
Ismael Amarouch García

Conciliar contrarios. Lewerentz. Estocolmo. 1928-1932

Juan Calvo Basarán

Copy Paste y personalización en serie: consideraciones en torno a la arquitectura en la era de su reproductibilidad digital

Silvia Canosa y Eva Hurtado

Hipótesis dibujada I. La Capilla Santa María del Pozo de Sáenz de Oíza

Alejandro Carrasco Hidalgo

Generalización de las arquitecturas para el control y la vigilancia a partir del siglo XVIII. Estrategias espaciales para la supervisión de los actos y los cuerpos

José Durán Fernández

Cuando la ciudad de Nueva York fue adicta al transporte de masas

Angela Juarranz Serrano

Una arquitectura para la ciudad. Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974)

Nicolás Martín Domínguez

El joven Corrales. Noche y viento

Julio César Moreno Moreno

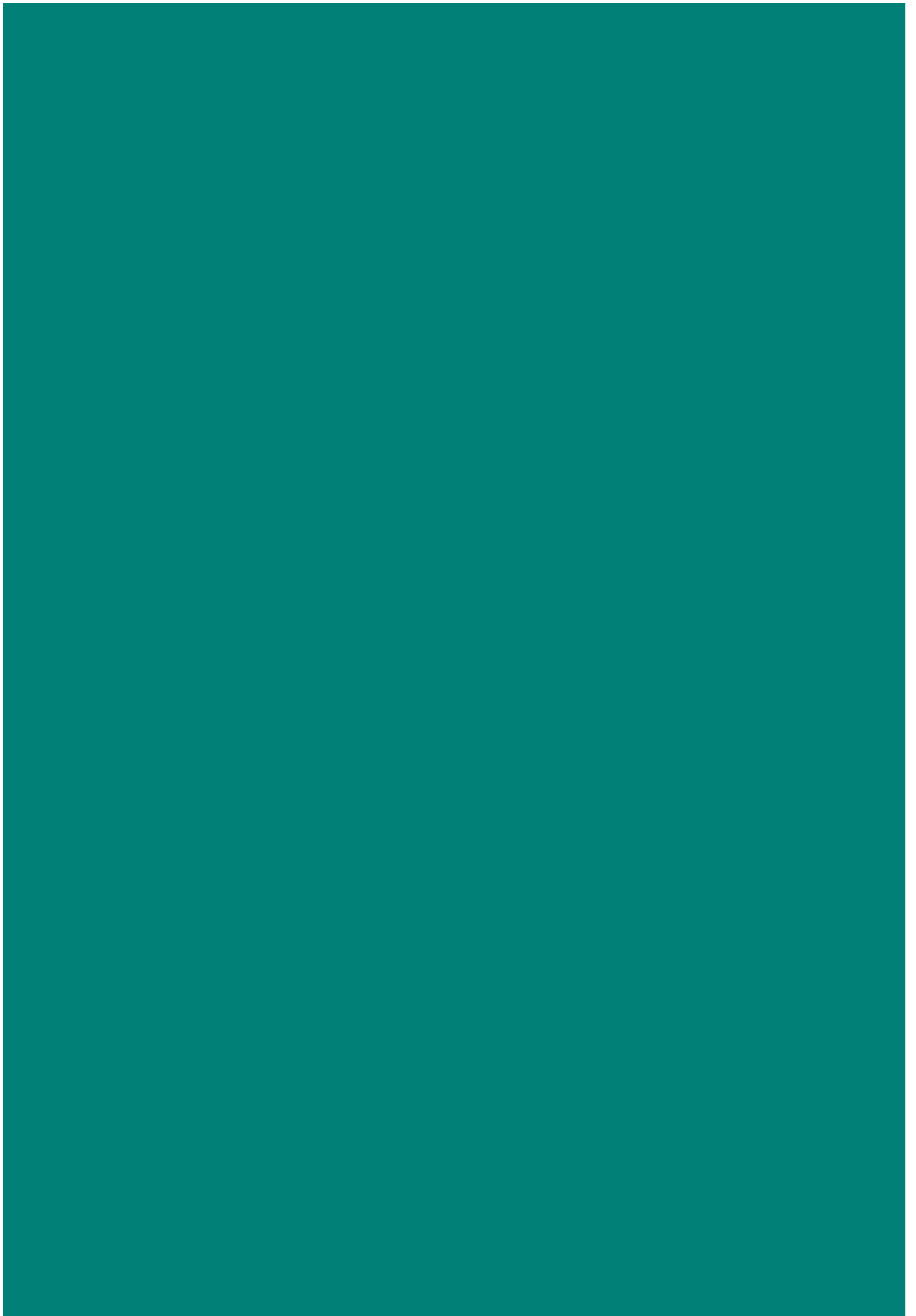
Del ready-made al playground: el desplazamiento de la función como estrategia política

Rafael Serrano Sáseta

La montaña como arquitectura en ciertos edificios efímeros barrocos y posbarrocos

José Luis Uribe Ortiz

Manos a la obra: Una aproximación material a la arquitectura contemporánea de Paraguay



REIA

#15

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

COMITÉ CIENTÍFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

José Manuel López Peláez
Universidad Politécnica de Madrid

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Juan Calatrava
Universidad de Granada

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

Ricardo Sánchez Lampreave
Universidad de Zaragoza

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Marcos Cruz
The Bartlett School of Architecture. London

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Ricardo Devesa
Universidad Politécnica de Cataluña / ACTAR

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Prada
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Miquel Adriá
Crítico e historiador de arquitectura. México

Carmen Díez Medina
Universidad de Zaragoza

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Monclús
Universidad de Zaragoza

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruiz
Universidad Politécnica de Madrid

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

Ángel Verdasco
Universidad de Alcalá de Henares

EDITORES / EDITORIAL TEAM

Fernando Espuelas
Óscar Rueda
David Casino

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Eva María Icarán
Vicerrectora de Investigación. UEM

Alberto Sols
Director de la Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Miguel Lasso de la Vega
Director del Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Felipe Asenjo
Director de Titulación de Arquitectura. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Susana Moreno
Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

José Luis Esteban Penelas
Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Fernando Espuelas
Editor de REIA

David Casino
Editor de REIA

Óscar Rueda
Editor de REIA

REIA es una revista de investigación indexada en AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET y DICE/
REIA is a research journal which is indexed by the AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET and DICE

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL / DIGITAL CONTINUITY
Germán Colomar

PUBLICACIÓN SEMESTRAL / SIX-MONTHLY PUBLICATION
ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN / ADDRESS
Universidad Europea de Madrid
Campus Villaviciosa de Odón
C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque 28670
Villaviciosa de Odón. Madrid
reia@reia.es | <http://reia.es>

DERECHOS RESERVADOS

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos, siempre y cuando se cite su procedencia.
© de la edición: REIA. Universidad Europea de Madrid
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative Commons por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna. No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles derivadas.



Reconocimiento — NoComercial — CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con licencia igual a la que regula la obra original.

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

ENVÍO Y RECEPCIÓN

Los artículos que opten a la publicación deben enviarse a la dirección de correo: reia@reia.es

Se deben adjuntar dos archivos en formato Word:

- Una página previa que contenga el título / nombre / filiación / correo electrónico y teléfono de contacto del autor/es, en la que se marcará en orden de autoría.
- El artículo con imágenes montadas, sin la página previa. De manera que en la primera página aparezca el título sin autor encabezando el artículo. Por lo demás el artículo deberá ajustarse a las normas y criterios de publicación fijados por REIA.

Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)_Apellido autor_REIA_Fecha de envío.

De cada envío se dará acuse de recibo y un número de recepción en base al orden de llegada al buzón de correo electrónico de la revista.

La revista no mantendrá con los autores correspondencia más allá de las comunicaciones necesarias en el proceso.

Una vez evaluado un artículo, los editores trasladarán inmediatamente al autor o autores el informe.

Si este es publicable con cambios, se fijará un plazo para la recepción del artículo modificado. Si el envío de la modificación sobrepasa esta fecha, la revista entiende que hay una renuncia a la publicación y excluirá el artículo del proceso de publicación para el número en curso.

Cada artículo que necesite mejora sólo será susceptible de un envío alternativo.

Se someterá al autor o autores el resultado de la maquetación de cada uno de los artículos seleccionados para su visto bueno, tras detectar posibles errores. No es objeto de esta supervisión última el resultado formal de la maquetación.

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los textos deberán ser originales y no deben haber sido publicados previamente.

Sólo se publicará un artículo por autor. Si se envían varios artículos firmados por un mismo autor para publicar en un número de la revista, uno de ellos pasará a publicarse en números posteriores, siempre que en ambos casos la revisión sea positiva.

Estarán escritos en español o inglés y se acompañarán de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave (hasta seis) representativas del contenido del artículo.

Los artículos a publicar deberán haber superado positivamente una revisión ciega por pares elegidos entre los componentes del Comité Científico. Para pasar al proceso de revisión el trabajo debe haber sido enviado en el plazo fijado y debe cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.

El juicio positivo o negativo de cada evaluador debe acompañarse de una justificación. En este informe dictaminará si el artículo está en una de las siguientes situaciones:

- Publicable
- Publicable con cambios
- No publicable

En el segundo de los supuestos se incluirán las posibles mejoras que debería introducir el autor en una segunda opción.

El evaluador designado tiene un plazo máximo de 20 días naturales desde la fecha de envío.

Los informes de evaluación deben tener la extensión suficiente para que se entienda con precisión y claridad tanto el juicio general como las observaciones particulares sobre el artículo en cuestión.

En los informes de evaluación no debe aparecer firma ni marca alguna que pueda identificar al evaluador.

Si las modificaciones que se solicita introducir en un artículo son sustanciales, éste pueden ser remitido de nuevo al evaluador.

Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente (mínimo 300 dpi) para acompañar el texto del artículo maquetado, asimismo facilitarán la procedencia de dichas imágenes.

La composición final de texto e imágenes será exclusiva competencia de los responsables editoriales de la revista, que ajustarán la forma final a los criterios de estilo de la misma.

En ningún caso, la revista modificará el texto enviado y aprobado.

La autoría se respetará escrupulosamente, no pudiendo utilizarse el material enviado más que para la publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea éste deberá contar con la autorización expresa del autor.

Los autores podrán incluir una dirección informática que se publicará con el artículo en el caso de que deseen establecer comunicación con los lectores. Ésta se marcará con un asterisco en la página previa.

Lo expresado en los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores, la dirección de la revista no los comparte por el simple hecho de su publicación.

MANUAL DE ESTILO

Extensión máxima: 5000 palabras / Extensión mínima 2000 palabras. En ambos casos no se incluye en el cómputo la bibliografía ni las notas.

Formato: Word / Tipo Calibri 12. Espaciado: 1,5.

Datos del autor: Nombre y Apellidos / Dirección de correo electrónico / Universidad o entidad a la que pertenece el autor. Solamente a incluir en la página previa.

Título y resumen: En español e inglés. Máximo 200 palabras.

Imágenes: Escaneadas en jpg con calidad suficiente, mínimo 300 dpi.

Sistema de citación: ISO 690.

Los originales deben ser remitidos a la siguiente dirección: reia@reia.es

FUNCIONAMIENTO INTERNO

La solicitud de colaboraciones (call for papers) estará abierta durante un tiempo suficiente (unos dos meses para cada número).

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido que cumpla los requerimientos formales al revisor designado. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción en función del tema tratado y será secreta.

Se garantiza el doble anonimato: tanto de los autores para los revisores como de los revisores para los autores.

Los revisores tendrán un plazo fijado de 20 días naturales por los editores para realizar su valoración e informe desde la fecha de remisión de los artículos.

El autor dispondrá de 15 días naturales desde la comunicación del informe de los evaluadores para enviar el artículo mejorado, si el informe emitido va en este sentido.

Los informes de evaluación tendrán una argumentación justificativa clara y precisa.

Toda la comunicación, tanto con los articulistas como con los evaluadores, se realizará a través de un interlocutor único del equipo editor manteniendo el anonimato tanto para el autor como para el revisor en cada caso.

Las comunicaciones se realizarán a través de la cuenta de correo electrónico habilitada al efecto: reia@reia.es

El número de artículos filiados por autores con vinculación a la Universidad Europea nunca será superior al 30% de los publicados en cada número.

ÍNDICE

-
- Ismael Amarouch García
9 *Conciliar contrarios. Lewerentz. Estocolmo. 1928-1932*
- Juan Calvo Basarán
27 *Copy Paste y personalización en serie: consideraciones en torno a la arquitectura en la era de su reproductibilidad digital*
- Silvia Canosa y Eva Hurtado
41 *Hipótesis dibujada I. La Capilla Santa María del Pozo de Sáenz de Oíza*
- Alejandro Carrasco Hidalgo
57 *Generalización de las arquitecturas para el control y la vigilancia a partir del siglo XVIII. Estrategias espaciales para la supervisión de los actos y los cuerpos*
- José Durán Fernández
71 *Cuando la ciudad de Nueva York fue adicta al transporte de masas*
- Angela Juarranz Serrano
89 *Una arquitectura para la ciudad. Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974)*
- Nicolás Martín Domínguez
105 *El joven Corrales. Noche y viento*
- Julio César Moreno Moreno
127 *Del ready-made al playground: el desplazamiento de la función como estrategia política*
- Rafael Serrano Sáseta
141 *La montaña como arquitectura en ciertos edificios efímeros barrocos y posbarrocos*
- José Luis Uribe Ortiz
165 *Manos a la obra: Una aproximación material a la arquitectura contemporánea de Paraguay*
-

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ismael Amarouch García

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
paraisma@gmail.com

Conciliar contrarios. Lewerentz. Estocolmo. 1928-1932 / The unity of opposites. Lewerentz. Stockholm. 1928-1932

Se procede al estudio de tres obras de Lewerentz realizadas en Estocolmo y en fechas muy próximas: el Instituto Nacional de la Seguridad Social, el edificio de apartamentos en la calle Kungstengatan y la fábrica para la empresa AB Philips.

La pertinencia de la investigación se fundamenta en la idea de que, conocidos aspectos parciales de estas obras, falta una visión de conjunto que permita relacionarlas ente sí y entenderlas como partes de un único proyecto, en el contexto de la Exposición de Estocolmo de 1930.

Entre 1928 y 1932, el tiempo que transcurre entre la primera propuesta de las oficinas para la Seguridad Social y su construcción final, el proyecto evoluciona hasta llegar a un equilibrio entre la abstracción inicial y la fluidez espacial alcanzada: un diálogo entre la imagen exterior del edificio y su funcionamiento interno.

El artículo indagará sobre las claves que explican esta conciliación de contrarios, en base a los planos, dibujos y fotografías existentes, comparando la propuesta definitiva de las oficinas para la Seguridad Social tanto con su propuesta inicial, como con muestras escogidas de los otros proyectos.

Three case studies, that were being planned from Lewerentz close together in time, in Stockholm, will be carried out: “Swedish National Insurance Board”, “Apartment Building in Kungstengatan Street” and “Offices and Warehouse for Philips AB”.

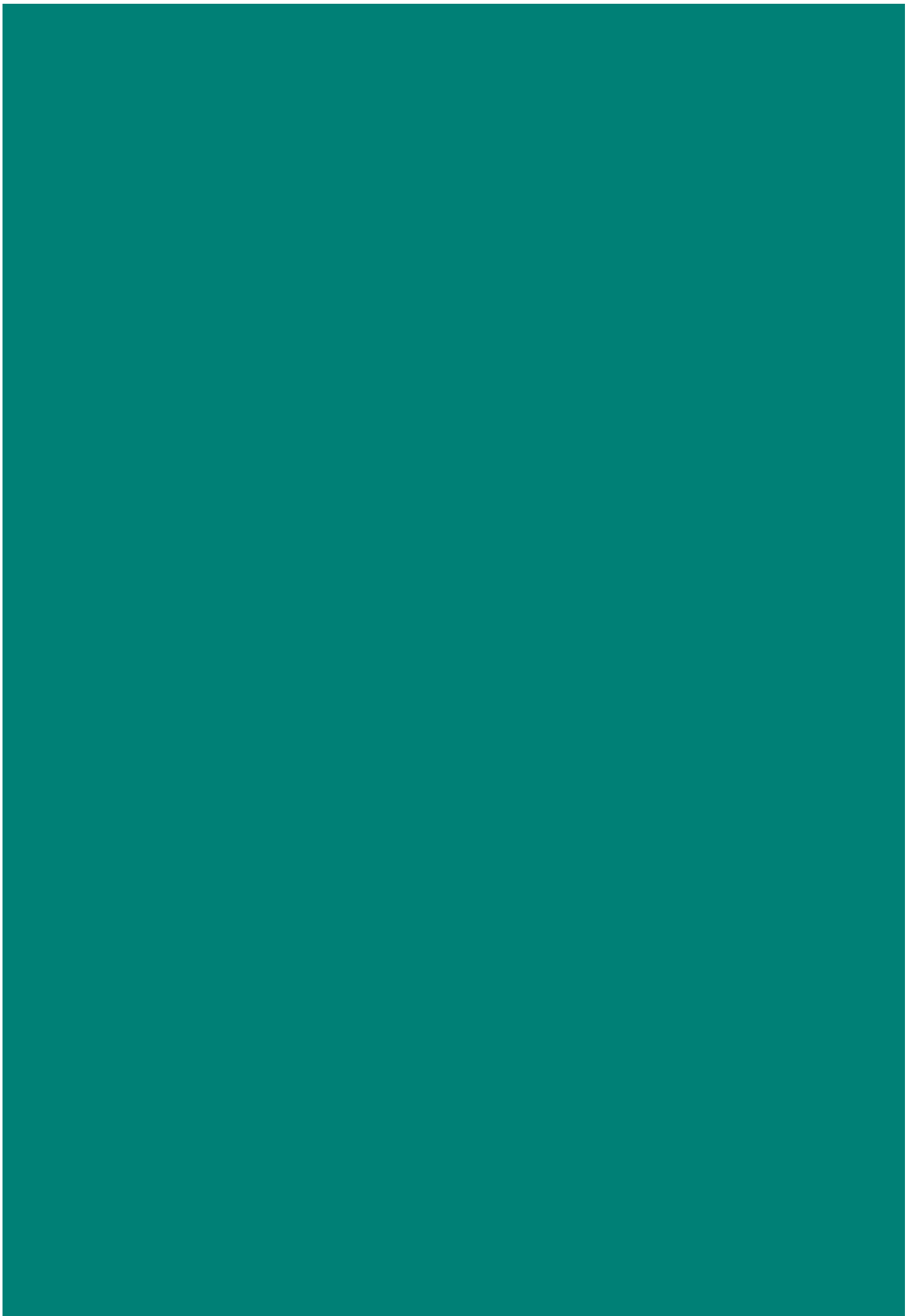
Given the absence of a comprehensive vision on what has been studied so far, the aim of this research is to enable a deep sense of understanding of these buildings from one single project, in the context of the Stockholm Exhibition (1930).

On the time elapsing between the submission of an application for the Swedish National Insurance Board (1928) and the completion of works (1932), the project idea reaches a balance between abstraction and open-plan spaces, towards an agreement between the outer appearance and the internal function.

This article will try to find some keys to this unity of opposites in drawings, photographies and plans. Therefore, the final proposal for the Swedish National Insurance Board will be compared both with the first one as selected samples taken from the other projects.

Lewerentz, Estocolmo, 1930, contrarios /// Lewerentz, Stockholm, 1930, opposites

Fecha de envío: 03/11/2019 | Fecha de aceptación: 21/11/2019



Instituto Nacional de la Seguridad Social, propuesta previa (enero de 1928)

A principios de 1928, la Junta Nacional de Edificación y Planeamiento de Suecia encarga a Sigurd Lewerentz (1885-1975) el anteproyecto de un edificio de oficinas para la administración de la Seguridad Social, el *Riksförsäkringsanstalten*, con el objeto de conformar las bases de un posterior concurso por invitación y adjudicar el encargo al ganador. En octubre de 1930, la propuesta presentada por Lewerentz correspondiente a la fase de concurso, es finalmente la elegida por la comisión. Las obras de construcción comienzan de inmediato y finalizan en 1932.

El lugar de actuación, en el distrito de Norrmalm, es un solar rectangular de 30 x 48 m, orientado según la dirección noroeste-sureste y con una topografía casi plana. Tres lados son alineaciones exteriores mientras que el cuarto es un lindero interior. Frente a la fachada de mayor extensión, hacia la calle Holländargatan, al noreste, se encuentra inmersa entre la vegetación de un parque, la Iglesia de Adolf Frediks.¹

Durante esta etapa profesional, Lewerentz alterna dibujos a línea con manchas de color; utiliza el lápiz o el rotulador como una herramienta que, en sus restricciones expresivas, se vuelve más operativa para alcanzar la precisión, mientras que se sirve de la acuarela, cuando lo que quiere es mostrar calidez en los materiales, y humanidad en los espacios.

La documentación del anteproyecto se presenta en un cuaderno de formato cuadrado. La primera de las hojas contiene, a la izquierda, una muy sucinta memoria con la localización del proyecto y dos breves epígrafes titulados como “disposición” y “material”; a la derecha, hay una fotografía aérea del solar tomada desde el ángulo oriental [fig. 01]. Sobre esta última se marca, con una línea negra, el volumen del nuevo edificio, que, ya se adivina, va a ocupar toda la extensión del solar. Disposición y materialidad son, por tanto, los dos temas en torno a los cuales Lewerentz va a articular inicialmente su propuesta. El resto de las hojas contienen plantas, alzados y secciones a escala 1:200, y tres perspectivas dibujadas en acuarela: la primera, desde la calle Wallingatan, hacia el noroeste; la segunda, desde la terraza de la última planta, hacia el patio, y finalmente, la tercera, desde el corredor interior.

1. Esta iglesia fue construida, en estilo neoclásico con acentos barrocos, entre 1768 y 1774, reemplazando a una capilla de madera de 1674.



Fig. 01. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Fotografía área del solar.
Lewerentz, 1928. ARKM.1973-05-03089.



Fig. 02. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Perspectiva exterior.
Lewerentz, 1928. ARKM.1973-05-3090.

En la primera de estas acuarelas [fig. 02], el Instituto Nacional para la Seguridad Social se presenta en escorzo, limitando, por el lado derecho, la vista de una arboleda. La fachada se materializa como un plano abstracto de color amarillo brillante, completamente liso y apoyado sobre un zócalo de granito gris. Su composición se basa en una uniforme distribución de huecos todos iguales y prácticamente equidistantes entre sí. El único vano diferente es el que, siendo más profundo y de mayores dimensiones, corresponde a la que en ese momento del proyecto es la entrada principal,² justo en el eje central de dicha composición. En esta aparente elementalidad, tanto el muro como los huecos han sido despojados de toda decoración y servidumbres constructivas. No hay juntas en el primero, ni tampoco hay rastro de carpinterías en las ventanas, pintadas todas en un tenue color grisáceo. Tan sólo una leve pletina anuncia el encuentro, todavía indeterminado, con el cielo.³ En esta tónica general de colores fríos el contrapunto de calidez lo ofrece el mármol veteadado de color marrón con que se enmarca la puerta que, situada en el vano de entrada, permite un acceso lateral al interior del edificio.

Ayudándonos de los planos entregados en esta primera fase, podemos estudiar la métrica del proyecto. Comenzaremos por los alzados. La altura del zócalo dibuja una línea horizontal perfecta, en el arranque de la primera banda de ventanas, a 1,9 m del suelo, es decir, ligeramente por encima del nivel visual, medido desde el suelo, de una persona de pie. Todas las ventanas son cuadrados casi perfectos, de 1,5 m de lado. En la fachada noreste, hacia la calle Holländargatan, la distancia entre ventanas es siempre un rectángulo de 1,6 x 1,8 m. En la fachada sur, hacia la calle Adolf Fredriks Kyrkogata, esta distancia, en su coordenada horizontal, oscila entre 1,8 y 1,9 m, mientras que en su coordenada vertical se mantiene en 1,6 m. La semejanza de estas dimensiones contribuye a componer una retícula que anula

2. En el epígrafe “disposición” de la primera página del documento se alude al criterio de ubicar aquí la entrada principal por su proximidad a edificios públicos existentes. Lewerentz se refiere a un edificio universitario situado al norte y a la Iglesia de Adolf Fredriks, al este.
3. Lewerentz ofrece en los dibujos dos soluciones: acabar con un faldón inclinado o con un ático retranqueado. Esta incertidumbre continuará en la segunda fase del proyecto, aunque finalmente, Lewerentz optará por la segunda opción.

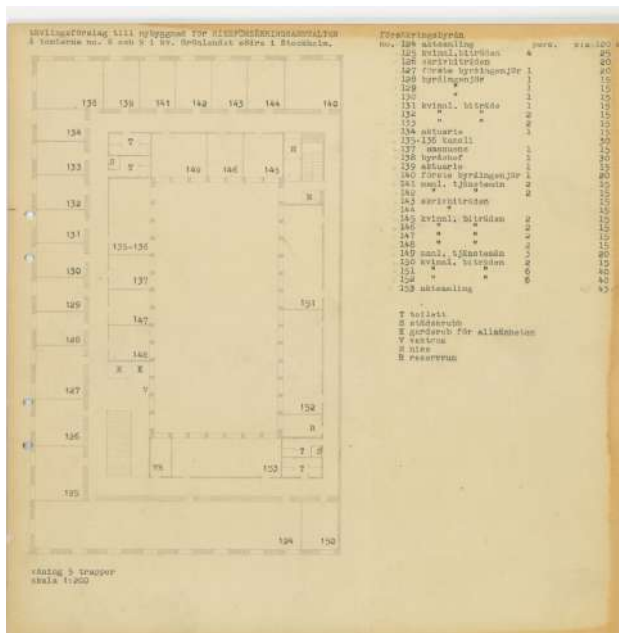


Fig. 03. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Planta quinta.
Lewerentz, 1928. ARKM.1973-05-03105.

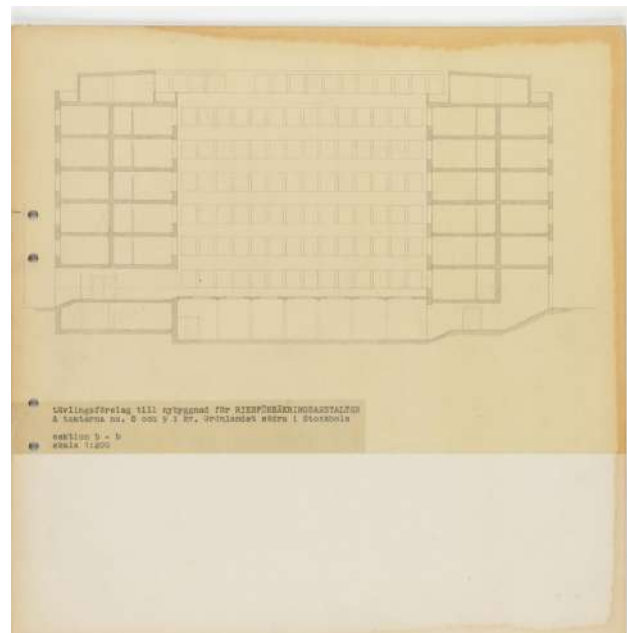


Fig. 04. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Sección longitudinal.
Lewerentz, 1928. ARKM.1973-05-03109.

cualquier direccionalidad en la fachada. El leve aumento de la distancia entre ventanas en la coordenada horizontal aludiría, sutilmente, a la disposición apaisada de aquellas dos fachadas descritas.

La planta [fig. 03] se configura en torno a un patio de 24 x 12 m. Su posición descentrada se explicaría desde la condición de edificio semiexento. Las estancias interiores se disponen en dos crujiás separadas por un corredor central. La crujiá exterior discurre paralela a la alineación, construyendo la forma de una «C». Escaleras y aseos se ubican en las esquinas de la crujiá interior.

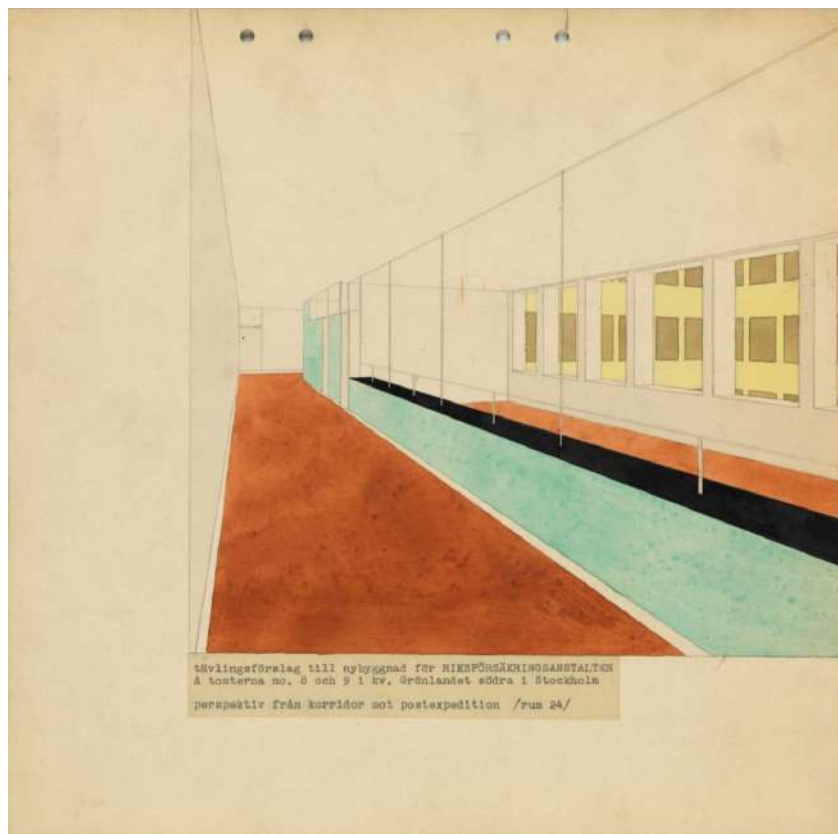
En la memoria incluida en la primera página, se menciona una construcción a base de muros que contienen pilares de acero en su interior. Al observar el dibujo de las plantas, podemos comprobar que este sistema estructural se configura en tres anillos concéntricos. En el anillo interior, hacia el patio, es mayor la proporción de vano respecto a la de soporte: su apariencia es, por tanto, tectónica. En cambio, en los anillos intermedio y exterior, esta relación se invierte: tienen ambos una apariencia más masiva.

La sección longitudinal nos permite entender el funcionamiento espacial del edificio. Las dos entradas –situadas ambas en el eje de simetría de sus fachadas–, llevan a dos planos horizontales situados a diferente nivel [fig. 04].

La entrada secundaria se produce por la calle Adolf Fredriks Kyrkogata, hacia el sureste. Es un hueco de 3,5 x 2 m. Tras franquear una puerta –seguramente retranqueada, tal y como sabemos que sucede con las ventanas– y bajar por una escalera de dos tramos, se llega a una sala de conferencias que, aunque situada en el sótano, recibe luz natural a través de los lucernarios situados en el techo.

El hueco de la entrada principal, por la calle Wallingatan, es igual de alto y tres veces más ancho que el de la calle Adolf Fredriks Kyrkogata. Frente a este último, aquél es un hueco más profundo. Tras subir una

Fig. 05. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Perspectiva interior.



escalera de seis peldaños y abrir una puerta, situada a la izquierda, se accede al vestíbulo principal que lleva tanto a las comunicaciones verticales como al resto de dependencias de la planta baja.

Si en vez de entrar en el interior del edificio, continuamos hacia el patio central, será necesario subir dos peldaños más. En el patio, sin embargo, finalizará nuestro recorrido, pues tanto su configuración, en fondo de saco, como la presencia de los lucernarios de la planta inferior, nos indican que aquél todavía no está pensado para ser atravesado.

El alzado hacia el patio se configura en bandas horizontales, alternándose una franja opaca, de 1,3 m de altura, con una secuencia de ventanas, de 1,8 m de altura. La mayor relación hueco-macizo del alzado hacia el patio con respecto a la fachada a la calle, tiene que ver, tal y como explica Janne Ahlin,⁴ con una exigencia funcional, la de iluminar natural y uniformemente, el interior del edificio.

Efectivamente, tal y como se puede ver en la tercera de las acuarelas [fig. 05], la luz natural llega hasta el corredor interior, el que discurre contiguo a la medianera. Esto se consigue al disponer una mampara de vidrio continua, en la parte superior de la pantalla que separa la sala que ocupa la crujía interior, hacia el patio, del propio corredor. Dicha mampara, de 2 m de altura, sigue la modulación del alzado hacia el patio.

4. AHLIN, J. *Sigurd Lewerentz, architect*, tit. orig. "Sigurd Lewerentz, arkitekt", trad. Kerstin Westerlund (Estocolmo: Byggförlaget, 1987), p. 106.

En esta perspectiva, es interesante apreciar cómo los interiores refuerzan mediante sus acabados la relación con la luz. Así, el pavimento continuo del suelo es de un cálido color rojizo; mientras que la cara interna de las particiones opacas, al estar en sombra, es de un frío color azul.

Además de la búsqueda del ambiente de trabajo adecuado, Jane Ahlin se refiere a un segundo interés en Lewerentz: el de la condición experimental del edificio como aplicación práctica de las innovaciones constructivas desarrolladas por el arquitecto.⁵ Tal y como dejamos la propuesta, en enero de 1928, el primero de los objetivos está ya presente; el segundo, en cambio, tendrá que esperar un año y medio de maduración.

Oficinas y almacén para AB Philips (1929-1931)

La actividad profesional de Lewerentz a finales de los años 20 es intensa. Mientras mantiene su estudio personal, en la calle Norrlandsgatan 31-33, crea la marca comercial IDESTA⁶ con el objeto de patentar detalles constructivos, y con el ingeniero Claes Kreuger, funda la empresa *S.L. Stockholms Ljusreklam*⁷ para el diseño de vitrinas de exposición, escaparates comerciales y anuncios publicitarios con letreros luminosos.

Coincidiendo con la inauguración de la Exposición Internacional de Estocolmo,⁸ *S.L. Stockholms Ljusreklam* cambia de nombre a AB BLOKK.⁹ Bajo esta nueva denominación, la empresa pasa a controlar todas las fases del proyecto, desde la búsqueda inicial del cliente y la realización de los planos, hasta la construcción final. En este contexto, Lewerentz y sus socios consiguen, en 1929, el encargo de un almacén y unas oficinas para la empresa Philips, el *Svenska AB Philips*.¹⁰

El solar tiene forma de triángulo rectángulo y se ubica en un área industrial de la periferia, en el barrio de Vasastan, al noroeste de Estocolmo. Tal y como se concibe en su origen, las oficinas se alinean con la calle, ocupando el cateto menor del triángulo, de 50 m de longitud; el almacén, en perpendicular con las oficinas, se alinea con el lindero interior, ocupando el cateto mayor, y, finalmente, una nave de talleres ocupa parte de la superficie disponible, dejando el resto como patio de operaciones.

5. *Ibidem*.

6. Según Janne Ahlin, el nombre provendría del latín *Id est*, es decir, “Esto es”. *Ibid.*, p.94.

7. “Publicidad Luminosa de Estocolmo”

8. La exposición tuvo lugar de mayo a septiembre de 1930, en la isla de Djurgården, en el centro de Estocolmo. El director del proyecto fue Gunnar Asplund, pero Lewerentz y AB BLOKK, se encargaron de los anuncios y letreros luminosos de los distintos pabellones.

9. “AB” es la abreviatura de *Aktiebolag* y puede traducirse como compañía o empresa. El acrónimo “BLOKK” se forma con las iniciales de los apellidos de sus socios integrantes: David Blomberg, diseñador de muebles; Sigurd Lewerentz, arquitecto; Axel Olsson, constructor; Claes Kreuger, ingeniero civil, y Gunnar Kocken, representante de *AB Byggnadsvaror*, empresa suministradora del material y propiedad de Ivar Kreuger. AHLIN, J. Op. cit., pp. 91-93.

10. En realidad, este es el único edificio que, como tal, construye AB BLOKK. Poco después, en 1933, la empresa se funde con IDESTA y Lewerentz se muda cerca de una fábrica industrial en Eskiltuna, a 120 km al oeste de Estocolmo, para continuar, hasta 1940, año de la muerte de Asplund, con la producción en solitario.

Fig. 06. Svenska AB Philips. Fotografía de la primera fase ejecutada. Lewerentz, 1930.



En una primera fase, la que corresponde al diseño de Lewerentz, el proyecto sólo se ejecuta en parte [fig. 06]: la mitad del volumen previsto para las oficinas y aproximadamente un tercio del previsto para almacén. Con los planos correspondientes a esta primera fase, podemos realizar comparaciones con la primera propuesta del edificio para la seguridad social.

El alzado de las oficinas es, hasta la línea de cornisa, un cuadrado casi perfecto de 22,5 m de lado. Completa la coordenada volumétrica, el fondo, de 15 m de longitud. La cubierta inclinada confiere, tanto a las oficinas como al almacén, la silueta industrial característica, de acuerdo con la génesis del encargo.

La solución de fachada, en bandas horizontales que alternan paramentos opacos con secuencias de ventanas, nos recuerda a la del patio del edificio para la Seguridad Social, aunque aquí la superficie del hueco es sensiblemente mayor, de 2,1 x 1,5 m. Como en aquél, dos pórticos estructurales se sitúan en sendos planos de la fachada mientras que un tercero discurre por el interior del edificio, a 6,9 m de distancia del eje exterior y a 7,80 m del eje interior. De esta manera, cerramiento y estructura se corresponden mutuamente.

Las ventanas, fabricadas por AB BLOKK y dispuestas a haces interiores, están divididas en dos hojas por un eje vertical ligeramente descentrado. La mitad izquierda se subdivide a su vez en tres paños fijos cuadrados, mientras que la mitad derecha lo hace en dos, de la que sólo la hoja inferior es practicable. Las carpinterías, pintadas en color verde bronce, y de apenas 3 cm de espesor, son de aluminio. En comparación con los más abstractos dibujos iniciales del edificio de la Seguridad Social, en las oficinas para la empresa Philips se evidencia ya una mayor definición constructiva.¹¹

11. WANG, W. "The discovery of built essence as the real act of invention". En *Sigurd Lewerentz - Drawing Collection 2* (Tokio: A+U: Architecture and Urbanism, 2016), pp. 208-212.

Fig. 07. Svenska AB Philips.
Perspectiva de la entrada. Lewerentz, 1930.



Sobre las bandas opacas de la fachada, se anclan cuatro letreros iluminados con neones, configurando un único cartel que, leído de arriba de abajo, muestra el siguiente mensaje publicitario: “RADIO LAMPOR ARMATUR PHILIPS”.¹² Este último, al ser el nombre de la empresa, es el letrero de mayor tamaño –1,5 m de altura– y destaca sobre los demás por su fondo dorado. Los cuatro letreros componen la figura de un triángulo rectángulo, con la estrella de cuatro puntas, símbolo de la empresa, en el vértice superior.

La puerta de entrada principal es potenciada por la presencia de este cartel anunciador, debajo del cual se encuentra, en el margen inferior izquierdo de la fachada. Se trata de un hueco de grandes dimensiones, de 3,85 x 13,25 m, en el que se concentran todos los accesos al complejo, tanto el de vehículos como de peatones. Se constituye, por tanto, como un lugar de especial intensidad en el proyecto, fruto del encuentro con la ciudad.

En la acuarela que Lewerentz dibuja para estas oficinas [fig. 07], la atención se centra en el detalle de la entrada y en las acciones de movimiento que en torno a ella se producen. Así, por un lado y enlazando con la calle, dos rampas de 5 m de ancho cada una, permiten a los vehículos bajar al nivel subterráneo, o atravesar este portal de entrada y llegar al patio de operaciones. Por otro lado, enlazando con la acera, una escalera de nueve peldaños, retrasada del plano de fachada, conecta con la planta baja de las oficinas.

Tanto el desmesurado tamaño y espesor del letrero PHILIPS –mayores ambos que lo finalmente se construirá–, como el sinuoso diseño de la tipografía, o la presencia de personas, elegantemente vestidas, caminando, incluso, por las rampas de vehículos, contribuyen a humanizar la fría y mecánica apariencia que, tanto por su uso industrial como por su moderna composición, podría ofrecer el edificio inicialmente.

Las oficinas para AB Philips se inauguran parcialmente en marzo de 1931. Aunque son escasas las fotografías que de los interiores se conservan y la

12. Las letras PHILIPS provienen del Mástil de la Exposición de Estocolmo de 1930, del cual fueron reutilizadas.



Fig. 08. Svenska AB Philips. Perspectiva de la sala de conferencias. Lewerentz, 1931.

Fig. 09. Svenska AB Philips. Fotografía de la sala de conferencias. Lewerentz, 1931. ARKM.1973-103-036-01.



mayoría de ellas son de espacios de comunicación, a través del dibujo de la planta y, sobre todo, de la descripción que de esta obra hacen Janne Ahlin¹³ y Nicola Flora,¹⁴ podemos conocer algo de su funcionamiento interno.

Es interesante destacar, en primer lugar, que ningún elemento estructural interrumpiría completamente el espacio; tampoco las comunicaciones verticales, que se proyectan fuera del volumen principal. En segundo lugar, los tabiques móviles, en acero y vidrio, manifestarían, en su uso, flexibilidad y continuidad espacial. Por último, todos los objetos y acabados interiores –desde las particiones, puertas, herrajes, hasta los muebles, los mecanismos electrónicos y las señalizaciones– asumirían su condición de protagonistas en un “diseño por componentes” al que Wilfred Wang se refiere como uno de los rasgos distintivos del proyecto.¹⁵

Insistiremos sobre este último punto, observando con detenimiento una de las perspectivas interiores que Lewerentz dibuja: la sala de conferencias [fig. 08], espacio situado en una de las plantas inferiores del edificio del que se conserva una fotografía en blanco y negro [fig. 09].

Si comparamos este interior con el ya estudiado en el edificio para la Seguridad Social, podemos advertir, entre ellos, algunas diferencias. Así, a la relación entre luz natural y cualidades sensoriales, en el segundo, se opone un ámbito completamente cerrado en el primero; a la abstracción y ausencia de decoración en el primero, se opone un diseño propio de los elementos y de las superficies, en el segundo. Destacaríamos aquí, las luminarias continuas, colgadas del techo; los papeles pintados representando escenarios fabriles –algunos corresponden a este lugar, otros a paisajes inventados–; las particiones verticales con un acabado en linóleo negro, en su parte inferior; las sillas tapizadas sobre marcos de tubos de acero; las puertas de madera de caoba, y, por último, la moqueta, de un intenso color azulado.

De esta comparativa podemos avanzar que durabilidad, sencillez y fisicidad son cualidades materiales que en Lewerentz se irán, progresivamente, incorporando como pautas creativas para ir más allá de su

13. AHLIN, J. Op.cit., p. 107.

14. FLORA, N. “Offices for Philips AB, Stockholm”, en *Sigurd Lewerentz:1885-1975*, ed. Nicola Flora, Paolo Giardiello, Gennaro Postiglione y Colin St. John Wilson (Milán: Electa, 2002), p. 238.

15. WANG, W. Op. cit., p. 208.

voluntad inicial de emplear la abstracción. La propuesta definitiva para el edificio de la Seguridad Social tratará, como luego veremos, de reconciliar tanto lo uno como lo otro.

Apartamentos en Kungstengatan 27 (1929-1930)

Hay una obra que, no figurando en el catálogo realizado por Janne Ahlin,¹⁶ es atribuible a Lewerentz, por lo menos, en cuanto a la fase de proyecto se refiere. Así, en los planos firmados en octubre de 1929, puede leerse la inscripción “Arkitekt Lewerentz” y en un inventario del suroeste de Vasastaden,¹⁷ que el Museo de la Ciudad de Estocolmo realiza en 1975, junto al constructor O.A. Carlsson, se nombra a Lewerentz como coautor del edificio.

Se trata de una pequeña pieza residencial, con dos apartamentos, hacia la fachada principal, y un pequeño estudio, hacia el patio interior. Se encuentra situada en la calle Kungstengatan 27,¹⁸ en un solar entre medianeras, a unas pocas manzanas al norte de las oficinas para la Seguridad Social. En esta zona de la ciudad, aunque próxima a las grandes avenidas proyectadas en el siglo XIX para conectar el centro con los ensanches, las calles son aún estrechas, las parcelas de mucho fondo y poca fachada, y los edificios, de cuatro o cinco plantas de altura máxima.

Desde el exterior, este edificio de apartamentos [fig. 10] apenas se distingue de sus vecinos. Es, en cierta manera, anónimo; nada en él permite inferir a priori que se trata de la obra de un arquitecto importante. Pequeñas sutilezas, sin embargo, se revelan en cuanto se fija una mayor atención en él. Como en las oficinas para la Seguridad Social, la composición del cuerpo principal de la fachada se basa en la alternancia equilibrada entre un muro liso y sin textura, y una repetición de ventanas todas iguales. El encuentro con la calle se articula, como en aquellas oficinas, mediante un zócalo de granito, en el que se ubica tanto la entrada a las viviendas, como a dos pequeños locales comerciales que se muestran con amplias vidrieras al exterior. Finalmente, las ventanas de los pisos superiores mantienen las proporciones y el mecanismo de apertura de los edificios contiguos, si bien, las carpinterías, de color gris oscuro, subrayan el espacio en sombra del vano y neutralizan el encuentro entre vidrio y muro.

Merece la pena que nos detengamos brevemente en la sección [fig. 11]. La escalera central se muestra como un elemento en continuidad que abarca la totalidad del edificio y supone el contrapunto vertical a la horizontalidad de las plantas. Su geometría helicoidal, sin mesetas descansillos intermedios entre las plantas, permite en el usuario una mayor naturalidad de sus movimientos.

16. AHLIN, J. Op. cit., pp. 184-191.

17. VV.AA. *Sydöstra Vasastaden* (Estocolmo: Museo de la Ciudad, 1974), pp. 87-91.

18. Hasta 1995, calle Sjöraen 15.



Fig. 10. Kungstengatan 27. Fotografía desde la calle, 2015.

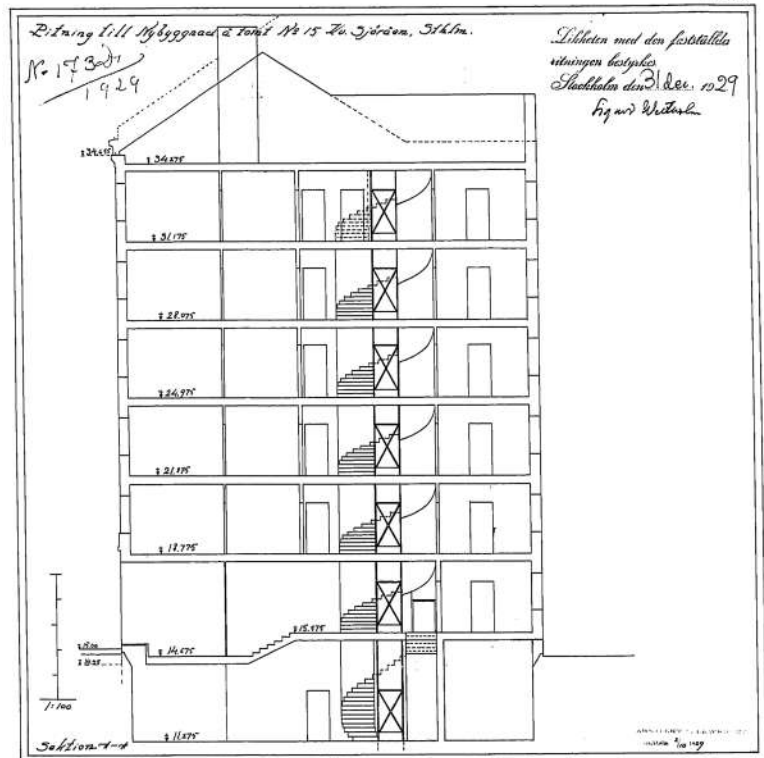


Fig. 11. Sección longitudinal. Lewerentz, 1929.

Instituto Nacional de la Seguridad Social, propuesta definitiva (noviembre de 1929)

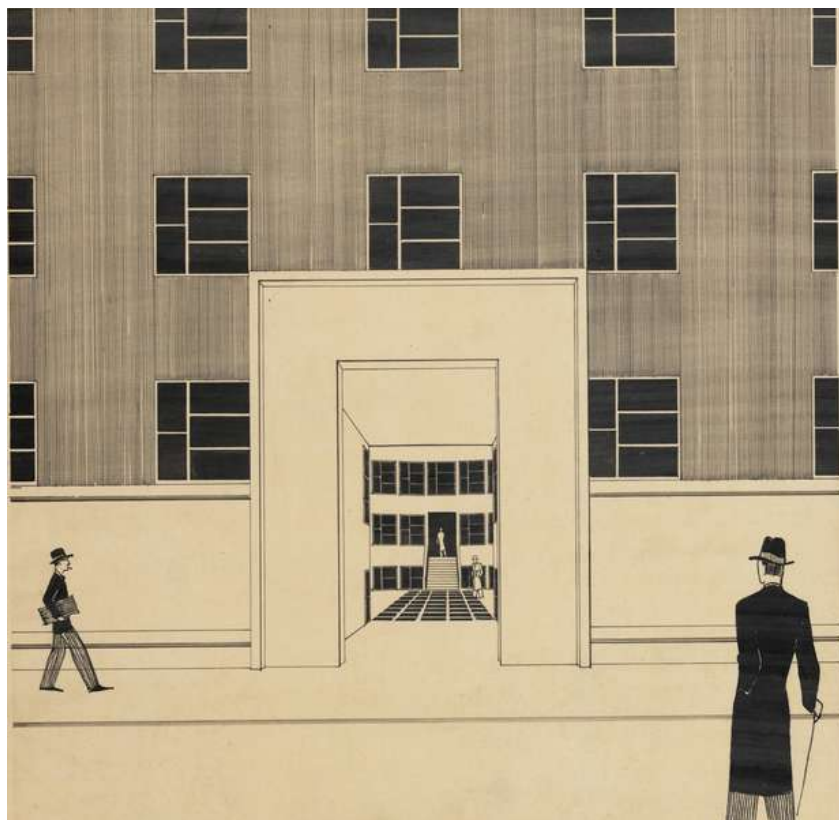
Con los proyectos de la fábrica Philips y los apartamentos en Kungstengatan 27 ya en marcha, Lewerentz estudia, a finales de 1929, diversas alternativas para las oficinas de la Seguridad Social, en un proceso de maduración en el que dar pasos hacia atrás se vuelve necesario si lo que se quiere es caminar hacia adelante. En apenas unos meses, la propuesta deberá reelaborarse para llegar a tiempo con los planos definitivos, los cuales estarán listos el 1 de agosto de 1930.

Una de las primeras decisiones consiste en reubicar la entrada principal por la calle Adolf Fredriks Kyrkogata, en vez de por Wallingatan. Con este cambio se consigue una conexión a nivel y, por tanto, más directa entre la calle y el patio, tal y como se puede ver en otra perspectiva que, dibujada a tinta y perfilada con rotulador, representa un estado intermedio del proyecto [fig. 12].

Para llegar hasta la puerta que, efectivamente, conduce al interior del edificio, es preciso recorrer longitudinalmente el patio y subir por la escalera situada en el otro extremo. Entrar es ya una acción pensada como una dilatada secuencia espacial en movimiento. Nótese cómo en el suelo del patio se mantiene el dibujo de los lucernarios aun cuando el cambio de posición de la entrada, por la cota inferior del solar, supone renunciar a la sala de conferencias en el sótano, prevista en la primera propuesta.

El vano abierto en la fachada a la calle Adolf Fredriks Kyrkogata es una puerta urbana de 4,8 x 2,4 m, solemnemente enmarcada por un pórtico de granito. La superficie de muro, antes abstracta, se muestra ahora tersa y brillante. Por la manera en que se representa, con un denso rayado

Fig. 12. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Perspectiva de la entrada.
Lewerentz, 1930. ARKM.1973-05-03119.



vertical, se percibe como un gran telar cortado a medida, según el patrón de los huecos. Las ventanas, dispuestas a haces exteriores refuerzan este tratamiento más liviano y epitelial que ahora se concede a la fachada. El dibujo de las carpinterías muestra una mayor concreción del proyecto. Como es fácil advertir, su diseño coincide con el de la fábrica Philips, que ya hemos comentado. La simultaneidad en el proceso de ambos proyectos se hace evidente.

El siguiente dibujo, realizado con similar técnica gráfica, ofrece una perspectiva del patio desde el interior del edificio [fig. 13]. El punto de vista corresponde a una persona situada en la cuarta planta y en su eje central de simetría. Con relación a la primera propuesta, el cambio más sustancial se ha producido en la figura que genera la envolvente, que pasa de rectangular a curva y, por tanto, continua y sin aristas.

Tanto la concavidad de este alzado como el predominio, en su composición, de líneas horizontales frente a verticales, hace más dinámica la vista que de aquél se tiene desde cualquier ámbito interior. La leve inclinación de las líneas verticales, generando una segunda concavidad que distorsiona la realidad, dota a la imagen de una mayor expresividad, comunicando cierta subjetividad de quien dirige la mirada.

Procedamos a ver ahora cómo se muestran todos estos cambios en la planta de la propuesta definitiva [fig. 14]. El patio curvilíneo surge de dos semicírculos de 8 m de radio, unidos por sendos segmentos rectos de 7 m de longitud. En comparación con el rectángulo de la propuesta primigenia, la figura resultante ofrece una interesante lectura geométrica: a pesar de que

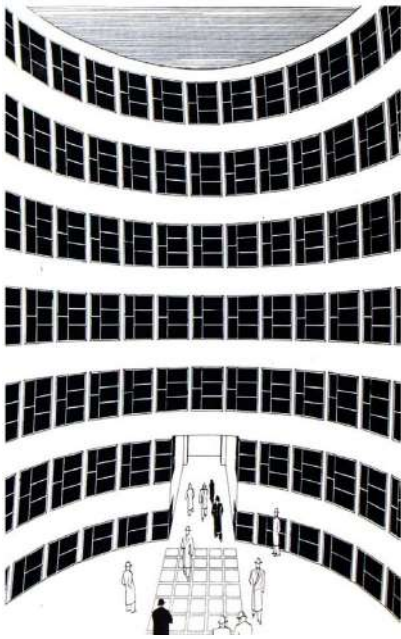
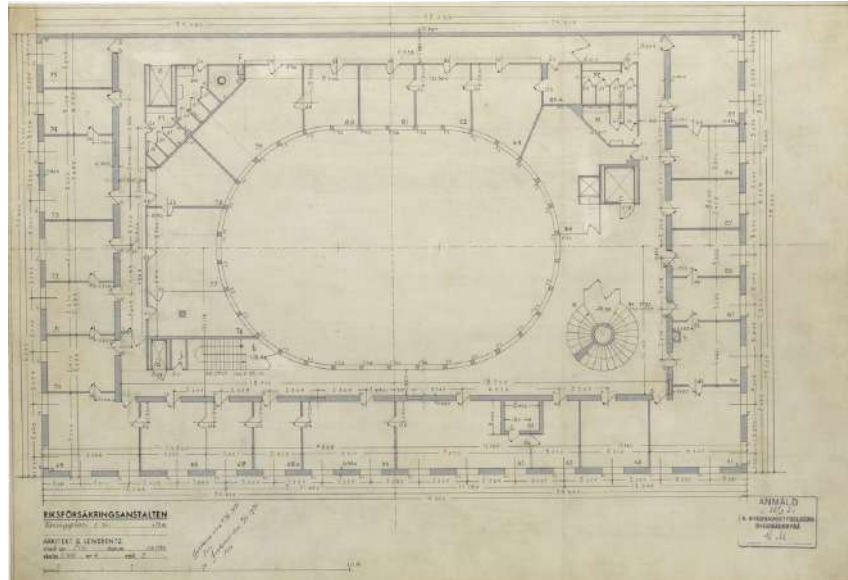


Fig. 13. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Perspectiva del patio interior. Lewerentz, 1930.

Fig. 14. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Planta primera. Lewerentz, 1930. AKRM. 1973-05-3456.



su perímetro se ha visto reducido –pasando de 72,60 a 66,27 m–, el área del vacío que delimita es mayor –de 291,60 m² a 313,06 m². De esta manera, aunque disminuye la superficie de envolvente y, por tanto, la superficie de huecos con los que captar la luz natural, el espacio disponible en el interior del edificio está más equilibrado con el vacío central.

El patio ocupa ahora una posición centrada en la planta. En torno a él, se dispone la crujía interior, cuya distribución de espacios, frente a la propuesta inicial, ya no es uniforme. Hacia el lindero interior, se ubican distintas dependencias y los aseos, estos últimos en las esquinas, y hacia la calle Holländargatan, ascensores y escaleras. La circulación en torno al patio también ha dejado de ser uniforme, distinguiéndose en ella dos zonas principales en forma de «L»; una, más pública, junto a las comunicaciones verticales, recibe luz natural, directamente desde el patio; otra, más privada, discurre por el interior del edificio, sin iluminación natural directa. La crujía exterior, en cambio, mantiene su disposición en forma de «C» de la primera propuesta. El único cambio opera en que ahora buena parte de las salas se comunican entre sí, generándose una segunda circulación paralela a la primera.

La falta de correspondencia entre la figura exterior recta y la figura interior curva introduce entre ellas una tensión espacial que facilita la lectura funcional del edificio. Esta tensión se aprecia en la planta baja, en el ático y, en el resto de las plantas, en la zona próxima a las comunicaciones verticales, es decir, en aquellos lugares abiertos en los que, a través del movimiento, se puede sentir cómo aquel espacio intersticial, se comprime y se dilata.

En esta zona de conexiones verticales merece especial consideración la gran escalera [fig. 15] que, recorriendo todas las plantas, emerge por encima de la cubierta. Su geometría helicoidal, inscrita en un círculo de 2,4 m de radio, permite que, de nuevo a través del movimiento, en este caso de subida y de bajada, el punto de vista cambie en cada instante, y que, en una vuelta completa, la percepción espacial sea de 360°.



Es



Fig. 15. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Fotografía desde la escalera helicoidal. Lewerentz, 1930. ARKM.1973-103-039-002.

Fig. 16. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Fotografía actual desde la calle Vallengatan. Sebastien Corbari.

interesante comprobar cómo esta escalera de caracol, aunque en un estado germinal, está presente tanto en las oficinas para AB Philips como en los apartamentos en Kungstensgatan 27. Sin embargo, no será hasta esta definitiva propuesta de las oficinas para la Seguridad Social, cuando la escalera alcance tanto su plenitud formal como su depuración constructiva.

Terminaremos el análisis, volviendo por donde empezábamos: la imagen exterior. En la comparación de aquella perspectiva inicial con una fotografía actual [fig. 16], tomada prácticamente desde el mismo punto de vista, puede comprobarse que las diferencias, formales, entre una y otra son mínimas. A pesar de que, durante el proceso del proyecto, Lewerentz prueba distintas soluciones materiales,¹⁹ finalmente, la fachada recupera su carácter abstracto, su sencillez compositiva y su apariencia masiva. La retícula abstracta mantiene la métrica inicial, tanto en la medida de los huecos como en las distancias entre ellos. El zócalo, sin embargo, sí ha perdido presencia y el acabado del muro en estuco es ahora de un gris claro.

Como bien señala Héctor Fernández Elorza²⁰ la poderosa abstracción con la que desde un primer momento se concibe la fachada no es incompatible con una sensibilidad empírica hacia el clima y el lugar. Así, en los días lluviosos, el edificio difumina sus aristas con el cielo, al mismo tiempo que

19. Los numerosos croquis que de las distintas pruebas en alzado realiza Lewerentz, muestran variaciones en tres temas fundamentales: el acabado superficial del muro –en piedra, en ladrillo en estuco–; las distancias, dimensiones y número de ventanas, así como la terminación en cubierta inclinada o en ático retranqueado de la fachada. VV.AA. *Sigurd Lewerentz. Drawing Collection 1+2* (Tokyo: A+U Publishing, 2016), pp. 139-193.

20. FERNÁNDEZ ELORZA, H. *Asplund vs Lewerentz* (Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura de Madrid (UPM): Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Madrid, 2014), p. 473.

el zócalo –materializado en granito, con relieve y color gris oscuro– hace de charnela entre aquél y su reflejo en la calzada mojada. Por el contrario, pequeños restos de arena y nácar en la superficie del muro producen una vibración en la fachada, cuando sobre ella inciden los rayos solares; vibración que suaviza tanto su hermetismo formal como su rigor geométrico.

En la comparación entre la fotografía del edificio construido y la acuarela de la primera propuesta, conviene incidir en dos detalles importantes. Por un lado, la puerta que aparece en la fotografía no corresponde a la entrada principal, sino a la secundaria, ya que, tal como hemos contado, durante el proceso de proyecto, aquélla se ha desplazado a la calle paralela, a Adolf Fredriks Kyrkogata. Por otro lado, la presencia de la iglesia Adolf Fredriks, donde antes sólo se mostraban árboles. Tal y como veíamos en esa primera acuarela, la percepción en escorzo de la fachada dirige el punto de vista justamente a ese lugar, donde ahora aparece el templo religioso.

Si ahora recuperamos la reflexión de Gunnar Asplund sobre la construcción de nuevos edificios de apartamentos en Estocolmo,²¹ entenderíamos la neutralidad con que se conciben estas fachadas, en las oficinas para la Seguridad Social y en los apartamentos Kungstensgatan 27. Efectivamente, ambos edificios se encuentran situados en el tejido histórico de la ciudad, donde Asplund reclama voluntad de anonimato. Y aunque las oficinas para la Seguridad Social no es un edificio de viviendas, cualidades como la sobriedad o la solidez, intrínsecas al anonimato, parecen adecuadas en una institución nacional como ésta.

