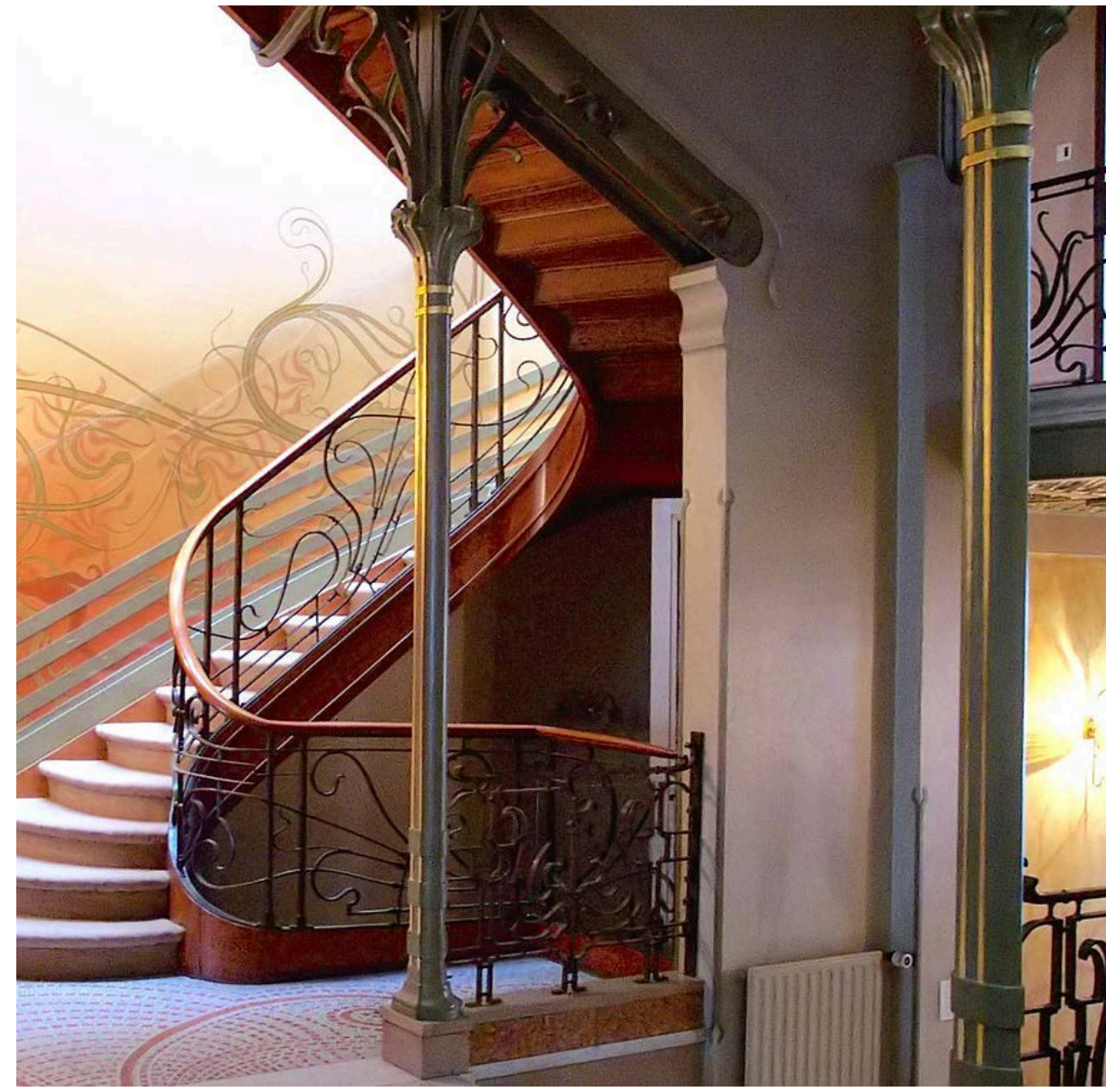


1890-1916 ART NOUVEAU

A finales del siglo XIX, con una potencia inusitada, eclosionaba el Art nouveau en Europa. Capaz de generar obras espectaculares en todos los ámbitos del arte, conseguía por fin liberarse del eclecticismo y de los revivals históricos, para proponer una expresión artística original. De hecho, fue el primer estilo que escapaba a la alargada sombra del clasicismo, dando a luz una propuesta inédita, con una marcada tendencia a buscar la fusión de las artes en una obra de arte total, con sus características señas de identidad: la línea de "golpe de látigo", la asimetría, las superficies ondulantes, lo biomórfico, desde los huesos del elefante hasta las alas de la libélula, los azulejos, la cerámica vidriada, el hierro forjado imitando las hojas ondulantes de las algas marinas o los arabescos de las plantas trepadoras. No hacía referencias a la obra del hombre, sino a la naturaleza. Adoptó el nombre de Art nouveau en Francia y Bélgica, Sezession en Viena, Jugendstil en Alemania, Liberty en Gran Bretaña y Modernismo en España.

Este estilo, que generó una onda creativa que alcanzó a la arquitectura, la escultura, la decoración, la orfebrería, la alta costura o la escenografía, y que contó con artistas de la categoría de Gaudí, Victor Horta, Hector Guimard, Otto Wagner, Joseph Olbrich o Mackintosh, entraría en

decadencia en la segunda década del siglo XX, llegando a su fin en la Primera Guerra Mundial (1914-1918).



Escaleras de la casa Tassel, Victor Horta.
Fuente: Imagen de dominio público

1916 ART DECO

A la vuelta de la guerra, nutriéndose de las vanguardias artísticas como el cubismo, el futurismo italiano, de Stijl, la Bauhaus o la abstracción geométrica, una ola creativa equivalente al Art Nouveau, lo volvería a impregnar todo, aunque con una nueva sintaxis basada en la geometría y en la estética de la máquina. Las alas de las libélulas y el golpe de látigo serían sustituidos por los radiadores de los automóviles y los tubos de neón. La misma profusión de creatividad en todas las artes, pero imbuida de la seriación y la síntesis.



Torre Howellsen, Chicago.
Fuente: Stuart Seeger. Licencia CC BY 2.0

La Exposition internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes en París (1925), supondría la puesta de largo del nuevo estilo: el Art déco. En aquellos locos años 20, los Estados Unidos adquirirían protagonismo que no tuvieron en los tiempos del Art nouveau, gracias al jazz y a los rascacielos, que transformarían completamente la fisonomía de sus ciudades, convirtiéndose en uno de los emblemas del movimiento. La imponente torre neogótica de Raymond Hood y John Mead Howells, vencedora del concurso para el Chicago Tribune de 1922, apuntaba una nueva vía que quedará ratificada por el edificio Chrysler, en Nueva York, de William van Allen, construido entre 1928 y 1930. Le siguieron el Empire State Building (1931), de William F. Lamb, el Philadelphia Saving Fund Society (1932), de Howe y Lescaze, además de una legión de hoteles, bancos y ayuntamientos, menos imponentes aunque pero igual de seducidos por la nueva estética.



Edificio Chrysler, Nueva York. Fuente: pixabay

El déco se convirtió en un emblema de la modernidad y del progreso. Un arte urbano y cosmopolita que rápidamente se expandió por todo el mundo. De Estados Unidos a México, Guatemala, Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile. De Francia al norte de África, a Marruecos, Argelia, Túnez y Egipto. Servía para todo tipo de programas: el gran rascacielos, el hotel o el teatro; los grandes almacenes, los casinos y los cines; la vivienda unifamiliar, el bar o la gasolinera.

Hubo, no obstante, otro factor importante en la difusión del déco. La arquitectura del Movimiento Moderno, articulada en torno a los CIAM a partir de 1928, con Le Corbusier, Mies van der Rohe o Walter Gropius entre sus adalides, proponía una arquitectura que fuera tan pragmática y lógica como los automóviles o los barcos. Como consecuencia, considerarían al ornamento adherido al edificio como algo completamente superfluo e, incluso, inmoral. Había un compromiso ético en el hecho de proyectar viviendas dignas, bien pensadas y sólidamente construidas, por un precio asequible para la mayor parte de la sociedad. Por esa razón, la vanguardia más estricta era muy desornamentada y esta desnudez solo era apreciada por unos pocos "connaisseurs". En este contexto, el déco se convirtió en la fórmula que podía convertir los edificios de concepto vanguardista en construcciones más comprensibles para quienes tenían un gusto menos refinado. Los frisos de triglifos, las molduras horizontales o las ménsulas de estuco, con sus líneas rigurosamente geométricas, daban a las fachadas un cierto aire náutico y eran más fáciles de ejecutar que cualquier ornamento Art nouveau, precisamente por su carácter geométrico directamente relacionado con la tecnología del hormigón armado. Las composiciones centradas en la esquina, con balcones resueltos con antepechos en curva, daban un aspecto aerodinámico al conjunto. Las esquinas de los edificios modernos querían parecerse a los mascarones de proa de los transatlánticos y las grandes ventanas horizontales delataban las estructuras de hormigón armado que tanto gustaban a Le Corbusier.



Edificio PSFS, Filadelfia. Fuente: Wikipedia commons.
Licencia CC BY-SA 3.0

A esta arquitectura le acompañó una rica imaginaria, en forma de anuncios, cartelería y rótulos de neón. La iconografía popular urbana se llenó de balandros, jóvenes deportistas, pilotos y mujeres en descapotable, como las que pintaba Tamara de Lempicka.

Hubo también un lugar para la arquitectura más sensible, pensada para un cliente específico y por lo tanto única, en el que el déco mostró su faceta más refinada: la casa de campo, una "obra de arte total", que lo integraba todo en una expresión singular. En ella, el ajardinamiento y el paisaje circundante, la casa y su disposición en la parcela, o la construcción y la decoración interior, se entrelazaban como una pieza única. Recordemos, entre tantas, la casa Serralves, Oporto, proyectada a finales de los años 20 por Charles Siclis, cuyos jardines fueron diseñados por Jacques Gréber en 1932.

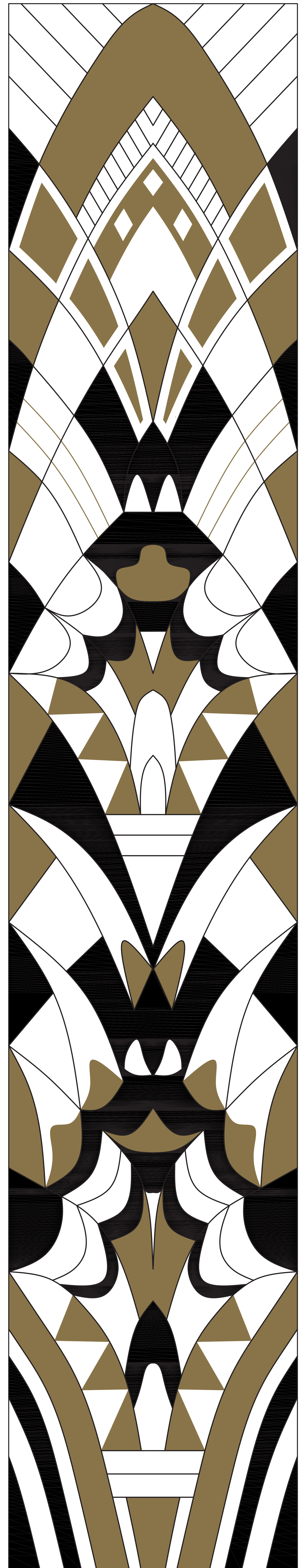


Ilustración basado en motivos del cartel de La Maitrise.
Autoras: S. Zurbano y M. Manterola.

1920

INTRODUCCIÓN

Finalizada la Gran Guerra (1914-1918), se abría una nueva era en Francia y en Europa Occidental. El País Vasco no fue una excepción, especialmente la costa labortana, donde más intensamente se vivió la llegada de los nuevos tiempos, caracterizados por el disfrute del ocio y del turismo. La costa vasca se convirtió en un lugar con un gran atractivo, que en los primeros años de la década de los 20 comenzaría a experimentar una época dorada, recibiendo visitantes de diversa procedencia.

Atraídos por las celebraciones para gentes de la clase alta, y por las fiestas populares, no pocos escritores, diplomáticos y artistas de Europa y América, así como algunos aristócratas escapados de la Revolución rusa, sentirían una febril atracción por el País Vasco, donde podían disfrutar a la vez del mar y de la montaña. La alegría de vivir se extendería como nunca, especialmente entre las clases altas: el jazz y el charleston, los casinos y las carreras de coches, las salas de baile y todo tipo de expresiones folclóricas; como la espuma del champán, la fama de la costa vasca comenzaría a subir imparablemente.

Aquí y allá fueron construidos toda suerte de residencias, hoteles y casas destinadas al ocio, al juego y al turismo, los cuales fueron realizados en todo tipo de estilos arquitectónicos: el estilo vasco, el arabesco, el racionalista o el Art Déco; cualquiera que fuera el lenguaje escogido, la mayoría de estas obras resultaron ser de primer orden, dada la coincidencia de una serie de factores, como la cultura, el gusto y el dinero de los clientes, así como la calidad de los arquitectos locales y foráneos, capaces no sólo de proyectar bellísimas residencias, sino de integrarlas de manera magistral en el paisaje. Es el caso de una de las obras de Hiriart, destinada al ocio y al veraneo: el Hotel-Casino La Roseraie (1928), junto a la playa Ibarritz, en Bidart. Un recio edificio de trazas Art Déco.

1920-1930 LA COSTA LABORTANA

En efecto, aquel florecimiento arquitectónico tuvo lugar principalmente en las localidades de la costa, dotadas de un gran atractivo turístico. Una de las primeras obras fue la del arquitecto y promotor parisino Henry Martinet en la playa de Ondarraitz: el Hotel Euskalduna (1912). Con él y con la urbanización de la playa, los promotores y empresarios de Hendaya tratarían de convertir a la localidad en la capital del turismo en detrimento de Biarritz, a pesar de que no lo consiguieran. Tras el hotel llegarían las villas de Edmond Durandeu, levantadas en primera línea de playa, en estilo vasco. Durandeu fue capaz de reinventar un estilo autóctono, a partir de elementos de la arquitectura tradicional vasca y de la landesa, recurriendo a entramados de madera y elementos en piedra. Es así como construyó once casas de veraneo, con tejados a dos aguas, ventanas de colores y arcos de medio punto y conopiales. A este modelo responden Etchetoa (1907), Villa Aguerre Mendi (1921), Gozoenea (1923) y, en particular, la Maison Rouge (1910).

Fue una eclosión arquitectónica total, de una gran variedad estilística. Recordemos, por ejemplo, la casa de estilo andaluz Barbarenia (1926), obra del arquitecto Henri Giraudel, en Biarritz, hecha por encargo del perfumista parisino Robert Bienaimé, con sus fachadas en tono ocre, insertada en un hermoso jardín diseñado por los hermanos Gélos, con un hermoso patio decorado con azulejos.

Citemos la villa de estilo español proyectada en el campo de golf de Chantaco por el arquitecto Jean Walter (1927); el casino La Pergola de San Juan de Luz (1929), de Robert Mallet-Stevens, tan moderno como grande; o Villa Réverie (1928), una joya Art Déco en Txiberta, de los arquitectos Minache y d'Ault. También en Bayona, tras el derribo de las murallas que la rodeaban en 1910, surgió una nueva oportunidad para la renovación y ampliación de la ciudad. La ciudad vivió una especie de renovación gracias, entre otros, a las obras arquitectónicas de los bayoneses Louis y Benjamín Gómez, a quienes pertenecen la casa Itzala (1923) y la casa Aux dames de France (1924), ambas resueltas al estilo vasco. Recordemos, por último, la casa Bagheera (1926) del arquitecto Pingusson, en Angelu, donde convergen magistralmente las enseñanzas de Frank Lloyd Wright y el tono de la arquitectura del sur de España. Mencionemos, por último, al arquitecto André Pavlovsky, de padres rusos y criado en París, que pasaba sus veranos en San Juan de Luz, quien tras obtener su diploma en la Escuela de Bellas Artes de París (1920), abrió en 1924 su oficina en Donibane. Suya es la villa Yoko Erdian, una casa construida sobre una sólida base de piedra concertada, con un interesante juego de volúmenes, o la casa Lacostenia, orientada hacia Larrun, con sus amplios ventanales y aleros, o los dos faros tan elegantes como abstractos que se sitúan a la entrada del muelle de San Juan de Luz.

Es evidente que el trabajo de Hiriart no debe considerarse una aportación aislada. Su obra se integraba en un conjunto llevado a cabo por una serie de arquitectos locales y foráneos que, gracias a circunstancias económicas y geográficas, tuvieron la oportunidad de demostrar su talento.



Hotel Euskalduna, Hendaya 1912. Arquitecto: Henry Martinet.



Casa "Gachucha", Bayona 1923. Arquitectos: Louis eta Benjamin Gomez.



Casa Itzala, Bayona 1923. Arquitectos: Louis eta Benjamin Gomez.

