

---

Juan Calvo Basarán

*Fisión semántica y postproducción. Conexiones (y diferencias) entre dos técnicas imaginario-operativas de proyecto en la ETSAM*

Francisco Javier Casas Cobo, Beatriz Villanueva Cajide

*Exaltación de lo americano en Architectural Forum a finales de los cincuenta: validación de lo europeo y nuevos códigos locales*

Francisco Fariña Martínez, Enrique Colomé Montañés, Antonio Juárez Chicote  
*Crítica y humanismo en el pabellón de Nueva York de Javier Carvajal*

Pablo Fernández Díaz-Fierros

*Charles Clifford en la Colección Fierros*

Lorenzo Gil Guinea

*Klas Anshelm: la casa soñada*

María Hurtado de Mendoza Wahrolén

*Recinto e infinito. Reflexiones sobre sistemas de orden a propósito del pabellón KAIT de Junya Ishigami*

Máximo Juvenal Orellana Tapia, Javier Ruiz Sánchez

*La conformación de la forma urbana en el núcleo histórico de la ciudad del Cuzco. Exégesis del sincretismo hispano-andino*

José Joaquín Parra Bañón

*Álvaro Siza: Una ermita austera en una ladera algarvia*

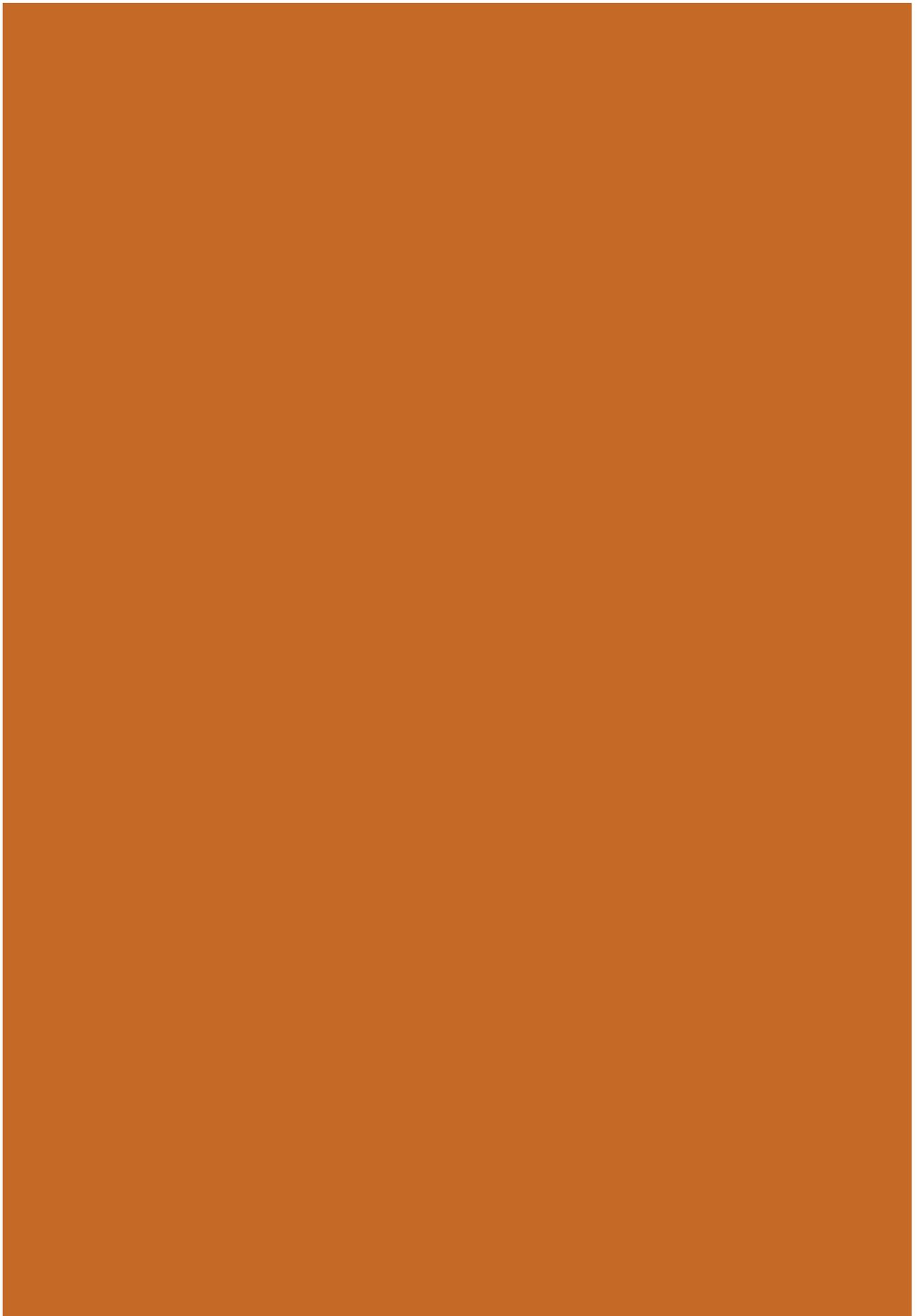
Rodrigo Rubio Cuadrado

*Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el 'debate de la tradición'*

Ana Sabugo Sierra, Juan Elvira Peña

*'DARK RIDES'. Tres ejemplos de diseño ambiental contemporáneo*

---



# REIA

# #16

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

## REIA #16

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](mailto: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.  
Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)\_Apellido autor\_REIA\_Fecha de envío.
- 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)\_Artículo\_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](mailto: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](mailto: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

- 
- Juan Calvo Basarán  
9 *Fisión semántica y postproducción. Conexiones (y diferencias) entre dos técnicas imaginario-operativas de proyecto en la ETSAM*
- Francisco Javier Casas Cobo, Beatriz Villanueva Cajide  
31 *Exaltación de lo americano en Architectural Forum a finales de los cincuenta: validación de lo europeo y nuevos códigos locales*
- Francisco Fariña Martínez, Enrique Colomé Montañés, Antonio Juárez Chicote  
53 *Crítica y humanismo en el pabellón de Nueva York de Javier Carvajal*
- Pablo Fernández Díaz-Fierros  
75 *Charles Clifford en la Colección Fierros*
- Lorenzo Gil Guinea  
89 *Klas Anshelm: la casa soñada*
- María Hurtado de Mendoza Wahrolén  
111 *Recinto e infinito. Reflexiones sobre sistemas de orden a propósito del pabellón KAIT de Junya Ishigami*
- Máximo Juvenal Orellana Tapia, Javier Ruiz Sánchez  
131 *La conformación de la forma urbana en el núcleo histórico de la ciudad del Cuzco. Exégesis del sincretismo hispano-andino*
- José Joaquín Parra Bañón  
157 *Álvaro Siza: Una ermita austera en una ladera algarvia*
- Rodrigo Rubio Cuadrado  
177 *Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el 'debate de la tradición'*
- Ana Sabugo Sierra, Juan Elvira Peña  
197 *'DARK RIDES'. Tres ejemplos de diseño ambiental contemporáneo*
-



REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Juan Calvo Basarán

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

### *Fisión semántica y postproducción. Conexiones (y diferencias) entre dos técnicas imaginario-operativas de proyecto en la ETSAM / Semantic fission and postproduction. Connections (and differences) between two imaginary-operative project techniques at ETSAM*

La *fisión semántica* y las técnicas postproductivas utilizadas en la ETSAM, respectivamente, en la labor docente llevada a cabo por Juan Daniel Fullaondo y en las investigaciones desarrolladas por Federico Soriano, en su Unidad Docente 26, constituyen dos maneras específicas de abordar el proyecto de arquitectura y de entender la relación con las vanguardias (en el caso de Fullaondo) y con los nuevos instrumentales gráficos informáticos y digitales que se emplean en la producción arquitectónica (en el caso de Soriano). Ambos pretenden enfrentarse, desde la docencia, a la pluralidad de situaciones generadas por la crisis (para Fullaondo, la de los años sesenta, y, para Soriano, la actual), esbozando caminos que las propias generaciones venideras de arquitectos están llamadas a desarrollar. El presente artículo explora la operatividad de estas técnicas, señalando, por un lado, sus conexiones y diferencias, y, por el otro, planteando preguntas (más bien que proporcionando respuestas) acerca de sus posibles implicaciones.

The *semantic fission* and the postproductive techniques used at ETSAM, respectively, throughout the teaching work carried out by Juan Daniel Fullaondo and the research developed by Federico Soriano, in his Teaching Unit 26, represent two specific ways of approaching the architecture project and of understanding the link with the vanguards (in the case of Fullaondo) and with the new computer and digital graphic tools that are used in architectural production (in the case of Soriano). Both pretend to face, from an educational point of view, the plurality of situations generated by the crisis (for Fullaondo, that of the sixties and, for Soriano, the current one) by outlining paths that the coming generations of architects are called to explore. This paper delves into the operativity of these techniques, pointing out, on the one hand, their connections and differences, and, on the other, raising questions (rather than providing answers) about their possible implications.

---

Proyecto, técnicas imaginario-operativas, fisión semántica, copiar-pegar, cortar-pegar, postproducción /// Project, imaginary-operative techniques, semantic fission, copy-paste, cut-paste, postproduction

Fecha de envío: 26/04/2020 | Fecha de aceptación: 26/05/2020



### **Introducción**

El presente trabajo pretende establecer conexiones entre la labor docente llevada a cabo por Juan Daniel Fullaondo (entre los años 1986 y 1994) y las investigaciones desarrolladas por Federico Soriano en su Unidad Docente 26 (a lo largo de los cursos 2008/2009, 2010/2011 y, paralelamente con el alumnado del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados, durante el curso 2009/2010) en la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid). La semejanza del ambiente cultural de los años sesenta y setenta con el actual –crisis económica, protestas civiles, interés en la ecología y reciclaje, nuevos formatos de difusión de la información (Pérez Moreno, 2015, p. 9)– y el hecho de que ambos, desde la docencia, encuentren en la operatividad del uso de procedimientos y técnicas la respuesta a la difícil tarea de “hacer transmisible el pensamiento abstracto” (Soriano, 2009, p. 55) en la enseñanza del proyecto de arquitectura, parecen apuntar a la existencia de ciertas consonancias entre estas dos líneas de pensamiento en la Escuela de Arquitectura de Madrid, sobre la que merece la pena investigar. A pesar de las diferencias (que vendrán analizadas a continuación), tanto Fullaondo como Soriano en su labor docente proponen procedimientos creativos enfocados en un aprendizaje de la arquitectura que crea marcos y modos operativos más que proporcionar repertorios formales; el proyecto se convierte, por tanto, en un espacio de investigación y búsqueda, en un proceso mutable y auto-regenerativo que, asimilando información de maneras diferentes y en constante cambio, produce nuevo conocimiento e innovación creativa.

Las cuestiones planteadas en el presente texto, además, se alinean con otras aportaciones al estudio de los procesos de enseñanza/aprendizaje que, desde varias perspectivas, se han llevado a cabo en la propia Escuela

de Arquitectura de Madrid desde el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica y, en años recientes, desde el departamento de Proyectos<sup>1</sup>.

### **Juan Daniel Fullaondo y la *fisión semántica***

Juan Daniel Fullaondo, una figura tan poco estudiada todavía, sobre todo en su etapa posterior a la disolución de la revista *Nueva Forma* –de la que asumió la dirección en agosto 1967 y en cuyas páginas se puede apreciar claramente su vocación y actitud didáctica<sup>2</sup>– nunca ha plasmado un corpus teórico que fuera la transcripción de sus actos creativos (estuviesen relacionados con obras construidas o con proyectos) ni tampoco de sus enfoques didáctico-pedagógicos; analizarlos resulta, por tanto, una tarea muy difícil y compleja. Ígor Stravinsky advierte sobre los peligros de este tipo de camino: “el estudio del proceso creador es de los más delicados. Es imposible, en efecto, observar desde afuera el desarrollo íntimo de tal proceso. Es inútil tratar de seguir las fases del trabajo ajeno. Es igualmente difícil observarse a sí mismo” (Stravinsky 2006, p. 54). Aun así, la manera de actuar del propio Fullaondo, corroborada por su producción arquitectónica, nos proporciona una pista acerca de las dinámicas que intervienen en su proceso creativo, en el que generaba continuos colapsos semánticos, enfrentándose al procedimiento de la creación artística como un coleccionista que agrega, acumula signos y estilos y los revisita a través de sí mismo, volviendo a empezar, cada vez, desde cero, como si estuviese generando su propia personalidad a través de este procedimiento

1. Ya a partir de principios de los años 90, sobre todo en las ponencias presentadas en los congresos EGA por profesores como Fco Javier Seguí de la Riva, José Antonio Franco Taboada, Leopoldo Uría y Javier Fco Raposo Grau, desde la enseñanza de la expresión gráfica, conceptos como ‘proceso de proyecto’, ‘proceso de ideación’, ‘proceso creativo’, invención, imaginación, ‘tipos de dibujo’, ‘concepción’, ‘ideación y pensamiento gráfico’, ‘herramientas’, ‘metodología’, ‘procedimientos’, ‘estrategia de proyecto’, ‘técnicas de proyecto’ empezaron a convertirse en preocupaciones pedagógicas protagonizando el debate en las escuelas de arquitectura españolas. Más recientemente, desde el área de la enseñanza del proyecto, figuras como Rafael Moneo, Alfonso Muñoz Cosme han alimentado con sus textos –véase: Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, y Muñoz Cosme, Alfonso. *El proyecto de arquitectura: Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Editorial Reverté, 2016– la bibliografía académica sobre estos temas. Tampoco hay que olvidar la contribución dada, ya en los años 70, por Alberto Donaire, con su libro *Bases para una didáctica del Proyecto*, que recogía los contenidos de su tesis doctoral, leída poco antes en la Escuela de Arquitectura de Madrid bajo la dirección de Javier Carvajal, que, por tanto, se insertaba en una línea de estudio y pensamiento que se había desarrollado en aquel contexto a lo largo de la década anterior, gracias, entre otros, a Antonio Fernández Alba (desde *Elementos de Composición*) y Luis Martínez Feduchi (desde el ámbito del Dibujo Técnico).
2. Fullaondo llevó a cabo una labor de revisión historiográfica en la revista *Nueva Forma*, consistente, por un lado, en una relectura crítica de las vanguardias como elemento seminal de la cultura del siglo xx (que desarrolló recuperando los legados infravalorados y/u olvidados del constructivismo ruso, del futurismo italiano, del expresionismo alemán), y, por el otro, en un rescate del olvido de las trayectorias profesionales de muchos arquitectos españoles ignorados y/o desconocidos. Sin embargo, el objetivo de Fullaondo, perseguido documentando enciclopédicamente la obra completa (incluyendo dibujos de ideación y croquis tentativos) y la trayectoria tanto profesional como vital de los autores analizados en los números monográficos de la revista, era descubrir al creador, en un esfuerzo crítico-interpretativo que perseguía estableciendo correspondencias, oposiciones, analogías, homologías con otras referencias (arquitectos y/o proyectos), generalmente del ámbito internacional (Pérez Moreno 2015, pp. 46, 47, 104).

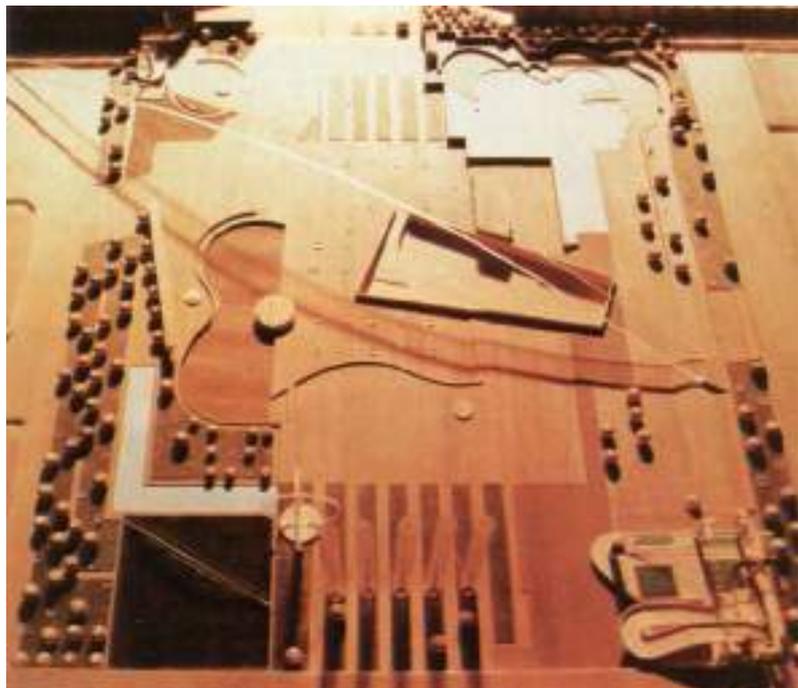
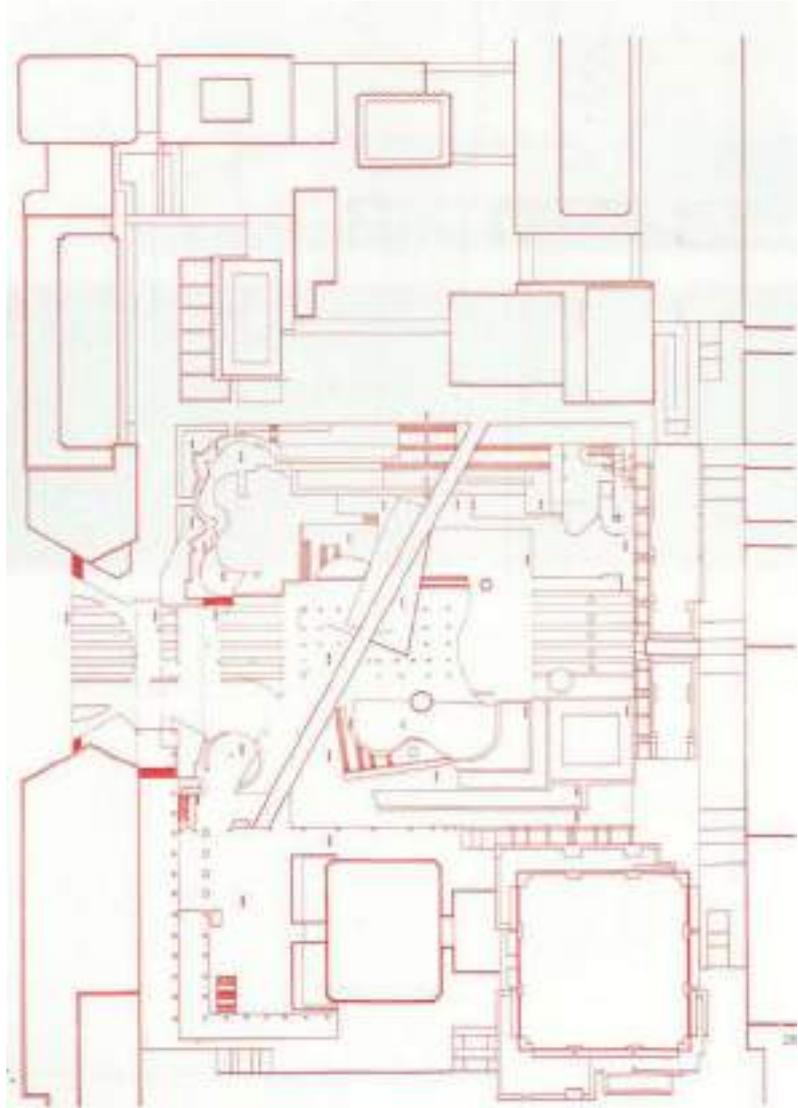
Fig. 01. J.D. Fullaondo. *Proyecto para AZCA*.  
*Collage*. Fuente: Fullaondo 1990b, p. 41.  
Los referentes del proyecto se explicitan  
a través de imágenes y palabras.