En el caso de las oficinas para la Seguridad Social, este tema del anonimato adquiere mayor consideración con la proximidad de la iglesia Adolf Fredriks, ya que, tal y como Asplund nos sugiere, aquella continuidad histórica coincide con la puesta en valor del monumento. En cambio, la solución de fachada en la fábrica AB Philips que, de acuerdo con el principio funcionalista del Movimiento Moderno, es expresión de lo que sucede interiormente, se justifica desde la ubicación en una zona industrial y menos consolidada de la ciudad.

Con la experiencia del edificio construido, podemos tratar de ofrecer algunas respuestas a la hipótesis inicial de partida, “conciliar contrarios”. En efecto, una de las cualidades más notables del proyecto de las oficinas para la Seguridad Social es la sorpresa que se produce al entrar en el patio y encontrarse con un espacio que el aspecto exterior del edificio no permite presagiar. El interés de esta paradoja se sustentaría en la idea de que la fragilidad y delicadeza de la línea curva, necesitan de la protección y solidez del prisma. Tanto uno como otro se integran, en la solución final a

21. ASPUND, E.G. “Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos”, tit. orig. “Aktuella arkiteknoiska faror för Stockholm, hyreshusen”, *Arkitektur* (Estocolmo, 1916), p.131; Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940. Ed. José Manuel López-Peláez, trad. Inés Leal Maldonado, Stefan Junstrand, Colección Biblioteca de Arquitectura, no. 10 (El Escorial, Madrid: El Croquis Editorial, 2002), pp. 28-40.

Fig. 17. Instituto Nacional de la Seguridad Social. Fotografía desde el ático.
Lewerentz, 1930.
ARKM.1973-103-039-2314.



la que llega Lewerentz, como una unidad indisociable,²² siendo el espacio más interesante del proyecto, aquél que, precisamente, se encuentra tensado por ambas geometrías opuestas.

A las dos palabras, “disposición” y “material”, que Lewerentz utiliza inicialmente, podríamos añadir una tercera: “dinamismo”. En efecto, a la adecuación silenciosa al lugar y al uso de los materiales según sus cualidades sensoriales, habría que sumar el entendimiento del espacio en movimiento, para lo cual no cabe duda la influencia que en Lewerentz ejerce la Exposición de Estocolmo de 1930.

En este “dinamismo” convergerían tres sensibilidades que van madurando con el proceso del proyecto: la importancia que se concede tanto a las acciones de entrar como de moverse en el espacio; la reinención y refinamiento de los elementos constructivos –o “diseño por componentes”–, y, por último, el hallazgo formal de la línea curva.

Terminaremos con una fotografía [fig. 17] tomada desde la terraza abierta al patio en el ático.²³ Se trata de un espacio continuo, un umbral al aire libre que invita a ser recorrido para así tomar consciencia tanto del paso del tiempo como de los fenómenos atmosféricos. En este lugar, donde la curva se muestra en toda su intensidad, la lluvia deja sus huellas en el pavimento de piedra y la silueta de la iglesia de Adolf Frediks emerge sobre el tejado, apareciendo en escena. Quizás sea este “Genius Loci” el que actúa como resistencia al ímpetu del Movimiento Moderno, en Escandinavia, en general, y en Sigurd Lewerentz, en particular.

22. Ludovico Quaroni, haciendo uso de las tres componentes vitrubianas, “utilitas”, “firmitas” y “venustas”, explica el proceso proyectual como una correlación de fuerzas, entre lo racional y lo irracional, en la que la manera de producir belleza se da en el modo correcto en que solidez y funcionalidad se juntan para anularse, en última instancia, en el resultado arquitectónico. Cfr. QUARONI, L. *Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura* (Milán, Italia: Xarait, 1990), p. 18.

23. En este ático se encontraba, en un espacio único sin particiones interiores, la cantina. Se trataba, seguramente, del uso colectivo con mayor significación social del edificio.

Bibliografía

AHLIN, Janne. *Sigurd Lewerentz, architect*. Tít. orig. “Sigurd Lewerentz, arkitekt”. Trad.: Kerstin Westerlund. Estocolmo: Byggförlaget, 1987. ISBN 91-85194-71-9.

ASPLUND, Erik Gunnar. “Peligros arquitectónicos actuales para Estocolmo: los edificios de apartamentos”. Tít. orig., “Aktuella arkiteknoiska faror för Stockholm, hyreshusen”. En: “Arkitektur”. Estocolmo: 1916, p.131. Trad. en: *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Ed., José Manuel López-Peláez; trad., Inés Leal Maldonado y Stefan Junestrand. Colección Biblioteca de Arquitectura, nº10. El Escorial, Madrid: El Croquis, 2002, pp. 28-40. ISBN 84-88386-23-0.

CALDENBY, Claes. “El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz”. En: *Quaderns d'Arquitectura i Urbanism*. 1986, no. 169-170, pp. 120-143.

FERNÁNDEZ ELORZA, Héctor. “La Exposición de Estocolmo”. En *Asplund vs Lewerentz*. Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura de Madrid (UPM): Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Madrid, 2014, pp. 284-373.

FLORA, Nicola; GIARDIELLO, Paolo; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sigurd Lewerentz: 1885-1975*. Milán: Electa, 2002. ISBN 1-904313-46-9.

QUARONI, Ludovico. *Proyectar un edificio: ocho lecciones de arquitectura*. Milán: Xarait, 1990. ISBN 84-85434-09-9

VV.AA. *Sigurd Lewerentz - Drawing Collection*. Tokio: A+U: Architecture and Urbanism, 2016, pp. 139-193. ISBN 978-4-9002-1191-9.

VV.AA. *Sigurd Lewerentz 1885-1975: exposición*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, 1987, pp. 20-23. ISBN 84-7433-454-3.

VV.AA. *Sydöstra Vasastaden*. Estocolmo: Museo de la Ciudad, 1974.

VV.AA. *Värdefulla industrimiljöer i Stockholm*. Estocolmo: Museo de la Ciudad, 1984.

WANG, Wilfried; CONSTANT, Caroline; GALLI, Fabio. *Architect Sigurd Lewerentz*. Estocolmo: Byggförlaget, 1997, vol.1 “Photographs of the work”, pp. 104-109, 112-115; vol.2 “Drawings”, pp. 66-71, 74-75. ISBN 91-7988-066-5.

ARKM (*Arkitekturmuseet*).

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Calvo Basarán

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
juanchocalvo@gmail.com / juan.calvo.basaran@alumnos.upm.es

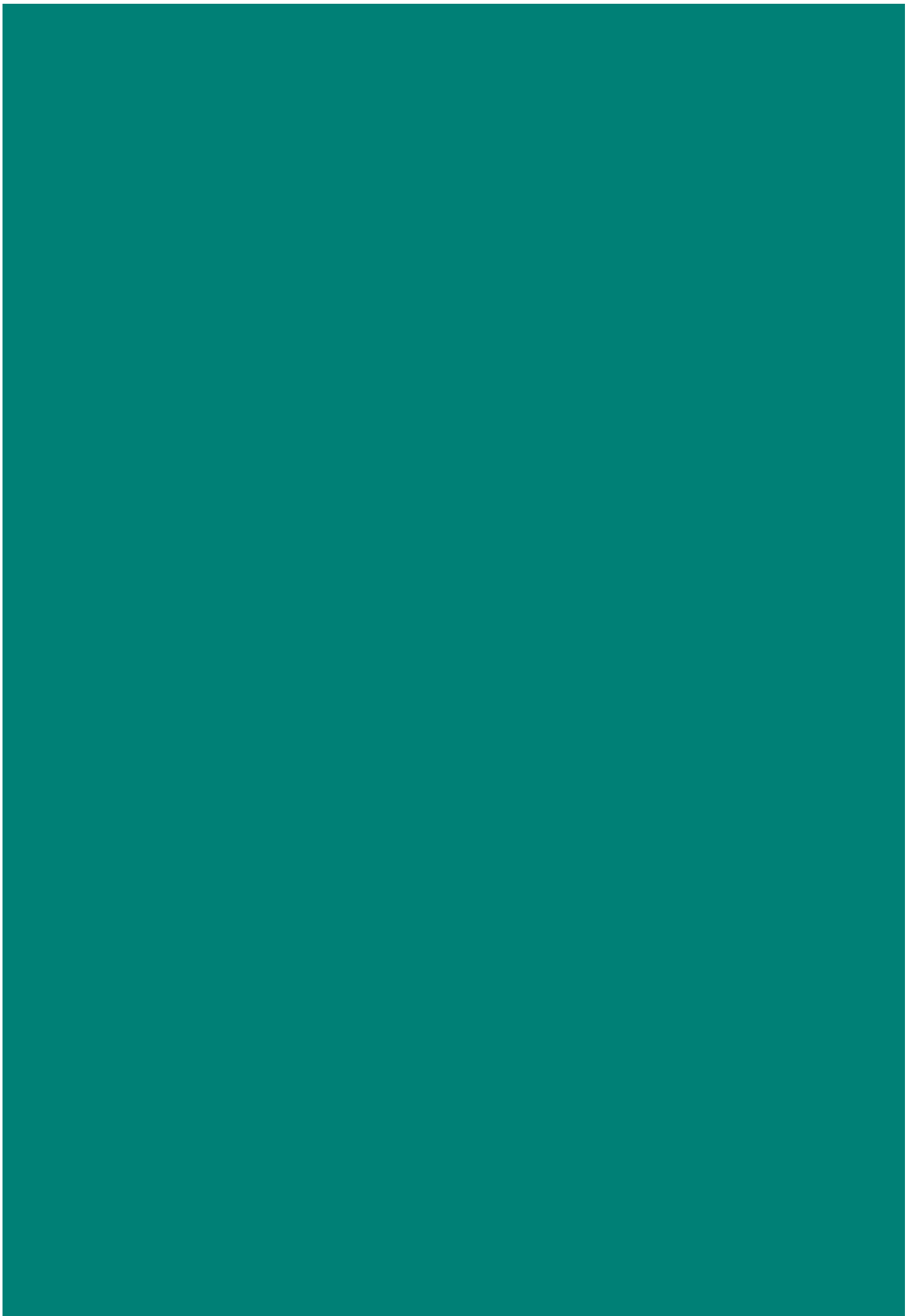
Copy Paste y personalización en serie: consideraciones en torno a la arquitectura en la era de su reproductibilidad digital / Copy Paste and serial customization: considerations around architecture in the era of digital reproducibility

Regenerar, reciclar y reutilizar el capital (tanto material como inmaterial) depositado por las generaciones que nos han precedido se está convirtiendo en una estrategia imprescindible en el ámbito de nuestra planificación social y está cambiando el marco epistemológico y el paisaje técnico en los que se desenvuelven nuestras vidas. Se trata de una llamada al orden que, desde los terrenos más objetivo de la física, dirige su mirada hacia otras disciplinas y especialmente hacia los propios procesos creativos. Frente al despilfarro tanto energético como material, por un lado, la cultura post-productiva y las estrategias de copia apropiativa del Copy Paste aprovechan, a lo largo del proceso creativo, la acumulación y exceso de información y material en el que estamos inmersos; por el otro, la personalización en serie garantizada por las nuevas tecnologías informáticas robotizadas permite asociar la serialidad a nuevas formas de variabilidad típicas de la dimensión artesanal de la producción preindustrial. Todo esto sacude desde los cimientos el mundo de la producción arquitectónica, cuestionando su marco teórico-disciplinario y operativo, poniendo en entredicho conceptos como el de autoría y originalidad y replanteando el propio papel del arquitecto/diseñador.

Regenerating, recycling and reusing both the material and intangible capital deposited by the many generations that preceded us is becoming an essential strategy in the field of our social planning, changing the epistemological framework and the technical landscape in which our lives unfold. It is a call to order that, from the most objective fields of physics, directs its gaze towards other disciplines and especially towards creative processes. To tackle the challenges of both energy and material waste, on the one hand, the post-productive culture and the processes of appropriative copy better known as Copy Paste take advantage, throughout the creative process, of the accumulation and excess of information and material in which we are immersed; on the other hand, serial customization guaranteed by the new robotized computer technologies allows seriality to be associated with new forms of variability which were typical of the artisanal dimension of pre-industrial production. All these issues shake the very foundations of the world of architectural production, questioning its theoretical-disciplinary and operational framework, calling into question concepts such as authorship and originality and readdressing the very role of the architect/designer.

Copy Paste - Postproducción - Mímesis - Personalización en serie - Autoría - Originalidad ///
Copy Paste - Postproduction - Mimesis - Serial Customization - Authorship - Originality

Fecha de envío: 03/11/2019 | Fecha de aceptación: 21/11/2019



La termodinámica toma el mando: elogio de la cultura del *Copy Paste*

El premio Nobel de Química Paul Crutzen ha acuñado el término Antropoceno para definir la etapa en la que vivimos, es decir la tercera época del cuaternario, caracterizada por la radical transformación de la corteza terrestre por parte del género humano. Las actividades antrópicas están modificando la tierra, su clima, la morfología de sus costas, el ciclo del nitrógeno (mediante el uso de fertilizantes artificiales) y el del carbono (mediante el uso de combustibles fósiles), los ciclos hidrológicos, etc. Los depósitos energéticos de los combustibles fósiles se hacen cada vez más escasos: de hecho, la demanda creciente de recursos escasos es el rasgo definitorio del siglo XXI (Moe 2016). Frente a esta situación, la única solución posible es un cambio radical de paradigma en el que la economía se fundamente en el flujo continuo de energía garantizado por el uso de fuentes renovables. Se trata de una visión termodinámica de la economía (y del mundo) cuyos alcances y consecuencias se proyectan más allá de la disciplina económica, hasta abarcar la dimensión cultural y socio-espacial de nuestras vidas. El enfoque termodinámico es una actitud crítica, una nueva estrategia de pensamiento hacia lo existente, que extiende “al dominio simbólico la pertinencia termodinámica de la conservación” (Fernández-Galiano 2012, p. 16). Regenerar, reciclar y reutilizar el capital (tanto material como inmaterial) depositado por las generaciones que nos han precedido se está convirtiendo en una estrategia imprescindible en el ámbito de nuestra planificación social y está cambiando el marco epistemológico y el paisaje técnico en los que se desenvuelven nuestras vidas: se trata de recuperar la energía (material e inmaterial) ya invertida en el pasado para enfrentarse al futuro con una actitud completamente renovada. Esta actitud afecta también el ámbito artístico y la producción arquitectónica: tantos los edificios como las ciudades funcionan, se organizan y se comportan como sistemas energéticos, que no pueden concebirse como elementos aislados, siendo, más bien, nudos de una red de flujos de energía y materia. Se trata de una llamada al orden que, desde los terrenos más objetivo de la física, dirige su mirada hacia otras disciplinas y especialmente hacia los propios procesos creativos. Por tanto, frente al despilfarro tanto energético como material, ha llegado el momento de recuperar la tan “desacreditada mimesis como instrumento de racionalización informativa y termodinámica” (Fernández-Galiano 2012, p. 20).

El principio del “learning from – and copying – the past” (Rybczynski 2005) no es reciente. La práctica de la imitación, de la copia, durante siglos (sobre todo a lo largo del Renacimiento), fue bastante habitual

(e incluso era de halago para el arquitecto imitado) en el mundo de la arquitectura, tal y como destaca el historiador Witold Rybczynski:

The great Donato Bramante was probably responsible for the motif that later came to be known as the Palladian window. The motif is often attributed to Andrea Palladio because he used it in one of his most famous buildings, the Basilica in Vicenza, a design directly based on Jacopo Sansovino's St. Mark's Library in Venice. Yet no one would accuse Palladio – or Sansovino – of plagiarism (Rybczynski 2005).

El propio 'clasicismo' se puede definir como “a kind of construction kit full of fixed components, such as Doric, Ionic and Corinthian columns” (Hulsman 2017, p. 30). Este concepto culminó en la publicación, entre 1802 y 1805, de los dos volúmenes de la obra *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique* del arquitecto neoclásico Jean-Louis-Nicolas Durand, en los que centenas de dibujos, tanto de componentes y partes arquitectónicas (puertas, ventanas, etc.) como de tipologías edilicias (teatros, cárceles, etc.) constituyen un repertorio formal de donde sacar provecho a la hora de proyectar un edificio. Este enfoque se fundamenta en un concepto de arquitectura como lenguaje –y por tanto constituido por partes (letras, palabras, etc.)– que, casi abandonado durante el modernismo, vuelve a fortalecer su papel en el postmodernismo (no es casualidad que Charles Jencks en 1977 titulase su obra *The Language of Postmodern Architecture*). Aun así –es decir, a pesar de que, desde este punto de vista, es fácil entender porque, de una manera u otra, muchos edificios se parecen entre sí– el concepto de imitación no necesariamente se corresponde al de copia o conlleva falta de originalidad, ya que siempre implica la presencia de un componente creativo¹. La noción de *aemulatio* resulta más esclarecedor en este sentido: se trata del uso de referencias estilísticas y formales clásicas empleada de una manera

1. El término mimesis, que existe desde la antigüedad, ha sido empleado, a lo largo de la historia, con diferentes significados. Originariamente aplicable sólo a la música y a la danza (donde se utilizaba para definir la expresión del mundo interior de los artistas), con Sócrates, Platón y Aristóteles pasó a convertirse en la principal teoría de las artes visuales (escultura y pintura) y de la poesía, adquiriendo otros significados y originando distintas variantes: la de imitación pasiva y fidedigna de la realidad y copia de las apariencias de las cosas, del mundo exterior (variante platónica); la de representación de la realidad según el enfoque personal del propio artista (variante de Aristóteles), que, por tanto, la convierte en una libre creación basada en elementos de la naturaleza. Producto de la época clásica de Grecia, la teoría de la imitación, aunque en los tiempos helenistas y romanos predominara la variante platónica (imitación como copia de la realidad), dio pie a varias reservas y contrapropuestas, que hicieron caer en el olvido el propio término *imitatio*, a favor del uso de otros conceptos, que expresaban otras ideas (imaginación, expresión y modelo interno, inspiración, invención, fantasía, etc.). Fue con el Renacimiento, primero en Italia y luego en Francia, Inglaterra y Alemania, cuando la imitación se convirtió de nuevo en un concepto básico de la teoría del arte, si bien no hubiese una interpretación unívoca del mismo, más bien varios matices: copia literal y pasiva de las apariencias de la naturaleza, imitación de sus leyes a través de la interpretación selectiva y corrección de sus fallos, *inventio*, imitación de la antigüedad (más bien que de la naturaleza), imitación de la realidad bella, por citar unos pocos. El siglo XVIII heredó la idea de mimesis, pero dejó de reflexionar sobre ella; incluso cuando se puso de moda después de los grandes descubrimientos arqueológicos de Pompeya y Herculano, se trataba ya tan solo de la práctica de la imitación, más bien que de avances teóricos sobre ella. Para profundizar más sobre el tema, véase: TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1992, pp. 301-314.

Fig. 01. Steven Holl Architects. *Residencia Simmons Hall*, Massachusetts (1999-2002). Fuente: <https://www.archute.com/mit-simmons-hall-steven-holls-sea-sponge-in-mit/>



completamente nueva. A pesar de todo, el concepto de originalidad consigue abrirse camino a través de otro, el de *zeitgeist*; Viollet-le-Duc fue uno de los primeros en utilizarlo para justificar su interés en la arquitectura gótica, como expresión de un racionalismo constructivo que le resultaba más próximo a las exigencias de la emergente era industrial (Hulsman 2017, p. 31). De aquí la necesidad de que cada época tuviese que expresar su propio *zeitgeist* y, consecuentemente, ser original y novedosa. Sin embargo, alcanzar este tipo de originalidad se convirtió en un logro de la copiosa producción crítico-teórica del tiempo más bien que de sus edificios construidos, y existe una explicación para esto: la tan ansiada modernidad se había convertido en un método, no en un estilo. El propio lema *Form follows function* en realidad indica como el propósito, la finalidad de un edificio (en este caso, responder de manera racional a las exigencias de su uso) se pueden conseguir a través de muchos medios (formales) que, por tanto, dependen de las preferencias estéticas del autor, de los gustos de los arquitectos (Hulsman 2017, p. 32-33). Los propios Sigfried Giedion y Nikolaus Pevsner, al rechazar todos los estilos 'neo-' del siglo XIX, identificando en las estructuras de acero y vidrio de los invernaderos y de las cubiertas de las estaciones ferroviarias los precursores de la arquitectura moderna del siglo XX, no desmienten la falacia de este lema. Incluso los edificios de Ernst Neufert, el autor de uno de los manuales de arquitectura más conocidos, el *Baueingwurzlehre. Handbuch für den Bau fachmann, Bauherren, Lehrenden und Lernenden* (1936), poseen diferentes características estilísticas que permiten datarlos fácilmente: su manual no buscaba ser un kit de herramientas como el de Durand, sino más bien un ejemplo de método a seguir. Paradójicamente, aunque no fueran precisamente éstas sus intenciones, la imitación y la copia se convierten en tabús con la difusión del Postmodernismo a partir de los años setenta (Hulsman 2017, p. 34), porque los arquitectos, que siguen sin poder alejarse y/o desprenderse de la dimensión Romántica de su 'arte', deseando o viéndose casi obligados (y social y culturalmente presionados) a ser originales, se encuentran más cómodos imitando a una esponja (tal y como afirma haber hecho Steven Holl en su proyecto para la MIT Simmons Hall) (fig. 01) que buscando inspiración en el trabajo de otros arquitectos (sean o no sus contemporáneos).



Fig. 02. Robert Rauschenberg, *Reservoir*, 1961, Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Gift of S. C. Johnson & Son, Inc. Fuente: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/reservoir-0>. La obra se puede enmarcar en una secuencia ruptura-continuidad-ruptura (Aparicio Maydeu 2013, p. 159): cubismo (ruptura/innovación en 1905), cubismo (continuidad/tradición en 1920) y finalmente neocubismo/combine painting (ruptura otra vez, en 1960).

Fig. 03. Bill Viola, *The Greeting*, 1995 (izquierda) y Jacopo Pontorno, *Visitazione*, 1528-9 (derecha). Fuente: <https://www.ft.com/content/8bd99930-1555-11e7-b0c1-37e417ee6c76>. La reinterpretación de la tradición iconográfica renacentista y manierista italiana a través del medio audiovisual y digital realizada por Bill Viola constituye otro ejemplo de la connivencia entre continuidad y ruptura.



Sin embargo, el propio postmodernismo –como señala Hulsman (2017 p. 35) y como ha demostrado la exposición *Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990*, comisariada por Glenn Adamson y Jane Pavittlos, que tuvo lugar en el Victoria & Albert Museum en Londres en 2012 y que representa “an attempt to make sense of our cut-and-paste world” (Kent 2011)– puede considerarse efectivamente un precursor de la cultura del *Copy Paste* de la era digital. Por su propia naturaleza, el postmodernismo difícilmente puede identificarse con y definirse como un movimiento cultural dotados de límites cronológicos y ámbitos de interés bien delimitados; reapropiándose del repertorio formal de los estilos del pasado y citándolos (Hulsman 2017, p. 35), ha vaciado de contenido ideológico el modernismo, convirtiéndolo tan sólo en una de las posibilidades expresivas a disposición (Atkinson 2012, p. 93); las soluciones formales ya no inciden sobre las ideologías: “todos los significados ya están adquiridos, previstos y permitidos” (Eco 1971, p. 32). Por estas razones, el postmodernismo todavía no se ha acabado y la cultura digital del *Copy Paste* se puede considerar su continuación. Según Aparicio Maydeu (2013, p. 201), continuidad es sinónimo de ruptura y viceversa, pero existe una relación (de connivencia) muy peculiar entre continuidad y ruptura en el marco de la creación, porque ambas actúan simultáneamente y por tanto en cada obra se genera una intersección entre revisión crítica, homenaje, invención (figs. 02 y 03). Aunque sea de forma alusiva o encriptada, siempre hay referencias, lo cual implica una conciencia de la tradición (que se manipula, se evoca, se recrea) y, al mismo tiempo, anhelo de originalidad (Aparicio Maydeu 2013, p. 156). Por estas mismas razones, “digital culture [...] is neither synchronous nor synonymous with postmodern culture but kind of related” (Jeffries 2011).

Esa conciencia de la tradición implica también conciencia de la existencia de un patrimonio creativo colectivo de conocimientos en el que estamos enredados y que no se puede ignorar, más bien aprovechar como base (ética y estética) de una nueva forma de adaptación creativa (y termodinámica) que pueda contrarrestar la “culture of waste” (Brower y Kuijpers 2017, p. 102) y sus despilfarros de creatividad colectiva.

Fig. 04. *Déjà vu*. Fuente: MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: nai010 publishers, 2017, pp. 156-157.



En el ámbito arquitectónico, la cultura del *Copy Paste* toma ese acumulación y exceso de información y material en el que estamos inmersos –ya que está todo a nuestro alcance, en forma de *open data* en la inagotable biblioteca y enciclopedia que es Internet– lo descontextualiza y lo vuelve a introducir, ‘nuevo’, en el proceso proyectivo arquitectónico (Soriano, 2011, p. 82). Si, por un lado, esta actitud refleja una tendencia general del sistema de sobreproducción en el que vivimos, es decir valorar el reciclaje y la reutilización como parte integrante del mismo sistema de producción, por el otro, su uso como herramienta proyectual cobra aún más sentido en el ámbito de disciplinas que elaboran no sólo objetos sino también pensamientos. En el ámbito arquitectónico, *Copy Paste* quiere decir “generar imágenes que son el resultado de interpretar, manipular y construir ‘algo’ a partir de material reciclado de Arquitectura” (Urzáiz 2001, p. 43). Se trata de una actitud post-productiva, que, tal y como comenta Bourriaud (2011, p. 8), no consiste en una superación de la producción, sino más bien en la creación de una zona de acción que posibilita la apropiación y la manipulación de producciones ya disponibles según nuevos protocolos de uso. Puede que esto genere a menudo verdaderos *déjà vu* (Velasco y Page 2010) (fig. 04) y que los proyectos de arquitectura estén destinados a convertirse o en iconos (que, curiosamente, cuanto más icónicos son, más pierden su aura de originalidad, percibiéndose como genéricos) o en versiones de algo que alguien ya ha hecho. Sin embargo, la cuestión clave es si es oportuno despreciar y desvalorar esos proyectos tan sólo por su parecido a otros o si es más bien necesario un cambio de paradigma. Cuando se copia y pega, no sólo lo copiado adquiere otro significado en el nuevo contexto, sino que atribuye al mismo contexto otro significado: siempre se llega a cierto grado de intercambio entre uno y otro (MPAA Colectivo, 2011, p. 16) que puede producir una distorsión (mutación, descontextualización, recaracterización, combinación), tanto en el elemento original como en el entorno, generando, sin embargo, en todo caso, algo ‘nuevo’. Los *Copy Paste* y *Cut Paste* contemporáneos son técnicas postproductivas que se sitúan en el ámbito de los procesos de copia apropiativa desesemantizada (MPAA Colectivo, 2011, p. 20, 26) que poco tienen que ver (por lo comentado anteriormente sobre el ‘vaciado

ideológico' llevado a cabo por el Posmodernismo, en el que seguimos inmersos) con plagiar, copiar, imitar, reproducir, repetir: más bien guarda cierta afinidad con el collage, el montaje, la edición, la apropiación (Soriano, 2011, p. 88). Se trata de

procesos en los que la copia se emplea de manera consciente como herramienta de producción creativa, pero en los que, a diferencia de las copias de tipo referencia, lo que se toma no es un mundo de alusiones significativas, sino que se capturan significantes puros. El significante que se toma es sometido a un proceso de desemantización que lo desliga de sus significados originales, para ser resemantizado en el nuevo contexto en que se inserta (MPAA Colectivo, 2011, p. 20).

Ahora bien, este tipo de operaciones (que no dejan de ser *pop*) son las mismas ahora y hace siglos; sin embargo, las técnicas de postproducción dan un paso más. El impacto de las tecnologías de la información y la comunicación en la arquitectura y la utilización de las nuevas herramientas tecnológicas propiciadas por el uso de los ordenadores en el estudio de los arquitectos facilitan y definen nuevas maneras de trabajar que han abolido la distinción tradicional entre *ready-made* y obra original, creación y copia, producción y consumo. “Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan” (Bourriaud 2011, p. 5) en un paisaje cultural en el que los artistas de la postproducción (incluidos los arquitectos) son semionautas, porque tienen que producir recorridos originales entre los signos, recortando informaciones, apropiándose las, creando relaciones y vínculos entre ellas.

Arquitectos y nuevas tecnologías: últimos avances de una historia de amor

A pesar de que la ola de optimismo suscitada después del final de la Guerra Fría se haya ido redimensionando debido al estallido de la burbuja inmobiliaria (y del crédito) y a las crisis globales (económica, de gobernanza, alimentaria, medioambiental, energética, etc.), que han puesto y ponen en entredicho las esperanzas y los espejismos suscitados por la revolución digital, lo virtual sigue afectando de manera radical nuestras maneras de percibir y vivir en nuestros entornos mentales y materiales.

En el ámbito arquitectónico, la revolución digital va ya encaminada por la mitad de su segunda década; sin embargo, la “exuberancia irracional’ que marcó la historia de amor entre los arquitectos y las nuevas tecnologías” (Carpo 2009, p. 59), y que definió su mutua relación a finales del siglo XX, ya se ha acabado. Como señala Mario Carpo (2009, p. 61-63), la modernidad introdujo la producción mecánica en serie, que generaba economías de escala a través de artículos idénticos; en el mundo digital, los objetos son ‘personalizados’ en serie, ya que la integración entre diseño asistido por el ordenador y producción a través de las tecnologías de transmisión directa de archivo informático a maquinaria robotizada permite “combinar las ventajas de la reproducción variable de la era artesanal con las de la producción en serie de la era mecánica, sin las desventajas de una y de otra” (Carpo 2009, p. 63). Esto implica un cambio de paradigma (tanto técnico como cultural) importante, no sólo en nuestra manera de producir, sino también de significar los objetos que crean nuestros entornos.

Se trata de una verdadera revolución semántica porque el hecho de tener “que aprender a asociar la serialidad con nuevas formas de variabilidad” (Carpo 2009, p. 63) introduce una nueva categoría (o, mejor dicho, re-introduce una categoría que, después de todo, no es nueva), la de lo *similar*. Lo *similar* resultará más importante de lo idéntico y de lo identificable, ya que objetos y signos similares pueden tener el mismo significado (Carpo 2009, p. 65); este concepto nos remite a otros dos, los de *género y familia*, que en absoluto son términos nuevos: signos similares, es decir que tienen algo en común, constituyen familias o clases que desde los aristotélicos y los escolásticos se han definido como *géneros*; en el marco de cada género, cada signo representa una especie, es decir una variación en el marco de algo que se repite. Esto es lo que ocurre en la naturaleza desde siempre, y esto es lo que ocurriría incluso antes de la era de la reproducibilidad mecánica en nuestros entornos construidos, en nuestras arquitecturas. El nuestro es un mundo “en el que las variaciones son la norma; los idénticos la excepción” (Carpo 2009, p. 65). Paradójicamente, el hecho de que la digitalización permita una variabilidad que se expresa a través de la realización, con nuevos medios, de objetos siempre diferentes nos remite a una dimensión artesanal preindustrial de la producción. Esto sugiere que el verdadero alcance del cambio de paradigma antes mencionado, provocado por el impacto de las TIC (tecnologías de la información y la comunicación) en la arquitectura, tiene que ser reconsiderado, no tanto porque no reemplaza (completa o parcialmente) modelos de pensamiento anteriores (cosa que se acaba de subrayar) sino, más bien, porque afecta profundamente algunos elementos claves del marco teórico-disciplinario y operativo de la arquitectura, sus jerarquías y sus prioridades (Ortega 2009, p. 8) que, por tanto, necesitan ser reconceptualizadas. Por un lado, están los que confían en la (pseudo-)cientificidad de los procesos que nos brindan las tecnologías digitales, identificando en ellas una manera de superar la excesiva carga iconográfica y semántica del posmodernismo venturiano (Ortega 2009, p. 8); por el otro, encontramos los que consideran los nuevos medios digitales como meras prótesis de los arquitectos. Sin embargo, existe una tercera vía en la que se reconcilian o por lo menos coexisten estos dos opuestos y que por tanto supera sus contraposiciones dialécticas: la vía de los nativos digitales, es decir de los arquitectos que “no se nutren de grandes narrativas excluyentes [...]; no hablan de los ordenadores, los utilizan” (Ortega 2009, p. 9). Para ellos formalismo y funcionalismo, creatividad y sistematicidad no son conceptos antagónicos. Los procesos creativos y productivos no son ni lineales ni sólo deductivos o inductivos: se convierten en aproximaciones circulares que se retroalimentan continuamente y que priorizan lo performativo frente a lo descriptivo (Ortega 2009, p. 10). Por esta razón, el enfoque tipológico ya no es suficiente para entender la relación entre forma y función: se requiere un enfoque topológico, más orgánico y dinámico, y los propios conceptos de formalismo y ornamentación se tienen que replantear según los nuevos marcos teóricos proporcionados por las nuevas técnicas y sistemas de diseño y producción digital que permiten alcanzar, ya no desde lo manual, la singularidad y la personalización de la producción, recuperando el papel del ‘autor’ y superando la seriación de la mecanización. “Ya no se piensa en función de series o repeticiones, sino en versiones y variaciones” (Ortega 2009, p. 10): se trata de singularidades-eventos a través de los cuales cada autor reinventa la propia idea (de arte, arquitectura, literatura, etc.) que, por tanto, es no-universalizable

Fig. 05. Ejemplo de *El Croquet*. Fuente: MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: naiO10 publishers, 2017, pp. 164-165.



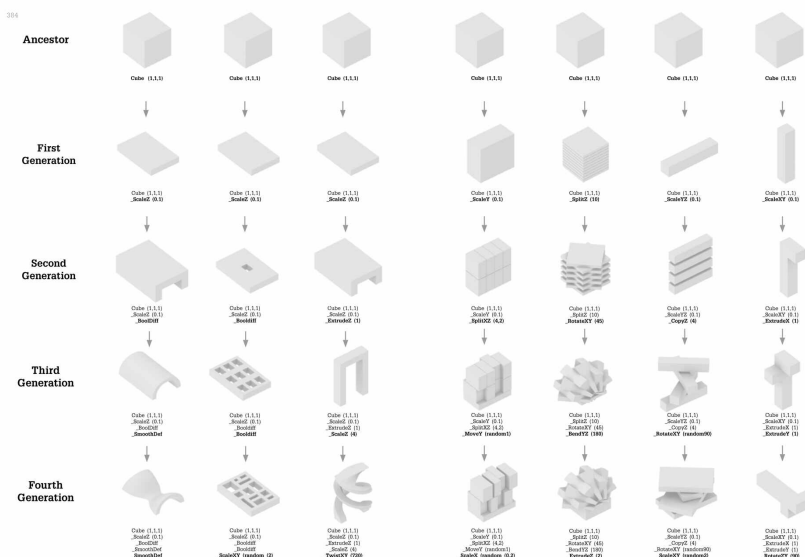
(Jameson 2012, p. 72). Desde este punto de vista, se pone en entredicho una de las afirmaciones más significativas del trabajo seminal de Walter Benjamin, que estableció que “la réplica de una obra de arte no por copia o reproducción manual (falsificación) sino por reproducción mecánica anula su autoridad [...], deroga o invalida su autenticidad –que él define como el *aquí y ahora del original* (la posición que ocupa la obra en el mapa de la tradición)– y destruye su ‘aura’” (Aparicio Maydeu 2013, p. 191-192).

Resultan interesantes a este respecto las investigaciones e experimentaciones llevadas a cabo por T?F (*The Why Factory*) –un laboratorio de ideas y centro de investigación enfocado en la enseñanza y la investigación dependiente de la Universidad de Delft y dirigido por Winy Maas, socio fundador del estudio MVRDV– y recogidas en el volumen *Copy paste: the badass architectural copy guide* (2017). Se destacan, entre otros, los experimentos/ejercicios/juegos denominados *El Croquet* y *The Generator*. El primero consiste en la creación de una versión de la prestigiosa revista *El Croquis* en la que cada participante del juego/experimento puede ponerse a prueba para averiguar lo bueno que es convirtiéndose en una ‘estrella’ de la arquitectura manipulando proyectos ajenos (fig. 05). *The Generator* es un programa de modelación sólida diseñado para codificar y descodificar el ADN de los edificios, existentes y/o futuros, rastreando sus antepasados en formas sólidas originarias, ya que crean un *database* de posibilidades formales constantemente en expansión, que en un futuro podría incluso autorregularse y hacerse inteligente; desde este punto de vista, la copia es una transformación del original, “is part of the evolution” (Ravon e Ibáñez López 2017, p. 367) (fig. 06).

Consideraciones conclusivas: hacia una reconceptualización de la originalidad y de la autoría

La originalidad de una novela, según afirma Robbe-Grillet (1986, p. 175-176), reside en la organización de los elementos que la componen, que constituye una herramienta útil para ir más allá de la banalidad de los siempre-ya-dicho; desde este punto de vista, la libertad del escritor

Fig. 06. Ejemplo de *database* elaborado por *The Generator*. Fuente: MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: nai010 publishers, 2017, pp. 384-385.



consiste en la complejidad de las posibles combinaciones entre esos, siendo ya inútil la vanidad y/o pretensión de expresar ideas nuevas e inéditas. La originalidad es una mera impresión de novedad y “radica en una cuestión combinatoria y reformadora más que intuitiva e inaugural” (Aparicio Maydeu 2013, p. 196). Como señala George Steiner (2011, p. 147), las construcciones humanas son combinatorias, en tanto que selección y combinación de elementos preexistentes; sólo la creación divina es una creación *ex nihilo*; la novedad no es más que una recombinación de lo antiguo, un “híbrido diferente” (Steiner 2001, p. 147).

Estos razonamientos se pueden trasladar en definitiva al ámbito arquitectónico. La originalidad es una quimera, un espejismo, porque de manera consciente o no, cada creador pertenece a un sistema (de antecedentes, de maestros, de referentes) con el que tiene que confrontarse y en función de los cuales su creación adquiere sentido por comparación (Aparicio Maydeu 2013, p. 121). La originalidad es alcanzada en función de la experiencia del receptor del mensaje. Por tanto, se puede afirmar también que la originalidad no es una calidad inherente a una obra (de arte, de arquitectura) aislada, más bien una calidad *derivada*: la obra brilla de luz ajena, que es un reflejo de la luz que le arrojan las otras obras y referentes en cuyo contexto se inserta, o bien, porque de ellas se desvía, o bien, porque a ellas se parece (Aparicio Maydeu 2013, p. 124). Cada autor pertenece, desde este punto de vista, a una *tradición*, entendida como texto total o ‘infinito’, tal y como lo define Aparicio Maydeu (2013, p. 136): se trata de un intertexto, en el que constantemente un texto remite a todos los demás, en una existencia y orden simultaneo (Eliot 2000, p. 19), que va más allá de cualquier demarcación genéricas o límites cronológicos (Aparicio Maydeu 2013, p. 136). Jonathan Lethem describe muy bien esta situación: “Any text is woven entirely with citations, references, echoes, cultural languages, which cut across it through and through in a vast stereophony. [...] For substantially all ideas are secondhand, consciously and unconsciously drawn from a million outside sources” (Lethem 2007, p. 68).

Sin embargo, tal y como subrayan Cristina Goberna y Urtzi Grau (2012, p. 19), sorprende constatar que desde la arquitectura, a través de los conceptos de autoría y originalidad, se sigue oponiendo una fuerte resistencia “a reconocer y utilizar de manera consciente la copia”, cosa que en otras disciplinas (cine, música, teatro y, en general, todas las artes visuales) –donde, a lo largo del siglo XX, se han incorporado operaciones que utilizan material ajeno (como la reapropiación, el *mash-up* o la para-ficción²)– ya no ocurre desde hace tiempo. La demonización del plagio en el campo de la arquitectura ha problematizado su uso y desarrollo, limitando, por tanto, su inherente potencial transformador. Pero las cosas están cambiando; ya en 2011 la revista *Domus* dedicó el número 948³ al tema *Open Source Architecture (OSArc)*, término que define un acercamiento al diseño del espacio que supera el modelo del *single-author*, planteando nuevos paradigmas para el proyecto de arquitectura. Otro experimento muy interesante en esta dirección es el proyecto *Book of copies* (2012), llevado a cabo por la revista *San Rocco*, consistente en la realización de un *database* de imágenes de edificios, obras arquitectónicas y/o de la naturaleza, recogidas en volúmenes y recopiladas por una multitud de autores, que pueden ser copiadas y utilizadas como referencias, definiendo un nuevo modelo de conocimiento: “the zero-degree act of accumulation of formal knowledge, namely ‘collecting’”⁴.

Concluyendo, las estrategias (copiar, duplicar, citar, clonar, imitar, parodiar, reapropiar, corregir, camuflar, editar, reciclar, re-mezclar, reapropiar, reproducir, transcribir, falsificar, por citar unas pocas) de reutilización y reciclaje de materiales ajenos son necesarias, no sólo por lo que seguimos erróneamente definiendo como crisis y que en realidad no es sino una componente estructural del actual sistema capitalista. Por un lado, el exceso de edificios y la falta de recursos, que están desmantelando el estado social, nos empujan hacia estas prácticas; por el otro, la copia, la imitación, la personalización en serie (junto con la íntima conexión entre diseño y producción garantizada por las técnicas digitales robotizadas) van más allá, planteando la necesidad de cuestionar y poner en entredicho conceptos, asuntos y valores que se presentan como naturalizados ya desde hace demasiado tiempo.

El filósofo y ensayista surcoreano Byung-Chul Han plantea esas mismas cuestiones, afirmando que la “idea de original está estrechamente entrelazada con la de verdad. La verdad es una técnica cultural que atenta contra el cambio por medio de la *exclusión* y la *trascendencia*” (Han 2017, p. 36). Subraya, además, que la propia creación es un proceso anónimo y continuado de combinación y mutación del que ‘las copias’ forman parte, ya que, contraponiéndose al esencialismo de los conceptos de autoría y originalidad, reivindican el potencial transformador de los cambios

-
2. El término *mash-up* define cualquier contenido digital que utiliza materiales pre-existentes, como videos, animaciones, textos, gráficos, audios, para crear una nueva obra derivada. El término para-ficción, según la definición que proporciona Carrie Lambert-Beatty, identifica un género literario que “has one foot in the field of the real” (2009, p. 54): en él, lo real y/o lo imaginario se entrecruzan con la vida real.
 3. Véase: <https://www.domusweb.it/en/news/2011/06/06/domus-948-in-newsstands-now.html>; https://en.wikipedia.org/wiki/Open-source_architecture.
 4. Véase: <https://www.sanrocco.info/bookofcopies/books> [consulta: 06-12-2019]

que se producen con la apropiación de una idea o de una forma ajena. Volviendo al ámbito arquitectónico, resulta a este respecto esclarecedor el concepto de ‘copia agonista’ proporcionado por Cristina Goberna y Urtzi Grau (2012, p. 25): contestando las condiciones actuales, la copia (agonista) se convierte en un ejercicio de responsabilidad (Hernández 2014) porque implica volver a pensar de nuevo, desde el presente, una obra de arquitectura, y hacerlo sin tener que preocuparse por decisiones formales: estas ya están tomadas (Goberna y Grau 2012, p. 24).

Bibliografía

APARICIO MAYDEU, Javier. *Continuidad y Ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza editorial, 2013.

ATKINSON, Paul. “Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990”. *Design Issues.*, vol. 28, No. 4, 2012, pp. 93-97.

BOURRIAUD, Nicolas. Postproducción. “La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo”. En: SORIANO, Federico y PÉREZ, Irene (editores), *Fisuras*, n. 17, 2011. pp. 5-11.

BROWER, Petra y KUIJPERS, Matteo. “Originality is a waste” En: MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: nai010 publishers, 2017, pp. 96-103.

CARPO, Mario. “La desaparición de los idénticos. La estandarización arquitectónica en la era de la reproductibilidad digital”. En ORTEGA, Lluís (ed.). *La digitalización toma el mando*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pp. 59-66.

ECO, Umberto. “La función y el signo en arquitectura: la comunicación arquitectónica y la historia”. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 82, 1971, p. 30-33.

ELIOT, Thomas Stearns. “La tradición y el talento individual”. En: LÓPEZ COLOMÉ, Pura (trad.). *T. S. Eliot. Ensayos escogidos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades: Programa Editorial, 2000, pp. 17-29.

FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, Luis. *Arquitectura y vida, el arte en mutación. Discurso leído por el académico electo Excmo. Sr. D. Luis Fernández-Galiano Ruiz, el día 22 de enero de 2012 con motivo de su ingreso y contestación del académico Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés*. Madrid: [s.n.], 2012. Disponible en: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/fernandez_galiano_ruiz_luis-2012.pdf

GOBERNA, Cristina y GRAU, Urtzi. “Copiando voy, copiando vengo, por el camino yo me entretengo”. *Revista SPAM_arq*, Vol. 7, 2012, pp. 18-25.

HAN, Byung-Chul. *Shanzai: el arte de la falsificación y de la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.

HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Pedro. “La noción de copia en arquitectura”. *Arquine*, 21 enero 2014 [consulta: 04-12-2019]. Disponible en: <https://www.arquine.com/la-nocion-de-copia-en-arquitectura/>

HULSMAN, Bernard. “Similarity”. En MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: nai010 publishers, 2017, pp. 20-37.

JAMESON, Fredric. *La posmodernidad revisada*. Madrid: Abada Editores, 2012.

JEFFRIES, Stuart. “Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement”. *The Guardian* [en línea]. 20 septiembre 2011 [consulta: 30-10-2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments>

KENT, Sarah. “Postmodernism: Style and Subversion 1970-1990, V&A”. *theartsdesk.com* [en línea]. 23 septiembre 2011 [consulta: 30-10-2019]. Disponible en: <https://theartsdesk.com/visual-arts/postmodernism-style-and-subversion-1970-1990-va>

KIEL, Moe. “Lecciones termodinámicas”. *Arquitectura Viva* [en línea]. 24 junio 2016 [consulta: 30-10-2019]. Disponible en: <http://www.arquitecturaviva.com/es/Info/News/Details/8764>

- LAMBERT-BEATTY, Carrie. "Make-Believe: Parafiction and Plausibility". *OCTOBER* 129, 2009, pp. 51-84.
- LETHEM, Jonathan, "The ecstasy of influence. A plagiarism", *Harper's Magazine* n. 1881, 2007, pp. 59-72.
- MPAA Colectivo, 2011. "Nos planteamos aquí un acercamiento al Cortar y Pegar como herramienta y las posibilidades que ofrece". En: SORIANO, Federico y PÉREZ, Irene (editores), *Fisuras*, n. 17, 2011. pp. 15-27.
- ORTEGA, Lluís. "Introducción". En: ORTEGA, Lluís (ed.). *La digitalización toma el mando*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pp. 7-14.
- PASK, Gordon. "La significación arquitectónica de la cibernética". En: ORTEGA, Lluís (ed.). *La digitalización toma el mando*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pp. 15-28.
- RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. "Generator". En: MAAS, Winy, MADRAZO, Felix, RAVON, Adrien e IBÁÑEZ LÓPEZ, Diana. *Copy paste: the badass architectural copy guide*. Rotterdam: nai010 publishers, 2017, pp. 364-403.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *El espejo que vuelve*. Barcelona: Anagrama, 1986
- RYBCZYNSKI, Witold. "When Architects Plagiarize. It's not always bad". *Slate*, 14 septiembre 2005 [consulta: 30-10-2019]. Disponible en: <https://slate.com/culture/2005/09/architects-who-plagiarize.html>
- STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Ediciones Ciruelas, 2001.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos, 1992.
- URZÁIZ, Pedro. "ProtoPlanta". En: SORIANO, Federico y SANTACANA, Amadeu (editores), *Fisuras*, n. 16, 2011. pp. 38-47.
- VELASCO, Nacho e PAGE, Isabel. "Déjà Vu". *Architecture d'aujourd'hui*, N°. 378, 2010, pp. 156-157.

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Silvia Canosa Benítez

Universidad Politécnica de Madrid, España / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
silvia.canosa@upm.es

Eva Hurtado Torán

Universidad Europea de Madrid / Escuela de Arquitectura Ingeniería y Diseño
eva.hurtado@universidadeuropea.es

Hipótesis dibujada I. La capilla Santa María del Pozo de Sáenz de Oíza / Drawn Hypothesis I. The Chapel Santa María del Pozo by Sáenz de Oíza*

De la Capilla Santa María del Pozo, proyecto de Sáenz Oíza de 1958 como equipamiento de la primera fase del Poblado Dirigido de Entrevías, solo se ha publicado una fotografía de la maqueta original. Desde su gestación, la Capilla asumió un programa complejo como centro cívico y simbólico de un barrio muy pobre, cuyo activismo vecinal ha quedado unido al liderazgo del jesuita Llanos y su comunidad de residentes en el extrarradio. La Capilla fue una propuesta arquitectónica experimental, marcada por una ineludible austeridad constructiva cuya fuerza conceptual prevaleció por encima de otras limitaciones. La traza oblicua, superpuesta a la ortogonalidad del propio Entrevías, se apropia del lugar mediante una serie de pórticos acartelados, grandes cubiertas continuas y espacios romboidales que permanecen aún parcialmente demolidos. Un momento importante en Oíza, que ensayaba variaciones respecto de su obra anterior, y una pieza poco conocida que nos ofrece la oportunidad de profundizar en su enseñanza. Esta investigación se ha propuesto descifrar y dibujar una aproximación a la Capilla que pudo ser, en la medida de lo posible y a la espera de que los planos del proyecto vean la luz.

From Santa María del Pozo Chapel, a project by Sáenz de Oíza from 1958 as equipment for the first Poblado Dirigido of Entrevías, only one photograph of the original model has been published. Since its genesis, the Chapel assumed a complex program as a civic and symbolic Centre of a very poor neighborhood, whose social activism has been linked to the leadership of Jesuit Llanos and his community of residents in the suburbs. The Chapel was an experimental architectural proposal marked by a remarkable constructive austerity whose conceptual force prevailed over other limitations. The oblique trace, superimposed on the orthogonality of Entrevías itself, appropriates the place through the series of haunched portal frames, large continuous decks and rhomboid spaces that remain partially demolished. An important moment in Oíza's work, which rehearsed variations in relation to his previous work, and a little-known piece that offers the opportunity to deepen his teaching. This research has been proposed to decipher and draw an approach to the Chapel that could be, as far as possible and waiting for the design plans to see the light.

*Han colaborado en los dibujos de la Capilla Santa María del Pozo: Mónica Thurne y Alejandra Quintana-Lacaci.

Sáenz de Oíza, Entrevías, Capilla Santa María del Pozo, Equipamiento de barrio, Módulo ///
Sáenz de Oíza, Entrevías, Santa María del Pozo Chapel, Neighborhood Facilities, Module

Fecha de envío: 21/10/2019 | Fecha de aceptación: 27/11/2019

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...

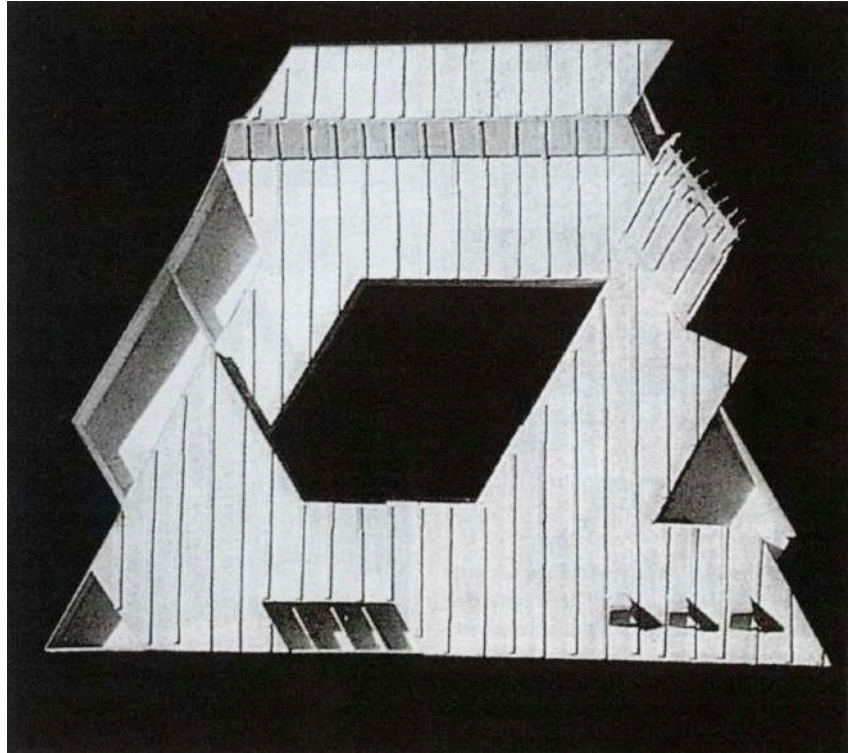
...the nineteenth of these is the fact that the ...

...the twentieth of these is the fact that the ...

...the twenty-first of these is the fact that the ...

...the twenty-second of these is the fact that the ...

Fig. 01. Capilla Santa María del Pozo.
Fotografía de maqueta, Sáenz de Oiza,
1958. [Periferia 3, Guía de Arquitectura
del COAM, 461]



“The grid’s mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction).”¹

La Capilla Santa María del Pozo en Entrevías es una obra periférica, por su ubicación geográfica y por su encuadre dentro de la obra de Francisco Javier Sáenz de Oíza², pero es también un proyecto ausente del que solo se ha

1. Krauss, Rosalind: *Grids*, “October” v9, verano 1979, 54.

2. Es posible que el proyecto de la Capilla fuera firmado por Manuel Sierra junto a Sáenz de Oíza, extremo que no ha podido ser comprobado. Canosa, Silvia y Hurtado, Eva: “Vallecas”, AAVV (Lasso, Miguel, coord.): *Arquitectura de Madrid. Periferia 3*, Madrid: Fundación COAM, 2007, 461. Y Delgado Orusco, Eduardo: *Santa María del Pozo: Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra Nava, 1956*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2000.

Fig. 02. Vista de Entrevías con la Capilla en primer plano, 1965. [INV y OSH: Entrevías. Transformación urbanística de un suburbio de Madrid, Madrid: Ediciones del INV, 1965, 17]



publicado, que sepamos, la fotografía de una maqueta³. Éste no es un texto de certezas, no puede ser más que un ejercicio arquitectónico que intenta la aproximación apasionada al proyecto original de la singular Capilla. Es el relato de las pesquisas en torno a un hecho proyectual que ha permanecido fuera de foco a pesar de su indudable interés, lo que hace pertinente un estudio al hilo de la reciente celebración del centenario de su autor. Han pasado sesenta años. La edificación está hoy desfigurada⁴ y es conocida como uno de los equipamientos del Poblado Dirigido de Entrevías, aunque no ha sido suficientemente valorada en la especificidad de su gestación y uso.

La Capilla del Pozo fue un símbolo para la identidad del barrio, con un programa de centro cívico unido al recinto sacro protegido. Funcionó como comedor social, residencia de trabajadores, casa para los curas rojos del extrarradio y núcleo de encuentro vecinal, arbitrado por las mujeres del Pozo del Tío Raimundo en su voluntad por existir, con el intenso liderazgo del padre Llanos. Santa María del Pozo puso rostro al dramatismo de la administración franquista en su relación con la

3. “No creo que fuese equivocado el decir que sus maquetas siempre anticipaban lo que será su arquitectura con más verosimilitud que sus dibujos”, Moneo, Rafael: “Perfil de Oíza joven”, en Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988, “El Croquis” 32-33, 2002, 195.

4. La antigua capilla está desacralizada y actualmente es propiedad de la Fundación José María de Llanos que actúa como arrendataria para la ONG Movimiento por la Paz, la Democracia y la Libertad, MPDL, cuyas oficinas instaladas allí mantienen el respeto por lo que queda del edificio en su morfología, con las dificultades que derivan del uso ajeno a su planteamiento original.

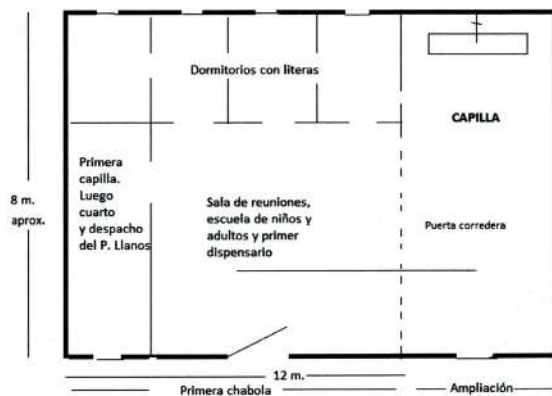


Fig. 03. Planta según croquis de Fernando Elena de "El Chabolón", Luis Laorga, 1955-58. [Lamet, Pedro Miguel: Rojo y Azul. José María de Llanos, Madrid: La esfera de los libros, 2013, 272]

Fig. 04. Imagen de "El Chabolón", Luis Laorga, 1955-58. [INV y OSH: Entrevías. Transformación urbanística de un suburbio de Madrid, Madrid: Ediciones del INV, 1965, 8]

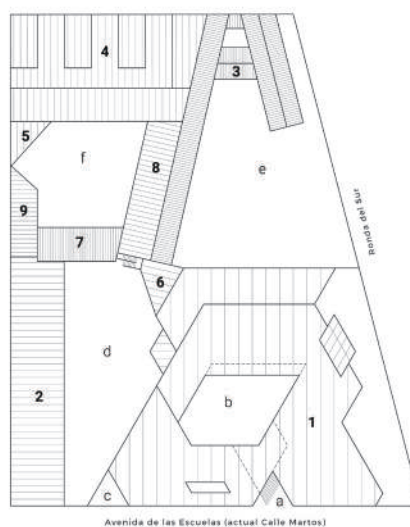
izquierda desheredada⁵, y creó en torno suyo un fenómeno antropológico que intentaremos observar cuidadosamente desde el hecho espacial del proyecto construido.

Desde 1951 Oíza forma parte del equipo de la Oficina Técnica del "Hogar del Empleado", que había fundado el jesuita Padre Morales como Constructora Benéfica para la promoción de viviendas sociales⁶. Allí están Manuel Sierra, con quien trabajará en Entrevías, y José Luis Romany, con quien gana el concurso para la Capilla del Camino de Santiago en 1954, junto con Jorge Oteiza⁷. Desde 1955 está abierta al culto la Basílica de Aránzazu y se encuentra en construcción la Basílica de la Merced, desarrolladas en una colaboración de enorme éxito con Luis Laorga⁸. Próximo a los jesuitas⁹, la inquietud social de Laorga orienta a Llanos hacia el Pozo

5. Consecuencia de la disolución de la Compañía de Jesús en la España republicana de 1932, una generación de jesuitas se forma en el extranjero con la oportunidad de conocer la cultura europea anterior a la Segunda Guerra. Llanos es destinado a Bélgica, primero a Chevetogne, donde después estuvieron Arrupe y Morales, y posteriormente a Méan, donde coincide con Díez Alegría, Huidobro, Olleros, Martínez Ubago y Sobrino. De allí proceden su pensamiento progresista independiente del poder y sus intereses en los grupos de trabajo y acción "desde abajo". Oíza por su parte, hace amistad con el Padre Sobrino que atiende a los becarios españoles en su destino a Washington.
6. Hurtado, Eva: "El Hogar del Empleado: seis mil viviendas en Madrid y un primer proyecto olvidado", AAVV: Los años 50: *La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: t6 Ed. Universidad de Navarra, 2000, 133-140. Y Fernández Nieto, M. Antonia: *Las colonias del hogar del empleado: la periferia como ciudad*, Madrid: EAE 2011.
7. Ganaron con unos hermosos paneles elaborados en brevísimo tiempo, con la colaboración dibujando de Eduardo Mangada, y merecieron también el Premio Nacional de Arquitectura de ese año. Una obra unánimemente aclamada por la crítica y, en particular, por Miguel Fisac y Alejandro De la Sota. Ver: Sáenz Guerra, Francisco Javier: *Un mito moderno: Una capilla en el Camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954*, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007.
8. La asociación profesional de Laorga y Oíza, que habían sido compañeros de promoción, mereció el Premio Nacional de Arquitectura de 1946 por el concurso para la ordenación de la Plaza de Acceso al Acueducto de Segovia. En 1949 ganan el concurso para construir la Basílica de la Merced en Madrid y en 1950 el de la Basílica de Aránzazu en Oñate, con Oteiza entre otros artistas.
9. Laorga había realizado algunos trabajos para la Compañía de Jesús en el contexto de su acción apostólica entre universitarios. Conocedor de la situación del Pozo del Tío Raimundo, cuando Llanos decide trasladar su residencia a un suburbio para ejercer su labor pastoral en 1954, es quien le sugiere este lugar. Lamet, Pedro Miguel: *Rojo y Azul, José María de Llanos*, Madrid: La esfera de los libros, 2013, 261.