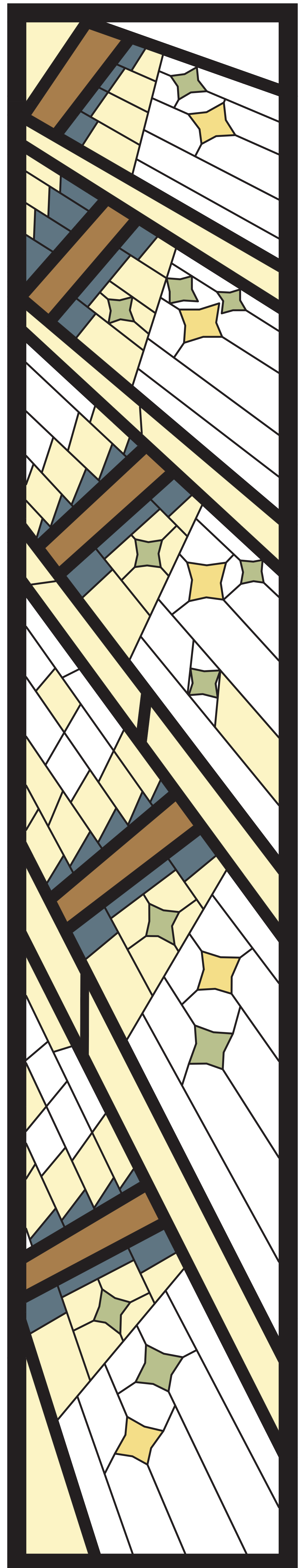


Ilustración basada en la vidriera del seminario San Frantzisko Xabier. Autoras: S. Zurbano y M. Manterola.

Joseph Hiriart nació en la calle Pannecau, Bayona, el 6 de marzo de 1888, hijo de Jeanne Vedet y Pierre. Tras recibir las primeras clases en Bayona, sus padres le enviaron al Seminario de Larresoro en 1899, donde recibió una educación clásica, basada en la gramática, retórica, moral y poesía. Desde entonces, Hiriart se aficionó a la lectura y a la escritura, hábitos que mantendría durante toda su vida, mediante los cuales desarrollaría sus reflexiones y proyectos.

1905 ESTUDIOS

En 1905 se inscribió en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos para estudiar artes industriales y decorativas. Los responsables de la escuela fueron pioneros en reproducir los modelos neoclásicos a través de las artes industriales, formando a los alumnos, con la ayuda de industriales bordeleses, en todo tipo de técnicas, como el grabado y la litografía, la impresión sobre la cerámica, el tapizado o la edición de libros.

Gracias a una ayuda del Ayuntamiento de Bayona, Hiriart ingresó en la École des beaux-arts de París en diciembre de 1911, para cursar estudios de arquitectura. Imperaba el estilo Beaux Arts; un estilo elaborado durante siglo y medio, bajo la Academie royale d'architecture primero, y bajo las órdenes del Departamento de Arquitectura de la Académie des Beaux-Arts a partir de la Revolución Francesa. Fue un alumno excepcional; así lo acreditan las numerosas medallas obtenidas en dibujo, modelado y perspectiva. Poco después de su ingreso en la escuela fue admitido en el atelier del profesor Gustave Umdenstock.

Sin embargo, en 1914, con el estallido de la Gran Guerra y ante la llamada a filas por parte de Francia, Hiriart abandonó sus estudios para enrolarse en el ejército francés, alistándose, a la edad de 25 años, en la aviación.



Escuela de Bellas Artes de Burdeos. Fuente: byb64. Licencia CC BY-NC-SA 2.0.

1914 COMIENZOS

En 1919, de vuelta a la vida civil, reanudó sus estudios, casándose el mismo año con su prima Joséphine Signoret. El padre de Joséphine, Joseph, era natural de la Barcelonnette, Occitana; la madre, Caroline Lacouture, era vasca, de Ahurti.



Hiriart con su esposa Joséphine el día de su boda. Fuente: Lannes, V. (2015). *Joseph Hiriart. Architecte de la lumière (Biarritz: atlantica)*

En aquellos años conoció a los dos arquitectos con los que terminaría asociándose: el parisino Georges Tribout (1890-1970) y Georges Beau, de Metz (1892-1958). Nada más hacerse con el título, Hiriart abrió un estudio en la calle Marbeuf de París, cerca de la avenida de los Campos Elíseos. Asumiría como propios los encargos llegados del País Vasco; el decidía cómo abordar cada proyecto. Sin embargo, no los emprendía solo. Contaba con la ayuda de Tribout y Beau en el estudio parisino, así como con colaboradores locales, entre los que destaca François Lafaye (1892-1979), formado en la escuela de París, que le ayudaba desde su estudio de San Juan de Luz en todo lo relativo a los encargos de la costa labortana.

El Seminario de Uztaritze (1924), las tres villas en Bordagain: Lehen Tokia, Itzala y Leihorra (1925-1926); la Villa Sirius (1929), la capilla del Sagrado Corazón de Hazparne (1928) y el museo marítimo de Biarritz (1932), fueron las principales obras de Hiriart en la segunda mitad de los años 20, a las que cabe incorporar las que realizó fuera del País Vasco; cercanas algunas, como el Casino de Salies (1930), más lejanas otras, como la Villa Bleue, en la Barcelonnette, valle de Ubaye (1931).

1930 ESTANCIA EN TÚNEZ

Sin embargo, a medida que avanzaba la década de los 30, en vista de la disminución de los encargos, el bayonés se lanzó a la búsqueda de nuevos mercados, optando por Túnez, donde la ciudad europea experimentaba un fuerte crecimiento. No en vano, a finales de los años 20, el Protectorado desarrollaba una ambiciosa política de captación de colonos franceses, otorgando todo tipo de ventajas a las personas y empresas que fueran a trabajar a Túnez.

Abrió su estudio de arquitectura en el nº 4 de la calle Breña, en la ciudad europea de Túnez. No lo hizo solo, sino con la ayuda de un arquitecto local: Jean-Marcel Seignouret (1898-1963). Ambos colaborarían según una clara distribución de tareas: los proyectos se desarrollarían en el estudio de París, desde donde Hiriart realizaría desplazamientos periódicamente, mientras que Seignouret, instalado en la oficina de Túnez, se encargaría de la dirección de las obras.

En la capital tunecina realizó proyectos como el bloque de viviendas de la avenida Jules Ferry (1930), el bloque de apartamentos Assurances Générales (1934), la ampliación del Liceo Carnot (1935) o el edificio Schwich et Baizeau, en la calle Cartago (1936).



Túnez 1943. Fuente: L. Etxepare

1936 ULTIMOS AÑOS

Con esta última finalizaba la etapa africana del bayonés, quien trabajó durante casi una decena de años en Túnez, demostrando capacidad para enlazar proyectos sucesivamente, algunos de ellos de gran envergadura. Su encuentro con Jean-Marcel Seignouret y su colaboración con el arquitecto tunecino Víctor Valensi, le permitieron arraigar en la comunidad de colonos europeos de Túnez y entrar en contacto con promotores y responsables administrativos. Permaneció en París durante la Segunda Guerra Mundial, falleciendo poco después de su finalización (1946).

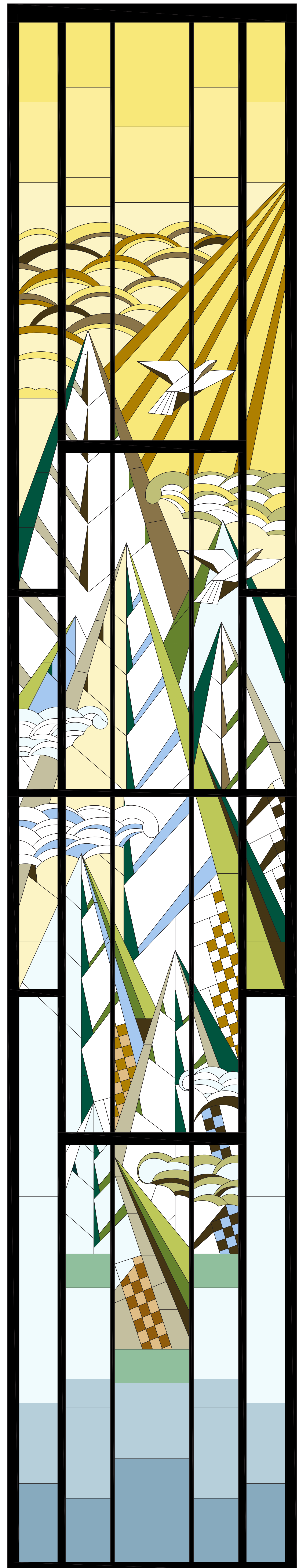


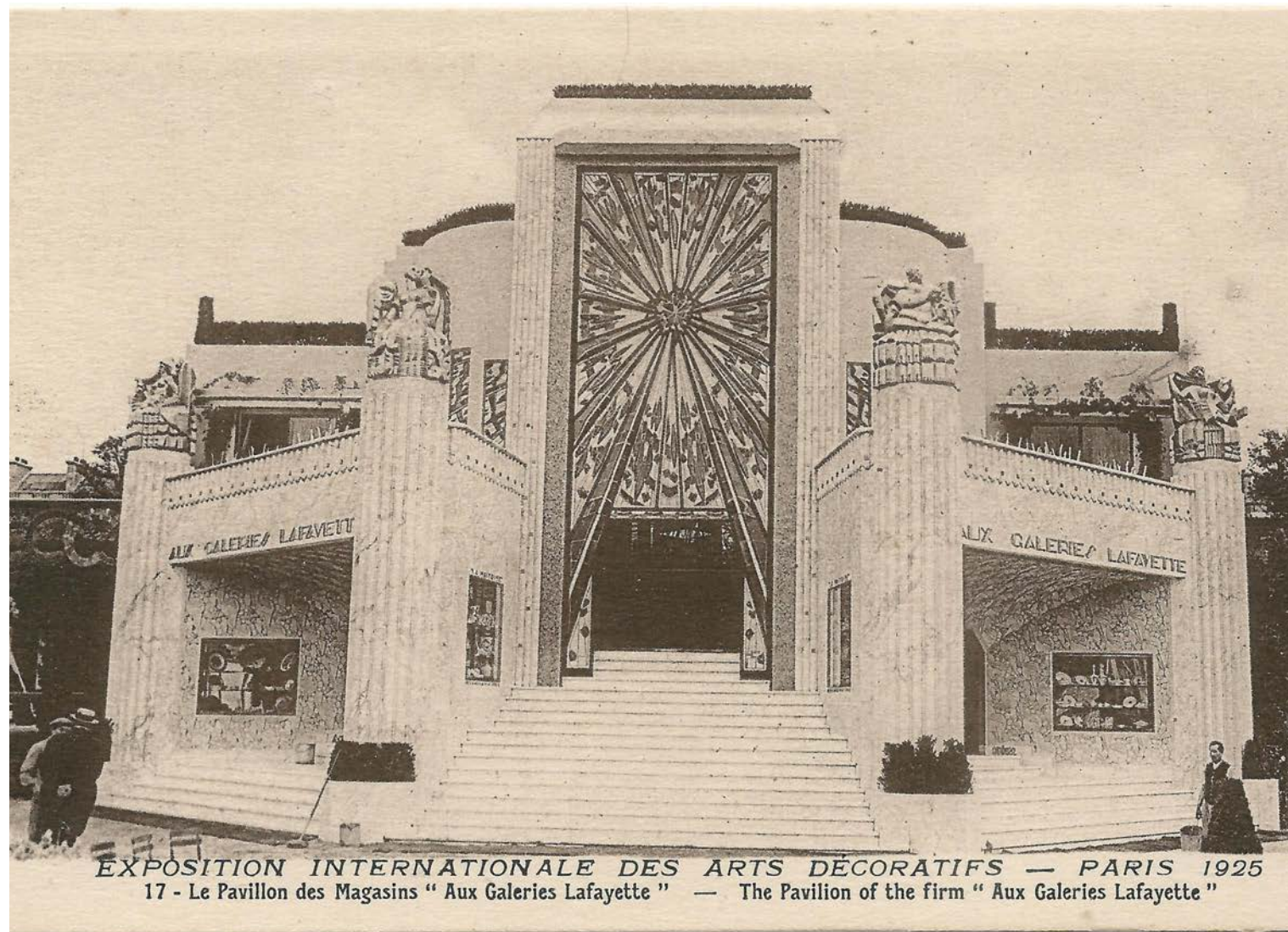
Ilustración basada en la vidriera de la villa Leihorra. Autoras: S. Zurbano y M. Manterola.

04 DOS EXPOSICIONES INTERNACIONALES

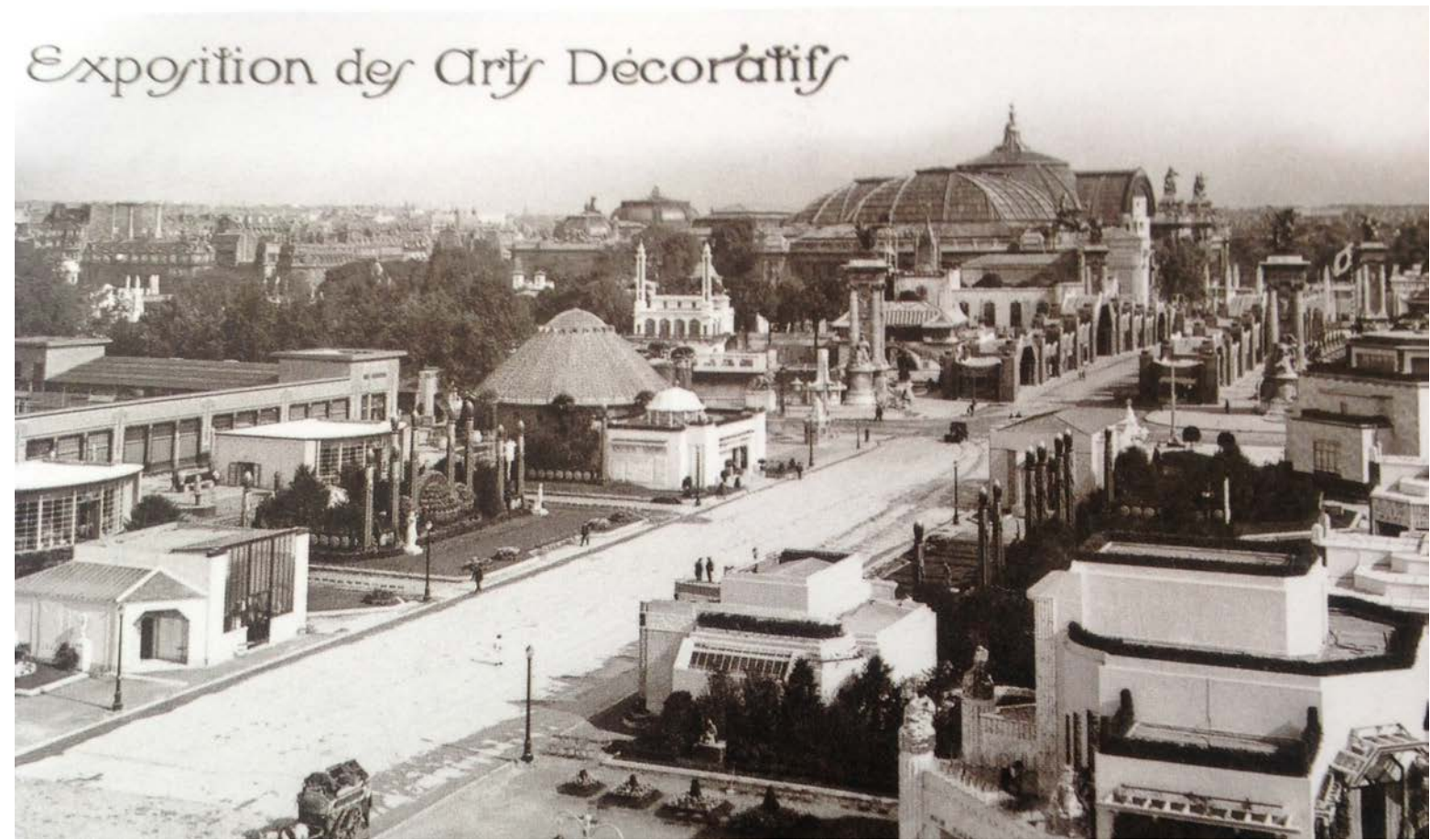
1925

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES

Finalizada la gran guerra, y gracias a la recuperación económica, se abría una era de gran vitalidad y optimismo, especialmente para la clase alta. Gracias a la mecanización y al automóvil, la aviación y el turismo experimentarían un gran impulso. Se construirían todo tipo de lugares de ocio por toda Francia, proliferando, aquí y allá, casinos, hoteles, colonias de verano y balnearios. Fue en esa época en la que la Société des artistes décorateurs recuperaría la actividad que la caracterizaba con anterioridad a la guerra. En 1925, tras varios intentos estériles, la sociedad conseguiría llevar a cabo la Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, de cuya mano llegaría la eclosión de las artes decorativas.