(Muñoz 1994, pp. 74-75). De hecho, su actitud se tradujo, desde la práctica profesional, en proyectos profundamente autobiográficos (en los que citas más o menos literales y reproducción/evocación de formas ya empleadas, manipulación lingüística y ciertas preferencias referenciales caracterizan una manera de hacer arquitectura que no sigue un camino uniforme y lineal), y, desde la docencia, en una vocación didáctica que le permitía situar a la arquitectura en la universidad y conseguir que sus alumnos desarrollaran su propia capacidad crítica (Barnó y Stepien 2012). Por lo que respecta a la práctica profesional, valga como ejemplo la propuesta proyectual para la posible reforma de la Plaza Picasso en AZCA (Madrid, 1988), elaborada por Fullaondo con Darío Gazapo de Aguilera, María Teresa Muñoz y Ana María Torres. En la propia memoria del proyecto, Fullaondo clarifica su postura primando, desde las primeras líneas del texto, frente a las determinaciones funcionales, las consideraciones teóricas relacionadas específicamente con los aspectos del diseño. Señala cómo el análisis previo al ademán concreto del diseño giró en torno a algunas referencias contemporáneas consideradas como ejemplares y provocadoras de algunos rasgos formales de la solución proyectual (Fullaondo, 1990b, p. 40): la plaza neoyorquina del Rockefeller center; la plaza de Washington, obra de Robert Venturi; la propuesta de Rem Koolhaas para el Parque de la Vilette de París; la propuesta ganadora para la misma localización, obra de Bernard Tschumi; y, por último, pero no menos importantes, algunas ideas emanadas de la anterior propuesta para la misma Plaza Picasso, con proyecto de José Luis Iñiguez de Onzoño, Francisco Javier Sáenz de Oiza y el propio Juan Daniel Fullaondo (fig. 01).

Fig. 02. Proyecto en AZCA. Planta general definitiva. Fuente: Fullaondo 1990b, p. 47.

Fig. 03. Proyecto en AZCA. Vista general de la maqueta. Fuente: Fullaondo 1990b, p. 44.



Más adelante en la misma memoria, se señala que cualquiera que sea la intervención que un arquitecto se plantee, tanto la de un edificio como la de un espacio urbano, tiene que enfrentarse a la cuestión de la preexistencia, entendida como

preexistencia de las imágenes [...] por lo que la reconversión de un sistema visual de objetos preestablecidos pasa por un proceso complejo y profundo de análisis, abstracción y objetualización de los elementos configuradores existentes intentando que la valoración de los mismos sea lo más objetiva posible, lo cual creemos lograr a partir de un estudio en relación al proceso de fisión semántica (Fullaondo, 1990b, p. 47).

En el caso de la plaza Picasso, Fullaondo optó por realizar un centro en la plaza que no se materializara en un objeto físico, sino a través del espacio vacío<sup>3</sup>. La conformación de este vacío, que se convierte en el elemento configurador de todo el entorno, se alcanza a través de la *fisión semántica*: para lograr la máxima tensión sensorial en este espacio, se escogió una forma fácilmente identificable, la de un cuadro de Pablo Ruiz Picasso de la época de 1914 (que representa una composición abstracta sobre el motivo de la guitarra), que sirviera como base para que modificando sus dimensiones –creando de esta manera “el mayor cuadro de Picasso del mundo” (Fullaondo, 1990b, p. 47)– y, por tanto, descontextualizando tanto sus formas como sus lenguajes, se convirtiera en un espacio a la escala urbana (figs. 02 y 03).

Lo que se acaba de describir es la vía más identificable de su actividad creativa, y aunque resulte más evidente en los proyectos con gran dimensión urbana (Muñoz 1994, p. 75), subyace en general a todos sus proyectos, resultando fácilmente identificable también en los de sus alumnos. Pero, ¿qué es la *fisión semántica*? Es un concepto elaborado por primera vez por Lévi-Strauss en una conversación con Charles Charbonniere (Lévi-Strauss 1975, pp. 79-89) sobre las estrategias creativas de Marcel Duchamp, y más tarde explicitado y desarrollado por Umberto Eco (Eco 1971, pp. 30-33). Tal y como lo plantea Juan Daniel Fullaondo, la fisión semántica no puede desligarse ni del momento histórico en el que vive ni de su circunstancia personal. Al igual que Ernesto Nathan Rogers o Bruno Zevi, Fullaondo interpretó su época como un momento de crisis, una “situación interrogativa” (Fullaondo 1990a, p. 67) y de “cambio de paisaje”<sup>4</sup> –concepto acuñado por Oteiza al que Fullaondo hace referencia reiteradamente en sus

3. He aquí una estrecha vinculación a la visión espacial de la arquitectura de Bruno Zevi. Tal y como destaca Moneo, la brillante labor crítica de Zevi defendió una idea de espacio en la que la arquitectura alcanza su apogeo y que es capaz de ofrecer todo lo que la caracteriza como un medio de expresión autónomo; el espacio cobra protagonismo como el elemento más genuinamente arquitectónico en el que coinciden figura y forma (Moneo 2007, p. 44). En la Escuela de Arquitectura de Madrid, la influencia de Zevi se asentó paulatinamente calando de manera progresiva a lo largo de los años cincuenta. Tal y como señala Juan Daniel Fullaondo –quien era estudiante en aquellos años, y había conocido Zevi gracias a la segunda edición Einaudi del libro *Saper vedere l'Architettura* que su padre le había traído de un viaje a Italia (Fullaondo y Muñoz 1992, p. 20)– “el libro de cabecera de todos los aspirantes a ingresar en la Escuela no era ninguno de los de Zevi, sino el *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de Giedion, finalizando en Aalto (Fullaondo y Muñoz 1992, p. 21); sin embargo, añade que ya al final de la carrera comenzaba a hablarse más de Zevi que de Giedion (Fullaondo y Muñoz 1992, p. 25).
4. Para Fullaondo, el término *paisaje* define la manera de relacionarse tanto con la realidad exterior como con la interior; es, en definitiva, “el panorama integral de la sociedad y del individuo” (Fullaondo 2007, p. 56).

escritos– que afectó profundamente la producción arquitectónica. Los que él denomina “isótopos arquitectónicos” (Fullaondo 2007, p. 64) –que define como comentario o variante expresionista sobre las soluciones existentes del racionalismo– son el producto de este momento de crisis, de transición, en el que coexisten el estadio epigonal de la cultura moderna y el despertar todavía incierto y vacilante de una nueva actitud. Como consecuencia de esta situación, la fisión semántica propuesta por Fullaondo identifica un sistema operativo homológico<sup>5</sup> basado en la reutilización y postproducción de estructuras formales dadas. En su libro *Composición de lugar* de 1990, retoma el concepto basándose en la definición que proporciona Bruno Zevi: la fisión semántica

consiste parafraseando a Levi Strauss, (...) en descontextualizar simultáneamente los signos de todos los códigos estilísticos antiguos, para reintegrarlos luego en un contexto moderno, en una clave de nuevos significados. Eclecticismo, es cierto, pero contrario al oficial y autorizado, (...) un eclecticismo propenso a desmitificar el pasado, instrumentalizándolo en una aberrante trama de carácter pop en la que se vierte y se funde la entera gama de su repertorio (Zevi 1968, p. 15).

Ahora bien, la enseñanza del proyecto arquitectónico ha seguido siempre un esquema de aprendizaje comparable al que se emplea en el adiestramiento de unos oficios o habilidades prácticas, puesto que tanto a dibujar como a proyectar se aprende haciendo y realizando ejercicios, repitiendo esos ejercicios y progresando a través de la confrontación crítica con los profesores (Seguí de la Riva 1997, p. 3). Por tanto, en el marco de este tipo de enseñanza, resulta más efectiva, para que el proceso de aprendizaje logre que los alumnos sean autosuficientes, la capacidad provocadora del profesor que el nivel de rigor de las cosas que dice. Sin embargo, las habilidades prácticas que los alumnos tienen que adquirir son formas de hacer que, para fijarse, es decir, para que el alumno esté concienciado acerca de lo que hace, necesitan algún tipo de conceptualización, algún tipo de discurso que vincule las operaciones realizadas a ciertas significaciones y apoyen el trabajo en ciertas convicciones (Seguí de la Riva 1997, p. 3). A este respecto, Javier Seguí de la Riva (2018a) propone la definición de *técnicas imaginario-operativas*, con la que pretende fusionar la dimensión técnica (*techné*) y recursiva de la ejercitación del proyectar (basadas en tanteos u operaciones proyectuales en forma de esquemas, dibujos, maquetas, etc.) con la acción creativa, que, desencadenada por la situación y los referentes (escritos, obras presentadas como ejemplos, etc.), activa el proceso inventivo y la autoestimulación entre la acción y las imágenes (Seguí de la Riva 2018a), generando nuevas significaciones. La fisión semántica es, entonces, una técnica imaginario-operativa a través de la cual Fullaondo consigue evitar que la creatividad de sus alumnos se estanque, arrancando el proceso creativo: esquemas, imágenes, signos, referencias (de origen heterogéneo y multidisciplinar) y elementos formales de la vanguardia, tomados con ironía, se reorganizan en forma de proyecto arquitectónico.

---

5. Se entiende, en este contexto, por homología la transformación proyectiva de un elemento en otro, consistente en una correspondencia entre los dos elementos con relación a un eje, siendo dicho eje virtual el momento cultural de la época (tomando prestado el concepto de las teorías de Karl Theodor Jaspers), es decir un plano metafórico determinado por la cultura y la sociedad. Utilizando estrategias homológicas se convierten elementos existentes en otros nuevos, sin más que establecer su proyección con respecto a ese plano virtual metafórico.

En 1986, Fullaondo consiguió la Cátedra de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Madrid, empezando a desarrollar “una labor docente de perfil único por su amplitud intelectual, generosidad y calado” (Gómez Moral 2017). Desde su amplio conocimiento del arte contemporáneo, de la escultura, de la pintura, del cine, de la música, del diseño de objetos (incluso de corrientes y movimientos artísticos y arquitectónicos a los que hasta aquel entonces no se les había dado ninguna importancia), Fullaondo, en sus clases “tan densas y atípicas” (Hernández Correa 2012), lograba proporcionar a sus alumnos un instrumental muy efectivo para impulsar su creatividad y estimular su pensamiento crítico a través del poder evocativo de las imágenes y el ejercicio poético de los textos escritos. “Fullaondo daba una enorme base teórica, histórica, historiográfica y crítica a todos los ejercicios. Era una enciclopedia viviente” (Hernández Correa 2012). Sus clases se estructuraban siempre de una forma parecida; en una primera parte, se realizaba una lectura breve de textos incitadores sobre el tema a desarrollar, generalmente de Bruno Zevi y de Sigfried Gideon (como ya se ha mencionado); luego, se proyectaban, por medio de un proyector de opacos (no tenía diapositivas), proyectos o imágenes relacionadas con el tema o el arquitecto estudiado, donde Fullaondo desarrollaba un análisis pormenorizado arquitectónico y cultural caracterizado por la erudición, la interconexión de diferentes disciplinas y la inclusión del hecho arquitectónico en la cultura. Las clases terminaban con comentarios públicos de los alumnos, que él celebraba con entusiasmo y apreciaciones, a veces anotándolos con fruición. “Esto le daba al alumno una gran seguridad y un sentimiento como de importancia y valor” (Hernández Correa 2012). Después de varias clases críticas y teóricas, se empezaba a trabajar en los enunciados del curso y los alumnos empezaban a enseñar croquis. En este momento el instrumental didáctico-pedagógicos desplegado por Fullaondo se complementaba con las posibilidades operativas de la técnica de la fisión semántica descrita anteriormente. José Ramón Hernández Correa (2012) relata su experiencia personal frente a las dificultades experimentadas a la hora de arrancar el proceso creativo. El enunciado del curso al que se refiere era ‘una casa experimental para un artista’ y Fullaondo le propuso que ‘copiara’ uno de los proyectos que había mostrado en sus clases: “Nunca se puede copiar exactamente un edificio, y cuando uno pretende hacerlo aprende mucho sobre él y experimenta variantes interesantes” (Hernández Correa 2012). Añade que, al final, tras varios intentos, tomó la famosa casa de ladrillo de Mies van der Rohe como referencia y adaptó el programa a ese esquema.

Quien escribe fue también alumno de Fullaondo en el año académico 1988-1989 y puede, por tanto, brindar testimonio en apoyo a lo anterior. En la propuesta realizada para el enunciado del curso de Proyectos de nivel 3 (figs. 04, 05, 06) –un proyecto de desarrollo urbano para una ciudad ideal en el que se tenían que detallar a nivel proyectual también algunos edificios singulares– quien escribe tomó como referencias, para las piezas principales del plan de ordenación general de la ciudad, el proyecto para la *Opera House* en Tokyo (1986) de Bernard Tschumi (fig. 07) y su sistema de bandas paralelas donde se condensan los elementos del programa, mientras que el proyecto elaborado por Stephen Spence en la *Architectural Association* (1986-87) (fig. 08) –que, a su vez, remite al más conocido proyecto del grupo inglés Archigram “*Control-and-choice living*” de 1967 (fig. 09)– se utilizó como referencia para un sistema abierto de residencias de estudiantes (figs. 10, 11).

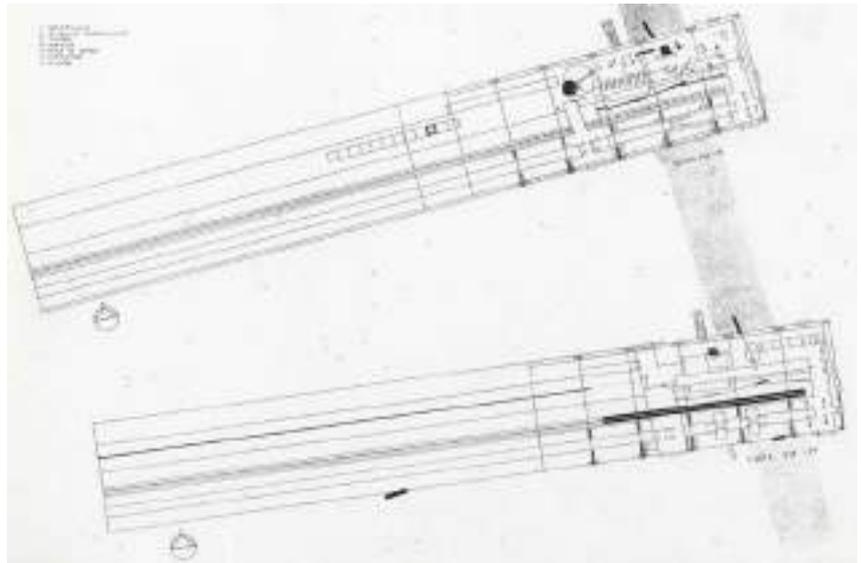
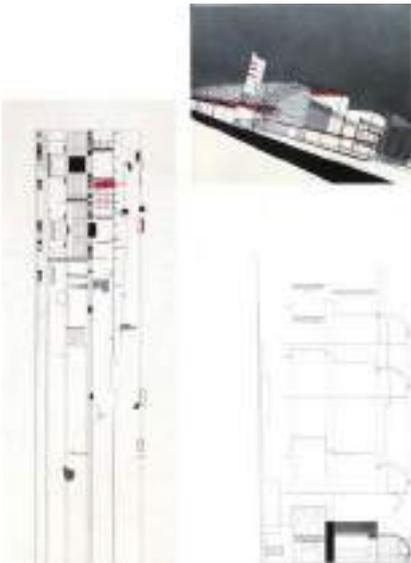
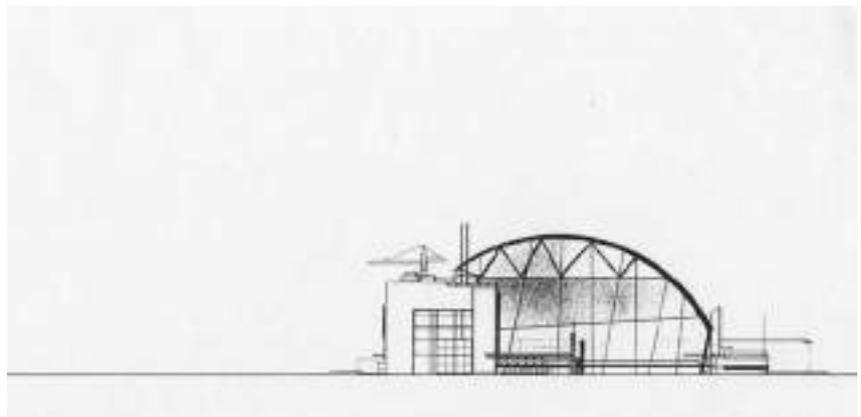
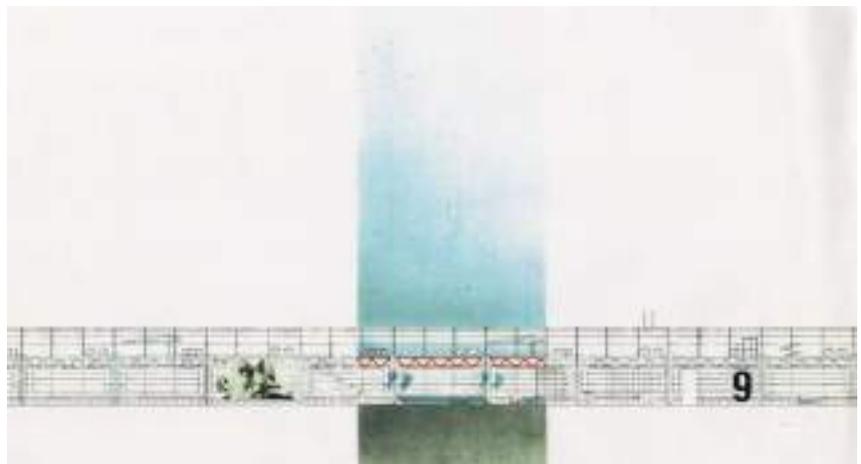


Fig. 04. Juan Calvo Basarán. Proyectos de nivel 3. Plantas de algunas de las piezas del *masterplan*. 1988-1989.

Fig. 05. Juan Calvo Basarán. Proyectos de nivel 3. Alzado de una de las piezas del *masterplan*. 1988-1989.

Fig. 06. Juan Calvo Basarán. Proyectos de nivel 3. Alzado de una de las piezas del *masterplan*. 1988-1989.

Fig. 07 (arriba). Bernard Tschumi, *Opera House*, Tokyo (1986). Fuente: Revista *Arquitectura*, n. 279, 1988, p. 23.



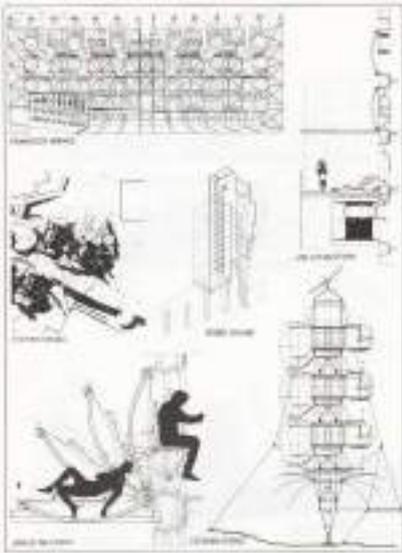


Fig. 08. Stephen Spence (derecha).  
Sección de proyecto. Fuente: *Projects Review*, London: Architectural Association, 1986-87, p. 67.

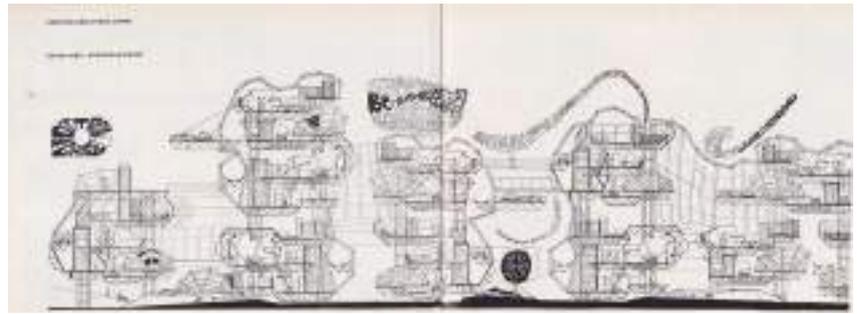


Fig. 09. Archigram. *Control-and-choice living*. 1967. Fuente: *Architects' Year Book*, n. 12, 1968 / p.124-125.

Fig. 10. Juan Calvo Basarán. Proyectos de nivel 3. Alzado y axonométrica de las residencias de estudiantes. 1988-1989.