Fig. 05. Edificaciones en la parcela de Santa María del Pozo, 1958-68, agosto 2019. [Elaboración propia]

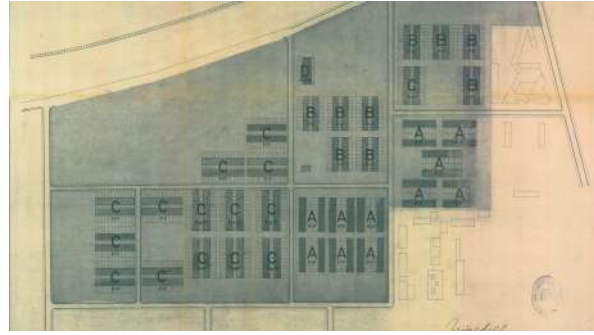
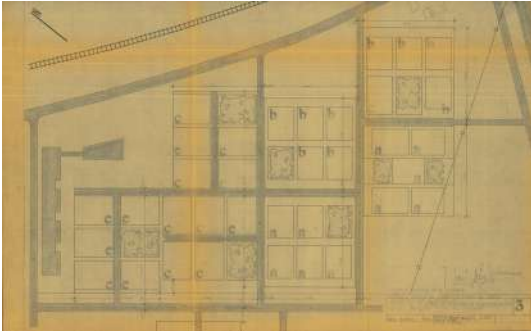
F. J. SÁENZ DE OÍZA: 1. Capilla Santa María del Pozo, 1958. a. Entrada Centro Parroquial. b. Patio del Centro Parroquial. c. Patio de servicio. (La línea azul delimita la edificación que permanece en estado actual). L. LAORGA GUTIÉRREZ: 2. Escuela de Primaria, 1959 y Ampliación R. Peñafort, 1963. d. Patio de Primaria. 3. Guardería, 1960. e. Patio de la Guardería. 4. Cine y Escuela Capacitación Profesional Primero de Mayo, 1962. f. Patio de la Escuela de Capacitación. 5. Cinematógrafo al aire libre, 1961. 6. Aulas Palomar y Proyector, 1960. 7. Gimnasio, 1963. 8. Ampliación talleres escuela profesional y porche, 1968. 9. Ampliación comedor escolar y Vivienda del Administrador, 1964.



del Tío Raimundo donde construye y sufraga “El Chabolón”, la primera casa-capilla para el cura obrero¹⁰. Una conversación en torno al espacio sacro que se produce simultáneamente con otra, de similar intensidad, sobre los poblados de vivienda¹¹.

En 1956 Sáenz de Oíza gana uno de los premios del Concurso de Viviendas Experimentales, cuya consecuencia es el encargo del primero de los Poblados Dirigidos de Renta Limitada de Madrid¹². Entrevías de Oíza y Sierra, con Jaime de Alvear -otro joven arquitecto del entorno de Llanos-, inicia una serie que se engloba en las arquitecturas del racionalismo social que han escrito un capítulo de la arquitectura moderna española¹³: “*El segundo momento se inicia en los años 50 con la ruptura del aislamiento exterior de España y la toma de conciencia de un nuevo orden de cosas. Es un momento de tardío, aunque eficaz, funcionalismo que tiene su base en el Bloque de Marsella, la obra ingente de Mies, y está presidida en urbanismo por la hoy superada Carta de Atenas. En España es el tiempo de los nuevos Poblados Dirigidos, iniciados por el arquitecto Laguna desde*

10. Luis Laorga sigue en el entorno de Llanos con varios proyectos en la misma parcela donde se sitúa la Capilla Santa María del Pozo: la escuela profesional y de primaria, la guardería y el cine-salón de actos que irán colmatando el enclave. Arenas Laorga, Enrique: *Luis Laorga, arquitecto*, (Soto y Delgado dirs.), Tesis Doctoral DPA-ETSAM, UPM 2015.
11. “*La interpretación en clave moderna de la arquitectura religiosa fue su más dura batalla en esos años y en ella maduró sin esfuerzo.*” Baldellou, Miguel Ángel: *Sáenz de Oíza, arquitecto (1918-2000)*, Buenos Aires: Diseño, 2019, 68.
12. Premiados también en el CVE, sus compañeros del HE Romany y Cubillo realizan los Poblados Dirigidos de Fuencarral C y Canillas respectivamente. Fisac, Coderch, Cavestany, Cassinello y otros, se presentaron a la convocatoria. Ver AAVV (J.M. Fernández-Isla, coord.): *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*, Madrid: Fundación Cultural COAM 1997.
13. *Plan de Ordenación del sector de Entrevías, Madrid*, “Hogar y Arquitectura” 49, noviembre-diciembre 1963, 3-13. *El barrio de Entrevías*, “Arquitectura” 58, octubre 1963, 2-29. INV y OSH: *Entrevías. Transformación urbanística de un suburbio de Madrid*, Madrid: Ediciones del INV, 1965. AAVV (Fernández Galiano, Isasi y Lopera, eds.): *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Hermann Blume, 1989.



Figs. 06 y 07. Emplazamiento Poblado Dirigido de Entrevías 1ª Fase, Oíza, Sierra y Alvear, 1956, y Reformado Proyecto Cooperativa de Entrevías, agosto 1956. [M-2795-VP, Archivo General Ministerio de Fomento, 1/1000]

la Comisaría de Urbanismo y cuyos frutos aún siguen interesando”¹⁴.

A Oíza siempre le ha atraído lo diverso, y la oportunidad de proyectar la Capilla plantea una singularidad en el estricto sistema que ya ha empezado a construirse en Entrevías¹⁵. El módulo que dimensiona el dormitorio y el barrio es un concepto matemático y una pauta para su ordenación en grupos de seis piezas iguales: cinco de ellas son unidades de 24 viviendas cada una y la sexta se ausenta en aras del espacio público.

14. Sáenz de Oíza, F. J. *Cuestionario*, “Arquitectura” 64, abril 1964, 52-53.

15. “En Entrevías estuve poco tiempo, pero fue toda una experiencia. Hacer unas retículas racionales de paredes de medio pie, unas calles no pensadas para coches a las que luego hubo que cambiarles el trazado, aseos a los que se entraba por la cocina..., una casa es un problema de economía...”, Oíza en Fernández Galiano, 1989, *Op. cit.*, 179-180.



Figs. 08 y 09. Vuelos fotográficos anterior y posterior a la construcción de la capilla, junio 1958 y marzo 1961. [CECAF serie 4^aCCF R-101 N-588. 1/10.000 y serie 4^aCCF R-177 N-7675. 1/26.600]

En los dibujos de este vacío verde común, aparece una única línea oblicua que puede anticipar, quizá, la otra diagonal generatriz de la Capilla¹⁶.

Como en la Escuela infantil del poblado de Batán, donde Oíza proyecta el espacio cilíndrico como contrapunto a los prismas del sistema residencial, los equipamientos de los barrios son proyectos de gestación muy rápida que ofrecen a los arquitectos la oportunidad de adelantar investigaciones que reaparecerán en obras posteriores¹⁷.

La evolución de Santa María del Pozo se podría explicar por la influencia del padre Llanos demandando una versatilidad programática y social que ponía en cuestión el tipo eclesial clásico; pero también se podría especular sobre la determinación de Oíza por confiar a la estructura la generación de espacios cuando la escasez elimina elementos simbólicos menos necesarios. Una intuición que desarrolla la isotropía de la triple dirección frente a geometrías más directas, manteniendo la luz cenital como invariante de la arquitectura religiosa, en un nuevo discurso que otorga el protagonismo absoluto al pórtico repetido en secuencia de altura creciente¹⁸.

16. Este jardín diagonal se aprecia en el Proyecto 2^a fase Poblado Dirigido de Entrevías, Plano 2, Oíza, Sierra y Alvear, agosto 1956 y en la maqueta del Planeamiento 1^a intervención oficial, INV y OSH, 1965, *Op. cit.*, 11.

17. La Iglesia del Tránsito de Cubillo en Canillas, el Mercado de Romany con Aracil en Fuencarral C, las Escuelas de Molezún en Fuencarral A o la Iglesia de la Fuencisla de García de Paredes en Almendrales, son referencia de otras dotaciones de barrio memorables. Hurtado, Eva: "La boa y el elefante. Sobre los equipamientos de los barrios", AAVV (Sambricio, ed.): *100 años de la historia de la intervención pública en la vivienda y la ciudad*, Madrid: AVS 2008, 173-190.

18. Se ha hablado de cierta exageración de los capiteles acartelados acentuando su expresividad como símbolo abstracto del templo, y quizá ésta sea la razón de su existencia en las naves para el culto y no en los demás pórticos de la parroquia, a pesar de mantener luces exactamente iguales. Moneo comenta el tema central de la Capilla dibujando de memoria el espacio bajo una sucesión de estos soportes (Conversación, 02.07.2019).



Fig. 10. Vuelo fotográfico con las áreas de residencia de la Capilla demolidas, agosto 1988. [CECAF serie 4^aCCF R-1188 N-6678. 1/3.000]



Fig. 11. Fotografía exterior Cine Primero de Mayo, Luis Laorga, 1962. [Archivo Luis Laorga, cedida por Enrique Arenas Laorga]

Argumenta Fullaondo que la Capilla del Camino de Santiago y el Pabellón de Bruselas marcaron una época. Con ambos proyectos parece guardar relación la Capilla de Entrevías, por el cambio conceptual que pudo introducir la primera, y por la modulación hexagonal de sus admirados Molezún y Corrales, la segunda. El proyecto del Pozo, unos meses posterior a la participación de Oíza en la propuesta colectiva para la instalación interior del Pabellón de Bruselas, puede explicar el magnetismo de la trama triangular, las escaleras oblicuas o la solución constructiva de ladrillo en aristas no ortogonales, que necesariamente tuvo que estudiar¹⁹. Sobre su mesa también está la casa en Durana, proyecto de momentos *miesianos* como la Capilla, que igualmente derivó en geometrías más complejas puestas en relación entre sí y como indicio de un cambio de dirección en su trabajo. El arquitecto dibujaba incansablemente en folios de croquis y construía numerosas maquetas hasta ajustar las soluciones. Una intensidad que puede explicar la introvertida gestación de la Capilla a finales del año 1958²⁰.

Las imágenes aéreas muestran las primeras unidades de viviendas del poblado del Pozo Nuevo en construcción y las hileras diseminadas de chabolas del Pozo Viejo²¹. En el borde entre ambos asentamientos se

19. El concurso de proyectos para la instalación interior del Pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas se presenta en abril de 1957. En el proyecto ganador participan los arquitectos Carvajal, Corrales, Romany, Sáenz de Oíza, De la Sota y Vázquez Molezún, además de 7 conocidos artistas plásticos (Oteiza incluido), que se dividen el trabajo por grupos y zonas. Oíza renuncia a finales de año. Feduchi, Pedro: “Archipiélago hexagonal” y “Paneles, Planos y Memoria del concurso”, AAVV (Cánovas, A. ed.): *Pabellón Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Madrid: DPA-ETSAM, UPM y Ministerio de la Vivienda, 2005. 103-143.

20. El proyecto se hizo en las horas de descanso, “por la noche y en su casa” según palabras de Eduardo Mangada (Conversación 27.05.2019). También Moneo recuerda varias maquetas y la esencia y significado del proyecto, aunque no sus planos concretos. (Conversación cit). Al final de 1958, Mangada trabaja con Oíza por las tardes en el Grupo del Hogar del Empleado, en la calle Cadarso, y participa en el poblado de Entrevías, mientras Rafael Moneo colabora en su estudio particular de la calle Villanueva, por las mañanas, participando en la casa de Álava.

21. El seguimiento de numerosos vuelos fotográficos entre 1956 y la actualidad, algunos extensamente publicados, permite comprobar el desarrollo territorial de Entrevías, bien identificable entre la vía del tren y el camino de ronda hacia el Manzanares, así como confirmar las marcas previas y el ritmo de las construcciones en la parcela de la Capilla.

situará el peculiar agregado arquitectónico donde solo se distingue entonces una senda del barrio, un claro camino diagonal bajo la línea de alta tensión²² que marca la divisoria de la parcela y los distintos encargos: a Oíza, la Capilla, y a Laorga, el resto de los edificios del complejo parroquial, con una guardería que acentúa el acuerdo entre edificaciones. Esta topología preexistente parece haber sugerido a Sáenz de Oíza la traza de la Capilla y la ocasión de introducir las direcciones oblicuas sobre el urbanismo ortogonal que él mismo había impuesto en Entrevías.

“La capilla del padre Llanos son dos naves que se unen en el altar. La primera acogía un taller, y la segunda la iglesia, arriba una pequeña residencia. El centro parroquial es una especie de Campo Religioso, en el que se sitúan las dependencias parroquiales, el baptisterio... Todo en hormigón”²³.

La solución que se lleva a cabo es literalmente así. La luz desliza sobre los esbeltos soportes acartelados de hormigón blanqueado y potencia su plasticidad desde el enorme lucernario. La dirección sesgada se impone radicalmente en la totalidad de los espacios mediante una geometría precisa y compleja, muy calculada formalmente para articular una planta continua, capaz de desarrollar el programa con libertad.

En 1960 la totalidad de la Capilla está construida asombrosamente igual a la icónica maqueta. Excepciones, como el espacio triangular descubierto para la entrada desde la calle Martos o el desarrollo final de patios y cubiertas, mantienen abierta la posibilidad de soluciones alternativas para accesos y envolventes, que debieron manejarse. El edificio se fue completando por etapas y, probablemente, perdiendo su impulso inicial por las dificultades de construir aquellos hormigones en un contexto de tan exiguos medios²⁴.

La versatilidad de usos venía heredada ya desde la etapa de “El Chabolón” donde se dispusieron unos portones correderos para convertir la capilla inicial en comedor, aulario o local vecinal. Una organización de múltiples actividades que Llanos y Oíza debieron aproximar sucesivamente sobre la trama triangular de la nueva Capilla, consiguiendo que la condición de los

22. Otros caminos de un barrio sin urbanizar durante años, como Tomateros u Hormigueras, son importantes en el día a día de los vecinos y en la disposición de las edificaciones. En la memoria del Proyecto Reformado del Poblado Dirigido Entrevías 1ª fase, consta la modificación del bloque nº 10 recortando su longitud, debido a la existencia de la línea de alta tensión de Iberduero, que condiciona este borde noreste.

23. Alberdi, Rosario y Sáenz Guerra, Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, Madrid: Pronaos, 1996, 90-91.

24. La tapia perimetral desvirtúa el exterior ocultando el cerramiento dentado de la Capilla. Las intervenciones sucesivas enlazaron con la demolición parcial en 1984 que desmanteló las zonas de habitación de trabajadores primero y las dependencias de los sacerdotes después, eliminando paulatinamente toda el ala oeste hacia el patio de primaria. El volumen y claustro quedaron mutilados tal y como los conocemos hoy, con la construcción del Centro de Acogida, Formación y Empleo de Mujeres Víctimas de Violencia de Género, inaugurado en 2009 que impide, definitiva y lamentablemente, la reconstrucción de la Capilla completa.

espacios esviados fuera útil durante más de treinta años en un universo que gestionaba el alma contestataria vecinal²⁵.

En otoño de 1959 la aportación económica de la marquesa de Bériz a los jesuitas hizo posible la construcción del conjunto en tiempos cortísimos -“una iglesia, unas escuelas más lo de los jóvenes huéspedes”- en aquel enclave de chabolas que no cesaba de crecer. El Ministerio se había comprometido a que los terrenos pasaran a ser propiedad de la Compañía de Jesús, aunque el pago llegara a plazos. A pesar de las etapas abruptamente marcadas por el sistema de autoconstrucción “dominguera” de la Cooperativa del Pozo, en 1963 se habían completado las edificaciones de Laorga y la de Oíza, conformando los cuatro grandes patios que articulan el lugar²⁶. La experiencia de participación ciudadana que allí tuvo lugar, si bien va desfigurando la imagen de los proyectos originales, añade una condición antropológica, ya se ha dicho, digna de un estudio particular.

Volvemos al proyecto de la Capilla para observar la trama base de la planta. Su módulo rector es la altura del triángulo equilátero de 2.10 metros, que es la distancia entre ejes de los pórticos de la estructura repetida sin excepción según la orientación norte-sur. Las dos únicas dimensiones para la luz entre apoyos en todos los pórticos son: 4.85 y 7.27, que resultan de duplicar y triplicar la medida de 2.42 del lado del triángulo²⁷. Una urdimbre de triple dirección cuyas relaciones numéricas y espaciales definen un claustro romboidal de siete unidades triangulares de lado, truncado en el vértice oeste. Este espacio central ordena cuatro alas diferenciadas: 1. capilla, 2. nave de ampliación de culto y usos múltiples/común de trabajadores, 3. comedor/cocina/bar y 4. entrada/residencia de sacerdotes y locales parroquiales. La organización espacial resultante es ciertamente inquietante por su condición trapezoidal, pero de innegable funcionalidad²⁸.

2.10 metros es uno de los obstinados múltiplos de 3 que interesaba a Oíza. Aquí mide la luz de los forjados y dimensión de las ventanas, así como la estricta anchura de los dormitorios en tranvía, algo mayor que el 1.80 de

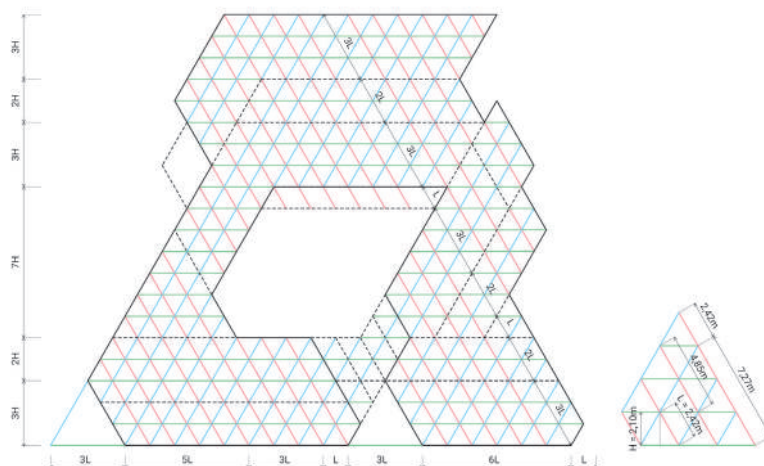
25. “La mudanza se hizo en vísperas de Navidad. Me fui con pena y confuso. El nuevo edificio, frente a frente al Pozo, se había levantado o estaba levantándose sobre toda una manzana que a dedo me o nos (a la Compañía de Jesús) había atribuido el Director de la Vivienda. Sobre él levantó Sáenz de Oíza una capilla pobre y original que, todavía en uso, interesa a los entendidos”. Llanos, José María, SJ: *Confidencias y confesiones*, Santander: Sal Terrae, 2005, 112-113.

26. Actualmente Escuela infantil “Borja”, Colegio de primaria “Santa María del Pozo”, Centro de adultos “Peñafort”, Escuela profesional “Primer de mayo” y Común de trabajadores (Centro de acogida), todos a cargo de la Fundación José María Llanos. En la esquina de la Escuela profesional Laorga construyó el Cine-salón de actos con alguna reminiscencia de la cubierta de la Merced y emparentada con las cubiertas de pendientes alternadas del Grupo escolar en Herrera de Pisuerga de Corrales y Molezún (en la iconografía del Pabellón de Melnikov de 1925).

27. Aparentemente las vigas de canto variable apoyan directamente en las fábricas de ladrillo del cerramiento, excepto en el ala de talleres a la calle Martos con soportes en fachada y dos plantas de altura. Las cartelas aparecen exclusivamente en los pilares de las naves de culto.

28. Se recuerdan los rezos del cura a paso marcial haciendo la diagonal del patio -este-oeste, este-oeste- como brújula del barrio (Conversaciones con Miguel Angel Pascual, verano 2019).

Fig. 12. Esquema geométrico, agosto 2019.
[Elaboración propia]



las viviendas del poblado²⁹. El concepto estructural obliga a un sobrefuerzo constructivo en un contexto de extrema precariedad³⁰ y pone de manifiesto la inquebrantable voluntad de confiarle la medida y expresividad del espacio. Cualquier requerimiento programático será subsidiario de los ángulos 60° y 120° y del gradiente oportuno de la altura de la sección que acompaña el orden de los espacios. Ésta resulta ser la clave del proyecto que engrandece el edificio de la Capilla en una experiencia memorable del que aún quedan aspectos por descifrar³¹.

Junto a las nítidas alineaciones de las naves, un perímetro anguloso y ciego acentúa el carácter introvertido de la edificación. El pavimento de cerámica albero 20x20 cm. y la cubierta revestida de zinc se plantean como enormes lienzos de diálogo entre la ortogonalidad urbana y el giro de la Capilla. Un prisma de cortes complejos y geometría diagonal que, seccionado mediante rotundos planos en descenso hacia la entrada, marca el acento en la máxima elevación del lucernario sobre el altar³². Planos continuos al suroeste que recuerdan las cubiertas transitables y sin petos de la casa Ugalde de Coderch y Valls en Caldetas³³.

29. Los 11 dormitorios iniciales se ampliaron a 12 alargando el volumen hacia la Ronda del Sur con una estancia doble y permitieron el alojamiento de unas treinta y seis personas. Paradójicamente se tabican transversalmente a la dirección de las vigas, como queda patente en las imágenes de su demolición.

30. Fernando Elena confirma al padre jesuita Landecho en las funciones de constructor y la ayuda de la Constructora Asturiana para la ejecución de encofrados y hormigones (Conversación 03.09.19).

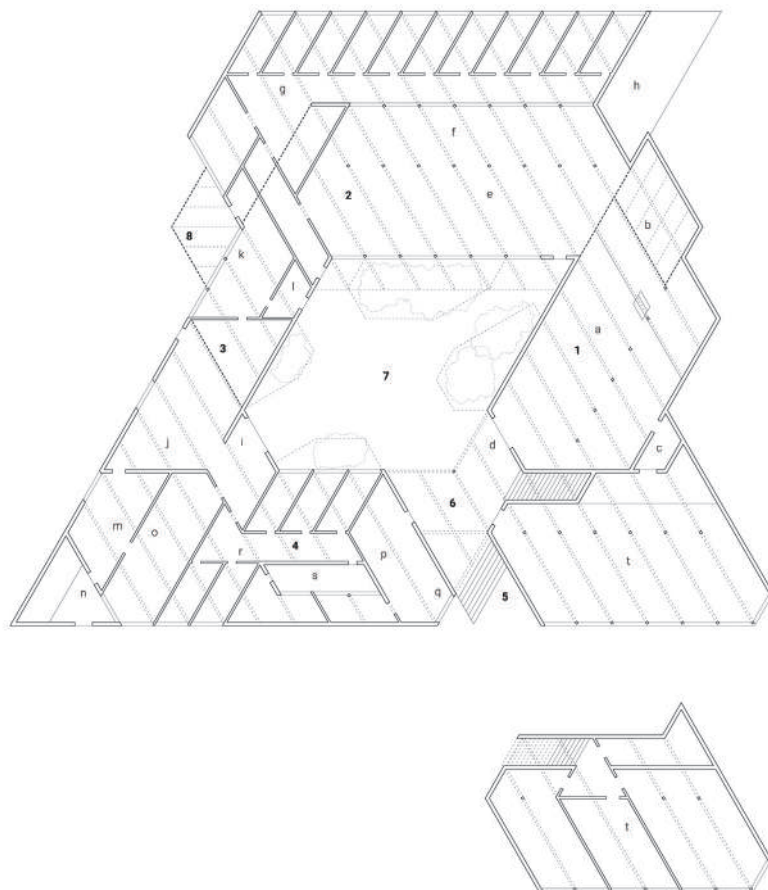
31. Para el sistema modular de Oíza ver: Vellés, Javier: *Oíza*, Barcelona: Puente Editores, 2018, 74-76.

32. La cubierta de zinc no se llegó a construir y sus faldones se fueron resolviendo en etapas sucesivas, perdiendo carácter respecto del proyecto.

33. Coderch y Valls, Casa Ugalde, Barcelona: "Villa en Caldetas", Revista Nacional de Arquitectura 144, diciembre 1953, 25-30. "Casa sulla costa spagnola", Domus 289, diciembre 1953, 1-5. Y Teixidor, Joan: "José Coderch y Manuel Valls", *Zodiac* 5, octubre 1957, 139-140.

Fig. 13. Plantas baja y sótano de la Capilla Santa María del Pozo, agosto 2019. [Elaboración propia]

1. NAVE DE CULTO: a. capilla, b. altar, c. sacristía, d. entrada. 2. NAVE DE AMPLIACION DE CULTO Y USOS MÚLTIPLES/COMÚN DE TRABAJADORES: e. ampliación del culto, f. usos múltiples/talleres carpintería, g. residencia común de los trabajadores, h. ampliación. 3. USOS COMUNITARIOS: i. vestíbulo, j. bar, k. secretaría, l. barbería, m. cocina, n. patio, o. comedor. 4.- RESIDENCIA SACERDOTES Y LOCALES PARROQUIALES: p. despacho parroquial, q. ayuda fraterna, r. residencia religiosos, s. patio, t. talleres (imaginería, cerrajería, librería, imprenta, cordelería, bicicletas, vanguardia obrera juvenil VOJ). 5. ENTRADA. 6. SOPORTAL. 7. PATIO. 8. SOPORTAL PRIMARIA. 9. AMPLIACIÓN.



Afirman quienes fueron residentes entonces que la imagen de la Capilla sugería la de “un acorazado americano en las costas de Vietnam”³⁴, en alusión a su efectivo papel en el control social del barrio a través de las actividades de la juventud en torno al centro parroquial, y a las amenazas latentes hacia tal núcleo de activismo político. Entrevías entero puede interpretarse así respecto de la capital franquista, como también la Capilla de Oíza puede leerse como un acorazado por su propia autonomía lingüística. Acontecimientos inéditos en términos de contexto³⁵.

El esbelto esqueleto de hormigón inclinado en dos direcciones protagoniza un edificio de aspecto inacabado, unificado por la envolvente de ladrillo muy articulada en sus aristas. La organización de la planta queda abierta puesto que la solución proyectada nos es desconocida al ser un modelo de la cubierta el único testimonio legado. Datos escasos para dibujar un edificio demediado y muy alterado, que obligan a seguir las pistas de la realidad y de la memoria para entender lo que Oíza quiso hacer: “Lo que le salva siempre a Sáenz de Oíza es su manierismo larvado,

34. La metáfora puede atribuirse a Miguel Angel Pascual, repetida por el propio Llanos y posteriormente parafraseada en la cita de Francisco Umbral en Fernández Galiano, 1989, *Op. cit.*, 44.

35. La película “Flores de Luna” dirigida por Juan Vicente Córdoba y estrenada en 2008 pone en voz de algunos residentes y vecinos, la constatación del centro social como aglutinante de la juventud en torno a la Capilla, más que la religiosidad nunca inculcada a muchos asiduos.

*una constante de nuestra época. Un día se va a atrever a proyectar un Partenón oblicuo. Que no se ha hecho, que yo sepa*³⁶.

Concluimos la primera entrega de esta aproximación, conviniendo en la capacidad del arquitecto para apurar la geometría como recurso creativo. La obra de Oíza es la sucesión de experiencias de riesgo y precisión en torno a figuras espaciales arquetípicas, de cuya sabia manipulación surgen arquitecturas complejas e inteligentes que retienen su interés al cabo del tiempo. La dimensión humana y la fuerza de la emoción acompañan al genio ya en esta obra temprana de Entrevías.

La presente investigación ha bebido de fuentes de categorías diversas. A la infructuosa búsqueda de archivo, se ha seguido con el rastreo de la cronología de la construcción a partir de vuelos fotográficos³⁷. Sobre el entorno del padre Llanos y la vida en el centro parroquial han sido ciertamente valiosos los testimonios directos de residentes en el Común de los Trabajadores y de vecinos del barrio³⁸. Gracias al interés y ayuda de las personas del MPLD que trabajan actualmente en el edificio, ha sido posible realizar un levantamiento de estado actual sobre el plano previo que la organización ha compartido³⁹. Sobre el contexto arquitectónico y la figura del arquitecto, las fuentes bibliográficas, junto a las vivencias y opiniones de quienes estuvieron próximos a la gestación del Poblado y la Capilla, así como algunos de sus descendientes, han construido una memoria colectiva a través de múltiples conversaciones. Hemos intentado interpretar sus recuerdos y casar los ángulos de cada mirada para desvelar el semblante de este proyecto ausente, confirmando nítidamente su valía⁴⁰. Nuestro agradecimiento a cada uno.

Sin llegar a resolver todos los interrogantes, se adelanta una primera restitución gráfica, clara en sus conceptos, aproximada en ciertas decisiones y deliberadamente carente de detalles que serían especulativos, por ahora. Un relato razonado que no pretende sino reflexionar sobre la obra, desde la admiración hacia el proyecto y el deseo de continuar la

36. Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa: *Historia de la arquitectura contemporánea española, tomo III. Y Orfeo descende*, Madrid: Molly, 1997, 246.

37. Archivo de Villa, Arzobispado de Madrid, Archivo General de la Administración -AGA- y Archivo España de la Compañía de Jesús -AESI_A de Alcalá de Henares-, Archivo Regional de la CAM y Archivo de la Consejería de Transportes, Vivienda e Infraestructuras, Archivo Central de la Agencia de la Vivienda Social y Archivo del Ministerio de Fomento. Registros de Paisajes Españoles, Instituto Geográfico Nacional -IGN- y Centro cartográfico y fotográfico del Ejército del Aire -CECAF-.

38. Miguel Ángel Pascual Molinillo y Venecia Sánchez Ortiz, a quienes debemos su disposición a compartir recuerdos concretos de la vida en Santa María del Pozo y su guía para acercarnos a otros testigos como Laurentino de Miguel Morejudo y Álvaro Melgar, entre otros, en conversaciones durante el verano de 2019.

39. Vicente Baena, director del MPLD en Martos 185 y el arquitecto Mariano Calle nos facilitaron el levantamiento previo publicado en: Muñoz Carabias, F. F.: *La Capilla del Padre Llanos de Sáenz de Oíza. La transustanciación espacio-materia*, III Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis crítico de una obra Madrid: TC cuadernos, 2016, 604.

40. José Luis Romany (a través de Luis Herrero), Rafael Moneo, Eduardo Mangada, Fernando Elena, Enrique Arenas Laorga y Esteban Herrero, entre otros compañeros y amigos, en conversaciones a lo largo de 2019.

Figs. 14 y 15. Esquina Martos con Ronda Sur y patio hacia las entradas a las áreas comunitarias. [Archivo Miguel Angel Pascual y Lamet, Pedro Miguel: Rojo y Azul. José María de Llanos, Madrid: La esfera de los libros, 2013, 340]

Figs. 16 y 17. Carpintería en la nave de ampliación del culto e interior de la capilla hacia el altar. [Archivo Miguel Angel Pascual y Hogar y Arquitectura, 34, mayo-junio 1961, 19]

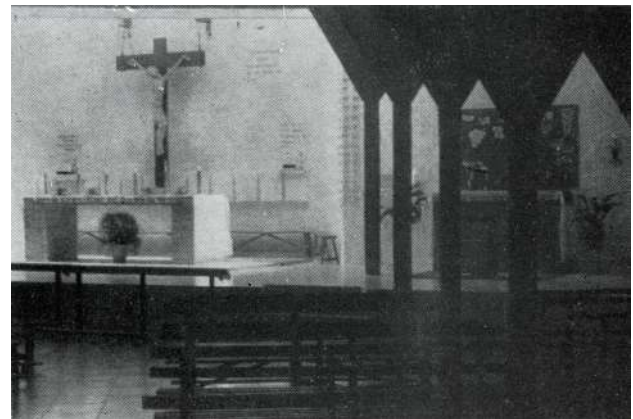
Figs. 18 y 19. Patio hacia el sur y nave de la capilla. Estado actual. [Fotografías Canosa y Hurtado]

conversación, quizá activando además su restauración y, en todo caso, invocando a los hados para que los planos originales aparezcan y nos expliquen más y mejor a Oíza.

Mientras tanto, sea la Capilla Santa María del Pozo dibujada en 2019 cálido homenaje al maestro. De parte de muchos.

“La capilla tiene la esencialidad, la humildad, la herencia artística, incluso, de las mismas manos que construyeron las chabolas anteriores, que es casi un espacio bíblico. ¿Si esa arquitectura es sagrada, lo será para siempre!, y eso es lo emocionante del hoy...”⁴¹.

41. Alonso, Francisco en “No te mueras sin ir a Ronchamp: Sáenz de Oíza”, Imprescindibles (26.12.2014), La 2 de RTVE (20:32’). <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-saenz-oiza-26-dic-2014/2925836/>



Bibliografía

- AAVV (Cánovas, A. ed.): *Pabellón Bruselas'58. Corrales y Molezún*, Madrid: DPA-ETSAM, UPM y Mº Vivienda, 2005.
- AAVV (Couceiro, teresa, coord.): *Actas III Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Análisis crítico de una obra* Madrid: TC cuadernos, 2016.
- AAVV (Fernández Galiano, Isasi y Lopera, eds.): *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- AAVV (Fernández-Isla, J.M. coord.): *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*, Madrid: Fundación Cultural COAM 1997.
- AAVV (Lasso, Miguel, coord.): *Arquitectura de Madrid. Periferia 3*, Madrid: Fundación COAM, 2007.
- AAVV (Pozo, J.M. coord.): *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, Pamplona: t6 Ed. Universidad de Navarra, 2000, 133-140.
- AAVV (Sambricio, ed.): *100 años de la historia de la intervención pública en la vivienda y la ciudad*, Madrid: AVS 2008.
- Alberdi, Rosario y Sáenz Guerra, Javier: *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, Madrid: Pronaos, 1996.
- Arenas Laorga, Enrique: *Luis Laorga, arquitecto*, (Soto y Delgado dirs.), Tesis Doctoral DPA-ETSAM, UPM 2015.
- Baldellou, Miguel Angel: *Sáenz de Oíza, arquitecto (1918-2000)*, Buenos Aires: Diseño, 2019.
- De Llanos y Pastor, José María SJ: *Confidencias y confesiones*. Santander: Sal Terrae, 2005.
- Delgado Orusco, Eduardo: *Santa María del Pozo: Francisco Javier Sáenz de Oíza y Manuel Sierra Nava, 1956*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2000.
- Fernández Nieto, M. Antonia: *Las colonias del hogar del empleado: la periferia como ciudad*, Madrid: EAE 2011.
- Fullaondo, Juan Daniel y Muñoz, María Teresa: *Historia de la arquitectura contemporánea española, tomo III. Y Orfeo descende*, Madrid: Molly, 1997.
- Fullaondo, Juan Daniel y Agulló Iranzo, María Asunción: *La bicicleta aproximativa, conversaciones en torno a Sáenz de Oíza*. Madrid: Kain, 1991.
- INV y OSH: *Entrevías. Transformación urbanística de un suburbio de Madrid*, Madrid: Ediciones del INV, 1965.
- Lamet, Pedro Miguel: *Rojo y Azul, José María de Llanos*, Madrid: La esfera de los libros, 2013.
- Noticias de la Provincia de Toledo, 1961-65*, Alcalá de Henares: Archivo Compañía de Jesús.
- Sáenz Guerra, Francisco Javier: *Un mito moderno: Una capilla en el Camino de Santiago: Sáenz de Oíza, Oteiza y Romani, 1954*, Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007.
- Vellés, Javier: *Oíza*, Barcelona: Puente Editores, 2018.
- Verdoy Herránz, Alfredo SJ: *50 años de presencia de la Compañía de Jesús en El Pozo del Tío Raimundo*. Madrid: Provincia de Castilla, Compañía de Jesús, 2005.
- “Arquitectura” 58, octubre 1963 y 64, abril 1964. Madrid.
- “Domus” 289, diciembre 1953. Milán.
- “El Croquis” 32-33, 2002. El Escorial.
- “Hogar y Arquitectura” 34, mayo-junio 1961 y 49, noviembre-diciembre 1963. Madrid.
- “October” v9, Verano 1979. Cambridge, Massachusetts.
- “Revista Nacional de Arquitectura” 144, diciembre 1953. Madrid.
- “Zodiac” 5, octubre 1957. Milán.
- Película documental “Flores de Luna” dirigida por Juan Vicente Córdoba, 2008.
- Imprescindibles de La 2, RTVE: “No te mueras sin ir a Ronchamp: Sáenz de Oíza”, 26-12-2014.

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Alejandro Carrasco Hidalgo

Universidad de Alcalá / Máster en Arquitectura
carrascohidalgo.alejandro@gmail.com

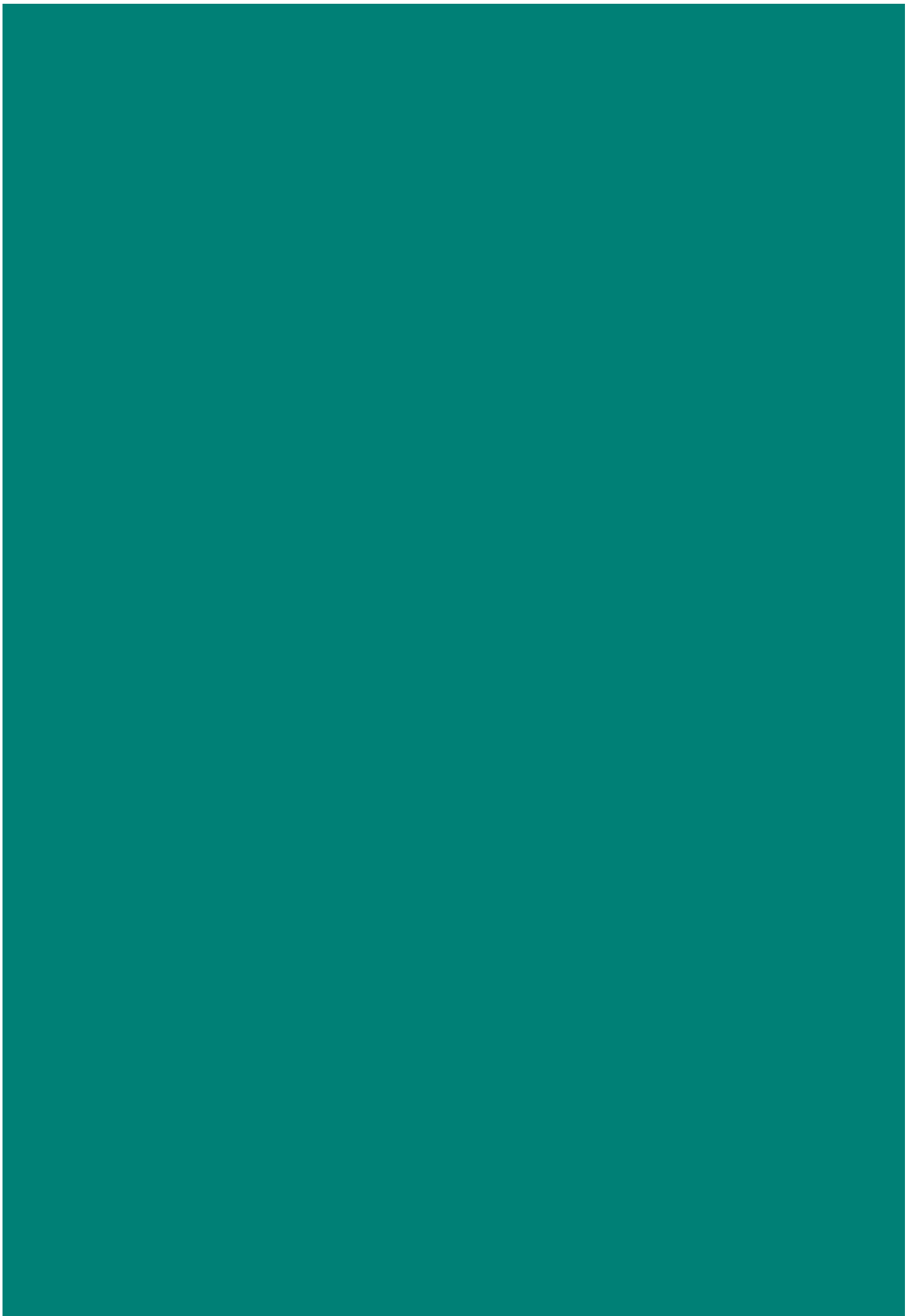
Generalización de las arquitecturas para el control y la vigilancia a partir del siglo XVIII. Estrategias espaciales para la supervisión de los actos y los cuerpos / Generalization of control and surveillance architectures from the 18th century onwards. Spatial strategies applied to the control and supervision of acts and bodies

El conjunto de cambios que se produjeron a lo largo del siglo XVIII en Europa dentro del movimiento de la Ilustración supuso una serie de modificaciones que afectaron a todos los ámbitos de la sociedad, y que, en general, buscaban otorgar un papel central a la ciencia como medio para garantizar el progreso. La arquitectura no escapó a este proceso, y, debido a la extensión de este positivismo y a los cambios que se estaban introduciendo en los sistemas económicos, productivos y sociales, el diseño de los espacios se establece en este momento como una de las estrategias de control y perpetuación de las relaciones de poder predominantes, reemplazando de esta manera a la violencia y los castigos públicos. La extensión de este conjunto de estrategias comenzó con la prisión como tipo, pero rápidamente se propagó a otros tipos de arquitecturas productivas, como las escuelas, las fábricas o los hospitales, y desde allí inició un proceso progresivo de desmaterialización que centra su actuación en diseño urbano y, con el advenimiento de las tecnologías digitales, en la ciudad en un sentido general.

The series of changes occurred during the 18th century in Europe as part of the Enlightenment, resulted in some modifications that affected all the spheres of society, trying to establish science as the main tool to guarantee human progress. Architecture didn't escape to this process, and due to the spread of positivism, and the changes that were being introduced in the economical, productive and social systems, the design of spaces is highlighted as one of the main strategies to ensure control and power exhibition, replacing violence and public punishments. The spread of this kit of strategies started with the typology of the jail, but it quickly propagated itself to many other productive architectures such as schools, factories or hospitals, and from there a progressive dematerialisation took place focusing of urban design and, thanks to the appearance of digital technologies, on cities as a whole.

Ilustración, Fábricas, Escuelas, Cárceles, Arquitecturas disciplinarias, Arquitecturas productivas
/// Enlightenment, Factories, Schools, Prisons, Disciplinary architecture, Productive architecture

Fecha de envío: 23/09/2019 | Fecha de aceptación: 12/11/2019



Una arquitectura que observa y disecciona. El final de los cadalsos.

Durante los siglos XVII y XVIII se consolidó el concepto del cuerpo como objeto y blanco de las relaciones de poder. Frente a los suplicios que se desarrollaban de forma general hasta el momento como medio de castigo y control social, a partir de entonces el cuerpo ya no sería castigado y torturado, sino manipulado, formado, educado... en definitiva un objeto sumiso que obedecería y se comportaría según se le ordena. Estas ideas ya fueron adelantadas por pensadores como Descartes y también por Julian Offray de La Mettrie a través de sus textos sobre el hombre-máquina¹, pero es en este período cuando su aplicación se generaliza. Ésta evolución se fundamenta a su vez en los principios utilitaristas que defendían la consolidación de una sociedad ideal a través de la libertad de elección. Según Laval, para ello era necesario garantizar la seguridad del conjunto, pero no a través del castigo sobre las actuaciones que se salían de la norma, sino mediante la observación y la prevención de la delincuencia potencial².

Aparecen por tanto durante este período las disciplinas, que si bien podríamos considerar que tienen un origen anterior en instituciones como los conventos o los campamentos militares, es en este momento cuando se constituyen como fórmulas generales de dominación, introduciendo además novedades respecto a los planteamientos preexistentes. En primer lugar se efectúan modificaciones sobre la escala del control. Ésta ya no se corresponderá con el cuerpo como idea global, sino que actuará sobre las partes, asegurando movimientos, gestos o actitudes. Por otro lado, el objeto de este control no serán ya los elementos sino la economía de los mismos, actuando más sobre las fuerzas que sobre los signos. Y por último, a partir de ahora se ejercerá una coerción ininterrumpida, que codificará el tiempo, el espacio y los movimientos. Todo esto supone la aparición de un nuevo tipo de relación de poder, distinta a aquellas que podían haber existido previamente, como podían ser el vasallaje, la esclavitud o la servidumbre, o incluso el ascetismo y las “disciplinas” monásticas, que va a suponer la aparición de tipos y dispositivos arquitectónicos que permitan materializar estas ideas. Serán espacios donde la disciplina

1. LA METTRIE, Julien Offray de: *El Hombre Máquina*. 1747

2. LAVAL, Christian. (2012) Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique. *La revue du MAUSS*, 40 (2), p.8.

fabrica “cuerpos dóciles”, que, como enuncia Foucault, serán cuerpos sometidos y ejercitados, más productivos, pero también más obedientes.³

La aparición de esta nueva anatomía política no debe entenderse como un descubrimiento repentino, sino como una coincidencia de múltiples procesos generalmente menores que convergen y dan forma a una estrategia general. Estas nuevas disciplinas y controles se desarrollan tempranamente en los colegios o escuelas elementales, saltando posteriormente a otros tipos como los espacios hospitalarios o las organizaciones militares. De forma general han ido apareciendo para dar respuesta a situaciones coyunturales, como pueden ser cambios en el modelo productivo, el recrudescimiento de enfermedades o contagios, invenciones o hitos militares, pero se inscriben claramente dentro de un proceso general, el de una microfísica del poder que, lentamente, va a extenderse a espacios cada vez más amplios, tendiendo a ocupar todo el cuerpo social.⁴

Por tanto, frente al poder exhibido en las plazas se va a desarrollar una estrategia de dominación predominantemente oculta, una economía de los esfuerzos que va a permitir no ya solo controlar, sino obtener un mayor rendimiento de aquellos cuerpos sometidos a través del control de hasta los más pequeños procesos y gestos. La disciplina es una anatomía política del detalle⁵. Al igual que Leonardo Da Vinci diseccionaba los cuerpos para intentar saber cómo funcionaban, la arquitectura disciplinaria disecciona a los individuos hasta conocer el funcionamiento de sus más pequeños mecanismos, para así poder actuar en respuesta y obtener sus beneficios, dejando de ser una manifestación del orden para convertirse en la herramienta más útil para garantizarlo.⁶

Un conjunto de actuaciones silenciosas. El diseño espacial como herramienta de control.

Como cualquier estrategia, las disciplinas se apropian de un conjunto de técnicas que, rigurosamente ordenadas, pretenden ejercer el control sobre los individuos, siendo quizá la más importante de todas ellas la distribución espacial. Esta ordenación no se realizará de cualquier manera, sino que tiene unas premisas claras que van a permitir que esa corrección que se quiere imponer sobre los cuerpos sea efectiva. Es precisamente en esta circunstancia donde aparecen el diseño de los espacios y la arquitectura como un corpus general que podría integrar de forma mucho más silenciosa todas las diferentes actuaciones e intenciones que se estaban canalizando hacia la vigilancia y el castigo.

La primera de las pautas a garantizar sería la clausura, es decir, el establecimiento de un espacio cerrado heterogéneo respecto a lo exterior⁷, que

3. FOUCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*, Editorial Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 2012. p.160

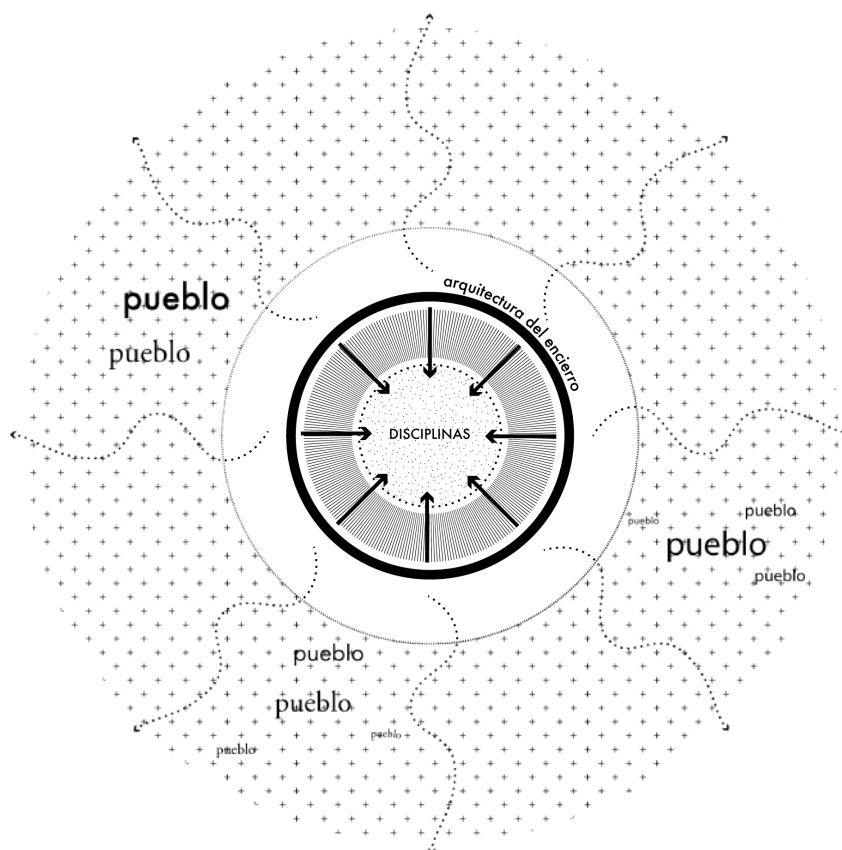
4. *Ibid.*, p.161

5. *Ibid.* p. 161

6. VIDLER, Anthony, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton Architectural Press, Princeton, New Jersey, 1987.

7. FOUCAULT. *Op. cit.*, p. 164

Fig. 01. Diagrama de funcionamiento espacial de las arquitecturas de clausura.
Elaboración propia



permitiera garantizar la estanqueidad disciplinaria. Esta maniobra había sido ya empleada en el pasado, en arquitecturas con funciones diferentes pero motivaciones similares, como eran las murallas exteriores de las ciudades o los conventos. Ahora aparecerán tipos como los colegios, los cuarteles o incluso los hospitales⁸, que aunque persiguen objetivos diferentes como son la educación, el orden social o la conservación de la salud, se sirven de las mismas tácticas para alcanzar sus metas. También podemos incluir aquí las fábricas, que en el siglo XVIII llegarán a tener una escala mayor debido al surgimiento de los nuevos modelos productivos capitalistas, ya que supone la creación de “ciudades productivas” en las que dentro del complejo fabril se incluyen alojamientos para trabajadores, como era el caso de las fábricas de fundición de Le Creusot, las fundiciones de la Chaussade o el poblado productivo de Nuevo Baztán. Unos de los rasgos predominantes de este tipo de diseño reside en que la clausura no es un principio indispensable, rígido ni constante, sino que trabaja en el espacio de una manera mucho más refinada y flexible. Por ello tenderá a la formación de espacios analíticos donde los individuos sean visibles para poder vigilar conductas y corregirlas, o detectar presencias o ausencias y, de un modo más general, poder conocer dominar y utilizar los cuerpos. Dentro de la idea de confinamiento, se establece una división espacial según la cual cada individuo en función de sus habilidades o posibilidades tenía un

8. WALLENSTEIN, Sven-Olov, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, Princeton Architectural Press, Nueva York. p.31

Fig. 02. Complejo fabril de Le Creusot, ca. 1749. www.ecomusee-creusot-montceau.fr



lugar asignado, facilitando la individualización⁹ y la creación de una subjetividad que garantizaría un control más efectivo.

En relación con lo anterior, empieza a observarse una creciente funcionalización de las instituciones disciplinarias. Mientras que en un inicio se ubicaban en arquitecturas cuyo fin era únicamente la vigilancia, poco a poco se van especializando, ya que se comprueba que las estrategias que se estaban desplegando servían de igual manera para controlar y para mejorar de manera exponencial la producción, para lo que era necesario asignar a estos espacios una función concreta. Es decir, las estrategias de control se tienen que especializar en la tarea a la que están destinadas para así poder obtener un mayor rédito productivo. Para ello se deberían poder observar y controlar todas las variables del proceso productivo ejecutado por el trabajador con el objetivo de que sus habilidades pudieran ser cotejadas, comparadas y evaluadas de forma particular. Esta individualización del trabajo surge como consecuencia de la división del proceso de producción característico del capitalismo incipiente a finales del siglo XVIII. Dentro del debate sobre las bondades o contrapartidas de este proceso, Karl Marx ya reafirmaba la naturaleza coercitiva del mismo: La división manufacturera del trabajo supone la autoridad incondicional del capitalista sobre hombres reducidos a meros miembros de un mecanismo colectivo, propiedad de aquél; la división social del trabajo contrapone a productores independientes de mercancías que no reconocen más autoridad que la de la competencia, la coerción que ejerce sobre ellos la presión de sus mutuos intereses.¹⁰

9. Foucault definiría la individualización como una de las herramientas de control más exhaustivas, ya que facilita la adquisición de conocimiento y la vigilancia sobre el individuo, posibilitando de esta manera una respuesta acorde a sus características.

10. MARX, Karl, *El Capital*, Siglo XXI Editores, México D.F., 2011, Tomo I. p.433 - 434

Por último, estas series o elementos en los cuales se dividen los espacios disciplinados son intercambiables, ya que no vienen definidos por una lógica espacial ni territorial, sino jerárquica, distribuidos por tanto dentro de un sistema de relaciones abstracto. Esta organización del espacio serial supuso un gran avance en la organización de la enseñanza elemental, ya que permitía sobrepasar el modelo tradicional, donde un alumno trabajaba con el maestro mientras los demás, ociosos, esperaban, cambiándolo por otro en el que todos podían trabajar y ser controlados al mismo tiempo. El espacio didáctico se empezaba a configurar entonces como un lugar para aprender, pero también para individualizar, jerarquizar, etiquetar y en definitiva, producir.

Todas estas técnicas disciplinarias agrupadas bajo los conceptos de las celdas, los lugares y los rangos definen espacios arquitectónicos, funcionales y jerárquicos complejos, cuya forma física es la pura materialización de estas ideas. No responden por tanto a estrategias espaciales, materiales y compositivas físicas, sino a sistemas relacionales elaborados que se escapan de la mera construcción ¹¹. De esta manera las arquitecturas del poder y del saber se configuran como la materialización física de modelos abstractos, transitando desde el diagrama hacia la lógica espacial. Así se garantiza la obediencia de los individuos y una mayor productividad del tiempo y de los gestos a través del empleo de cuadros, que permiten organizar lo múltiple, conocerlo y organizarlo, convirtiéndose en una pieza clave en el establecimiento de una microfísica del poder ¹² basada en la coerción celular.

Coreografías espacio-temporales. Traslaciones desde la organización temporal a la espacial.

Si bien la organización de las instituciones disciplinarias a nivel jerárquico-espacial y los cuadros adaptativos son uno de los avances que permitieron mayores progresos en lo referente a los espacios de control, la utilización del tiempo también va a suponer sustanciales mejoras en el funcionamiento de las disciplinas ¹³. Vieja herencia de otros tipos como los monasterios, se extendieron rápidamente sobre el resto de las instituciones disciplinarias. A igual que se estaba produciendo una traslación directa desde los diagramas abstractos de pensamiento y funcionamiento al diseño de los espacios, se iba a producir también una transferencia desde la gestión de los horarios y la organización temporal a la arquitectura.

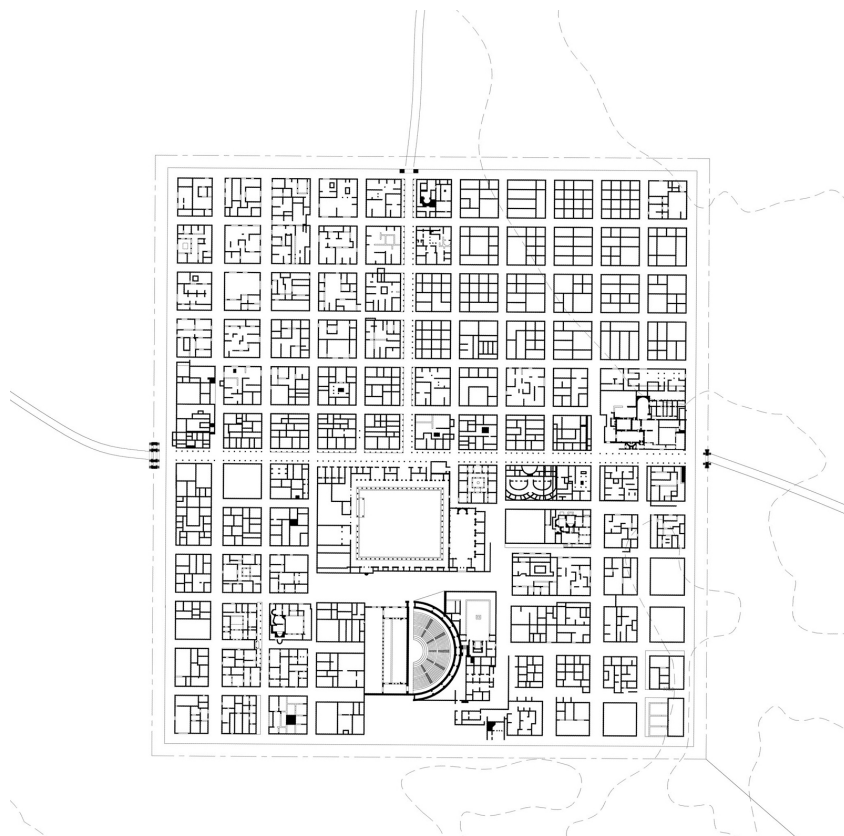
El estilo de vida monacal evolucionó a través de diferentes modelos, estando determinada inicialmente por cabañas individuales que estaban agrupadas de forma flexible alrededor de un espacio común, como podía ser la iglesia, en lo que suponía el germen de las disciplinas en cuanto a arquitecturas celulares. Posteriormente, con la aparición del monasterio cenobítico, se introduce el control estricto sobre los monjes: hasta el más mínimo detalle está determinado, desde la vestimenta hasta el ritmo de

11. WALLENSTEIN. Op.cit., p.35

12. Para una definición más detallada: FOCAULT, Michel, *Microfísica del Poder*, Ediciones la Piqueta, Madrid, 1979

13. FOCAULT. Op.cit., p. 173

Fig. 04. Esquema del trazado romano de la ciudad de Timgad. <http://socks-studio.com/2017/06/21/a-perfect-grid-the-roman-town-of-timgad-the-african-pompeii/>

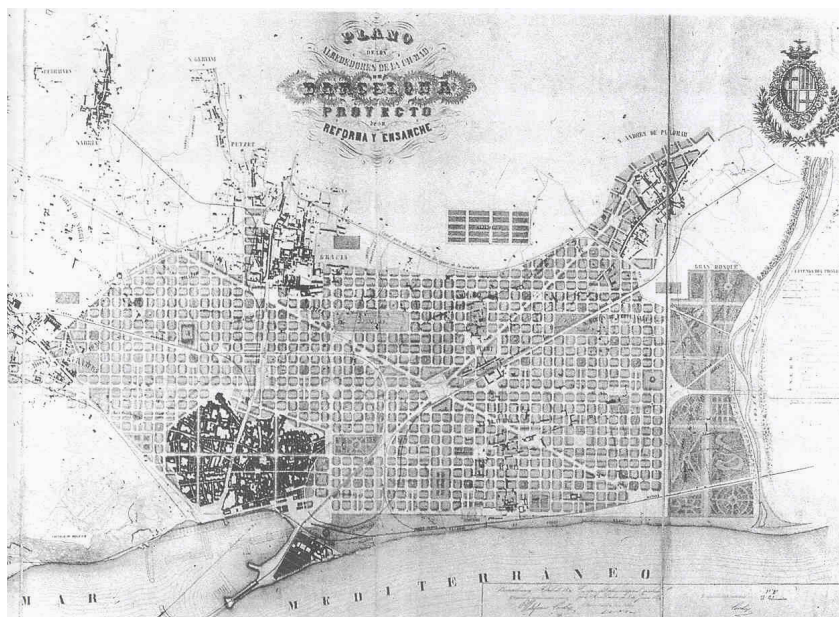


El salto a la ciudad. Del encierro al control abierto sistemático.

Las disciplinas, en resumen, se encargarían de fabricar individualidades que responden a cuatro descripciones: celulares (por su organización), orgánicas (por su acción sobre los cuerpos), genéticas (por su control del tiempo) y combinatorias (por su organización e interrelación). Para ello compone cuadros, prepara maniobras, impone ejercicios e idea tácticas. Y son precisamente estas actuaciones humildes y menores las que, en contraste con la grandilocuencia y estridencia de las manifestaciones soberanas de los siglos anteriores, se van introduciendo progresivamente en el resto del cuerpo social. Basadas en un funcionamiento calculado pero constante, las disciplinas se consolidarán como estrategia de poder debido a dos mecanismos, la inspección jerarquizada, la sanción normalizadora, y a un tercero que surge como combinación de los anteriores, el examen¹⁶. Las instituciones disciplinarias por tanto son dispositivos que coaccionan bajo la acción de la mirada. Una mirada que tendría por objetivo volver transparente la acción de los individuos, desarrollando observatorios de la vida humana. Si controlaba la salud se denominaría hospital, si observaba el aprendizaje se llamaría colegio y si se interesaba por la producción recibiría el nombre de fábrica. Pero, sin embargo, estos sistemas también podían ser utilizados a una escala mucho mayor que la de los edificios como son las ciudades. Desde la antigüedad existen modelos que han explotado estas estrategias para garantizar el control y asegurar la gestión de los territorios, siendo ejemplos de observatorios ideales los campamentos militares romanos. Aparecen como manifestación directa de un poder controlador, donde el plano de matriz cuadrada permitía definir el número y la localización de las tiendas,

16. FOCALULT. Op. cit., p. 199.

Fig. 05. CERDÁ, Ildefonso. Plan de ensanche y reforma de la ciudad de Barcelona. 1859. es.wikipedia.org



su orientación, la geometría y dimensión de las calles,... componiendo un sistema que funcionaba por un principio de visibilidad general, donde se aplicaban los mismos procedimientos que en el siglo XVIII se aplicarían a las arquitecturas disciplinarias: la generación de un sistema para la observación y la subjetivación. Las ciudades y campamentos romanos hacían uso de estos sistemas, en los que mediante el diseño de la retícula se conseguía por un lado un modelo fácilmente reproducible que permitiera la extensión del imperio, pero por otro un fácil control y una máxima visibilidad dentro del mismo, haciendo así más fácil la organización interior, pero también la defensa frente a las amenazas exteriores.

