el jardín



Fuente: Bofill, R. (1985).

Tres espacios vinculados al hogar de los Bofill cuya espacialidad va encajándose una en otra, como en una *matrioska*, en función de la privacidad y de la escala del espacio, desde las zonas más íntimas hasta los grandes salones familiares.

Esta forma de trabajar reitera la teoría de Bofill de que la realización de un proyecto no es el simple trazado de un punto, sino una reflexión del espacio<sup>23</sup>. Para el arquitecto, el resultado obtenido le permite afirmar que forma y función se deben disociar, ya que, “si la intervención arquitectónica es lo bastante ágil, todo espacio bello y bien concebido puede prestarse a cualquier clase de uso” (Bofill, 1988, pág. 56), transformando una infraestructura de producción industrial en un espacio de trabajo y residencia.

## 6. Fortaleza, recinto, ruina: a modo de conclusión

La transformación de la cementera *Sansón* en *La Fábrica* es un proyecto pionero en la recuperación y reconversión de un edificio industrial, sobre todo, en un momento en el que estos no se consideraban espacios a repensar, ya que la mayor parte de las industrias estaban funcionando a pleno rendimiento. Tan sólo podemos referirnos a las series fotográficas que, en la década de 1960, Bernd y Hilla Becher tomaron, estableciendo lo que hoy se conoce como fotografía de paisaje industrial y reclamando la atención sobre la herencia de las instalaciones presentes en la Alemania de la época.

La intervención de Bofill, paralela a la de los alemanes, supone un antes y un después en el panorama nacional en cuanto a la recuperación de complejos fabriles de escaso valor patrimonial, revalorizando una pieza que podría no haber sido preservada desde el punto de vista arquitectónico (Solé y Amigó, 1995). El proyecto, lejos de cualquier idea relacionada con la conservación del patrimonio, juega con una serie de elementos preexistentes y busca una asociación equilibrada entre lo previo, lo nuevo y lo ampliado, situando los restos de la cementera en un discurso contemporáneo, cuyo hilo conductor es el uso de estructuras existentes sin un valor aparente.

Si a esto añadimos el uso para el que fue destinado, el de casa-taller, el edificio será la primera obra en la que se aborda de manera radical la tarea de establecer el habitar del hombre dentro de un espacio fabril. Un difícil reto proyectual que buscaba la domesticidad entre tolvas y silos.

*La Fábrica* se convirtió para Bofill en una experiencia onírica, a medio camino entre las ruinas, el *allure* del abandono y su propio imaginario personal, donde se ve transportado a un universo en el que decide crear su *imago mundi*. Y así, haciendo de la necesidad una virtud, recupera espacios destinados a desaparecer dándoles una nueva oportunidad, y entendiéndolos como posible soporte de una función totalmente opuesta a su original carácter industrial, que pudo ser centro vecinal y terminó siendo un espacio cultural, productivo y doméstico. Pero este proyecto también supone un antes y un después en el recorrido de Taller de Arquitectura. Según Willian Curtis<sup>24</sup> el equipo abandonó por aburrimiento lo que mejor sabían hacer, refiriéndose supuestamente a los años de la definición de sus *ciudades en el espacio*, para sumergirse después en una deriva difícil de controlar y cuyo final estaba por determinar.

---

<sup>23</sup>“La realización de un proyecto no será por tanto el simple trazo de un punto, sino una reflexión del espacio en general” Traducción de los autores. (Bofill 1989 pág. 119).

<sup>24</sup> “Bofill, como Jonhson, es mucho menos clasicista de los que le gustaría ser (...) el arquitecto se ha perdido entre el lenguaje que controlaba bien, pero que no le gustaba, y un lenguaje que tal vez admira pero que no puede controlar” Curtis, W., y Norberg-Schulz, 1988, pág. 12

El proyecto de *La Fábrica* se sitúa antes de estos proyectos desmesurados de nuevas ciudades en Francia, y aborda un proyecto reflexivo, más cercano a la sinceridad constructiva que al *kitch* posmoderno, fruto del uso indiscriminado y frívolo de la historia, que podemos ver en los proyectos del Taller para *L'espaces d'Abraxas*.