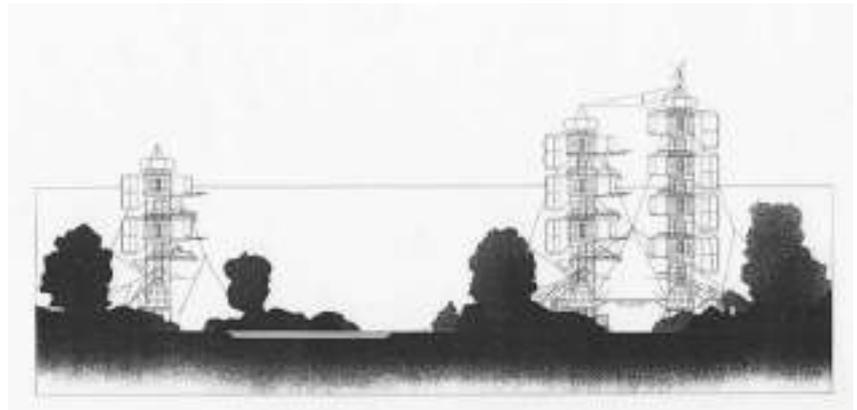


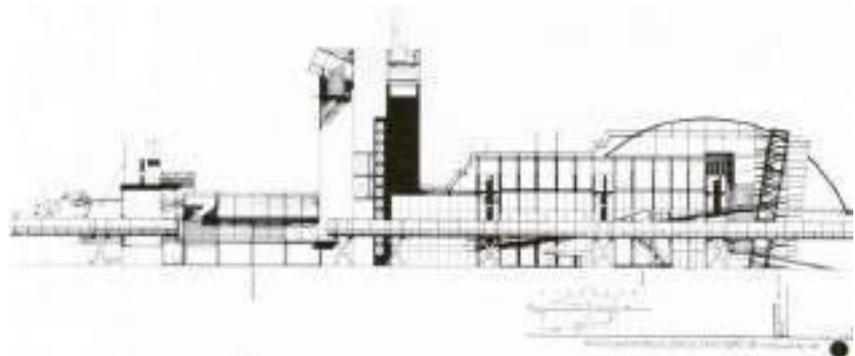
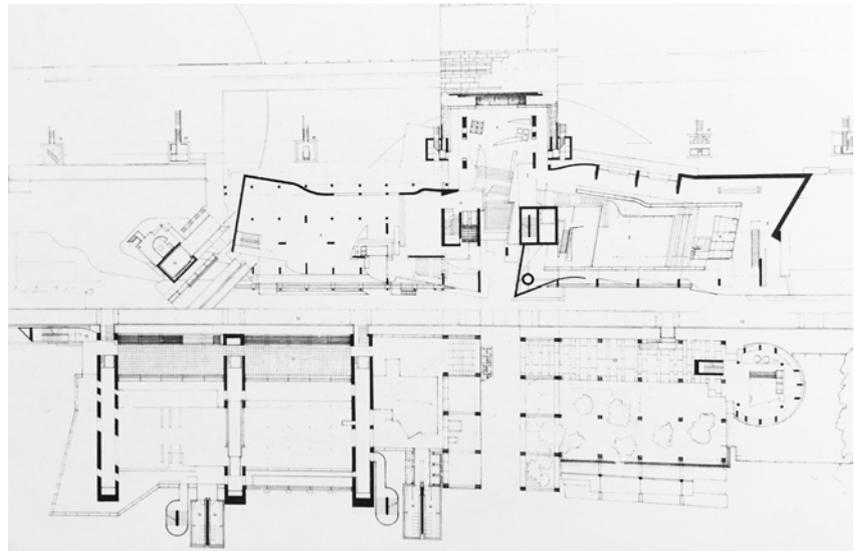
Fig. 11. Juan Calvo Basarán. Proyectos de nivel 3. Alzados de las residencias de estudiantes. 1988-1989.



Fig. 12. Luis García Gil, *Palacio de Congresos y Exposiciones. Expo 92 en el Parque del Buen Retiro de Madrid (1987)* – Premio Extraordinario Proyecto fin de Carrera. ETSAM (1987). Fuente: Fullaondo 1987, p. 109.

Fig. 13. Luis García Gil, *Palacio de Congresos y Exposiciones. Expo 92 en el Parque del Buen Retiro de Madrid (1987)* – Premio Extraordinario Proyecto fin de Carrera. ETSAM (1987). Fuente: Fullaondo et al. 1989, p. 65.

Fig. 14 (arriba). Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, París, 1982-1998. Autora de la foto: Lauren Manning. Attribution 2.0 Generic (CC BY 2.0). Fuente: <https://www.flickr.com/creativecommons>



El proyecto fin de carrera de Luis García Gil (figs. 12 y 13) –una propuesta para el *Palacio de Congresos y Exposiciones. Expo 92 en el Parque del Buen Retiro de Madrid (1987)*– constituye otra muestra de la utilización de la fisión semántica: su visión proyectual se presenta como “una arquitectura-resumen, prácticamente un vademécum enciclopédico de la vanguardia, los ecos constructivistas y las magistrales caligrafías” (Fullaondo, 1987, p. 113), en la que el alumno procesa una gran cantidad de información y datos heterogéneos e innumerables citas, proporcionando una visión caleidoscópica del movimiento moderno. Entre las posibles referencias del proyecto, el Parc de la Villette (París, 1982-1998) de Bernard Tschumi (fig. 14).

### Federico Soriano<sup>6</sup> y la postproducción

La Unidad Docente 26 Soriano, del Departamento de proyectos de la ETSAM, compuesta por los profesores Federico Soriano, Almudena Ribot, Eduardo Arroyo y Pedro Urzaiz, propuso, en el curso 2008/2009, una indagación sobre los dispositivos que producen y controlan el proyecto,

6. Federico Soriano es profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1993 y catedrático de Proyectos desde 2017. Dirige una unidad docente desde 2006 y es investigador responsable de *ProLab. Laboratorio de Investigación del Proyecto Contemporáneo y de Dispositivos aglutinadores de proyecto* (UPM). Desde su fundación en 1994, es director-editor de la revista *Fisuras*, cuyas páginas se han convertido, en ocasiones, en vectores y medios de diseminación de la actividad didáctica que lleva a cabo en la escuela.

Fig. 15. OMA, *Embajada de Holanda en Berlín* (2003). Plano desplegado del sistema de circulación. Fuente: <https://miesarch.com/work/1909>



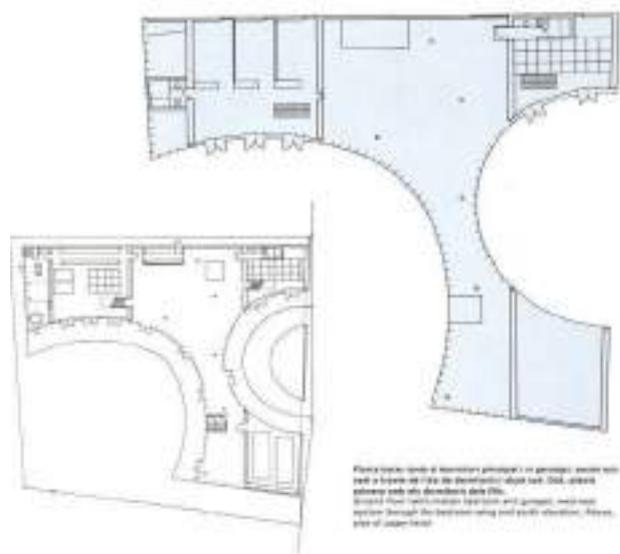
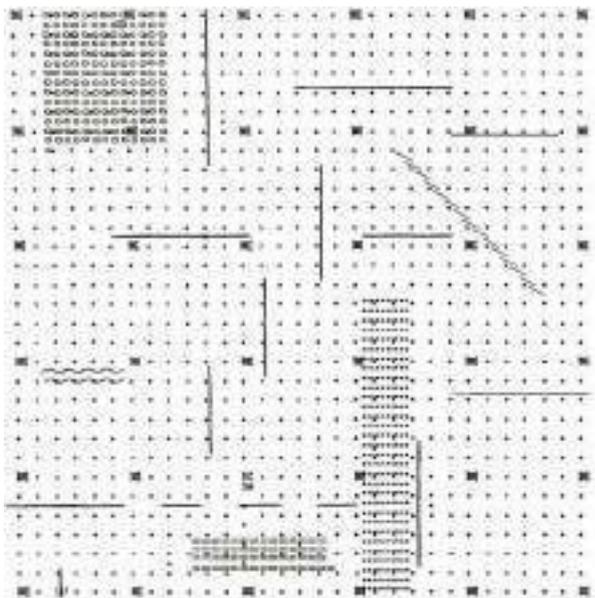
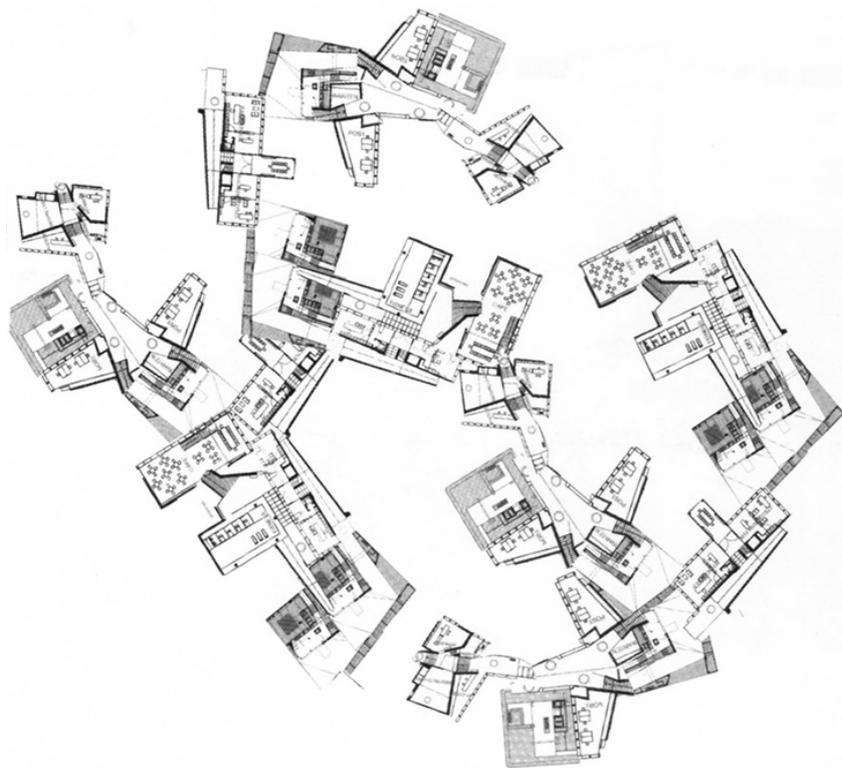
con un claro enfoque en la investigación sobre los que hemos definido procedimientos y técnicas operativas de proyecto. La propuesta del curso queda reflejada pormenorizadamente en los textos recogidos en el número 15 de la revista *Fisuras* denominada “Desviaciones”. El concepto clave del enunciado del curso, el de “desviación” (entendida como quebrantamiento de las reglas e interferencia que altera el curso lineal de un proyecto), sirve como hilo conductor de una serie de operaciones (desviación disciplinar, gráfica, programática, situacional, normativa, matérica, gravitatoria, mobiliaria, etc.) que los alumnos tuvieron que realizar, en el camino de ida y vuelta entre lo real y lo abstracto que interviene en el proyecto de arquitectura, para manipular un conjunto de plantas y secciones de referencias conocidas: entre otras, la Filarmónica de Hamburgo de Herzog & de Meuron; la Embajada de Holanda en Berlín (fig. 15) y las dos bibliotecas en Jussie de OMA; la escuela en Paspels de Valerio Olgiati; la escuela infantil de Wokingham de Alice y Peter Smithson; la ‘no-stop-city’ de Archiozoom Associati (fig. 17), la Casa N de Kazuyo Sejima (fig. 18). Ese material se entregó a los alumnos como “conjuras geométricas” (Soriano *et al.* 2009, p. 9) de las que extraer, a la vez, las leyes de alteración aplicables a los documentos escogidos. Tal y como se muestra a continuación (figs. 16, 19 y 20), se trata de continuos procesos (bidireccionales) de abstracción y concreción a través de los cuales los alumnos se acercan cada vez más a los dos documentos complejos exigidos por el enunciado del curso: una planta y una sección, en tamaño doble DIN A-0, con la suficiente definición arquitectónica, estructural, material, energética, social para comprender de manera completa un proyecto de arquitectura (Soriano *et al.* 2009, p. 5). La manipulación de la escala de las referencias dadas es libre siempre que optimice el formato. El proyecto se concibe, por tanto, como proceso, y la planta y la sección se configuran como instantes de ese proceso. Más que representaciones convencionales (es decir, convenciones técnicas, visualizaciones perspectivas o resúmenes de un artefacto más complejo), son instrucciones de montaje y controles de operatividad, son activaciones antes que conclusiones, son herramientas para pensar y manipular el espacio y los materiales (Soriano *et al.* 2009, pp. 5 y 7).

He aquí un enfoque diferente al de Fullaondo en cuanto a la concepción y al papel de la forma: ambos (Soriano y Fullaondo) reutilizan estructuras formales dadas, sin embargo, mientras que, para Fullaondo, la arquitectura tiene que ser considerada ante todo como forma y el proyecto, por tanto, no puede desentenderse de la especificidad formal de sus parámetros (Muñoz 2007, p. 8), para Soriano, “los procedimientos permiten abstraernos de la forma y de los prejuicios del uso de la forma” (Soriano *et al.* 2009, p. 54). De hecho, las operaciones llevadas a cabo durante el proceso –cuya naturaleza no es formal sino acumulativa, basada en la repetición y en la superposición– liberan a los alumnos de sus talleres de los vínculos formales: un objeto que a baja resolución resulta ser formal, en

Fig. 16. Cristina Limiñana Fernández (Unidad Docente 26 Soriano – curso 2008/2009). Desviación Técnica: se desarrolla la planta de la fase anterior del proyecto dotándola de complejidad, puesto que tiene que cumplir ciertas condiciones (espaciales, estructurales, constructivas, técnicas, urbanas) relacionadas con el lugar y el programa. Fuente: Soriano *et al.* 2009, p. 29.

Fig. 17. Archizoom Associati, *No-stop-city* (1970). Fuente: <https://megaestructuras.tumblr.com/post/67067015666>.

Fig. 18. Kazuyo Sejima, Casa N (1992-93). Fuente: *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n. 197, 1992, p. 9.



cuanto se suba su resolución, deja de serlo (Soriano *et al.* 2009, p. 49). Soriano precisa también que “Cualquier forma tiene una posibilidad de utilización infinita para acoger cualquier función. [...] Las formas acogen cualquier condición programática [...] a través de la definición de las circulaciones, el carácter espacial, los materiales, la condición estructural, la condición interior-exterior” (Soriano *et al.* 2009, p. 53). Ahora bien, con todas las limitaciones que implica el hecho de recurrir a una obra de arte como referencia, puesto que en ella no se pueden incrustar todos los datos y las informaciones con los que trabaja la arquitectura, la operación que Fullaondo pone en marcha al ‘convertir’ un cuadro de Picasso en un

Fig. 19. Esteban Guido Baker Gutiérrez (Unidad Docente 26 Soriano – curso 2008/2009). Desviación Programática: se manipula la planta de la entrega/fase anterior introduciendo el programa. Fuente: <http://estebanbacker.blogspot.com/2012/04/p8-9.html>

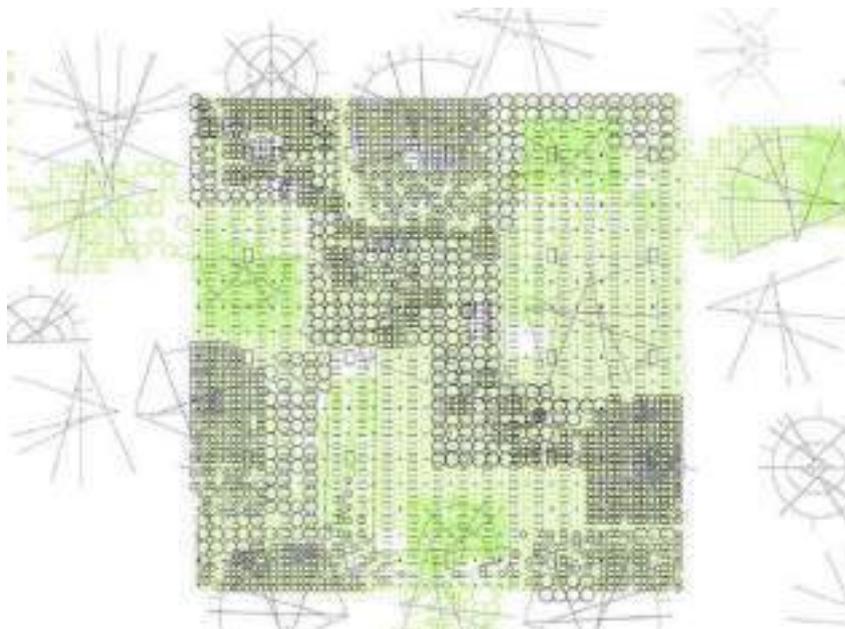
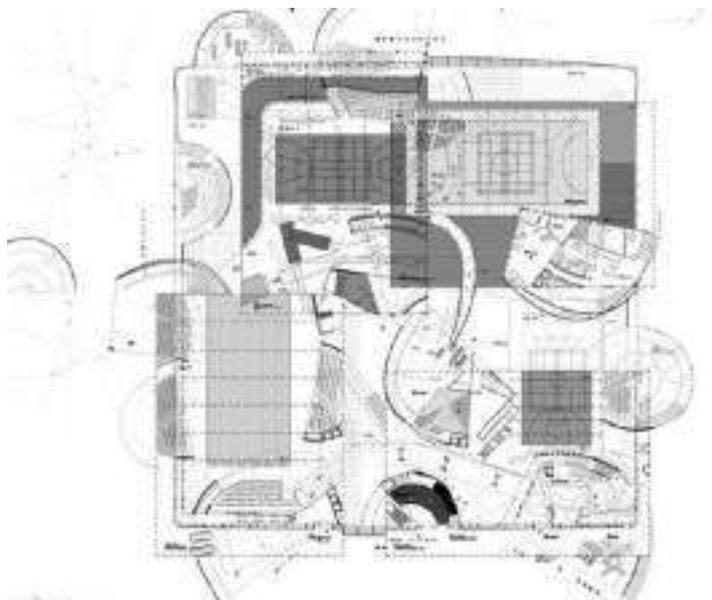


Fig. 20. Esteban Guido Baker Gutiérrez (Unidad Docente 26 Soriano – curso 2008/2009). Desviación Técnica: se desarrolla la planta de la fase anterior del proyecto dotándola de complejidad, puesto que tiene que cumplir ciertas condiciones (espaciales, estructurales, constructivas, técnicas, urbanas) relacionadas con el lugar y el programa. Fuente: <http://estebanbacker.blogspot.com/2012/04/p8-9.html>



espacio urbano-arquitectónico (en el proyecto para la Plaza en AZCA citado anteriormente) apunta hacia esta misma dirección, es decir hacia la negación de la forma como estructura preexistente inviolable. El resultado obtenido de las operaciones llevadas a cabo a través de la fisión semántica, la descontextualización de los signos y su inserción en nuevos contextos, en los que regeneran la estructura y la recargan de significado, pone en duda el propio sistema que lo ha generado y, por ende, acaba desmontando la tradición como lenguaje: así lo expresa el propio Soriano (1990, p. 10) en su refinada reseña del libro de Fullaondo *Composición de lugar*, donde, afirmando también que “hoy ya sólo nos queda conocer al negar las cosas” (Soriano 1990, p. 11), adelanta algunas de las reflexiones que irán configurando e impulsando sus planteamientos de los años siguientes.