Con origen en estos sistemas militares y urbanos, a partir de la Ilustración estos dispositivos de visibilidad general se extienden como práctica habitual en el diseño y control de las ciudades. Dentro del conjunto de cambios sociales producido en la transición entre el siglo XVIII y el XIX sobre el que se están desarrollando los análisis previos, en la escala urbana encontramos también algunos ejemplos significativos. El plan del Barón Haussmann para la renovación de París resume de manera clara la representación del poder en la ciudad. Frente a la caótica forma urbana preexistente y siguiendo las nuevas tecnologías y conocimientos, se arrasaron barrios enteros y se planificaron nuevas avenidas e infraestructuras como estaciones, mercados o teatros. Desde la revolución francesa los barrios medievales de París habían sido escenario de numerosas revueltas y con este nuevo plan muchos de ellos se habían convertido en generosos espacios que permitían volver más transparente la acción urbana. En palabras de Jean Starobinski, con su mezcla de monumentalidad y propósito represivo, las destrucciones y reconstrucciones del urbanismo de mediados de siglo fueron una de las causas del spleen o sentimiento de exilio.¹⁷

17. STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París, 1989, p. 15-25.

Se estaban produciendo entonces modificaciones en las ciudades con base en el nuevo cuerpo intelectual y en la búsqueda de un mejor funcionamiento de las mismas, y para ello se aplicaban las mismas estrategias que en el resto de disciplinas descritas anteriormente: posibilidad de vigilancia, elaboración de conocimiento, clasificación o control de los tiempos. La culminación de estos procesos se dará con la aparición del concepto de urbanismo en 1867 propuesto por Ildefonso Cerdá y su Teoría general de la urbanización. Este texto aparece de manera posterior a su famoso plan para la ciudad de Barcelona, considerado el primero de la historia en aplicar sistemáticamente criterios científicos como las estadísticas al diseño urbano. Al igual que en el caso de prisiones, colegios o fábricas, este conocimiento se aplica con el objetivo de mejorar el rendimiento del objeto final, en este caso buscar la homogeneidad en la redistribución de la riqueza y configurar a escala urbana un método de gobierno en el cual estaba en juego el bienestar, la seguridad y el control económico de las clases trabajadoras. En este caso el control no se debe entender tanto como castigo o vigilancia, sino como gestión, buscando una mayor productividad y eficiencia del espacio de la ciudad. Se produce, por tanto, una instrumentalización del diseño urbano que al igual que el resto de procesos pertenecientes al mismo proceso, se ve también impulsado por el cambio de los modelos productivos y la aparición del capitalismo.

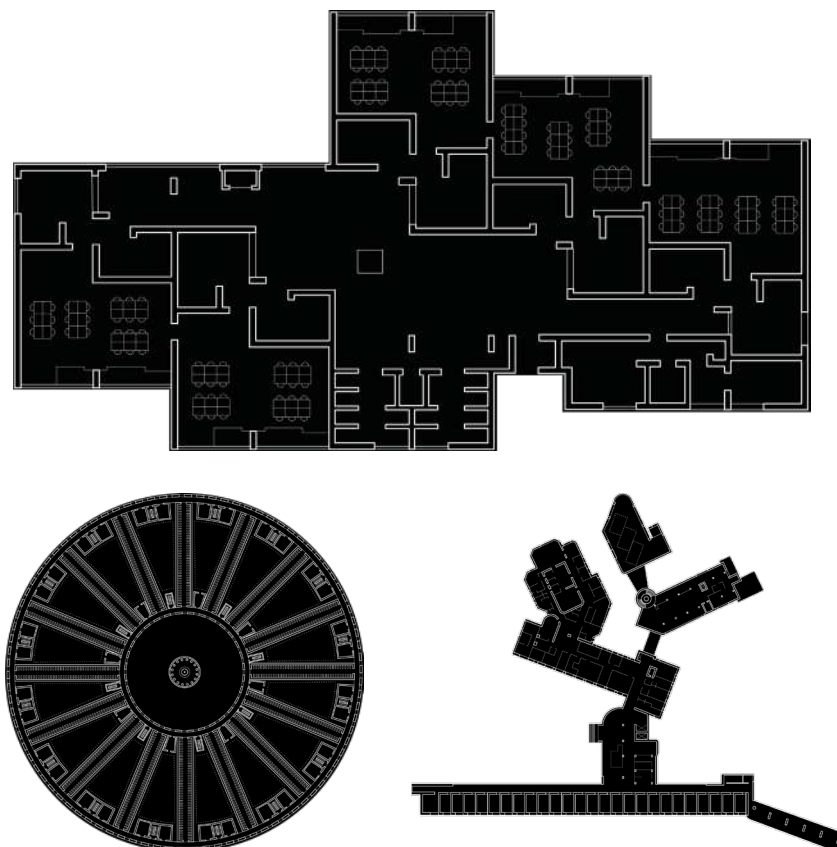
Arquitecturas de la observación. La propagación del modelo panóptico hacia la arquitectura productiva.

En resumen, el cambio del siglo XVII al XVIII supone la consolidación de los dispositivos arquitectónicos como medio de control. El establecimiento de sistemas productivos y disciplinarios en los que la vigilancia era una pieza clave para el éxito de los mismos, la convertía en un operador decisivo y necesario. Esta función directiva, vigilante y mediadora se convierte en función del capital cuando el trabajo que está subordinado a él se vuelve cooperativo. En cuanto a función específica del capital, la función directiva asume características específicas.¹⁸ En las instituciones productivas permitía optimizar procesos y aumentar los beneficios, mientras que en otras como las de aprendizaje estas estrategias eran necesarias debido al control que demandaba la masificación de las mismas.

Edificios como las salinas de Arc-et-Senans diseñadas por Nicolas Ledoux son manifestaciones de esta extensión del concepto de la vigilancia. Concebido como un complejo para manifestar la organización jerárquica del trabajo, consta de un edificio administrativo colocado en posición central, alrededor del cual se disponen el resto de volúmenes destinados a la producción de sal. Esa posición de dominio de las administraciones reflejaba esa búsqueda permanente de la transparencia de los individuos y de su máxima visibilidad con el objetivo de controlar lo que allí estaba ocurriendo. Desde este volumen se emitirían las órdenes, se juzgarían las faltas y se tomarían las decisiones. Como una representación ciertamente utópica respecto a lo político, las salinas aparecen como uno de los numerosos ejemplos de arquitectura de vigilancia circular que surgen durante los siglos XVIII y XIX, a la que acompañan otros como el Panóptico de Jeremy Bentham, la prisión de la Petite Roquette de Harou-Romain o el proyecto para el Hôtel-Dieu de Bernard Poyet.

18. MARX. Op.cit., p.434

Fig. 06. De arriba a abajo, Colegio Montessori, Hotel Dieu, Sanatorio de Paimio. Elaboración propia



Precisamente el Panóptico de Jeremy Bentham es el ejemplo más representativo de este tipo de arquitecturas y posiblemente el punto de arranque de la generalización en cuanto a la aplicación de estas estrategias. Su importancia reside en el establecimiento de un modelo que permitía una vigilancia completa, sin que aquellos que eran observados pudieran controlarlo. Además este diseño supuso la base para un sistema de control que ya no estaría limitado ni a lo arquitectónico ni a la prisión, sino que se extendería rápidamente a otros campos disciplinarios y a todo el cuerpo social como un sistema de vigilancia y control extensivo. El edificio arquitectónicamente hablando consta de una torre central de vigilancia, alrededor de la cual se distribuyen las celdas de los reclusos en una disposición radial, de manera que desde la torre se pueda controlar a todos los detenidos. Estas celdas estarían totalmente aisladas de las demás, impidiendo así la comunicación entre presos y aumentando el efecto de la reforma mediante el aislamiento. La única forma de comunicación sería entre vigilante y presos, la cual se realizaría a través de unos tubos que conectan la torre con las celdas, pudiendo por tanto el funcionario controlar la conducta de los condenados de forma ininterrumpida. Entre ambas partes, torre y celdas, existe un gran pozo o espacio vacío que establece una distancia de seguridad para evitar ataques y agresiones. La ventaja principal de este planteamiento radicaba sin embargo en un detalle: en el exterior de la torre de vigilancia se colocaría una galería cerrada por una celosía transparente, que permite a los vigilantes ver a los prisioneros sin ser vistos. La ventaja fundamental del panóptico es tan evidente, que quererla probar sería arriesgarse a oscurecerla. Estar incesantemente a la vista de un inspector, es perder en efecto el poder de hacer mal, y casi el pensamiento de intentarlo.¹⁹

19. BENTHAM, Jeremy. *El panóptico*, Ediciones la Piqueta, Madrid, 1979. p.37

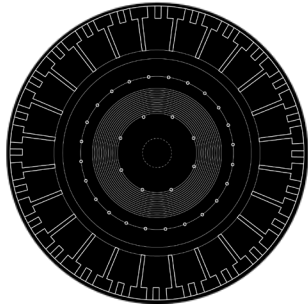
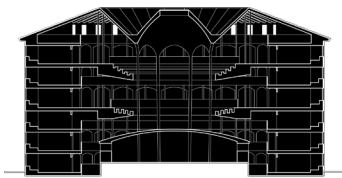


Fig. 07. Redibujado de los planos del Panóptico de Jeremy Bentham. Elaboración propia

Es interesante observar como, basándose en el uso del mismo conjunto de estrategias, se produce una traslación desde los modelos punitivos y coercitivos hacia el resto de arquitecturas productivas con diferentes resultados en cuanto a sus configuraciones y fines, pero desde un diagrama de funcionamiento abstracto idéntico que persigue la subjetivación, la individualización y la elaboración de conocimiento sobre los individuos. Si observamos diferentes ejemplos pertenecientes especialmente a lo que Foucault definiría como heterotopías (de desviación)²⁰, o lugares otros, es posible reconocer estas similitudes rápidamente.

En todos ellos se perseguía la individualización del recluso/paciente/alumno, pero se conseguía de diferentes formas. En el modelo de prisión panóptica, propuesto por Jeremy Bentham en 1791, éstos eran ubicados en una serie de celdas localizadas de forma perimetral en torno a una torre de vigilancia central. Estos espacios de reclusión individualizados eran observables en todo momento y estaban clasificados y numerados adecuadamente para optimizar el control. En el caso del Sanatorio de Paimio, diseñado por Alvar Aalto en 1927, nos encontramos antes un estilo arquitectónico muy diferente, pero una estructura funcional muy similar. A pesar de contar con una geometría más orgánica, los principios básicos de individualización se mantienen. Aquí en vez de enfrentarnos a celdas nos encontramos con habitaciones, convenientemente clasificadas y numeradas, permitiendo una gestión eficiente de los enfermos. En un tercer ejemplo, el Colegio Montessori de Delft diseñado por Herman Hertzberger en 1960, existe el mismo tipo de traslación, pero en este caso a los espacios de individualización los denominaremos aulas. Es así como se consigue localizar en un espacio concreto a niños de una edad concreta o un nivel de desarrollo intelectual similar, para mejorar y facilitar su capacidad de aprendizaje. Aunque su definición lingüística sea diferente al igual que su manifestación estilística, arquitectónica o formal, todos consiguen su objetivo de categorización y ordenación de los cuerpos para facilitar la actuación sobre ellos, ya sea en función de su responsabilidad penal, su estado vital o su edad o su nivel de conocimiento.

En todos estos dispositivos del control se inscribe la vigilancia como un elemento inherente a la institución y la arquitectura, y exterior a ella, que funcionará como una maquinaria precisa y silenciosa que transforma al individuo en un elemento manipulable, oprimido y explotado²¹. Por ello, estos tipos suponen la culminación del proceso de abandono progresivo de la violencia como medio de control y ejecución del poder. Se ha invertido por tanto el eje de la individualización, que ya no reside en el lado de quien ejerce el poder, sino en el del sometido.

20. Michel Foucault definiría las heterotopías de desviación como otros lugares localizados en los márgenes de la sociedad, reservados para aquellos individuos que se desvían de la norma. Dentro de esta clasificación se encuentran instituciones como las clínicas psiquiátricas, las prisiones, los geriátricos, los hospitales y otras. Para más desarrollo sobre este concepto: FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*, conferencia pronunciada en el *Centre d'Études architecturales* el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, nº 7, septiembre de 1997.

21. GILL, Stephen. (1995) The Global Panopticon? The neo-liberal state, economic life and democratic surveillance. *Alternatives*, 20 (1), p.4.

Referencias bibliográficas

- AURELI, Pier Vittorio, *Menos es Suficiente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- BENTHAM, Jeremy, *El panóptico*, Ediciones la Piqueta, Madrid, 1979.
- FOCAULT, Michel, *Estrategias de Poder*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOCAULT, Michel, *Microfísica del Poder*, Ediciones la Piqueta, Madrid, 1979.
- FOCAULT, Michel, *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la prisión*, Editorial Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*, conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, nº 7, septiembre de 1997.
- GILL, Stephen. (1995) *The Global Panopticon? The neo-liberal state, economic life and democratic surveillance*. *Alternatives*, 20 (1), 1-49.
- HABERMAS, Jurgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge, 1991.
- LA METTRIE, Julien Offray de: *El Hombre Máquina*. 1747
- LAVAL, Christian. (2012) *Surveiller et prévenir. La nouvelle société panoptique*. *La Revue du MAUSS*, 40 (2), 47-72.
- MARX, Karl, *El Capital*, Siglo XXI Editores, Méjico D.F., 2011, Tomo I.
- ORWELL, George, 1984, Penguin Random House, Barcelona, 2013.
- STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au Miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, París, 1989.
- VIDLER, Anthony, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*. Princeton Architectural Press, Princeton, New Jersey, 1987.
- WALLENSTEIN, Sven-Olov, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, Princeton Architectural Press, Nueva York.

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Durán Fernández

Universidad Politécnica de Valencia / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jodufer@doctor.upv.es

Cuando la ciudad de Nueva York fue adicta al transporte de masas / When New York City was addicted to mass transportation

La Ciudad de Nueva York fue adicta al transporte colectivo hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX. Los 5 millones de habitantes de la ciudad se desplazaban por la urbe bien en tranvía bien en ferrocarril urbano. Un modelo de gran ciudad absolutamente dependiente del transporte colectivo que se dio hace menos de cien años, fundamentado en un sistema que combinaba ferrocarril urbano elevado y enterrado, tranvía y autobús.

Este artículo se destina al estudio del sistema de movilidad de la Ciudad de Nueva York cuando el movimiento por la ciudad residía en el transporte colectivo, y demuestra como fue posible la construcción de una gran ciudad de 20 km de diámetro sin la necesidad, ni la presencia del automóvil.

El artículo es un compendio de nueve textos cortos, que junto a sus respectivos nueve documentos gráficos, construyen el corpus de la investigación. El lector pues se enfrenta a un ensayo gráfico formado por pequeños capítulos que le sumergirán en los orígenes del transporte de masas cuya invención se dio en la Ciudad de Nueva York.

New York City was addicted to public transportation until well into the second half of the 20th century. The 5 million inhabitants of the city moved around the city either by tram or by urban rail. A large city model absolutely dependent on collective transport that occurred less than a hundred years ago, based on a system that combined a tram distribution scheme and a radial urban rail scheme.

This article is intended to study the mobility system of the City of New York when the movement through the city resided in collective transport, and demonstrates how it was possible to build a large city of 20 km in diameter without the need, nor the presence of the car.

The article is a compendium of nine short texts, which together with their respective nine graphic documents, build the research corpus. The reader then faces a graphic essay formed by small chapters that will immerse itself in the origins of mass transport whose invention was in New York City.

Nueva York, Transporte de masas, Ciudad auto-independiente /// New York City, Mass transportation, Auto-independent city

Fecha de envío: 01/11/2019 | Fecha de aceptación: 21/11/2019

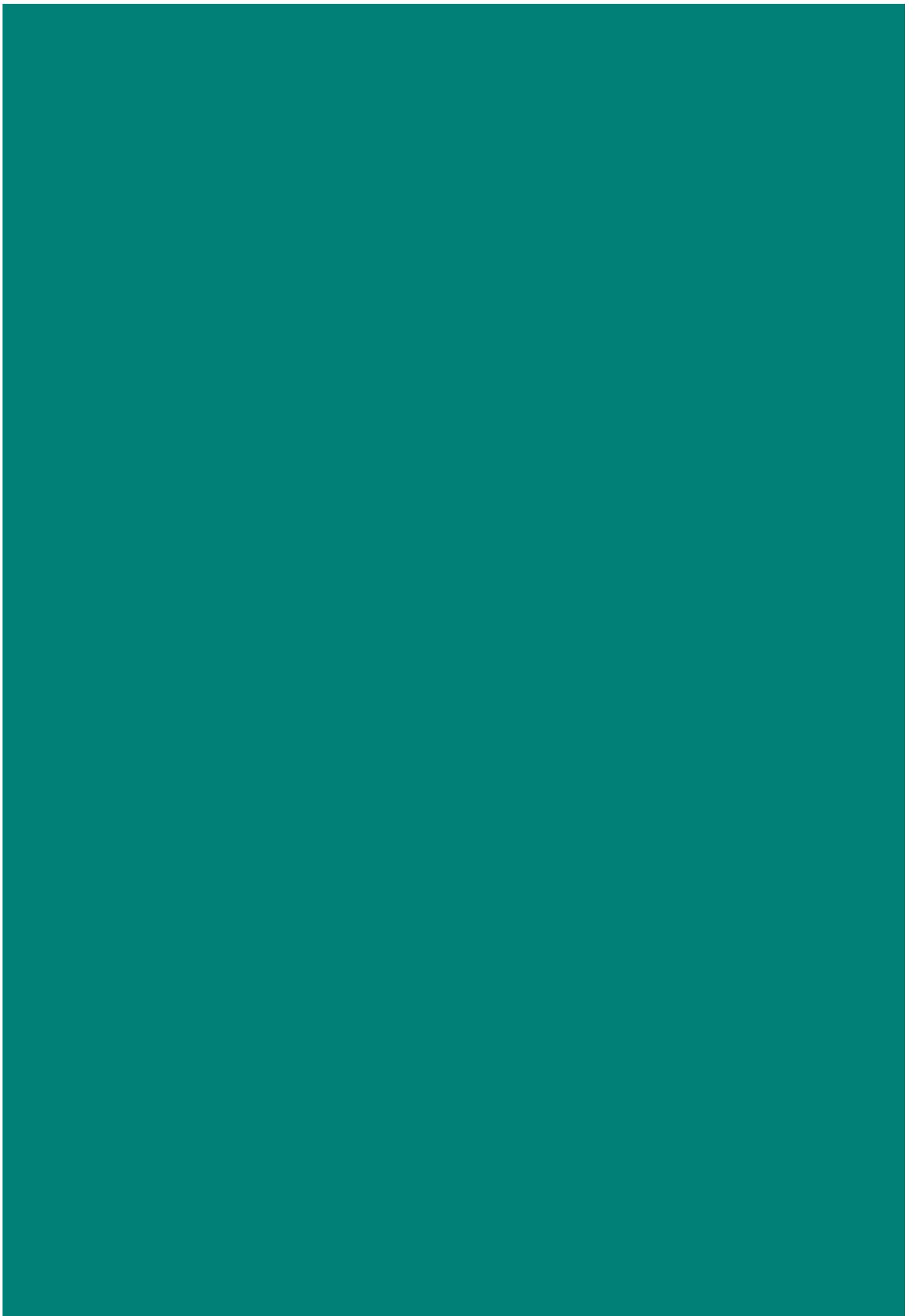


Fig. 01. Charles T. Harvey, "Man in 4-wheeled car on elevated track, New York City, making first trip in rapid transit travel", Nueva York, 1867. Primer viaje del futuro ferrocarril elevado en la ciudad de Nueva York. Se crea la idea de carril independiente en términos de movilidad. Fotografía perteneciente a Library of the Congress.



“El crecimiento futuro de la Ciudad debe construirse desde su esqueleto de transporte. Su sistema de transporte debe ser la base del proyecto de la ciudad del futuro.”¹

Carril propio de movimiento

En 1867 una calle en Manhattan se convirtió en el campo de pruebas de un invento que revolucionaría el transporte de masas de las ciudades de todo el mundo. En Greenwich Street Charles T. Harvey, ingeniero de canales, construyó 800 metros de ferrovía a 5 metros de altura sobre la calzada, y él mismo condujo un carrito de cuatro ruedas propulsado por un cable accionado por una máquina de vapor situada en superficie, alcanzando los 20 Km/h². Harvey simplemente solucionaba la movilidad norte-sur de la isla en las escasas avenidas del Plan de los Comisarios de 1811, elevando el ferrocarril para así evitar el cruce de las innumerables calles del fallido plan (fig. 01).

1. Turner, 1923

2. Chales T. Harvey (1829-1912) no será el primero en imaginar un tren elevado sobre railes, pero sí el primero en obtener autorización y financiación para construirlo en 1866. En 1846 John Randel Jr, topógrafo autor del Plan de los Comisarios de 1811, proyectó dos líneas de ferrocarril elevado a ambos lados de la Calle Broadway en Manhattan. Pero The Street Commissioners rechazaron la idea tachándola de ingenuidad.

En estos años se encuentra el origen de la idea de independizar los carriles de tránsito según el modelo de transporte. Se comprende que la eficacia en la movilidad de personas depende en gran medida del aislamiento del carril propio de los distintos modos de transporte, y así alcanzar una mayor fluidez del tránsito. Actualmente el futuro de la movilidad en las ciudades densas sigue girando en torno a esa misma idea, construir un sistema de carriles propios de movimiento atendiendo a la especificidad de cada modo de transporte. Bajo la primitiva y casi cómica fotografía del ingeniero subido sobre un carrito a cinco metros del suelo subyace el acontecimiento que cambió la manera de desplazarse por la ciudad, el carril propio de movimiento; esta es la idea fundamental que guía esta investigación.

Tres redes. Central Park

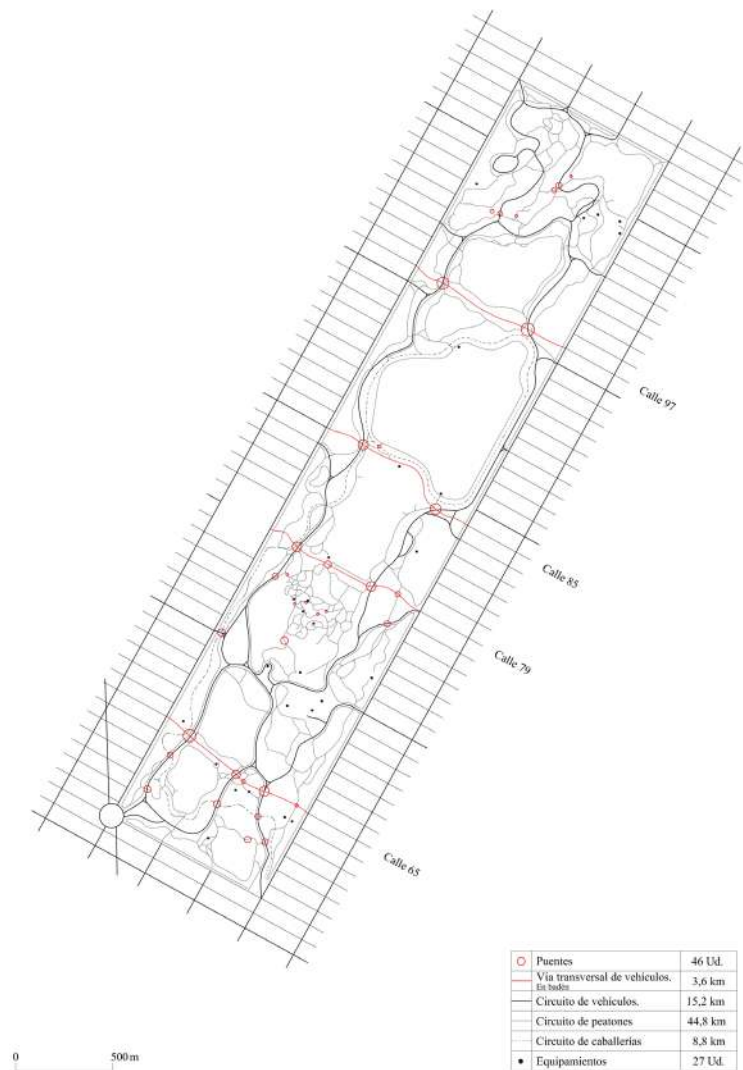
Esta idea de independizar los canales de movimiento según el medio de transporte es un planteamiento que nace en el siglo XIX. La idea, como muchas otras ideas revolucionarias, no surge exactamente en el ámbito donde en el futuro se desarrollará y se hará realidad. La idea no nace en las calles de la Ciudad de Nueva York sino en un parque, un lugar perfecto para ensayar una idea que revolucionaría la manera de entender el movimiento de vehículos y personas por las ciudades. Fue en el proyecto de Central Park, construido entre 1858 y 1866, donde se da el primer paso hacia la autonomía de los canales de transporte.³

F. L. Olmsted ensayó en el gran parque, por primera vez en la historia y de forma sistemática, con el cruce de vías a distinto nivel. Al comprender el efecto muralla que produciría los más de 4 km de parque entre la costa este y oeste de la isla, Olmsted proyecta cuatro carreteras transversales en badén para conectar ambas partes de la ciudad, pero sobre todo con el objetivo de no fragmentar el parque y preservar su continuidad en sentido norte-sur. En el plano de concurso sólo aparecen estos cruces a distinto nivel, pero al final de la construcción del parque una década después, en el parque habrá 46 cruces a distinto nivel, entre túneles y puentes, ocho de ellos sobre el agua (fig. 02).

Es aquí donde se produce la gran innovación urbana, ya que el cruce de vías a distinto nivel le permite crear distintos circuitos de movilidad absolutamente independientes, continuos y sin interrupciones. Y de esta manera creó un espacio natural para ser contemplado en un movimiento continuo y fluido, como un paseo por el campo.

3. El proyecto de Central Park es producto de un concurso de ideas propuesto por el Ayuntamiento de Nueva York en 1857. Se presentaron 33 proyectos, todos ellos influenciados por la moda europea paisajística donde predominaba el proyecto de parque orgánico y los circuitos de movilidad curvilíneos tanto para carruajes como para peatones. F. L. Olmsted y Calvert Vaux ganaron el concurso, con un diseño orgánico similar al resto de proyectos (muchos autores declaran la influencia decisiva del Birkenhead Park de J. Paxton abierto al público en 1847 en Liverpool), pero con una importantísima diferencia: fue el único proyecto que resolvió los cruces transversales del parque a distinto nivel por medio de túneles. (NYC PARKS, 1858)

Fig. 02. Dibujo del Autor, "Tres redes. Central Park", 1875. Sistema de circuitos de movilidad, puentes y equipamientos en Central Park. Plano base: Hinrichs Guide Map of the Central Park, 1875. Autor: Oscar Hinrichs. Cartografía perteneciente a Library of the Congress



En la figura 02 se muestra las tres redes de movilidad del proyecto de Olmsted: una red de vías para vehículos, una red de vías para peatones y una red de vías para caballerías que componen un circuito multimodal. He aquí el nacimiento de la autonomía de las distintas redes de transporte. Es un proyecto con la claridad y originalidad de las grandes obras maestras de la arquitectura; es un proyecto que construye el movimiento. Olmsted dibuja con trazo firme los flujos que recorren libremente el espacio, tres redes de movilidad que discurren por el mismo plano, pero sin cruzarse. Proyecta la red más densa y estrecha para el peatón (44,8 km de longitud y 4 m de ancho), y la red más amplia y ancha para los carruajes (15,2 km de longitud y 15 m de ancho). Realmente fue un avance en el método de proyecto, ya que, en vez de proyectar con áreas, proyectó con redes.⁴

4. Todas las propuestas a concurso plantean distintas redes de movilidad, en un momento histórico que la movilidad individual todavía se fundamenta en la tracción animal. Véase las memorias de los proyectos presentados a concurso en 1858. (NYC PARKS, 1858)

Tiempo

Desde que **T. Harvey** experimentara con el primer vehículo elevado sobre railes en 1867, la construcción de vías elevadas o enterradas en la Ciudad de Nueva York fue meteórica. El diseño del sistema de ferrocarril urbano de la ciudad, que en la actualidad todavía perdura sin grandes cambios, fue finalmente aprobado en 1913, aunque el ferrocarril como modo de transporte interurbano ya estaba firmemente consolidado incluso antes del cambio de siglo.⁵

En 1913 simplemente se mejoró la capacidad de algunas líneas y se extendieron otras. La figura 03 muestra un sistema de transporte de masas ya muy maduro en 1916, y muy superior a los sistemas de transporte de las principales capitales europeas. El sistema de ferrocarril urbano ya permite llegar al centro de negocios de la ciudad en un tiempo máximo de 40 minutos en gran parte de la ciudad. Este tiempo incluía el tiempo requerido de desplazamiento peatonal desde cualquier área servida por una línea de ferrocarril urbano hasta la estación más cercana, establecido en un máximo de 10 minutos (800 m a 4,8 km/h), y el tiempo de viaje desde dicha estación hasta el Ayuntamiento o la Calle 14.

El plano de isócronas (fig. 03) fue un documento fundamental en la elaboración del primer plan urbano de la Ciudad de Nueva York en 1916. Así expresaba la Comisión encargada del primer plan urbano para la ciudad la importancia del transporte urbano y el tiempo de viaje en su futuro crecimiento:

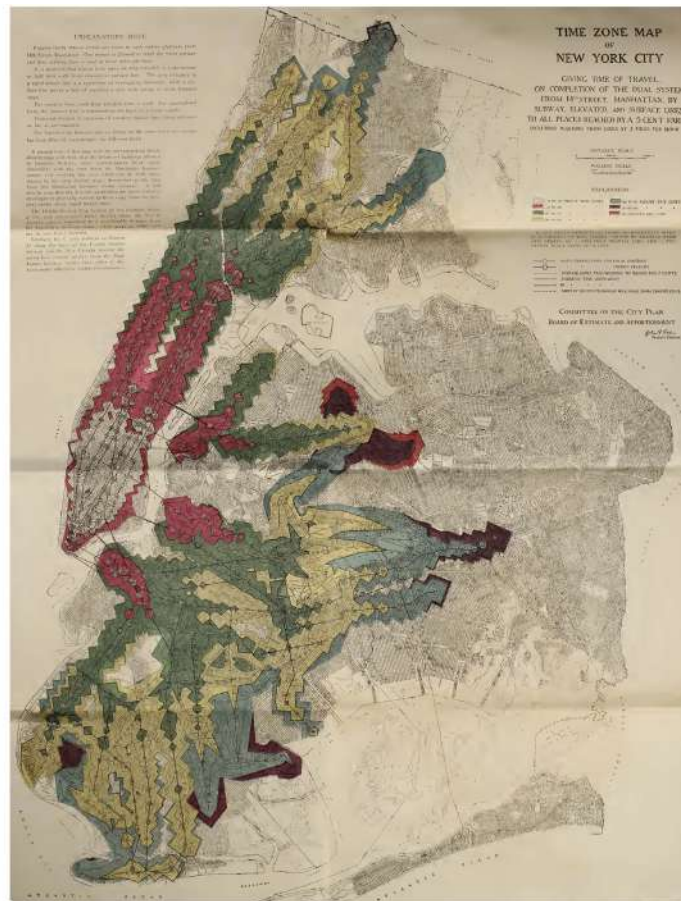
“El sistema de transporte urbano es el factor clave en determinar la localización de los centros de negocio y subcentros y en determinar la altura de los edificios y la intensidad de uso de los distintos distritos residenciales. El sistema de tránsito rápido hoy en funcionamiento o en construcción determinará necesariamente las líneas generales del crecimiento y construcción de la ciudad por muchos años.”⁶

El tiempo de viaje es un parámetro que en ciudades organizadas en base a su estructura de movilidad constituye una herramienta necesaria e imprescindible. De hecho, el plano de isócronas es responsable directo de la distribución de densidades y, en consecuencia, responsable de la forma urbana de la Ciudad de Nueva York.

5. Hasta 1913, el sistema de transporte de masas de la Ciudad de Nueva York pertenecía a varias compañías privadas, lo que impedía un consenso a la hora de ampliar y mejorar el sistema en su totalidad, e impedía al viajero llegar a cualquier destino con un sólo billete. En 1913 el Ayuntamiento de la ciudad estableció los llamados Contratos Duales, según los cuales la gestión y beneficios de la totalidad del sistema se dividió entre la administración y dos compañías privadas (IRT y BRT). La administración fijó una tarifa plana de viaje (5 céntimos de dólar) y se reservó el derecho a “tomar” cualquiera de las líneas del sistema y operarlas a su gusto. Las empresas quebraron, y finalmente, en 1940, el sistema pasó completamente a manos de la administración, hasta día de hoy. (POULOS, 2011)

6. (TURNER, 1919)

Fig. 03. Mapa de isócronas donde se describen la igualdad de tiempo de viaje en 1916 utilizando el transporte de masas (ferrocarril urbano elevado o enterrado y tranvía), desde la Calle 14 a cualquier estación de la Ciudad de Nueva York. Título: Time zone map of New York City, giving time of travel on completion of the dual system from 14th Street, Manhattan, by subway, elevated, and surface lines. El documento está incluido en Commission on buildings and restrictions. Final report. June 2, 1916. City of New York



0 5 km

De 0 a 10 min
De 10 a 20 min
De 20 a 30 min
De 30 a 40 min
De 40 a 50 min
De 50 a 60 min
Más de 60 min

Sistema inacabado

En la actualidad, el plano de isócronas ha cristalizado en la ciudad, y las áreas que cubre el sistema de ferrocarril urbano son áreas de alta densidad edilicia y de gran accesibilidad (fig. 04). La ciudad compacta y densa (en color amarillo) se corresponde exactamente con las áreas servidas por el sistema de tránsito rápido, mientras que la ciudad suburbana (en color azul) permanece sin servicio desde hace casi un siglo, lo que ha provocado una cierta dependencia del vehículo privado al sur de Brooklyn y en gran parte de Queens y Staten Island. La figura 04 deja meridianamente clara la correspondencia biunívoca entre el modo de transporte y el tipo de ciudad.

La ciudad densa está servida por 630 estaciones de ferrocarril urbano y más de 400 km de líneas, lo que supone una media de una estación cada 600 m de línea. En la figura 04 se ha dibujado un círculo de 800 m por cada una de las estaciones, distancia peatonal apropiada como se ha visto en el mapa de isócronas, de forma que se puede visualizar el alto grado de accesibilidad que posee la ciudad compacta al sistema de transporte

Fig. 04. Dibujo del Autor. Sistema de ferrocarril urbano de la Ciudad de Nueva York en 2012 y su extensión propuesta en 1939, sobre las áreas de vivienda alta y baja propuestas en el planeamiento. Planos Base: Plano de Zonificación de Usos del Suelo en 2012. / Project for expanded rapid transit facilities, New York City Transit System. 1939. / Bytes of the Big Apple



de ferrocarril urbano. Y también se visualiza las áreas de la ciudad con mayor conectividad al concentrarse mayor número de estaciones. Es significativa la enorme acumulación de estaciones en la mitad sur de Manhattan, un área súper conectada que cuenta con 90 estaciones de ferrocarril urbano en tan sólo 23 km², o dicho de otra manera, el 15% de las estaciones de la ciudad se concentran en tan sólo el 3% de su territorio.

Todo el sistema tiene su origen en esta área, que comienza siendo un esquema en parrilla, y una vez sale de Manhattan, y se adentra en los barrios de Bronx y Brooklyn, se transforma en un esquema en forma de abanico. Pero el sistema permanece inacabado. En 1939, un año antes de que el sistema fuera municipalizado, se propuso completar el sistema añadiendo 146 km de vías, fundamentalmente elevadas, que hubiera convertido finalmente la Ciudad de Nueva York en una ciudad completamente auto-independiente.⁷

7. El sistema de transporte de masas en la Ciudad de Nueva York es deficitario. Los gastos duplican los ingresos; 6.000 millones de dólares en gastos, frente a 3.000 millones de dólares en ganancias. Lo cual hace que la construcción de nuevas líneas sea improbable debido a que, además de su elevado coste de construcción, no es rentable aún a pleno funcionamiento. Fuente: National Transit Database. 2010.



Fig. 05. (a) Fotografía tomada en 1904 en el cruce de la Calle Fulton con Avenida Flatbush. Fotógrafo desconocido. Documento perteneciente a George Conrad Collection. (b) Plano de evolución en la construcción del ferrocarril urbano en la Ciudad de Nueva York. Plano base: *Succesive steps in the development of New York Rapid Transit System*. Publicado en *Regional Survey of New York and its Environs*, 1928. Volume IV. Transit and Transportation. / Bytes of the Big Apple



Edad de oro del transporte de masas

Hoy el vehículo privado en la Ciudad de Nueva York es imprescindible para aquellas partes de ciudad suburbana que carecen de líneas de tránsito rápido. Pero no hace mucho tiempo la Ciudad de Nueva York fue completamente auto- independiente, hasta bien entrados los años 60 del siglo XX. Hasta esta fecha la movilidad en la ciudad ha dependido exclusivamente del transporte de masas.

La figura 05 (a) es una fotografía tomada a principios de siglo al norte de Brooklyn. Si la comparamos con aquella del ingeniero C. T. Harvey (fig. 01), apenas separadas cuatro décadas, nos podemos hacer una idea del increíble avance en la movilidad de la ciudad que se produjo con el cambio de siglo. En tan sólo 45 años la ciudad de Nueva York construye la mayoría de las líneas de ferrocarril urbano que existen en la actualidad (fig. 05(b)).

La edad de oro del transporte urbano de masas moderno en Nueva York sucedió en un breve período de unas decenas de años, en el primer tercio del siglo XX. En aquella época, en los años 20, el automóvil es un modo de transporte cuya tecnología está aún en gestación y el uso de los transportes colectivos era una necesidad y además la única opción para desplazarse por la ciudad.⁸ Por ejemplo, en el barrio de Brooklyn había una vasta red de líneas de tranvía y 500.000 viajeros utilizaban este modo de transporte cada día, los mismos viajeros que hoy se desplazan en automóvil por sus calles.⁹ Es por ello interesante detenerse a estudiar con cierta profundidad aquel sistema.

8. En 1920 en Estados Unidos sólo había 86 coches por cada 1.000 personas. Fuente: US Dep. of Transportation, Highway Statistics 2010.

9. (BRINCKERHOFF, 1920)

Fig. 06. Dibujo del Autor. Sistema de transporte de masas en 1937, formado por ferrocarril urbano (enterrado y elevado), tranvía y autobús. Plano base: 1937 Brooklyn and Queens Transit System.



Tres modos complementarios. El caso de Brooklyn.

El sistema de transportes de masas en Brooklyn en los años 20 y 30 estaba formado por tres modos de transporte complementarios, conectando el territorio de Brooklyn de tal forma que las tres redes superpuestas coordinadas alcanzaban un rendimiento muy elevado en el sistema global (fig. 06). La suma del trazado del ferrocarril urbano, del tranvía, y de las rutas de los autobuses, construían un espacio de altísima movilidad en la retícula nunca más alcanzado desde la desaparición del modo intermedio del tranvía en los años 40.¹⁰

De los tres modos de transporte, el ferrocarril urbano elevado era el modo principal, ya que poseía la mayor capacidad de viajeros por hora y se extendía por gran parte de la geografía de Brooklyn con el sistema de railes elevados en su mayoría, y todavía una pequeña proporción de sus líneas enterradas o en badén. Brooklyn construyó la mayoría de las líneas elevadas que hoy siguen en funcionamiento en apenas diez años, desde 1885 a 1894. Posteriormente fueron ampliando levemente los kilómetros de línea y mejorando sus prestaciones, pero el diseño del trazado pertenece a aquellos años, independientemente de que hoy gran parte

10. En 1940 se publica un estudio que expone razones económicas que apoyan la opción de rehabilitar las viejas vías superficiales de Brooklyn y aboga por la combinación de transportes de superficie, autobús, trolebús y tranvía, como modelo eficaz ante la postura del sector público de monopolizar el transporte de masas con el Autobús. (HOOVER, 1940)

del trazado del norte de Brooklyn haya sido enterrado. El trazado tiene forma de abanico con centro en el Barrio de Dumbo y extiende sus líneas de forma radial dibujando un semicírculo hacia el océano, formando dos grupos de haces de líneas, un grupo que se dirige hacia el sur a Coney Island y el otro hacia el oeste al Barrio de Queens. Estas dos direcciones sellaron el destino de la futura movilidad en Brooklyn con la formación de un triángulo cuyos vértices son los tres nodos de transporte más importantes en la actualidad. Los dos modos de transportes que restan, tranvía y autobús, eran sistemas superficiales que, con menor capacidad de viajeros y redes más tupidas, salvaban distancias más cercanas, sirviendo de sistemas de aproximación a la red superior de ferrocarril urbano.

El segundo modo de transporte en importancia era el vasto sistema de tranvía en superficie, que contaba en 1940 con más de 300 Km de vías, el doble que los ferrocarriles elevados, y 28 líneas con 849 coches en circulación, con capacidad para 59 pasajeros. Hasta los años cuarenta del siglo XX, la movilidad en Brooklyn va unida a la evolución del tranvía, desde los vagones tirados por caballos de principios del siglo XIX, su sustitución por vagones propulsados por generadores eléctricos en 1890, hasta los modernos modelos PCC creados precisamente en Brooklyn por la Brooklyn Metropolitan Transit en los años 30 del siglo XX. Casi un siglo de evolución hasta llegar a su máxima sofisticación y su rápida extinción en los años 50, como ocurrió en la mayoría de ciudades norteamericanas y muchas ciudades europeas.

Sin embargo, el autobús, tanto de gasolina como eléctrico, tenía menos importancia que el tranvía, su modo complementario de superficie, pues comenzaron a usarse en 1930 como transporte de masas. En 1940 el número de líneas de autobuses era de 21, siete menos que el tranvía, con un total de 176 kilómetros de rutas, y el parque de vehículos alcanzaba la cifra de 314 autobuses, un tercio menos que los tranvías.¹¹ Pero a pesar de ser en estos años un modo de transporte secundario, su importancia irá en aumento hasta sustituir completamente al tranvía como modo de transporte de proximidad.

Pero lo interesante de este periodo de tiempo es su utilización combinada con distintos tipos de esquemas en sus líneas o rutas que formaban una simbiosis muy eficaz. El sistema de tranvía de Brooklyn tenía dos esquemas de trazado. Al norte, en la ciudad más densa, tenía un esquema distributivo, es decir, líneas en parrilla extendiéndose de manera homogénea por la ciudad, y tenía paradas sistemáticas en cada cruce de calles de la retícula. Era una red densa, similar a la de Manhattan, con líneas cada dos o tres manzanas de la ciudad. Y al sur algunas de estas líneas se prolongaban hacia el océano convirtiéndose en un esquema lineal, que reproduce la forma en abanico del ferrocarril urbano elevado. El autobús era utilizado para la ciudad más dispersa del sur, ya que era un transporte más rápido y adaptable, de modo que formaba un esquema circular de rutas que recorrían de este a oeste el sur de Brooklyn conectando las distintos haces de líneas de tranvía.

11. (HOOVER, 1940)

Estos tres esquemas combinados respondían perfectamente a la morfología de Brooklyn. Para la ciudad de la mitad norte, el sistema en parrilla de tranvía resultaba eficaz por su mayor capacidad de viajeros y su escasa ocupación de la calle en esta parte de la ciudad más densa. Y para la mitad sur de Brooklyn, el autobús de gasolina era ideal para recorrer largas distancias ya que la densidad de viajeros era demasiado baja como para invertir en un sistema de railes caro que no se fuera a rentabilizar. Esto demuestra el excelente diseño de los distintos esquemas de movilidad, pensados en consonancia a las prestaciones de los modos de transporte y el tipo de ciudad que debían servir, en definitiva, un sistema de movilidad muy moderno y eficaz.

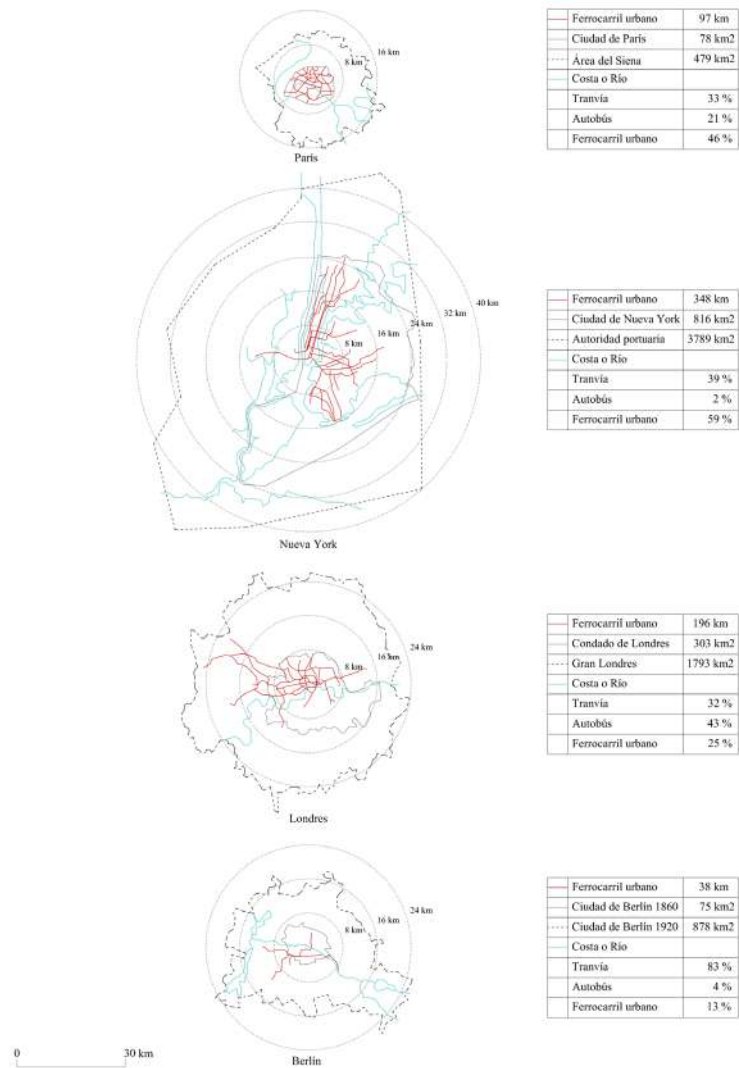
Nueva York, Londres, París y Berlín en 1922

Para demostrar el interés de la administración de la Ciudad de Nueva York por los transportes de masas, la Comisión de Tránsito de Nueva York envió al ingeniero en transportes Daniel L. Turner, durante los meses de verano de 1922, a estudiar los sistemas de transportes de las principales capitales europeas. Londres, París y Berlín. Turner demuestra la superioridad de Nueva York en su red de transporte de ferrocarril urbano y desvela importantes diferencias entre los sistemas de las cuatro ciudades (fig. 07). Según el estudio de Turner, en las tres capitales europeas también reinaba el sistema de transporte de masas, combinando ferrocarril urbano, tranvías y autobuses, aunque el porcentaje de tráfico de las redes de transporte variaban notablemente entre ciudades. Londres descargaba su movilidad en el sistema de autobuses (43%), mientras que Berlín funcionaba casi exclusivamente con su red de tranvías (83%), y París al igual que Nueva York, destacaban por su amplia utilización del ferrocarril urbano (46% y 59% respectivamente). No obstante, existía un denominador común importante en todas ellas; las ciudades más grandes del mundo occidental poseían una amplia red de tranvías que al menos suponía un 30 % del tránsito total de la ciudad, y su movilidad se fundamentaba básicamente en un equilibrio entre los distintos modos de transporte.¹²

La Ciudad de Nueva York superaba claramente al resto en longitud de rutas de tránsito rápido, y esta era la gran diferencia con las ciudades europeas. Esto era debido en parte a que la extensión de estas ciudades venía aparejada con el desarrollo de la red de ferrocarriles urbanos, y Nueva York se extendía desde su centro financiero, en el sur de Manhattan, hasta veinte kilómetros de distancia. Pero la causa de esta superioridad, según Turner, además de deberse a la mayor extensión de su área urbanizada, era principalmente su forma. Mientras aquellas tienen forma circular, Nueva York tiene forma de semicírculo y esta era la razón principal de que su sistema de ferrocarril urbano estuviera obligado a cubrir el doble de territorio.

12. En la actualidad sólo Berlín mantiene la red tranviaria. En Nueva York, Londres y París ha desaparecido.

Fig. 07. Dibujo del Autor. Ciudades de Nueva York, Londres, París y Berlín a la misma escala, con sus respectivos sistemas de ferrocarril urbano y límites administrativos en 1922. Plano base: Map of the Cities Considered. Drawn in the same scale and showing rapid transit lines. El plano pertenece a Daniel L. Turner. New York, London, Paris and Berlin Transit Compared. I-II Electric Railway Journal, January 1923

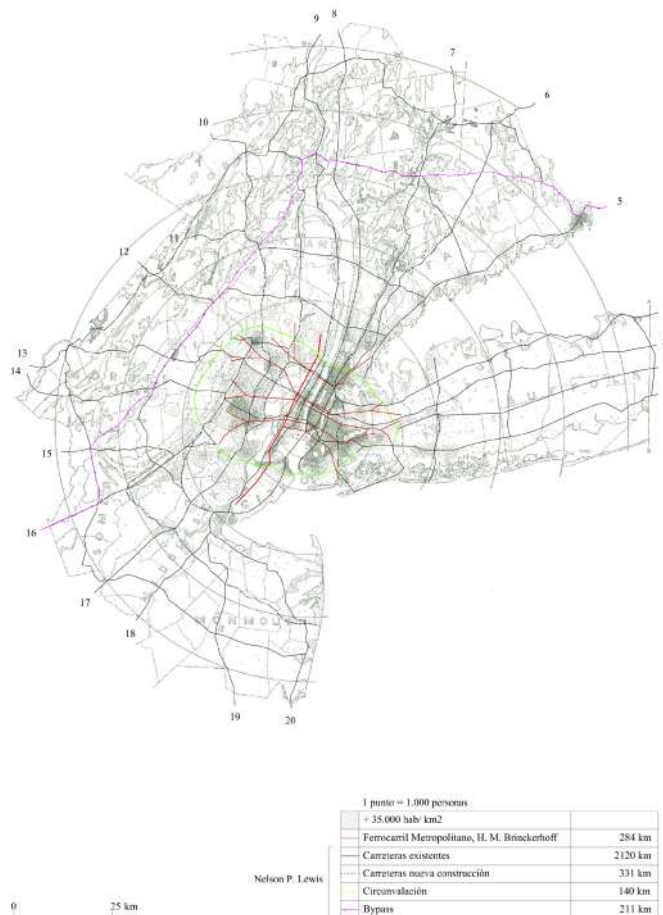


En el primer tercio del siglo veinte, las grandes ciudades del mundo occidental eran adictas al transporte colectivo. Era inimaginable su supervivencia sin contar con un potente sistema de tránsito que evitara su completo colapso. Los desplazamientos pendulares diarios de estas ciudades se cumplían casi exclusivamente con transportes colectivos, y digamos que el coche era utilizado con la poca frecuencia que se utiliza hoy la bicicleta en la Ciudad de Nueva York. Pero el giro de los acontecimientos no fue debido a un colapso de la red de tránsito de masas, sino a la incapacidad de la retícula y sus calles de absorber con naturalidad los millones de vehículos que comenzarán a recorrer sus calles en el periodo de entre guerras.

Debate

En la década de 1920, se creó un intenso debate entorno a la cuestión de la movilidad en las grandes ciudades. Había un consenso generalizado con respecto a que la Ciudad de Nueva York crecería sin descanso, incluso sin límite, pero la movilidad del futuro se debatía entre dos posturas muy alejadas entre sí. ¿Como se desplazarían los habitantes de la ciudad en el futuro? (fig. 08).

Fig. 08: Dibujo del Autor. Propuesta de Red de Ferrocarril Metropolitano y Red de Carreteras por Henry M. Brinckerhoff y Nelson P. Lewis, respectivamente. Planos base: Proposed rapid transit system to develop Metropolitan New York regardless of the State Boundaries. Publicado en Transportation for Greater New York. American Society of Civil Engineers. 1920. Autor: Henry M. Brinckerhoff. / Regional Highway System showing the extent to which the general pattern include existing and officially adopted routes. Publicado en Regional Plan of New York and Its Environs. 1929. / Plano de Fondo: New York and Environs showing estimated distribution of population for a total of 21.000.000 estimated for 1965. Publicado en Regional Plan of New York and Its Environs. 1929



Ingenieros civiles como Henry M. Brinckerhoff, en el Congreso “Urban and Suburban Passenger Transportation” en 1920, planteaban aumentar la red de tránsito rápido de ferrocarril urbano hasta 25 Km alrededor de Manhattan mediante una red radicular, apostando por el transporte de masas como sistema de movilidad principal para la ciudad. La red que proponía enlazaría con la red existente, transformándola y aumentando su capacidad. El tronco de esta red recorría la costa del Río Hudson desde Richmond hasta Vergen, ya que Brinckerhoff predice un probable crecimiento futuro de la ciudad hacia el oeste del Río Hudson. Por ello plantea una ruta de ferrocarril urbano de 50 km de longitud que desplaza el centro de gravedad de la red de movilidad de tránsito rápido desde Manhattan hacia el oeste. Desde el tronco nacen 5 brazos que se expanden hacia el norte de Nueva Jersey y en sentido opuesto cruzan Manhattan y se adentran en Long Island. Es una propuesta muy lúcida, pues el desplazamiento del eje de máxima movilidad norte-sur fuera de Manhattan demuestra una decida apuesta por descentralizar la Ciudad de Nueva York y liberar Manhattan de la presión de la congestión. Sobre esta cuestión Brinckerhoff escribía:

“Liberemos nuestra mente de las ideas habituales de Nueva York como la Isla de Manhattan y pensemos más bien en el gran distrito que la rodea extendiéndose incluso al exterior de los cinco barrios de la Gran Nueva York”¹³

13. (BRINCKERHOFF, 1920.)

La postura alternativa a la red radicular de ferrocarril urbano fue defendida por los ingenieros Nelson P. Lewis y Harold M. Lewis en 1923, y publicado en el *Regional Plan of New York and Its Environs* en 1929, que consistía en una extensa red radiocéntrica de carreteras que se extendían hasta los 100 Km a la redonda.¹⁴ Esta segunda postura contenía una visión gigantesca del futuro tamaño de la ciudad y además era completamente nueva.

Se presenta una ciudad estructurada por una gran red de carreteras que se extienden hasta los 100 km de distancia alrededor de Manhattan, ya que el nuevo modo de transporte permitía pensar en colonizar mayores distancias. Por ello, la huella en el entorno es mucho mayor que en la anterior propuesta y en consecuencia la longitud total de la nueva infraestructura superaba los 2.800 km, frente a los 280 km del ferrocarril metropolitano. Parte de la red de carreteras ya estaba construida, simplemente el proyecto planteaba una labor de cosido y mejora de la estructura existente. La red estaba formada por una carretera en forma de anillo de 40 km de diámetro que rodeaba la Ciudad de Nueva York, de modo que pasaba rasante al límite de la ciudad consolidada. Este bucle era atravesado por numerosos haces de norte a sur y de este a oeste hasta los 100 km de distancia. Y finalmente se disponía de varias carreteras de circunvalación alrededor del bucle metropolitano y un *bypass* a 40 km de Manhattan.

Todavía no ha aparecido el nuevo espacio de movilidad que se acoplará como un guante al nuevo modo de transporte, ya que en esta red de carreteras el coche no posee un carril propio y los cruces se producen todos a nivel, algo así como una carretera comarcal de doble sentido, pero la apuesta por este medio de transporte ya es evidente.¹⁵

Superestructura

La tecnología y la ciudad van de la mano. La construcción de estructuras de vías de ferrocarril elevadas en las jóvenes ciudades americanas fue toda una revolución urbana en el último cuarto del siglo XIX. Las enormes estructuras metálicas de 15 metros de luz aún sobreviven en la mitad del sistema de ferrocarril urbano de Brooklyn (la otra mitad ha sido enterrada) creando una alargada sombra a cinco metros del suelo, una herencia viva de la extrema importancia de los ferrocarriles en la movilidad urbana y en la construcción de la ciudad de Nueva York en su conjunto. La ciudad de Nueva York existe porque estas superestructuras lo hicieron posible (fig. 09).

14. The *Regional Plan of New York and Its Environs* fue un enorme trabajo de análisis y proyecto durante 7 años de la Ciudad de Nueva York y su entorno publicado en 1929 y dirigido por Thomas Adams. Participó un grupo interdisciplinar de Arquitectos e Ingenieros de reconocido prestigio como F. L. Olmsted, Clarence Arthur Perry, Harvey W. Corbett, Hugh Ferriss, Eduard H Bennett, o Nelson P. Lewis, Alfred T. White, Daniel L. Turner, Arthur H. Pratt, entre otros. Un trabajo de referencia y muy influyente en la construcción de la Ciudad de Nueva York y su entorno en el transcurso del siglo XX. (THOMAS, 1929)

15. En los años 20 se estima que el tráfico en las carreteras de acceso a la Ciudad de Nueva York pasen de 1000 vehículos /hora a 5000 vehículos/hora en 1965. (LEWIS, 1927)



Fig. 09: Fotografía del Autor. Calle Broadway desde el andén de Kosciusko Station hacia el sur; las vías elevadas de la línea J se pierden en el horizonte.

Permitió por una parte resolver la congestión circulatoria que desde mitad de siglo asolaba las calles de la ciudad industrial; esto escribía al respecto el escritor James D. McCabe en 1882:

“Los carriles elevados han sido el mayor servicio prestado a Nueva York... no puede haber duda que el problema del transporte de masas ha sido resuelto con rapidez y eficacia. Los viajeros ya no dependen del tiempo. Los trenes circulan puntuales y con facilidad bajo la más copiosa tormenta de nieve, los bloqueos son imposibles, y la puntualidad y la comodidad está asegurada para el viajero. Con buen tiempo y sin tráfico los vagones tirados por caballos tardaban de tres cuartos de hora a cincuenta minutos desde la Calle 59 hasta el Ayuntamiento de Nueva York (6,3 km aproximadamente). Los trenes elevados hacían la misma distancia en veinte minutos, incluyendo las paradas.”

Y por otra parte, gracias a estas superestructuras, fue posible construir una ciudad de 20 km de diámetro alrededor del centro financiero en Manhattan, tardando un máximo de 45 minutos desde un extremo de la ciudad hasta el corazón de la misma.

Pero la Ciudad de Nueva York a partir de los años 20, una gran ciudad compacta, de cinco millones de habitantes y adicta al transporte de masas, apuesta por la tecnología del motor de combustión y el vehículo privado. Personajes como Henry Ford crearán la idea germinal de “abandonar la ciudad”¹⁶ y personajes como Robert Moses construirán esta idea dirigiendo la inversión pública a las nuevas pistas asfálticas para construir el nuevo esqueleto de movilidad de la ciudad del futuro. Y así, el ferrocarril acabará donde nace la ciudad suburbana, y comenzará una nueva era en la construcción de la ciudad.

16. Henry Ford en 1922, escribía en su periódico sobre la muerte de la ciudad en su apartado semanal “Mr. Ford Page”, y afirmaba que “los problemas de la ciudad se solucionarían abandonando la ciudad” (FORD, 1922)

Bibliografía

BRINCKERHOFF, H. M., “Transportation for Greater New York”, en *Electric Railway Journal*, Nov. 27, 1920.

FORD, H. *The modern city-A pestiferous growth.*, Ford Ideals: Being a Selection From “Mr. Ford’s Page” in the Dearborn Independent, 1922.

HOOVER, K. M., *A study of the economics of the use of various types of mass transportation vehicles on the surface system in Brooklyn.* Brooklyn: Brooklyn & Queens Transit Corp. May 1940.

MIDDLETON, W. D., *Metropolitan Railways. Rapid transit in America.* Indiana: Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2003.

NYC PARKS, Central Park Architect Report. New York City: Parks Department Annual Reports, 1858.

POULOS, J., *BMT Lines, Brooklyn Manhattan Transit. A history as seen through the Company’s maps, guides, and others documents: 1923-1939.* New York: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011.

THOMAS, A, *Regional plan of New York and its environs. Regional Survey: Volume IV. Transit and Transpostation.* 1929.

LEWIS, H. M. *Regional plan of New York and its environs. Regional Survey: Volume III. Highway Traffic.* 1927.