Pabellón La Maîtrise. Fuente: iredd.it.



Postal de la Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Fuente: Siefk. Licencia DR-CC BY-SA 4.0.

A pesar de haber sido construidos para durar seis meses, las obras más famosas del Art Déco resultaron ser las obras realizadas para la exposición de 1925, admiradas por quince millones de visitantes.

A decir de los periódicos de la época, los pabellones construidos por los cuatro mayores almacenes de París fueron los que atrajeron a más gente. Eran, precisamente, el tipo de espacios de que más se adecuaban al nuevo estilo, tan adecuado para los lujosos comercios, donde confluían, además de los costosos artículos, los efectos y juegos que ofrecían la pintura, la escultura, las vidrieras, los hierros, los alicatados y la iluminación artificial. Estos espacios hacían evidente que el nuevo estilo era fruto de la colaboración de grupos especializados, capaces de resolver con precisión y destreza hasta el último detalle.

Entre estos pabellones se encontraba el pabellón La Maîtrise, adjudicado por Galeries Lafayette, mediante un concurso, a los arquitectos Joseph Hiriart, Georges Tribout y Georges Beau. La Maîtrise adoptaba la forma de un octógono, en cada uno de cuyos vértices, adornada con una elegante esfinge hecha por el artista Léon Leyritz, se erguía una sólida columna. Por un lado de este octógono al final de una escalinata en piedra, se encontraba una alargada puerta con una hermosa vidriera hecha por Jacques Gruber, luciendo un sol resplandeciente. En su interior serían expuestos, en una serie de estancias y mostradores realizados por los mejores ebanistas, elegantes trajes, productos y muebles propios de una vida de lujo.

1937

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET DES TECHNIQUES

En 1937, doce años después de la Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Hiriart y sus socios participaron en la Exposition internationale des Arts et des Techniques dans la Vie moderne, celebrada en París. La exposición tenía como objetivo hacer ver que el arte y la técnica son dos conceptos inseparables; de ahí su lema: "la belleza y la utilidad son inseparables". Hiriart participó en dos proyectos: el pabellón de la región de Lorraine y el pabellón del Aluminio, aunque tanto en uno como en otro figurara Georges Tribout como autor principal. El pabellón de Lorraine, en realidad, no parece ser obra del trío de arquitectos, dado el aspecto que presentaba. Parecía adoptar la forma de una iglesia medieval: un cuerpo principal cubierto de pizarra y, adosado a él, una torre circular con tejado cónico. Mostraba, además, una materialidad inusual en las obras del estudio parisino.

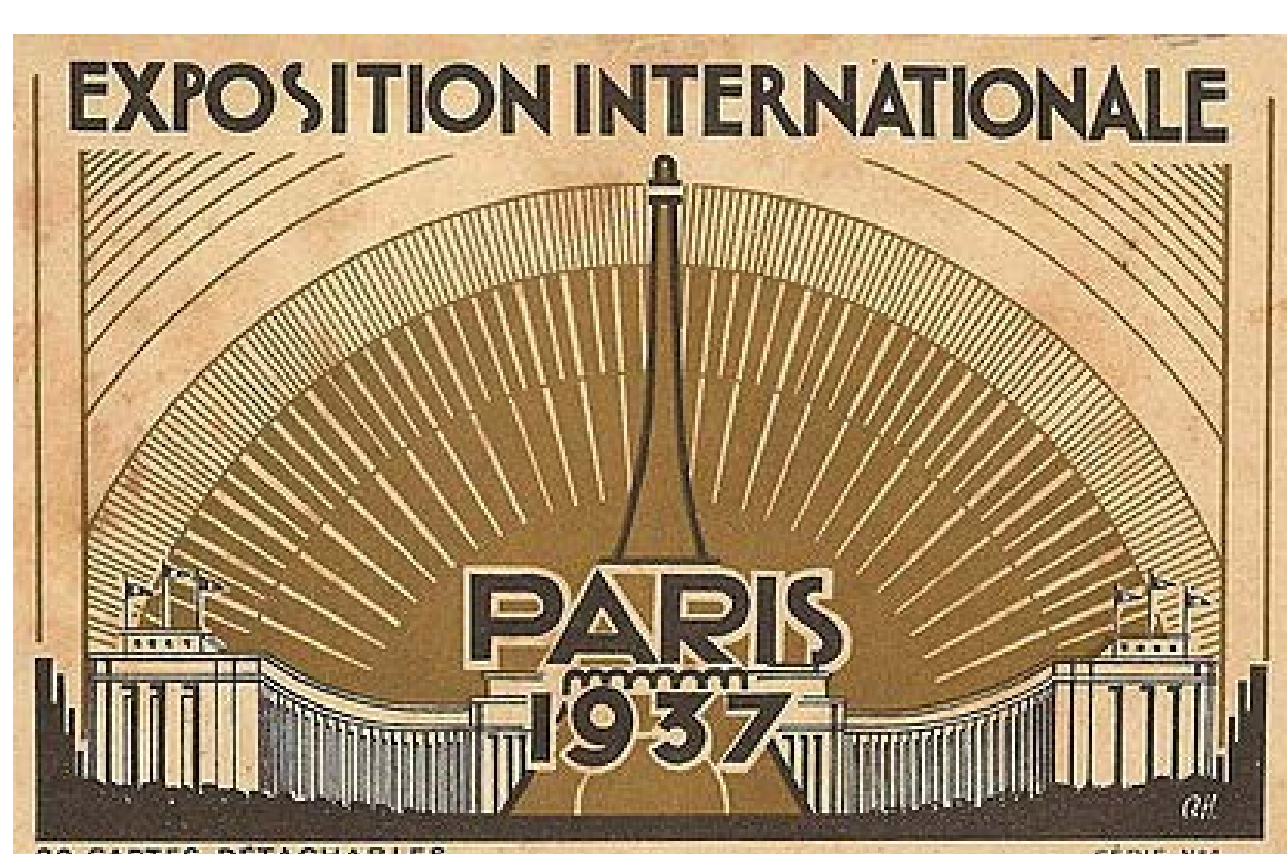
Sin embargo, el otro pabellón representa plenamente la sofisticación que caracterizó siempre las obras de Tribout, Beau e Hiriart. Se trata del Pabellón del Aluminio, un material que fue utilizado en no pocos pabellones de la misma exposición. Los novedosos usos y soluciones del metal, y el impulso de L'Aluminium français, la asociación de los productores de aluminio, pusieron a disposición de los proyectistas todo tipo de facilidades para que el material se utilizara en la construcción de los diferentes pabellones.



Pabellón del Aluminio, 1937. Fuente: Wikimedia. Licencia CC BY-NC-SA 2.0.

El nuevo material cayó en gracia no solo entre los arquitectos de la Union des artistes modernes, sino entre aquellos que trataban de conjugar la modernidad con el clasicismo.

El pabellón presentaba un extremo en forma de proa, con una gran vidriera, al lado de la cual, entre dos columnas resplandecientes, se abría una larga puerta de vidrio diseñada por Hiriart. En su interior, en una gran sala con techo de aluminio, se mostraban piezas y productos de todo tipo, elaborados con metal que estaba en vías de convertirse en el material favorito de la modernidad. La impronta de los tres arquitectos era evidente: elegancia, medida y rigurosa selección de materiales, así como ciertos recursos formales, como las brillantes columnas que enmarcan la entrada del pabellón, que remiten, en parte, a las de La Maîtrise.



Postal de la expo de París. Fuente: Wikimedia. Licencia CC BY-NC-SA 2.0.

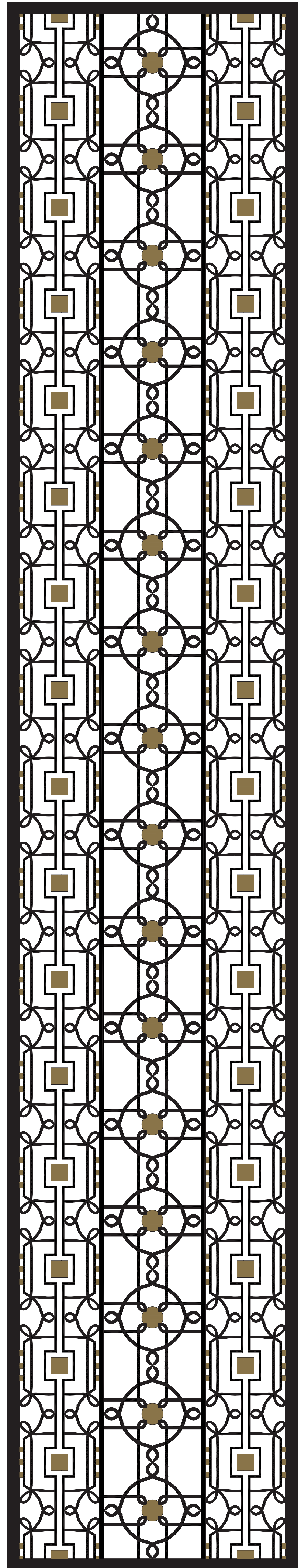


Ilustración basada en las barandillas del liceo Carnot. Autoras: S. Zurbano y M. Manterola.

1920

MONUMENTO AL SAGRADO CORAZÓN

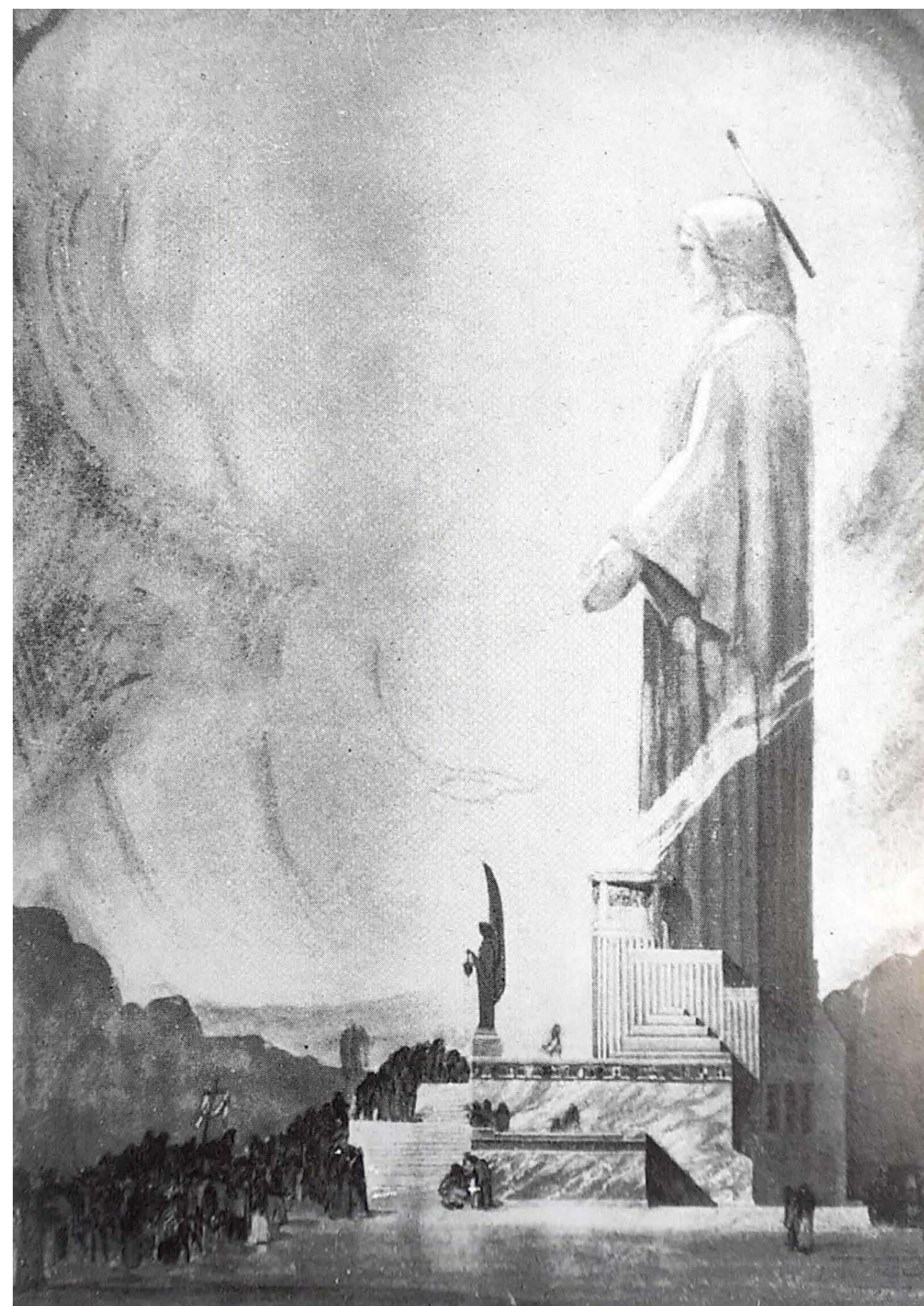
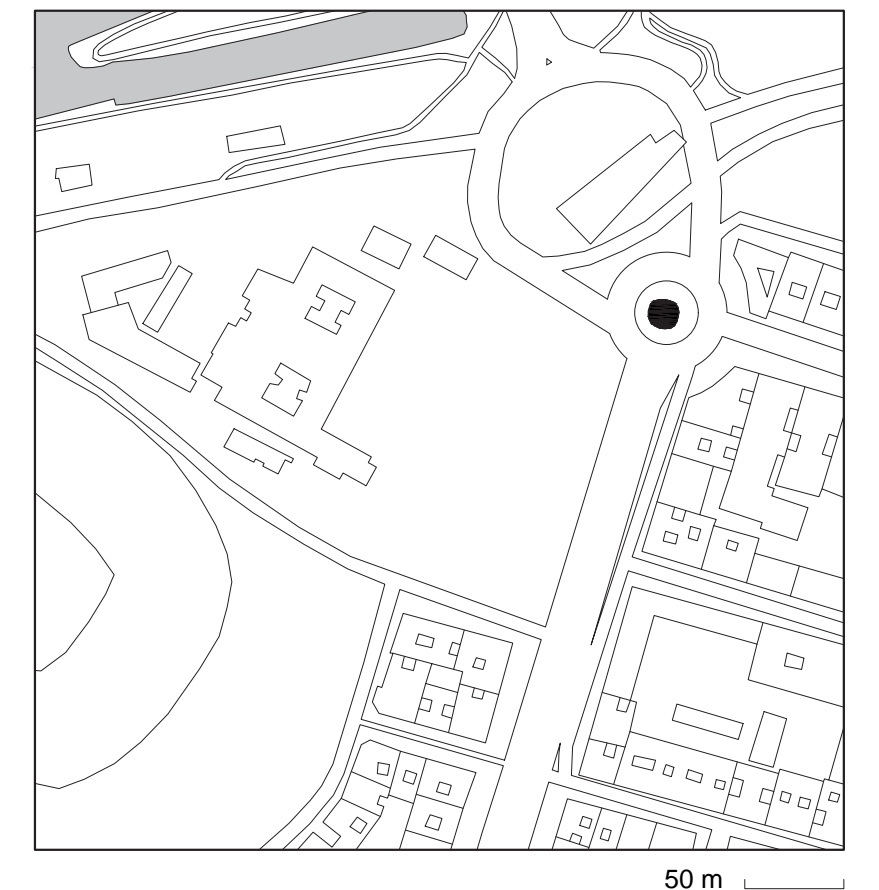
El primero de los proyectos de carácter religioso realizadas por Hiriart, fue el monumento al Sagrado Corazón, en Bilbao.



Dibujos realizados por Hiriart y socios.
Fuente: Lannes, V. (2015). *Joseph Hiriart. Architecte de la lumière* (Biarritz: atlantica)

Los primeros pasos para la construcción de un monumento al Sagrado Corazón datan de 1920, cuando un socio del Apostolado de la Oración hizo una donación de 50 000 pesetas. Pronto se sumaron a la iniciativa el Centro Apostólico de Bilbao y el Obispado de Vitoria. Tras la campaña de suscripción ciudadana de 1921, los impulsores del proyecto se dirigieron al Ayuntamiento de Bilbao para solicitar autorización para la construcción del monumento. En octubre de 1922 la Corporación municipal estudiaba y aceptaba la solicitud, no sin establecer una serie de condiciones: en primer lugar, el terreno y el monumento pasarían a ser propiedad del ayuntamiento; en segundo lugar, se convocaría un concurso internacional entre arquitectos y artistas para la selección del proyecto, y en tercer lugar, el jurado quedaría compuesto por los arquitectos municipales Ricardo Bastida y Marcelino Odriozola, así como por el alcalde conservador maurista, el arquitecto Juan Francisco Aranzibia. El monumento se situaría en el extremo occidental de la Gran Vía de Don Diego López de Haro.