En el número 16 de *Fisuras*, denominado “Postproducciones”, se recogen las propuestas desarrolladas a lo largo del curso 2010/2011, en las que se profundizan algunos de los temas introducidos en el número anterior de la revista. Los conceptos de proto-planta y proto-sección llevan al extremo lo enunciado anteriormente: el prefijo proto- indica prioridad; se trata de un documento anterior al documento, un documento gráfico todavía incodificado, que, sin embargo, al ser construido con signos gráficos arquitectónicos, mantiene genéticamente las posibilidades de ser, antes que cualquiera otra cosa, arquitectura (Soriano 2011a, p. 48-49). “Una sección ya son instrucciones, pero en la proto-sección distinguimos o elegimos las reglas que dictarán las instrucciones del proyecto” (Soriano 2011a, p. 55). Para esto, el planteamiento del ejercicio del curso consistió en elegir cinco plantas y secciones de proyectos y arquitectos diferentes para, mediante su manipulación y a través de procedimientos de *copy-paste*, “generar imágenes que son el resultado de interpretar, manipular y construir ‘algo’ a partir de material reciclado de Arquitectura” (Urzáiz 2011, p. 43). Además, en este curso, se ensayó una metodología distinta, la del trabajo en grupo con desconocidos, precisamente con los alumnos de otras dos facultades, la de Montevideo y la de Genoa, con los cuales los alumnos de Madrid tuvieron que colaborar, trabajando en equipo de tres personas. Esta metodología, que pretende procurar que el alumno se enfrente en este punto de su formación a una condición similar a la que encontrará en la profesión (colaborar con desconocidos), opera siempre desde la postproducción (puesto que tras su paso por la Universidad tendrá que trabajar con materiales ajenos), es decir a través de la manipulación de material preexistente. Una vez elaboradas las proto-plantas y proto-secciones, que permiten, tal y como ya se ha señalado, abstraer de ciertas contingencias para convertirlas en parámetros para el desarrollo del proyecto y volver a inyectarlas, manipuladas, completadas, transformadas, en una definición constructiva y material intensa, la entrega final del curso (fig. 21) consistió, como en el curso analizado anteriormente, en la producción de dos documentos gráficos, una planta y una sección, en formato doble DIN-A0, en los que los proto-documentos se convierten en proyectos. A éstos, se añadió la producción de una maqueta (tamaño DIN-A1) –entendida como un objeto que posee un alto grado de concreción, aunque represente valores abstractos– y de una imagen-render (tamaño DIN-A1) –concebida de la misma manera, aunque tenga que trascender a sí misma para provocar emociones y valores informativos de carácter abstracto y subjetivo (Soriano y Santacana 2011, p. 29)– ambas elaboradas en las dos fases intermedias de los 4 bloques en los que se articuló todo el curso.

La siguiente propuesta de la revista *Fisuras*, precisamente el número 17 titulado “Cut&Paste” (2011) –que es un recopilatorio de los trabajos del alumnado del Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados, desarrollados, a lo largo del curso 2009/2010, en varios formatos (por lo general, textos críticos acompañados por elaboraciones gráficas propias, diagramas, notaciones, collages, manipulación de imágenes, etc.)– entra de lleno en la definición de la técnica operativa postproductiva de “Cortar y Pegar”:

Cortar y pegar es el proceso por el cual, mediante el uso de instrumental específico [...], un fragmento es extirpado de un objeto donante junto con

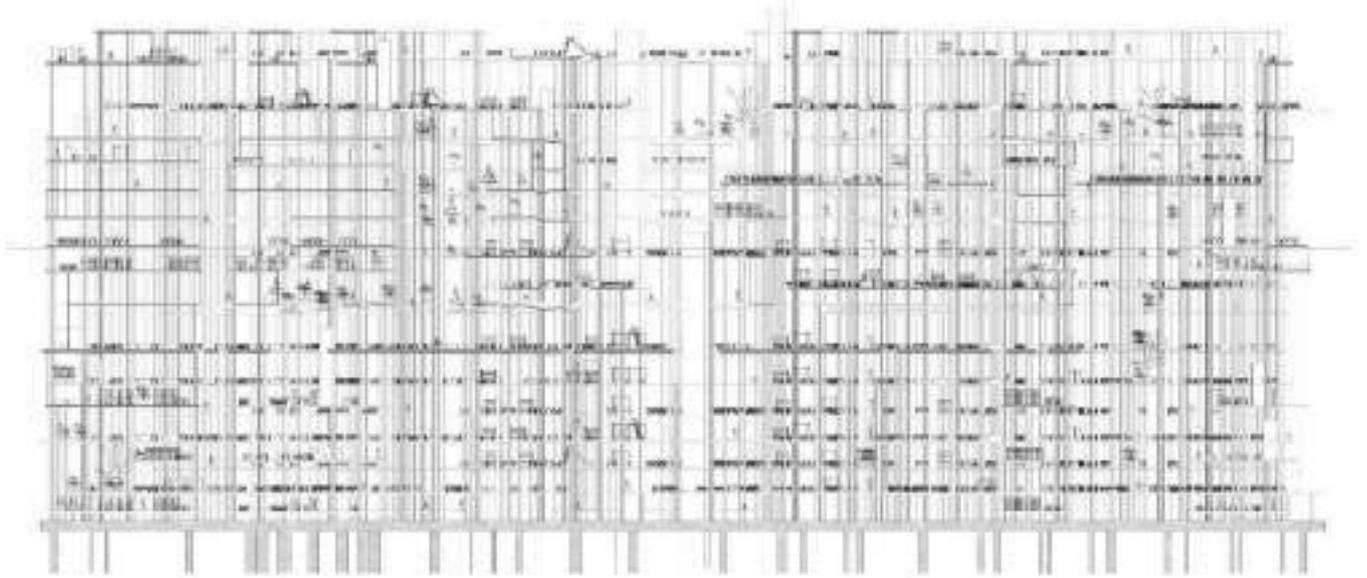


Fig. 21. Adrian Peñalver con Valentina Bressando, Victoria Pérez, Joaquín Innela, *Edificio Hospital de Clínicas*. Fuente: Soriano y Santacana 2011, pp. 148-151.

los vínculos necesarios para su futura sutura, y es implantado en un objeto receptor, del que pasará a formar parte si los niveles de información [...] transferidos en el procedimiento son asumidos por este último (MPAA Colectivo, 2011, p. 15).

El cortar es una acción rompedora y disruptiva, porque “destruye la razón y el control que el lenguaje como construcción establece” (Soriano 2011b, p. 88). Este asunto representa un cambio de paradigma importante: ya no se prima la integridad del resultado sino su unidad; el conjunto se puede ver como bloque unitario sin ser completo (Soriano 2011b, p. 86).

## Conclusiones

Pese a la prioridad formativa que se dedica, en cualquier sistema reglado de enseñanza de la arquitectura, al aprendizaje de proyectar edificios, no hay un encuadre teórico que sirva para estructurarlo académicamente y que se enfoque específicamente en el estudio de las operaciones mentales que determinan e influyen en la actividad creadora en los talleres de proyectos; las propias teorías de la acción y praxeologías, que representan el acercamiento más apropiado al hacer proyectivo humano, raramente se consideran en las escuelas de arquitectura (Seguí de la Riva 2018a, p. 26).

Desde luego, parece claro que, para establecer las bases de la creación arquitectónica y facilitar por tanto el progreso de la arquitectura misma como disciplina, y de su enseñanza y aprendizaje, se hace necesario el desarrollo y establecimiento de una teoría de la proyectación<sup>7</sup> y de la invención arquitectónica que defina procedimientos rigurosos y objetivos que faciliten el entendimiento y transmisibilidad de estos procesos (Allegue Fernández 2015, p. 8).

Las técnicas y procedimientos imaginario-operativos planteados por Fullaondo y Soriano dan un paso al frente en esta dirección. Hay elementos comunes entre los dos planteamientos, empezando por la conciencia indiscutible de que el hecho arquitectónico participa y se imbrica indefectiblemente en un hecho más amplio, que tiene que ver con el conjunto de relatos interconectados al que denominamos cultura. Eso queda demostrado en la erudición, la cita culta insistente en todos sus planteamientos y escritos, la mezcla de conceptos científicos, filosóficos, literarios e imaginarios en sus propuestas, el énfasis puesto en la fundamentación teórica de cada enunciado, que abarca contenidos no sólo arquitectónicos, sino también sociológicos, filosóficos, biológicos, experienciales. El esquema de acción de ambos enfoques es tradición y ruptura y una actitud ante el tiempo y la historia diacrónica, que les permite la reutilización de elementos formales dispares.

Sin embargo, hay que destacar importantes diferencias. Frente al *Cut&Paste* –que, según señala Soriano, consiste en

generar un texto, una imagen, una arquitectura, un pensamiento, en suma, un proyecto, mediante la transferencia de fragmentos de originales de otro origen y condición, de cualquier tamaño y cualquier manufactura, no necesariamente autónomos o autosuficientes, a un nuevo entorno, produciendo así un nuevo producto completo y acabado (Soriano 2011b, pp. 81-82),

la fisión semántica –a pesar de guardar innegablemente relaciones con este tipo de acción– al tener, por un lado, una componente interpretativa casi filológica, que recupera códigos del pasado, y, por el otro, una componente creativa, que produce códigos interpretativos de enriquecimiento, generando nuevas connotaciones, no deja de ser una operación *pop*, que se fundamenta en un concepto de ‘arquitectura como lenguaje’. Sin embargo,

---

7. Cabe señalar que es tanto curioso como acertado el uso, en el texto al que se hace referencia, de la palabra *proyectación*, que está estrictamente vinculada a la palabra italiana *progettazione*, siendo ésta la terminología utilizada en el debate italiano sobre estos mismos temas, que no encuentra una traducción adecuada en el término español *proyecto*, puesto que *progettazione* se refiere justamente al proceso de realización del proyecto más bien que al producto final.

los tiempos que se precisaban para que esta operación se fuera produciendo en el contexto en el que vivió Fullaondo eran muchos más amplios y, por consiguiente, afectaban también a las ideologías. Hoy, estas mismas dinámicas no llegan a afectar al sistema ideológico y cultural, y, por tanto, la forma ya no incide sobre las ideologías: “todos los significados ya están adquiridos, previstos y permitidos” (Eco 1971, p. 32). El autor-arquitecto-*bricoleur* al que de manera implícita se refiere el enfoque de Fullaondo necesita organizar un inventario inicial que constituya el conjunto finito que selecciona para trabajar, y la técnica operativa de la fisión semántica para él es un medio de producción. Ahora bien, este tipo de operación es la misma ahora y hace siglos. Además, aunque no sea erróneo afirmar que el uso del *Copy&Paste* y del *Cut&Paste* como técnicas para proyectar es una consecuencia de los nuevos instrumentales gráficos informáticos y digitales que se emplean en la producción arquitectónica, es, sin embargo, inexacto. Prácticas similares (aunque diferentes), como la imitación, la copia, la *aemulatio*, durante siglos (sobre todo a lo largo del Renacimiento), fueron bastante habituales (e incluso eran un halago para el arquitecto imitado) en el mundo de la arquitectura, tal y como destaca el historiador Witold Rybczynski, que resume esta actitud en el principio del “learning from –and copying– the past” (Rybczynski 2005). El propio Postmodernismo se puede considerar un precursor de la cultura del *Copy&Paste* de la era digital (Hulsman 2017, p. 35): “digital culture [...] is neither synchronous nor synonymous with postmodern culture but kind of related” (Jeffries 2011). Entonces, lo que supone este procedimiento es algo que la sociedad lleva asumido, a lo mejor de manera inconsciente, desde hace mucho tiempo, y se comprueba no sólo por el uso que de esta técnica se ha hecho en ámbitos más o menos ajenos a la arquitectura, sino también por su uso en nuestras acciones cotidianas. La informática, por tanto, ha expandido simplemente su alcance. Sin embargo, cabe destacar que los sistemas de elaboración y representación gráfica que se utilizan definen también como uno piensa y, por consiguiente, la técnica del *Cut&Paste/Copy&Paste* se ha convertido ya en una postura, un medio de pensamiento y, a la vez, una manera de pensar. Tal y como ocurría cuando para proyectar se utilizaban las herramientas tradicionales como el dibujo, el croquis, las maquetas, ahora las nuevas herramientas digitales se han convertido en elementos generadores de pensamientos. Desde la docencia, enseñar una manera de dibujar cambia como piensan los alumnos: Fullaondo obligaba a utilizar el aerógrafo, a dibujar en blanco y negro, con tramas (donde cada plano era objeto de un recorte que generaba inevitablemente claras relaciones de figura/fondo), conformando un hacer que constituía también una forma de pensar. 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 y en los talleres de proyecto facilitan y definen nuevas maneras de trabajar y pensar. Además, con la postproducción se ha abolido la distinción tradicional entre *ready-made* y obra original, creación y copia, producción y consumo, de la que de alguna manera queda rastro en las operaciones planteadas por Fullaondo. “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 la figura del propio autor ha sido remplazada por las del *deejay* y del programador. Los artistas (incluidos los arquitectos) de la postproducción son semionautas (Bourriaud 2011), porque tienen que producir recorridos

originales entre los signos recortando informaciones, apropiándose y habitándolas, creando relaciones y vínculos entre ellas.

Se está cuestionando la propia diferencia tradicional entre consumo/recepción y producción/práctica. Las técnicas operativas postproductivas, creando una zona de acción que posibilita la apropiación y la manipulación de producciones ya disponibles según nuevos protocolos de uso (Bourriaud 2011, p. 8), son el fin más que un medio. La cuestión de la autoría es sólo una capa más del proceso acumulativo en el que se desarrolla el proyecto; recoge, por un lado, evocaciones e intuiciones (proceso de abstracción) y, por el otro, decisiones y voluntades, que concretan el anterior proceso de abstracción. A pesar de que siga teniendo un rol importantísimo “por las afinidades electivas y selectivas que genera y se generan a lo largo del proceso, guiándole”, el alumno (y, por ende, el arquitecto) ya no es un creador ex nihilo, sino un receptor activo y postproductor de material elaborado por otros: son las acciones contingentes del proyectista-pegador que crean leyes instantáneas, previstas o encontradas, que le permiten actuar para responder efectivamente a un problema. Esto no resta científicidad al proceso, simplemente constituye un cambio radical de mirada y una inversión de los pasos científicos (Soriano 2011b, p. 92).

## Referencias bibliográficas

- ALLEGUE FERNÁNDEZ, Xosé Santiago. “Mirar, Pensar, Dibujar. Estrategias proyectuales en la arquitectura del siglo XX. Una aproximación pedagógica”. Director: Felipe Peña Pereda. [Tesis Doctoral]. Universidade da Coruña. Departamento de Proxectos Arquitectónicos e Urbanismo, La Coruña, 2015.
- BARNÓ, Lorenzo y STEPIEN, Agnieszka. STEPIENYBARNO charlan con MARIA JESÚS MUÑOZ [en línea]. *Blog de STEPIEN y BARNO*, 9 de mayo de 2012 [consulta: 25 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.stepienybarno.es/blog/2012/05/09/stepienybarno-charlan-con-maria-jesus-munoz/>
- BOURRIAUD, Nicolas. “Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo”. En: SORIANO, Federico y PÉREZ, Irene (ed.). *Fisuras*, n. 17. Madrid: Revista *Fisuras*, 2011, pp. 5-11.
- ECO, Umberto. “La función y el signo en arquitectura: la comunicación arquitectónica y la historia”. *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, n. 82, 1971, pp. 30-33.
- FULLAONDO, Juan Daniel et al. *Proyectos fin de Carrera. Madrid 1989. Escuela de Madrid. Architecture in blue*. Madrid: HELIOS, 1989.
- FULLAONDO, Juan Daniel. “Consideraciones en torno a un fin de carrera”. *El Croquis*, n. 30, 1987, pp. 112-113.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *Composición de lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia*. Madrid: Hermann Blume, 1990a.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *Plaza Picasso*. Revista *Arquitectura*, n. 285, 1990b, pp. 40-51.
- FULLAONDO, Juan Daniel. “Agonía, Utopía, renacimiento”. En: MUÑOZ, María Teresa (ed.). *Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos*. Madrid: Marea Libros, 2007, pp. 54-127.
- GÓMEZ MORAL, Begoña. “El Pompidou de París, hogar de arquitectos”. *El Correo* [en línea]. 26 de mayo 2017 [consulta: 25 de abril de 2020]. Disponible en: <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/201705/27/pompidou-paris-hogar-arquitectos-20170526071023-rc.html>
- HERNÁNDEZ CORREA, José Ramon. “En clase de Juan Daniel Fullaondo (I)”. En *¿Arquitectamos locos?* [entrada de blog]. 12 de noviembre de 2012 [consulta: 10-06-2020]. Disponible en: <http://arquitectamoslocos.blogspot.com/2012/11/en-clase-de-juan-daniel-fullaondo-i.html>
- 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.
- JEFFRIES, Stuart. “Postmodernism: the 10 key moments in the birth of a movement”. *The Guardian* [en línea]. 20 septiembre 2011 [consulta: 30 de octubre 2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/20/postmodernism-10-key-moments>
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas de Georges Charbonnier*. México: Siglo XXI Editores, 1975
- MPAA COLECTIVO. “Nos planteamos aquí un acercamiento al Cortar y Pegar como herramienta y las posibilidades que ofrece”. En: SORIANO, Federico y PÉREZ, Irene (ed.), *Fisuras*, n. 17, 2011, pp. 15-27.
- MONEO, Rafael. *Otra modernidad. Arquitectura y ciudad. La tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- MUÑOZ, María Teresa (ed.). *Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos*. Madrid: Marea Libros, 2007.
- MUÑOZ, María Teresa. “¿Por qué tuvo Molly que vivir en Gibraltar?”. Revista *Arquitectura*, n. 299, 1994, pp. 73-78.
- MUÑOZ, María Teresa y FULLAONDO, Daniel. *Zevi*. Madrid: Kain, 1992.
- PÉREZ MORENO, Lucía C. *Fullaondo y la revista Nueva Forma: aportaciones a la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*. Fundación Museo Oteiza, 2015.
- 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>

- SEGUÍ DE LA RIVA, Fco. Javier. *Acerca de algunas incongruencias en la enseñanza del dibujo y del proyecto arquitectónico*. Madrid: Edición Departamento de ideación Gráfica Arquitectónica, 1997.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Fco. Javier. *Apuntes inéditos*. Madrid, 2018a.
- SEGUÍ DE LA RIVA, Fco. Javier. “Proyectar, proyecto; dibujar, dibujo”. *EGA Revista De Expresión Gráfica Arquitectónica* 23 (34), 2018b, pp. 56-73.
- SORIANO, Federico. “Crítica de libros. Fullaondo, Juan Daniel. *Composición de lugar. La arquitectura entre el arte y la ciencia*. Madrid: Hermann Blume, 1990”. *Revista Arquitectura*, n. 282, 1990, pp. 10-11.
- SORIANO, Federico et al. (ed.). *Fisuras*, n. 15. Madrid: Revista *Fisuras*, 2009.
- SORIANO, Federico y SANTACANA, Amadeu. “Enunciados”. En: SORIANO, Federico y SANTACANA, Amadeu (ed.), *Fisuras*, n. 16. Madrid: Revista *Fisuras*, 2011, pp. 8-35.
- SORIANO, Federico. “ProtoSección”. En: SORIANO, Federico y SANTACANA, Amadeu (ed.), *Fisuras*, n. 16. Madrid: Revista *Fisuras*, 2011a, pp. 48-55.
- SORIANO, Federico. “Cut & Paste ©”. En: SORIANO, Federico y PÉREZ, Irene (ed.), *Fisuras*, n. 17. Madrid: Revista *Fisuras*, 2011b, pp. 81-93.
- STRAVINSKY, Ígor. *Poética musical*. Barcelona: Acanalado, 2006.
- URZÁIZ, Pedro. “ProtoPlanta”. En: SORIANO, Federico y SANTACANA, Amadeu (editores), *Fisuras*, n. 16, 2011, pp. 38-47.
- ZEVI, Bruno. “El modernismo catalán. Problema abierto de la cultura arquitectónica”. En: BOHIGAS, Oriol (ed.), *Arquitectura Modernista*. Barcelona: Editorial Lumen, 1968, pp. 11-19.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Francisco Javier Casas Cobo

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Alfaisal University  
paco@brijuniarquitectos.com / foco@alfaisal.edu

## Beatriz Villanueva Cajide

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Prince Sultan University  
bea@brijuniarquitectos.com / bcajide@psu.edu.sa

### *Exaltación de lo americano en Architectural Forum a finales de los cincuenta: validación de lo europeo y nuevos códigos locales / Exaltation of the American in the late fifties in Architectural Forum: validation of the European and new local codes*

La década de los 50 del siglo pasado fue testigo de una profunda revisión crítica de la arquitectura moderna como consecuencia de los acontecimientos relacionados con la Segunda Guerra Mundial.

La emigración forzosa de figuras como Mies, que ejercerán una gran influencia en ámbitos académicos y profesionales, el trabajo de otros arquitectos europeos o la proliferación de centros de vanguardia cultural, desencadenan el desplazamiento de la actividad y el liderazgo intelectual desde una Europa donde languidecía frente a la necesidad de una reconstrucción urgente, hasta América, donde dicha reconstrucción no era necesaria.

Para ello fue indispensable el que algunas publicaciones de arquitectura americanas crearan un clima favorable a una arquitectura moderna importada de Europa, pero entendida de un modo más amable, despojada del original componente programático social del movimiento moderno y de su, en ocasiones, críptica abstracción y carga intelectual, muy difíciles de aceptar por el público americano.