Este texto intenta, por un lado, situar al proyecto de *La Fábrica* en un momento decisivo en la historia del Taller, en la que, posiblemente, las tensiones generadas por las distintas formas de pensar de sus miembros pudieron haber sido uno de los motivos del abandono del equipo de algunos de los miembros originales, como Goytisoló, Manuel Nuñez Yanowski o la propia Anna Bofill. Y por otro, el que más nos interesa, en cuanto al valor un proyecto en el que la intervención sobre un edificio industrial preexistente y en ruina, fue puesto en valor de manera innovadora anticipándose a la idea de conservación del patrimonio industrial.

Todo ello gracias a las estrategias proyectuales tratadas aquí, encaminadas a la recuperación y reinterpretación de la ruina, desde una visión moderna, casi lúdica, en donde la limpieza y la sutura saca a la luz aquello que la arquitectura puede llegar a ser. Un ejercicio de collage fuera de escala en donde los elementos añadidos conviven en armonía con un *monstruo bonito*, realizado por arquitectos visionarios, como lo fue Bofill y su Taller de Arquitectura, paseando entre tolvas y catedrales de hormigón (Figura 17).

Figura 17. Ricardo Bofill paseando entre los restos de la cementera



Fuente: Archivo de Ricardo Bofill.

## Agradecimientos

Los autores desean agradecer la inestimable ayuda de los técnicos del *Arxiu Històric de l'Ajuntament de Sant Just Desvern*, Jordi Amigó y Patricia Badosa I Teba, que han hecho posible esta investigación gracias a la comunicación continua y la digitalización de los fondos del archivo necesarios para llevar a cabo este trabajo durante las restricciones de movilidad debidas a la situación sanitaria por la pandemia de la Covid-19. Este trabajo se ha desarrollado sin ningún tipo de subvención a la investigación.

## Autoría

Los tres autores han contribuido de manera equivalente al desarrollo de la metodología de la investigación y a la realización del texto.

**Conflicto de intereses:** Los autores declaran que no hay conflicto de intereses.

## Bibliografía

- Apartamento Magazine. (2016). *Ricardo Bofill: A Taylor-Made World*. PowerHouse Books.
- Architectural Design. (1975). *Architectural Design Vol XLV. French New Towns: Housing by People*. The Standard Catalogue.
- Ariès, P. (1992). *Historia de la vida privada. 9: La Vida Privada en el Siglo XX*. Taurus.
- Baldellou, M.A. y Capitel, A. (1995). *Summa Artis. Historia General del Arte Vol XL Arquitectura Española del Siglo XX*. Espasa-Calpe, SA.
- Bofill, R. (1984). *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. El dibujo de la ciudad. Industria y clasicismo*. Editorial Gustavo Gili.
- Bofill, R. (1985). *Ricardo Bofill: taller de arquitectura*. ADA.
- Bofill, R. (1988) *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y proyectos 1960-1985*. Editorial Gustavo Gili.
- Bofill, R (1989). *Espaces d'une vie*. Odile Jacob.
- Bofill, R., y Bagué, X. (1968). *Hacia una formalización de la ciudad en el espacio*. Blume.
- Curtis, W., y Norberg-Schulz, C. (1988). *Arquitectura Viva nº2. Nueva Figuración*. Editorial Arquitectura Viva SL.
- Norberg-Schulz, C. (1998). *Intenciones en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Postiglione, G., Acerboni, F., and Eaton, M. (2004) *One Hundred Houses for One Hundred Architects of the twentieth century*. Taschen.
- Rodell, S. (2008) *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn* [Master's Thesis, Washington State University]. Research Exchange -WSU.
- Solé i Ubeda, J., y Amigó, J. (1995). *Walden 7 i mig*. Ajuntament de Sant Just Desvern.