El concurso fue convocado en enero de 1923, abriéndose un plazo de cuatro meses para hacer llegar las propuestas. Para el primero de mayo se habían recibido 63 proyectos provenientes de toda Europa. El día 14 se hizo público el fallo del jurado, que había establecido tres terceros premios de 2 000 pesetas, tres segundos de 4 000 pesetas y un primer premio de 6 000. Resultó ganador el proyecto del arquitecto Pedro Muguruza y del escultor Lorenzo Coullaut, quedando el proyecto de Hiriart, Tribout y Beau en segundo lugar. La propuesta presentada por los arquitectos de París mostraba una gran figura de Jesucristo, puesta sobre un basamento neoclásico, con los antebrazos levantados, las manos abiertas y el corazón en medio del pecho.



Dibujos realizados por Hiriart y socios.
Fuente: Lannes, V. (2015). *Joseph Hiriart. Architecte de la lumière* (Biarritz: atlantica)

1925

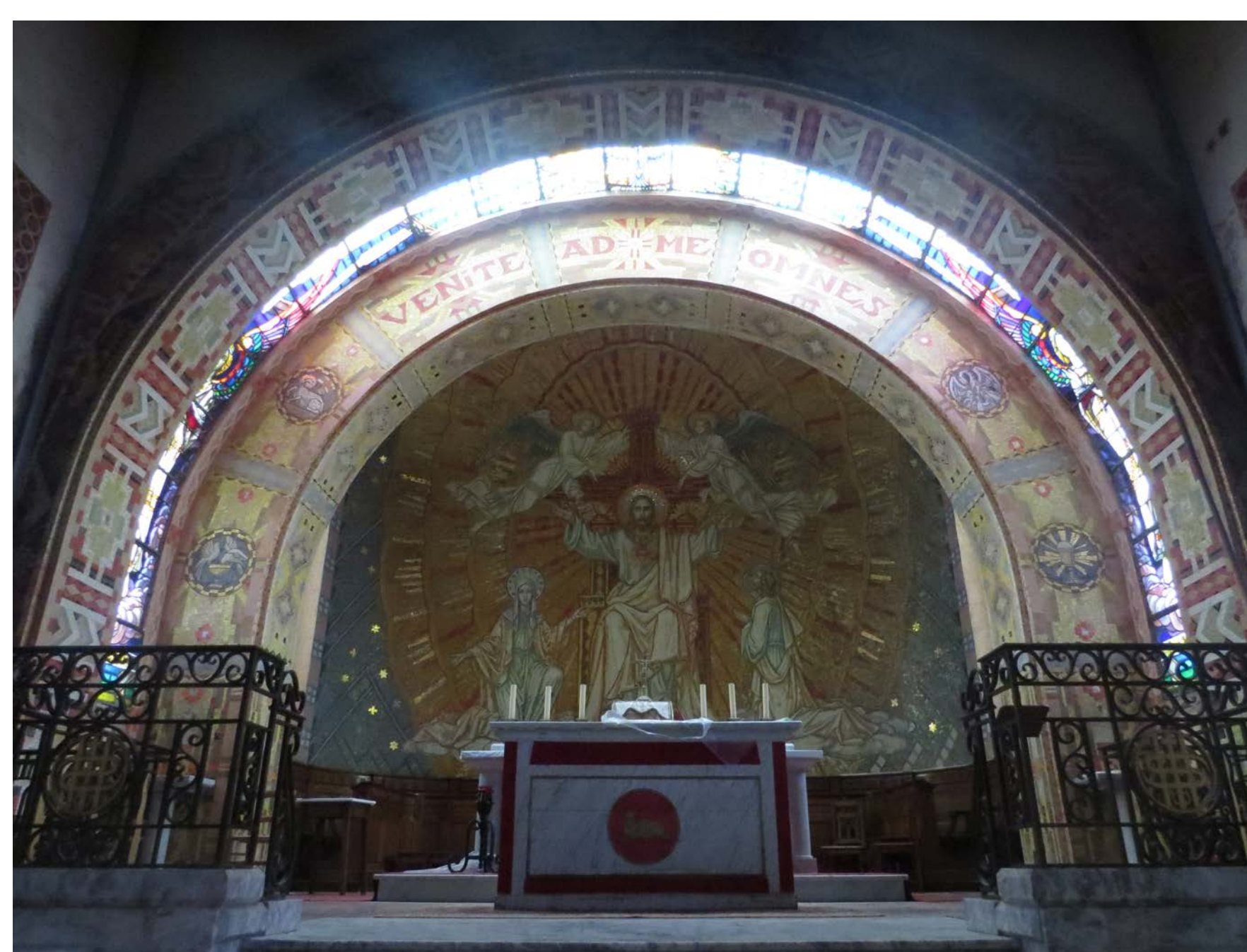
LA CAPILLA DEL SAGRADO CORAZÓN, EN HAZPARNE

Hacia 1925, en vista de que la capilla existente no era lo suficientemente grande para albergar a los feligreses de Hazparne, la orden de los Misioneros encargó a Hiriart que proyectara una iglesia más grande, a levantar en el mismo lugar, en la calle que asciende desde la Iglesia de San Juan Bautista. Hiriart proyectó una nave larga y simétrica, con sendas capillas a ambos lados. A la derecha de la fachada alzó una esbelta torre; a su izquierda compuso un elegante umbral formado por un dintel sobre dos columnas, y una ofrenda en tipografía vasca: "Eskual herriak Jesusen bihotz sakratuari". En el interior, una nave bajo un tejado a dos aguas, cubierta por maderas pintadas de rojo y verde, y en su extremo, un ábside de cuarto de esfera. Bajo el transepto, la cripta, y detrás de esta, el coro. La construcción se inició en 1928, siendo la empresa Hennebique la encargada de los elementos estructurales en hormigón armado. Aunque la capilla fuera abierta en 1931, las obras de decoración interior tardarían años, y lo cierto es que hasta que estas no terminaron, la capilla no adquirió el carácter tan extraordinario que la caracteriza.

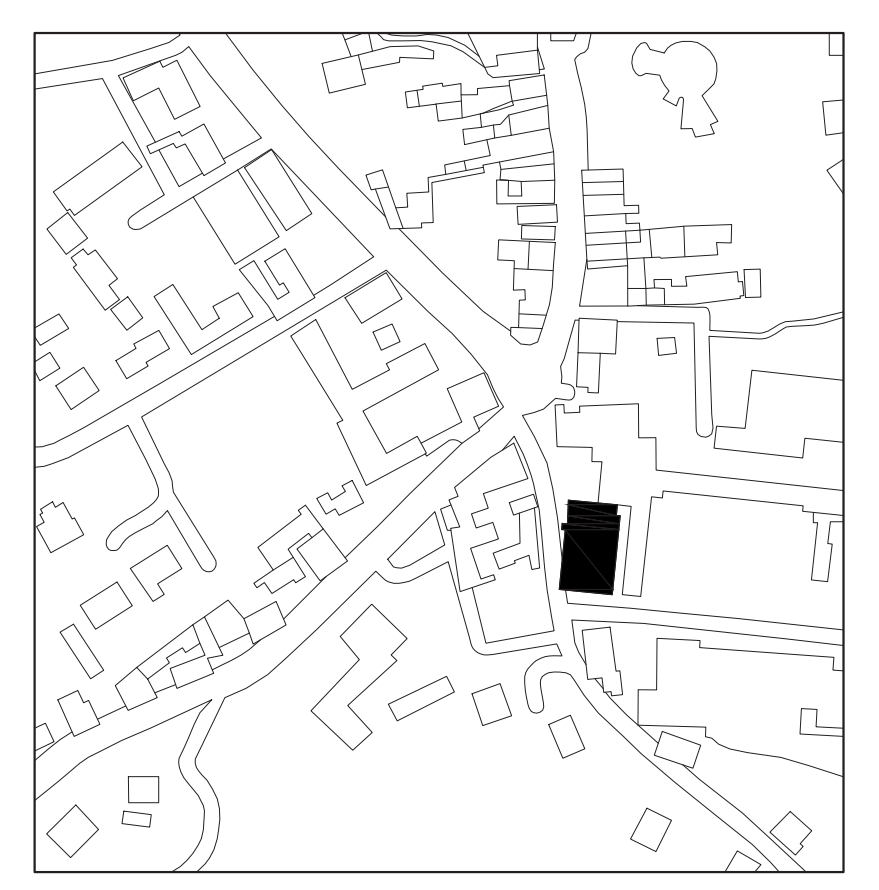
Los acabados interiores fueron realizados en dos fases, mediante dos técnicas diferentes. El primer artesano en incorporarse fue el pintor Georges Sauvage, discípulo de Léon Bonnat, quien trabajó entre 1932 y 1933. Es el autor de los frescos de los muros laterales de la capilla, realizados en un tono Art Déco y bizantino. En ellos se ven, puestos en fila y de perfil, como si se dirigieran hacia el altar en procesión y con cierto porte hierático, una cuarentena de santos y santas, mártires y bienhechoras admirados por los vascos de la época: Garazi, Mikel Garikoitz, Laurendi, Lucía, Bartolomeo, Madalen y Francisco, todos ellos con su emblema distintivo en la mano, sobre un fondo arabesco con adornos persas.



Exterior de la Capilla de Hazparne. Fuente: Daniel Huertas



Interior de la Capilla de Hazparne. Fuente: Daniel Huertas



Después de Sauvage intervendrían los hermanos Henri y Joseph Mauméjean, quienes decorarían el ábside de la capilla. Pertenecían a una familia dedicada al vidrio y al mosaico desde mediados del siglo diecinueve, cuya actividad comenzó en un pequeño taller de Pau, de la mano de Jules Pierre Mauméjean. En el centro del ábside, realizado con delicados mosaicos, luce la imagen de un Cristo pantocrator sentado en un trono, abiertos los brazos y con su sagrado corazón. Arriba, dentro de cuatro aureolas concéntricas, dos ángeles celestiales le quitan la corona de espinas y los clavos a Jesús. A los pies de este, arrodillados, la Virgen María y José. La transición entre el ábside y la nave principal queda resuelta con un gran arco de medio punto decorado con motivos geométricos de colores, en cuyo centro reza la inscripción *venite ad me omnes*. Para alumbrar el altar, el ábside y el transepto, los arquitectos abrieron una estrecha y curvada vidriera de colores, alojada tras el arco.

No se puede distinguir entre piedra, madera y hierro, ya que todos los materiales fueron pintados, excepto los asientos y algunos muebles. Ciertamente, la policromía de las maderas del techo, los frescos y los mosaicos del ábside, producen en quien los observa la sensación de estar contemplando un espacio de incalculable antigüedad.

1924

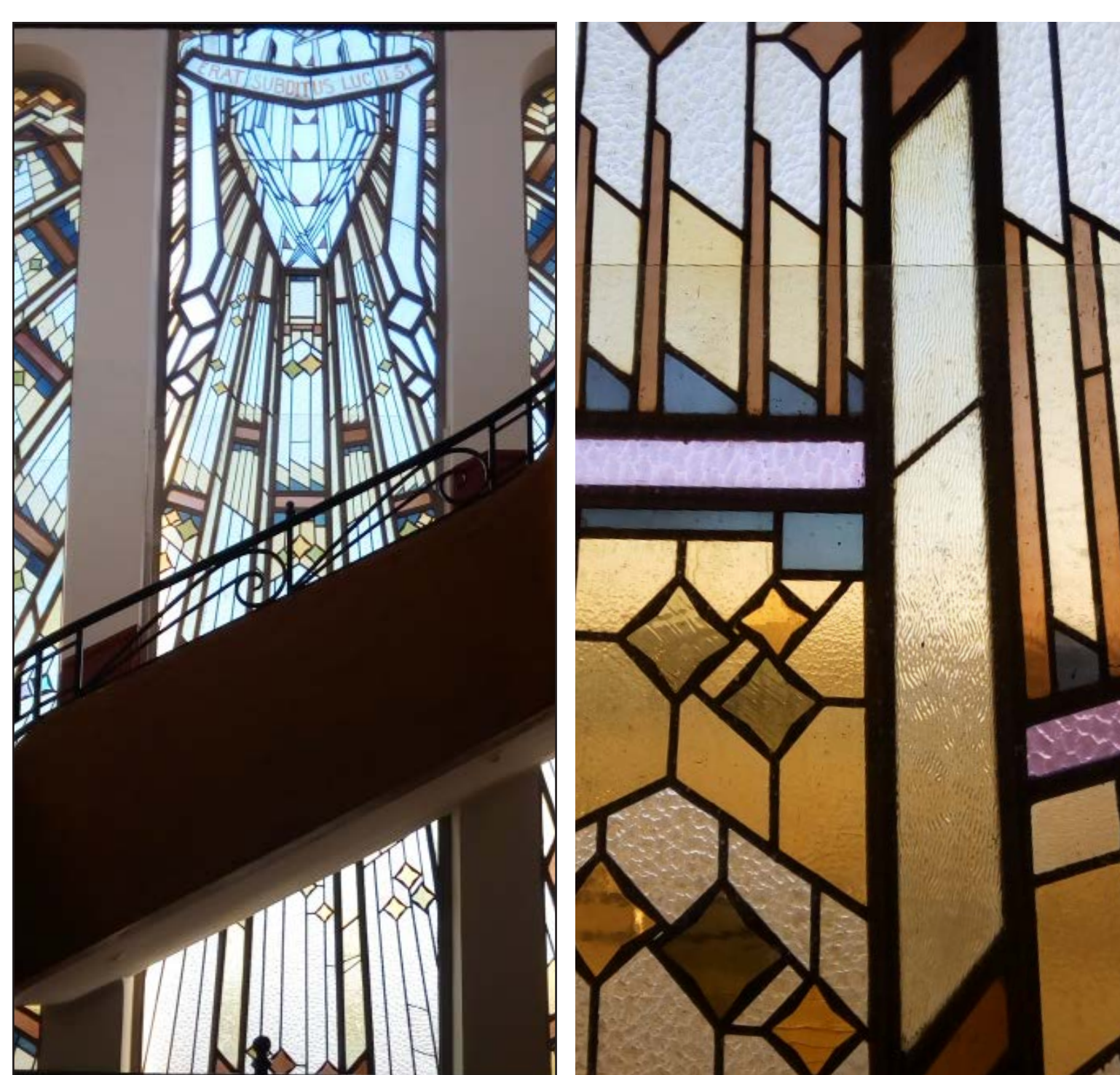
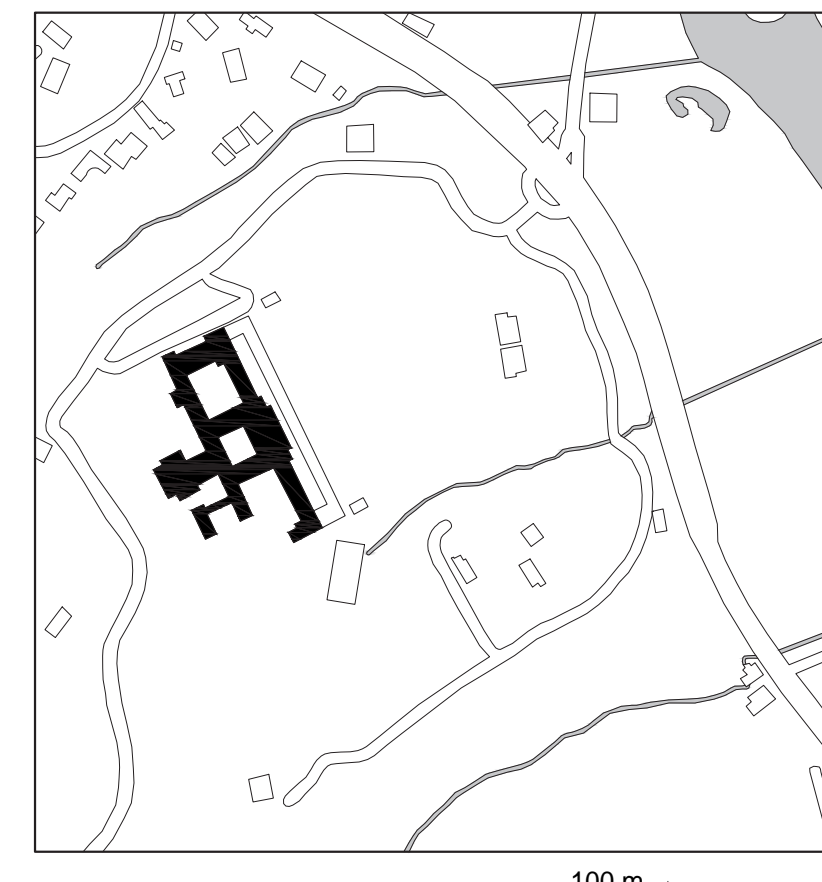
PEQUEÑO SEMINARIO SAN FRANCISCO JAVIER DE USTARITZE

Fue en 1924 cuando Hiriart ejerció por primera vez en Lapurdi, su tierra natal, para llevar a cabo el pequeño seminario San Francisco Javier, en Uztaritze. Finalizada la guerra y con el fin de recuperar su antigua pujanza en la comarca, la Iglesia católica puso en marcha una ambiciosa iniciativa para edificar un nuevo seminario en Lapurdi. Los primeros trámites son de 1922; tras la adquisición de la finca, con el fin de sufragar las obras, el obispo François-Marie Gieure puso en marcha una campaña de recaudación entre los fieles y estudiantes de Lapurdi, Baja Navarra y Zuberoa, así como entre los vascos de América, en Uruguay, Argentina, Chile o México. Llegado el momento de elegir arquitecto, no hubo duda. Recurrirían a Joseph Hiriart: labortano, brillantemente titulado en la École des beaux-arts de París, antiguo estudiante de Larresoro y fiel creyente.