TEXAS A&M TRANSPORTATION INSTITUTE, TTI s 2012 Urban Mobility Report.

TURNER, D. L., “New York, London, Paris and Berlin Transit Compared.”, en *I-II Electric Railway Journal*, January 1923.

TURNER, D. L., “Rapid Transit Development. Commission on Building Districts and Restrictions”, Final Report. June 2, 1916.

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Angela Juarranz Serrano

Universidad Politécnica de Madrid
angelajuarranz@gmail.com

Una arquitectura para la ciudad. Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974) / An architecture for the city. Anarchitecture (Gordon Matta-Clark, 1973-1974)

A pesar del interés de Gordon Matta-Clark en realizar una práctica artística de autonomía disciplinar, su obra trasciende como un ejercicio de producción teórica que experimenta sobre nuevas formas de arquitectura y de ciudad. De manera significativa, *Anarchitecture*, el proyecto colectivo desarrollado entre 1973 y 1974, muestra las ‘paradojas culturales’ con las que se gestó una crítica hacia la tradición arquitectónica del siglo XX. Acometer el estudio de *Anarchitecture* supone: primero, la selección del material primario con los manuscritos preliminares, la correspondencia de los autores, las fotografías del proceso y la post-producción de la obra; segundo, el procesamiento del material en relación con la historia de la arquitectura y la información contextual —cultural, social, política—; tercero, la constatación de la lectura anterior en el contexto de Nueva York; y, por último, el desarrollo de una interpretación crítica según los intereses de la arquitectura. La estrategia de investigación es la amalgama de unas evidencias en forma de documentos que permiten recomponer un mapa donde la arquitectura parece ser el origen y el fin de sus acciones.

Despite Gordon Matta-Clark’s interest in performing an artistic practice of disciplinary autonomy, his work transcends as an exercise in theoretical production that tests on new forms of architecture and city. Significantly, *Anarchitecture*, the collective project developed between 1973 and 1974, shows the ‘cultural paradoxes’ with which a criticism of the architectural tradition of the twentieth century was created. The study of *Anarchitecture* implies: first, the selection of the original material with the preliminary manuscripts, the correspondence of the authors, the photographs of the process, and the post-production of the work; second, the analysis of the material in relation to the history of architecture and contextual information —cultural, social, political—; third, the trace of the previous reading in the context of New York; and, finally, the design of a critical interpretation according to the interests of the architecture. The research strategy is the amalgam of some evidence in the form of documents that draw a map where architecture seems the origin and the end of its actions.

Arte, arquitectura, Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, Nueva York /// Art, architecture, Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, New York City

Fecha de envío: 03/11/2019 | Fecha de aceptación: 21/11/2019

...the first of the ...

...the second of the ...

...the third of the ...

...the fourth of the ...

...the fifth of the ...

...the sixth of the ...

...the seventh of the ...

...the eighth of the ...

...the ninth of the ...

...the tenth of the ...

...the eleventh of the ...

...the twelfth of the ...

...the thirteenth of the ...

...the fourteenth of the ...

...the fifteenth of the ...

...the sixteenth of the ...

...the seventeenth of the ...

...the eighteenth of the ...

...the nineteenth of the ...

...the twentieth of the ...

...the twenty-first of the ...

...the twenty-second of the ...



Fig. 01. Gordon Matta-Clark. *Bronx Floors* (1972)

Fig. 02. Gordon Matta-Clark. *Splitting* (1974)

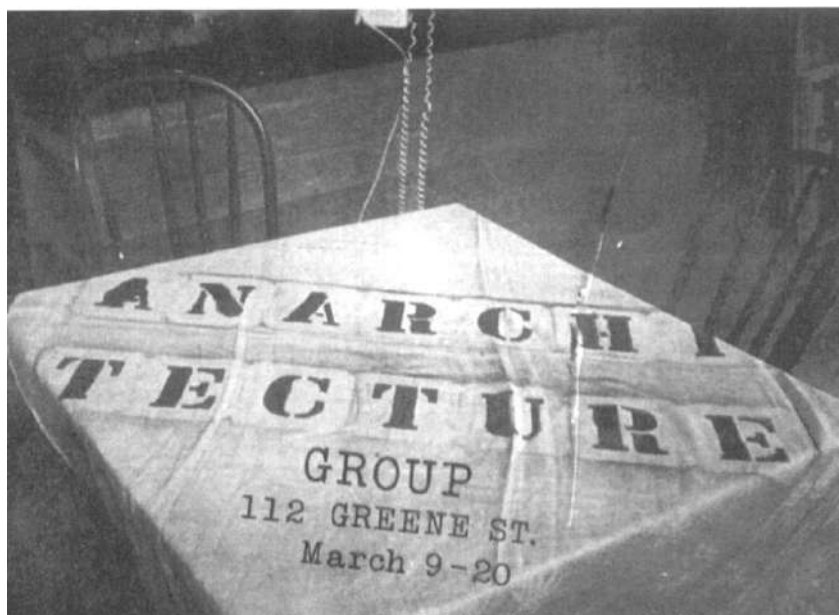
Fig. 03. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect* (1975)

***Anarchitecture* (1973-1974)**

El artista neoyorquino Gordon Matta-Clark (1943-1978), con formación de arquitecto en la Escuela de Cornell entre 1962 y 1968, ha sido especialmente reconocido por los cortes que efectuaba en edificios abandonados. En ellos diseccionaba las construcciones existentes, cortándolas, con una variación de escala que iba desde la obra en los edificios del Bronx (*Bronx Floors*, 1972) hasta la ejecutada en las dos viviendas contiguas al Centre Pompidou (*Conical Intersect*, 1975), pasando por la icónica intervención en la casa de Nueva Jersey (*Splitting*, 1974) (fig. 01-03). Estos *splitting* se ejecutaban sobre arquitecturas existentes y eran foco habitual de análisis desde esta disciplina. Sin embargo, Matta-Clark consideró reiteradamente estos trabajos como un ejercicio independiente, no ‘arquitectura’ ni ‘anarquitectura’. En la entrevista con Liza Bear a propósito de *Splitting*, el artista describía un proyecto colaborativo reciente: “La exposición *Anarchitecture* trataba sobre algo más que el vocabulario arquitectónico establecido, sin fijarse en nada demasiado formal (...). Nuestra idea sobre ‘anarquitectura’ era más esquivada que hacer piezas que demostraran una actitud alternativa hacia los edificios o, más bien, hacia las actitudes que determinaban la ‘contenedorización’ del espacio disponible”¹. Frente a los cortes en edificios, las ‘paradojas culturales’ de *Anarchitecture*

1. Gordon Matta-Clark y Liza Bear, “Gordon Matta-Clark: Splitting, The Humphrey Street Building”, *Avalanche*, núm. 10 (diciembre 1974): 34.

Fig. 04. Gordon Matta-Clark. Invitación de la exposición Anarchitecture que tendría lugar en 112 Greene Street en Nueva York del 9 al 20 de marzo de 1974



dirigieron una crítica hacia la tradición arquitectónica del siglo XX de manera explícita y sirvieron como ejercicio teórico para la experimentación de nuevas propuestas de arquitectura y ciudad.

Entre 1973 y 1974, el equipo compuesto por los artistas Laurie Anderson, Tina Girouard, Suzanne Harris, Jene Highstein, Bernard Kirschenbaum, Richard Landry, Gordon Matta-Clark y Richard Nonas compartió numerosas reuniones en las que discutían sobre lo que más tarde denominaron *Anarchitecture*. Ese grupo de asiduos a la galería 112 Greene Street materializaba los proyectos por medio de la *performance* colectiva, que en este caso sustituyeron por una exposición de la que sólo se conserva la tarjeta de invitación (fig. 04). El resto del archivo que documenta lo que pudo ser *Anarchitecture* se divide en las fotografías de las reuniones, las cartas entre los artistas y otros interesados, los manuscritos de Matta-Clark, las imágenes seleccionadas y unas entrevistas realizadas en torno a 1974. El tipo de documentos, así como la no materialización en un objeto o una *performance* incita a considerar *Anarchitecture* como un ejercicio teórico, planificado como tal.² Según Matta-Clark, el objetivo de este proyecto era “trabajar en diferentes dimensiones, haciendo las discusiones, el show y el trabajo, manteniendo esto en un proceso abierto en curso, no terminado, simplemente en marcha y empezando una y otra vez”.³ Estas palabras confirman el hecho de que aquella exposición no era el fin del proyecto en sí mismo, sino otro más de los medios en que debían plasmarse aquellas reflexiones.

2. En el simposio “As Is” de octubre de 2007, Mark Wigley profundiza en el hecho de que el grupo *Anarchitecture* actuase como “una máquina de pensar”, “un mecanismo autodefinido y eficiente para desarrollar posiciones”. Mark Wigley, “Anarchitectures: The Forensics of Explanation”, *Log*, núm. 15 (invierno 2009): 134.
3. Transcripción de un manuscrito de Gordon Matta-Clark en: Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 413.

La exposición *Anarchitecture* tuvo lugar del 9 al 20 de marzo de 1974 y consistió en la muestra de unas fotografías en blanco y negro en formato de cuarenta por cincuenta centímetros. Se presentaron cerca de 64 imágenes de forma anónima, que reflejaban la culminación de las ideas y pensamientos formulados durante las reuniones semanales celebradas a lo largo del año previo al evento. A pesar de la autonomía disciplinar manifestada por Matta-Clark en los comunicados posteriores al evento, el grupo parecía no oponerse a la arquitectura, sino que trabajaba sobre los vacíos que detectaba en ella. En la entrevista con Bear, publicada dos meses después de la exposición, Matta-Clark afirmaba: “Pensábamos más en vacíos metafóricos, huecos, espacios sobrantes, lugares que no habían sido desarrollados. (...) Metafóricos en el sentido de que su interés o valor no recaía en su posible uso (...). O a un nivel que fuese tan absurdo que ridiculizase la idea de función... Por ejemplo, los lugares donde paras a atarte los cordones, lugares que son simples interrupciones en tus movimientos diarios. Estos lugares son también importantes desde el punto de vista de la percepción porque hacen referencia al espacio del movimiento”.⁴ Los objetivos del grupo se habían definido como no arquitectónicos, pero el intento por buscar sus vacíos devolvía la labor de los ocho artistas al propio núcleo de la disciplina. Además, las cartas y las notas que produjeron muestran el conocimiento que tenían acerca de la teoría e historia de la arquitectura. Estos documentos exponían el carácter de manifiesto del término ‘anarquitectura’, con interés “sobre algo diferente al vocabulario de la arquitectura establecida”⁵ y con una responsabilidad para la sociedad “como única alternativa frente al poder nixoniano”.⁶ Para lograr unas declaraciones efectivas, Matta-Clark aludía la importancia de una ‘poderosa retórica’ al comunicar *Anarchitecture*, detalle que no hubiese sido relevante si el objetivo primordial de dichos encuentros tan sólo hubiese sido la exposición de unas fotografías.⁷

Acerca de las reuniones mantenidas por el grupo no se sabe mucho ya que únicamente se documentaron a través de varias fotografías. En la imagen de 1974 publicada en el catálogo de la retrospectiva celebrada en Chicago en 1985, Suzzane Harris, Ree Morton, Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark aparecen en una conversación nocturna distendida, rodeados de papeles, vasos y tabaco.⁸ La instantánea publicada por Mark Wigley en la revista *Log* en 2009 ayuda a recomponer la escena.⁹ En ella están retratados los mismos personajes, sobre la misma mesa, pero a la luz del día; Harris y Lew conversan mientras Matta-Clark, mirando hacia la cámara, escribe a máquina y Morton toma la instantánea, posando su propio zapato sobre la

4. Gordon Matta-Clark y Liza Bear, “Gordon Matta-Clark: Splitting, The Humphrey Street Building”, *Avalanche*, núm. 10 (diciembre 1974): 34.

5. *Ibid.*, 34.

6. Transcripción en: Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 367.

7. Gordon Matta-Clark mencionaba la retórica del artista David Bradshaw como la única vía para sobreponerse a las políticas establecidas. Manuscrito y transcripción en: *Ibid.*, 366-367.

8. Mary Jane Jacob, *Gordon Matta-Clark: a retrospective* (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985).

9. Mark Wigley, “Anarchitectures: The Forensics of Explanation”, *Log*, núm. 15 (invierno 2009): 129.



Fig. 05. Reunión nocturna del grupo *Anarchitecture*, con Suzzane Harris, Ree Morton, Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark. Nueva York, 1974



Fig. 06. Reunión diurna del grupo *Anarchitecture*, con Suzzane Harris, Ree Morton, Jeffrey Lew y Gordon Matta-Clark. Nueva York, 1974

mesa. A pesar de no esclarecer sobre el contenido arquitectónico de *Anarchitecture*, estas imágenes premeditadas reflejan el tenaz desarrollo de aquel proyecto (fig. 05-06).

Las cartas escritas por Matta-Clark, destinadas tanto a otros integrantes del grupo como a comisarios de galerías y museos, describen lo que pretendía ser ‘el gran proyecto anarquitectural’. El aspecto de las cartas escritas a mano encubre un proceso previo de discusión y esbozo de las propuestas. De los comunicados dirigidos al resto del equipo se conocen también los borradores que servían de boceto previo, hecho que anula la posibilidad de que se tratase de escritos rápidos y espontáneos. Una de las cartas más extensas es la dirigida a la artista Carol Goodden el 10 de diciembre de 1973 en la que Matta-Clark describía veinte ideas de *Anarchitecture* (fig. 07). Con ejemplos como “Nada funciona. La forma sigue a la función: una reacción al axioma primordial criminal de los defensores del diseño moderno”¹⁰ o “La estructura perfecta. Elimina todos los edificios del horizonte despejado: regresa a un horizonte infinito libre para el hombre”,¹¹ posicionan las propuestas del grupo frente a la arquitectura y la ciudad heredadas. Las teorías cuestionaban temas como la funcionalidad impuesta, las arquitecturas obsoletas y los esquemas urbanos de principios de siglo. Los juegos de citas junto a los correspondientes esquemas retratan las paradojas de la arquitectura del siglo XX y convierten el documento en un manifiesto de la disciplina. La superposición entre éste y el resto de documentos desvelará más adelante los puntos más discutidos: aquellos que por el momento y el lugar que vivieron sus autores sobrepasaron los límites de la exposición para repercutir en el contexto de la ciudad.

Además de las cartas y los borradores previos, unas tarjetas escritas por Matta-Clark recogen declaraciones sobre la obra *Anarchitecture* (fig. 08-09). Todos los integrantes del grupo reconocen la relevancia de esas notas en la producción diaria de Matta-Clark, pero no en las

10 Punto número uno de la carta enviada por Matta-Clark a Carol Goodden el 10 de diciembre de 1973. Original y transcripciones en: Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 370-373.

11. Punto número once de la carta enviada por Matta-Clark a Carol Goodden el 10 de diciembre de 1973. *Ibíd.*



Fig. 07. Gordon Matta-Clark. Carta para Carol Gooden con fecha de 10 de diciembre de 1973 exponiendo los veinte puntos de *Anarchitecture*

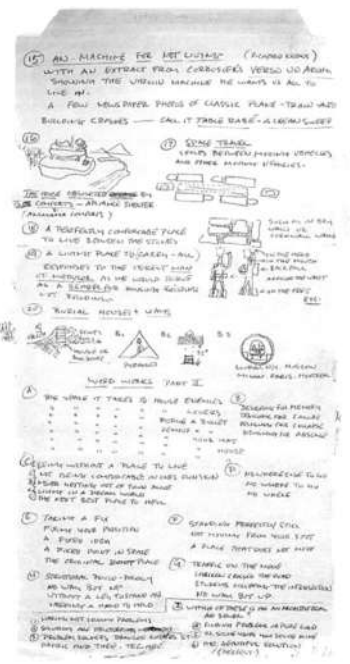


Fig. 08. Gordon Matta-Clark. Manuscrito con ideas sobre *Anarchitecture* (1973-1974), con la nota: "Nada funciona"

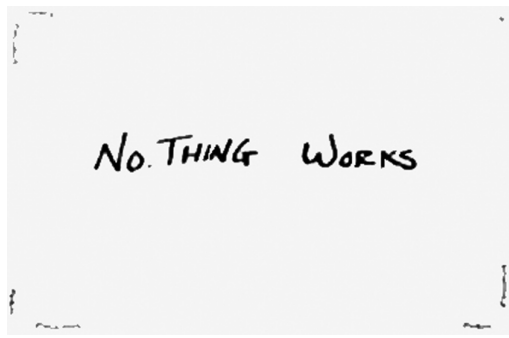
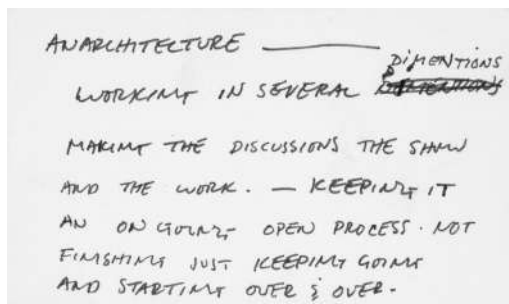


Fig. 09. Gordon Matta-Clark. Manuscrito con ideas sobre *Anarchitecture* (1973-1974), con la nota: "Anarchitecture. Trabajando en varias dimensiones, haciendo del debate el espectáculo y el trabajo. Manteniéndolo en un proceso abierto continuo. Sin acabarlo, simplemente siguiendo adelante y empezando una y otra vez"



reuniones semanales.¹² El carácter personal de los manuscritos se corresponde con el de un guión previo a una charla o con la toma de datos resumen de una conversación múltiple. En cualquier caso, estos apuntes, con un contenido que intensifica los enunciados en las cartas, demuestran el protagonismo de Matta-Clark en el desarrollo teórico de *Anarchitecture*. En cuanto al contenido de dichas notas, el rechazo al funcionalismo de principios del siglo XX queda expuesto con la mención directa a Le Corbusier y sus teorías sobre la funcionalidad y la máquina para habitar. Por un lado, *Anarchitecture* hace referencia a la idea de función en arquitectura pero, al contrario que los postulados de Le Corbusier, defiende su logro mediante una condición anti-formal, característica que se atribuye a una tradición nacional: "Estados Unidos no tiene formas propias excepto la distorsión anarquista de la monumentalidad europea".¹³ Por otro lado, las tarjetas rechazan la consideración de la arquitectura como "una máquina para vivir" y proponen reexaminar la historia aprendida: "Le Corbusier es un clasista cuya convicción en el pasado está planteada en una estética de la máquina. Tal vez la certeza que ponemos en nuestro pasado necesita reexaminarse".¹⁴ Según estas notas, la muestra *Anarchitecture* exhibiría "una máquina para no vivir"¹⁵ con el fin de parafrasear las teorías del libro *Hacia una Arquitectura*¹⁶ (1923) y describir "la máquina virgen donde Le Corbusier quería que todos viviésemos".

12. Mark Wigley, "Anarchitectures: The Forensics of Explanation", *Log*, núm. 15 (invierno 2009): 134.
 13. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 365.
 14. *Ibid.*, 412.
 15. *Ibid.*, 373 y 379.
 16. Le Corbusier, *Vers Une Architecture* (Paris: Vincent, Fréal, 1958 (1923)).



Figs. 10 y 11. Gordon Matta-Clark. Imágenes para la exposición *Anarchitecture*, en 112 Greene Street. Nueva York, 1973-1974

Por orden cronológico, las imágenes fueron el último de los documentos en realizarse y lo que realmente constituía la exposición *Anarchitecture* celebrada en la sala 112 Greene Street (fig. 10-11). A excepción de Richard Nonas y Laurie Anderson, que exhibieron dibujos, y Jene Highstein, que realizó un collage, los trabajos consistían en las fotografías en blanco y negro. Las imágenes, sin firma del autor, inciden en el carácter enigmático que envuelve a este trabajo. Si bien las tomas responden a algunas de las definiciones que aparecen en los cuadernos de Matta-Clark, la variedad de contenidos complejiza una lectura global. Las láminas seleccionadas parecen ilustrar una ‘paradoja cultural’: “*Anarchitecture* no trata de resolver ningún problema, sino de regocijarse en una celebración informada y bien intencionada de las condiciones que mejor describen y ubican un lugar”.¹⁷ Con respecto a las “condiciones que mejor describen un lugar”, varias imágenes retratan espacios residuales o lugares ocupados de forma espontánea en la ciudad. Otras instantáneas hacen referencia a accidentes de medios de transporte, como la de un tren descarrilado tras el colapso de un puente, un barco hundido del que sólo asoma la proa o decenas de pequeñas embarcaciones arrastradas por la corriente. Estas situaciones parecen representar las derivas de la máquina idealizada por Le Corbusier. Así, el World Trade Center, a los pocos meses de su inauguración en 1973, quedaba fotografiado como símbolo de la deshumanizada ‘ciudad sin fin’.¹⁸ Frente a eso, la estampa de un lago recuerda el horizonte despejado, el infinito horizonte libre citado en las notas de Matta-Clark. Curiosamente, esta exposición fue la última colaboración del artista en el espacio 112 Greene Street, momento en que continuó una trayectoria individual dedicada a los cortes de edificios.

Form follows function y otras estrategias para la ciudad

Para el contexto de esta investigación no importa tanto la propia definición de lo que fue *Anarchitecture* cuanto cómo operó en relación con la historia reciente de la arquitectura. “La arquitectura no fue el punto de

17. Manuscrito original en: Gloria Moure. *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006. P. 410; y transcripción de la cita en: Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark* (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1993), 108.

18. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 372.

partida de ninguno de nosotros, ni siquiera de Gordon. Pero pronto nos dimos cuenta, sin embargo, de que podía utilizarse la arquitectura para simbolizar toda la realidad cultural que pretendíamos atacar y no sólo la propia construcción o arquitectura. Ese era el contexto en el que Gordon concibió el término *Anarchitecture*. Y eso sugiere, quizá, el sentido que todos le dábamos”.¹⁹ Esta alusión de Richard Nonas sobre el sistema que les permitía ‘atacar’ sus objetivos introduce unas condiciones culturales y urbanas en las que la arquitectura podía intervenir de forma estratégica.

La reacción de Matta-Clark ante lo que él consideraba el fracaso de la utópica arquitectura moderna hacia la sociedad, se manifestaba en unos planteamientos donde el pensamiento arquitectónico era la herramienta discursiva principal. En el pie de página de una de sus notas, la máxima en inglés *form follows function* de Louis Sullivan era manipulada con un *form follows function*. Este juego de palabras aludía a que la dependencia hacia la forma resultaba improductiva para lograr la funcionalidad de un edificio. Según Matta-Clark, el aprovechamiento del espacio sería mayor si pudiese alojar un uso libre y espontáneo, con unas necesidades no formuladas previamente. Entonces, la ambigüedad permitiría “la disposición como determinante espacial”.²⁰ En el manifiesto contra la ‘caja’ de uno de sus manuscritos enumeraba los adversarios de *Anarchitecture*, entre los que incluía conceptos como la clasificación en tipos de edificios, las torres y los falsos techos.²¹ Otro de sus escritos establecía el procedimiento para adaptar una preexistencia a las necesidades de uno mismo y proponía cuatro métodos de ocupación: “por superimposición, por envoltura, por consumo, por absorción”.²² Con estas declaraciones, la crítica al funcionalismo moderno se confrontaba con unas propuestas que reivindicaban una arquitectura adaptable al usuario.

Además del funcionalismo, la teoría de Matta-Clark revisitó otros ejemplos de arquitectura. Uno de los veinte puntos incluidos en la carta a Carol Goodden aludía al valor del monumento en la ciudad. Por medio de la crítica a la reciente ‘no-monumentalidad’ y haciendo referencia al caso concreto de la Torre Eiffel, describía el lamentable desenlace de lo que en el pasado fue una arquitectura grandiosa. Ahora, el estándar ‘no-monumental’ se caracterizaba por la independencia escalar y la inadecuación al visitante. Bajo su criterio, la Torre Eiffel significaba lo mismo en versión *souvenir* que a tamaño real, no resultaba adecuada para la gente e invitaba al visitante a alejarse.²³ Junto al manifiesto *form follows function*, el ‘no-monumento’ promulgaba una arquitectura diseñada para las personas,

19. Richard Nonas, carta enviada al IVAM en 1992. Más información en: Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark* (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1993), 374.

20. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 410.

21. *Ibid.*

22. Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark* (Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciencia, 1993), 108.

23. Teoría del ‘no-monumento’, según el punto seis de la carta a Carol Goodden sobre *Anarchitecture*. Esta información aparece también en los borradores previos a la carta. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 372.

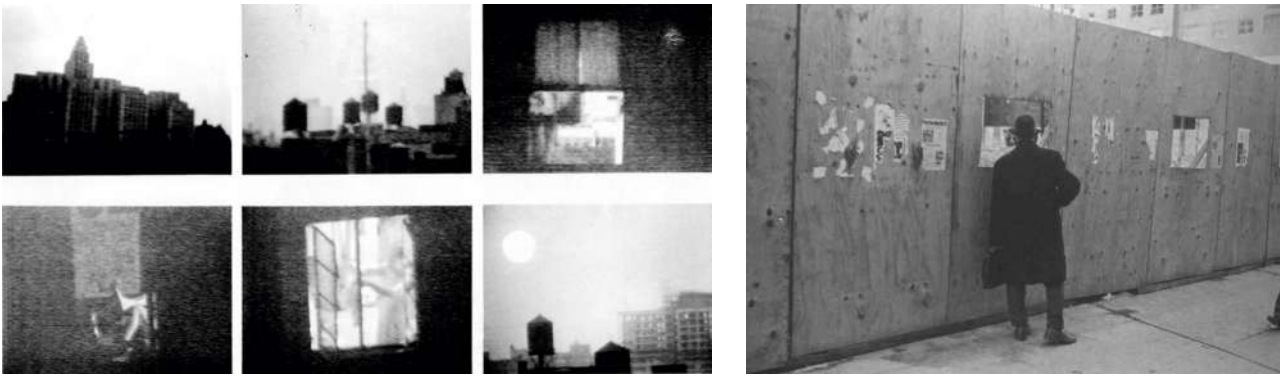


Fig. 12. Gordon Matta-Clark. *Chinatown Voyeur* (1971). Fotogramas del video

Fig. 13. Gordon Matta-Clark. Imagen para la exposición *Anarchitecture*, en 112 Greene Street. Nueva York, 1973-1974.

capaz de ser escenario de cualquier uso y constituirse en símbolo para toda la sociedad.

Otras de las propuestas relacionadas con la arquitectura mencionaban el voyerismo y la relevancia de los espacios para tal actividad en la ciudad. La fotografía de *Anarchitecture* en la que un hombre curioseas a través de la gran mirilla de la valla de obra ilustra esta acción de conexión entre espacios. *Chinatown Voyeur*, el vídeo grabado por Matta-Clark en 1971, ya hacía referencia a la actitud voyerista en la ciudad (fig. 12-13). La grabación es un recorrido por las cubiertas del barrio de Chinatown de Nueva York y una visión de los interiores domésticos a través de sus ventanas. A su vez, este trabajo se relacionaba con una experiencia personal mediante el recuerdo del edificio de Greenwich Village donde se crió: “Aquel edificio me interesaba porque mi primer contacto con otras personas no fue en la calle, sino de un alféizar de ventana a otro, de la manera típica italiana de ocupar una ventana. (...) Es interesante, el espacio que más recuerdo no es tanto los suelos y los recintos como las aberturas en los espacios y ámbitos de otras personas... Un mundo punteado con ventanas, ¿verdad?”²⁴ Como mecanismo para extender los límites de lo privado, el intercambio de esas situaciones generaría una privacidad indefinida, capaz de conectar puntos distantes en el espacio y de ampliar el área de acción.

Sus notas también incorporaban un interés por el medio coincidente con el nacimiento del movimiento ecologista en Nueva York a inicios de los años setenta. Con una visión comprometida incitó a una acción general: “Ecología: el medio ambiente debe cambiarse”.²⁵ Acorde a esa actitud, sus escritos reivindicaban la presencia de la naturaleza en la ciudad y citaban al árbol como “el mejor amigo de un vecino”.²⁶ En 1971, con motivo del evento Brooklyn Bridge de la Sociedad Municipal de Arte de Nueva York para la recuperación de áreas abandonadas en Manhattan, Matta-Clark realizó *Garbage Wall*, un ejemplo de reciclaje material que servía como catalizador para personas sin hogar que podrían construir sus propios refugios usando materiales abandonados (fig. 14-15). La acción en

24. Gordon Matta-Clark y Liza Bear, “Gordon Matta-Clark: Splitting, The Humphrey Street Building”, *Avalanche*, núm. 10 (diciembre 1974): 37.

25. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 413.

26. *Ibid.*, 364.



Fig. 14. Gordon Matta-Clark. *Garbage Wall* (1971).

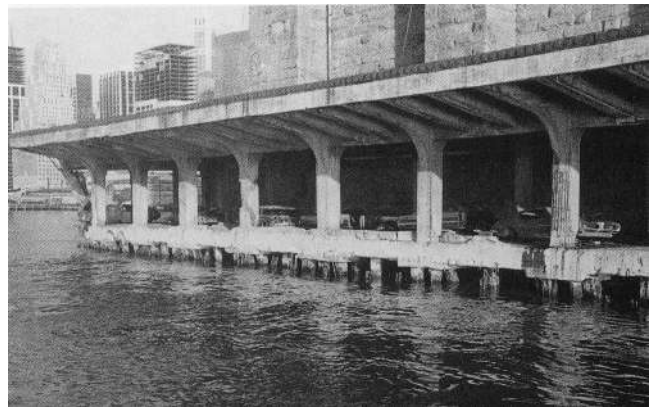


Fig. 15. Gordon Matta-Clark. Fotografía del evento Brooklyn Brige. Nueva York, 1971

Brooklyn Bridge fue un ejemplo de la declaración “construye un muro para vivir en él” mediante un objeto elaborado desde la eliminación, el colapso y el vacío.²⁷ Los fotogramas de la película *Pig Roast* retrataron la última noche del evento, para la que asó un cerdo, en un artefacto diseñado por él mismo, y del que sacaron quinientos bocadillos para la fiesta de clausura. El evento hizo de *Garbage Wall* un trabajo que además de profundizar en el uso de materiales de desecho proclamaba una declaración sobre la vida en la ciudad, sobre las interrelaciones entre los habitantes y sobre la interacción de éstos con el medio.

Además de aspectos tangibles como la forma o la huella en el medio, Matta-Clark estudió otras variables de la arquitectura como la experiencial. En una de las cartas en las que mencionaba la exposición *Anarchi-tecture*, describió el evento como “un intento por clarificar ideas sobre el espacio que son experiencias y reacciones personales”, un catálogo de imágenes “sobre la experiencia y no sobre el espacio construido”.²⁸ Frente a lo mensurable confrontaba “una idea más íntima del espacio”. Incluso esta aproximación sensorial al espacio tenía unas variables de medidas propias, de orden orgánico, dependientes de proporciones armónicas como las generadas por la luz natural. El artista criticaba las unidades de medida técnicas por ser consecuencia de decisiones arbitrarias.²⁹ Otra de las obras en la que propuso crear nuevas percepciones espaciales fue *Open House* (1972) (fig. 15-16). Matta-Clark dividió un contenedor industrial sin techo en tres pasillos que comunicaban unas habitaciones a través de múltiples y alternativas aperturas. Este proyecto, además, animaba la investigación en el uso de los materiales de desecho con la reutilización de maderas y puertas encontradas. La pieza se convirtió en el centro de la actividad de mucha gente: bailarines, artistas, músicos e, incluso, espectadores casuales que experimentaron el valor de la *performance* al activar la obra mediante el movimiento libre a través del espacio.

27. *Ibid.*, 367.

28. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 369.

29. *Ibid.*, 386.



Fig. 16. Gordon Matta-Clark. *Open House* (1972)

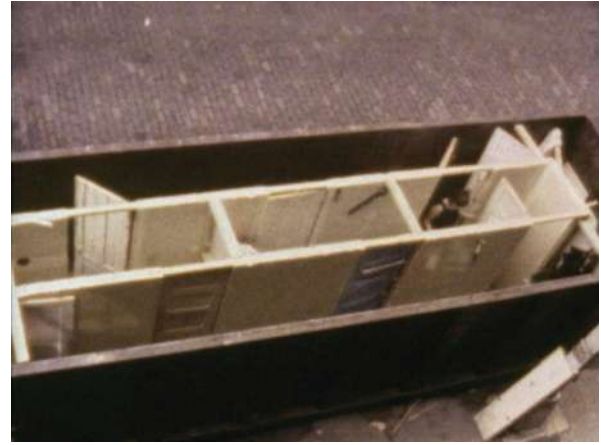


Fig. 17. Gordon Matta-Clark. *Open House* (1972). Vista aérea

La reconstrucción de Nueva York

Con independencia de que Matta-Clark haya sido englobado en la tradición histórica del arte, las siguientes notas ahondan en la repercusión de su trabajo con relación a la arquitectura y el urbanismo de esos años en Nueva York. *Anarchitecture*, que no fue un acontecimiento marginal en la carrera del artífice, encarnó el papel ambivalente del artista como alguien que trabajaba en total libertad pero que también conocía las reglas y presiones del contexto social, político y económico, según el término ‘anarchitecture’. Las teorías del artista fueron un intento de introducir nuevos principios de planificación, diferentes e incluso opuestos a los que promulgaban las escuelas de arquitectura y los suplementos dominicales. Su crítica no se basaba en cuestiones acerca de los métodos constructivos o del diseño de edificios, sino en ideales y objetivos que daban forma a la ciudad. Para desarrollar esos principios se valió de la libertad artística y de su propia experiencia a través de los elementos más comunes del medio urbano. Por ejemplo, al exponer la situación de recesión de una metrópolis como Nueva York, hizo visibles el problema de la vivienda, el deterioro urbano y el trastorno ecológico. Las obras que produjo y, en concreto, *Anarchitecture*, debatían cómo funcionaba la ciudad en el día a día para aprender qué transformaciones de la planificación y la reconstrucción podían promover la vitalidad social y económica de las ciudades.

En relación con el aprovechamiento libre del espacio que Matta-Clark reivindicaba con la máxima *form follows function*, las obras que realizó en las calles e infraestructuras abandonadas de Nueva York demostraron la trascendencia del medio urbano para la actividad social. El artista y arquitecto Juan Navarro Baldeweg sintetiza los procesos de cambio en el espacio social que realizó Matta-Clark: “Las transformaciones urbanas de la ciudad de Nueva York, el deterioro de muchas de sus áreas, el abandono de edificios, los vertederos, la marginalidad de ciertos lugares fueron inspiración y un muy profundo estímulo para su actividad creativa. Se interesó por hacer y, sobre todo, por deshacer. Su obra (...) puede considerarse un cuestionamiento del despilfarro, de la hiperproducción y del consumo exacerbado de nuestra sociedad”.³⁰ Por medio de la obra de Matta-Clark, las

30. Juan Navarro Baldeweg, “Introducción”, en *Gordon Matta-Clark: vertederos e intervenciones: ¿destrucción?*, editado por Luiza Tristão de Araújo, Serie ear 4 (Tarragona: Tarragona Arola Editors, 2008), 8.

categorías de ‘lo deteriorado’, ‘lo deformado’ y ‘lo abandonado’ adquirían un significado comprometido con la evolución de la ciudad y producían una transfiguración hacia la experiencia de otras realidades urbanas.

Tras completar la licenciatura en arquitectura en la Universidad de Cornell en 1968, Matta-Clark regresó a Manhattan y se instaló a unas manzanas de su casa de la infancia en el Soho, donde en esos momentos la comunidad artística ocupaba gran parte de los bloques. En 1971, fue partícipe de la alianza de este colectivo con el resto del vecindario, con las comunidades china e italiana, con los proteccionistas del patrimonio neoyorquino y con los teóricos del urbanismo sostenible, para lograr la cancelación del plan Lower Manhattan Expressway (LOMEX), una autopista elevada de ocho carriles con la que se pretendía unir Brooklyn y Nueva Jersey. Acontecimientos como éste hacían que los artistas residentes en el Lower Manhattan tuviesen cierta repercusión en las decisiones de la ciudad, incluso a un nivel infraestructural de tal envergadura (fig. 18).

Como consecuencia de la conciencia ecologista y social de esos años, los edificios obsoletos de Manhattan fueron objeto de unas prácticas que actualizaban su arquitectura. Los integrantes del grupo *Anarchitecture*, que como Matta-Clark habían acudido al Soho en busca de espacios disponibles, acabaron convirtiendo los antiguos talleres postindustriales en unos *loft* que incluían vivienda y espacio de trabajo. Reconstruir estos apartamentos, tanto para él como para el resto de la comunidad de artistas fue una de las formas en que desarrollaron sus ideas sobre la transformación material y el uso del espacio. Esa labor, acorde a la diferencia entre arquitectura y escultura según “si tiene fontanería o no”,³¹ actuaba directamente desde la lógica y los instrumentos arquitectónicos. El estilo de vida del Soho fomentó la autosuficiencia y la creatividad y obvió la necesidad del arquitecto-maestro moderno. Así, la “necesidad pura de espacio” lideró la búsqueda de una nueva forma de habitar la ciudad consolidada de principios de los setenta.

Otra de las experiencias arquitectónicas protagonizadas por Matta-Clark tuvo lugar con la invitación del artista a participar en la exposición “Idea as Model”, organizada en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos (IAUS) de Peter Eisenman en 1976. Para ese encargo, el artista montó en la pared unas fotografías de edificios del Bronx con las ventanas rotas y luego, según algunos testigos presenciales, tomó un rifle y disparó hacia los ventanales de la sala de exposiciones, lo que produjo su expulsión inmediata³² (fig. 19). *Window Blow-out* (1976), como se dio a conocer la obra de Matta-Clark, presentó la realidad obviada en la arquitectura conceptual de las escuelas. Frente a los manifiestos de los arquitectos estrella de esos años, la práctica artística de Matta-Clark desempeñó un papel crucial al señalar las fallas de una discusión prolongada en el tiempo que ha condicionado y consolidado los límites de la disciplina hasta el presente.

31. Gordon Matta-Clark enunciaba: “la diferencia entre arquitectura y escultura es si tiene fontanería o no”. Donald Wall, “Gordon Matta-Clark’s Building Dissections”, *Arts Magazine* 50 (mayo 1976): 76.

32. Gordon Matta-Clark, Hubert von Amelnunxen y Akademie der Künste, eds., *Gordon Matta-Clark, Moment to Moment: Space* (Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst, 2012), 38.



Fig. 18. Plan Lower Manhattan Expressway (LOMEX) para Nueva York. Propuesto en 1959 por el urbanista Robert Moses y anulado en 1967. Catálogo



Fig. 19. Gordon Matta-Clark. Window Blow-out (1976)

Hacia una nueva arquitectura: *Anarchitecture*

Estas experiencias muestran el interés de Matta-Clark por el individuo y la sociedad en el contexto urbano frente a las categorías más abstractas de la arquitectura. La insatisfacción con muchos de los fenómenos de la ciudad y la convicción de que podía influir sobre ellos le llevaron a adquirir un enfoque operativo y a trabajar desde el testigo material de la vida cotidiana. El entorno urbano era el foco de atención más pertinente y no se podía obviar la trascendencia cultural y política que conllevaba. Al hacer público su posicionamiento, la obra funcionaba como un medio de propaganda política en la ciudad, que Dan Graham comparó con las acciones de los situacionistas de París en mayo del 68, unas “intrusiones públicas o ‘cortes’ en el tejido urbano sin costura”.³³ La idea situacionista consistía en hacer que sus gestos interrumpieran los hábitos inducidos en la masa urbana. De manera similar, Matta-Clark empleó sus obras como sondas, descubriendo la información oculta bajo la piel de la ciudad e incitando a la colaboración de todos los actores implicados en las nuevas transformaciones.

El trabajo de Matta-Clark estableció un diálogo entre el arte y la arquitectura en el propio territorio de la arquitectura. No hizo uso de la galería de arte como hogar de una arquitectura reprimida sino que se vinculó con el entorno urbano sobre una base política, social e histórica experimentada. En ese sentido, el trabajo de Matta-Clark rechazó la “contenedorización del medio ambiente por parte del interés capitalista”.³⁴ Para ello, en lugar de restaurar o agregar nuevos elementos ‘innovadores’ o ‘progresistas’ a la arquitectura existente, Matta-Clark propuso atacar el ciclo de producción desde la historia de la ciudad. No incorporó nuevos edificios a la cultura arquitectónica, sino que a partir de existencias, tanto vernáculas en los *splittings* como contemporáneas en *Anarchitecture*, y a través de la ‘deconstrucción’, abrió las relaciones externas de los edificios con las líneas de propiedad y con los códigos público-privados.

33. Dan Graham, “Gordon Matta-Clark”, en *Rock My Religion*, 1965-1990 (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993), 194. Artículo publicado originalmente en francés en: Dan Graham, “Gordon Matta-Clark”, *Art Press*. núm. XX (verano 1983).

34. *Ibid.*

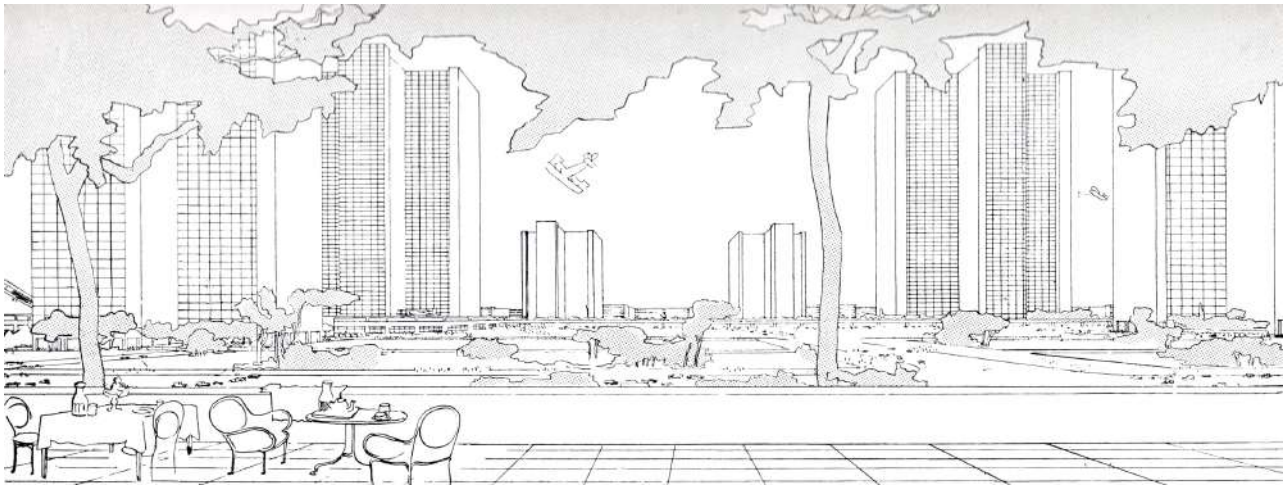
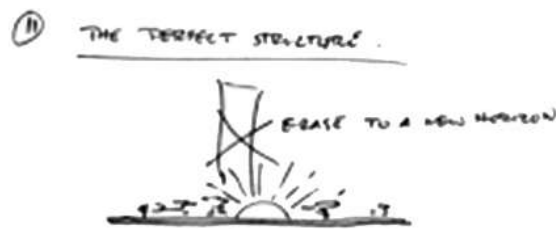


Fig. 20. Le Corbusier. *Ville Radieuse* (1924-25)

Fig. 21. Gordon Matta-Clark. Manuscrito con ideas sobre *Anarchitecture* (1973-1974). "The Perfect Structure. Erase to a New Horizon". Archivo: Canadian Centre for Architecture



En relación con el cuestionamiento del funcionalismo del Movimiento Moderno, los mecanismos de trabajo de Matta-Clark abogaron por un aprovechamiento del espacio con un uso libre y espontáneo, con unas necesidades no formuladas previamente. Sus juegos de palabras pusieron en cuestión los planteamientos urbanos de Le Corbusier, que eran como “una reorganización estadística de un sistema complejo pero matemáticamente solucionable”.³⁵ La colección de edificios aislados de la *Radiant City* o los perfiles urbanos caricaturizados en los manuscritos de Matta-Clark eran consecuencia de unas técnicas de probabilidad y otros supuestos ‘oportunistas’ que subyacían tras la planificación de la ciudad moderna (fig. 20-21). Los métodos de ocupación que se reivindicaban ahora proponían la ‘diversidad’ e, incluso, la ‘ambigüedad’ como determinante espacial, con un equilibrio de usos, de tipos de edificios, de pluralidad social y de densidad de población.

Frente a la devastación de la ciudad tradicional, al funcionalismo y a los criterios compositivos del arquitecto, el proyecto *Anarchitecture* y el resto de ejercicios mostrados desarrollaron un medio urbano diversificado, con unas estructuras adaptadas al individuo y un espacio público de límites físicos y funcionales ampliados. Entonces, dentro de la historia de la arquitectura, las ‘alternativas’ y las ‘paradojas culturales’ de Matta-Clark, que eran “el intento de aclarar ideas sobre el espacio”,³⁶ bien podrían asumirse como una labor constructiva y no tanto destructiva, labor que habitualmente se le ha atribuido a este artista.

35. Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities* (New York: Vintage, 1992 (1961)), 436.

36. Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark: works and collected writings* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 369.

Bibliografía

- ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BRENTANO, Robyn y Mark Savitt, eds. *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*. New York: New York University Press, 1981.
- GRAHAM, Dan. "Gordon Matta-Clark" (1985). En Dan Graham. *Rock My Religion, 1965-1990*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993, 194-205.
- JACOB, Mary Jane. *Gordon Matta-Clark: a retrospective*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1985.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage, 1992 (1961).
- MATTA-CLARK, Gordon y Liza Bear. "Gordon Matta-Clark: Splitting, The Humphrey Street Building". *Avalanche*, núm. 10, diciembre 1974.
- MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1993.
- MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta Clark: you are the measure*. New York: Whitney Museum of American Art; New Haven: Yale University Press, 2007.
- MATTA-CLARK, Gordon, Hubertus von Amelnunxen y Akademie der Künste, eds. *Gordon Matta-Clark, Moment to Moment: Space*. Engl. Ausg. Nürnberg: Verl. für Moderne Kunst, 2012.
- MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Introducción", en Tristão de Araújo, Luiza. *Gordon Matta-Clark: vertederos e intervenciones: ¿destrucción?* Serie ear 4. Tarragona: Tarragona Arola Editors, 2008.
- URSPRUNG, Philip, et al. *Gordon Matta-Clark: Moment to Moment: Space*. Nürnberg: Moderne Kunst Nürnberg, 2013.
- URSPRUNG, Philip. *Brechas y conexiones: ensayos sobre arquitectura, arte y economía*. Barcelona: Puente Editores, 2016.
- WIGLEY, Mark. "Anarchitectures: The Forensics of Explanation". *Log*, núm. 15, invierno 2009.
- WIGLEY, Mark. "Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation". Conferencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia en Nueva York, 12 Noviembre 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NoIHCm4wrpk>

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.esw

Nicolás Martín Domínguez

Universidad de Castilla la Mancha / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Toledo
nicolasmartindominguez@gmail.com

Juan Ignacio Mera González

Universidad de Castilla-La Mancha / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Toledo

Francisco Javier Bernalte Patón

Universidad de Castilla-La Mancha / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Toledo

El joven Corrales. Noche y viento / The Young Corrales. Night and wind

Se describen cinco proyectos –cuatro de ellos inéditos– del joven José Antonio Corrales. También uno de sus poemas no publicado de aquellos años. Proyectos realizados en solitario entre 1954 y 1957. En ellos se descubre su búsqueda constante hacia lo que será su futura arquitectura. Cinco proyectos que en su diversidad de escala y programa nos permiten fijarnos en las herramientas comunes empleadas. La sección, comienza a responder al *terreno, programa, material y construcción*, anticipando al Corrales que vendrá.

La sección empleada como sistema, y su manejo elaborado de la escala. La sección simultánea, unitaria y episódica, su ingenio constructivo llevando al límite materiales y soluciones, contrastes espaciales en sección mediante juegos de escala y material, el trabajo paralelo de planta y sección hasta casi su coincidencia. Son algunas de las cualidades de su arquitectura que aquí se relatan y muestran sus inicios en estos proyectos desconocidos.

Un entendimiento de la arquitectura de José Antonio Corrales, vital y entusiasta que en su empeño y constancia irá perfeccionando y convirtiéndolos en seña de identidad.

Estas líneas convertidas en mirada retrospectiva, nos permiten comprender de manera más profunda de su obra. Da aquí sus primeros pasos la arquitectura del joven Corrales.

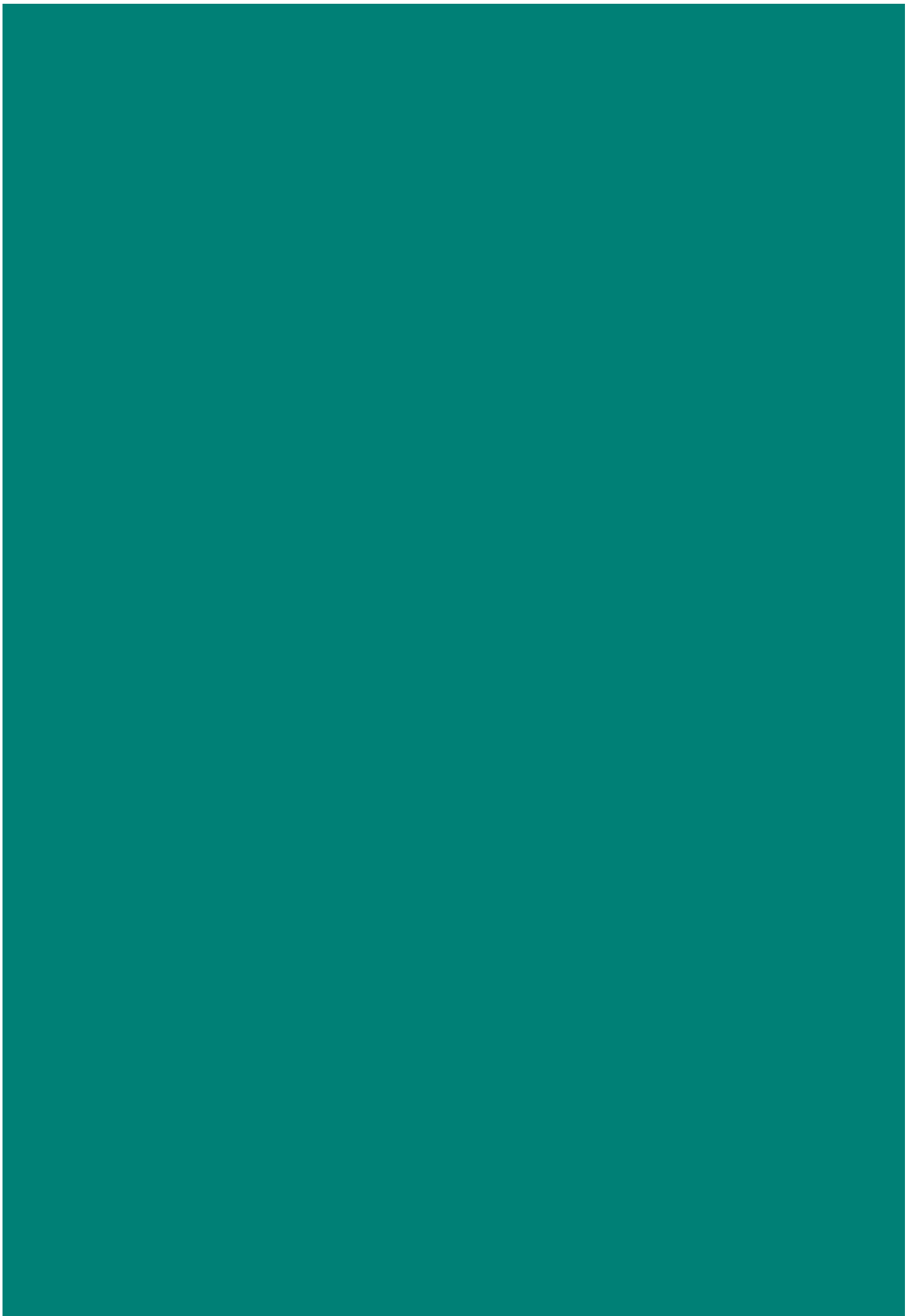
Five projects – four of them unpublished – of the young José Antonio Corrales are described. Also one of his unpublished poems of those years. Solo projects between 1954 and 1957. They discover their constant search for what will be their future architecture. Five projects that in their diversity of scale and program allow us to look at the common tools used. The section begins to respond to the land, program, material and construction, anticipating the Corrales that will come.

The section used as a system, and its elaborate handling of the scale. The simultaneous unitary and episodic section, its constructive ingenuity taking to the limit materials and solutions, spatial contrasts in section through games of scale and material, the parallel work of plant and section until almost its coincidence. These are some of the qualities of its architecture that are related here and show its beginnings in these unknown projects.

An understanding of the architecture of José Antonio Corrales, vital and enthusiastic that in his efforts and perseverance will be perfected and becoming a sign of identity.

These lines turned into a retrospective look, allow us to understand more deeply his work. Take the first steps here the architecture of the young Corrales.

José Antonio Corrales, juventud, mirada, poemas, sección, planta, nuevo, inédito ///
José Antonio Corrales, youth, look, poems, section, plant, new, unpublished



*“Y aunque tu imagen en mí se halla,
busco y temo en mí la novedad,
noche, siempre noche sin luces,
estrellas, estrellas nuevas para besar...
Mil ángeles de oro
y el verde claro de tus ojos
trigo mío, trigo abierto
por el viento,
por el viento que yo soplo.”*

1949,¹ J.A. Corrales

Introducción

En 1948 José Antonio Corrales finaliza sus estudios de Arquitectura en Madrid. Son años de cambio. Para él es el comienzo de una nueva vida en donde “... *todo está por hacer, todo está por descubrir.*”²

Ilusión ante el futuro incierto junto al temor de lo desconocido. El recuerdo de sus recientes años de Escuela, quizá fuera el lugar en donde sentirse seguro ante el mismo vértigo que a todos se nos presenta en esos instantes. La presencia en la memoria de las correcciones de sus maestros evocadas una y otra vez, los proyectos de sus compañeros. Los suyos propios.

Ilusión y temor a la par, a un lugar en donde *todo está por descubrir*.

Un año después Corrales escribe el poema inédito con el que se inician estas líneas. Titulado *1949*, nos presenta la imagen de la *noche y el viento*.

La noche donde Corrales busca y teme la *novedad*, transitada *por el viento*, nos aclara, *por el viento que yo soplo*.

Un viento llamado José Antonio Corrales, que comienza a moverse en aquellos años en la oscuridad de los inicios buscando su propia arquitectura. Fruto de su tenacidad, constancia y dedicación que trazará la

-
1. CORRALES, J.A., *Cuadernos de versos. José Antonio Corrales*, Madrid, [s.n.], 2008. Versos de 1948-1958. 1949. p. 11
 2. CORRALES, J. A. En: CORRALES, José Antonio, TORRES, Elías., PEREA, Andrés., *José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura, 2001*. Madrid. Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones. 2007. p. 33

geometría de su vida, y que como la de sus proyectos, en el proceso está la respuesta. “*Porque mi vida es el proceso.*”³

Y se aprecia en los signos germinales de estas primeras obras que anticipan su arquitectura que vendrá. Un hilo conductor de todos ellos, constituido por este viento de novedad que busca la *solución del proyecto* que dé respuesta precisa al *terreno, programa, material, construcción*, repetidos sistemáticamente en cada memoria de cada proyecto. En donde en ese *proceso*, planta y sección se convierten en protagonistas y su diálogo ajustado, la *solución* perseguida.

Se presentan cinco proyectos -cuatro de ellos inéditos- y algunos de sus procesos que aún se conservan, realizados por el joven Corrales en solitario entre 1954 y 1957. Cinco proyectos de programa y escala dispares, que en su diversidad nos permiten descubrir con facilidad estas características germinales.

En ellos veremos cómo la sección responde al *terreno, programa, material y construcción*, anticipando al Corrales que vendrá:

- El *proyecto de gasolinera en Barajas* entendido en su planteamiento como sistema constructivo, y su sección repetida e individualizada como respuesta. También la sección de alguna de las piezas comienza a hundirse en el terreno, apretando así su escala. En el proceso y sus variantes descubrimos las intenciones de Corrales.
- El *proyecto de bolera* en donde la entrada comprimida y lateral serán habituales en él. Al igual que el trabajo simultáneo desde la sección, entre un espacio unitario y una más diferenciado en distintos ámbitos, mediante los varios niveles y materiales.
- La *cafetería americana*. Una pieza reducida en donde la sección transversal desde su constructividad se presenta como solución a un programa compacto en donde el invento se presenta.
- Los *barracones de madera desmontables* en donde de nuevo la sección transversal presentada como en el caso anterior a una mayor escala, sirve para el estudio pormenorizado del proyecto. En sus límites Corrales introduce de nuevo inventos como soluciones de iluminación y mobiliario cambiantes a lo largo del día.
- La *vivienda Laguna Zabia*. Donde Corrales trabaja simultáneo sobre la planta y la sección: suma de piezas, desplazamientos, deslizamientos, ocupación de la totalidad de la parcela. Los materiales aplicados sobre la fachada en un puro ejercicio de abstracción y finalmente la chimenea entendida como corazón de la casa. Su posición y dimensiones, la convierten el lugar de articulación alrededor del cual gira toda la vivienda.

3. CORRALES, J. A. En: CORRALES, José Antonio, TORRES, Elías., PEREA, Andrés., *José Antonio Corrales: Premio Nacional de Arquitectura, 2001*. Madrid. Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones. 2007. p. 36

Entre 1954 y 1957 -fechas entre las que discurren estas obras- Corrales proyecta sus cuatro pueblos de Colonización⁴. De 1955 son sus proyectos de Institutos Laborales⁵. En 1954 ya firma junto a Molezún el Centro de Enseñanza en Herrera de Pisuerga⁶ y dos años después junto a él consigue el primer premio en el Concurso del pabellón español para la Exposición de Bruselas⁷ del año 58. En 1957 los dos, junto a Alejandro de la Sota, proyectan la Residencia Infantil en Miraflores de la Sierra, en Madrid⁸. Otras obras de máxima calidad se suceden en la arquitectura española en torno a aquellos años: Oíza en Aránzazu⁹, Fuencarral, Entrevías o su propuesta para el Camino de Santiago. Sota en la calle Doctor Arce o su Gobierno Civil de Tarragona. La Ugalde de Coderch y sus viviendas en la Barceloneta. Fisac y sus obras para los padres dominicos en Valladolid y Madrid. Caño Roto de Onzoño y Vázquez de Castro o algunos de los Poblados de Colonización de Fernández del Amo¹⁰.

En el panorama internacional Le Corbusier está trabajando en la India. De 1957 son la Tourette y el pabellón Philips¹¹. En EE.UU se produce en los cincuenta el *apogeo americano*¹² de Mies van der Rohe y Alvar Aalto proyecta algunas de sus obras más significativas: Säynätsalo, Jyväskylä, Muuratsalo son nombres que todos recordamos¹³.

*noche, siempre noche sin luces
estrellas, estrellas nuevas para besar...*

En nuestra lectura de estos cinco proyectos, emociona perseguir al joven Corrales en sus dibujos y poemas. Esta etapa desconocida de su obra que nos ayuda a una relectura de su arquitectura posterior en mayor profundidad. Nos descubrimos aquí junto a él, rastreando las todavía frágiles

-
4. Pueblo de Guadalimar, Jaén. 1954. Núcleo de Vegas del Caudillo, Jaén. 1954. Villafranco del Guadiana, Badajoz. 1955. Llanos del Sotillo, Jaén. 1956.
 5. José Antonio Corrales. proyecto 009. Instituto Laboral de Alfaro. Logroño. Fecha: abril 1955 / Proyecto 010. Instituto Laboral en Mirando del Ebro. Burgos. Fecha: enero 1955. Archivo Corrales.
 6. José Antonio Corrales. Ramón Vázquez Molezún. Proyecto 005bis-“Proyecto de Centro de 2ª Enseñanza y Enseñanza Profesional en Herrera de Pisuerga. Fecha: noviembre 1954. Archivo Corrales.
 7. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, “VM/P431” Exposición Universal de Bruselas.1958. Pabellón Español. Archivo Ramón Vázquez Molezún. Legado Fundación COAM.
 8. José Antonio Corrales. Ramón Vázquez Molezún. Alejandro De la Sota. Proyecto 025. “Residencia Infantil Veraniega para Cristalería Española. Miraflores de la Sierra, Madrid. Fecha: junio 1957. Archivo Corrales.
 9. Fue abierta a los fieles en agosto de 1955. Véase: Javier Vellés; Francisco Javier Sáenz de Oíza. 2018. *Oíza*. Barcelona: Puente Editores. p. 39
 10. Antón Capitel. 2000. *Arquitectura del siglo XX: España: [exposición]*. S.I.] Sevilla: Sociedad Estatal Hanover 2000, S.A.; Tanais.
 11. Boesiger, W. 1995. *Le Corbusier- Oeuvre complète. Volume 5, 1946-1952*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser./ Boesiger, W. 1955. *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35- Oeuvre complète. Volume 6, 1952-1957*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.
 12. Franz Schulze, Edward Windhorst. 2016. *Mies van der Rohe: una biografía crítica. Nueva edición revisada*. Barcelona: Reverté.
 13. Antón Capitel. 1999. *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Madrid: Akal.