*Architectural Forum* fue una de esas revistas que ayudaron a la aceptación de una nueva arquitectura americana que, a partir de la validación de una arquitectura europea importada, incorpora códigos propios del imaginario popular y recupera y exalta a Wright como la gran figura histórica que la arquitectura americana necesita.

The decade of the 50s in the last century witnessed a profound critical review of modern architecture as a consequence of the events related to the Second World War.

The forced emigration of figures like Mies, who will exert great influence in academic and professional fields, the work of other European architects or the proliferation of avant-garde cultural centres, trigger the displacement of activity and intellectual leadership from a Europe where it was languishing due to the need for urgent reconstruction, to America, where such reconstruction was not necessary.

In order to achieve this, it was essential that some American architecture journals created a favourable climate for a modern architecture imported from Europe, but understood in a kinder way, released from the original social programmatic component of the modern movement and its sometimes cryptic abstraction and intellectual side, hard to accept by the American public.

*Architectural Forum* was one of the magazines that enabled the acceptance of a new American architecture that, upon the validation of an imported European architecture, incorporates actual codes from the collective popular imaginary and recovers and exalts Wright as the great historical figure that American architecture needs.

---

*Architectural Forum*, modernidad, crisis, funcionalismo, popular, América, Wright  
/// *Architectural Forum*, modernity, crisis, functionalism, popular, America, Wright



### Un contexto favorable a lo americano<sup>1</sup>

Es muy conocida la labor de la revista *Arts&Architecture* y su entusiasta editor John Entenza en la difusión de las posibilidades formales y expresivas de la prefabricación a través del programa *Case Study Houses*, que ejemplificaba el éxito de la alianza entre la arquitectura y la industria. También lo son las figuras de Eric Mumford como gran articulista de la época desde su columna “The Sky Line” en *The New Yorker*, o Vincent Scully, muy presente en las páginas de la revista *Perspecta* de Yale,<sup>2</sup> pero quizá lo es menos la figura de Peter Blake y su labor haya sido menos divulgada, a pesar de que la revista *Architectural Forum*, que quiso llegar a una audiencia mayor y más popular que otras de las revistas de la época, pudo hacerlo al ser publicada por el gigante de comunicación *Times Incorporation*.

La validación de la arquitectura moderna y su asimilación posterior como algo genuinamente americano al incorporar códigos locales fue una tarea lenta y constante, que se prolongó a lo largo de la década y aún en la década siguiente, si bien una serie de seis artículos en *Architectural Forum* (cinco de Peter Blake y uno de Douglas Haskell, editor de la revista) publicados en números consecutivos del año 1958, son clave para entender este proceso.

- 
1. En el artículo, se utiliza el adjetivo “americano” para referirse a lo “estadounidense”, en una simplificación en realidad nacida desde el propio país norteamericano que resulta en una metonimia injusta (todo el continente americano a partir de sólo un país del norte), si bien aceptada comúnmente y de más fácil lectura, por lo cual se ha favorecido su uso.
  2. La importancia de la aportación de Scully en la revista *Perspecta*, junto a la de otros autores, puede verse en otro artículo publicado en REIA recientemente: Casas Cobo, F.J., y Villanueva Cajide, B. (2019). *El papel de la revista Perspecta durante la década de los años 50 en la validación histórica del Estilo Internacional y su contribución en la elaboración de la postmodernidad*. REIA, (14), 9-26.

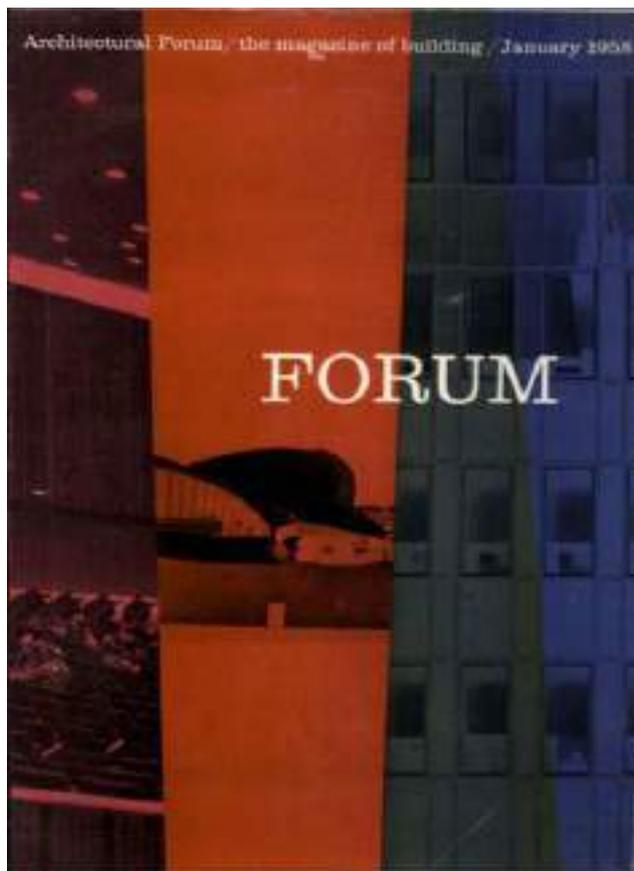
Peter Blake es una más de las figuras que personifican la consolidación de un nuevo escenario donde la hegemonía se traslada de Europa a América. Las razones son más y pueden rastrearse en años anteriores. Así también, en una rápida mirada a la biografía de Blake, sucede que de familia judía y nacido en Berlín en 1920, estudió en Inglaterra como consecuencia de la llegada de los nazis al poder en Alemania, si bien luego se trasladó a los Estados Unidos para estudiar finalmente arquitectura e incluso trabajar brevemente con Louis Kahn. A los 24 años ya era ciudadano americano y sustituyó su apellido original por el de Blake. Fue comisario de arquitectura y diseño en el MoMA durante dos años a finales de los cuarenta, durante los cuales escribió una monografía de Marcel Breuer, a la que seguiría otros libros sobre Wright, Le Corbusier, Mies<sup>3</sup> y Johnson, quien fue también su mentor.<sup>4</sup> Fue editor-jefe de *Architectural Forum* entre 1965 y 1972 y renegó de la modernidad en su libro *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked* (1977) –donde criticó la arquitectura moderna de posguerra– y del propio término, por su asociación con un estilo reduccionista.

El hecho de que estos artículos se publiquen en 1958 no parece casual. El año anterior fue clave para la arquitectura moderna por muchas razones, por ejemplo, la conferencia de John Summerson<sup>5</sup> donde presenta su teoría del “programa” y la arquitectura moderna y su regla de los treinta años<sup>6</sup>. Algunos eventos como el gran debate sobre el Estilo Internacional en 1951 o la aparición del Nuevo Brutalismo en 1955 son anteriores, pero un editorial de la revista *Architectural Review* viene a confirmar 1957<sup>7</sup> como el año donde esa sensibilidad arquitectónica cambiaría, coincidiendo con la publicación de Ronchamp<sup>8</sup> en distintas revistas de forma simultánea, o el fallo del concurso para la *Sydney Opera House* en enero de 1957, favorable a Jorn Utzon, que marcaría la década siguiente al extenderse su construcción hasta 1973.

Mucho después, Anthony Vidler también estaría de acuerdo con el texto de Summerson al señalar 1957 como “un año de crisis arquitectónica”,<sup>9</sup> por lo

- 
3. BLAKE, PETER. *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1960.
  4. Philip Johnson nombró a Blake Comisario del Departamento de Arquitectura y Diseño Industrial del MoMA en 1948, poco antes de que Blake finalizara sus estudios de arquitectura en el Pratt Institute en 1949.
  5. Con motivo de la medalla de oro que el RIBA le otorgaba (más tarde publicado en RIBA Journal).
  6. SUMMERSON, John. “The Case for a Theory of Modern Architecture,” *Royal Institute of British Architects Journal*, June 1957, pp. 307–310. Summerson explica que la *Thirty-Year Rule governing changes of architectural taste* es la regla de los treinta años que gobierna los cambios en el gusto arquitectónico.
  7. Otros asuntos destacados de ese año son la exposición Hansaviertel (Interbau) en Berlín o las primeras imágenes de la exposición de Bruselas que tendría lugar al año siguiente y las repercusiones del fuerte envite de la campaña a favor de la recuperación del pintoresquismo inglés en las páginas de *Architectural Review*, un debate que enfrentó a esta revista con la también inglesa *Architectural Design*. Poco después y como claro signo de este cambio, los CIAM que salpicaron la década acabarían en una disolución que supuso un nuevo desgaste del frente hegemónico europeo.
  8. También el Seagram y pronto el Guggenheim, si bien generando ambas obras un debate de menor intensidad que Ronchamp.
  9. VIDLER, Anthony. “*Toward a Theory of the Architectural Program*”. Massachusetts Institute of Technology, *October Magazine*, otoño 2003, p. 61.

Fig. 01. Portada del mes de enero de 1958 de *Architectural Forum*.



que 1958 parece el momento ideal para hacer una suerte de balance o estado actual de la arquitectura moderna, tal como propuso la revista *Architectural Forum* en la serie de artículos cuyo análisis crítico presentamos a continuación, y de cuya atenta lectura se deben extraer necesariamente importantes conclusiones en relación a la pérdida de la hegemonía europea, la utilización de lo europeo en la validación de lo americano y, también, la aparición de algunos textos que allanan el camino del siguiente gran momento en la historia de la arquitectura, que no es otro que el postmodernismo.

#### **La arquitectura moderna según la revista *Architectural Forum* (1958)**

La primera portada del año 1958 de la revista *Architectural Forum* resume los intereses de la revista. Se trata de un montaje de tres edificios: las nuevas oficinas de CIT Financial Corp. en Manhattan de Harrison & Abramovitz, el pabellón americano en la exposición de Bruselas de Edward D. Stone y la terminal TWA en el aeropuerto JFK de Nueva York de Eero Saarinen. En ellos están representados tanto el poder económico, ya que CIT es la mayor firma crediticia americana de la época, el orgullo patrio del muy celebrado pabellón americano en la exposición de Bruselas de 1958, y uno de los nuevos territorios a conquistar en torno a la idealización de la naturaleza y la expresión de la estructura, que ya había explorado Wright y que era ahora transitaba Saarinen en su proyecto. En su primer artículo<sup>10</sup> de marzo, de esa serie de seis que aparecerán a lo largo

10. BLAKE, Peter. "Modern architecture: its many faces", *Architectural Forum*, marzo 1958, p. 77-81.



Fig. 02. Página 77 del artículo de Peter Blake de marzo 1958 para la revista Architectural Forum.

Fig. 03. Páginas 78 y 79 del artículo de Peter Blake de marzo 1958 para la revista Architectural Forum. En la página de la izquierda (78) aparecen la capilla Ronchamp de Le Corbusier (izquierda) y una iglesia en Oregon de Pietro Belluschi (derecha). En la página de la derecha (79), las terminales para la Pan Am (izquierda) y TWA (derecha) de Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton, Turano&Gardner (Pan Am) y Eero Saarinen (TWA).

Fig. 04. Páginas 80 y 81 del artículo de Peter Blake de marzo de 1958 para la revista Architectural Forum.

del año 1958, Peter Blake se esfuerza en explicar las distintas caras de la arquitectura moderna. Lo hace con un tono dirigido a un público general, no necesariamente un especialista en la materia, al que interpela en distintas ocasiones para, a continuación, tratar de responder a sus hipotéticas preguntas, en un texto con una clara intención didáctica.

Blake lamenta que, de entre las revistas más populares, sólo *The New Yorker* tiene una sección dedicada a la crítica de arquitectura.<sup>11</sup> En realidad, lo que está poniendo sobre la mesa es la oportunidad de que América alcance en arquitectura las cotas de éxito de las que disfrutaban otras disciplinas relacionadas con la cultura.

Subyace en el conjunto de artículos el objetivo de subrayar la continuidad de la arquitectura del movimiento moderno y de Europa en la arquitectura americana de posguerra, con especial énfasis en las muchas posibilidades y virtudes del nuevo continente en todos los sentidos, es decir, los textos son a veces apologeticos de América como el país ideal donde la arquitectura moderna puede y deber continuar su evolución.<sup>12</sup>

Junto a esa reivindicación de lo americano, aparece enseguida otra de lo orgánico que, ya avanzamos, culmina cerrando un círculo muy evidente en el sexto de los textos de esta serie de Blake, dedicado por entero a Frank Lloyd Wright, el máximo representante de lo americano y lo orgánico. La arquitectura orgánica como hecho histórico tiene –según Blake– una especial afinidad con América, si bien ha sido saludada con júbilo en Europa mucho antes de que fuera apreciada en América.

Blake explica la necesidad de una arquitectura nueva que rompa con el pasado en tres ideas: La primera es la aparición de dos tipologías nuevas –los edificios en altura y los grandes edificios industriales– donde la historia lógicamente no podría ofrecer ejemplos ni referencias. La segunda es el cambio en los desplazamientos: de un movimiento relativamente lento a uno mucho más rápido: vehículos de tracción animal, coches, trenes y aviones. Si bien algunos de esos medios de transporte derivaron de nuevo en tipologías nuevas como las estaciones de tren, los aparcamientos o las terminales aeroportuarias, Blake prefiere aprovechar la oportunidad para hablar del concepto de “espacio en movimiento” de Frank Lloyd Wright, que “ha cambiado radicalmente las formas de nuestros edificios”. La tercera y última idea es la necesidad de una “tecnología<sup>13</sup> de la construcción mecanizada” a la altura del reto que supone el enorme crecimiento de la población mundial en el último siglo.

11. Como ya se ha dicho en páginas anteriores, se trata de “The Sky Line”, la famosa columna que Lewis Mumford escribió durante unos treinta años, entre 1931 y 1963.
12. Para desentrañar de dónde viene la arquitectura moderna y hacia dónde va, Blake se sirve de una observación de un crítico que él respeta –Eero Saarinen– quien dice que estamos a mitad de camino de un nuevo pico en la arquitectura del mundo occidental. El momento es, por tanto, muy excitante y quiere hacer partícipe y cómplice del mismo a los lectores de la revista.
13. En cuanto a la tecnología, Blake se sirve de los apartamentos en el MIT de Alvar Aalto y de un edificio de oficinas de William Wurster en Calif para poner de manifiesto dos soluciones diferentes en cuanto a la selección de los materiales, con resultados igualmente modernos. Mientras el primero resuelve el aspecto tectónico desde la forma curva que puede construirse con ladrillo y hormigón, el segundo utiliza formas rectilíneas con la madera como material principal. Una fotografía de cada obra aparece en la página 80 de la revista. (ver fig. 04)



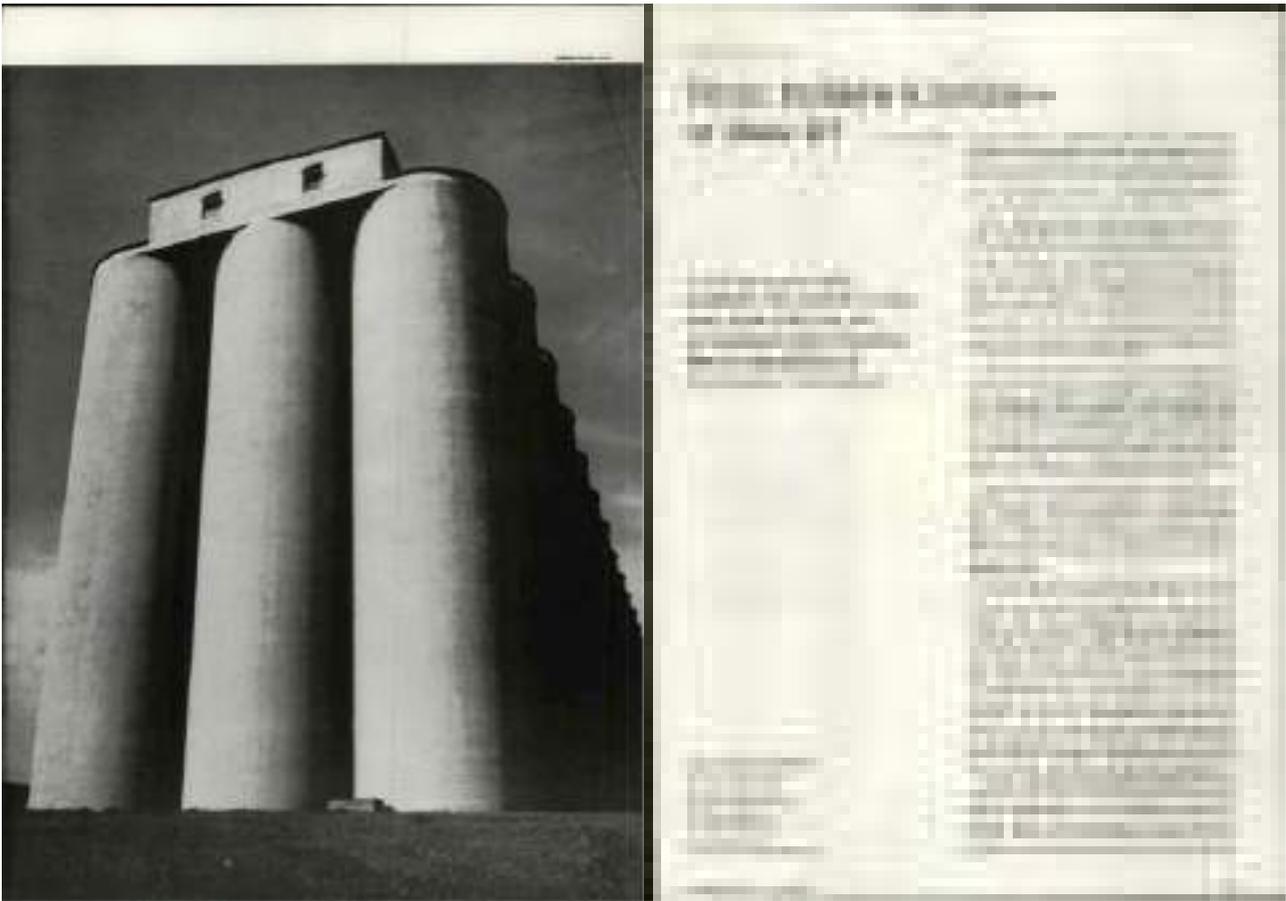


Fig. 05. Páginas 98 y 99 del artículo de Peter Blake de abril de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Las posibilidades que se derivan del uso honesto de los materiales constructivos y de cómo trabajarlos, ya sea artesanalmente o a través de procesos mecánicos, llevan a Blake a la influencia japonesa (muy conocida en Wright) y a la relación entre las artes, oficios y arquitectura, pero evita el movimiento *arts&crafts*, lo cual sería admitir una referencia -aunque europea- inglesa, algo que se muestra como una constante en los artículos y en el interés por validar lo americano a partir de lo europeo, pero no tanto lo británico, tal como veremos.

Las dos últimas imágenes del reportaje enfrentan dos edificios esencialmente modernos según Blake, aunque bien diferentes: la torre Price en Oklahoma de Frank Lloyd Wright y la *Lever House* en Nueva York de SOM; dos edificios construidos por arquitectos americanos en América.<sup>14</sup>

#### **Del funcionalismo naif y sofisticado de la tradición funcional y las vanguardias al funcionalismo flexible de Mies y su clasicismo universal**

En el segundo texto<sup>15</sup> de la serie, Blake discute el manido concepto de “la forma sigue a la función”, preguntándose desde el título si es necesariamente así. Una fotografía a toda página de unos silos gigantes abre el

14. Las fachadas de los edificios son muy elocuentes y explican muy bien la individualidad de Wright y lo orgánico de su edificio, a partir no obstante de piezas estándar, frente a la sutileza y la precisión técnica de la fachada de SOM, síntesis de modernidad también, desde un acercamiento más anónimo.