El seminario comprende varias partes, formando un conjunto que se organiza según un eje de simetría que une la capilla de San Francisco Javier con la estatua situada al otro lado del patio. A ambos lados del eje fue dispuesta una serie de edificios transversales con aulas, salas de lectura y dormitorios.



Foto aérea del seminario. Fuente: M. Erramuzpe



Vidrieras de los hermanos Mauméjean. Fuente: L. Etxepare

Desde el patio principal del Seminario puede apreciarse el cielo y la montaña. En los blancos testeros de los dos edificios transversales, visibles en el alzado principal, lucen tres estrechas y esbeltas vidrieras, realizadas por los hermanos Mauméjean. Tras ellas, sendas escaleras con magníficas herreras del carpintero Jean Schwarz en sus pasamanos; en medio del patio, la estatua realizada por el escultor Alfred Biberstein, representando al santo con el brazo derecho levantado, bendiciendo con su hisopo los alrededores.

El terreno adoptaba una pronunciada pendiente, que Hiriart aprovechó a su favor para colocar escalonadamente los diferentes cuerpos del edificio: en la parte baja dispuso una explanada para deportes y juegos; por encima de ella, como si fuera el zócalo del conjunto principal, un cuerpo porticado, y por debajo de éste, una escalinata recta para subir al patio de la capilla. Detrás, hacia el oeste y alineado con la capilla, un último edificio longitudinal.

Las obras se iniciaron en la primavera de 1924. El número de octubre de 1926 de la revista Gure Herria da cuenta de la ceremonia inaugural del 29 de septiembre, con el recital del coro, el debut del nuevo armonium, los discursos de los obispos Gieure y Légasse y la apasionada intervención de Jean Ybarnégari, diputado conservador y clerical.

1935

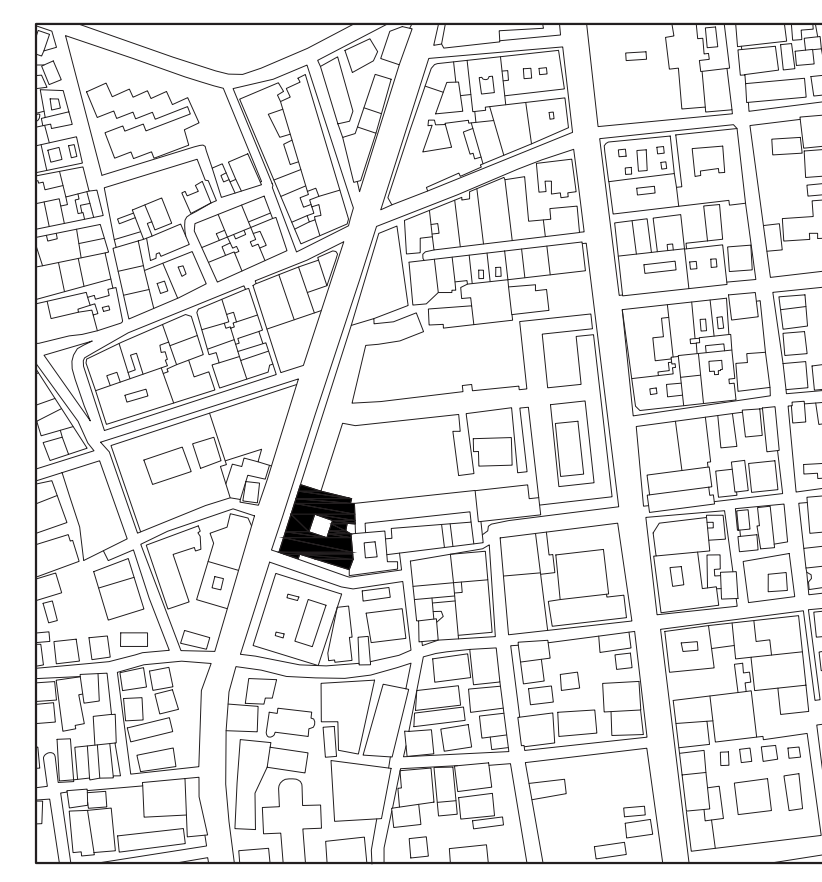
AMPLIACIÓN DEL LICEO CARNOT

Diez años después de la construcción del Seminario San Francisco Javier de Uztaritze, Hiriart realizó el proyecto de la ampliación del Liceo Carnot, en la ciudad europea de Túnez. El Liceo Carnot se convirtió en un símbolo de la difusión de la cultura francesa en Túnez y en uno de los principales agentes de atracción de las élites tunecinas a la cultura francesa.

En 1931 la escuela se vio en la necesidad de construir una nueva sección, con más de 1 000 alumnos, proyectada por el arquitecto tunecino Víctor Valensi. El arquitecto añadió un largo cuerpo al colegio, siguiendo la avenida de Roustan. Sin embargo, a mediados de la década de los 30, por recomendación de Valensi, el director del Liceo encargó al bayonés un proyecto para un salón de actos, así como un nuevo cuerpo de entrada, en el extremo sur del frente realizado pocos años antes. El bayonés proyectó un nuevo cuerpo que formaría un patio en el interior de la escuela y albergaría una gran sala de celebración.



Entrada al foyer. Fuente: L. Etxepare



Exterior del liceo Carnot. Fuente: L. Etxepare



Columnas de la entrada. Fuente: L. Etxepare

Hiriart y Seignouret recurrieron a elementos y adornos de distinta procedencia, ya fueran africanos, racionalistas o masones. Para la monumental puerta de acceso al salón de actos, insertaron un hueco de proporciones verticales, con vidrieras de colores y magníficos trabajos de forja. Para dar escala a este gran vano, dispusieron dos columnas colosales papiriformes de estilo egipcio.

A un tercio de su altura, llama la atención un balcón circular protegido por una balaustrada; bajo el balcón, una puerta de forja y una vidriera. En todo el borde del gran vano, dos franjas blancas de puntas de diamantes, y coronando la puerta, como si de un friso se tratara, un sutil bajorrelieve con figuras propias del imaginario masónico: las columnas del templo de Salomón, la escuadra y la cuerda con nudos, y los tres puntos.

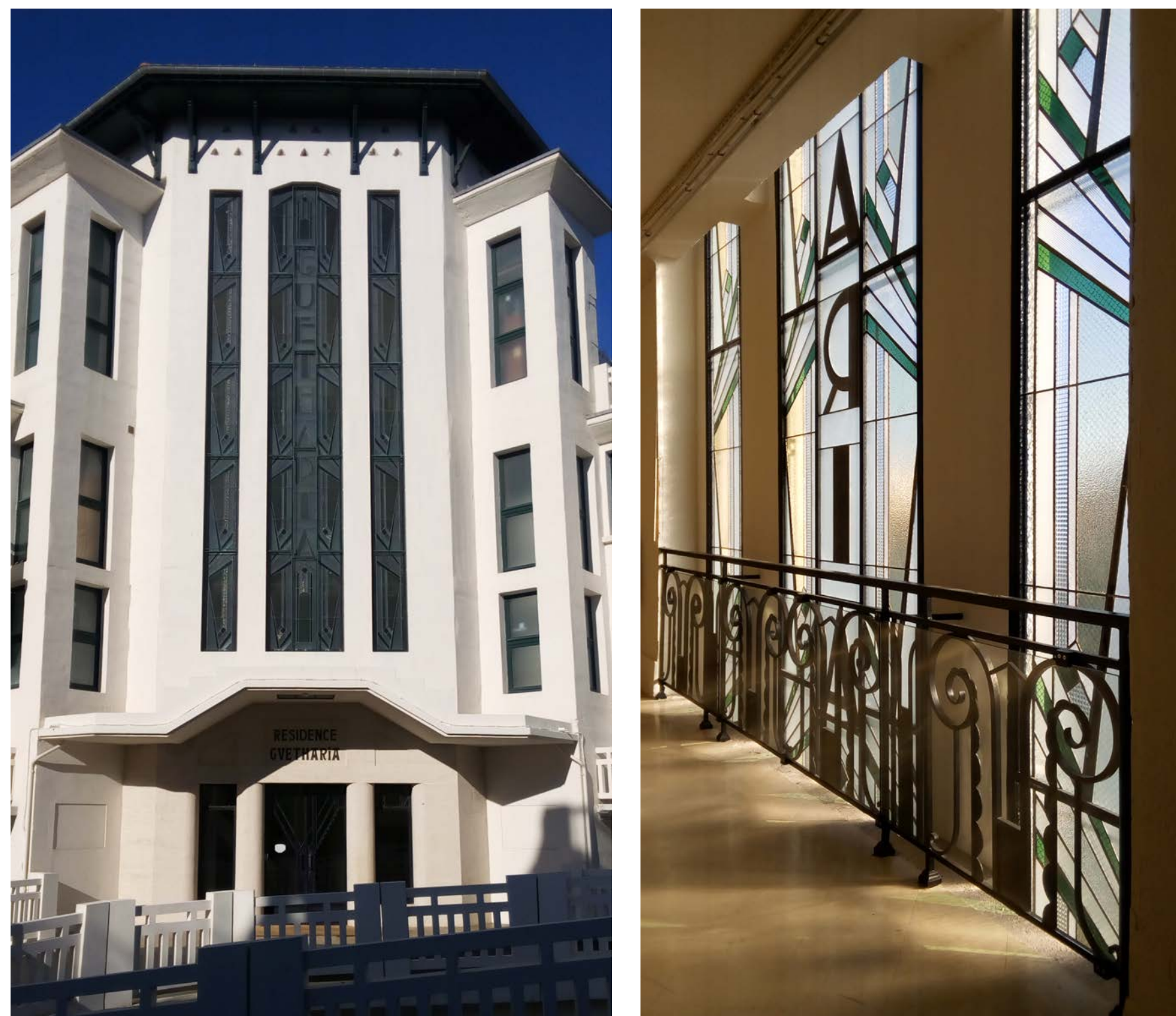
En el interior se encuentra un amplio foyer, a la derecha del cual arranca una elegante escalera de dos tramos con un llamativo pasamanos de madera y una elegante herrera. En la planta intermedia, a la altura del balcón, llama la atención la preciosa vidriera de motivos geométricos que llena de luz y color la planta alta.

1926

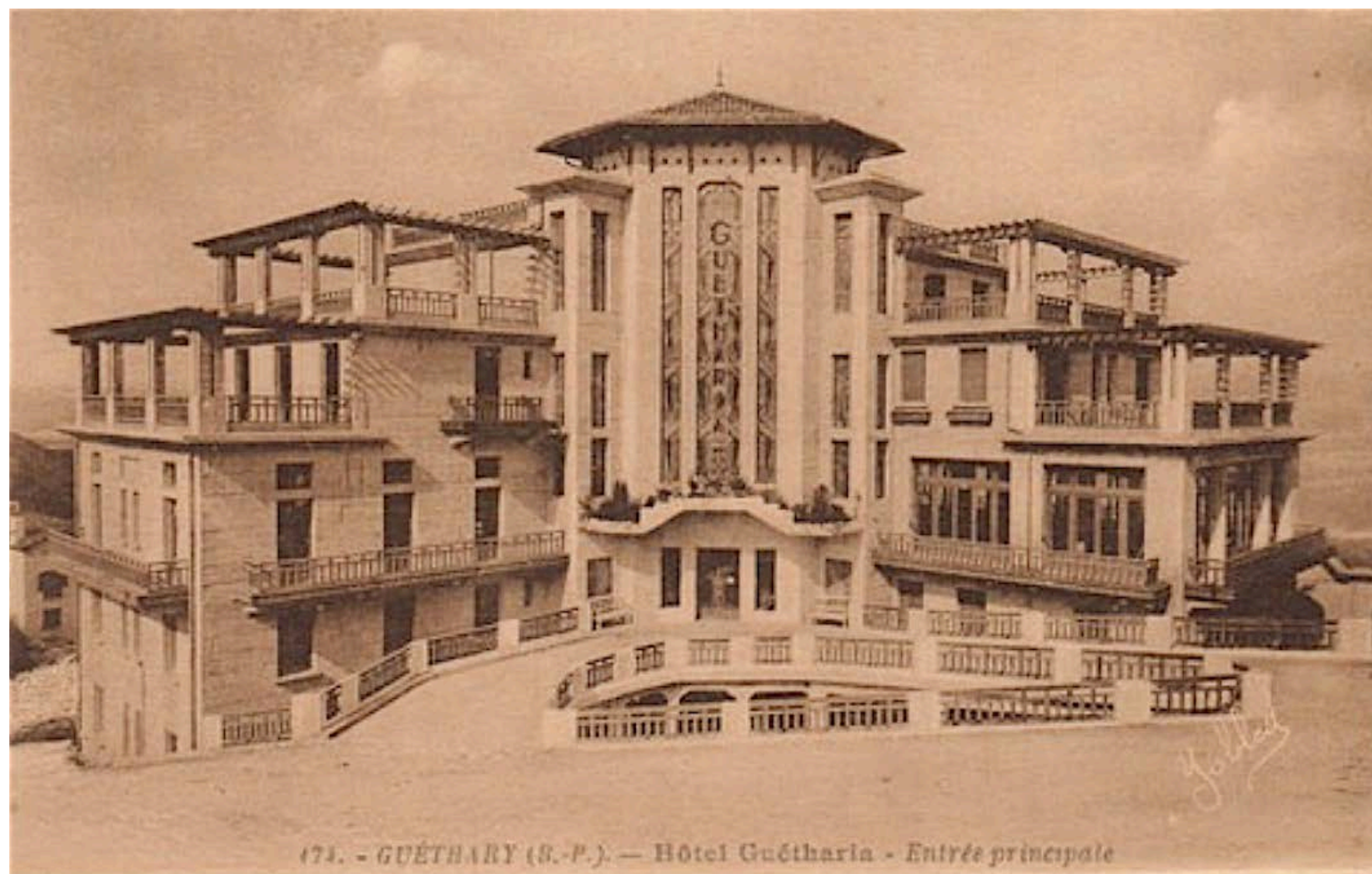
HOTEL GUÉTHARIA

En los años 20 del siglo veinte, tras la llegada del ferrocarril a finales del siglo XIX, Getaria se convertía en una atractiva villa balnearia. Con el fin de que los veraneantes pudieran disfrutar del mar, fueron levantados algunos edificios, como el Casino Itsasoa (1925) y el Hotel Guétharia (1926), proyectado por Hiriart, Tribut y Beau.

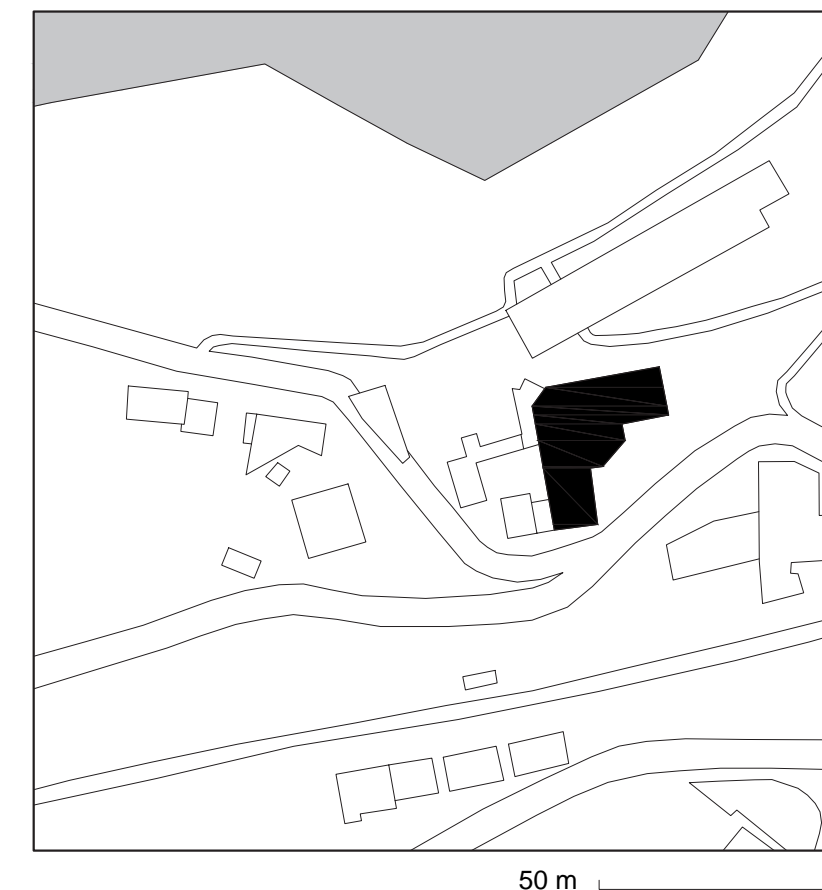
Se trata de un hotel junto a un pequeño muelle, al borde de un acantilado. Desde las ventanas de los dormitorios, para deleite de los huéspedes, se disfruta de una amplia vista de la costa y de los montes del interior. Como decía el folleto publicitario impreso para dar a conocer el nuevo hotel en el mundo: "The ideal combination of mountain and sea".