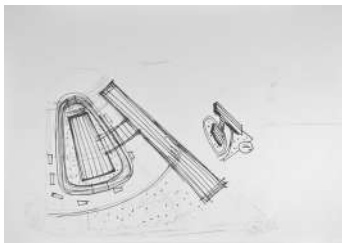
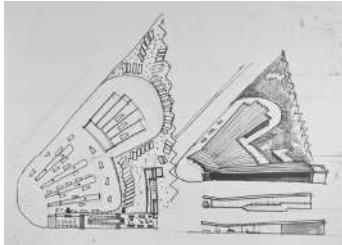
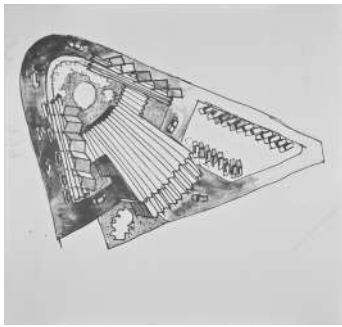


Fig. 01. J.A. Corrales. Gasolinera en Barajas.
Versiones de trabajo. Madrid. 1954.
Archivo Corrales

luces hacia las que dirigirá años después su arquitectura, como *estrellas nuevas para besar...*

Estudio Gasolinera en Barajas, Madrid. 1954

Este es uno de los primeros proyectos que figuran en su archivo¹⁴. Sobre un solar triangular, Corrales trabaja con cinco variantes de un proyecto entendido desde su cubierta que se extiende plegada y en abanico ocupando la superficie de la parcela (figuras 1-3)

Bajo ella, todas las piezas requeridas. Tienda, oficinas, restaurante, andenes de repostaje de automóviles y camiones, taller de engrases y lavado, y algunos aparcamientos cubiertos, son las piezas de programa que maneja.

En sus dibujos, Corrales también persigue la geometría de la sección para las piezas de cubrición de los andenes de repostaje (figuras 2,4 y 6). Estas son entendidas como parte del sistema de cubrición que conforma la cubierta general de la que heredan su geometría. Plantea en sus distintas versiones el proyecto como unidad, a la que sus distintas partes, incluso exentas, el sistema de cubierta da respuesta. También mediante un material unificador: “*hormigón laminar*”¹⁵.

La sección se vuelve determinante, y si la planta ya ha organizado la ubicación de las piezas generales, es la sección las que debe resolverlas de manera simultánea. Estructura, funcionamiento y programa en altura, imagen unitaria, evacuación de pluviales e iluminación de las piezas.

La estructura que soporta la cubierta se plantea vista y los pilares en V en su recorrido hasta alcanzar el terreno, son abrazados por distintas plataformas que escalonadas ocupan el espacio. También el terreno se escalonea en un juego recíproco con las plataformas (figura 3).

El repostaje de camiones pasa por debajo de la cafetería o la pieza del taller se coloca próxima al jardín más retirada. Las fachadas se organizan mediante grandes lunas de vidrio que iluminan el interior y paramentos de ladrillo que ocultan lo que sucede. Ambas alternadas con vacíos por donde discurren los vehículos bajo la cubierta.

Corrales muestra para la pieza exenta de tienda y oficinas un mayor cuidado y elaboración desarrollando tres versiones distintas sobre un remanente en el solar, de geometría triangular, donde se preveía su ubicación (figuras 5 y 6).

Aunque todas ellas compartían características. Piezas acristaladas que, mostrando su interior diáfano, se cerraban en algunos frentes mediante ladrillo de sical o placas de fibrocemento como soporte publicitario.

14. CORRALES J.A. Proyecto 004- Estudio Gasolinera en Barajas, Madrid. Estudio Estación de servicio ctra. Valencia, Madrid. J.A. Corrales. Fecha: 1954. Archivo Corrales.

15. Anotaciones sobre los planos.

Figs. 02 y 03. J.A. Corrales. Gasolinera en Barajas. Versiones de trabajo. Madrid. 1954. Archivo Corrales

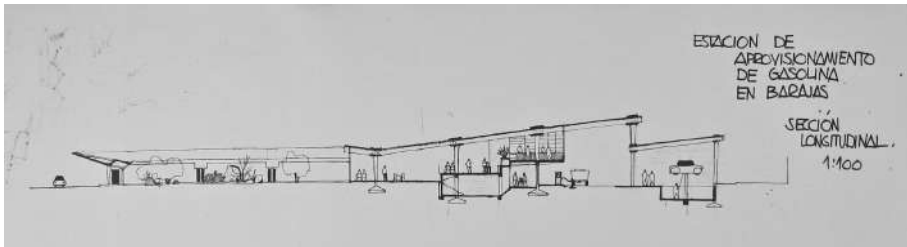
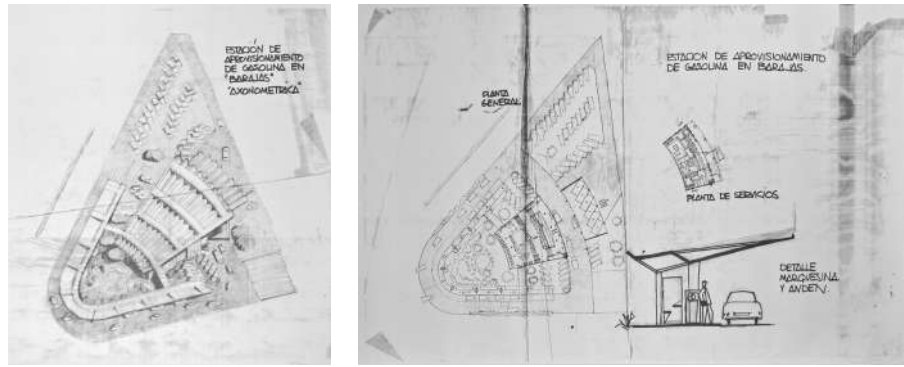
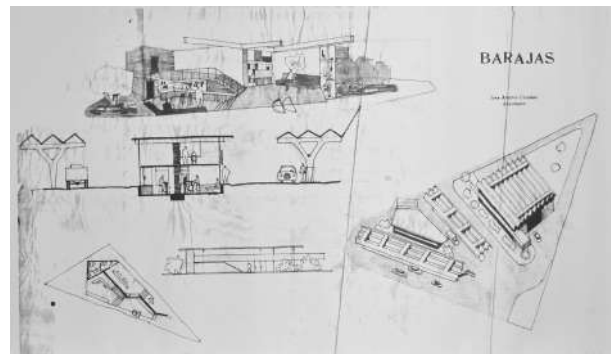
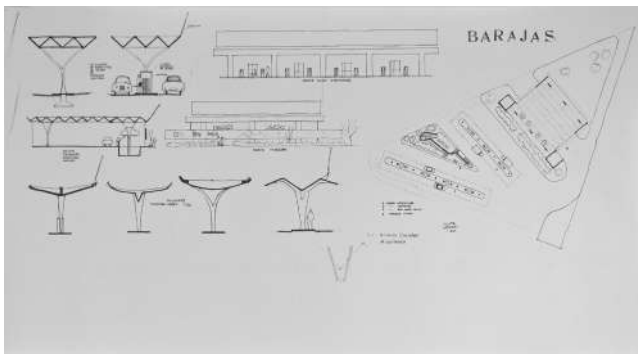
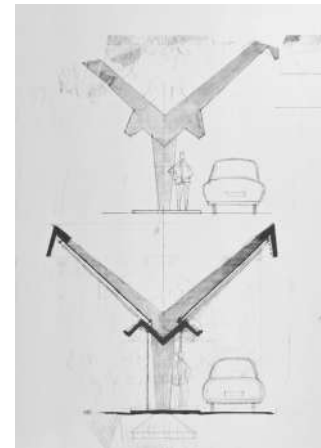
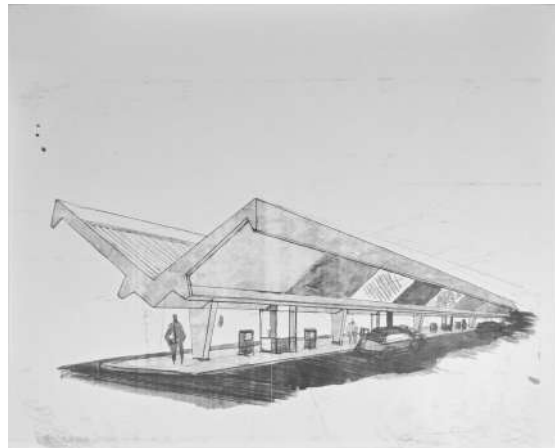


Fig. 04. J.A. J.A. Corrales. Gasolinera en Barajas. Estudio de marquesinas. Madrid. 1954. Archivo Corrales

Fig. 06. J.A. Corrales. Gasolinera en Barajas. Estudio de marquesinas. Estudio de cafetería y oficinas 3ª versión. Madrid. 1954. Archivo Corrales



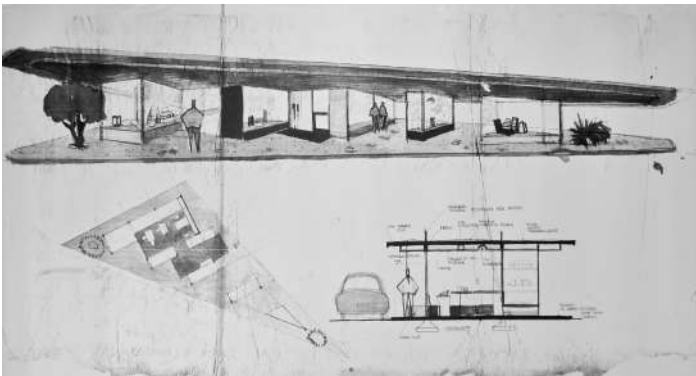


Fig. 05. J.A. Corrales. Gasolinera en Barajas. Estudio de cafetería y oficinas. Madrid. 1954. Archivo Corrales

También compartían discreción en altura y una apariencia apretada contra el terreno. En la más sencilla, una única planta modulada en piezas rectangulares parte de un sencillo núcleo destinado a oficinas que se difumina en vitrinas publicitarias entre las que se permite el paso. La cubierta, losa armada y angulares soldados vistos “*prolongados para anuncios*”¹⁶, enlaza todos los volúmenes acristalados. Se completaba la propuesta con carpinterías metálicas de suelo a techo y vitrofib como falso techo ocultando aire acondicionado e iluminación (figura 5).

Las dos propuestas restantes, más elaboradas al presentar un programa más completo, necesitaban de dos alturas para su desarrollo (figuras 5 y 6). Para seguir manteniendo la escala reducida, Corrales emplea sobre la sección una operación que le será habitual. Ambas se hunden en el terreno media altura, lo suficiente para iluminar y ventilar la planta inferior.

Los dos proyectos, similares en sección, plantean una espina central estructural de la que parten las vigas voladas que sostienen la losa de la cubierta. Fachadas acristaladas pasan por delante del forjado visto intermedio. Las oficinas se ubican en planta superior, mientras que el bar y zona más pública en la semienterrada. En ambas, la reducida altura libre también contribuye a reducir su altura total. Los materiales se manifiestan sin maquillaje. Suelo de goma negra rayada para el bar, ladrillo de sical blanco, hormigón visto, vidrio y paneles de fibrocemento para publicidad.

La iluminación exterior, escondida bajo el vuelo de la cubierta recorrería todas las fachadas convirtiendo el edificio en auténtico reclamo nocturno. Brillos y transparencias sobre la pieza más cuidada del proyecto.

La tercera propuesta, presenta unos alzados más transparentes. El muro central serpentea por su interior, adaptándose en planta a las distintas dimensiones de las piezas del programa (figura 6).

También Corrales emplea la sección semienterrada, pero en este caso, un juego de plataformas interiores le sirve para, de manera simultánea, diferenciar el programa sin el empleo de tabiquería manteniendo su percepción unitaria. Al exterior los vuelos de petos y cubiertas se manifiestan con mayor intensidad, escapando del volumen.

16. Anotaciones sobre los planos.



Fig. 07. J.A. Corrales. Bolera americana.
Vistas interiores. R.N.A. nº167-nov. 1955

Se anticipan ya en este proyecto algunos aspectos de su arquitectura futura: La sección desde los primeros dibujos se vuelve determinante como solución del proyecto. El juego de plataformas interiores sobre la planta ordenada por el módulo, clarifica los lugares que esta propone desde la sección. La escala reducida que persigue, le llevará a apretarse contra el terreno y las piezas hundidas buscará luz y aire desde la sección. Materiales como la goma, el ladrillo, el vidrio o el hormigón se muestran ya sinceros y esenciales. Llegará un momento en que la intensidad de las cualidades del material en su opacidad sea capaz de resolver una fachada.

Aunque aquí en las tres piezas vistas, la relación con el exterior se manifiesta clara y diáfana. Las fachadas no ocultan la actividad interior, sino al contrario, buscan mostrarlo como parte de la esencia del reclamo. Movimiento, actividad, transparencias, brillos, luces nocturnas, son parte de la llamada entre el trasiego de vehículos que paran sólo un instante para repostar.

Proyecto de instalación de bolera americana “Stadium”, Madrid. 1955

Archivado con la fecha de febrero de 1955¹⁷ no sería publicado por la revista del Colegio de Arquitectos hasta noviembre del mismo año.¹⁸ Situado en el sótano del edificio Benlliure, en la calle Alcalá de Madrid, tres fotografías mostraban su interior (figura 7). En las tres, la elección del fotógrafo de vistas contrapicadas resaltaban la presencia del techo acabado en “*temple sombra oscura*”¹⁹

Dos entradas diferenciadas permitían el acceso al local. La principal, con su último tramo curvo, desembocaba en un hall desde donde en un golpe de vista se presenciaba todo el interior: las diez pistas, la zona de público escalonada, el bar en un lateral y la entreplanta en la cabecera de las pistas, flotando sobre ellas. La imagen presentaba paredes revestidas en madera de suelo a techo y un abultado pasamanos en su lateral derecho, el empleado para ayudar en la bajada. Techos y suelo oscuros y luces bajas con tulipas triangulares metálicas, sobresaliendo del plano de pared, iluminaban la escena en un ritmo cadencial similar al que realizaban en su uso.

La oscuridad repentina justificaba así la existencia del pasamanos abultado, fácil de encontrar en la penumbra. Para el ascenso, ya no sería necesario. Casi una ceremonia preparatoria, advirtiendo al espectador sobre el nuevo lugar al que se disponía a acceder.

Otra instantánea mostraba la zona de público en donde se disponían las sillas y mesas colocadas libremente. De fondo, la pared en esquina revestida por el mural realizado en gres por Carlos Pascual Lara en un juego neoplástico de piezas rectangulares de distintas tonalidades y

17. CORRALES, J.A. Proyecto 007- Proyecto de Instalación de bolera americana “Stadium” en c/ Alcalá 106, Madrid, D.F De la Vega. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: febrero 1955. Archivo Corrales.

18. CORRALES J. A. Bolera americana. *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid. noviembre 1955 no. 167. pp. 20-21

19. Así lo indica Corrales en anotación manual sobre las secciones.

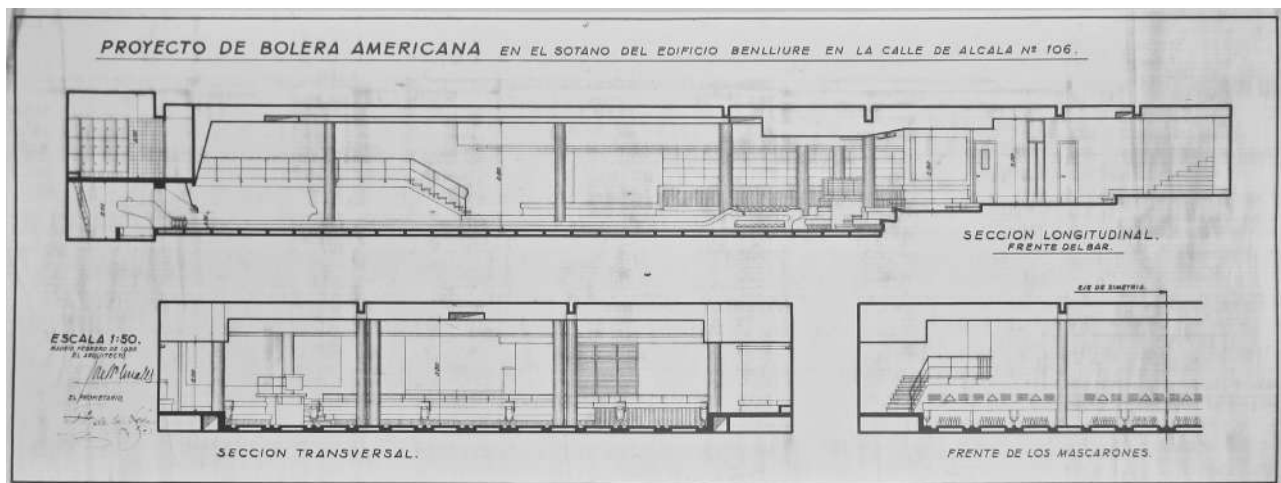


Fig. 12. J.A. Corrales. Bolera americana. Secciones finales. Madrid. 1955. Archivo Corrales

proporciones. Las piezas blancas destacaban sobre el resto, por su textura lisa y su relieve, imponiendo un orden complementario al resto del mural.

Observando el mural de Lara junto a las secciones de trabajo de Corrales, se descubren mecanismos de trabajo similares, en un juego de cotas, colores y materiales que se extienden por toda la sala.

Corrales reduce la altura libre a 2,7 m en la zona del hall de entrada hasta llegar a los 3,8 m en la zona de pistas. Escalona la sala en cuatro niveles sucesivos. Con una diferencia total entre la llegada y la zona de pistas de 1,25m. Entre medias el público se dispone en dos plataformas contiguas separadas por 30 centímetros. La última, separada 65 cm de la zona de juego (figura 12).

Los techos discurren independientes sobre las plataformas en algunos puntos y su color negro es alternado por zonas de “esmalte blanco”²⁰ aligerando la sección, que como en el mural de Lara participan de un orden complementario al del resto de la sala.

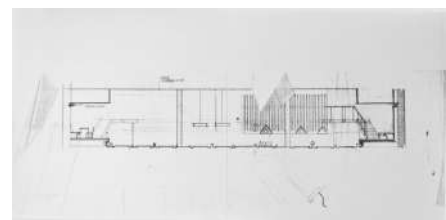
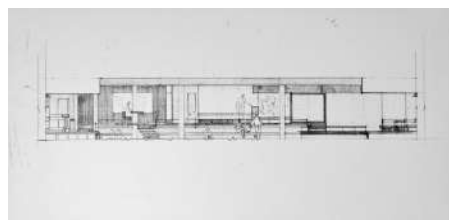
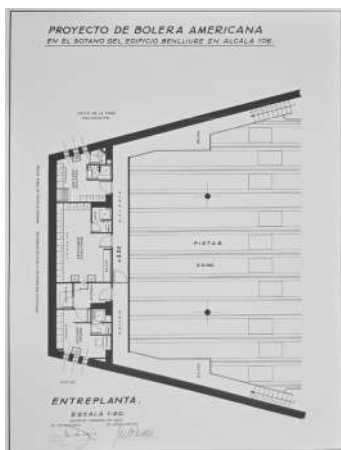
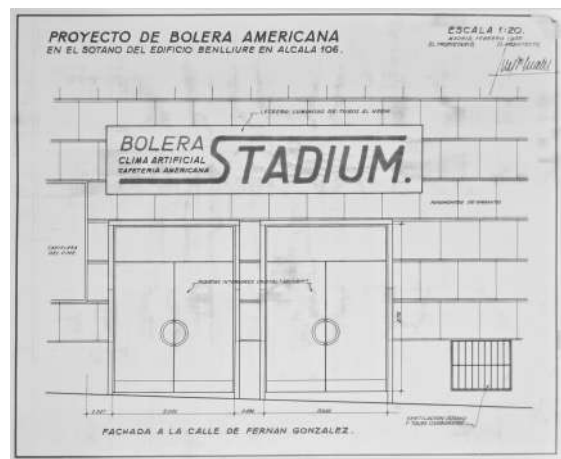
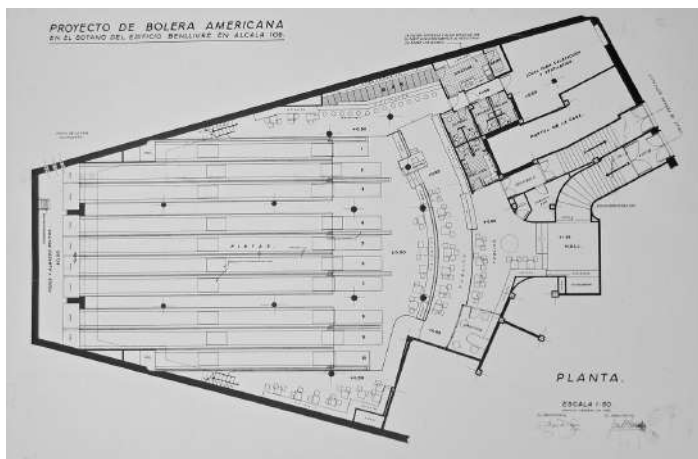
En el hall de entrada, sección comprimida y techo negro es el lugar en donde más se comprime el espacio de toda la actuación. La sección oblicua generada por las plataformas descendentes perseguía ordenar el espacio sin renunciar a su unidad. También el efecto de sorpresa al abrirse el espacio tras la compresión inicial.

Corrales guardaba en su estudio ocho planos de aquel proyecto²¹.

La fachada de acceso presentaba dos elegantes puertas gemelas de vidrio, camufladas en el despiece del paramento de granito, bajo el letrero luminoso del local (figura 8).

20. Anotaciones sobre los planos. CORRALES, J.A. Proyecto 007- Proyecto de Instalación de bolera americana “Stadium” en c/ Alcalá 106, Madrid, D.F De la Vega. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: febrero 1955. Archivo Corrales.

21. Una planta general, la entreplanta sobre la cabecera de las diez pistas, secciones longitudinales y alzado de fachada, y algunas secciones de trabajo.



Para la planta general, su traza abierta evitaba el portal del bloque apoyándose firme para su distribución en la estructura existente del edificio (figura 10).

En el tramo de mayor longitud y de estructura más ordenada, disponía las diez pistas entre las líneas de pilares. En el tramo más ancho, junto a la calle, la estructura cambia su orden. Los pilares siguen un arco de curva que es aprovechado por Corrales para tomar su geometría. En su último tramo, un nuevo orden estructural sobre el que dispone el resto del programa más fragmentado.

La entrada principal gira al final del recorrido para evitar un incómodo pilar que es aprovechado por él para conferir una mayor elaboración al acceso, irrumpiendo en el interior de manera lateral.

En la parte opuesta sobre la cabecera de las pistas, los vestuarios elevados modifican la sección del techo de la sala, que los envuelve e integra como parte propia (figuras 9 y 12).

La sección de trabajo que presenta el frente donde se ubica el mural, es reveladora (figura 13). Corrales lo dibuja de manera detallada con una serie de trazos, sombras y rayados que luego extiende sobre el resto de paramentos que se muestran en la totalidad sección. El falso techo rayado en negro en masa, se opone y dialoga con la gruesa línea que representa el forjado de plataformas. Entre ambas líneas los rectángulos rayados ocupan todo el espacio.

Su arquitectura posterior marcará como en este proyecto la sorpresa de la entrada. Corrales nos acostumbrará a sus entradas laterales de escala comprimida, para luego dilatar el espacio interior. La sección oblicua, aquí manifiesta también será una constante posterior (figura 12). También

Fig. 08. J.A. Corrales. Bolera americana. Entrada. Madrid. 1955. Archivo Corrales

Fig. 09. J.A. Corrales. Bolera americana. Entreplanta de vestuarios. Madrid. 1955. Archivo Corrales

Fig. 10. J.A. Corrales. Bolera americana. Planta. Madrid. 1955. Archivo Corrales

Fig. 11. J.A. Corrales. Bolera americana. Croquis-secciones de trabajo. Madrid. 1955. Archivo Corrales

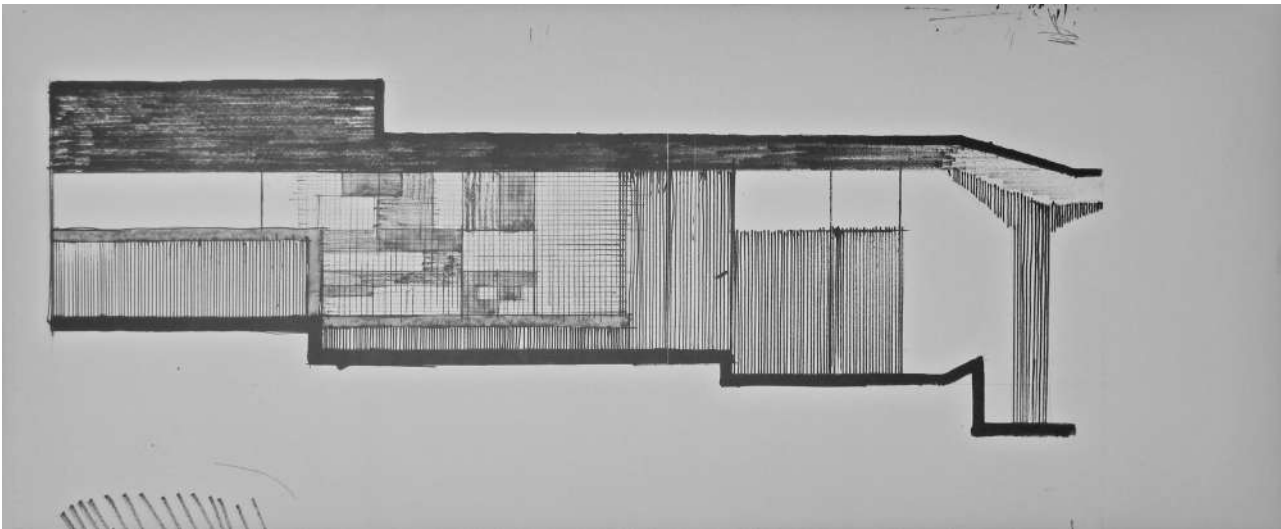


Fig. 13. J.A. Corrales. Bolera americana. Croquis-sección de trabajo. Madrid. 1955. Archivo Corrales

los juegos de techos y suelos entre los que se disponía el mobiliario fijo como parte de la arquitectura dentro de la unidad espacial propuesta. El croquis de la sección principal (figura 13), adelantaba mecanismos compositivos futuros, aplicados tanto en planta como en sección, mediante el encuentro de geometrías macladas y yuxtapuestas, dispuestas de manera desenvuelta y confiada.

Proyecto de instalación de cafetería americana, Madrid. 1956

De este proyecto²² ubicado en la calle Infantas 9 en Madrid, Corrales conservaba un único plano que parece ser suficiente para su definición (figura 14). Los documentos alcanzan un nivel de detalle en donde la densidad de lo constructivo se vuelve protagonista²³.

Una fachada con un despiece neoplástico nos presenta un interior a través de su transparencia velada por la disposición elaborada de los distintos materiales que Corrales enlaza sobre ella (figura 15).

Un despiece metálico negro, organizaba las lunas pulidas, sustituidas por formica blanca en algunos paños. También la madera de ukola para la puerta junto a una barra de apertura forrada en goma de manguera, parecían flotar entre el despiece de vidrio. Un fragmento de rodapié en gres junto a la chapa estriada en L, la envolvían completando todo el frente.

Una planta sencilla en cuña se introduce en el bajo del edificio y recibe toda su iluminación por la cristalera desde la calle (figura 14). Los aseos dispuestos al fondo y la barra-mostrador en tramo quebrado ocupaba el lado de mayor longitud. Un espejo en su lado opuesto, y también sobre el

22. CORRALES, J.A. Proyecto 015- Proyecto de Instalación de cafetería americana en la calle de Infantas 9 en Madrid. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: febrero 1956. Archivo Corrales.

23. A una escala de 1/20 Corrales dibuja planta, sección longitudinal y transversal y fachada a la calle junto a un reducido esquema de situación en su esquina inferior izquierda.

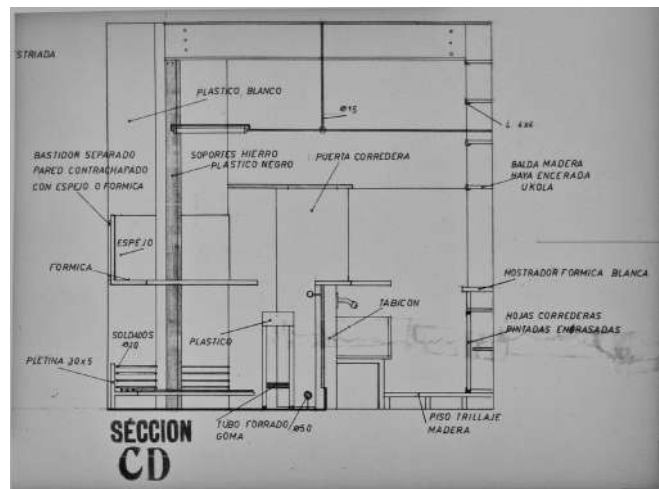
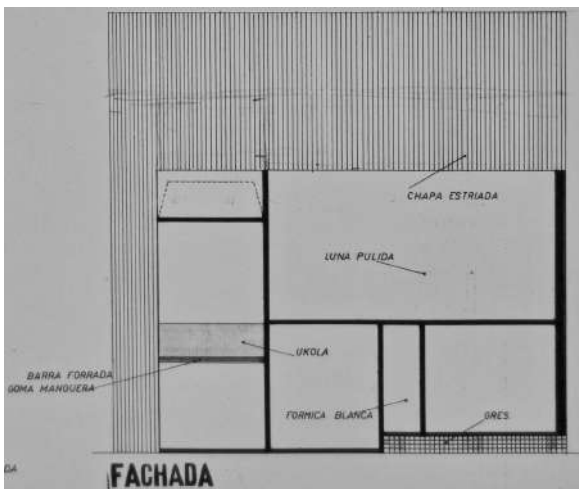
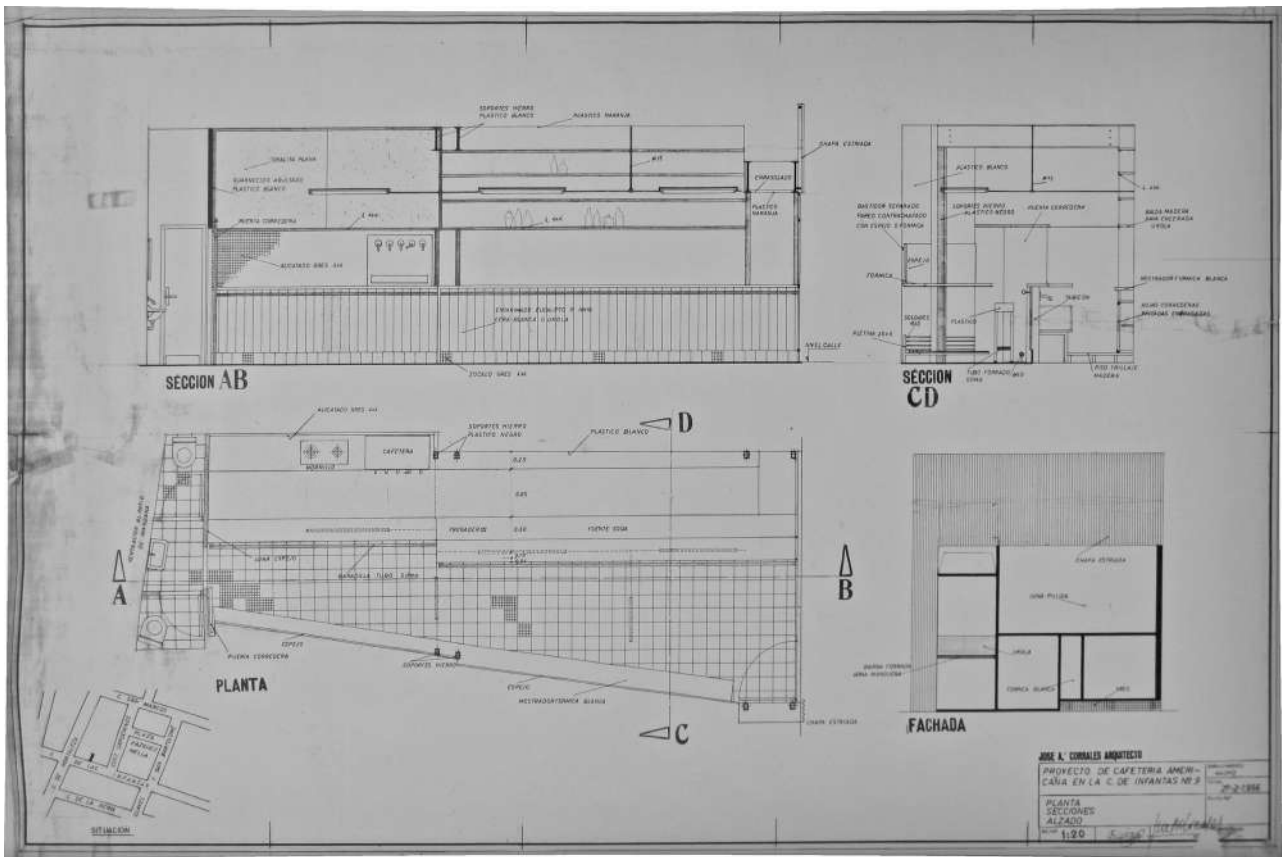


Fig. 14. J.A. Corrales. Cafetería americana. Plano de proyecto. Plantas, secciones y alzado. Madrid. 1956. Archivo Corrales

Fig. 15. J.A. Corrales. Cafetería americana. Ampliaciones del plano. Alzado. Madrid. 1956. Archivo Corrales

Fig. 16. J.A. Corrales. Cafetería americana. Ampliaciones del plano. Sección. Madrid. 1956. Archivo Corrales

tabique de separación de los aseos, multiplicaría la percepción del espacio y la luz de su interior.

Corrales integraba en el interior los materiales presentes en la fachada. Zócalo de gres y frente de máquinas bajo armario botellero, entarimado en ukola para el mostrador y baldas de armario o el plástico blanco para algunos paños junto a la formica blanca para el mostrador trasero. Igualmente, otros como la uralita para puertas de armarios o plásticos naranjas sobre algunos paramentos.

La sección transversal reflejaba también un elaborado sistema de iluminación (figura 16). Tubos de 15 Ø mm. escondían el cableado, estableciendo un sistema colgado de lado a lado con descuelgue en la mitad del tramo. Volando en ménsula en sus extremos en la dirección longitudinal (figura 14). El sistema de tubos en las dos direcciones formaba de manera simultánea soporte y lámpara simplificada, abrazando a los fluorescentes por su flanco superior.

La sección transversal soporta un alto grado de elaboración. Los tubos forrados de goma a los pies de los taburetes realizados en plástico o las pletinas soldadas formando soportes auxiliares para los bultos de la clientela. El espejo doblado convertido en mostrador en formica. Los tubos de 5 Ø mm. que según su disposición cambiaban su función: empotrados en el suelo junto a la barra como reposapiés o dispuestos empotrados en ella como barandilla.

Pero si los espejos jugaban a dilatar el espacio, Corrales en el punto de entrada realizará la jugada contraria. La compresión de la altura libre mediante una pieza forrada en plástico naranja y oculta hacia la fachada por la chapa estriada. El tamaño de la puerta cristalera hacia la calle, no presagia una altura libre mayor y su transparencia es por tanto aparente y parcial.

Características germinales, que con el tiempo serán reconocibles en su manera de proyectar: El empleo del lenguaje neoplástico como geometría de soporte habitual en plantas y alzados. También en sus secciones, que le permiten una disposición elaborada de materiales y geometrías sobre distintos paños y superficies. La sección empleada como soporte fundamental de la construcción que caracterizará al proyecto. En ella estudia y confronta materiales e inventos constructivos que resuelven los distintos aspectos que se le plantean. Iluminación, almacenaje o carpinterías. De nuevo aquí la sorpresa: el juego con la escala para la altura libre, la luz y sus reflejos de espejo.

Por la noche, desde la calle, las lámparas encendidas y dispuestas cruzadas parecerían flotar ingravidas sobre los clientes. El trasiego y el baile visto desde el exterior invitarían a tomar aquí un descanso.

Barracones de madera desmontables. 1957

Cinco planos maquetados y acabados componen todo lo que queda archivado de este proyecto²⁴. Es significativo, que los documentos más desarrollados sean también la sección y los detalles constructivos, listos para ser ejecutados. No se conserva ninguna planta del mismo.

Un pabellón lineal, como pieza básica de la actuación que apoyando sobre muretes de ladrillo no llegaba a tocar el terreno. Los elementos estructurales en madera se mostraban vistos en la fachada y marcaban su

24. CORRALES, J.A. Proyecto 020- Proyecto de barracones de madera desmontables. Prop: sr. Lantero. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: año 1957. Archivo Corrales.

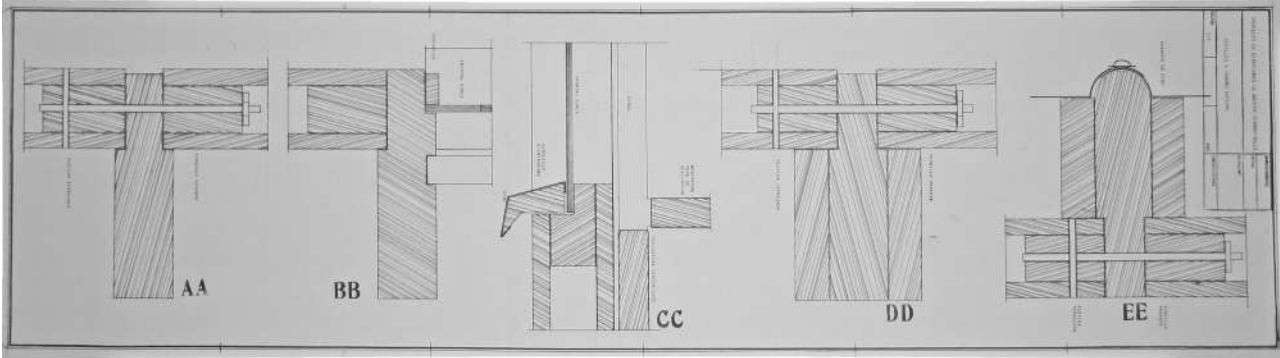
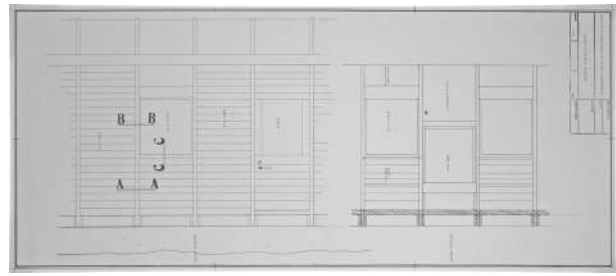
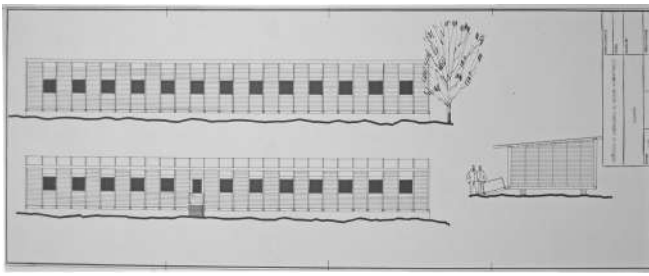
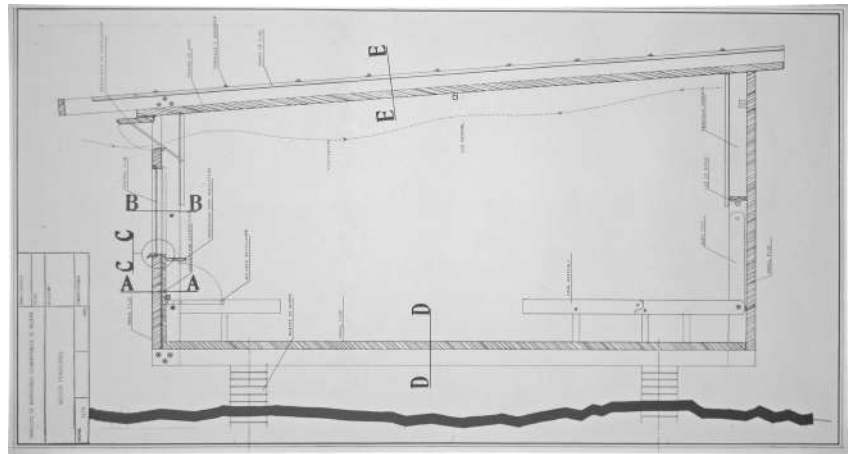


Fig. 17. J.A. Corrales. Barracones de madera desmontables. Alzados. 1957. Archivo Corrales

Fig. 18. J.A. Corrales. Barracones de madera desmontables. Alzados interior y exterior. Detalles a tamaño natural. 1957. Archivo Corrales

Fig. 19. J.A. Corrales. Barracones de madera desmontables. Sección transversal. 1957. Archivo Corrales



modulación alternando ventanas y paños ciegos en los alzados frontal y posterior. Ciegos también los testeros (figuras 17 y 18).

Será en la sección transversal, mucho más desarrollada y a una escala más cercana en donde reside su interés y constituye un preámbulo de proyectos posteriores (figura 19).

La planta liberada y diáfana, contrasta con la densidad de la sección que será sometida a cortes, abatimientos y notas aclaratorias. Hacia la fachada principal, un panel de madera basculante permitía en su apertura la ventilación cruzada por un reducido vano, con su correspondiente sistema gemelo en la fachada posterior. La ventana fija, específica para iluminar, también disponía de otro panel de madera para su oscurecimiento, ahora en guillotina, y un mostrador hacía las funciones de tope para la misma. Un asiento basculante oculto se recogía bajo ella junto a un banco.

En la fachada trasera, sobre el paño ciego liberado de ventana, la cama abatible en madera se replegaba hacia la pared en dos posiciones. La

intermedia planteada como sofá bajo una luz de noche, escondida bajo la taquilla-armario. Todo el frente podría quedar cerrado de manera compacta liberando la planta para ser empleada para otras funciones de día. Esta sección se hace densa en las fachadas, liberando la planta y atrayendo a todos los objetos para convertirlos así también en sección. Mobiliario, huecos elaborados según función con cierres y aperturas específicas, sistema de ventilación natural, iluminación incorporada y almacenamiento oculto participando del aislamiento de fachada, serán herramientas posteriores y frecuentes, que tienen ya aquí sus comienzos.

Proyecto de vivienda Laguna Zabia, Madrid. 1956

El proyecto de vivienda para la familia Laguna Zabia²⁵ estaba situado en el encuentro de las calles Macarena y San Telmo en Madrid. Sobre una parcela rectangular en esquina de 22x15 m con orientación norte-sur, Corrales proyectará una pieza, hoy inexistente, concentrada y discreta hacia la calle.

Con un tratamiento de la parcela en su totalidad, Corrales planteaba un conjunto unitario entre piezas vacías y edificadas cuya disposición perseguía el máximo soleamiento (figura 20). Estas últimas, formadas por la vivienda y el garaje, tangentes y desplazadas, convertidas en la esquina sureste de la parcela.

La piscina, en el vértice suroeste, también pegada al cerramiento en su afán de liberar la máxima superficie de jardín. Rectángulo abstracto, casi doble cuadrado de 6 x3.7 m quedaba unida a la vivienda mediante el dibujo de alfombras de distintos pavimentos con sus encuentros y prolongaciones.

La vivienda se resolvía mediante muros de carga en fachadas y central. Se accedía por la crujía oeste, a través de una puerta de paños de madera y vidrio sobre la que apoyaba un banco volado sobre la pared. Tras franquear el porche de entrada, se llegaba al vestíbulo acristalado hacia el estar. Una escalera ligera-metálica y de madera- conducía a las habitaciones del piso superior.

La visión desde la entrada más opaca con huecos muy controlados sorprendería. Desde el vestíbulo la mirada atravesaría la cristallera que cruzando el estar en su longitud traspasaría los ventanales del fondo sobre la fachada sur para encontrarse con el jardín exterior.

En el estar, la chimenea de campana se apoyaba en el muro central y camuflada en la pared presidía y articulaba todo el espacio en torno a ella. Con unas dimensiones holgadas²⁶, la aproximaban más a un lugar propio dentro del estar que a una simple herramienta para el fuego.

25. CORRALES, J.A. Proyecto 014- Proyecto de vivienda para D. José María y D^a Pilar Laguna Zabia. C/ de la Purificación en Madrid. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: enero 1956. Archivo Corrales.

26. Medidas aproximadas sobre los planos de 3x1.2m.

Fig. 20. J.A. Corrales. Vivienda Laguna Zabia. Planta baja. Madrid. 1956. Archivo Corrales

Fig. 21. J.A. Corrales. Vivienda Laguna Zabia. Planta primera. Madrid. 1956. Archivo Corrales



Al final de su recorrido el estar se convertía en comedor. Unas puertas plegables y recogidas tras la fachada permitirían modificar el espacio y dividir ambos lugares según la necesidad.

Las cristalerías con puerta doble hacia el jardín podían abrirse, “*para permitir sacar la mesa al exterior*”²⁷. De esta manera la piscina y su espacio alrededor, dibujado por los pavimentos, se convertían en verdadera prolongación de la casa quedando todas las piezas conectadas.

Visuales, transparencias, recorridos y carpinterías móviles y sus posibilidades de uso caracterizaban la planta.

El piso superior estaba ocupado por cuatro dormitorios, dos a norte y dos a sur y completado con dos aseos. También aquí presenta una libertad de circulación desde los dormitorios al exterior saltando por las amplias terrazas superiores. Tangentes y enlazadas permiten bajar al jardín de manera directa como recorrido alternativo al principal.

En las fachadas, Corrales dibuja huecos específicos en geometría y ubicación que describen con facilidad lo que sucede tras ellos. Estrechos y alargados, en la escalera o su abatido para el salón, en la fachada oeste. Más directos y sencillos para la este.

Frente a esta sinceridad, sorprende que Corrales, emplee como revestimiento y sin necesidad aparente, madera para las fachadas en situaciones diversas - tímpanos, barandilla, dinteles y puerta de entrada- confundiendo su lectura.

27. CORRALES, J.A. Proyecto 014- Proyecto de vivienda para D. José María y D^a Pilar Laguna Zabia. C/ de la Purificación en Madrid. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: enero 1956. *Memoria del proyecto. p.1* Archivo Corrales.

Fig. 22. J.A. Corrales. Vivienda Laguna Zabia. Emplazamiento y secciones. Madrid. 1956. Archivo Corrales

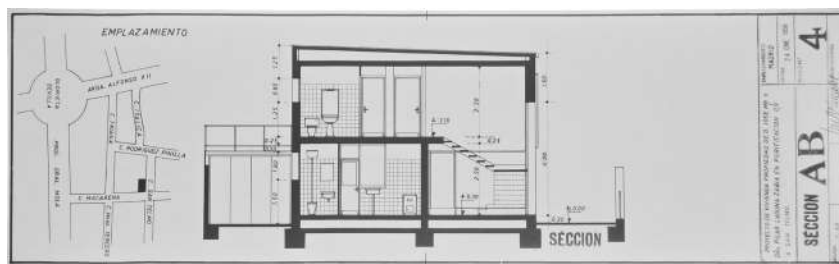
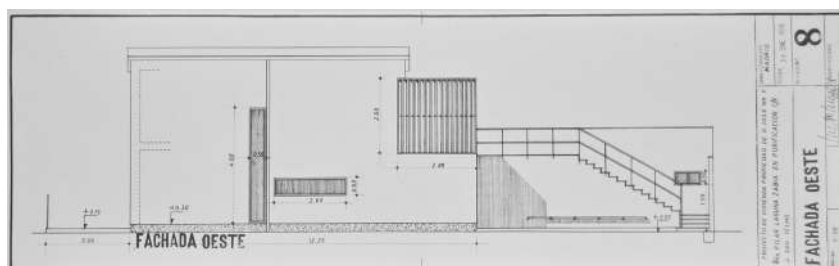
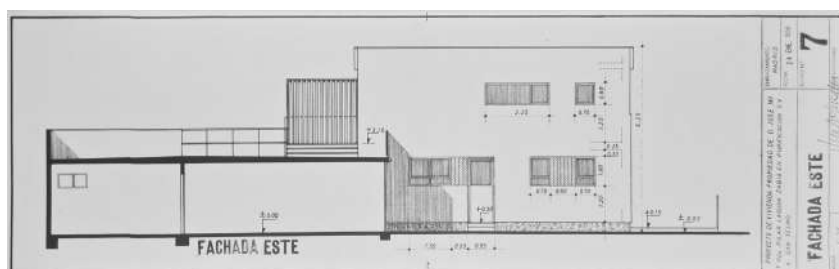
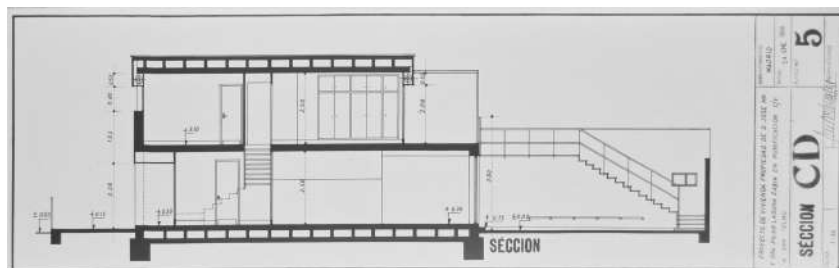


Fig. 23. J.A. Corrales. Vivienda Laguna Zabia. Alzados este y oeste. Madrid. 1956. Archivo Corrales



“En tabla de pino machihembrada atornillada a perfiles de hierro, se cubren los tímpanos norte y sur.”²⁸

Una celosía exenta en la terraza, evitaría las vistas indiscretas hacia poniente. Sobresaliendo de la línea de fachada, subrayando su entidad propia, jugaba con el resto de revestimientos de madera.

Los rasgos premonitorios se presentan. Un tratamiento de la parcela en su totalidad, donde las piezas construidas y los espacios libres son tratados por igual. Dibujos de pavimentos y vegetación, piscinas y terrazas abiertas dialogan en su abstracción con espacios techados y porches. Engarces, maclas y continuidades mediante geometría exacta, permiten junto a las secciones de cotas diferenciadas, la sorpresa del diálogo entre la planta y la sección.

28. CORRALES, J.A. Proyecto 014- Proyecto de vivienda para D. José María y D^a Pilar Laguna Zabia. C/ de la Purificación en Madrid. Arquitecto: J.A. Corrales. Fecha: enero 1956. *Memoria del proyecto*. p.2 Archivo Corrales.

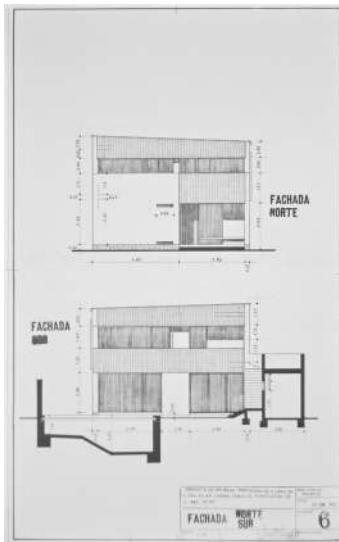


Fig. 24. J.A. Corrales. Vivienda Laguna Zabia. Alzados norte y sur. Madrid. 1956. Archivo Corrales

Visiones profundas en sus interiores que cruzadas atraviesan los estares buscando un exterior que siempre acaban encontrando. La chimenea como corazón de la casa. La vida gira en torno a ella como lugar propio. Carpinterías interiores o exteriores que en sus aperturas y cierres configuran el espacio en torno a ellas. Reflejo vivo de sus futuros habitantes y su actividad. Y por último el inicio de fachadas elaboradas que, en su juego de geometrías, volúmenes y materiales, protegerán de manera cada vez más decidida la vida que transcurre en su interior mirando al sur.

Conclusiones

Se presentan cinco proyectos en donde la arquitectura más genuina de Corrales comienza a vislumbrarse.

Cinco obras que en su diversidad nos ayudan a dirigir nuestra mirada hacia estas características germinales que en el futuro se convertirán en sinónimo de su arquitectura.

En un contexto de influencias múltiples, Corrales desarrolla paulatinamente una manera de hacer en donde la sección se vuelve para él protagonista. En su manejo elaborado, intenso y minucioso encontrará un camino por donde hacer discurrir sus proyectos.

La respuesta al terreno, no solo desde la planta, sino también desde la sección de manera fundamental, se agudizará con el tiempo. El *proyecto de gasolinera*, es concebido como sección-sistema, sensible al terreno en su perímetro y sus límites, adaptándose al programa que cubre. Las piezas cristalinas de venta al público ya comienzan a hundirse tímidas en el terreno. En ellas la sección condensa todos sus intereses: cotas, luz, vistas y escala concurren simultáneas. El tiempo convertirá en más intenso este diálogo.

Entradas camufladas y laterales, *-proyecto de bolera-* en donde Corrales juega con la sección y su escala. Y también el material con sus texturas y colores organizará sus interiores futuros. Juegos abstractos en el interior, presentes en sus planos y que será capaz de llevar a la realidad. La oblicuidad de la sección interior, encadenando una sucesión de espacios será habitual en él hasta en sus últimos proyectos.

La construcción será estudiada de manera minuciosa en la sección *-la cafetería americana-*. El riesgo en el empleo de materiales y soluciones constructivas de manera no convencional serán características innatas de sus proyectos. Los inventos constructivos, fruto del ingenio ante la necesidad, se convierten en soluciones esenciales y directas. Su naturalidad nos habla de su maestría. Aunque el estudio pormenorizado del detalle no le hace ensimismarse en el proyecto y una visión más general *-y culta-* del proyecto también se manifiesta mediante el empleo de la abstracción, esta vez hacia el exterior, como ocurre en la fachada de este pequeño comercio. Geometrías y materiales aplicados a la fachada como si de un lienzo se tratara.

Con el tiempo, los límites de las secciones que Corrales emplea, se irán haciendo más densos en inventos de todo tipo: mobiliario, protecciones solares y cierres al exterior. Producirán una relación más elaborada con el entorno. En los *barracones de madera desmontables*, una sección define todo el proyecto: Corrales no conservaba en su archivo esta planta. En sus límites de nuevo el ingenio constructivo que acompaña a la sección, especializándose en cada punto: mobiliario abatible y transformable, iluminación oculta y estudiada o almacenamiento escondido al convertirse en pared.

El trabajo simultáneo de Corrales -*vivienda Laguna Zabia*- sobre la planta y la sección hace que se conviertan en familiares. El empleo de piezas geométricas, que en sus desplazamientos, tangencias, encuentros y extensión por la parcela permiten a Corrales hacerse con el proyecto. En algunos croquis de proyectos posteriores, en ocasiones, cuesta identificar las plantas o las secciones. La abstracción también llevada al proceso.

Por último, la chimenea presente en sus proyectos de manera protagonista y que se convertirá con el tiempo en lugar indispensable en muchas de sus obras.

Sorprende volver a leer los dos primeros versos de su poema inicial.

“Y aunque tu imagen en mí se halla,
busco y temo en mí la novedad, ...”

Comprendemos con estos proyectos que la *novedad* de su arquitectura parecía ser inevitable. La *imagen* como intuición perseguida por Corrales en una búsqueda sin pausa, esforzada y vital, necesariamente con el tiempo vería la luz.

José Antonio Corrales como *viento en la noche* ineludible estaba por llegar.

Bibliografía

Archivos y Libros

Archivo José Antonio Corrales.

Archivo Ramón Vázquez Molezún.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier- Oeuvre complète, Volume 5, 1946-1952*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser. 1995.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusie et son atelier rue de Sèvres 35- Oeuvre complète, Volume 6, 1952-1957*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser. 1995.

CAPITEL, Antón. *Arquitectura del siglo XX: España. [exposición]*. S.l.] Sevilla: Sociedad Estatal Hanover 2000, S.A; Tanais. 2000.

CAPITEL, Antón. *Alvar Aalto. Proyecto y método*. Madrid: Akal. 1999.

CORRALES, J.A. Santorini, *Palabras ahora*, Madrid, [s.n.],1996

CORRALES, J.A., *Cuadernos de versos. José Antonio Corrales*, Madrid, [s.n.],2008

CORRALES, José Antonio, J.A. Corrales, R.V. Molezún, *Arquitectura*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983.

CORRALES, José Antonio, *José Antonio Corrales, obra construida*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000.

CORRALES, José Antonio, *Alejandro de la Sota, Seis testimonios*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007.

CORRALES, José Antonio, *Cultura del proyecto (III). Conversaciones con Javier Seguí de la Riva*. Madrid: Cuadernos del Instituto Juan de Herrera, Escuela de Arquitectura de Madrid, 2005.

CORRALES, José Antonio. *José Antonio Corrales, Premio Nacional de Arquitectura 2001*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, Secretaría General Técnica, 2007.

CORRALES, José Antonio., en: ESTEBAN MALUENDA, A., FERNÁNDEZ-GALIANO RUIZ, L. *España importa: la difusión de la arquitectura moderna extranjera (1949-1968) Siete entrevistas con Mariano Bayón, José Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba, Carlos Flores, Rafael Moneo, Joaquín Vaquero Turcios, Bernardo Ynzenga*. Madrid: Mairera, 2011.

CORRALES, José Antonio. *José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún: pabellón español en la Exposición de Bruselas 1958. Instalación en la Casa de Campo, Madrid, 1959*. Madrid: Rueda, 2004.

CORRALES, José Antonio. VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún*. (Documentos de Arquitectura 33). Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. 1996.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio., CÁNOVAS ALCOCER, Andrés., & ESPAÑA MINISTERIO DE LA VIVIENDA. *Pabellón de Bruselas '58: Corrales y Molezún*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, ETS Arquitectura, Departamento de Proyectos. Madrid. 2005.

SCHULZE, Franz. WINDHORST, Edward. *Mies van der Rohe: una biografía crítica. Nueva edición revisada*. Barcelona: Reverté. 2016.

TOBA BLANCO, Miguel., & BESCANS, Ignacio. *José Antonio Corrales: Unidad vecinal nº3*. Coruña: COAG. 2009.

FULLAONDO, Juan Daniel., MUÑOZ, María Teresa y otros. *Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993.

FULLAONDO, Juan Daniel., MUÑOZ, María Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española. Tomo III. Y Orfeo descende*. Madrid: Molly Editorial. 1997.

VELLÉS, Javier. SÁENZ DE OÍZA, Francisco. *Oíza*. Barcelona: Puente Editores. 2018

Conferencias-Audiovisuales

JOSÉ ANTONIO CORRALES: [CONFERENCIA] HOMENAJE. (2010) ETSAM. Universidad Politécnica de Madrid E.T.S. de Arquitectura. Servicios Audiovisuales

Tesis Doctorales

OLALQUIAGA BESCOS, Pablo. *Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. E.T.S. Arquitectura. 2014.

MONDÉJAR NAVARRO, JUAN. *Una aproximación a la arquitectura de J.A. Corrales y R.V. Molezún. El grupo parroquial Jesús Maestro de Valencia*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Valencia. 2016.

Revistas empleadas para el artículo

CORRALES, J.A., Bolera Americana. En: *Revista Nacional de Arquitectura*. (noviembre 1955), nº167, p.20-21

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Julio César Moreno Moreno

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
cesar@jcesar.org

Del ready-made al playground: el desplazamiento de la función como estrategia política / From ready-made to playground: Function displacement as a political strategy

La relación entre *ready-made* y activismo político se remonta a los grandes movimientos y cambios políticos de principios del siglo XX, tales como el anarquismo, el comunismo o el fascismo. Aunque autores como Boris Groys ven precedentes de esta situación ya en la Revolución Francesa, lo cierto es que las vanguardias históricas en las que surge y se desarrolla el *ready-made* –*dadá* y surrealismo– estaban conectadas solidariamente con las ideologías revolucionarias de izquierdas. Desde entonces, las operaciones desarrolladas a partir del *ready-made* han servido para distintos fines políticos, acompañando a algunas revoluciones o protestas de corte progresista.