15. BLAKE, Peter. “Form follows function – or does it?”, *Architectural Forum*, abril 1958, p. 98-103.

artículo. Su pie de foto revela cómo su “monumentalidad geométrica sirvió como inspiración para muchos arquitectos modernos” y plantea la cuestión de un dogma moderno, por otro lado ya superado y puesto en crisis hace tiempo, que necesita de la intervención del diseñador para alcanzar la categoría de arte. Así lo afirma Blake en ese pie de foto donde dice que “esas estructuras que fueron “no diseñadas” no se convertirían en arte hasta ser reinterpretadas por arquitectos habilidosos”.<sup>16</sup>

En el texto desarrolla una paradoja interesante sobre cómo “la forma sigue a la función” evoca la idea de arquitectura moderna por oposición a arquitectura tradicional, mientras que al mismo tiempo no hay un principio arquitectónico que pueda resumir mejor una tradición más antigua en arquitectura que aquella de la funcionalidad.<sup>17</sup>

Blake incluye referencias como los almacenes ingleses del siglo XVIII,<sup>18</sup> afirmando que el funcionalismo ha estado presente al comienzo de cualquier movimiento radical en arquitectura ya que, en su opinión, la arquitectura más funcional resulta más radical. Deja en segundo plano cualquier criterio estético a la hora de valorar las primeras catedrales del periodo normando (simples y austeras), los primeros *lofts* de la revolución industrial, e incluso los primeros rascacielos, de cuya apariencia estética se ocuparían después Sullivan y Root –dice Blake–, una vez la fase inicial de un funcionalismo radical y puro se había superado. Esta fase inicial del funcionalismo, que Blake denomina funcionalismo naif, y su ausencia de diseño, evolucionaría en el siglo XIX hacia otra variante donde las partes se articulaban y cuyos referentes en arquitectura podían encontrarse en Viollet Le Duc y sus análisis estructurales.<sup>19</sup>

---

16. BLAKE, Peter. “Form follows function –or does it?”, *Architectural Forum*, abril 1958, p. 99. “Grain elevators with their plan, geometric monumentality served as inspiration for many modern architects. Yet these structures were ‘undesigned’, did not become art until reinterpreted by skilled architects”.

17. En este punto debe recordarse que al otro lado del Atlántico, la revista inglesa *Architectural Review* había iniciado pocos años atrás su campaña sobre la recuperación del pintoresquismo inglés, vinculada a la del *Outrage* (ira), como reacción a la fealdad de los paisajes urbanos de las nuevas ciudades inglesas. La campaña del pintoresquismo proponía soluciones para educar visualmente a los lectores de la revista y mejorar las ciudades. Una de las claves de la campaña era la mirada a lo que se llamó “la tradición funcional” (ver RICHARDS, J. M. “The Functional Tradition”, *Architectural Review*, n. 107, 1950, pp. 6-16, que luego daría lugar al libro homónimo RICHARDS, J. M., *The Functional Tradition in Early Industrial Buildings*, The Architectural Press Ltd., Londres, 1958 [ilustraciones de Eric de Maré]). Tanto Richards, editor y articulista habitual de la revista, como Eric de Maré, habían presentado un gran conjunto de edificios industriales en lo que suponía una revalorización del patrimonio arquitectónico inglés. Esta suerte de catálogo de referencias quedaba así a disposición de los arquitectos modernos como ejemplo del buen hacer de sus antepasados del siglo XIX, en obras cuyo máximo valor residía en a su honestidad, franqueza y literalidad de materiales y funciones que, sin embargo, no estaban reñidas con una valoración arquitectónica muy favorable según Richards.

18. Anteriores incluso a los que conformaban el catálogo de Richards y las fotografías de de Maré, en su mayoría pertenecientes a edificios del siglo XIX.

19. Otra deriva del funcionalismo lleva a Blake a hablar de los constructores y promotores que rápidamente abrazaron el funcionalismo como estilo ideal con el que construir de forma económica, algo que los arquitectos no discutirán y los clientes aprovecharán para eliminar el vector humano o artístico, molesto y caro en ocasiones, reduciendo la construcción a una suerte de acto automático donde la función y la normativa definen la forma fácilmente.



Fig. 06. Páginas 100 y 102 del artículo de Peter Blake de abril de 1958 para la revista *Architectural Forum*, donde aparecen los ejemplos sobre funcionalismo naïf y funcionalismo sofisticado de los que Blake habla en el texto.

Fig. 07. Páginas 126 y 127 del artículo de Peter Blake de mayo de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Por último, Blake lanza la cuestión de la vigencia del funcionalismo moderno y encuentra en Le Corbusier y Gropius dos arquitectos que se alejaron de los prismas puros y la abstracción (el segundo en su etapa americana) y se acercaron a una arquitectura con formas de inspiración más orgánica que, en lugar de aprender de la máquina, lo hace de las estructuras de la naturaleza.

En cuanto a la expresión de la estructura como parte de esa articulación funcionalista inicial, reclamada a uno y otro lado del Atlántico por los apóstoles de lo orgánico, la posibilidad de llevarla aún más lejos y hacer evidentes las instalaciones de los edificios es otra de las cuestiones que el autor plantea como una posible interpretación errónea del funcionalismo, al igual que la excesiva especialización de los espacios a partir de la función que albergan, ya que ésta, como explica Blake, puede cambiar a lo largo del tiempo, cuestión que aparece solucionada en el artículo siguiente gracias a Mies y su funcionalismo flexible. Blake finaliza el texto retomando el título de su primer artículo<sup>20</sup> y recordando que el funcionalismo es sólo una de las “múltiples caras de la arquitectura moderna” a las que entonces se refirió.

El tercero de los artículos de la serie de Blake para *Architectural Forum* sobre arquitectura moderna tiene a Mies como protagonista y versa sobre “el difícil arte de la simplicidad”.<sup>21</sup> El texto retoma la idea de funcionalismo que, dice Blake, no es sinónimo de simplicidad necesariamente. En este sentido, el autor se esfuerza en explicar cómo el “menos es más” de Mies podría apostillarse con un “la simplicidad no es lo simple”, ya que para alcanzar el grado de simplificación que presenta la arquitectura miesiana, se requiere una complejidad cognitiva absolutamente incompatible con un pensamiento simple.

Blake sostiene que el clasicismo universal de Mies es diametralmente opuesto al funcionalismo, entendiendo por este una articulación de partes muy especializadas y formas que acomodan exactamente las funciones a realizar. En el caso de Mies, Blake destaca su “espacio universal”, que él identifica inicialmente en el proyecto para un pequeño museo no construido en 1942 y tiene su desarrollo en el Crown Hall del I.I.T. doce años después. Dicho concepto espacial describe el espacio sin obstrucciones, anónimo y susceptible de acomodar un gran número de funciones diferentes que caracteriza este edificio, es decir, lo contrario de la articulación de espacios especializados que el funcionalismo más riguroso proyectaba con anterioridad; o, en palabras de Mies que utiliza Blake en su artículo: “No dejamos que las funciones nos dicten la planta. En su lugar, déjennos que hagamos que haya espacio suficiente para cualquier función”.<sup>22</sup>

Del mismo modo que hiciera en artículos anteriores, Blake usa imágenes de proyectos construidos que ejemplifican los principales conceptos

20. “Modern architecture: its many faces”.

21. BLAKE, Peter. “The difficult art of simplicity”, *Architectural Forum*, mayo 1958, p. 126-131.

22. BLAKE, Peter. “The difficult art of simplicity”, *Architectural Forum*, mayo 1958, p. 128. “We do not let the functions dictate the plan. Instead let us make room enough for any function”.



Fig. 08. Páginas 128 y 129 del artículo de Peter Blake de mayo de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

que desarrolla. Es el caso de la simplicidad, que es representada por los edificios de apartamentos en el I.I.T. de Mies, frente al pensamiento simple, que ilustra con unos edificios residenciales anónimos en Nueva York. De este modo, el autor ahonda en la oposición entre la simplicidad y lo simple, al señalar cómo, detrás de esas fachadas aburridas y monótonas que proclaman ser prácticas, pueden esconderse plantas con recorridos tortuosos.

Para finalizar, Blake señala dos principios de lo que define como arquitectura universal. Uno es la preferencia por los espacios polivalentes frente a los que adaptan rígidamente su forma a funciones muy específicas y que, consecuentemente, se vuelven obsoletos al cambiar estos. El segundo principio es el de la universalidad de los detalles y materiales sobre las soluciones especiales y detalles específicos.

Lo segundo probablemente se inscribe en esa decidida apuesta de la arquitectura americana por la estandarización y la industrialización que no sólo *Arts & Architecture* había hecho, también *Architectural Forum*, cuyos ingresos se sostenían en las muchas páginas de publicidad que anunciantes de la industria de la construcción pagaban y que la propia revista correspondía con secciones *ad hoc* sobre nuevos materiales y aplicaciones, así como descripciones y análisis en detalle de algunos proyectos que los utilizaban, en una simbiosis muy favorable para los intereses de ambas partes que duraría aún bastantes años, al menos hasta la crisis del petróleo de la década de los setenta.



Fig. 09. Páginas 114 y 115 del artículo de Peter Blake de junio de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

En un curioso alegato final, Blake recalca la importancia de la escuela de Mies diciendo que, además, es “relativamente sencilla de copiar”, y que su bondad en términos de calidad y universalidad, así como su simplicidad, la convierten en uno de los más importantes recursos que la arquitectura moderna puede utilizar en ese tiempo. El hecho de que la arquitectura de Mies tenga esa cualidad de ser fácilmente reproducible es interesante, en opinión del autor ya que no todos los arquitectos pueden ser unos genios como él. Esto también le sirve para contraponer el genio del alemán con el de Wright, que califica de prácticamente inimitable.

Sin embargo, el talento de los seguidores de Mies será clave para que esas soluciones universales puedan producir edificios que huyan de la monotonía y la homogeneidad que ya se señalaba como un problema de la arquitectura moderna y que, de hecho, tal como sucedió en Europa, será su tumba.

### Un pintoresquismo *no inglés* para humanizar la arquitectura de la máquina. Aalto o Ronchamp como valedores del *California Style*

Si el tercer artículo de Blake giraba en torno a ese lenguaje universal de Mies en su simplicidad y capacidad de ser modelo para otros, el cuarto de la serie versa, opuestamente, sobre la individualidad y el enfoque humanista de la arquitectura moderna, que le permite huir de la hecha por máquinas.<sup>23</sup>

23. BLAKE, Peter. “Architecture and the individual”, *Architectural Forum*, junio 1958, p. 112-117.

Además retoma el debate, todavía vigente, que sitúa a la arquitectura a medio camino entre ingeniería y arte. Mientras algunos arquitectos critican esa apariencia “fabril” de la arquitectura moderna ligada a la tecnología, sus defensores creen poder reproducir la belleza de los tradicionales edificios construidos con piedra y madera a partir de muros cortina y perfiles metálicos extruidos.

En este sentido, Blake señala a los humanistas como un grupo de arquitectos modernos que no tienen nada en contra de la tecnología y pueden, no obstante, hacer una arquitectura bella, más humana, a partir de, por ejemplo, las enseñanzas de Thoreau.<sup>24</sup> Al señalar a Thoreau y a lo pintoresco como referencias, Blake sitúa a los humanistas junto a lo casual, lo vernacular y lo intuitivo. Blake de nuevo no se detiene en esas referencias inglesas,<sup>25</sup> dando preferencia a autores y obras americanas, como es el caso de Thoreau o los dormitorios que Alvar Aalto proyecta para el MIT o la arquitectura japonesa, que tanto había interesado a Wright, y finalmente el “California Style”.

El trabajo de Alvar Aalto es puesto en valor por Blake como el de alguien con un ojo bien entrenado para producir estos accidentes pintorescos que en la arquitectura vernacular ocurrían por casualidad.<sup>26</sup> De esta modo, Blake está hablando de regionalismo en arquitectura (el *California Style*), como respuesta a una arquitectura deshumanizada, pero a la vez de un mundo cada vez más pequeño<sup>27</sup>, donde en realidad

---

24. Henry David Thoreau (1817-1862) fue un filósofo y poeta americano considerado uno de los padres de la ciencia medioambiental, así como impulsor de la desobediencia civil y de una vida más en armonía con la naturaleza (ver si esto es exacto o re-escribir). Ya un siglo antes, hablaba de la irregularidad en tamaño y alineación de las ventanas (algo muy habitual en nuestras fachadas contemporáneas como signo de la liberación de la estructura que propuso Le Corbusier en sus *cinco puntos para una arquitectura moderna*) y en el pintoresquismo del que Blake en el pie de la primera de las fotos del artículo dice que se utiliza para confrontar con un juego de formas también irregulares pero que “escogidas y compuestas con el mayor cuidado y discriminación” también pueden dar lugar a una cierta individualización del conjunto construido.

25. A pesar de que la campaña del pintoresquismo de *Architectural Review* había empezado ya en la década de los cuarenta.

26. Es curioso que Blake no tenga problema en utilizar a Aalto o a otros arquitectos nórdicos constantemente, obviando, sin embargo, la relación evidente que existe entre el pintoresquismo inglés y el empirismo nórdico. Blake utiliza una anécdota un tanto extrema de Alvar Aalto, en la que este responde a un arquitecto de la India que le visita, que aunque desconoce cuál es el módulo de su oficina, probablemente sea “un milímetro o menos”, algo que podría enervar a cualquier promotor americano y a los defensores de la arquitectura moderna de catálogo industrial en aquel momento pero que, incluso en la contemporaneidad, puede que resulte anacrónico, más allá del valor del arquitecto que defendía este amor por el detalle y lo artesanal en esa aproximación humanista de la que Blake se hacía eco en el texto.

27. Blake habla de un mundo que está encogiéndose (*shrinking*) en el sentido de que los medios de transporte (sobre todo el avión) hacen que cualquier lugar se accesible en cuestión de horas. La globalización empieza a ser un hecho y las diferencias entre países (aunque él habla de regiones, dado el carácter inmenso de un país como los Estados Unidos de América) son cada vez más pequeñas. Por supuesto, todo ello encaja muy bien con las ambiciones colonizadoras y expansivas, en lo político y lo económico, del país americano, mucho más acentuadas después de proclamarse vencedores de la Segunda Guerra Mundial donde, más allá de las enormes pérdidas en vidas humanas, y sus ciudades no tuvieron que ser reconstruidas, como sí ocurrió en Europa, y de hecho su economía salió reforzada contribuyendo a afianzar esa hegemonía que en arquitectura no será una excepción.

se pueden buscar soluciones en lugares remotos como Japón, pudiendo ser válidas para resolver un problema local. En cierto modo, no es más que una arquitectura que puede servirse de recursos universales para ofrecer soluciones locales e individuales adaptadas a cada región, sin que ello lleve a una homogeneización como hiciera el Estilo Internacional, pero sí a la posibilidad de que en distintas partes del mundo aparezcan arquitecturas similares en *estilo*, tal como hizo el Estilo Internacional, si bien a partir de respuestas a programas o situaciones similares de recursos materiales y entornos medioambientales y no a cuestiones meramente estilísticas.

Ronchamp representa la fase madura de la obra de Le Corbusier que, para Blake, hace posible incluirle dentro de estos arquitectos humanistas. De este modo, el autor encuentra la referencia formal de la capilla en las “formas redondeadas de estuco de las casas de pescadores de las islas del mar Egeo”.<sup>28</sup>

Consecuentemente, el enfoque humanista enriquece su vocabulario desde fuentes mucho más variadas que la máquina -dice Blake- y busca ofrecer una arquitectura que se parezca más a la vida humana, imprevisible y caótica, palabra que se utiliza a menudo en el texto, junto a la de pintoresco, para explicar el recurso del “*built-in chaos*” que define ese caos ordenado del que ya se había hablado en algunos artículos de *Architectural Review* y al que Blake no hace referencia alguna de nuevo.

Ese desorden pintoresco va más allá del espacio universal que ofrecía Mies en sus plantas isótropas, anónimas y abstractas. Los humanistas, frente a los “simplificadores”,<sup>29</sup> introducen de forma premeditada un cierto caos cuya irregularidad sea capaz de adaptarse a los cambios futuros, frente al orden y el vacío flexible de Mies y sus epígonos. La máquina debe adaptarse al hombre y no al revés, sostienen los humanistas, y Blake utiliza el Seagram de Mies, donde algunos paneles tintados de la fachada fueron rechazados en obra por tener un tono distinto de los demás, para señalar cómo los humanistas sí podrían valorar estas diferencias en el resultado de la fabricación de materiales a partir de procesos industriales, introduciendo así la ansiada variación e irregularidad de la que se viene hablando en el texto.

---

28. BLAKE, Peter. “*Architecture and the individual*”, *Architectural Forum*, junio 1958, p. 115.

29. Blake usa el término “simplifiers” para referirse a Mies y a otros arquitectos que proyectan espacios funcionales similares a los que él explicó en el texto anterior de la serie. Aunque por su traducción al castellano y el contexto de defensa del humanismo frente al funcionalismo, el término “simplifier” pudiera parecer peyorativo, ya se vio en ese tercer texto titulado “el difícil arte de la simplicidad”, que Blake entendía a Mies como una de las caras de la arquitectura moderna y, más allá de sus problemas, por ejemplo, de climatización, lo situaba como un genio junto a Wright.



Fig. 10. Páginas 104 y 105 del artículo de Douglas Haskell de agosto de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

### La necesidad de una arquitectura moderna inspirada en lo popular y lo americano

El quinto artículo<sup>30</sup> es quizá el más interesante de la serie por varias razones. La primera es que su autor no es Peter Blake sino Douglas Haskell, editor de la revista. El hecho de que el editor de la revista firme un artículo con el título “Arquitectura y gusto popular”, aún no siendo el editorial, que en cierto modo sí que puede identificarse con la agenda de la revista y su posición oficial en relación a según qué temas, habla de un interés por situarse cerca del público general y de ese gusto popular al que el título hace referencia. La segunda razón, lógicamente, es que se trata de un artículo absolutamente clave para entender la progresiva deriva de la arquitectura moderna hacia la posmodernidad, en paralelo a otros artículo que operan del mismo modo desde otras publicaciones, como, por ejemplo, la también americana revista *Perspecta*.

La ilustración elegida para abrir el artículo es un paisaje dibujado a toda página que pretende ser una suerte de “informe sobre el gusto popular americano” de Saul Steinberg. En él aparece una carretera serpenteante donde edificios pretendidamente modernos se intercalan junto a un fantástico castillo historicista y numerosos carteles y anuncios de carretera, coches, un camión y otros edificios parlantes de gran tamaño. Su visión no puede menos que recordar el *Learning from las Vegas* de poco más de

30. HASKELL, Douglas. “Architecture and popular taste”, *Architectural Forum*, agosto 1958, p. 104-109.

diez años después en una versión montañosa<sup>31</sup> (las colinas de Hollywood en Los Ángeles) mezclada con edificios de Neutra o Schindler que aún resisten el envite postmoderno de Venturi y su propuesta de una arquitectura más simbólica, que este artículo sin embargo ya parece preconizar.

Haskell se pregunta al comienzo del artículo si la arquitectura moderna está moldeada por el gusto popular, siendo su respuesta que, si bien no ha sido así hasta el momento, un cambio en la dirección de la misma para satisfacer al gran público es inevitable. Quizás sea necesario mencionar para comprender un poco más al autor que éste –tal como Blake cuenta en sus memorias– era un acérrimo defensor de lo americano, hasta el punto de incomodar al propio Blake, cuyo origen alemán le hacía tener una posición más equilibrada.

El caso es que Haskell cuenta en su texto que “la prestigiosa revista británica *Architectural Review* ha acusado a la gente corriente de América” de haber creado un entorno para el hombre que es deprimente, corrupto, escrofuloso, infantil y desesperanzador.”<sup>32</sup> Por el contrario, el autor va a defender una postura mucho más cómplice con el usuario y desplaza el problema de la adaptación del diseño en la era de la producción maquinista hacia una tarea mucho más difícil y de carácter psicológico en donde el diseño se adapte al consumo popular, esto es, a las masas.

Haskell se pregunta qué es lo que la gente quiere y llega a la conclusión de que los jóvenes arquitectos modernos están buscando una respuesta en tres direcciones. La primera, como consecuencia de la demanda popular de más decoración y “romance” como sustituto de una arquitectura altamente intelectual. La segunda sería la arquitectura *googie* basada en la futurista y la moda del *streamlining* en diseño de los años 30, que un crítico podría describir como “nuevo barroco”. Finalmente, una tercera dirección se hallaría como contraparte del jazz en música, es decir, una nueva forma de arte que evoluciona desde un origen popular hasta una disciplina más seria y elaborada. Como en las dos anteriores, utiliza dos términos, uno más pedagógico como el de *honky-tonk*, y otro que dice que ya los críticos ingleses han acuñado: el de *shariwaggi*.<sup>33</sup>

---

31. Haskell utiliza a Wright y a Bruce Goff casi como únicos representantes modernos y aceptables de esta arquitectura que no renuncia a la fantasía, enfrentados a los deseos de un pueblo ignorante que quisiera construir casas de campo inglesas o palacios italianos fuera de sus territorios originales, o ranchos en el este americano, errores de interpretación de una sociedad desinformada en cuestiones arquitectónicas.