Vidriera de la fachada principal, exterior e interior. Fuente: L. Etxepare



Guétharia hotelaren postala. Fuente: desconocido. Licencia CC BY-NC-SA 2.0.



El hotel presenta una altura de cuatro pisos hacia el interior, y de siete hacia el acantilado. La planta del edificio adopta dos brazos a noventa grados, como si de un libro abierto se tratase. Los dos brazos toman una forma escalonada en sus extremos, más retrasada cuanto más alta sea la planta, para dejar sitio a la pérgola y a las terrazas. Al nivel de la calle, una rampa circular para acceso de los coches forma un pozo de luz que ilumina las estancias del sótano, conduciendo a la entrada del edificio: una puerta con sofisticadas herrerías del parisino Jean Schwartz, situada entre dos columnas. Por encima de la puerta se alza una gran vidriera vertical, con vidrios de diferentes tonos y con el nombre del hotel Guétharia en tipografía Art Déco, ilumina los rellanos de acceso a las habitaciones. La vidriera es obra, como en la mayoría de las ocasiones, del maestro alsaciano Jacques Gruber (1870-1936), el vidriero favorito de Hiriart. Gruber estudió en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Atelier de Paul Daum, en la ciudad de Nancy, donde se fundaría la llamada Escuela de Nancy. En ella enseñarían excelentes pintores y decoradores formados en el estilo Art Nouveau, como el propio Gruber, Almaric Walter o el decorador Henri Bergé.

1932

MUSEO MARÍTIMO DE BIARRITZ

Cuando en 1923 el Ayuntamiento de Biarritz anunció su intención de construir un Aquarium y un museo oceanográfico, André Giret, entonces jefe de la oficina de reclutamiento Marítimo de Bayona, propuso ubicarlo en el acantilado del alto de Atalaia, situado enfrente de la roca de la Virgen. En 1930, el Ayuntamiento de Biarritz, por impulso del alcalde Hirigoyen y el Centro de Investigaciones Oceanográficas, retomó dicha aspiración, convocando un concurso para la construcción, en el lugar señalado por Giret, de un centro pionero de investigación oceanográfica, geofísica, geológica, meteorológica y biológica marina. El nuevo museo al borde del mar mostraría en sus expositores las diversas formas del océano, como los fondos marinos, las explicaciones sobre la creación de los continentes o la abundante fauna marina.

El proyecto presentado por Hiriart junto con François Lafaye y René Laccourreye resultó ser el ganador. Estos propusieron un edificio longitudinal, apoyado contra el acantilado y organizado en tres alturas: un semisótano, una planta baja elevada y el piso principal; sobre este último, dispusieron una terraza para disfrutar de la vista.

Las obras comenzaron en 1931, inaugurándose el museo en agosto de 1933.

En el extremo oriental de la larga fachada, como si se tratara de la proa de una embarcación anclada en el acantilado, sobresaliendo de la línea de fachada y coronado por una acentuada cornisa, se sitúa el espectacular cuerpo de acceso del museo. El cuerpo adopta en planta la forma de una punta, ya que está conformado por dos planos oblicuos, albergando las escaleras del museo en su interior. Sus notables molduras y cornisas de hormigón y sus estrechos ventanales de tonos verdes le dan un cariz expresionista.



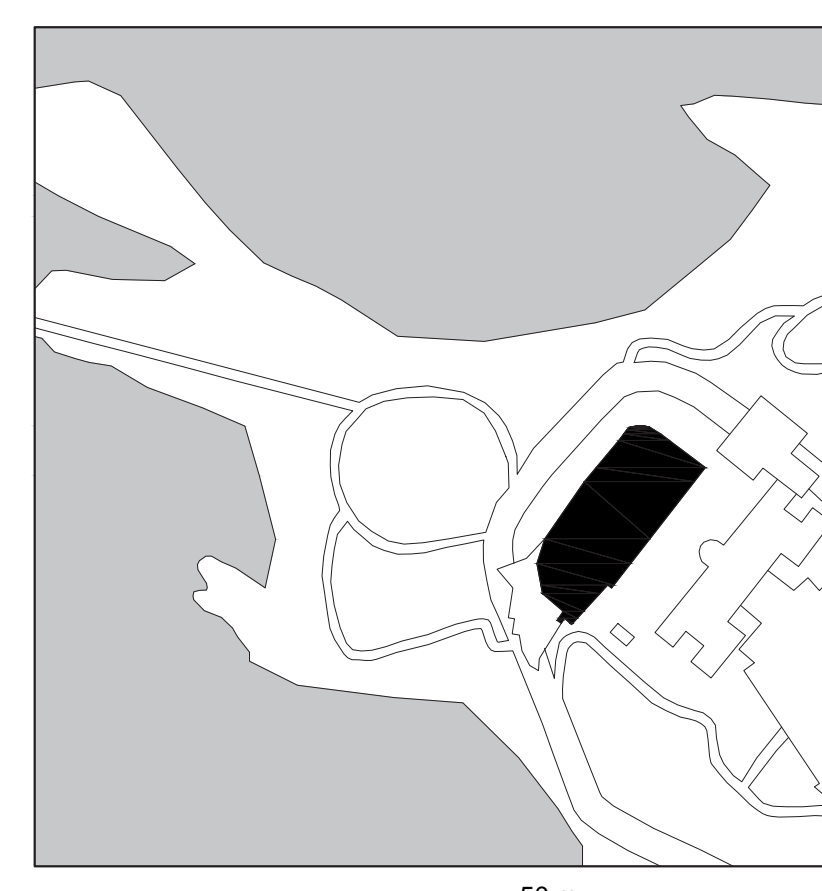
Museo marítimo de Biarritz. Licencia CC BY-NC-SA 2.0.



Fachada principal del museo. Fuente: L. Etxepare

En lo alto de la entrada, un escudo de Biarritz, obra del escultor Alfred Biberstein. En el frontón, el bajorrelieve realizado por Lucien Danglede, con la imagen de un pulpo; bajo él, la inscripción Le Musée de la Mer.

En el interior, tras la puerta de hierro del artesano Raymond Subes, en contraste con los acabados lisos del exterior, se pueden encontrar todo tipo de adornos. Entrando y bajando media planta, una fuente circular con una pared curva detrás. En la pared, tres paneles redondos, en tonos dorados y verdes, realizados por el ceramista Edouard Cazaux, con tres náyades llenas de alegría, jugueteando entre las plantas y las aves del mar. En el suelo, un pavimento azulado de mosaico decorado con nautilus. En el interior del edificio, una serie de grandes acuarios en cuyo interior nada plácidamente, una amplia y colorida muestra de la fauna marina mundial.



08 VILLAS: TRILOGÍA DE BORDAGAIN

Fue en la costa labortana donde Hiriart proyectó sus primeras viviendas unifamiliares; tres villas consecutivas, en la colina de Bordagain, Ziburu. Así como San Juan de Luz había experimentado un gran crecimiento durante el período del Segundo Imperio francés (1852-70), Ziburu, la localidad vecina apenas había experimentado cambio alguno; menos aún Bordagain, una colina situado sobre el muelle de Ziburu, donde hasta principios de los años veinte no hubo más que pastizales, huertas y unos pocos caseríos diseminados en torno a la iglesia de Nuestra Señora de Bordagain.

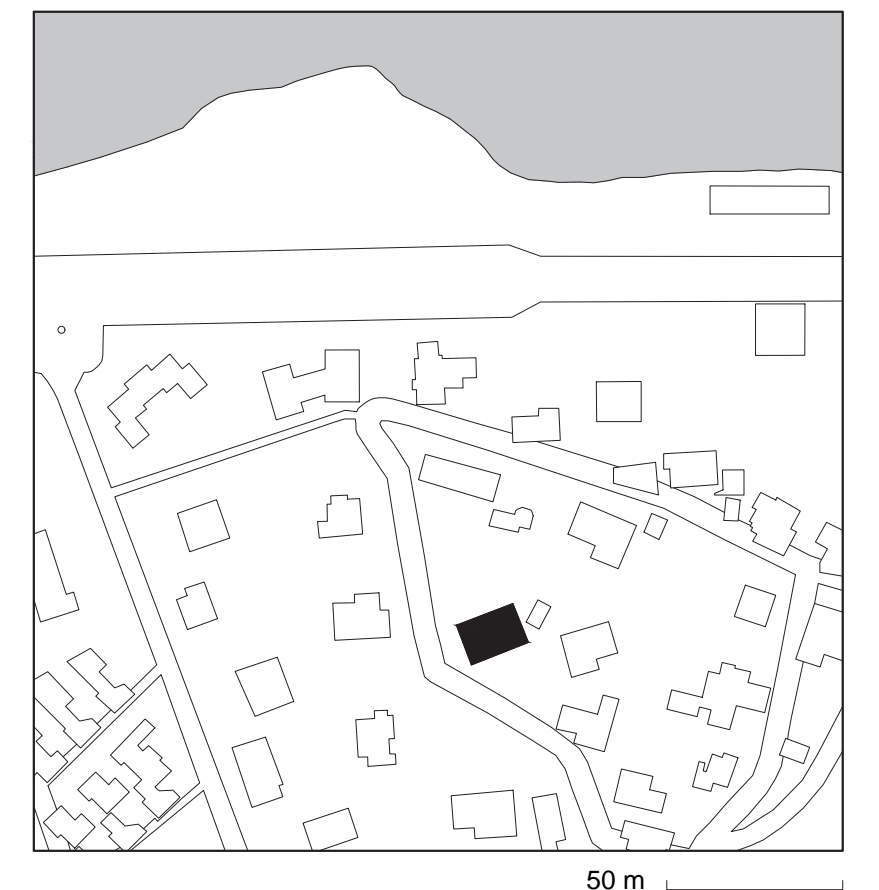
Tras la Gran Guerra, sin embargo, una vez que la costa vasca devino atractiva, y tras la entrada en vigor, en 1919, de la Ley Cornudet, la cual obligaba a las ciudades francesas a desarrollar proyectos de ordenación urbana y de ampliación, llegaría el desarrollo de Ziburu. El consejo municipal encargaría a La Topotechnique las obras de urbanización, el tendido de las tuberías de agua y el proyecto de parcelación.

1925 LEHEN TOKIA

En tal contexto recibió Hiriart el encargo para proyectar una casa llamada Lehen Tokia, para un oficial del ejército británico y su esposa francesa. El terreno, que adopta la forma de un largo triángulo, mira hacia el fuerte del Socoa. El arquitecto recurrió al estilo vasco para componer las ventanas, la estructura y el tejado. La casa podría ser atribuida ciertamente al estilo vasco, de no ser por la composición que Hiriart dio al acceso principal: en la parte central de la fachada, formalizó un porche con lados oblicuos y una ventana ovalada a cada lado; en el centro, para iluminar el vestíbulo, dispuso una hermosa vidriera hecha por Jacques Gruber, en tonos azules, con una bandada de patos alzando el vuelo.



Lehen tokia.

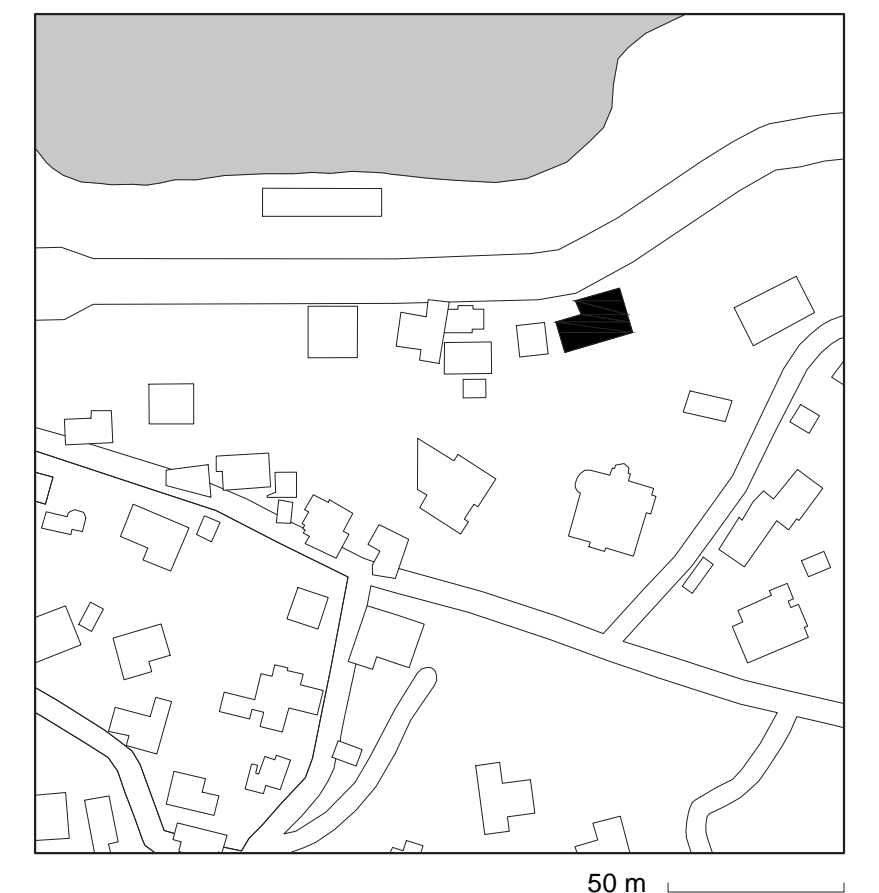


1925 ITZALA

La segunda casa de Bordagain se llama Itzala. Fue un encargo de su suegra, que quería construir una casa en su país natal. La señora Lacouture le pidió que tuviera dos viviendas, una para ella y otra para su hija y el arquitecto. La situó en la parte baja de la colina, con vistas a la bahía marítima de San Juan de Luz y al borde de la carretera del litoral. El bayonés utilizó un estilo vasco más depurado que en Lehen Tokia, con paredes blancas y entramados pintados de rojo y ventanas propias del repertorio vasco, salvo tres largos y estrechos vanos que escapan al estilo y que se acortan gradualmente a causa de la escalera que pasa por el interior. En la planta baja y a nivel de la calle, se encuentra el garaje con acceso desde la carretera, y al otro lado, una escalera blanca para subir directamente desde la calle, con un arco de medio punto que hace de umbral.



Itzala.



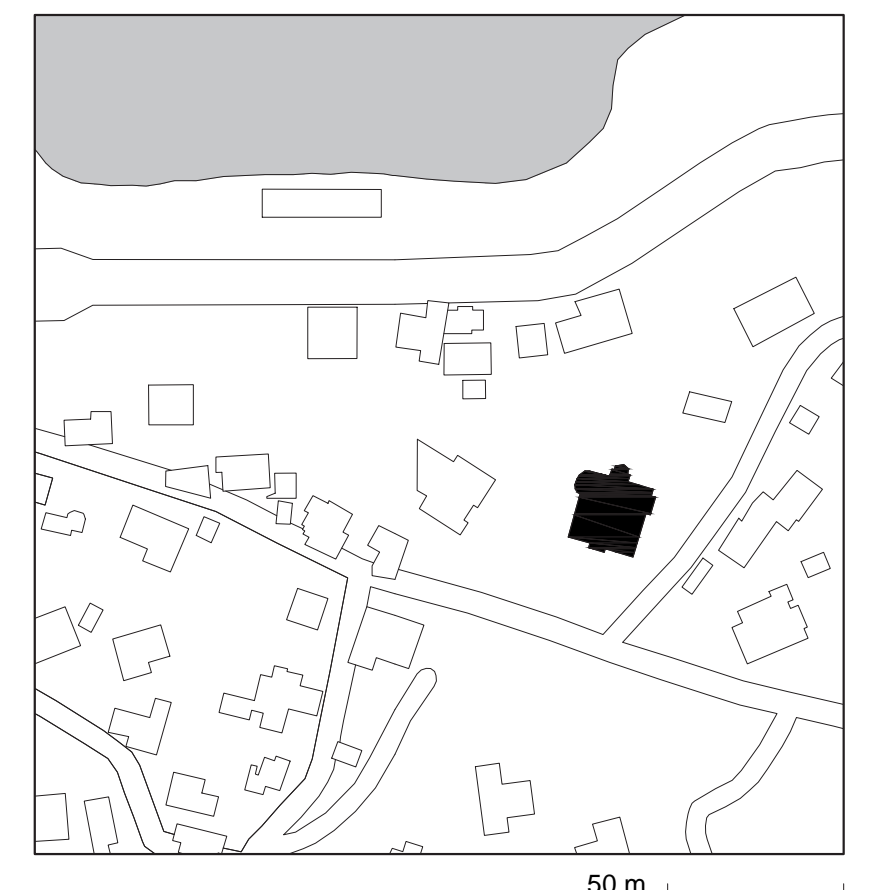
1926 LEIHORRA

En 1926, recién terminada Itzala, la señora Signoret manifestó a Hiriart su deseo de hacer una segunda casa, una villa de ambiente apacible y con una amplia vista del mar. Decidieron construirla en la propia colina, en la parcela contigua a la de Itzala. La señora Signoret quería una casa más grande que la anterior: "hazme la casa más hermosa de la costa vasca, que tenga en su interior un hermoso patio como los que conocimos en México". La señora Signoret le quería un pequeño paraíso, con un huerto, lleno de paz y sosiego, para recordar en él a su marido, fallecido años antes, y a su hijo Jean, abatido en la Gran Guerra, pocos meses antes de la firma del armisticio. Quería una tierra de descanso, y pensando en "la tierra prometer a los israelitas (Israeldarrei agindu leihorra)", le daría a la casa el nombre de Leihorra.