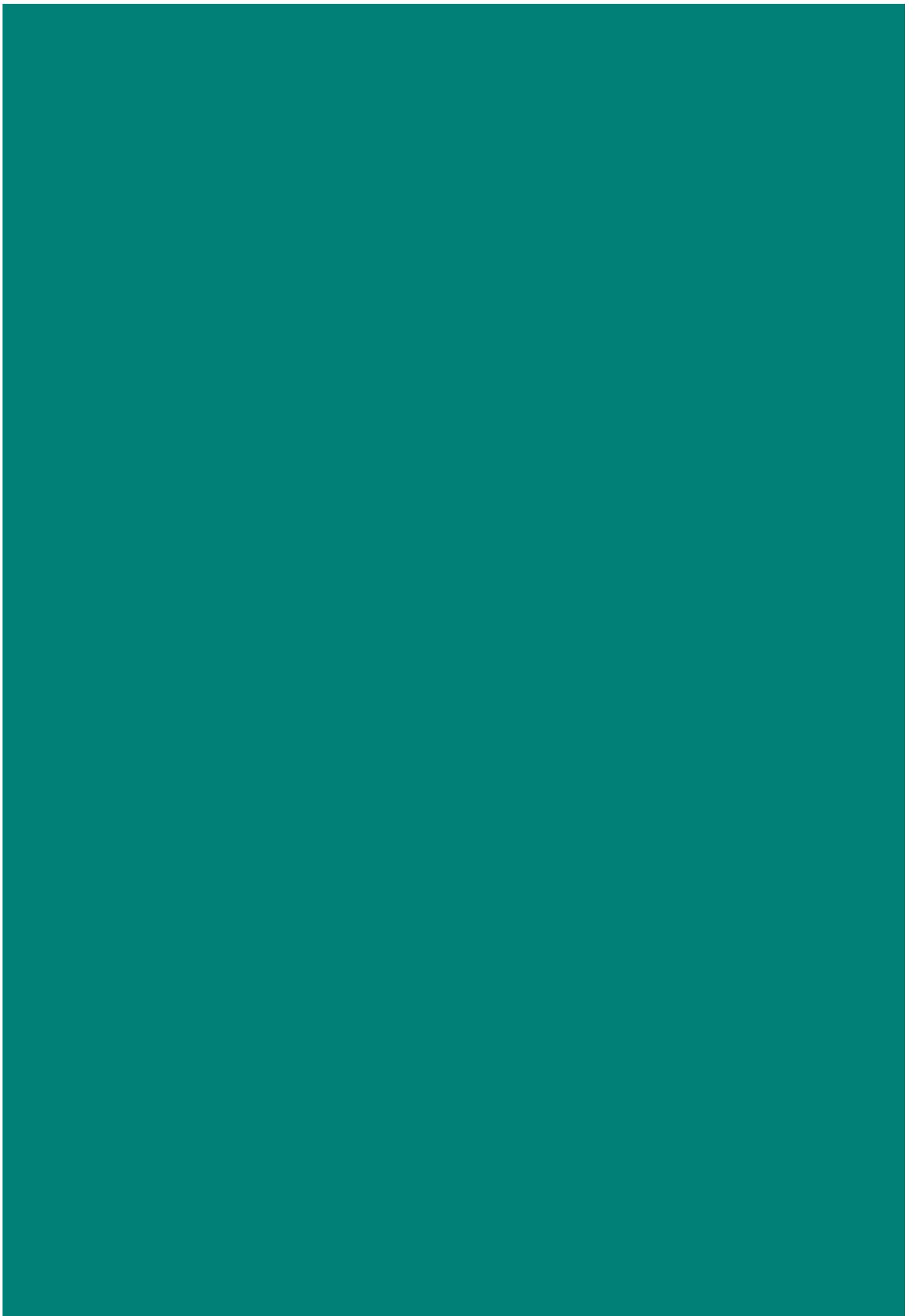
Como práctica en el espacio, el *ready-made* es una herramienta política que supone un desplazamiento en la función. Se puede apreciar esta circunstancia en algunos parques urbanos de juego de aventuras, los *adventure playgrounds*, que fueron instalados como operaciones de activismo político en algunas ciudades europeas en la década de los 60 del pasado siglo. Otros casos menos radicales se encuentran en algunas propuestas que se benefician de la práctica de dichos desplazamientos, como las instalaciones permanentes promovidas por la administración: es el caso de los conocidos *playgrounds* de Aldo van Eyck en Ámsterdam.

The relation between *ready-made* and political activism goes back to the main artistic movements and political changes that took place at the beginning of the 20th century, such as anarchism, communism or fascism. Although authors like Boris Groys find precedents of this situation in the French Revolution, it is also truth that the historical *avant-garde* movements where *ready-made* stems and develops –*dadá* and surrealism– are jointly connected to revolutionary left wing ideologies. Since then, the operations built on *ready-made* have been used for several political purposes, accompanying some revolutions or progressive-type demonstrations.

As a spatial practice, *ready-made* is a political instrument that implies a displacement of function. This circumstance may be noticed in some *adventure-oriented* urban play sites, the *adventure playgrounds*, which were installed as a political activism operation in some European cities during the 1960's. Other less radical cases can be found in some proposals that take advantage on the practice of such displacements, for instance public-funded permanent installations of which Aldo Van Eyck's *Playgrounds* in Amsterdam are a well-known example.

Ready-made, playground, activismo político, estetización, función arquitectónica /// *ready-made, playground, political activism, aestheticization, architectural function*

Fecha de envío: 03/11/2019 | Fecha de aceptación: 21/11/2019



1. Ready-made y revolución

Es de sobra conocido que era propio de algunas vanguardias históricas, como el Dadaísmo y el Surrealismo, desfuncionalizar objetos como núcleo de sus operaciones artísticas, tal y como ocurre en el *ready-made*. En un texto titulado *Sobre el activismo en el arte*, Boris Groys llama estetizaciones artísticas a estas desfuncionalizaciones y afirma que sintetizan nuestra noción contemporánea de arte. Sostiene que se originan en la Revolución Francesa porque fue la primera vez en la que, después de un cambio de orden tan profundo, los objetos heredados del régimen anterior no fueron destruidos sino desfuncionalizados: *estetizados*.¹ De ser así, existiría ya en el origen de la era moderna un nexo entre las -entonces futuras- vanguardias históricas y las revoluciones. El *ready-made*, como paradigma de las operaciones objetuales de desfuncionalización y cambio de significado propias de dichas vanguardias, es una herramienta especialmente útil para la revolución.

La capacidad emancipadora del arte sobre la sociedad fue formulada por Walter Benjamin por primera vez en su conferencia titulada *El autor como productor*, de 1934. En ella afirmaba que existía una relación ineludible entre las obras literarias, musicales y artísticas por un lado y la política por otro. Al arte solo se refería en una ocasión, eligiendo para ello el dadaísmo y sus operaciones con objetos cotidianos. Para Benjamin eran casos ejemplares de activismo: “El vigor revolucionario del dadaísmo consistió en poner a prueba la autenticidad del arte. Se compusieron naturalezas muertas en billetes, en carretes, en colillas, junto con elementos pictóricos.(...) el más minúsculo pedazo auténtico de la vida cotidiana dice más que la pintura.”²

En el ámbito más amplio del activismo en el arte, los conceptos de estetización de la política y politización de la estética formulados por Walter Benjamin juegan un papel central. En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, desarrolló en profundidad sus ideas sobre la relación entre arte y política, dedicando un capítulo al dadaísmo. Pero es en el último capítulo, titulado *Estética de la guerra*, donde enuncia su concepto de estetización de la política, al que le dio un significado absolutamente contrario al del activismo. Esa estetización serviría al poder político para someter a las clases trabajadoras con su consentimiento. Ya en el párrafo final del libro, lo opone a la idea de politización de la estética,

1. Groys (2016)

2. Benjamin (1975)

que sería la producción de un arte orientado a la emancipación de esas mismas capas de la sociedad. Los acuerdos entre movimientos políticos y artísticos reales a los que se remite en cada caso son, respectivamente, el del fascismo con el futurismo y el del comunismo con la vanguardia rusa.³

Los conceptos formulados por Benjamin sobre las relaciones entre estética y política han sido -y aún lo son- objeto de revisión y controversia. Jacques Ranciere, en su libro *El reparto de lo sensible* expresa su desacuerdo, sosteniendo que no hay un arte que sirva para someter y otro para emancipar, según sea producido en relación con la política. Para Ranciere el arte tiene una parte política que le es consustancial, de manera que, a los aparatos de poder de la sociedad -tanto a los que someten como a los que emancipan- el arte solo les puede aportar lo que dichas estructuras le pueden aportar a él, que es lo que tienen ambos en común: “posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible.”⁴ En cuanto a esa dimensión política de los cuerpos en el espacio, afirma que la relación entre estética, política y el libre movimiento de los cuerpos tiene raíces muy antiguas.⁵

Entre los autores que sostienen la vinculación entre las vanguardias que practicaban el *ready-made* y determinados movimientos políticos radicales, Allan Antliff plantea un compromiso político del Dadaísmo y del Surrealismo con el anarquismo. En su libro “Anarchy and art”, dedica el capítulo 3, titulado *Obscenity: The Advent of Dada in New York* a los vínculos entre Dadá y anarquismo.

Parece así evidente que para un buen número de autores las vanguardias históricas del Dadaísmo y del Surrealismo habrían adoptado un papel activo en algunos de los procesos de cambio político y social llevados a cabo en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Boris Groys y Paul B. Preciado⁶ consideran que en algunos aspectos esta situación sigue aún vigente, y que ha sido utilizada durante el siglo XX en contextos de protesta y agitación social. Se trata de la práctica del *ready-made* dentro del fenómeno más general del activismo en el arte, en los que vemos que algunas de las vanguardias históricas fueron pioneras. Como afirma José Luis Pardo, “Debord había heredado el programa antiesteticista de las vanguardias históricas: la radical intención de superar el arte mediante su realización en la vida.”⁷ También sostiene que para GuyDebord el Dadaísmo y el Surrealismo tenían una solidaridad estructural con el “segundo asalto de la revolución proletaria”⁸, formada por el anarquismo y el marxismo, contemporáneos a los inicios de ambos movimientos artísticos.

3. Benjamin (2003, p. 96-99)

4. “la explicación benjaminiana por medio de la estetización fatal de la política en «la era de las masas» quizá olvida el lazo muy antiguo entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la polis hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba mecer sin tregua a los niños de pecho.” Ranciere (2009, p. 18)

5. Ranciere (2009, p. 19)

6. Preciado (2006)

7. Pardo (2002, p. 10)

8. Pardo (2002, p. 11)

Todavía podemos reconocer a dichos movimientos de vanguardia como activamente revolucionarios cuando a día de hoy herramientas como el *ready-made* siguen siendo útiles. Entre las aplicaciones de dichas herramientas encontramos las prácticas orientadas a la denuncia y visibilización mediante la acción artística: el arte como acceso al conocimiento y como revelador de una realidad invisibilizada.

En este sentido, Paul B. Preciado habla de *ready-made políticos* como forma de activismo en el arte. Sostiene que “en 1964 Andy Warhol, llevando a Marcel Duchamp a la era de la cultura de la comunicación de masas, inventa lo que podríamos llamar el *ready-made* político al recortar y enmarcar una fotografía periodística de las revueltas de la población negra de Birmingham en la que uno de los manifestantes es asediado por un perro policía. Lejos de la simple estetización de una imagen política, la estrategia de Warhol pone en cuestión la impermeabilidad de los códigos políticos y estéticos de representación y solicita una nueva inteligencia visual por parte del espectador.”⁹

2. Prácticas del *ready-made* con el espacio arquitectónico

Si entendemos lo político como aquello que delimita lo que puede ser la vida de cada persona en el seno de las sociedades humanas, constituyendo el sistema que define las relaciones económicas que regulan dichas sociedades y que establece lo que está permitido y lo que está prohibido en ellas, el *ready-made* en su vertiente activista tendría la capacidad de intervenir en el sistema de producción y de regulaciones, y lo haría con el objeto de redefinir el margen de lo posible en la vida de las personas.

Una herramienta política que se relaciona con la puesta en práctica de las operaciones del *ready-made* en el espacio arquitectónico es el desplazamiento de la función. Consiste en abandonar espacios o lugares cuando en ellos no se despliega de forma plena y digna la función que tienen asignada. Para que dicha función recupere su integridad se la desplaza a otros espacios okupándolos tal y como están e introduciendo las mínimas modificaciones necesarias para su nueva finalidad. Todo ello supone operaciones dentro del campo de la estética. Es análogo a las prácticas del *ready-made* con objetos, cuando son alterados mediante juegos con la función y envueltos en un contexto artístico, quedando transformados profundamente aunque la intervención material sea escasa o nula. Los espacios así estetizados son más propicios a que entre en juego la efectividad política del movimiento libre de los cuerpos que señala Ranciere.

Un ejemplo que lo ilustra está recogido en el Primer manifiesto del Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud, de 1932. En él propuso abandonar las salas de teatro a la italiana porque imposibilitaban que se desarrollara un drama auténtico. De dicho texto podría decirse que instauró los desplazamientos de la función con fines políticos desde la misma vanguardia histórica: “De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y

9. Preciado (2006)

Fig. 01. Niños jugando en zonas bombardeadas de Londres. Fotografía de Sheelah Latham, imagen sin título del libro de Leila Berg, *Look at Kids* (1972). Imagen tomada del artículo *Bombsites and playgrounds*, de Ben Highmore, en *Cultural Politics*, vol. 9. 2013



de ciertos templos del Tíbet Superior.”¹⁰ Varias décadas después, la compañía estadounidense *The living Theatre*, que tuvo como ideario de base a Artaud y su Teatro de la crueldad, se propuso en los años 60 ponerlo en práctica casi literalmente.¹¹ Se trata de la compañía de teatro más influyente a nivel internacional en la segunda mitad del siglo XX. Utilizó políticamente tanto la elección de los lugares para representar sus montajes escénicos, como la forma en que los actores y el público ocupaban la sala y se movían libremente en las representaciones. Incluso su nombre lleva implícito el desplazamiento espacial de la función desde la sala teatral hasta el cuarto de estar del propio domicilio de la pareja fundadora, donde se estrenó la compañía con la obra *Ladies Voices* en 1951. Sobre la eficacia real de lo que sería a partir de ese momento su activismo social, Carlos Granés expresa serias dudas, pese a reconocer que su compromiso político era auténtico.¹²

En un ámbito distinto, otros ejemplos de *ready-made* espacial lo constituyen algunos espacios de juego infantil surgidos en las ciudades europeas durante las primeras décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Los niños europeos habían dejado de jugar en las calles y las plazas, expulsados por el tráfico de vehículos a motor. A finales de los 40 y en los años 50 y 60 diversas iniciativas en algunos países europeos llevaron a las autoridades locales a instalar parques de juego en las ciudades. Sin embargo, las zonas de juego diseñadas por los empleados municipales resultaban en general aburridas para los niños, lo que produjo desplazamientos espontáneos de dicha función a lugares que les ofrecían más libertad y posibilidades de acción y aventura, como los abundantes lugares arrasados por las bombas. (fig. 01) Ese fue el campo abonado para que proliferara un tipo especial de *playground*, no exento de implicaciones políticas.

10. Artaud (2015, p. 127)

11. Granés (2015, p. 32)

12. Granés (2015, p. 132)

Fig. 02. Playground de aventuras Skrammellegesplads, en Endrup, Copenhague. Imagen tomada del libro: Ledermann, Alfred y Traschsel, Alfred. *Playgrounds and recreation spaces*. Londres: The Architectural Press London, 1960



3. El activismo de los *playgrounds*

Jugar con los escombros en los lugares bombardeados era una práctica habitual en numerosas ciudades europeas. Alfred Ledermann describe su experiencia en la postguerra al ver a los niños jugando felices en 1946 en las ruinas de los lugares bombardeados de la cuenca del Ruhr.¹³ Asocia en el mismo texto esas inesperadas zonas de juego con los planificados “parques de construcción”, como el pionero Skrammellegesplads en Endrup, Copenhague, abierto en 1943 por una empresa cooperativa de construcción.

Los promotores del parque de Endrup se basaron en las ideas que Carl Theodor Sørensen había tenido en 1931 al observar el apasionado disfrute de los niños al construir. Sørensen ideó un nuevo tipo de parque de juego que consistiera solo en espacio (se montaban en descampados) y materiales de construcción y de derribo.

El parque de Endrup se convirtió casi desde su inauguración en paradigma del parque de juego de construcción o de descampado, que se difundió ampliamente por Europa con diversas denominaciones, siendo la más utilizada la de parque de juego de aventuras (fig. 02). El éxito de estos parques se debió en gran medida a que su disposición espacial y material propiciaba una nueva organización del juego, que no tenía ninguna finalidad pedagógica y que contaba con la mínima intervención de los adultos.¹⁴ Se fomentaba la autoorganización y la cooperación para que los niños fueran los creadores de sus propias ciudades.

13. Ledermann (1960, p. 22)

14. Según afirma Bang Larsen, “el parque en descampado era un lugar no pedagógico donde se podía dejar a los niños jugar con el mínimo de interferencia por parte de los adultos: en la ciudad de los niños la relación educativa no era necesaria.” Bang Larsen (2.010, p. 44).

En estos parques, también llamados de basura o de escombros, podemos ver ya un cierto activismo del *ready-made* espacial, que va más allá del paralelismo evidente con el *ready-made* de esos objetos de desecho recontextualizados. Lo político en estos casos se juega en reubicar funciones, que implica desfuncionalizar un espacio y refuncionalizar otro apropiándose de él. A la función de juego en el nuevo contexto se le apreció una mayor autenticidad y libertad; se pensó que influiría en el desarrollo posterior de los niños dotando a sus vidas con esa mayor autenticidad y libertad, que era y es el objetivo principal del activismo social.

En relación con este tipo concreto de *playground*, existe un caso muy conocido que puede entenderse como una propuesta para instituir un desplazamiento de la función, como una solución de aplicación general. Se trata del artículo de Lady Allen of Hurtwood titulado ¿Por qué no utilizar así nuestras zonas bombardeadas? (publicado en *Picture Post*, vol. 33, n^o7, 16 de noviembre de 1946, pp. 26-29). En él denuncia la inadecuación de las calles y las aceras para el juego de niños, así como lo deficientes que eran las zonas de juego ideadas por los ingenieros municipales. Propone como modelo de zona de juego el parque de Endrump para implantarlo en los lugares bombardeados de las ciudades inglesas, que ya acogían ocasionalmente el juego de niños. De manera que of Hurtwood propuso desplazar la función de juego hasta las zonas bombardeadas y organizar su uso como parque de descampado, bautizándolos como *adventure playgrounds*, tal como se los conoce comúnmente desde entonces.¹⁵

Desde su aparición, el parque de descampado o de aventuras ha suscitado diversos paralelismos, a veces con utopías del siglo XX. Llegó a ser considerado una “parábola del anarquismo”,¹⁶ según afirmaba Colin Ward en la revista *Anarchy* n^o7, de septiembre de 1961. Sostenía que la ausencia de autoridad y la autoorganización mediante la cooperación espontánea y los recursos compartidos permitía establecer una analogía con un sistema anarquista, en el que los medios de producción pertenecerían a los trabajadores como únicos copropietarios que trabajarían de manera cooperativa y libre de cualquier forma de autoritarismo.

Con una sensibilidad muy parecida, el *Modelo para una sociedad cualitativa*, de Palle Nielsen fue un acontecimiento artístico que según Lars Bang Larsen “era una utopía de masas del activismo político, creada para los niños, que son los individuos más libres, aunque con menos poder en la sociedad.”¹⁷ La intervención artística consistía en un parque infantil de aventuras que Palle Nielsen y un grupo de activistas instalaron en octubre de 1968 dentro de la galería central de exposiciones del Moderna Museet de Estocolmo. Se trataba de que emergiera una sociedad creada por el juego infantil, fuera de la influencia de los adultos. La experiencia fue un éxito, de manera que en octubre de 1968 la visitaron más de 33.500 personas, de las que 20.000 eran niños. (fig. 03)

15. of Hurtwood 1946

16. Ward (1961, p. 193)

17. Bang Larsen (2016, p. 116-117)



Fig. 03. Palle Nielsen. Fotografía de la instalación Modelo para una sociedad cualitativa, galería central del Moderna Museet de estocolmo, 1968. Imagen tomada de la web del MACBA.

Fig. 04. Aldo van Eyck. Playground en Ámsterdam. Imagen tomada del libro: Ledermann, Alfred y Traschel, Alfred. *Playgrounds and recreation spaces*. Londres: The Architectural Press London, 1960

Este Modelo es un extraño ejemplo de desplazamiento de un objeto de uso común al museo, que en este caso no quedó desfuncionalizado, sino que podría decirse que lo que se desfuncionalizó más bien fue el propio museo. La instalación convirtió en un parque de juego de aventuras la galería central del museo, en una explícita operación de activismo social en el arte que contaba con todos los permisos de la institución. De manera que el colectivo de activistas no hizo más que una ocupación institucional paralela a las ocupaciones ilegales que habían realizado antes con áreas de juegos infantiles en Copenhague. Nielsen hacía incursiones con su grupo de activistas en enclaves urbanos que no contemplaban la función de juego de los niños. En un día montaban sin autorización un *playground* de aventuras bien equipado (fig. 04). Aunque ilegal, era poco probable que la función de juego fuera retirada por las autoridades gracias a la cobertura mediática de la televisión y a la gran acogida que tenía entre el vecindario.

Como activismo político más radical que el de Nielsen están las acciones del grupo Provo. Dicha organización, que estaba a medio camino entre un movimiento artístico y un partido político con una orientación claramente anarquista, estuvo activo entre 1965 y 1967 en la ciudad de Ámsterdam. Entre otras muchas operaciones, utilizaron la creación de *playgrounds* de aventuras en los patios de colegios como acción revolucionaria. Según Lars Bang Larsen estas intervenciones consistían en volcar -sin autorización- materiales de construcción en los patios dejándolos a disposición de los niños.¹⁸ Como afirma Richard Kempton, los provos también propusieron convertir las calles de Ámsterdam en playgrounds como una más de sus acciones revolucionarias neodadaístas.¹⁹

También en Ámsterdam, aunque sin ser activismo político explícito, los famosos *playgrounds* de Aldo van Eyck son un ejemplo de utilización a escala urbana de desplazamientos de la función. A lo largo de tres décadas, desde finales de los 40, se instaló una red de más de 700 playgrounds intercalados en la trama urbana. En muchos casos se ocuparon vacíos causados por el conflicto armado, como los que dejaron las antiguas viviendas de los judíos deportados.

18. Bang Larsen (2010, p. 159)

19. Kempton (2015, p. 112)

En la planificación que Aldo van Eyck realizó para sus áreas de juego, los desplazamientos de la función se pueden identificar tanto en la elección de los lugares donde se debían implantar como en la definición de su funcionamiento a lo largo del día. Propuso desplazar la función de juego desde recintos aislados hasta el espacio público de uso general, favoreciendo una secuencia de funciones que se sucedieran según lo hicieran los distintos usuarios -no solo los niños- a lo largo del día. Admitía incluso que pudieran funcionar como aparcamiento de vehículos en determinadas horas. Según sus propias palabras, “La ciudad continúa en esos lugares que, como no constituyen recintos aislados, entrañan ciertos peligros y desventajas. (...) La ciudad no es un paraíso, sino un lugar violento saturado de conflictos. Esas cosas tienen un origen en el derramamiento de sangre humana”.²⁰

El desplazamiento de la función de juego desde el espacio normado que se le asignó administrativamente a otro que ofrecía posibilidades de realización de un juego creativo y cooperativo fue, desde la posguerra, una metáfora que expresaba el deseo de escapar de la forma de vida a que el capitalismo sometía a la población y una manera de alcanzar la vida emancipada que proponía la modernidad. El paradigma de la realización de dicho deseo fueron los *adventure playgrounds* de algunas ciudades europeas. Una parte del activismo político fue consciente de ello y utilizó las herramientas del *ready-made* para implantar estratégicamente *playgrounds* de aventuras con el fin denunciar la existencia de formas de dominación y proponer sistemas de organización social que las evitaran.

Además de los parques de aventuras, el caso que aún exitosamente las esferas de la planificación urbana con el ejercicio de la creatividad en el juego de los niños ha sido el de los *playgrounds* de van Eyck. El éxito quizá se debiera a la idoneidad de los emplazamientos elegidos o a que sus elementos de juego estaban diseñados como objetos reales que no determinaban la manera en que los niños podían jugar con ellos. Pero es muy probable que también se debiera a la alta densidad con que dichos *playgrounds* poblaban la trama urbana y a cómo se integraban en la vida de la ciudad, algo que van Eyck promocionó y defendió activamente. (fig. 05) En sus escritos es recurrente la idea de apropiación de estos espacios por parte de los niños,²¹ de manera que una de las operaciones propias del *ready-made* duchampiano -como es la apropiación- se incorpora explícitamente al espacio arquitectónico del juego infantil.

Entre sus argumentaciones, van Eyck describió un fenómeno que supone un desplazamiento espontáneo y fugaz de la función de juego mediante una apropiación espacial. Según afirmaba, dicha función se extendía mágicamente por toda la ciudad cuando caía una nevada, y la ciudad quedaba por un breve periodo de tiempo convertida en campo de juego libre en el que reinaba la infancia.²²

20. van Eyck 2014

21. Álvarez Santana (p. 103, 109)

22. van Eyck 1960



Fig. 05. Erick Petersen, Parque infantil en un patio trasero en Copenhague montado por Palle Nielsen y su grupo de activistas, 1968, imagen tomada del libro *Playgrounds. Reinventar la plaza. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía del 30 de abril de 2014 al 22 de septiembre de 2014*. Madrid: Siruela, 2014

Fig. 06. Aldo van Eyck, fotografía de la ciudad de Ámsterdam después de una nevada. Imagen tomada del libro: Ledermann, Alfred y Traschsel, Alfred. *Playgrounds and recreation spaces*. Londres: The Architectural Press London, 1960



Aunque lo describía como un observador pasivo, estaba proponiendo activamente una interpretación en la que se daba por hecho una desfuncionalización de los espacios públicos de la ciudad: una desactivación de los usos de los adultos que se daría justo después de una nevada. (fig. 06) De esa forma, proyectaba sobre toda la ciudad una mirada que de algún modo la convertía en un fugaz *ready-made*. Sobre ese manto de nieve, mediante la intervención creativa y lúdica de los niños -la forma artística de la infancia- los espacios desfuncionalizados por la nevada recibían la función de juego, y formaban un *playground* continuo de escala urbana. Esta situación, que van Eyck entendía como la materialización efímera y fortuita de una especie de utopía, le llevó a proponer la instalación de una suerte de nieve permanente que legitimara una determinada ocupación espacial de la función de juego sobre la ciudad. Podemos suponer que su propuesta, dada su vinculación con el movimiento Cobra, implicaba aspectos artísticos y políticos a través de componentes lúdicos de la naturaleza humana. Con el tiempo, ese proyecto se materializó en su conocida red de 700 *playgrounds* dispuestos en un programa inédito de colmatación de espacios en la trama urbana de Ámsterdam: toda una operación urbanística y arquitectónica que durante treinta años aunó lo artístico, lo político y lo social a partir de una experiencia espacial de funciones desplazadas.

Conclusiones

Lo político de las operaciones con objetos propias del dadaísmo y del surrealismo, ha sido puesto en práctica en el espacio arquitectónico con operaciones análogas desde el fin de la Segunda Guerra Mundial. En dichas experiencias se observa un desplazamiento de la función, como núcleo de unas operaciones que han constituido una forma de activismo basado en prácticas de *ready-made* arquitectónico.

Lo que tienen en común los ejemplos citados del teatro de vanguardia y de algunos *playgrounds*, es que su activismo implicó la acción libre de unos usuarios en un espacio del que se apropiaron. El ideal -cargado de connotaciones políticas- de la vanguardia histórica de borrar la separación entre arte y vida, se persiguió en estas operaciones espaciales

mediante un movimiento liberado de los cuerpos, que obedeció a nuevas reglas inspiradas en las ancestrales del juego infantil o del drama. No parece casual que la polisemia de la palabra *play* en inglés englobe un campo de acción parecido.

Así como el dadaísmo con sus juegos con la función y el contexto tenía para Benjamin el “vigor revolucionario” de poner a prueba la autenticidad del arte, los ejemplos de operaciones de *ready-made* espacial reclaman con su activismo una autenticidad para las funciones que reubican, e incluso para las vidas de quienes las hacen efectivas.²³

Como sobre cualquier otra forma de activismo, sobre el *ready-made* arquitectónico pesa el riesgo de que pueda estetizar o espectacularizar la política. Sin embargo, por darse en el campo de la arquitectura, podría tener una variante, que sería una forma de activismo arquitectónico capaz de eludir ese riesgo sin dejar de ser eficaz. La forma de recepción “distraída” propia de la arquitectura -la recepción táctil que describió Benjamin- a través de un acostumbamiento inmerso en lo cotidiano del uso del espacio,²⁴ podría posibilitarlo. Como táctica en esta suerte de luchas arquitectónicas, cabe pensar que si algo es eficaz y pasa casi desapercibido, juega con ventaja. La operación de los playgrounds de Aldo van Eyck en Ámsterdam parece haber aprovechado esa oportunidad, que habría servido para inocular en la trama urbana una especie de activismo silencioso a largo plazo.

23. Según Artaud, “Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esa idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la vida. Pero demasiados signos nos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos.” Artaud (2015, p. 102)

En cuanto a la finalidad emancipadora de su teatro, afirma que “Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si, por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad y su ubicación poética de la realidad.” Artaud (2015, p. 121)

24. Benjamin (2003 p. 93)

Bibliografía

Álvarez Santana, Jaime. “Aldo van Eyck. Parques de juego en Ámsterdam 1947-78”. Directora: María Emilia Hernández-Pezzi. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, Madrid, 2017.

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, Barcelona: Edhasa, 2015. 189 p. ISBN: 978-84-350-1885-2

Bang Larsen, Lars. *Palle Nielsen. The model. A Model for a Qualitative Society* (1968) Barcelona: Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2010. 144 p. ISBN: 978-84-92505-34-0

Bang Larsen, Lars. “Juego y cultura como una banda de Moebius. Una conversación entre Gabriela Burkhalter y Lars Bang Larsen). En: Arely Martínez (coord.); Mara Garbuno (coord.) *Parques Isamu Noguchi playscapes*. Barcelona: RM VERLAG. S.L., 2016. p. 115-135. ISBN: en trámite.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Aguirre, Jesús (trad.). Madrid: Taurus, 1975

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México D.F.: Editorial Ítaca, 2003. 127 p. ISBN: 968-7943-48-3

Granés, Carlos. *El puño invisible*, México D.F.: Santillana Ediciones Generales, 2011 ISBN ebook: 978-607-11-1656-7

Granés, Carlos. *La invención del paraíso. The Living Theatre y el arte de la osadía*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015. ISBN: 978-84-306-0944-4

Granés, Carlos. *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019. ISBN ebook: 978-84-306-2296-2

Groys, Boris. “Sobre el activismo en el arte”. En: Groys, Boris. *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2016. 210 p. ISBN: 9789871622498

Kempton, Richard. *Provo. La revuelta anarquista de Ámsterdam*. Maio, Valentina (trad.). Madrid: Enclave de libros, 2015. 223 p. ISBN: 978-84-942708-5-7

Ledermann, Alfred y Traschsel, Alfred. *Playgrounds and recreation spaces*. Londres: The Architectural Press London, 1960

Lefavre, Liane (ed.); de Roode, Ingeborg (ed.) *Aldo van Eyck. The playgrounds and the city. Publicación de la exposición celebrada en el Stedelijk Museum Amsterdam del 15 de junio de 2002 al 8 de septiembre de 2002*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, Nai Publishers Rotterdam, 2002. 144 p. ISBN: 90-5662-249-8

of Hurtwood, Lady Allen. “¿Por qué no utilizar así nuestras zonas bombardeadas? (*Picture Post*, vol. 33, nº7, 16 de noviembre de 1946, pp. 26-29)”. En: Pineda, Mercedes. *Playgrounds. Reinventar la plaza. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía del 30 de abril de 2014 al 22 de septiembre de 2014*. Madrid: Siruela, 2014. 3011. pp. 74-77. ISBN (MNCARS): 978-84-8026-940-7; ISBN (Siruela): 978-84-16120-23-9

Preciado, Paul B. “Ready-made políticos”. *La Vanguardia*, 6 de septiembre de 2006. 4

Pardo, José Luis. “Espectros del 68. Prólogo a la edición española”. En: Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 2002. pp. 9-31. ISBN: 978-84-8191-442-9

Ranciere, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. 58 p. ISBN: 978-956-00-0067-5

van Eyck, Aldo. “Sobre el diseño del equipamiento lúdico y la disposición de los espacios de juego” 1962. En: Pineda, Mercedes. *Playgrounds. Reinventar la plaza. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía del 30 de abril de 2014 al 22 de septiembre de 2014*. Madrid: Siruela, 2014. 3011. pp. 120-127. ISBN (MNCARS): 978-84-8026-940-7; ISBN (Siruela): 978-84-16120-23-9

van Eyck, Aldo. “The child and the city”. En: Ledermann, Alfred y Traschsel, Alfred. *Playgrounds and recreation spaces*. Londres: The Architectural Press London, 1960. pp. 34-37

Ward, Colin. “Adventure playground: a parable of anarchy”. *Anarchy*. Septiembre de 1961, nº7, p. 193-201

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rafael Serrano Sáseta

Universidad de Sevilla / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
rsaseta@us.es

La montaña como arquitectura en ciertos edificios efímeros barrocos y posbarrocos / The mountain shape in architecture: some cases in ephemeral baroque and postbaroque buildings

Analizando las formas inspiradas en la montaña en cierta arquitectura efímera barroca y posbarroca, podemos diferenciar dos grandes categorías: la montaña-edificio y el edificio-montaña. La primera es un edificio con un interior “arquitectónico” y un exterior que podría ser el sueño de una arquitectura sin los límites impuestos por las formas geométricas simples. El segundo es un edificio en el que el orden arquitectónico y el “desorden” rocoso se combinan al exterior aspirando a una compleja unidad compositiva. En ambos casos observamos los intentos de la experimentación formal de la época por incorporar el vocabulario de lo rocoso y de lo informe, en representación de la idea de Naturaleza, al soporte de la arquitectura del orden, que representa a la Cultura.

This article analyzes the forms that are inspired by the mountain in a certain ephemeral baroque and post-baroque architecture. We came to differentiate two major categories: the « mountain-building » and the « building-mountain ». The former is a building with an “architectural” interior and an exterior that could be the dream of an architecture without the limits imposed by simple geometric shapes. The latter is a building in which the architectural order and the “no-order” of the rock elements are combined. This produces an exterior image that aspires to complex compositional unification. In both cases we observe the attempts of the formal experimentation of the time to incorporate the vocabulary of “the amorphous mountain”, which represents the idea of Nature, to the ground of the order’s architecture, which represents the Culture.

Barroco, Montaña, China, rústico, efímero, fiesta /// Baroque, Mountains, China, Rustic, Ephemeral, festivity

Fecha de envío: 06/05/2019 | Fecha de aceptación: 20/06/2019

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...

...the nineteenth of these is the fact that the ...

...the twentieth of these is the fact that the ...

...the twenty-first of these is the fact that the ...

...the twenty-second of these is the fact that the ...

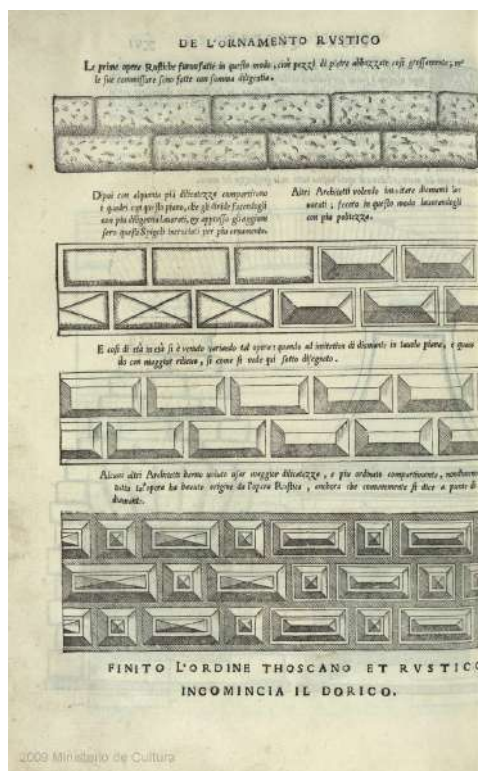
«...la Montaña es el vínculo entre la Tierra y el Cielo. Su cima única llega al mundo de la eternidad, y su base se ramifica en contrafuertes múltiples en el mundo de los mortales.» (René Daumal, *Le Mont Analogue*)¹

Ciertas culturas arquitectónicas elucubran con la posibilidad de un edificio sometido a las leyes formales de la montaña. Esta tendencia a ver el proyecto del edificio desde la metáfora formal de lo montañoso, pediría un análisis histórico en profundidad del que este artículo solo desarrollará algunos aspectos correspondientes a la sensibilidad barroca y posbarroca. La presencia de las formas montañosas en esta arquitectura, y en realidad en cualquiera, es bastante marginal, por no decir inexistente, si la rastreamos como forma permanente y en el contexto urbano. Sin embargo, el margen es algo mayor y más sustancioso si analizamos el corpus de arquitecturas efímeras, en las que tanto se prodigan aquellas sensibilidades.

En el seno de la ciudad barroca, dar orden arquitectónico al objeto edificio significaría evitar en todo lo posible su semejanza con el amontonamiento informe que produce la ley orogénica. El perfil del edificio representativo se sometería a una cierta codificación, mientras que las formas en desorden de la montaña propondrían precisamente un desafío a las formas previstas por ese orden. Al perfil de la montaña construida lo vemos alzarse en zonas marginales de la producción arquitectónica, como artificio de lo natural en el jardín² o como aparato simbólico de contraste en la ciudad clásica. La autoridad del orden, entendido como *canon*, como *symmetria* como *proportion*, tal y como establecen los fundamentos clásicos de la disciplina arquitectónica, se reserva lo más visible y durable del ámbito construido. Pese a la posibilidad de ciertas lecturas que

1. «...la Montagne est le lien entre la Terre et le Ciel. Son sommet unique touche au monde de l'éternité, et sa base se ramifie en contreforts multiples dans le monde des mortels.» (René DAUMAL, *Le Mont Analogue*, edición de Gallimard, 1981. Daumal murió en 1944, dejando este texto inacabado.
2. «Le jardin, lieu de l'hétérotopie par excellence», dice Monique Mosser (MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI au XVIII siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 379-406.

Fig. 01. Página en la que se representa el “ornamento rústico” en *Los Siete Libros de la Arquitectura* de Sebastiano Serlio, obra publicada entre 1537 y 1551. (B.N.E.)



colocan al edificio-montaña como idealización formal³ ¿no subyace en ese perfil amorfo y sin ley la crítica evidente a la corrección y a la autoridad de la “academia”? Un debate teórico-práctico sobre dicha problemática se identifica ya en época manierista, a lo largo del siglo XVI.⁴ Frente a la hegemonía del orden, cobra atención progresiva ese otro universo alternativo de la naturaleza informe o “libre de estructura”, lo que para Antifonte de Atenas supone cierto substrato elemental del mundo que él denomina *arrythmiston*⁵. El repliegue del hilemorfismo aristotélico, es decir, la preeminencia de la forma sobre la materia, ya que ninguna materia es concebible sin forma, tendrá algunas consecuencias importantes sobre la praxis arquitectónica post-renacentista.

En el contexto de la “alta arquitectura urbana”, lo informe será aceptado, pero solo como un posible tratamiento superficial del volumen académico que debía ser el edificio permanente. Así es como aparecería un concepto ornamental como el de “lo rústico”. A partir de 1537, los elementos de lo rústico se querrán llevar a la misma categoría que las formas ornamentales cultas cuando, en el tratado de arquitectura de Sebastiano Serlio aparezca el “orden rústico” aparejado al toscano y precediendo al dórico. (fig. 01)

3. Piénsese, por ejemplo, en la aplicación que tiene la montaña en el imaginario de la Revolución Francesa. Cfr. MOSSER, Monique “Le temple et la montagne : Généalogie d’un décor de fête révolutionnaire”. En: *Revue de l’Art*, nº 83, 1989, p. 21-35. OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. París: Gallimard, 1976.
4. FALGUIERE, Patricia. *Le Manierisme: Une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. París: Gallimard, 2004.
5. Aristóteles explica esta idea de Antifonte de Atenas en su *Física*, Libro II, Capítulo 1, 193a.

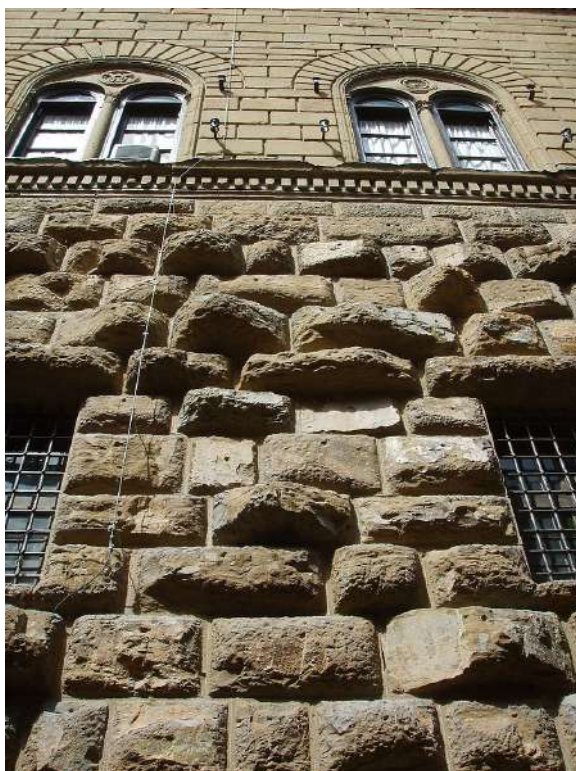


Fig. 02. AlmoHADILLADO RÚSTICO EN EL PALACIO MEDICI-RICCARDI (FLORENCIA, MICHELOZZO DI BARTOLOMEO, 1444)
(Imagen de Saillko: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_medici_riccardi,_bugnato_01.JPG)

Fig. 03. Loggia della rustica, Palacio Ducal de Mantua, (Giulio Romano, 1526-1534). (FALGUIÈRES, Patricia. "Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes", Op. cit.)

En los grandes palacios florentinos del siglo xv ya se hacía alarde de tales prácticas. (fig. 02) Son ejemplos en los que el orden (*canon, symmetria, proportion... rythmos*) sigue imponiendo, no obstante, el perfil prismático general del edificio. De 1526 a 1534 construye el arquitecto Giulio Romano su obra inaugural, el Palacio del Té de Mantua, en el que Ernst Gombrich ve un avance hacia distorsiones más comprometidas de ese perfil⁶. La forma "desordenada" puede ser entendida como una crítica de las aspiraciones de estabilidad y de eternidad en las que insiste la arquitectura normalizada. La apariencia de desorden y de complejidad puede dar a entender que la forma se encuentra "en tránsito", abierta, inacabada, constantemente amenazada por el cambio e incluso por la desaparición, en un flujo dependiente del tiempo que desvela la ingenuidad en la búsqueda de la forma ideal⁷. (fig. 03)

Ya no es solo la textura lo que se retoma de la idea de la roca, sino algo aún más esencial quizás: Frente a la imposición clásica, función apolínea, del perfil de la montaña interesa la idea dionisiaca del desmoronamiento, del equilibrio precario, de la apariencia de inestabilidad. La escritura de la roca y de la montaña es la que permite la representación arquitectónica del tiempo, como agente que deshace lo construido, inspirando la poética de la ruina.⁸

6. GOMBRICH, Ernst. "Zum Werke Giulio Romanos. I Der Palazzo del Te". En: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., VIII, 1934, p. 79-104. (Traducción italiana: "L'opera di Giulio Romano", en *Quaderni di Palazzo Te*, I, julio-diciembre 1984, Módena, p. 23-78.)

7. Si esas formas representan a la naturaleza, deberían ser las formas del movimiento. Aristóteles insiste en el segundo libro de la *Física* en que uno de los principios básicos de la naturaleza es el del movimiento.

8. Cfr. MORTIER, Roland. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Ginebra: Droz, 1974.

La arquitectura efímera con referencia a la montaña y las dos grandes categorías que pueden definirse

A lo largo de los siglos XVII y XVIII las monarquías absolutistas civiles y las autoridades eclesiásticas utilizarán el formato de la fiesta popular para publicitar convenientemente su poder. Se realizarán fiestas populares de índole diversa en el escenario de la ciudad, con el fin de celebrar todo tipo de matrimonios reales, nacimientos de príncipes, funerales de alto rango, victorias bélicas, fiestas anuales como la de Santa Rosalía en Palermo o como la fiesta anual de la China en Roma. El estudio de esta arquitectura ofrece cierta dificultad. Por la misma condición provisional de lo construido, la documentación gráfica no suele ser muy exhaustiva⁹. Existen no obstante inventarios temáticos acotados a determinados formatos festivos o a periodos temporales concretos, como el de la fiesta de la China.¹⁰

El fenómeno de la fiesta barroca y posbarroca, tal y como es reproducido en esos grabados, tuvo que conllevar una producción artística y arquitectónica de carácter efímero ingente y de sumo interés. Para estas fiestas, los arquitectos diseñan y construyen arcos del triunfo, catafalcos, decoraciones complementarias de los edificios institucionales, (conocidas como “adobos”) o las denominadas “máquinas pirotécnicas”¹¹. Estas máquinas son edificios de considerable tamaño, de madera y papel maché, desde los que se lanzan fuegos artificiales. Sin duda, la libertad en la experimentación formal de esas máquinas, destinadas a desaparecer bajo el fuego, es mucho mayor que en la construcción permanente. Analizando las máquinas para la fiesta de la China, Joseph Rykwert solo se detiene en tres de las diseñadas y construidas por uno de los grandes arquitectos del género: Louis-Joseph Le Lorrain: Aquellas que corresponden a las fiestas de los años 1745, 1746 y 1747, y no por otra razón que por lo que esos proyectos tienen de anticipadores de la sensibilidad neoclásica¹². Rykwert ve en la libertad de experimentación que permite el formato posibles ideas que

9. Algunos especialistas manejan los archivos de la Biblioteca Casanatense de Roma, en concreto el legajo 20 B I 17, “Raccolta Rarissima di tutte le Machine de Fuochi Artifiziali di Architettura incendiate in quell’Alma Città di Roma ne loro rispettivi Anni, e Tempi principiati. Dal 1722 a tutto il 1773, e proseguendo felicemente a tutto l’anno [...]. Inventate, Disegnate, ed incise dai più Celebri Autori Di Architettura, di Disegno, ed Incisura” (sic).

10. GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre “Macchine di gioia”. Apparati architettonici per fuochi d’artificio a Roma nel Settecento*. Milán: Charta, 1994. MOORE, John E. “Prints, Salami and Cheese : Savoring the Roman Festival of the China”. En: *The Art Bulletin*, diciembre 1995, vol. LXXVII, N° 4, p. 584-608. Moore explica con detalle la difusión de los grabados de arquitectura efímera entre las diplomacias europeas, así como su repercusión en el mundillo artístico y arquitectónico del momento. Existen trabajos de investigación muy específicos que hemos podido consultar, dedicados a fiestas puntuales concretas y a la arquitectura efímera de gran interés que produjeron, como aquella de 1687 en la que se celebró la recuperación de salud del Rey Sol. (CHIVA BELTRÁN, Juan. “Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687)”. En: *Potestas* n° 7, Universitat Jaume I, 2014, p. 121-145.)

11. Un catálogo comentado de los diferentes formatos de edificios o construcciones efímeras puede seguirse en FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L’effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del ‘600*. Roma: Bulzoni, 1978.

12. RYKWERT, Joseph. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1980. (He utilizado la versión en castellano: RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: G.G., 1982, p. 266-270)

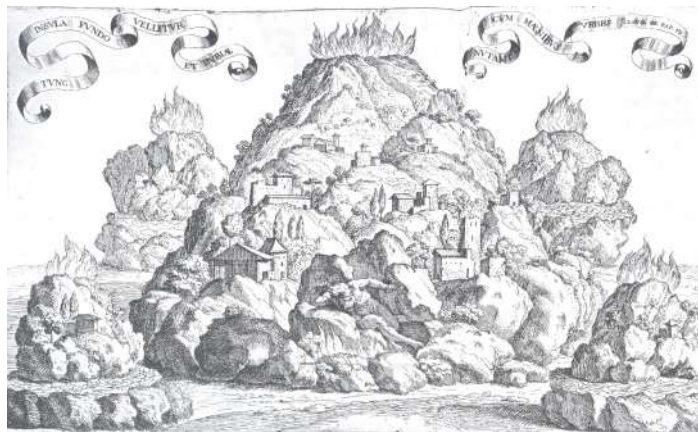


Fig. 04. Segunda máquina de la China de 1750, representando al monte Vesubio. (Invención y diseño: Francisco Preciado de la Vega, arquitecto: Michelangelo Specchi). (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architetonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 116557 (57 N 10)»)

Fig. 05. Máquina pirotécnica para el festino de Santa Rosalía, en Palermo (1694). (DEL GIUDICE, M. *Succinta relazione del sontuoso aparato della catedrale fatto in onore di Santa Rosalia l'anno 1694*. Palermo: Adamo, 1694; *Breve relazione del Carro Trionfale...* Palermo: Adamo, 1694. Citado en "7. Las fiestas de santa Rosalía, patrona de Palermo". En: MÍNGUEZ, Victor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, CHIVA, Juan, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Op. cit.)

avanzan lo que está por venir. Le interesa menos la presencia puntual en esos proyectos de formas que podríamos calificar de "anti-clásicas", las que aluden al debate entre orden y desorden (entre forma y materia) y sus diferentes combinaciones, en ese dominio y en ese arco temporal. El mayor margen de experimentación formal no solo beneficiaría a la evolución cultural de la disciplina sino, posiblemente, a su transgresión, a su visión radicalmente crítica. Las bellas máquinas de Le Lorrain adelantaban un gusto nuevo. Pero la libertad de compromisos en el diseño permitía también introducir lo bizarro, como lo rocoso, de composición aparentemente desordenada, en el sueño de lo edificado. Es cierto que se trata de un fenómeno relativamente marginal. Ciñéndonos al caso de la China, por contar con un corpus de elementos bien identificado, de las 113 máquinas que contabilizamos en el inventario llevado a cabo por Mario Gori Sassoli¹³, solo unas treinta apelarían más o menos directamente en sus formas a expresiones arquitectónicas del "imaginario telúrico". Prima, desde luego, el ensayo académico valorado por Rykwert, pero ¿cabría extraer alguna lección sobre ese algo más de 25% de obras en las que afloran formas alternativas?

Tanto en esa treintena de máquinas para la fiesta de la China, como en el resto de la arquitectura efímera cotejada, se observa una sugerente diversidad de casos, producida por la proporción variable entre forma modelada en el orden y forma desatada en la búsqueda de la apariencia salvaje. Podemos ordenar esa casuística contemplando un abanico de casos que va desde la montaña-edificio, (figs. 04, 05 y 06) hasta el edificio reconocible como tal, pero con determinadas referencias rocosas. En estos últimos edificios, a los que denominaremos edificios-montaña, por contraposición a las montañas-edificio, veremos ciertas partes con apariencia de desorden no como añadidos, sino participando de pleno en la sustancia compositiva del edificio.

13. Cada año se construían dos máquinas, puesto que la fiesta duraba dos días, 22 y 23 de junio, coincidiendo con el día de San Pedro y San Pablo. La fiesta celebraba la renovación por parte de la monarquía napolitana de la secular ceremonia de presentación al papa del tributo en signo de vasallaje por la soberanía sobre el reino de las dos Sicilias. Con algunas interrupciones, esta fiesta, retomándose en 1722 con todos sus fastos (aunque su antigüedad es medieval), duró hasta 1787. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architetonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Op. cit.)

embargo, esta evidente artealización de la montaña, que podría decepcionar como remedo de la naturaleza, despertó entusiasmo como creación artística entre los visitantes de finales del siglo XVIII¹⁵. En este falso Vesubio... «Vemos un edificio sobre una extraña montaña, de exterior simple, pero de interior francamente magnífico, reflejando los fastos de Herculano...»¹⁶ Este volcán con puertas y ventanas es heredero de las máquinas pirotécnicas barrocas con forma de montaña.¹⁷ Mencionemos solo dos de los precedentes más significativos de entre los que se producen a lo largo del siglo XVII:

- En Milán, en 1630, se construye una máquina pirotécnica que pretende emular al monte Etna, aunque por el grabado que nos queda de dicha máquina, ese monte presenta una clara vocación de edificio o de volumen habitado. (fig. 08)¹⁸ No es tanto la representación fidedigna del accidente geográfico a escala, como el experimento de un edificio despojado de su constreñimiento cultural. Aunque sea habitado por Vulcano... ¿es posible el sueño de una arquitectura derivada de la matriz de la montaña, liberada del prejuicio geométrico y constructivo de lo prismático, de lo adintelado, y satisfaciendo, o aparentando satisfacer en todo lo posible, la función de refugio?
- Años más tarde¹⁹, se construye en Viena una montaña artificial horadada, como en el caso de Milán, casi vaciada, al modo de la formación rocosa bajo el obelisco en la Fontana dei Fiumi de Bernini²⁰ (fig. 18). En ese interior del edificio efímero, homologable en su arquitectura a

15. Artealizar : reproducir y valorar los elementos de la naturaleza con criterios artísticos independientes de la naturaleza misma. Cfr. ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997. BERTRAND, Claude y BERTRAND, George, “La nature-artefact : entre anthropisation et artialisation, l’expérience du système GTP (Géosystème-Territoire-Paysage)”. En: *L’Information géographique*, N° 3, 2014, vol. 78, Armand Colin, p. 10-25.

16. Son palabras del príncipe Charles-Joseph Emmanuel de Ligne extraídas del opúsculo de 1781 *Coup d’œil sur Belœil*, incluido en LIGNE, Charles-Joseph. *Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires*. Tome 9. París: Hachette, 1975, p. 162-166

17. Fue visitado y al parecer incluso dibujado por Goethe, quien lo incluye en su novela *Las afinidades electivas*.

18. Para celebrar el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV y su primera esposa. *Racconto delle publiche allegrezze fatte dalla città di Milano alli IV. Febraro MDCXXX Per la felice Nascita del Sereniss. Primogenito di Spagna Baldasar Carlo Dominico*, Milán, Melchior Malatesta, 1630. (RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Visiones de un imperio en fiesta*. Valencia: Fundación Carlos de Amberes, Generalitat Valenciana, 2016.)

19. Con motivo de la boda del emperador Leopoldo I con la Infanta Margarita Teresa de España en 1667. En el patio del palacio imperial tiene lugar una fiesta o *balletto a cavallo* (representación de *La Contesa dell’Aria e dell’Acqua*), que requiere la construcción de grandes carrozas y edificios efímeros. Entre ellos, cuatro que representan a cada uno de los elementos: agua, aire, tierra y fuego. La carroza del elemento tierra reproduce un pequeño jardín, mientras que es el carro del elemento fuego el que representa la montaña. (FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. “La contesa dell’Aria e dell’Acqua”. En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVII^e au XVIII^e siècle*. Op. cit.)

20. FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. *Ibid.* Ejemplo, el de esta fuente que, desde que se diese a conocer en 1651, se constituirá en referencia en varios aspectos que veremos más adelante.



Fig. 09. Montaña o volcán con la fragua de Vulcano en su interior, Viena, C. Pasetti, 1667. (FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. "La contesa dell'Aria e dell'Acqua". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle*. Op. cit.)



Fig. 10. *Bosquet des Bains d'Apollon*, Versailles, Hubert Robert, 1776-1778. (Autor: Collau) https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Parc_de_Versailles,_bosquet_des_Bains-d%27Apollon,_grotte_01.jpg

cualquier edificio de talleres, la montaña o el volcán edificado, alberga la fragua de Vulcano. (fig. 09) Se trata claramente de un edificio con ventanas, arcadas y puertas, al que se le ha dado forma exterior de montaña rocosa.

Cuando estas experiencias se combinan con los saberes de la gruta en la ciencia del jardín clásico obtenemos, de vuelta a la segunda mitad del siglo XVIII, ejemplos como el del *Bosquet des Bains d'Apollon*, obra que Hubert Robert realiza para Luis XVI en los jardines de Versailles. (fig. 10) No ya el acercamiento a la arquitectura de la caverna, sino la intuición asombrosa de un edificio con interior homologable, (obsérvense las columnas que sostienen el macizo rocoso en el interior de la gruta), como los talleres de Vulcano en Viena en 1651, y ofreciendo un volumen exterior para el que es inútil la plantilla formal académica sobre la que ha pivotado toda la historia de la arquitectura de los dos últimos siglos. Que la montaña sea un artefacto, que sea arquitectura formalmente transgresora más que remedo realista y obediente de la naturaleza, produciría engendros en los que interior y exterior se reparten las funciones expresivas. Podría aventurarse que de lo que se trata es de concebir, en el mismo seno de la montaña, un espacio interno expresando normalidad arquitectónica (ni la precariedad de la caverna, ni el exotismo de la gruta, sino columnas, bóvedas, construcción, sensación de habitabilidad...), que consagrarse el volumen amorfo y sin ley que se expresa al exterior como un modelo más en la tabla taxonómica de la arquitectura. La montaña como templo, como ideal histórico del oficio del arquitecto, es posiblemente lo que, entre otras cosas, expresa el frontón y la columnata clásica adosados a ese Templo de la Concordia de 1790. (fig. 11) A la montaña sagrada revolucionaria se le quiere dar el estatus que merece construyéndola con los atributos de la arquitectura más noble. La montaña, ni siquiera como un modelo arquitectónico más, sino como el de mayor prestigio.

El edificio sobre la montaña.

La metamorfosis naturaleza-arquitectura

Los ejemplos de arquitectura efímera barroca en los que no todo el perfil del volumen edificado responde a la lógica de la montaña, sino solo parcialmente, ofrecen incluso mayor interés. Frente a la arquitectura codificada, sostenemos que las formas rocosas y montañosas representan una



Fig. 11. Templo de la Concordia. Proyecto del arquitecto Cochet le Jeune, como arquitectura efímera para el *Camp de la Fédération* de la ciudad de Lyon, 1790. (Grabado de Pierre Gentot, Musée Carnavalet)



Fig. 12. Palacio de Montecitorio, G. L. Bernini, 1650-1655

aspiración a la absoluta libertad formal. Cuando aparecen las formas de la montaña y de lo rocoso descomponiendo el perfil convencional del edificio ¿En qué relación de poder o de primacía se sitúa lo clásico codificado respecto de lo transgresor? ¿Sería factible una casuística de esos modos de relación? En este punto necesitamos introducir el concepto de metamorfosis tal y como se utiliza en la filosofía del arte post-renacentista. Tras ocuparse de la presencia en las máquinas efímeras de elementos naturales como los árboles, el fuego, el agua o las nubes, Maurizio Fagiolo dell'Arco termina su capítulo con consideraciones generales sobre la representación de lo “rocoso” en estos edificios: «Las rocas que Bernini coloca como basamento en [...] el Palacio de Montecitorio [...] indican que ahí se pretende una metamorfosis (siempre con un fondo alegórico), entre arquitectura y naturaleza: por encima del brutalismo del mundo se alzaría la fuerza victoriosa de la razón arquitectónica, pero también se insinuaría el signo de la ruina y del paso inexorable del tiempo. En Montecitorio, [...] las rocas corroen las pilastras y los alféizares, dejando crecer la hierba para estimular la vuelta a un estado de ruina salvaje.»²¹ (fig. 12)

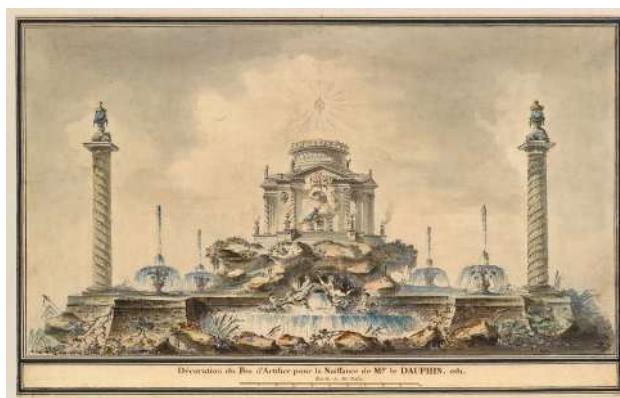
El fragmento nos sitúa frente a dos de los grados de relación entre el edificio-edificio y el edificio-montaña: En primer lugar, el énfasis de la jerarquía. Lo de arriba, el tholos o el templete que remata el falso montículo en las *fabriques* de los jardines europeos, es la razón culta resultante de la metamorfosis de la naturaleza grosera. Un vector vertical ascendente organiza la relación entre montículo y coronación. En segundo lugar, una relación mucho más desproporcionada entre las partes de aspecto rocoso y desordenado y los elementos cultos, algo que vemos en algunas máquinas de la China, en las que fragmentos rocosos parecerían sugerir la

21. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1978, p. 176.

Fig. 13. Primera máquina de la China de 1732, Nicola Michetti. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 37388 (35 H 14)»).

Fig. 14. Templo de la Igualdad, 1794, François-Alexis Bonnet. (Musée Carnavalet)

Fig. 15. Máquina pirotécnica para la celebración del nacimiento del Delfín, 1781, Louis-Gustave Taraval. (Elisha Whittelsey Collection, Metropolitan Museum of Art de Nueva York)



descomposición de las formas puras²². Estudiémoslos con mayor detalle: la primera modalidad es quizás la más frecuente, la que hereda la mentalidad ilustrada casi intacta, aunque ofrece a su vez variaciones de interés. ¿Qué ejemplo gráfico elegir como el más significativo? Si de lo que se trata es de dar con una cierta proporción tectónica entre montaña que soporta y arquitectura soportada, quizás tendríamos que ir a la primera máquina de la China de 1732, obra del arquitecto Nicola Michetti. (fig. 13)

22. Recordemos la importancia de este formato festivo barroco para la producción de arquitectura efímera. Esta fiesta romana duraba dos días, 22 y 23 de junio, coincidiendo con el día de San Pedro y San Pablo, por lo que cada año se construían dos “máquinas” o edificios efímeros para el lanzamiento de fuegos artificiales y su destrucción bajo el fuego. Esta fiesta celebraba la renovación por parte de la monarquía napolitana de la secular ceremonia de presentación al papa del tributo en signo de vasallaje por la soberanía sobre el reino de las dos Sicilias. Con algunas interrupciones, retomándose en 1722 con todos sus fastos (aunque su antigüedad es medieval), duró hasta 1787. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre “Macchine di gioia”. Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*, Milán: Charta, 1994.)