32. “*Man Made America*”, *Architectural Review* 108 (December 1950), 339, 414. “*The ordinary people of America have been taxed by Britain’s prestigious Architectural Review for example, with creating a man-made environment that is ‘dreary’, ‘crofulous’, ‘intantile’, and ‘hopeless’.*” El artículo al que se refiere Blake es en realidad antiguo y forma parte de un número completo que *Architectural Review* dedicó en diciembre de 1950 a América, siendo la cita que se acompaña atribuida a Richards y Pevsner que, no contentos con la descripción anterior, especulan con un escenario donde las afueras de la ciudad y el campo en el siglo XXI en los Estados Unidos no sean más que una combinación de “casas usonianas para el disfrute de los idiotas y cementerios de automóviles”.

33. Ciertamente, este último término se había usado ya en los años cuarenta y cincuenta en la revista *Architectural Review* para definir despectivamente un estilo que los ingleses encontraban absurdo, por oposición –luego– a las posibilidades del pintoresquismo.



Fig. 11. Páginas 108 y 109 del artículo de Douglas Haskell de agosto de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

Esa triada de términos donde se puede hablar de sentimentalismo, arquitectura *googie*, *honky-tonk*, nuevo romanticismo, nuevo barroco y nueva improvisación, o incluso dulzura y simbolismo, son las evidencias que Haskell encuentra de una aproximación entre arquitectura moderna y gusto popular. Una prueba de ello es el término “nueva Alhambra”, del que Blake consideraba el pabellón americano de Bruselas de 1958 como su mejor representante. De este modo, explicaba que la fábrica americana ya antes había sido el epítome del funcionalismo, pero que la necesidad de añadir –tal como se mencionaba antes– lo que él llama ahora “los placeres del consumo” a una arquitectura antes sólo basada en la producción, ha hecho que los patios exteriores, las láminas de agua y los distintos elementos florales, incluso en la forma de macetas colgantes, hayan contribuido al éxito del pabellón. Haskell dice que América no está sola en este empeño ya que hay ejemplos de ello en las fábricas italianas de Olivetti y sus arquitectos.

<sup>34</sup> Además de Edward D. Stone –el veterano autor del pabellón americano– los jóvenes arquitectos Minoru Yamasaki y Paul Rudolph también trabajan endulzando y haciendo edificios más bellos y del gusto popular, por ejemplo construyendo pilares con forma de árboles de tres pisos de altura en la *Wayne University* de Detroit, obra de Yamasaki, a la manera de las columnas y enjutas de arcos de algunos edificios góticos venecianos.

34. Lo que no dice Haskell, probablemente por desidia ya que antes ha mostrado su conocimiento profundo de la revista *Architectural Review* citando un artículo de hace ocho años, es que la revista inglesa ya había integrado en su recetario particular sobre el pintoresquismo todos estos elementos de los que él habla, sobre todo a partir de los artículos, dibujos y collages de Gordon Cullen. Pero de nuevo, igual que en el caso de Blake, este reconocimiento a una referencia muy inglesa no se hace.

El deseo de Haskell de una arquitectura que sea lo que el jazz a la música, nacida de lo popular pero elevada a culta, parece inalcanzable a juzgar por los ejemplos que propone. Más allá de la referencia a *Times Square* en Nueva York, que sí podría remitir al tempo del jazz y a los términos de *swing* y notas sincopadas que representan el tintineo y la vibración de los carteles luminosos que la definen, su traducción a la arquitectura está ausente en el artículo y queda sin desarrollar más adelante en la historia, al menos en los términos en que el autor propone.

La última reflexión del texto es una llamada a que la arquitectura moderna añada *decoratividad* (*decorativeness*), simbolismo e improvisación (de nuevo inspirada por el jazz) y cambie América. El cambio llevará tiempo –dice Haskell– y no ocurrirá de la noche a la mañana, pero tampoco es un cambio que se esté reclamando ni mucho menos para huir de la idiotez *usoniana* y la fealdad del cementerio de coches que destacó en 1950 *Architectural Review*. Bien al contrario, es un cambio que se apoya en esos elementos y va hacia esa dirección convencido de su idoneidad a pesar del desprecio que algunos intelectuales seguirán mostrando. Lo que propone Haskell, un acercamiento del diseño moderno al gusto popular, es justo lo contrario de lo que los ingleses proponían, una educación del gusto de la gente, incluyendo esa pedagogía visual de Cullen y sus colegas en *Architectural Review*. Por el contrario, en su artículo, Haskell simplemente asume sin ningún problema como una cuestión más a la que plegarse, un asunto sobre el que la arquitectura moderna debe reflexionar, acercándose como hará, en los años por venir, a ese gusto popular.

### **La supremacía de lo americano en Wright**

El sexto y último artículo<sup>35</sup> de la serie lo vuelve a firmar Peter Blake y lo dedica por completo a glosar la obra de Frank Lloyd Wright, ni más ni menos que el “maestro del espacio en arquitectura”. El artículo consta de una introducción y varios temas: la liberación del espacio, la estructura modelada por el espacio, la naturaleza y los materiales, la ciudad y la pradera y, finalmente, la democracia y lo individual.

El tono es completamente apologético y sitúa a Wright como el ejemplo vivo de las muchas caras de la arquitectura moderna a finales de los cincuenta. Esta era la tesis inicial de Blake para esta serie de artículos al considerar que el arquitecto americano ha estado presente desde el comienzo de la arquitectura moderna en todas sus fases hasta ese momento.

Es muy interesante el análisis de algunos de los párrafos del artículo donde Blake disculpa a Wright cuando fue acusado de chauvinismo por relacionar el concepto *space-in-motion* (espacio en movimiento) con el espíritu americano.<sup>36</sup> Blake afirma que dicha preocupación existe

---

35. BLAKE, Peter. “Frank Lloyd Wright: master of architectural space master or”, *Architectural Forum*, septiembre 1958, p. 120-125, 196-197.

36. Espacialmente, la idea no es más ni menos que liberar el espacio, hasta ahora encerrado en habitaciones, y dejarlo fluir desde el interior al exterior, y en el interior a través de las distintas estancias que ahora ya no están separadas necesariamente mediante puertas sino que se comunican de forma menos discontinua a través de otros elementos arquitectónicos.

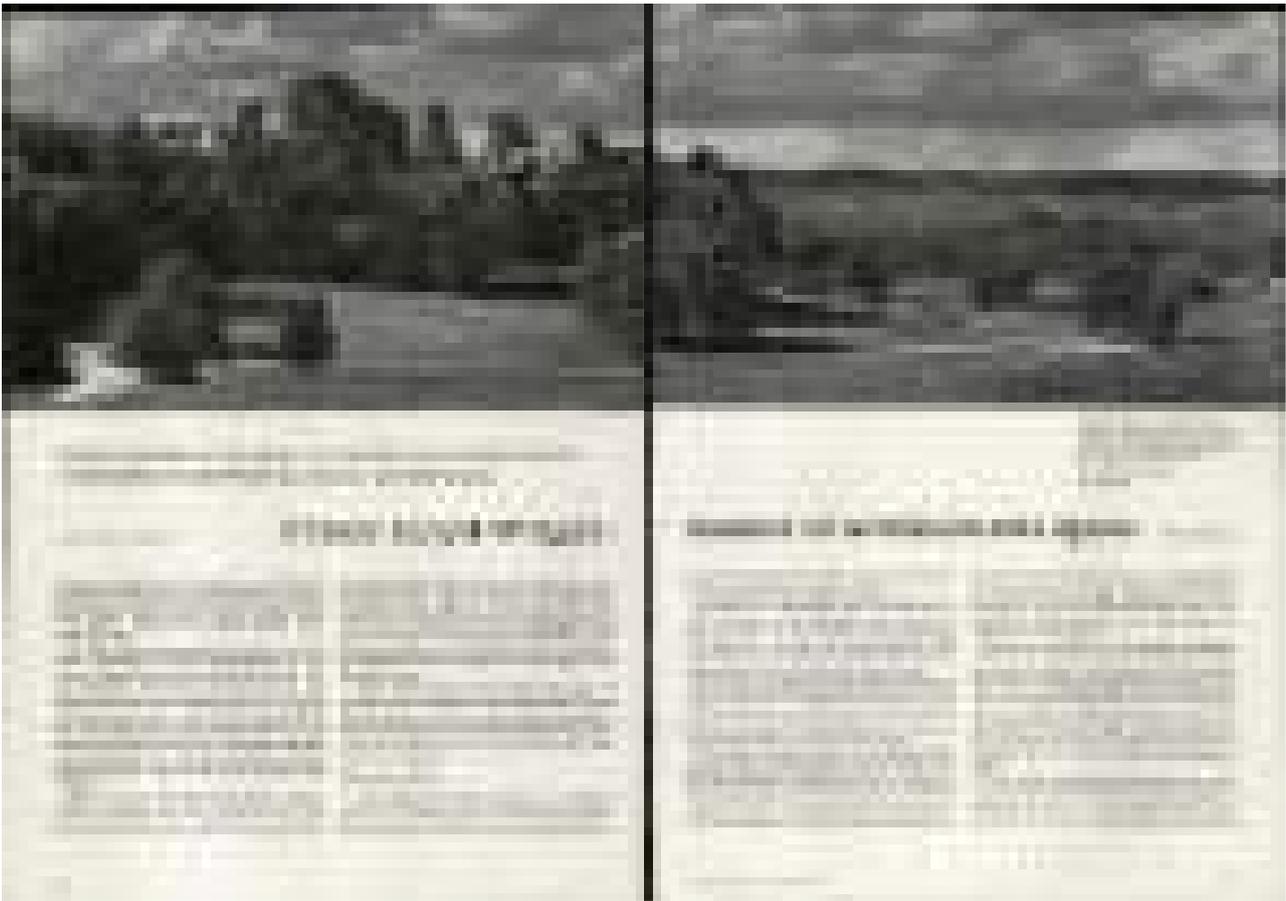


Fig. 12. Páginas 120 y 121 del artículo de Peter Blake de septiembre de 1958 para la revista *Architectural Forum*.

también en Europa y menciona ejemplos muy dispares para justificar al maestro americano, tales como la teoría del tiempo como cuarta dimensión que desarrolla Einstein, el libro *Cuando las catedrales eran Blancas* de Le Corbusier (en el que el arquitecto franco-suizo proclama: “Yo soy americano”) y los experimentos artísticos de Duchamp, entre otros.

En la deriva orgánica de amor hacia la naturaleza como casi única fuente de inspiración que Blake apunta en Wright, donde ni los ingenieros ni los racionalistas son sus aliados, el autor del texto se esfuerza en no distanciar al arquitecto americano de lo geométrico y lo tecnológico recurriendo al uso de módulos, incluso hexagonales, que hace Wright en algunas viviendas. Blake no quiere que Wright sea visto como un personaje anacrónico –al fin y al cabo era el mayor de los maestros– y se refiere a él como un arquitecto que siempre tuvo presentes los elementos prefabricados y la industrialización para crear espacios más flexibles y no lo contrario. Esa flexibilidad recuerda sin duda a la que el propio Blake atribuía a los espacios abstractos y flexibles de Mies en un artículo anterior, en ese funcionalismo evolucionado y adaptado a programas cambiantes y no esclavo de la función como en décadas anteriores.

Blake anota cómo Wright sólo utiliza los materiales naturales sin “violar” su naturaleza, es decir, ni la madera ni el ladrillo se pintan nunca, por ejemplo, lo cual de nuevo le situaría en frente de Le Corbusier o Mies, cuya visión de la arquitectura es más próxima a la idea de esta como un producto realizado por el hombre, una mirada sintética como símbolo de

nuestra cultura en la que la producción en masa de edificios en términos prácticos es una función de la geometría.<sup>37</sup>

En resumen, el artículo parece concluir que Wright es tan moderno como los maestros europeos pero, al ser su fuente de inspiración la naturaleza, debe situarse al maestro americano en un lugar de vanguardia de la arquitectura moderna, una arquitectura más humana y espacialmente compleja que aquella nacida del funcionalismo.

Finalmente, los últimos párrafos se decidan a “la democracia y lo individual” y así Blake cierra su apología de Wright celebrando su integridad y nobleza, y el que esté dedicando su vida a la “defensa de lo radical en la vida americana”, lo cual sin duda inspirará a otros.

### Conclusiones

No resulta forzado decir que la exaltación final de lo americano, a través de Wright o el gusto popular en los dos últimos textos, se consigue a partir de una validación de las referencias europeas, que sirven de sustrato intelectual y contrapunto en los cuatro primeros artículos, ya sean estas la tradición funcional del siglo XIX en Inglaterra, el funcionalismo (primero naif, luego sofisticado), el clasicismo universal y la sencillez de Mies o el modernismo humanista de Aalto.

La sencillez de Mies se usa como ejemplo de una posible solución de valor universal que pueda ser copiada por arquitectos de menos talento, es decir, se pone en manos de la prefabricación y de la industria la posibilidad de una arquitectura que repita –aún torpemente– la arquitectura miesiana, como de hecho así ocurrió con tantos y tantos edificios del *downtown* americano. Siempre, como apostilla, aparece el elogio a lo americano: al ser imposible copiar a un genio como Wright, al menos cópiese la sencillez europea de otro genio –quizá menor por ser susceptible de copia, Mies, aunque igualmente válido y de origen europeo– en su etapa americana.

Los artículos remiten así a la arquitectura moderna desde el funcionalismo y Mies junto a otras ideas, muchas de ellas presentes durante toda la década de los cincuenta en la revista inglesa *Architectural Review*, a la que sólo se nombra para hablar, de nuevo, de lo americano. La ausencia de una historia reciente –o de una tradición más allá de un par de siglos– explica esta necesidad y esta estrategia que contribuye a la pérdida de la hegemonía europea en favor de la americana.

Entreverada en las reflexiones de Blake aparece la propuesta de Haskell de acercar la arquitectura al gusto popular, en este caso siempre a partir de referencias americanas como el jazz, la publicidad o la arquitectura *googie*. Su contribución no puede sino entenderse desde el ánimo de la revista de continuar recorriendo un camino propio y eminentemente local, que desemboca pronto en una arquitectura más simbólica y cercana, a partir de la

---

37. “*Le Corbusier and Mies van der Rohe tend to treat architecture as an entirely man-made product and delight in the synthetic look as a symbol of our culture; it also places him in conflict with those who simply see mass-production building in practical terms as a function of geometry.*”

recuperación de ese imaginario popular y también histórico de elementos clásicos que el público no especializado sí conoce, y entendiendo cualquier renuncia de los contenidos programáticos originales de la arquitectura moderna como una necesidad que debe hacerse, si se quiere que la arquitectura alcance la popularidad y el éxito que otras disciplinas han conseguido y pueda ser, por fin, un producto dirigido al consumo de masas.

## Bibliografía

BLAKE, PETER. *The Master Builders: Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1960.

BLAKE, PETER. *Marcel Breuer: Architect and Designer*. Museum of Modern Art, Nueva York, 1949.

BLAKE, PETER. *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1964.

BLAKE, PETER. *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Little Brown, Boston, 1977.

BLAKE, PETER. *Philip Johnson*. Birkhäuser Verlag, Basilea (Suiza), 1996.

COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos 1962-1976*. Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (*Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Mit Press, Cambridge, 1981).

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1984.

JOHNSON, Philip. *Escritos*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

MUMFORD, Lewis. *From the Ground Up: Observations on Contemporary Architecture, Housing, Highway Building & Civic Design*. Mariner Books, 1956.

MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization*. Mariner Books, 1963.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. Prentice-Hall International, Londres, 1961.

SCULLY, Vincent. *Modern Architecture and Other Essays, Selected and with introduction by Neil Levine*. Princeton University Press, 2005.

VIDLER, Anthony. *Historias del Presente Inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (prólogo de Peter Eisenman). (*Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*. The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2008).

ZEVI, Bruno. *The modern language of architecture*. Australian National University Press, Canberra (Australia), 1978.

*Sidewalk Critic: Lewis Mumford's Writings on New York*. Editado por Robert Wojtowicz y Bruce Brooks Pfeiffer. Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998.

*Frank Lloyd Wright and Lewis Mumford: Thirty Years of Correspondence*. Editado por Bruce Brooks Pfeiffer y Robert Wojtowicz (Princeton Architectural Press, 2001).

*[Re] reading Perspecta, The First Fifty Years of the Yale Architectural Journal*. Editado por Robert A. M. Stern, caroline picard (Peggy Deamer) and Alan Plattus. The MIT Press, 2005.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Francisco Fariña Martínez

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
f.farina@alumnos.upm.es

## Enrique Colomé Montañés

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
enrique.colomes@upm.es

## Antonio Juárez Chicote

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
a.juarez@upm.es

### *Crítica y humanismo en el pabellón de Nueva York de Javier Carvajal / Criticism and Humanism in Javier Carvajal's spanish pavilion in New York*

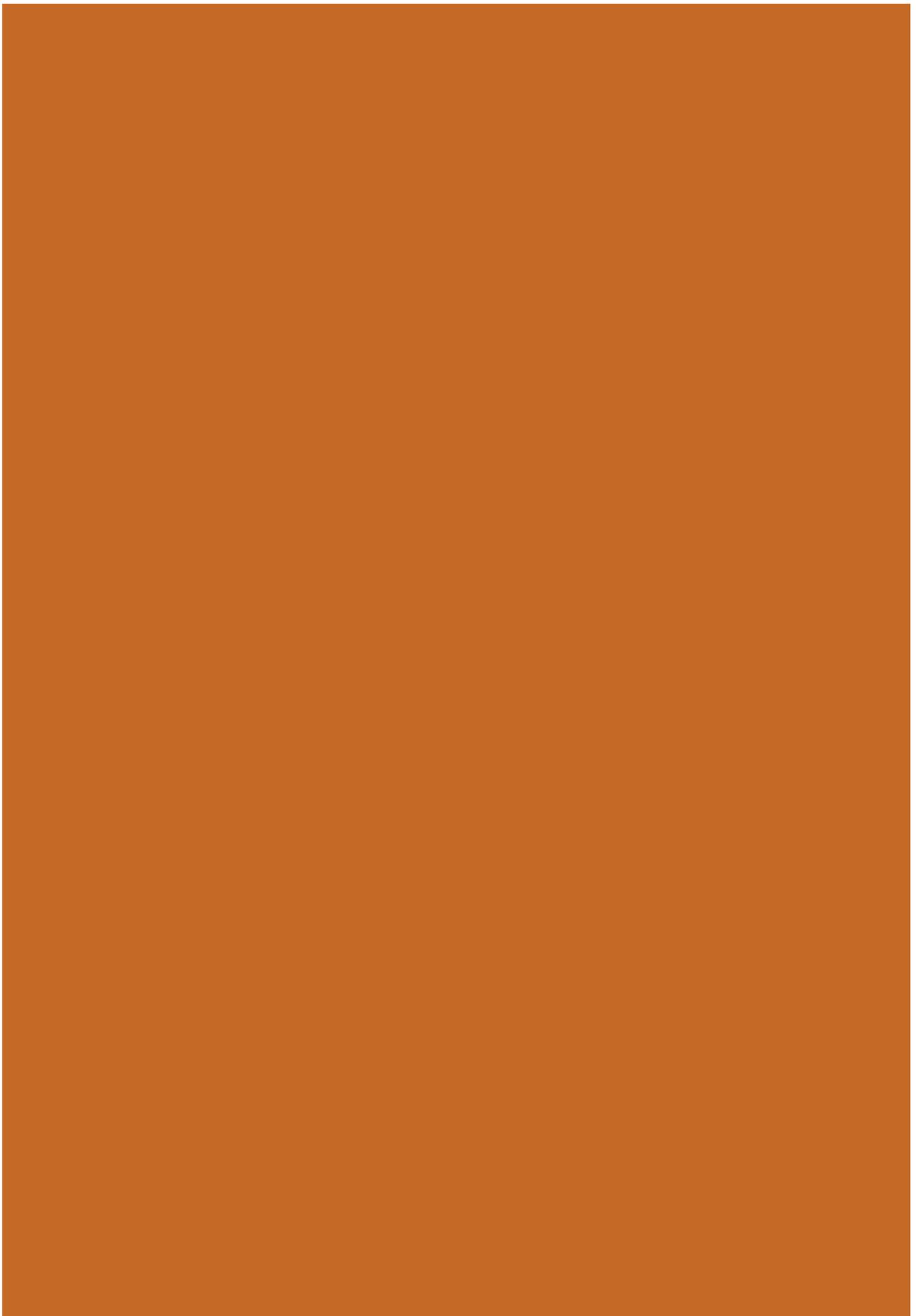
La silenciosa presencia del gran pabellón en el Corona Park de la Feria Mundial Nueva York (1964) es representativa de la propuesta de Javier Carvajal de una ciudad alternativa integrada entre la naturaleza. Materiales industriales y artesanales son rítmicamente repetidos junto a los contenidos expositivos en una síntesis de valores culturales en la que el modelo nórdico, integrador de lo cotidiano y natural, se suma a la monumentalidad y sensorialidad de la tradición interpretada en clave contemporánea. Especialmente de la Alhambra, reconocible desde el almohadillado-mural del revestimiento prefabricado de su hermética volumetría exterior al *paraíso natural* del interior formado por el patio-jardín y el firmamento del techo colgado, en una fluida atmósfera llena de misterio, sombra y contraluz amueblada con la acolchada butaca *Granada*. La crítica a un crecimiento urbano deshumanizado, la técnica aplicada a *espacios hechos para vivir* orientada desde la adaptación climática, la revisión cultural del *Manifiesto de la Alhambra* y la afirmación de principios de los maestros modernos, alinean la propuesta del Pabellón de Nueva York de Javier Carvajal con los aspectos críticos y humanistas (Ockman, 1993) que caracterizaron, en el significativo período de transición entre modernidad y post-modernismo, a la arquitectura internacional de vanguardia.