Hiriart no frustraría los deseos de la señora Signoret. Proyectó una recia casa de cubierta plana, en cuyo centro se abriría un patio cuadrado con ocho columnas pareadas, y sobre un pavimento de mosaico, una fuente circular. En torno al patio organizó las habitaciones: sala y comedor, orientadas hacia el mar; cocina hacia el Este, y al Sur, los dormitorios. La casa contaba con dos entradas: una esbelta puerta realizada por el vidriero Jacques Gruber, que mira hacia Larrun y representa las cimas de las montañas, y otra orientada hacia el mar y protegida por un techo en forma de rotonda, del que parten los senderos y escalinatas que se dirigen al jardín. En el centro del jardín, un estanque, y en la parte inferior, un frontón abierto.



Villa Leihorra. Fuente: A. Izaquirre



Villa Leihorra. Fuente: A. Izaquirre

La decoración de la casa fue obra de los mejores artesanos. Sirvan como ejemplo las vidrieras de Gruber, los mosaicos del ceramista Eduouard Cazaux, las ferrerías de Jean Schwartz y Gilbert Poillerat, los suelos de Paul Daum y los muebles de René Prou. El arquitecto hizo recubrir el hormigón utilizado en la construcción de las paredes con un mortero gravoso y, para que pareciera hecho con grandes sillares, hizo pintar las juntas sobre él. En el jardín, colocó la escultura de una cigüeña realizada por la artista flamenca Yvonne Serruys.

Para cuando Hiriart terminaba el proyecto de la capilla de Hazparne, el arquitecto bayonés sentía la necesidad de buscar nuevos encargos, y de ampliar, de alguna manera, su mercado más allá del país vasco y de Francia. Hiriart sopesaba la posibilidad de ejercer en las colonias francesas, las cuales representaban una oportunidad inmejorable. Hiriart eligió Túnez. Por un lado, la ciudad europea de Túnez estaba en pleno crecimiento y, por otro, el Protectorado desarrollaba una ambiciosa política de captación de colonos franceses en los últimos años 20, otorgando todo tipo de ventajas a las personas y empresas que fueran a trabajar a Túnez.

Hiriart abrió su estudio tunecino en 1927. Gracias a la importación del fenómeno de la urbanización, un hecho impulsado por la Revolución Industrial, la ciudad europea de Túnez continuaba creciendo. Para los primeros años 30, casi todas las parcelas de la Avenida de Jules Ferry estaban edificadas, y así mismo se encontraban en proceso de edificación las de la Avenida de Cartago y de París, ya fuera de nueva planta o consecuencia de sucesivas reconstrucciones. Hiriart estableció su estudio en el número 4 de la calle Bretaña, en la Pequeña Sicilia. Sin embargo, no lo abrió solo, sino con la ayuda de un arquitecto local: Jean-Marcel Seignouret (1898-1963).

1929

CONCURSO DE PROYECTOS PARA LA ESTACIÓN DE TÚNEZ

A mediados de los años 20, la Plaza de la Estación, en la Pequeña Sicilia, se había convertido en un nudo de transporte, con un entorno edificado y con todo tipo de comercios y servicios a su alrededor. Era evidente que la ciudad necesitaba una estación nueva, capaz de albergar no sólo a los trenes, sino los tranvías que necesariamente pasaban por dicho nudo.

A finales de 1929, la Dirección General de Obras Públicas de Túnez convocó un concurso de anteproyectos para la construcción de una nueva estación de tren junto a la Plaza de la Estación. El primer premio quedó desierto. El segundo premio, de 20 000 libras, fue para el arquitecto parisino Lévêque, quien propuso un edificio de tres plantas, con la entrada en el centro, y una larga torre con un gran reloj. Sería el proyecto seleccionado, no sin incorporar una serie de adaptaciones sugeridas por el jurado.

Hiriart y Seignouret recibieron el sexto premio. La estación por ellos propuesta hubiera resultado ser un elemento revitalizador del entorno, que chocaría absolutamente en aquella ciudad europea, blanca y homogénea. El elemento más representativo del proyecto era la esbelta torre que se elevaba por encima del cuerpo de entrada y que recordaba el pabellón del Turismo de la exposición de París (1925), construido años atrás por Robert Mallet-Stevens. La revista *Chantiers, la Revue mensuelle illustrée de la construction en Afrique du Nord*, en el número de abril de 1930, dedicó varias páginas a los proyectos presentados al concurso. En cuanto a la propuesta de Hiriart y sus compañeros, la revista alababa la organización interna que presentaba el proyecto, afirmando que las entradas y salidas habían sido organizadas tras un riguroso análisis, de modo que los viajeros abonados podían acceder directamente a los andenes, sin tener que pasar por el gran hall en que se encontraban los puntos de venta de billetes.

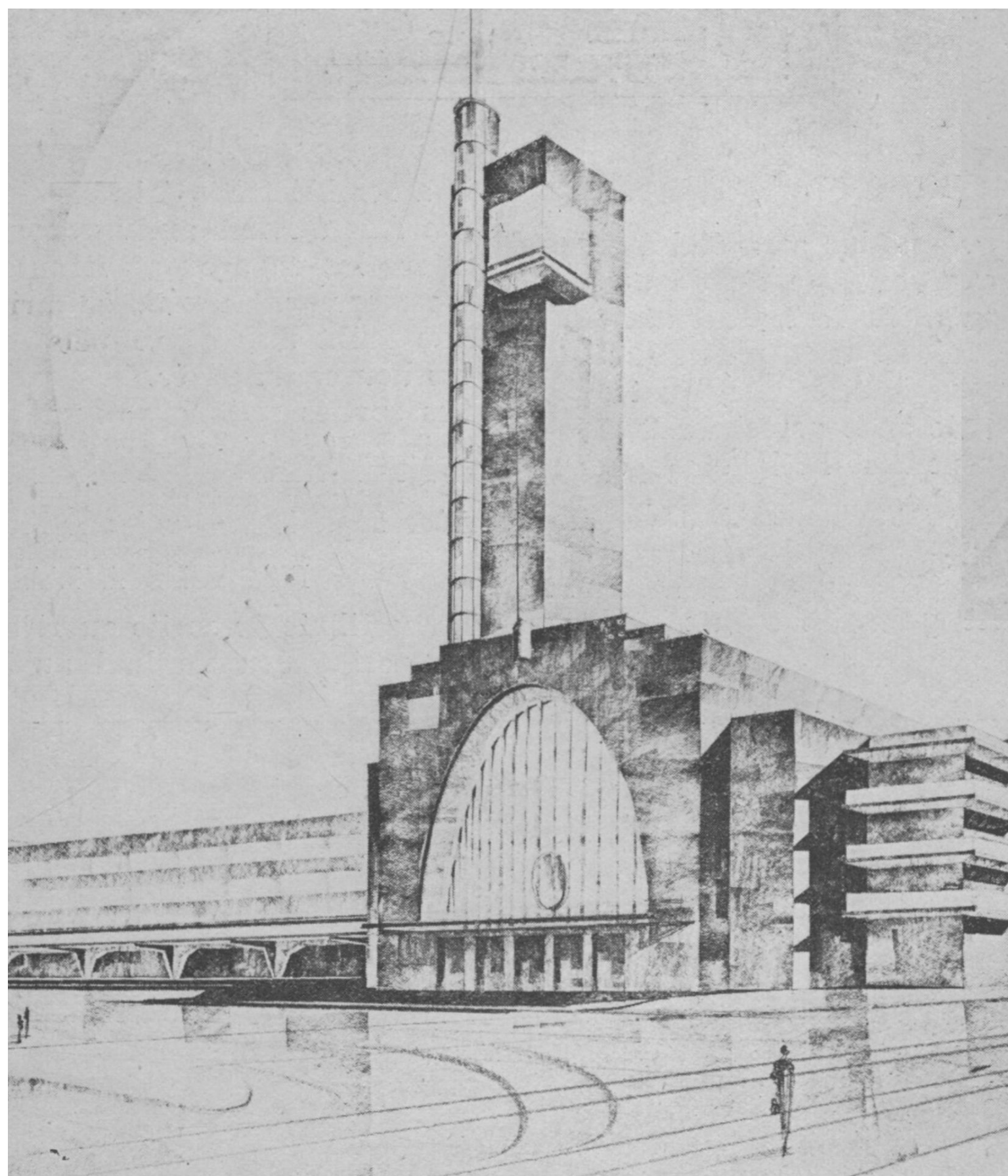


Imagen de la propuesta para el concurso de la estación. Licencia Creative Commons CC0.

1929

EL MONOLITO EN HONOR A PAUL BOURDE, EN SFAX

El monolito en honor a Paul Bourde es una excepción entre las obras tunecinas de Hiriart, no en vano, se trata de un monolito y no un edificio, que se sitúa, además, fuera de la capital, la ciudad de Sfax.

Bourde, aventurero y conocedor de Túnez, trató de llevar a cabo una serie de mejoras en las tierras agrícolas del sur del país, reclamando al gobierno francés que estableciera nuevas formas de agricultura. A finales del siglo XIX, cuando fue nombrado Director de Agricultura, puso en marcha un programa de ayuda a los colonos para su implantación en tierras meridionales. En colaboración con ellos, recuperó las técnicas utilizadas antiguamente por los romanos para el cultivo de olivares. Gracias a ello, no sólo garantizó el desarrollo de la región, sino que optimizó el suministro de aceite para la metrópolis.



Monolito en honor a Paul Bourde. Fuente: Z. Kammoun



Jardín Paul Bourde, Sfax. Fuente: Z. Kammoun

En 1927, diez años después de la muerte de Bourde, el gobierno colonial del Protectorado decidía erigir un monumento en su honor. Decidieron levantarlo en el barrio de Bab-Bhar, en el centro de la ciudad europea de Sfax. El monumento, formado por un busto y un monolito, sería erigido en el jardín central de la plaza. Para el busto, recurrirían a la escultora flamenca Yvonne Serruys (1873-1953). Serruys era conocida entre las autoridades coloniales; suyo es el primer bajorrelieve en honor a Paul Cambon, gobernador tras la instauración del Protectorado, establecido en la Plaza Pasteur de Túnez en 1929.

El proyecto del monolito, por su parte, fue solicitado a Hiriart. En medio del jardín, rodeado por una verja de hierro y entre bancos redondos de piedra, proyectó un monolito de planta poligonal terminado con una cúpula nevada. Por su lado este le fue adosado el busto hecho por Serruys. El monumento fue estrenado el 13 de abril de 1930.

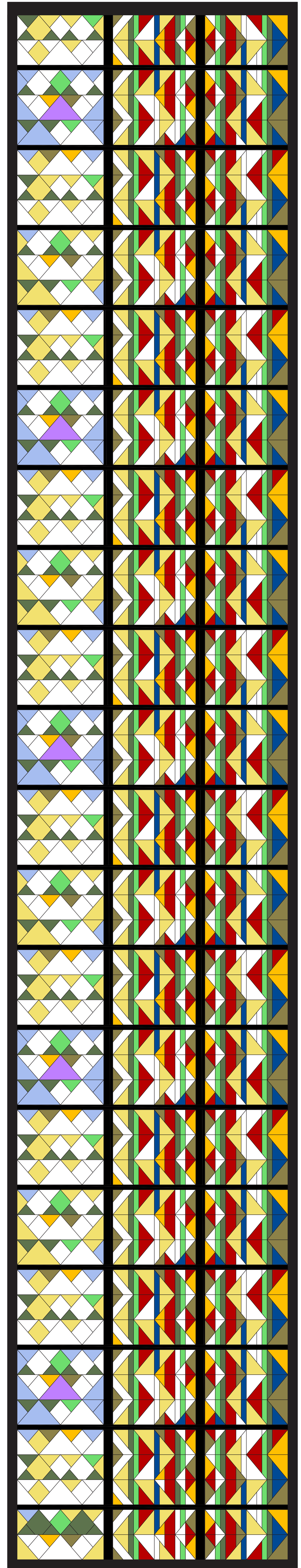


Ilustración basada en la vidriera del liceo Carnot. Autoras: S. Zurbano y M. Manterola.

Las civilizaciones antiguas ya utilizaban conglomerados de distintos tipos para la construcción, pero fueron los romanos los que difundieron su uso. No obstante, debido a la caída del Imperio Romano, su uso fue disminuyendo hasta el siglo XVIII, época en la que comenzaron a utilizarse morteros derivados de la mezcla de calizas arcillosas y puzolanas. No obstante, la producción industrial del cemento Portland, a finales del siglo XIX, la que impulsó el uso del hormigón.

El nuevo material se difundió por todo el mundo a través de patentes. Fueron las patentes de François Hennebique y de Joseph Monier las más difundidas en todo el mundo. Eran ingenieros que, al principio, apenas conocían las propiedades mecánicas del material, por lo que se basaban en métodos empíricos para construir elementos en hormigón. Fue en la primera década del siglo XX cuando algunos ingenieros alemanes establecieron las bases de cálculo del hormigón armado y comenzaron a publicarse las primeras instrucciones que regulaban el uso del material. Estos avances no gustaron a los propietarios de las patentes. Para usar un sistema de hormigón armado patentado había que pagar un canon, sin embargo, cualquiera que conociera las bases de cálculo del material lo podía utilizar sin pagar. Estos avances en el conocimiento del material derivaron en la decadencia de las patentes a partir de la segunda década del siglo XX. A pesar de esto se siguieron utilizando las patentes durante casi veinte años más.



Hoja de inscripción de la patente del jardinero Joseph Monier.