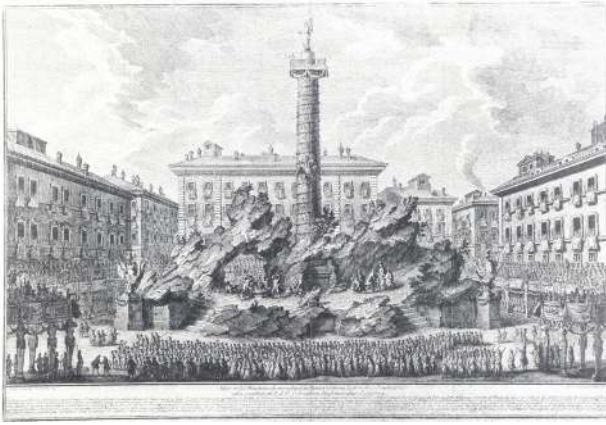


Fig. 16. Máquina pirotécnica en honor a Maximiliano de Austria en la plaza Colonna de Roma, 1775, Pietro Camporesi il Vecchio. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, GCS, GS 382»)



Fig. 17. "La educación de Aquiles", Sebastiano Conca, 1727. (Museo del Prado, Madrid)

Las nubes, material moldeable como las rocas de papel maché, nos impiden ver la transición entre naturaleza bruta y templete celestial. Podría argumentarse que son ellas las que realmente sostienen el glorioso *tholos*. Más que transformación, más que metamorfosis, debería hablarse en este caso de elevación. A este registro responden otros ejemplos como el de las primeras máquinas de 1746 y de 1748, debidos a Le Lorrain, y aquellos que a finales de siglo inspiraron a los artistas revolucionarios: el ejemplo del proyecto para el Templo a la Igualdad de 1794, del arquitecto François-Alexis Bonnet (fig. 14), que tendría que ir precedido de una máquina construida aún durante el Antiguo Régimen y cuyo proyecto se atribuye a Louis-Gustave Taraval, para el nacimiento del Delfín en 1781. (fig. 15) En ambos, la parte telúrica de la composición siempre propone un camino de elevación, siempre es preparación, lugar de paso, proceso de transformación hacia la parte gloriosa.

El camino comienza a darle cierta estructura a la montaña. Si se articula con escalinatas, grutas y arcos puede llegar a proponerse como cuerpo basamental en coordinación compositiva con la coronación plenamente arquitectónica, constituida como templete o como torre-columna. En el ejemplo de 1775, esa formación rocosa construida para la fiesta en honor a Maximiliano de Austria en la plaza Colonna de Roma, se quiere ser muy claro con la diferencia de texturas, pero en cuanto a masas ¿No se está proponiendo un único edificio en el que la parte montañosa correspondería a las plantas bajas? ¿No se está añadiendo a los pies de lo existente, la columna aislada, algo que la completa como edificio? (fig. 16)

El ejemplo posiblemente más bello de este acuerdo compositivo entre lo rugoso asilvestrado y lo terso civilizado es el de la máquina proyectada y construida por Sebastiano Conca en 1727 en la plaza de España de Roma, con motivo del nacimiento del último hijo varón del rey Felipe V, hermano pequeño del futuro rey Carlos III. Conca, también pintor, llevó el edificio a un cuadro titulado "La educación de Aquiles"²³ en el que elimina el entorno urbano. (fig. 17) Lo reconocible como edificio emerge como remate o coronación del volumen reconocible como roca. Sin embargo, la roca parece enteramente una parte del edificio, porque ha sido sometida, en sus formas, a ciertas leyes características de la arquitectura clásica: simetría de huecos,

23. Las figuras reproducen una escena mitológica: Tetis entrega a su hijo Aquiles, que es aún niño, al centauro Quirón, para que lo eduque adecuadamente y lo haga ascender al templo de la Gloria, que es el que remata todo el conjunto.

Fig. 18. Fontana dei Fiumi, Piazza Navona, Roma. Gian Lorenzo Bernini, 1648-1651. (Autor)

Fig. 19. Aparato construido en la Trinitá dei Monti para la fiesta por el nacimiento del Delfin, autor anónimo, 1662. (Getty Center, Los Angeles)

Fig. 20. Máquina pirotécnica para la fiesta de la Assunzione, piazza della Cancelleria, Roma, Domenico Gregorini, 1721. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento.* Op. cit. «Roma, GCS, GS 2399»)



proporción, equilibrio... El edificio no está sobre la roca estableciendo una diferencia radical con ella. Más bien la roca es la parte de abajo del edificio, manteniéndose entre roca y edificio una relación geométrica de jerarquía de volúmenes como la que existe entre las partes del edificio clásico. La roca-edificio, conservando aún una piel rocosa y formas locales propias de su condición de roca, posee sin embargo un orden topológico que la aleja de su mundo originalmente amorfo y le da una estructura arquitectónica concreta. Se percibe una preocupación por la unidad del conjunto. La formación montañosa, tanto en la piazza Colonna como en la piazza di Spagna viene a completar un elemento arquitectónico (la columna, el templete circular) que se considera, por tanto, inacabado ¿imperfecto?

Si la montaña no es cualquier volumen más o menos cónico, si se le da una estructura interna a partir de la cual surge una coordinación de masas con las de la arquitectura culta que corona, si es preciso modelar con libertad una pasta informe, el diseñador puede cargar la mano hacia determinados esquemas reconocibles dentro del espectro académico. Así es como la ley arquitectónica reaparece en el proyecto de la montaña-pedestal, articulándose con el resto, unificándose con él, poniéndose a su servicio. La formación rocosa horadada en la base de la Fontana dei Fiumi de Bernini (1651) encuentra sus referencias en la gruta, pero también esconde un



Fig. 21. Primera máquina de la China de 1745, titulada "La fundación del Reino de Nápoles, Giuseppe Doria. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, AC»)



Fig. 22. Segunda máquina de la China de 1747, atribuida a Francisco Preciado de la Vega. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 116555 (57 N 10)»)

orden en el que cuatro patas satisfacen la estática vertical del obelisco. (fig. 18) La misma estructura la encontramos de manera mucho más evidente y quizás por eso más primaria, en el aparato que se construye en 1662 en la Trinitá dei Monti de Roma, con motivo del nacimiento del Delfín. (fig. 19) En la máquina de 1721 para la fiesta de la Asunción en la plaza de España de Roma se experimenta ya con la introducción del esquema del arco del triunfo, innovación que no caerá en saco roto al repetirse el formato en ocasiones posteriores, como demuestran ciertos grabados. (fig. 20)

Como vemos, en la metamorfosis de la naturaleza en cultura, que pediría posiblemente un contraste absoluto entre ambas, es decir que se tratasen como dos mundos opuestos no solo en su textura y en sus formas locales, sino también en cuanto a proporción y a orden, se sacrifica a veces ese principio a una cierta unidad de composición que, generando algo que podría pasar por un solo edificio, subordina la "parte montaña" a estructura de apoyo, a elemento servidor de la "parte edificio" propiamente dicha. La montaña o la formación montañosa se convierte en elemento imprescindible. Con su propia estructura, cierra la composición.

Encontraremos, en cambio, otros ejemplos en los que se expresa prácticamente un aplastamiento del elemento rocoso bajo la mole del edificio. En estos casos no podremos seguir hablando de proporción o composición unitaria, ni mucho menos de volumen montañoso. La parte en desorden se reduce a una especie de colchón o capa de piedras que aísla la máquina del suelo.²⁴ (figs. 21 y 22)

24. Puede que, con funciones técnicas bien precisas, recordemos que estas máquinas ardían como si fuesen fallas (Cfr.: F.I., "Las chineas y las fallas. Arquitectura para quemar". En: *Arquitectura*, nº 16, 1960, p. 37-40), por lo que esta cama estaría quizás formada por grandes piedras auténticas, con el fin de preparar una especie de hoguera acotada y no perjudicar el pavimento.



Fig. 23. Primera máquina de la China de 1753: "El Templo de Esculapio con el carro del Sol", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13091 (29 K 22)»).



Fig. 24. Primera máquina de la China de 1751: "Arco trionfale per Ruggero il Normanno", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13087 (29 K 22)»).

Dos extremos: Lo rocoso como corrupción de toda arquitectura áulica y la arquitectura sirviendo de marco a la montaña noble

Estudiemos ahora el segundo caso de relación que sugiere el fragmento de Fagiolo dell'Arco. Como en los ejemplos que acabamos de comentar, se pierde la identidad del volumen rocoso y se expresa la idea que veíamos en el caso de Montecitorio: lo rugoso y amorfo, como una enfermedad cutánea del edificio, extendiéndose desde el suelo que lo corrompe, para expresar la mortalidad de toda forma de arquitectura sublime, incluso de las más bellas. El vector transformador ascendente en la vertical desarrollaría aquí un movimiento de signo opuesto. Si en los ejemplos anteriores la ascensión suponía la elevación hacia el nivel jerárquico superior que es la cultura, lo que sube ahora es la decadencia y la vuelta al desorden de lo natural. En el ejemplo de la primera máquina de la China de 1753 (fig. 23), Paolo Posi parece haber distribuido algunas rocas al pie de su edificio. En una de las máquinas que había construido un año antes, incluía igualmente todo un zócalo de rocas, recreando la idea de que entre esas piedras crecía la hierba que terminaría llevando al edificio a un estado de ruina salvaje, en el caso de que no fuese antes totalmente destruido por las llamas.

Las dos máquinas que construye Posi para la China de 1751 son aún más interesantes, ya que la poética extravagante de la erupción, de la putrefacción ascendente, está aún más clara. En la primera, no solo es que veamos el basamento del airoso edificio siendo atacado por la metamorfosis inversa. (fig. 24) Es que, para generar mayor efecto aún, se propone una arquitectura, basada en el tema del arco del triunfo, casi fragilizada en su transparencia, casi flotante, casi impulsada en la vertical, casi lastrada por esa enfermedad que amenaza con devolverla a su entropía original. En la segunda máquina de ese año se introduce una variable nueva que trataremos de analizar posteriormente: En ella se conjuga, rozando ya el límite de lo incongruente, lo informe salido de los infiernos y lo informe elevado hacia lo celeste. El aparato arquitectónico quedaría como la transición, el intervalo de aportación humana entre uno y otro. (fig. 25)

Estudiaremos inmediatamente esta segunda interpretación de lo informe, pero antes es necesario aprender de los nuevos matices que introduce

Fig. 25. Segunda máquina de la China de 1751: "Edificio della sapienza degli studi e delle scienze", diseñada y construida por el arquitecto Paolo Posi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 13088 (29 K 22)»)

Fig. 26. Primera máquina de la China de 1776, diseñada y construida por el arquitecto Giuseppe Palazzi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FN 7105 (10841)»)

Fig. 27. Carlo Maderno y Orazio Olivieri, *Teatro dell'Acqua* de la Villa Aldobrandini. Frascati, 1600. Grabado de Matthäus Greuter y Joan Blaeu (1620). (British Museum)



Giuseppe Palazzi, algunos años después. En ciertos puntos de la primera máquina que este arquitecto construye para la fiesta de 1776 ya no tenemos tan claro si el desorden rocoso es una transformación degenerativa del orden impuesto por el ser humano, o bien si ese orden es en realidad una emergencia desde lo caótico primario. (fig. 26) Al edificio lo vemos transformarse desde abajo, pero ¿detectamos algún interés por expresar que el edificio viaja hacia la ruina y la decadencia? Esas dos escalinatas de ascensión con pretilos grotescos evocan tanto lo decadente como muchos puntos que podemos recorrer en el parque Güell de Antoni Gaudí, o sea, nada. El edificio parece construirse en un punto medio, aparentemente feliz, entre lo eterno e idealizado y lo puramente orgénico. Como si esos dos grados de relación que veíamos entre el edificio-edificio y el edificio-montaña, jerarquía superior del primero respecto del segundo y superioridad escéptica del segundo respecto del primero, se hubiesen solapado para dar lugar a una comunión entre razón arquitectónica y brutalismo del mundo.

En cualquier caso, en todos estos ejemplos se parte de la idea de que lo amorfo es una sustancia de orden inferior, al servicio o incluso amenazando la integridad de una sustancia más elevada, la que se somete a los códigos formales tradicionales. Sin embargo, no faltarán ejemplos de máquinas que propongan una relación inversa entre forma codificada

Fig. 28. Máquina para la boda de Luis XV con María Leczinska, 1725, (arq.: Pier Leone Ghezzi, Filippo Creuli). (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, GCS, GS 245»). Proyecto de fuente para la ciudad de Brno, Fischer von Erlach, 1690. (Museo La Albertina, Viena)

Fig. 29. Fontana di Trevi de Nicola Salvi (1732) en un grabado de Piranesi (1773). (Yale University Art Gallery)

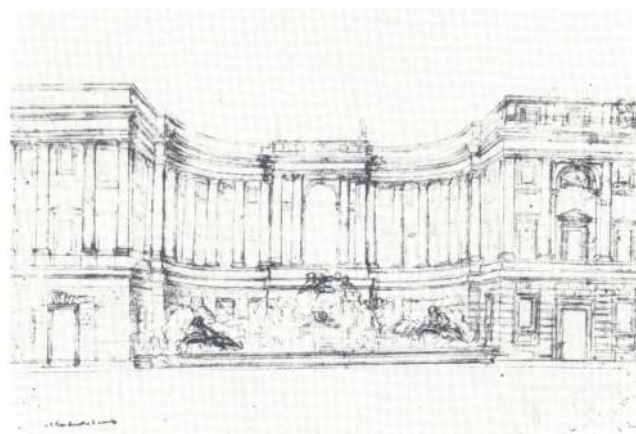


y forma libre. En la segunda máquina de la China de 1751 veíamos cómo una conformación rocosa coronaba el conjunto sugiriendo la nobleza de su sustancia. (fig. 25) Para valorar ejemplos como este será preciso volver a la consideración de la montaña como lugar sagrado o mítico, necesitando por ello un marco arquitectónico que la ennoblezca. El ennoblecimiento de la montaña como forma sagrada requiere su aislamiento como volumen. La montaña-edificio, artealizada, se postulaba como nuevo objeto arquitectónico. En el edificio-montaña, en cambio, entran en un diálogo más nítido ambos mundos, y el ennoblecimiento se expresa mediante estrategias de subordinación de uno a otro. Aunque veremos otras posteriormente, la elevación es una estrategia clásica. Si en los ejemplos anteriores hemos visto el edificio coronando la montaña, ahora veremos ejemplos de montañas o formaciones rocosas sobre basamentos arquitectónicos. La exaltación de las formas silvestres, de la representación de la naturaleza por sí misma, mediante su integración a través de elementos arquitectónicos, será frecuente en el proyecto de jardines (fig. 27). En el siglo XVIII veremos formatos derivados, en ciertos aspectos,

Fig. 30. Pietro da Cortona. Proyecto para la Fontana di Trevi (Roma BAV)

Fig. 31. Primera máquina para la China de 1733, arquitecto: Nicola Michetti. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 37389 (35 H 14)»)

Fig. 32. Segunda máquina para la China de 1733, arquitecto: Nicola Michetti. (Trinity Fine Arts, Ltd., Londres)



de proyectos de fuentes, como la máquina de 1725 representando el monte Olimpo sobre un basamento en la piazza Navona. Un proyecto irrealizado de fuente para una plaza de la ciudad de Brno y debido a Fischer von Erlach en 1690, desarrollaba una idea parecida²⁵. (fig. 28)

La relación de la textura rocosa con el agua de la fuente ¿introduce algún matiz específico en el diseño de esa textura o en la relación de formas? Bernini modela las formaciones rocosas de sus fuentes acompañando la caída del agua, que debe ser armoniosa y no caótica. Cuando Nicola Salvi, en 1732, proyecta la Fontana di Trevi, introduce una *scogliera* de inspiración berniniana.²⁶ (fig. 29)

En un proyecto previo para esta fuente, debido a Pietro da Cortona, la relación entre fachada y base rocosa es bien diferente. (fig. 30) Da Cortona pone el edificio al servicio de la formación rocosa de la fuente, envolviéndola y generando una exedra o teatro cóncavo, por lo que se inscribiría entre las obras que ponen el edificio al servicio de la montaña, pero no elevándola, sino rodeándola o integrándola como cuerpo central de un conjunto²⁷.

25. LEISCHING, Julius. "Handzeichnungen Des Älteren Fischer Von Erlach". En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munich Berlín, 1923, p. 263-276.

26. BORSI, Franco. *Bernini Architetto*. Milán: Electa, 1980.

27. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Op. cit., p. 198.



Fig. 33. Primera máquina para la China de 1724, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, ING, FC 69310 (44 H 9)»)

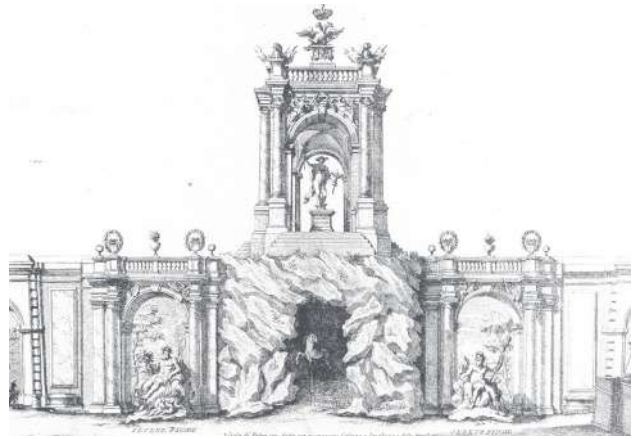


Fig. 34. Primera máquina para la China de 1725, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, AC.»)

Antes de estudiar otros casos como el que sugiere este dibujo, anotaremos la excepcionalidad del ejemplo de la Fontana di Trevi finalmente realizada y las máquinas para la China de 1733, del arquitecto Nicola Michetti que insisten en la elevación vertical de la montaña. En el intencionado grabado de Piranesi de la obra de Salvi (fig. 29), realizado en 1773, la masa de la *scogliera* parece emanar del edificio al mismo tiempo que el caudal de agua. Ni apoyo o basamento que se metamorfosea en arquitectura áulica, ni puesta del edificio al servicio del elemento rocoso, salvo por la presencia del gran nicho central, ni entendimiento del elemento rocoso como agente de corrupción ascendente de la forma ordenada. Tendríamos quizás que introducir otra categoría que nos llevaría aún más lejos, al análisis de la relación entre estos dos elementos recurrentes, la montaña y el agua, en el imaginario de esta cultura arquitectónica.

En cuanto a las dos máquinas de la China de 1733, en ellas desarrolla Michetti el motivo de la montaña sagrada, seca esta vez, volviendo a elevarla sobre formaciones arquitectónicas nobles. (figs. 31 y 32) El escenario de una a otra apenas se diferencia, solo las figuras que lo pueblan. La montaña, elevada sobre un cuerpo en forma de arco triunfal, es ella misma arco triunfal, tratando de reproducir el esquema recurrente de gruta inferior con escena alegórica y cima superior ocupada por dioses. La estrategia del alzamiento del cuerpo montañoso produce siempre narraciones en la vertical. El ojo recorre el elemento desde abajo hasta arriba reforzando la cualidad erguida del hito ¿Cabría un desarrollo paisajístico o apaisado del edificio formalmente híbrido (la roca caótica y el paramento apilastroado)? Lo veremos en la sucesión de máquinas pirotécnicas que el arquitecto Andrea Specchi realiza para las China de 1724, 25, 26 y 27. Todas se realizan sobre el muro del patio del Palazzo Chigi que da a la plaza dei Santi Apostoli, por lo que su desarrollo, efectivamente, será principalmente horizontal.

De las ocho máquinas que produce Specchi a lo largo de esos cuatro años, seis presentan inserciones rocosas de mayor o menor calado, pero no tanto recurriendo a estructuras de apilamiento vertical, como las de Michetti, sino más bien integrando lo informal como una parte más en un desarrollo horizontal en el que las otras partes ordenadas la flanquean. Quedan así inscritos en el edificio horizontal fragmentos mayores o menores de lo rocoso, que van desde el pequeño nicho hasta la reconstrucción naturalista a escala del Vesuvio. En 1724, lo rocoso empieza desbordando el plano ordenado del muro. La montaña está presente,



Fig. 35. Primera máquina para la China de 1726, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit. «Roma, FN 10206»)

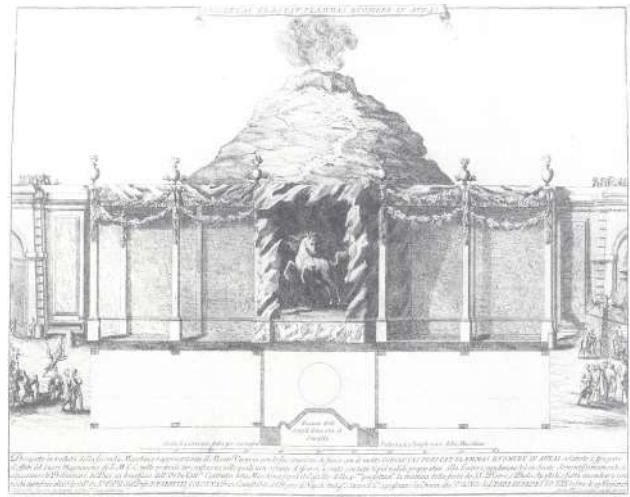


Fig. 36. Segunda máquina para la China de 1727, arquitecto: Alessandro Specchi. (GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Op. cit., «Roma, ING, FN 6754 (10203)»)

coronada por el templo de la Virtud, horadada por la gruta del dios Tíber y alzada por un pedestal. El plano apaisado del muro continua en una segunda capa por detrás, sin articularse con la montaña. (fig. 33) Un año más tarde sigue habiendo un templete sobre la formación rocosa, pero esta ha perdido el perfil piramidal. El muro ya no continúa incólume por detrás, sino que más bien desaparece, se estructura ofreciendo arcadas laterales. La masa de apariencia pétreo se adapta al ritmo de esta estructura de arcadas, se integra en un orden exterior que parece presidir. (fig. 34) Conformo edificio con el edificio, pese a su textura grotesca. El conjunto resultante se inscribiría en la misma categoría que la máquina de Sebastiano Conca de 1727 (fig. 22), si no fuese porque no se trata de un fragmento montañoso que se somete a ciertas leyes de la composición arquitectónica, sino de una composición arquitectónica que, en uno de sus vanos, el central, posee una singularidad montañosa.

En 1726 el templete superior ha desaparecido. Se sustituye por la prolongación hacia arriba de una formación rocosa similar a la de 1725. (fig. 35) El efecto es el de la montaña-edificio, pero no aislada ni aupada, sino flanqueada por elementos arquitectónicos que la ennoblecen. Si se piensa que estos ejemplos fracasan en la aspiración a la unidad del conjunto, téngase en cuenta que trabajan con sustancias formales totalmente opuestas. La montaña rocosa no permite cornisas, pilastras, molduras... En las arcadas laterales no hay ni una concesión al estilo rústico. Los recursos sobre los que recae la tarea de conseguir unidad del conjunto son solo ciertos ejes comunes, cierta jerarquía de volúmenes, (a la montaña central se le ha dado más o menos la misma altura que tenía el templete), cierta colocación simétrica... Lo importante es que la montaña y lo montañoso se insertan en la privilegiada centralidad, equivalente en la composición horizontal a la altura en la composición vertical. Entre la primera máquina de 1726 y la segunda máquina de 1727, la única diferencia de esquema reside en la falta de continuidad que existe en el fragmento montañoso de la de 1727. (fig. 36) Aquí identificamos claramente dos referencias diferentes a la montaña. Una es la representación del Vesubio, que utiliza todo el *castello* inferior como basamento que lo glorifica. Otra es el vano con gruta central, que sigue respondiendo al ennoblecimiento de lo natural al situarse en el eje.



Fig. 37. Borradores preliminares de Alexandre-Théodore Brongniart y Hubert Robert para el proyecto de Mauperthuis. (Louvre, París, Cabinet des Arts graphiques)



Fig. 38. "La Pirámide de Mauperthuis", Claude-Louis Chatelet, 1785. (Colección particular)

Conclusiones

La artealización del elemento natural montaña consiste en su construcción como objeto artístico consciente de su origen humano y cultural, renunciando a su verosimilitud para poder elucubrar con esas formas en el ámbito en el que se mueve la disciplina arquitectónica. La montaña-edificio, con su interior "humanizado", propone una utopía que traduce cierta aspiración del arquitecto a liberarse del yugo del orden prismático. Con la integración de fragmentos "montañosos" en los que hemos llamado "edificios-montaña", se ensayan otras estrategias en las que lo amorfo parece entrar al juego de la composición arquitectónica, preservando en gran medida su propia imagen, pero cediendo en su diálogo con las formas del orden.

A la montaña siempre la vemos tomando partido por la naturaleza frente a la arquitectura en ese gran debate. O como materia inferior, o como sustancia gloriosa que es preciso enmarcar, proteger, integrar o elevar. ¿En qué otros casos se sitúa la forma de la montaña no como parte, sino como elemento neutral de tal dicotomía o como ese vínculo construido entre Cielo y Tierra al que se alude en la cita de René Daumal que abre este texto? Monique Mosser ha analizado esa montaña construida que se sitúa dialécticamente en escena, entre naturaleza y cultura²⁸. Para ilustrarlo puede servirnos el ejemplo del parque de Mauperthuis, construido por el marqués de Montesquiou, quien en 1780 pidió a los arquitectos Alexandre-Théodore Brongniart y Hubert Robert que ampliasen el parque con una zona de Eliseo. Esta zona debía representar a la cultura, frente a la otra preexistente, más asilvestrada, que representaba a la naturaleza. Entre "naturaleza" y "cultura" se debía alzar la montaña construida como rótula o pieza de articulación entre un mundo y otro. ¿A qué mundo formal recurrir para este elemento? Mosser reproduce los borradores preliminares de Brongniart y Robert en los que se apuesta por lo informe. (fig. 37)

28. MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En : *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} siècle au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. Burdeos: William Blake & Co., 2004, p. 384.

Sin embargo, en la solución final, es la arquitectura autónoma, geométrica y *ledouxiana* que trae consigo el cambio de siglo, la que prevalecerá, construyéndose en su lugar una pirámide bifronte. Ese sueño de una arquitectura alternativa, inspirada en la montaña, quedaba temporalmente arrumbado. (fig. 38)

Bibliografía

- ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- ALLEN, Stan y MC QUADE, Marc. *Landform Building : architecture's new terrain*. Princeton: Lars Müller, 2011.
- BACHELARD, Gastón. *La terre et les rêveries de la volonté*. París: José Corti, 1947. (Versión en castellano: BACHELARD, Gastón. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994).
- BARIDON, Michel. *Les jardins. Paysagistes, jardiniers, poètes*. París: Robert Laffont, 1998. (Versión en castellano: BARIDON, Michel. *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*. Madrid: Abada, 2005).
- BAROCCHI, Paola (coord.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*. Bari: Laterza, 1960-1962.
- BERTRAND, Claude y BERTRAND, George. "La nature-artefact : entre anthropisation et artialisation, l'expérience du système GTP (Géosystème-Territoire-Paysage)". En: *L'Information géographique*, N° 3, 2014, vol. 78, Armand Colin, p. 10-25.
- BORSI, Franco. *Bernini Architetto*. Milán: Electa, 1980.
- BOZAL, Valeriano (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. I. Madrid: Visor, 1996.
- BRUNON, Hervé. *Pratolino : art des jardins et imaginaire de la nature dans l'Italie de la seconde moitié du XVIIe siècle*, tesis doctoral Universidad Panthéon-Sorbonne - París I, 2001. (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00349346/document>).
- CHIVA BELTRÁN, Juan. "Orando por el Sol. Fiestas romanas por la salud del rey Luis XIV de Francia (1687)". En: *Potestas* n° 7, Universitat Jaume I, 2014, p. 121-145.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia. *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. Roma: Bulzoni, 1978.
- FAGIOLO, Marcello, MADONNA, Maria Luisa. "La contesa dell'Aria e dell'Acqua". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 213-228.
- FALGUIÈRES, Patricia. "Extases de la matière. Note sur la physique des maniéristes". En: BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 55-84.
- FALGUIÈRES, Patricia. *Le Maniérisme: Une avant-garde au XVI^{ème} siècle*. París: Gallimard, 2004.
- F.I., "Las chineas y las fallas. Arquitectura para quemar". En: *Arquitectura*, n° 16, 1960, p. 37-40.
- GOMBRICH, Ernst. "Zum Werke Giulio Romanos. I Der Palazzo del Te". En: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, n.s., VIII, 1934, p. 79-104. (Traducción italiana: "L'opera di Giulio Romano", en *Quaderni di Palazzo Te*, I, julio-diciembre 1984, Módena, p. 23-78.)
- GOMBRICH, Ernst, TAFURI, Manfredo, FROMMEL, Christoph L. y otros. *Giulio Romano*. Milán: Electa, 1989.

- GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. *Cultura festiva española en la capital del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017.
- GORI SASSOLI, Mario. *Della China e di altre "Macchine di gioia". Apparati architettonici per fuochi d'artificio a Roma nel Settecento*. Milán: Charta, 1994.
- GRAND-CARTERET, John. *La montagne à travers les âges. Rôle joué par elle: façon dont elle a été vue*. Grenoble et Moutiers : Librairie Dauphinoise et Librairie Savoyarde, 1903-1904. (Versión 2012)
- LEISCHING, Julius. "Handzeichnungen Des Älteren Fischer Von Erlach". En: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Deutscher Kunstverlag GmbH Munich Berlín, 1923.
- MÍNGUEZ, Víctor, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo, CHIVA, Juan, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713)*. Castellón: Universitat Jaume I, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace, 2014.
- LIGNE, Charles-Joseph. *Mélanges militaires, littéraires et sentimentales. Tome 9*. París: Hachette, 1975.
- MOORE, John E. "Prints, Salami and Cheese : Savoring the Roman Festival of the China". En: *The Art Bulletin*, diciembre 1995, vol. LXXVII, N° 4, p. 584-608.
- MOREL, Philippe. *Les Grottes maniéristes en Italie au xvi^{ème} siècle. Théâtre et alchimie de la nature*. París: Macula, 1998.
- MOREL, Jean-Marie. *Théorie des jardins*. París: Pissot, 1776 (publicado en Ginebra en 1973 por Minkoff).
- MORTIER, Roland. *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Ginebra: Droz, 1974.
- MOSSER, Monique "Le temple et la montagne : Généalogie d'un décor de fête révolutionnaire". En: *Revue de l'Art*, n° 83, 1989, p. 21-35.
- MOSSER, Monique. "Allégorie naturelle et poétique tellurique dans les jardins pittoresques de l'Europe des Lumières et de l'Illuminisme". En : BRUNON, Hervé, MOSSER, Monique, RABREAU, Daniel (coord.) *Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du xvi^{ème} au xviii^{ème} siècle. Annales du Centre Ledoux. Actes du colloque international de l'Opéra de Bordeaux (17-21 septembre 1997)*. París: Université de Paris-I, Panthéon-Sorbonne, William Blake & Co., 2004, p. 379-406.
- OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire. 1789-1799*. París: Gallimard, 1976.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor (coord.). *Visiones de un imperio en fiesta*. Valencia: Fundación Carlos de Amberes, Generalitat Valenciana, 2016.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. París: Gallimard, 1997.
- RYKWERT, Joseph. *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1980. (Versión en castellano: RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo xviii*. Barcelona: G.G., 1982)
- SOMMER-MATHIS, Andrea. "«Admirables efectos de la providencia...». Fiesta y poder con motivo de coronaciones en el Sacro Imperio Romano". En: *Studia Historica. Historia moderna*. N° 31, 2009, Universidad de Salamanca, p. 53-94.
- STEINBERG, Ronald Martin. "The Iconography of the Teatro Dell'Acqua at the Villa Aldobrandini". En: *The Art Bulletin*, N° 4, volumen 47, 1965, p. 453-463.
- WHATELY, Thomas *Observations on Modern Gardening, by Thomas Whately: An Eighteenth-Century Study of the English Landscape Garden*. Woodbridge, Suffolk, UK; Rochester, NY, USA: Boydell and Brewer. 1770.

REIA #15/2020
176 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Luis Uribe Ortiz

Universidad Politécnica de Madrid, España / Escuela Técnica Superior de Arquitectura
scorsesiano@gmail.com

Una aproximación material a la arquitectura contemporánea de Paraguay / A material approach to the contemporary architecture of Paraguay*

Durante los últimos veinte años la arquitectura contemporánea de Paraguay ha definido un nuevo punto de atención hacia lo que podemos denominar la nueva arquitectura latinoamericana, aportando una componente de honestidad material como variable de proyecto. El presente artículo tiene por objetivo aproximarnos a la dimensión material en las obras de la arquitectura contemporánea de Paraguay, aspecto en el que los artesanos locales tienen una participación activa como parte de un proceso creativo y colaborativo basado en el constante intercambio de experiencias constructivas con el arquitecto. Este objeto de estudio será analizado a partir de la lectura de casos categorizados según las acciones que el artesano desarrolla sobre la materia.

During the last twenty years, Paraguay's contemporary architecture has defined a new focus on what we can call the new Latin American architecture, providing a component of material honesty as a project variable. This article aims to bring us closer to the material dimension in the works of Contemporary Architecture in Paraguay, an aspect in which local artisans have an active participation as part of a creative and collaborative process based on the constant exchange of constructive experiences with the architect. This object of study will be analyzed from the reading of cases categorized according to the actions the artisan develops on the matter.

*El presente artículo es un estado de avance de la Tesis Doctoral titulada "La arquitectura contemporánea en Paraguay. El proceso artesanal como método de proyecto y obra" desarrollada en el Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, España.

Artesano, Latinoamérica, Materia, Paraguay /// Craftman, Latin American; Matter, Paraguay

Fecha de envío: 19/09/2019 | Fecha de aceptación: 28/11/2019

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...

Paraguay como caso

La escena arquitectónica contemporánea de Paraguay promueve una obra con identidad propia, basada en la desnudes orgánica de su materia y la expresión cruda de sus construcciones, términos que dan cuenta de una arquitectura honrada en palabras de Ruskin¹, distanciada de maniobras que tienen por objeto fingir otros materiales por sobre aquellos con los que están formadas realmente y que el mencionado autor define como una mentira arquitectónica dentro de su lámpara de la verdad. Esta condición material como expresión de su arquitectura ha centrado la atención internacional lo que sido destacado mediante diversos reconocimientos internacionales, entre los que podemos mencionar la nominación del Gabinete de Arquitectura al segundo premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana del año 2000, la obtención del Swiss Architectural Award 2008 (Suiza), el León de Oro en la XV Exposición Internacional de Arquitectura de la Biennale di Venezia 2016 (Italia) y el Moira Gemmil Prize for Emerging Architecture at the Women in Architecture Awards 2018 de Gloria Cabral. La obra de Estudio Elgue, Lukas Fúster y Culata Jovai se ha premiado en la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (Ecuador) y la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (Argentina). Javier Corvalán formó parte de los 10 arquitectos que participaron de Vatican Chapels: Holy See Pavilion comisariado por Francisco dal Co para la XVI Exposición Internacional de Arquitectura de la Biennale di Venezia 2018 (Italia). Finalmente, la XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo se realizó en Asunción, durante el mes de octubre de 2019. Lo artesanal tiene un valor primordial como parte de la expresión material de la arquitectura contemporánea en Paraguay y lo constructivo atiende a la lógica material que entrega el entorno inmediato de cada obra y la incidencia del saber artesanal como parte de una sinergia basada en el intercambio de experiencias entre el artesano constructor y el arquitecto, como parte de un lento proceso de transmisión de conocimientos que se ha desarrollado en los últimos 30 años. Se reconoce una manera de construir basada en la manipulación material de sus artesanos donde de una manera deslavada, cruda, bruta es posible corporalizar la obra arquitectónica.

1. RUSKIN, John. "Las siete lámparas de la arquitectura". Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2012. ISBN: 978-607-9014-59-9.

A continuación, analizaremos distintos elementos arquitectónicos provenientes de obras diseñadas y construidas por tres generaciones de arquitectos paraguayos, las cuales se categorizan bajo tres acciones materiales como son el tejer, el compactar y el apilar. Esta revisión tiene la finalidad de aproximarnos a la dimensión material en las obras de esta nueva generación de arquitectos paraguayos, dimensión material en la que los artesanos locales tienen una participación activa.

Del tejido material al tejido social

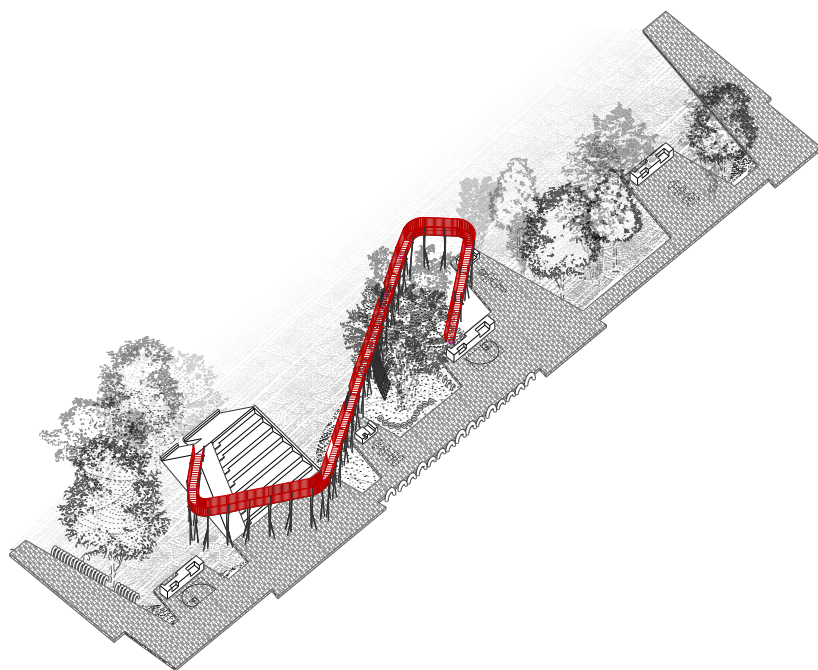
Considerando la cultura material como componente que permite comprender una sociedad y que mediante su manipulación puede modificarla, en el artículo “El que escucha la materia” el arquitecto Iñaki Ábalos se refería a los procesos creativos de Eduardo Chillida, quien “en un lenguaje más próximo a Heidegger hablaba de escuchar la materia, de que su trabajo consistía en dejar emerger - acero, madera, hormigón, piedra - materiales como el acero, la madera, el hormigón y la piedra, todos dotados de un espesor temporal, de un significado existencial, ontológico, que el artista desvelaba”². Ábalos destaca el sentido de la materia como variable en un proceso creativo mediado por el cuerpo, que interactúa físicamente con la materia en el proceso de desvelar sus propiedades físicas que inciden en una construcción. Estas propiedades tienen un significado mayor al de la materia como masa y se centran en una serie de valores que trascienden en la obra, los cuales son conducidos por la manipulación material del artesano.

Esta condición del *genius materiae* la podemos reconocer en la Pasarela de la “Plaza de Nuestros Sueños” en Remansito (Asunción) del arquitecto Lukas Fúster, elemento arquitectónico que se estructura de manera auto soportante en un largo de 80 metros de largo, y se distancia a 2,70 mts del suelo. Este elemento está estructurado a partir de perfiles de acero y revestido con jirones de neumático. Fúster promueve una arquitectura que se construye con el tiempo, sobre un material que pierde su forma y función original mediante la desmembración del neumático de manera manual, el cual pierde su iconografía y función, dando forma a un nuevo elemento proyectual caracterizado por su extensión y flexibilidad. La pasarela toma distancia del suelo y logra conformar un espacio de sombra, el cual se asocia a un programa de esparcimiento y juegos para los niños, caracterizado por la transparencia y ligereza del tejido de neumáticos que compone la pasarela, la cual proyecta una sombra donde es posible asegurar el estar continuo en el lugar, definiendo un nuevo punto de interacción de los vecinos en torno al juego.

En este elemento arquitectónico reconocemos el tejer como acción material, lo cual proviene del acercamiento de Fúster hacia unos talabarteros donde comienza a manipular el cuero, un material de características flexibles similares a la del neumático que es utilizado como unidad proyectual y constructiva. Su aproximación a la talabartería, donde técnicas sobre el acero como el calado, el incisado, el maleado, el repujado o el tallado le

2. ABALOS, Iñaki. *Textos críticos*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018. ISBN: 8494917803.

Fig. 01. Lukas Fúster, isometría "Plaza de nuestros sueños", dibujo: Hugo Bravo.



permiten tener un diálogo material a partir de su manipulación manual. Este conocimiento técnico entregado por la talabartería permitirá a Fúster experimentar con el caucho y el neumático como partido material.

Así como el cuero era un material abundante durante la época colonial en Paraguay, actualmente lo es el neumático el cual se reconoce como la materia más próxima, cuya anatomía es explorada por los artesanos cuchillo en mano extrayendo la materia servible para la obra. El neumático en un contexto contemporáneo reinterpreta y extiende las posibilidades formales y materiales antes exploradas sobre el cuero. Durante el proceso de diseño de la Plaza de Nuestros Sueños, se desarrollaron las pruebas a escala 1:1 donde la mano de arquitecto es quien guía al artesano en su laboratorio material. Previo a ese proceso se desarrollaron una serie de maquetas confeccionadas con piezas de madera y varas unidas con masking tape, pero se mantiene el caucho como materia de proyecto. Una vez definida la estructura auto soportante como marco rígido se enhebraban los jirones de neumáticos, los cuales aparecen como un material que atiende estas condiciones mediante sus propiedades plásticas que permiten la resistencia del elemento arquitectónico, en una obra cuya concepción se basa en el constante uso y su durabilidad en el tiempo.

Una aproximación cultural que se puede asociar al proceso constructivo de este elemento arquitectónico corresponde a la asociación que establece con la destacada habilidad tejedora de los indígenas guaraníes. El tejer como expresión manual es una característica de la cultura indígena guaraní y la geometría del elemento arquitectónico se asocia a la geometría de las cesterías, caracterizadas por su construcción de superficies texturadas basada en el entramado de fibras flexibles. Según Josefina Plá "El indígena era un hábil tejedor. Usaba un telar vertical. Tenía el algodón y la lana. El algodón era producido en el mismo país. La lana la obtenía mediante trique, de los vecinos de Allende el Chaco, ya que es notorio que en el área nunca se dieron animales de lana antes de la introducción



Fig. 02. Artesano trabajando en la realización de pruebas a escala 1:1 de la estructura y tejido que componen la “Plaza de nuestros sueños”, fotografía: Lukas Fúster.



Fig. 03. Fotografía “Plaza de nuestros sueños” de Lukas Fúster, fotografía: Federico Cairoli.

de animales por parte de los españoles”³. Por su lado, Branislava Susnik expone que “Los antiguos guaraníes manufacturaban cestos por simple necesidad inmediata”⁴. Lo propuesto tanto por Plá como por Susnik permite establecer dos lecturas: Por un lado, la habilidad manual de los indígenas proyectado en el tejer y entramar como una manifestación propia de la cultura guaraní. Por otro lado, una actitud de proyectar y construir con los elementos que el entorno entrega, sin dudar en realizar una gestión de por medio para atender una necesidad inmediata.

De la modulación por compactación material

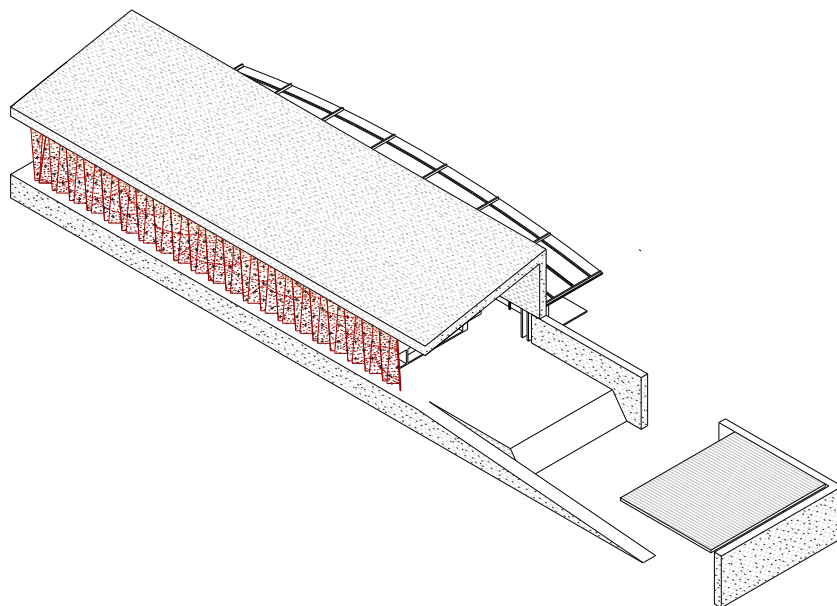
Interesa aproximarse a la relación de la materia y entorno, así como la manera en que la cultura material informa al proceso proyectual de una obra arquitectónica. Para Gottfried Semper los elementos básicos de la arquitectura surgen como respuesta intuitiva a las necesidades inmediatas que el habitante desarrolla al enfrentarse a la contingencia propia de las manifestaciones de la naturaleza, por lo que los elementos arquitectónicos están determinados por el entorno físico bajo el cual se emplaza la obra y tienden a configurar un punto de resguardo asociado a la intuición primitiva. Esta lógica proyectual opera con lo que hay a mano y lo que el medio entrega, se articula con las manifestaciones climáticas propias del territorio en el cual se emplazan, teniendo como consecuencia la construcción de elementos arquitectónicos funcionales, cuyo lenguaje plástico se basa en el extremar las propiedades físicas de la materia que aspira a ser material. La simple utilización de la materia natural que entrega el contexto ya transforma ese entorno construido específico.

Nos centraremos en la revisión del muro plegado de la Estancia Las Anitas proyectada por el Gabinete de Arquitectura, el cual se extiende a lo largo del total de los 36 mts que definen el largo interior de la obra. Un muro zigzagueante que a partir de su constante movimiento conecta las áreas de estar común y la zona de dormitorios, definiendo el ritmo interior de la circulación perimetral. Una superficie material vibrante que va de suelo a cielo y cuya condición cinética acompaña a sus habitantes. Materialmente el elemento arquitectónico está conformado por cascotes

3. PLÁ, Josefina. “Artesanía paraguaya”. Asunción: Editorial El Lector, 1998. ISBN: 784-025100282-7.

4. SUSNIK, Branislava. “Artesanía indígena. Ensayo analítico”. Asunción: Editorial Asociación Indigenista del Paraguay, 1986. ISBN: 1440963.

Fig. 04. Gabinete de Arquitectura,
isometría "Estancia Las Anitas", dibujo:
Hugo Bravo.



de ladrillo cerámico mezclado con hormigón, conformando unos paneles de cerramiento de 6 m de altura y sólo 4 cm de espesor, constituyendo un elemento arquitectónico que se compone de sobras materiales que siguen una lógica del reordenamiento fragmentario, donde se reconoce el compactar como acción material.

La materia se compacta en un módulo para dar forma a la arquitectura que se aferra al pliegue de sus elementos matericos para guiar los recorridos dentro de este íntimo entorno construido. Un elemento arquitectónico definido por una densidad material de composición fragmentaria, reconocido tanto en el trozo material que lo compone, así como en el módulo repetitivo que lo estructura. La fisonomía material de este elemento arquitectónico se asoma hacia el exterior a partir de un sacado del muro de la fachada principal, definiendo un acceso a partir del contraste de su geometría material.

La puesta en obra de este elemento arquitectónico impuso una dinámica basada en hipótesis que se verificaron en terreno como parte de sucesivos ejercicios de prueba y error basados en la inmediatez material y las técnicas locales en las que se basa el trabajo de los albañiles. Esta definición constructiva basada en un molde o tutores, la mezcla y vaciado del cascote de ladrillo y hormigón permite trabajar con velocidad y traspasar conocimiento a las personas.

El interés de este proceso constructivo es que acude a los recursos que hay alrededor y confía en los procesos sobre la materia, lo cual incorpora una componente física y una componente de inteligencia, componentes que dan cuenta de la capacidad del Gabinete de Arquitectura de experimentar bajo ámbitos de escasez económica y abundancia material. La crudeza del elemento arquitectónico se muestra áspera, inconclusa, sin terminaciones, mostrando libremente las juntas entre los cascotes de ladrillos sujetos a partir del hormigón lo que genera una superficie poco depurada que otorga la expresión plástica de la obra y que decanta del proceso constructivo desarrollado manualmente en plena obra.



Fig. 05. Artesanos en plena faena construyendo parte del muro en la "Estancia Las Anitas", fotografía: Gabinete de Arquitectura.

Fig. 06. Fotografía detalle fachada "Estancia Las Anitas" del Gabinete de Arquitectura, fotografía: Gentileza Leonardo Finotti.



Retomando la intuición constructiva primitiva planteada por Semper y asociándolo a la condición local de nuestro estudio, según el enfoque del investigador Ramón Gutiérrez el contexto geográfico influenció en una cultura material basada en el tanteo, acumulación y atesoramiento de materiales, destacando que “los materiales disponibles desde un comienzo en el territorio paraguayo fueron los de recolección: Madera, caña, paja, barro y piedra”⁵. Esta actitud constructiva se mantiene actualmente en los arquitectos paraguayos, quienes con sus manos acuden a la materia que el contexto ofrece y desde ahí definen las lógicas proyectuales que materializarán la obra.

Del apilar como acción material

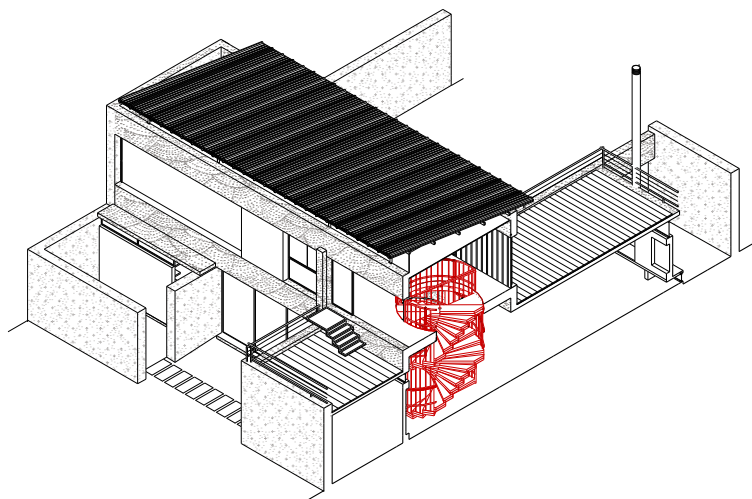
De las aproximaciones anteriores se desprende la idea de que todas las acciones sobre la materia implican un esfuerzo físico y roce, incorporando en la forma construida la carga de quien manipula la materia. El esfuerzo, la vibra y el tiempo del artesano queda grabado en la obra a partir de sus constantes acciones materiales en búsqueda de lo que se puede considerar un dominio material desarrollado con sus manos. La importancia de las manos como habilidad creativa fue destacada por el cineasta francés Robert Bresson a quien fascinaba “¡la extraordinaria habilidad de las manos, su inteligencia!”⁶ lo cual retrató en sus películas y que posteriormente el escritor y cineasta surcoreano Kogonada recopilaría en el documental “Hand of Bresson”, centrándose en la importancia de las manos en el cine de Bresson.

Serán las manos del arquitecto José Cubilla y las de sus carpinteros de confianza, las que construirán la escalera de la Casa Peña, la cual se caracteriza por conformar una obra mediante el apilamiento de 22 piezas de madera de igual dimensión, cuya suma y superposición material permite que la escalera como sistema funcione mediante la compresión, desplegando una geometría helicoidal en la cual las cuales piezas materiales se relacionan entre sí. El material pesado genera gran presión

5. GUTIERREZ, Ramón. “Historia de la arquitectura del Paraguay 1537-1911”. Asunción: Editorial Municipalidad de Asunción, 2010. ISBN: 9789995302658.

6. BRESSON, Robert. “Bresson por Bresson”. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2014. ISBN: 9789873743009.

Fig. 07. José Cubilla, isometría "Casa Peña",
dibujo: Hugo Bravo



rigidizando y otorgando estabilidad a las piezas en su totalidad. La escalera se compone por piezas de madera reciclada y cuyo ensamble de eucaliptus, pino y paraíso permite constituir peldaños que son apiladas una sobre la otra considerando como guía el eje de acero que enhebra cada una de las piezas, las cuales funcionan de manera solidaria unos con otros mediante un sistema basado en la compresión que estructura el total del cuerpo del elemento arquitectónico. El hecho de trabajar los peldaños con madera reciclada de distintas especies otorga un pantone color marrón debido al ensamble laminar de las distintas maderas, lo que aporta al peso formal y visual del elemento arquitectónico.

Cubilla entiende la escalera como un acontecimiento arquitectónico, donde su expresión formal articula la dimensión espacial de la obra para aportar una fluida conexión entre el primer y el segundo nivel, promoviendo la secuencia espacial que conforma cada uno de los recintos de la vivienda y además permite generar un interior habitable, un pequeño lugar, confirmando la condición de núcleo espacial que establece la escalera dentro del elemento arquitectónico.

La etapa de proyección de la escalera fue orientada por Cubilla mediante dibujos y maquetas que permitieron explorar su dimensión formal y estructural, lo que permitió tener mayor control sobre el elemento arquitectónico, entendiendo el nivel de experimentación que planteaba. Lo artesanal también se desarrolla en lo procesual mediante la inteligencia de las manos del arquitecto y sus asistentes. La toma de decisiones dentro del proceso de diseño se mide desde las pruebas materiales, estructurales y formales desarrolladas en el estudio del arquitecto, lo que posteriormente entrega seguridad para desarrollar el proceso de montaje y armado en plena obra. Esta dinámica que lleva a cabo el arquitecto junto a sus asistentes y artesanos responde al hecho de incorporar en este proyecto un sistema de madera laminada que en los últimos años se ha estado incorporando dentro del catálogo material del país y que de a poco ha ido explorando.

Fig. 08. Apuntalamiento para estabilizar los peldaños de la escalera en la "Casa Peña" de José Cubilla, fotografía: Ariel Samaniego

Fig. 09. Escalera "Casa Peña" de José Cubilla, fotografía: José Cubilla



Notas a modo de cierre

Los casos de estudio analizado permiten verificar que la materia informa al proyecto arquitectónico en Paraguay y lo artesanal es vital dentro de método de proyectación que se vincula a lo constructivo dentro de una lógica basada en la resolución técnica mediante el ensayo y error en plena obra. Es ahí donde las manos de los artesanos asumen la guía del proceso de obra y dialogan con la materia del objeto arquitectónico. Luis Moreno Mansilla en el artículo "Sobre la confianza en la materia" plantea que además otorga un carácter a la arquitectura que se manifiesta a través de sus propiedades físicas⁷. La materia en la arquitectura contemporánea de Paraguay no es inerte, vibra y se expresa a partir de todas las huellas que el artesano ha dejado en ella. Las trazas, a partir del constante roce y abrasión guiado por las manos y herramientas del artesano, marcan sobre la materia de una construcción arquitectónica rugosidades que mantienen la superficie del elemento arquitectónico como una obra viva y que entra en directo contacto con los agentes del entorno material. La materia que compone las obras de la arquitectura contemporánea en Paraguay es materia viva, cargada de significados por la constante fricción física de los artesanos que la manipulan. La materia va condensando significados que van más allá de sus propiedades físicas, aglomerando una serie de estratos que se van decapando con la experiencia física del construir del artesano.

Dentro del método de proyecto arquitectónico la inteligencia de las manos de los artesanos de Paraguay aporta intuición y sentido común por sobre la lógica racional propia de la formación del arquitecto. Levi Strauss en su libro "El pensamiento salvaje" se refiere a los dos métodos culturales dominantes en la creación de objetos y obras: la del ingeniero o científico que utiliza la razón y trabaja sobre conceptos y estructuras creando sistemas mecánicos basados en la coherencia, la exactitud y la intercambiabilidad de las piezas y la del bricoleur quien, como un salvaje

7. MORENO MANSILLA, Luis. TUÑÓN, Emilio. *Escritos circenses*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. ISBN: 8425219906.

o un primitivo, aprovecha los materiales y objetos encontrados, residuos de obras y acontecimientos humanos, los cuales selecciona, recicla y ensambla haciendo a mano nuevos objetos conformados por partes encontradas⁸, método constructivo que podemos reconocer en la pasarela de caucho de la Plaza de Nuestros Sueños, el muro plegado de la Estancia Las Anitas y la escalera de la Casa Peña.

Por otro lado, para Sennett la corporalidad del artesano es vital en su que-hacer desarrollado a partir de la constante práctica física con la materia⁹. En los procesos constructivos de las obras revisadas en Paraguay, el cuerpo del artesano media entre la idea de proyecto formulada por el arquitecto y la componente física de la materia al momento de construir la obra de arquitectura. Según Pallasmaa “Necesitan entender las posibilidades y límites de los materiales y de los oficios y comunicar sus ideas e intenciones al artesano especialista, cuyas manos se convierten en las manos delegadas del diseñador en la ejecución de la obra, El arquitecto necesita, tanto en el estudio como en la obra, de todo un ejército de manos delegadas para construir sus obras”¹⁰. La importancia del artesano como variable del proyecto arquitectónico se basa en su destreza y técnica al momento de abordar la componente material del proceso constructivo. Bajo este mismo enfoque, para William Morris la corporalidad del artesano como variable en el desenvolvimiento de su oficio se asocia al placer por el hacer, así como también por el aprender haciendo, lo que lo lleva a pasar largos horarios de trabajo en búsqueda de la técnica.

Finalmente, para Pallasmaa esta habilidad técnica se adquiere a partir de la actividad física desarrollada a través de repetidas acciones materiales, las cuales son guiadas por un maestro artesano. Para el desarrollo de una habilidad manual y su dominio técnico por parte del artesano, la condición física es vital, así como también lo es la conexión entre la mente y la mano vinculando una condición sensorial tensionada entre la materia y el cuerpo. Dentro del contexto de Paraguay, todo este conocimiento manual ha sido traspasado lentamente de generación en generación entre las familias de artesanos locales, brindando la oportunidad a los arquitectos que considerar todo ese capital humano en sus obras y seguir replanteando el lenguaje arquitectónico de sus obras.

8. LEVI STRAUSS, Claude. “El pensamiento salvaje”. Madrid: Fondo de cultura económica, 1992. ISBN: 8496822834.

9. SENNETT, Richard. “El artesano”. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. ISBN: 8433962876.

10. PALLASMAA, Juhani. “La mano que piensa”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. ISBN: 9788425224324.

Bibliografía

ABALOS, Iñaki. Textos críticos. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018. ISBN: 8494917803.

BRESSON, Robert. Bresson por Bresson. Buenos Aires: Cuenco de plata, 2014. ISBN: 9789873743009.

GUTIERREZ, Ramón. Historia de la arquitectura del Paraguay 1537-1911. Asunción: Editorial Municipalidad de Asunción, 2010. ISBN: 9789995302658.

LEVI STRAUSS, Claude. El pensamiento salvaje. Madrid: Fondo de cultura económica, 1992. ISBN: 8496822834.

RUSKIN, John. Las siete lámparas de la arquitectura. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, 2012. ISBN: 978-607-9014-59-9.

MORENO MANSILLA, Luis. TUÑÓN, Emilio. Escritos circenses. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. ISBN: 8425219906.

MORRIS, William. Como vivimos y cómo podríamos vivir; trabajo útil o esfuerzo inútil; el arte bajo la plutocracia. Logroño: Editorial pepitas de calabaza, 2013. ISBN: 978-84-940296-7-7.

PALLASMAA, Juhani. La mano que piensa. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012. ISBN: 9788425224324.

PLA, Josefina. Artesanía paraguaya. Asunción: Editorial El Lector. ISBN: 784-025100282-7.

SENNETT, Richard. El artesano. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 8433962876.

SUSNIK, Branislava. Artesanía indígena. Ensayo analítico. Asunción: Editorial Asociación Indigenista del Paraguay, 1986. ISBN: 1440963.

...the first of these is the fact that the ...

...the second of these is the fact that the ...

...the third of these is the fact that the ...

...the fourth of these is the fact that the ...

...the fifth of these is the fact that the ...

...the sixth of these is the fact that the ...

...the seventh of these is the fact that the ...

...the eighth of these is the fact that the ...

...the ninth of these is the fact that the ...

...the tenth of these is the fact that the ...

...the eleventh of these is the fact that the ...

...the twelfth of these is the fact that the ...

...the thirteenth of these is the fact that the ...

...the fourteenth of these is the fact that the ...

...the fifteenth of these is the fact that the ...

...the sixteenth of these is the fact that the ...

...the seventeenth of these is the fact that the ...

...the eighteenth of these is the fact that the ...

...the nineteenth of these is the fact that the ...

...the twentieth of these is the fact that the ...

...the twenty-first of these is the fact that the ...

...the twenty-second of these is the fact that the ...