EL HORMIGÓN ARMADO EN LOS PAÍSES DEL MAGREB

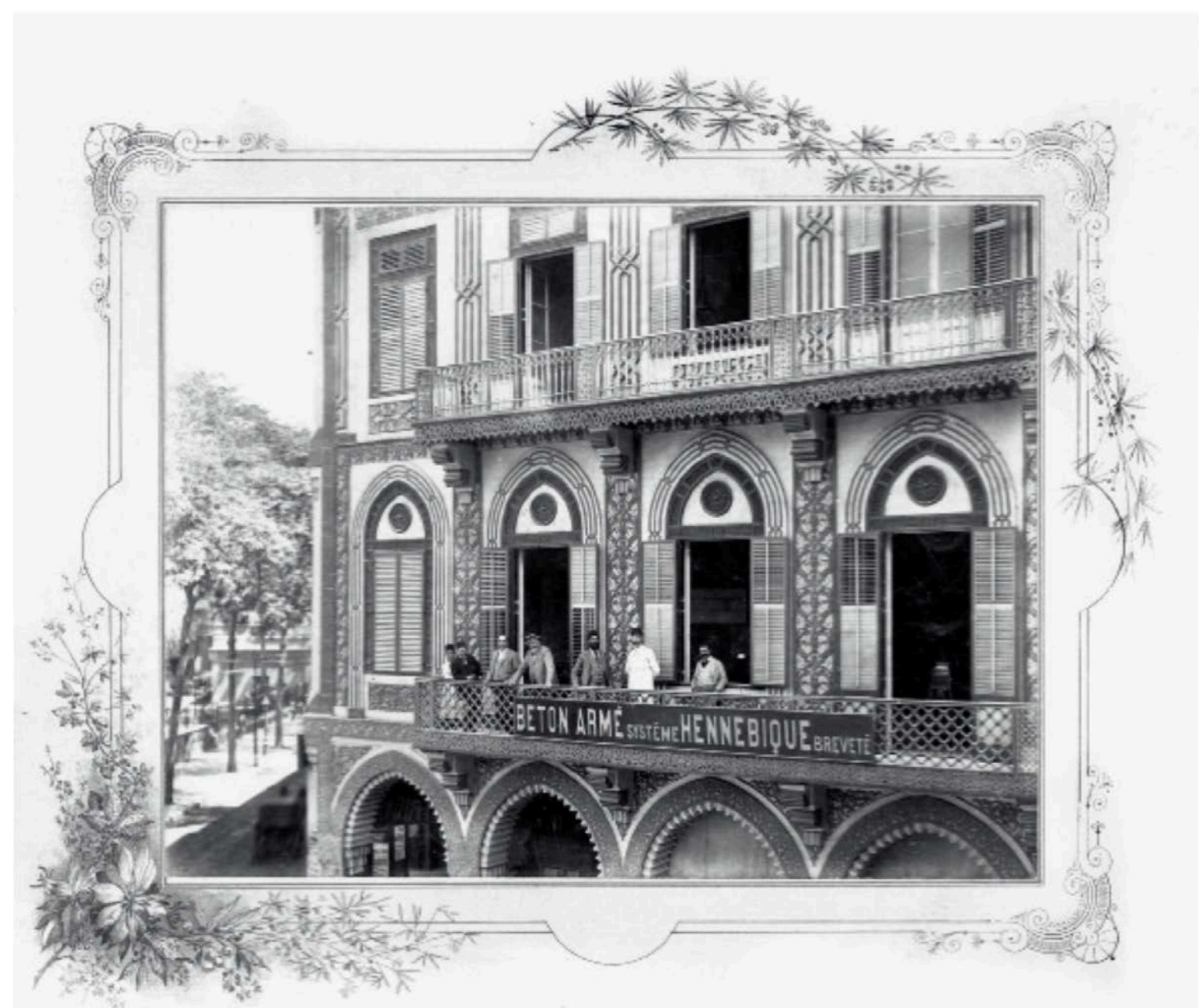
Varios titulares de patentes europeas, extendieron sus patentes para la construcción con hormigón armado en las colonias del norte de África, tal y como lo hicieron en otros países. En los países del Magreb destacaron dos empresas francesas: Hennebique y Perret Frères. Hennebique creó, a finales del siglo XIX, varias agencias de patentes en Egipto y Argelia. A partir de la década de 1910, abrió, además, en el Magreb, varios concesionarios como extensión de sendas agencias: 9 concesionarios en Argelia y Túnez, 6 en Marruecos y 5 en Egipto. Al principio las construcciones eran de obra civil, pero en el período de entreguerras (1918-1939) el material se utilizó para ejecutar edificios de oficinas y viviendas. Los artículos publicados en varias revistas populares de estos países, como Les Chantiers Nord-africains o el periódico Le Phare de Port-Saïd y la revista Beton Armé, editada por el propio empresario, dieron un gran impulso a la firma de Hennebique.



Propaganda sacada de la revista Beton arme de Hennebique. Fuente: Revista Beton arme, enero de 1935.

Después de la Segunda Guerra Mundial, recibieron el encargo para reconstruir la ciudad de Le Havre y fueron abandonando sus trabajos en los países del Magreb, aunque continuaran haciéndolo hasta mediados del siglo XX.

En general, el hormigón armado se utilizó en estos países inicialmente en las obras civiles, como el Canal de Suez o diversas presas, vías ferroviarias o aeródromos. Pero a partir del siglo XX, muchos arquitectos utilizarán el nuevo material para levantar edificios, ya que veían la posibilidad de utilizar nuevos lenguajes arquitectónicos. Es conocida, por ejemplo, la gran vidriera de estilo Art Decó que abrió el arquitecto Charles Montaland en la entrada de la oficina de Hennebique en Argelia.



Trabajadores asomados al balcón en las oficinas de Hennebique en El Cairo. Fuente: Building Beyond The Mediterranean Studying The Archives of European Businesses (1860-1970). Autor de la fotografía: Lekejian et Compagnie.

La empresa Perret et Frères, fundada también en el siglo XIX, la cual trabajó en Francia hasta los años 50 del siglo XX, tenía una peculiaridad: además de ser una empresa constructora que utilizaba el hormigón armado como material innovador, también comprendía un estudio de arquitectura; era, de hecho, el estudio de August Perret, uno de los arquitectos más famosos de la época. La empresa extendió el uso del nuevo material a los países del norte de África, como Argelia y Marruecos. Algunas de estas obras fueron muy importantes: las oficinas del Gobierno Central de Argelia (1929-1934), el Hospital Barbier-Hugo (1936-1955), la Plaza del Mariscal Foch (1935-1941) o el edificio de viviendas de la calle Desfontaines (1939-1948), entre otros.



La plaza del Mariscal Foch en Argelia. 1935-1941. Estructura de hormigón armado del garaje casi acabada. Fuente: Building Beyond The Mediterranean Studying The Archives of European Businesses (1860-1970). Autor de la fotografía: Chevojon.

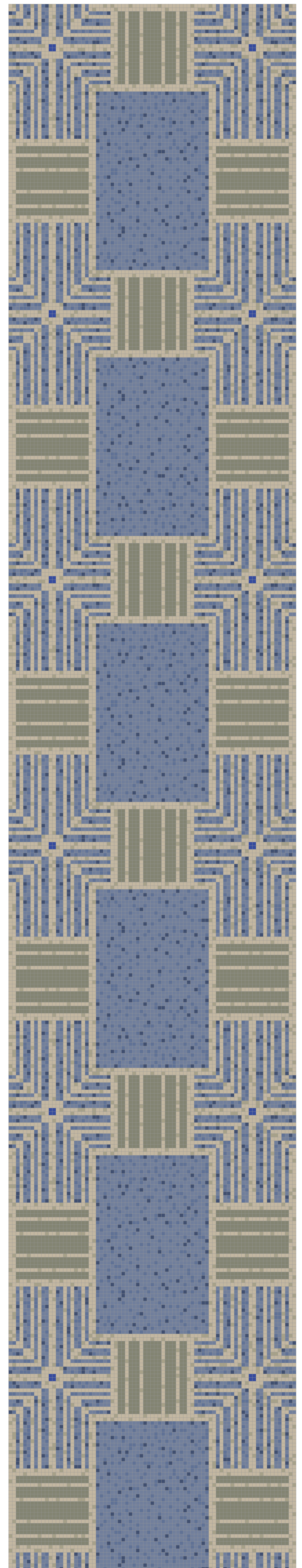


Ilustración basada en el suelo del Museo del Mar. Autoras: S. Zurbano y M. Manteroa.

11 BLOQUES DE VIVIENDA EN TÚNEZ

1930

EL BLOQUE DE VIVIENDAS DE LA AVENIDA JULES FERRY

El primer encargo que recibieron Hiriart y Seignouret fue el de un bloque de viviendas en la avenida Jules Ferry. El proyecto fue promovido por dos contratistas italianos: Roberto Zana y Raphaël Bono, quienes encargaron a los arquitectos un edificio de cuatro plantas con comercios en la planta baja y apartamentos en las superiores. La parcela rectangular se ubicaba en la esquina formada por la avenida Jules Ferry y la calle Bretaña, en la Petite Sicile, con su lado más largo dispuesto transversalmente a la avenida. Quedaba, por lo tanto, adosada a otro bloque por su parte este; de ahí que la distribución de la casa adoptara una disposición asimétrica. Dado que albergaba a cuatro viviendas por planta, para que todas las habitaciones tuvieran un mínimo de luz y ventilación, los arquitectos tuvieron que abrir diversos patios. La fachada de la casa no presenta jerarquización, a pesar de la evidente influencia de la arquitectura de los bulevares parisinos. En cuanto a la composición, si no fuera por ciertos elementos historicistas y atendiendo a la organización de los distintos volúmenes, su estilo podría calificarse de racionalista.

Sólo su fachada a la avenida Jules Ferry presenta cuatro alturas. En la lateral y en la posterior, la última planta queda retrasada, dejando espacio a una terraza con pérgola. La cubierta de la casa, como en la mayoría de las casas de la ciudad colonial, es plana. El mirador en hormigón que da a la avenida de Jules Ferry quedó rematado con un elegante friso en su parte superior, gracias al cual la fachada adopta un aire simétrico, enfatizado por las dos pilastras jónicas. A ambos lados del mirador se abre una serie de balcones de delgadas losas en hormigón, con elegantes barandillas negras, realizadas en forja.



El bloque de viviendas de la avenida Jules Ferry. Fuente: L. Etxepare



100 m

1934

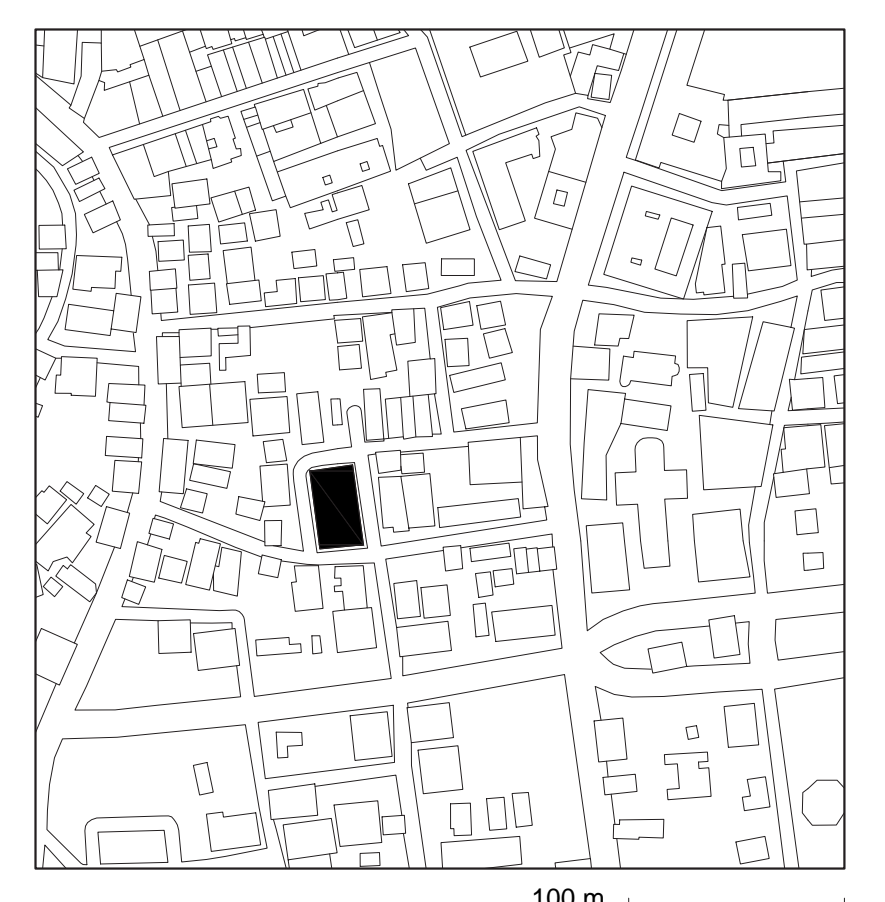
BLOQUE DE APARTAMENTOS DE ASSURANCES GÉNÉRALES

En 1934, por encargo de la compañía parisina Assurances Générales, Hiriart y Seignouret proyectaban un gran bloque de apartamentos en la calle Constantine, cerca de la puerta Bab al-Bahr. El bloque de cinco plantas albergaría apartamentos para los empleados, y oficinas en sus plantas inferiores. El edificio, de 700 metros cuadrados por planta, quedaría exento; gracias a ello, los arquitectos fueron libres de organizar la casa según una racional lógica interna. Una vez más, los patios se convirtieron en un recurso de distribución de primer orden. En el centro de la casa se encuentra el patio principal, de cincuenta metros cuadrados, y a sus lados, sendas escaleras de acceso a los apartamentos. Desde estas, según una total simetría respecto al eje del edificio, se accede a cuatro viviendas por rellano. Para garantizar una adecuada ventilación e iluminación, fueron dispuestos otros tres pequeños patios. Alrededor de estos fueron ubicadas las estancias húmedas, formando un núcleo de servicios en torno al patio central.

En cuanto a las fachadas, conscientes de la estrechez de las calles que rodean la casa, los arquitectos decidieron ubicar los elementos más expresivos en las esquinas del edificio. Recurrieron a diversos juegos geométricos propios del estilo Art Déco, no sin un cierto monumentalismo, disponiendo volúmenes de gran capacidad expresiva, como los balcones redondos y los miradores poligonales. Las tres primeras alturas sobresalen en forma de cuerpo volado, y su composición responde a una suerte de estratificación: en la primera planta fue dispuesto un balcón corrido; los balcones de la segunda planta, a su vez, son discontinuos. Destacan las ventanas árabes de la cuarta planta, retrasadas respecto a la fachada inferior alturas inferiores, en forma de arco de herradura.



Bloque de apartamentos Assurance Générales. Fuente: L. Etxepare



100 m

1936

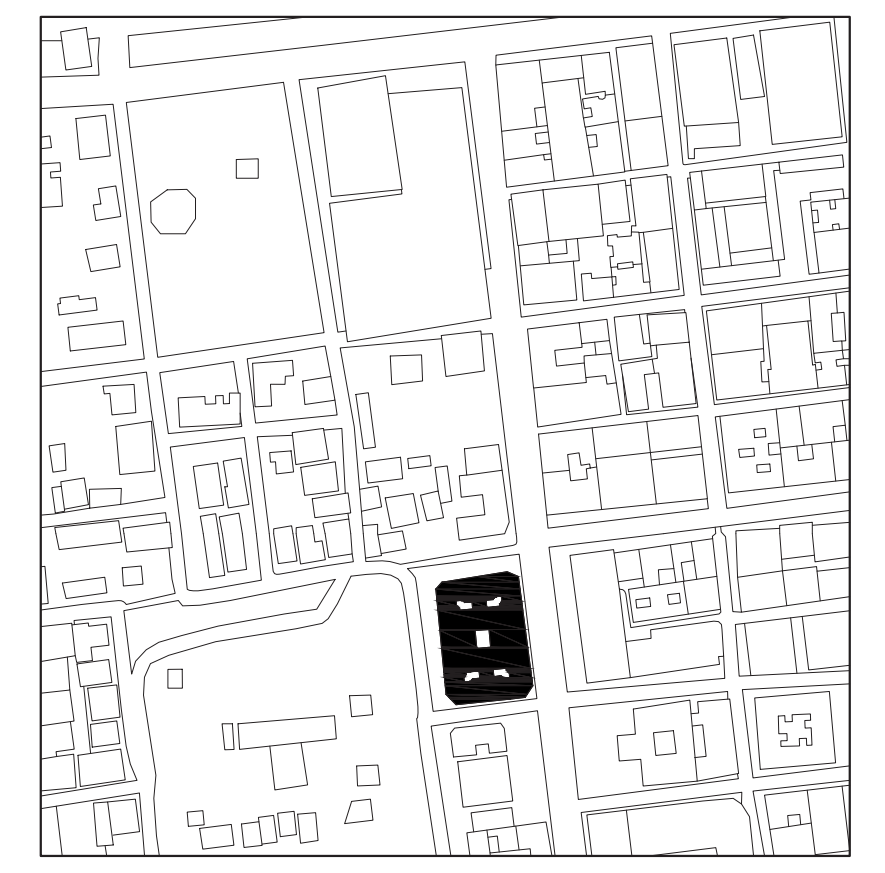
EDIFICIO SCHWICH ET BAIZEAU EN LA AVENIDA CARTAGO

La empresa Schwich et Baizeau experimentó un gran crecimiento a medida que avanzaba la década de los 20. Dado que su actividad requería más espacio, decidió construir una nueva sede donde albergar apartamentos de alquiler, oficinas y comercios. El nuevo edificio habría de ubicarse en la esquina de la avenida Cartago y la calle Portugal. La empresa convocó un concurso restringido, que ganaron Hiriart y Seignouret. Estos propusieron un gran edificio de siete alturas, con una superficie de 3 300 metros cuadrados por planta. En los lados largos de la casa fueron abiertos los vestíbulos de acceso a las oficinas. Los portales para acceder a las viviendas, en cambio, fueron dispuestos en las calles transversales. Eran puertas de una gran elegancia, propias de Joseph Hiriart: largas y con elegantes forjados.

La casa contiene en su centro con un patio cuadrado, y otros cuatro patios menores a su alrededor. La disposición de la planta tipo es simétrica: en cada uno de los lados fueron ubicadas tres cajas de escalera que dan acceso a dos viviendas por rellano. La coherencia entre la estructura de hormigón y la distribución interna es total. En el centro de la cubierta, y en torno al patio, abrieron una amplia terraza, y en torno a ella, organizaron la zona de aseo, habilitando allí los baños y lavabos para el personal de la empresa.



Edificio Schwich et Baizeau. Fuente: L. Etxepare



100 m