The silent presence of the great pavilion in Corona Park at the New York World's Fair (1964) is representative of Javier Carvajal's proposal for an alternative city integrated into nature. Industrial and artisan materials are rhythmically repeated to the exhibition contents in a synthesis of cultural values in which the Nordic model, integrating the everyday and natural, is added to the monumentality and sensoriality of tradition interpreted in a contemporary key. Especially of the Alhambra, recognizable from the cushioned-mural of the prefabricated cladding of its hermetic exterior volume to the *natural paradise* of the interior formed by the courtyard-garden and the suspended ceiling firmament, in a fluid atmosphere full of mystery, shadow and backlighting furnished with the padded *Granada* armchair. The criticism of a dehumanized urban growth, the technique applied to *spaces made for living* oriented from climate adaptation, the cultural revision of the *Alhambra Manifesto* and the affirmation of the principles of the modern masters, align the proposal of the New York Pavilion by Javier Carvajal with the critical and humanist aspects (Ockman, 1993) that characterized, in the significant period of transition between modernity and post-modernism, the international avant-garde architecture.

---

Carvajal, exposición, pabellón, modernidad, arquitectura española s. XX /// Carvajal, exhibition, pavilion, modernity, spanish architecture 20<sup>th</sup> c.

Fecha de envío: 29/04/2020 | Fecha de aceptación: 18/05/2020



### Propuesta de Concurso

La propuesta de Javier Carvajal presentada al concurso de ideas de 1963 entendía el pabellón expositivo en el emplazamiento de Corona Park de Flushing Meadows,<sup>1</sup> otorgado a la representación española en la Feria Mundial de Nueva York, como un contenedor neutro mediante un volumen marcadamente horizontal, cerrado y contundente, en el entorno abierto del gran parque y recinto ferial (fig. 01). La sencillez compositiva del pabellón español destacó en su inauguración frente al conjunto de pabellones expositivos nacionales e institucionales de marcadas formas efectistas y en muchos casos mediocres.<sup>2</sup>

El rotundo silencio era el aspecto más llamativo y original de su planteamiento exterior en contraste a las formas múltiples de los pabellones que caracterizaba de modo general a la exposición (fig. 02). Anticipándose al futuro contexto de estructuras y materiales diversos que caracteriza a este tipo de grandes ferias y eventos internacionales, el tipo constructivo que Carvajal representó en perspectiva<sup>3</sup> se presentaba más como un edificio cultural que custodiaba un poderoso y valioso contenido interior en el entorno natural que una forma llamativa o espectacular. Decisión y estrategia de concurso<sup>4</sup> que, consciente del *ruido* de la arquitectura del futuro ferial, configuraba un volumen exteriormente cerrado y sereno en relación con el entorno abierto y arbolado del parque suburbano, poniendo de manifiesto una voluntad de emplazamiento<sup>5</sup> en su intención urbana y

---

1. La Feria Mundial de 1964 ocupaba 2,6 km<sup>2</sup> del *Corona Park* de *Flushing Meadows*, en las proximidades de la ciudad de NY, siendo el mismo emplazamiento de la Exposición Universal de Nueva York de 1939.

2. Grandes naciones europeas como Alemania, Francia, Italia o Inglaterra no participaron en la Exposición no reconocida por la Oficina de Exposiciones Internacionales por su enfrentamiento con los criterios de organización de Robert Moses, coordinador del evento y uno de los planificadores principales de la ciudad de Nueva York en el s. xx. Sobre la calidad de la feria ver el artículo de Juan Ramírez de Lucas en *Arquitectura*, nº 68, Madrid 1964, pag. 37.

3. La perspectiva aérea solicitada en las bases fue dibujada por Javier Seguí de la Riva, colaborador en el concurso.

4. Propuesta seleccionada publicada junto a las presentada en revista *Arquitectura*, nº 52, Madrid 1963, pp. 43-45.

5. Punto de partida relacionado con el silencio de Mies: “A veces el silencio destaca por encima de la gesticulación (una asociación: una actitud así, entre otras cosas, lo que demuestra es talento, oportunidad... Talento y oportunidad también demostrado por Javier Carvajal en el Pabellón de España de la última Feria de Nueva York (...).” Juan Daniel Fullaondo. “Paradoja y Humanismo en Mies van der Rohe”, *Textos Críticos*. 1966. Pag. 33.

Figura 01. Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. Perspectiva de Concurso, febrero de 1963. Fuente: Revista Arquitectura nº 52 abril 1963, p. 45

Figura 02. Feria Mundial de Nueva York de 1964. El pabellón español se distingue en la esquina superior derecha de la fotografía. Fuente: Revista Arquitectura nº 68, 1964, p. 38



de conjunto en la naturaleza no explorada hasta ahora y que nace desde el pensamiento previo y convicciones de su autor.

### Concurso del Centro Cultural en Leopoldville

En el origen del planteamiento del pabellón expositivo como un contenedor cultural en el gran parque suburbano, existe un antecedente próximo en la propuesta no construida que Javier Carvajal realizó tres años antes en 1960, junto al arquitecto y también profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid Antonio Fernández Alba, para el concurso de ideas del Centro Cultural convocado por el gobierno belga para el aún entonces denominado Congo en su capital Leopoldville (figs. 03 y 04).<sup>6</sup>

La presencia, a la vez discreta y potente, del gran pabellón expositivo, cercano a la vida de la gran capital cultural norteamericana, lo significaba en realidad más como una arquitectura institucional y foco pleno de significados, actividades, exposiciones y actos programados que mostraba una intención de pertenencia a su tiempo y lugar de un modo similar a la finalidad de la propuesta del Centro Cultural de Leopoldville. Paralelismo de ambos concursos que se extiende a su volumetría y composición mediante contenedores de planta cuadrada, organizados por la diferenciación de las dos zonas principales de sus programas: salas de congresos

6. Concurso declarado desierto; la propuesta española obtuvo una de las menciones, tras el 2º premio ex-aequo de los equipos congoleño de P. Humblet y el austriaco en el que participaba de R. Abraham y F.F. Gartler, entre otros.

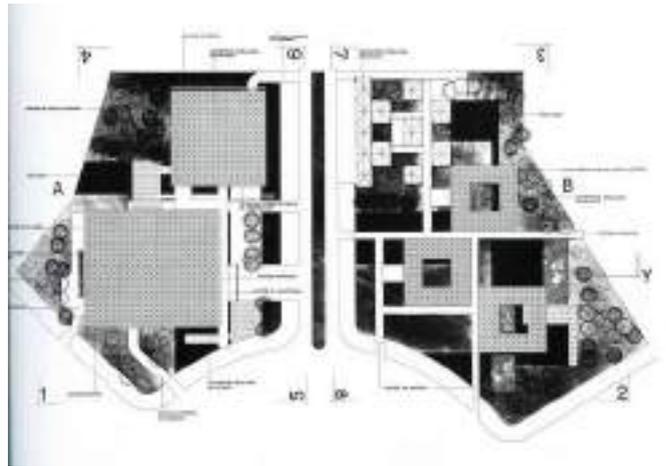
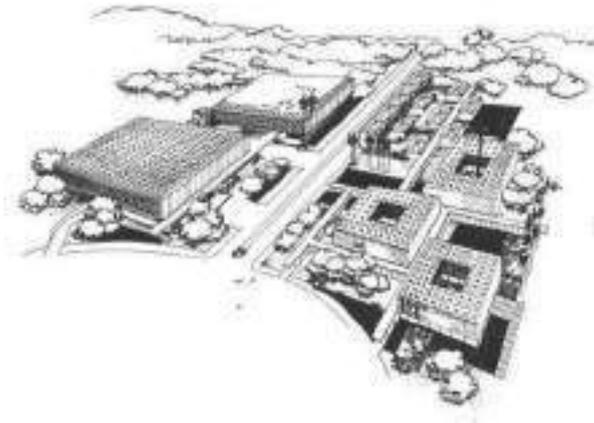
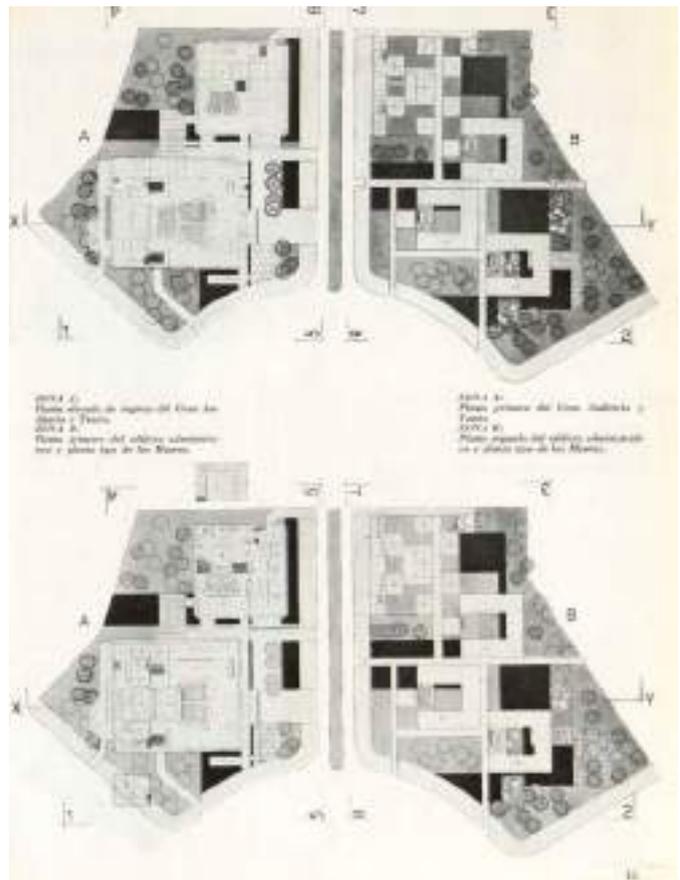


Figura 03. Centro Cultural en Leopoldville. Perspectiva de Concurso, 1960. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: J. Carvajal Arquitecto, COAM 1996, p. 14

Figura 04. Centro Cultural en Leopoldville. Propuesta de Concurso, 1960. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: J. Carvajal Arquitecto, COAM 1996, p. 15

Figura 05. Centro Cultural en Leopoldville. Plantas superiores con zonas diferenciadas de Congresos y Museos del Concurso, 1960. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: Revista Arquitectura, nº 22, 1960, p. 13-17



y exposiciones-patio (fig. 05). Segregación de usos determinante tanto en Leopoldville en las dos agrupaciones del parque separadas por la vía principal del centro urbano, como en la concepción inicial del pabellón neoyorquino al disponer en un volumen de planta sensiblemente cuadrada la zona de exposiciones en el nivel superior en torno al patio y debajo el salón de actos, en una sección de doble planta de terreno de reminiscencias aaltianas.<sup>7</sup> (fig. 06)

7. Las bases del concurso solicitaban dos zonas principales, exposiciones y salón de actos con capacidad 1000 para plazas, con una tercera zona común de servicios y restauración.

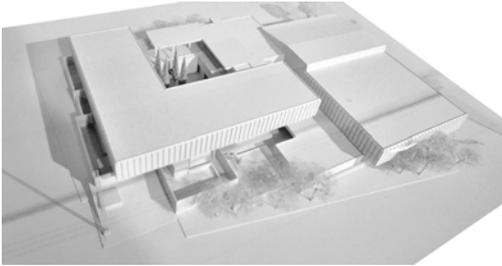
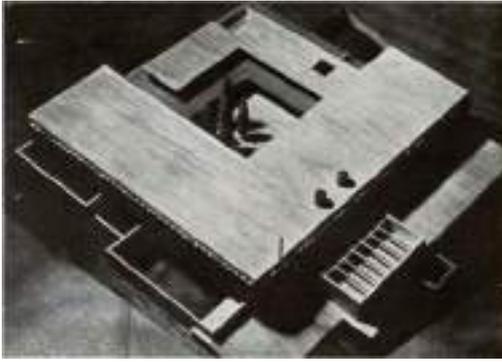
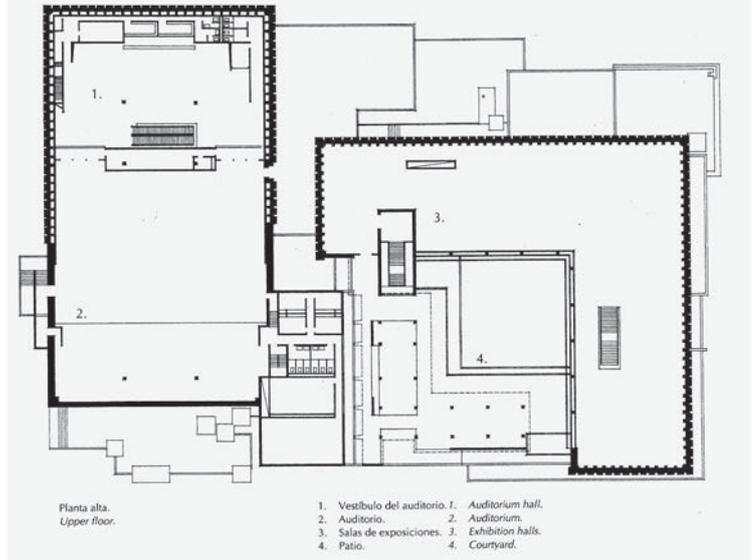
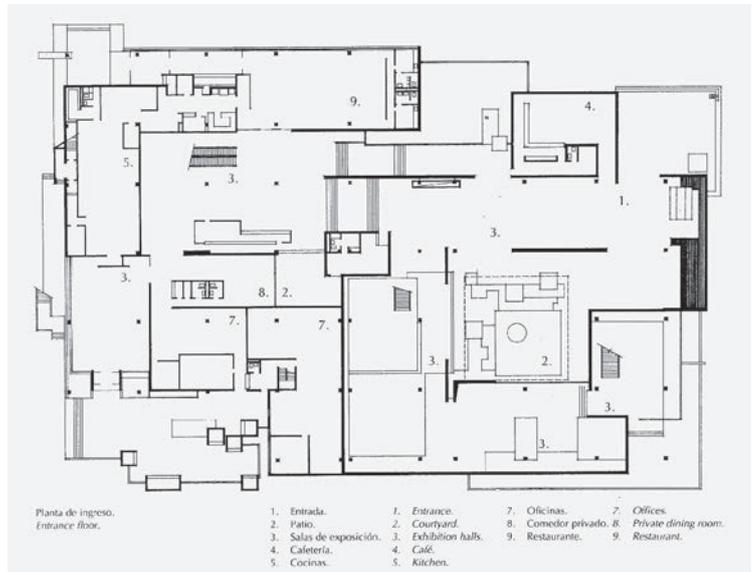
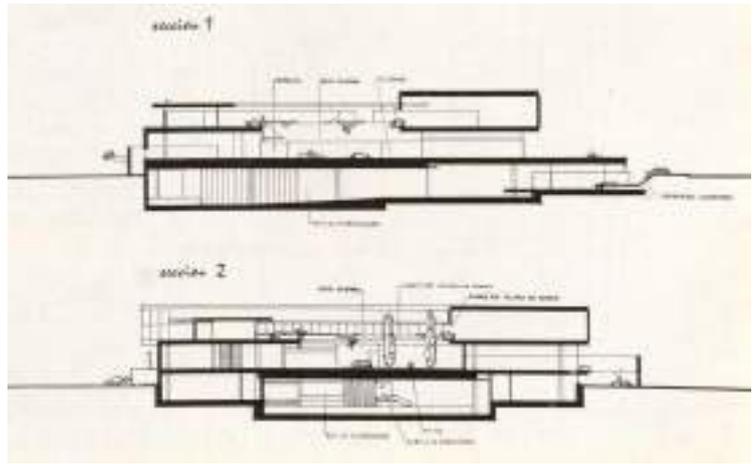


Figura O6 (arriba a la derecha). Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Propuesta de Concurso, 1963. Secciones. Fuente: Revista Arquitectura nº 52, 1963, p. 43-45

Figura O7 (arriba). Pabellón de España de la Feria de Nueva York. Maqueta de Concurso, 1963. Fuente: Revista Arquitectura, nº 52, 1963, p. 43-45

Figura O8 (arriba). Pabellón de España en la Feria de Nueva York. Propuesta final construida, 1964. Maqueta realizada por Roberto Guldris para la exposición Javier Carvajal, Arquitecto, COAM mayo 1991. Fuente: Francisco Fariña Martínez.

Figura O9 (derecha). Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York. Plantas de la propuesta final construida, 1964. Redibujadas para la exposición Javier Carvajal, Arquitecto, COAM mayo 1991. Fuente: J. Carvajal Arquitecto, COAM 1996, p. 24-25.



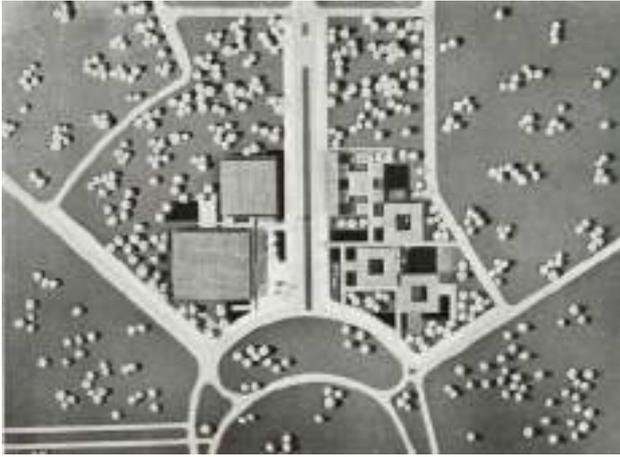


Figura 10. Centro Cultural de Leopoldville. Maqueta de Concurso, 1960. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: Revista Arquitectura, nº 22, 1960, p. 13-17



Figura 11. Pabellón de España de la Feria de Nueva York, 1964. Acceso peatonal entre el arbolado de Corona Park. Fuente: Fondo Carvajal. Archivo General Universidad de Navarra

Similitud que en el proyecto de ejecución del pabellón se manifestó aún más al ampliarse la parcela y dividiendo Carvajal el prisma inicial en dos cuerpos independientes. Evolución que afirmaba por un lado la separación dual de funciones, la planta cuadrada expositiva en torno al patio y la sección horizontal como principios configurativos de su organización espacial (figs. 07, 08 y 09), y desvelaba por otro como invariantes las ideas museísticas de Le Corbusier en la continuidad del recorrido, el sentido circular y ascendente en torno a la luz de Frank Lloyd Wright o la idea espacial de exposiciones de materiales iluminados por patios de Mies van der Rohe, en una afirmación y síntesis de principios funcionales y espaciales modernos.<sup>8</sup>

### Ciudad entre la naturaleza

El concurso de Leopoldville era una propuesta esencialmente urbana en la que formas y recorridos son pensados para un emplazamiento arbolado (fig. 10). De manera análoga, el Pabellón de Nueva York ofrecía en su relación con la naturaleza la reflexión espacial y el concepto de ciudad ensayado previamente en el concurso de 1960 del centro cultural situado en el parque (fig. 11).

Ambos pabellones, Leopoldville y Nueva York, planteaban una idea espacial común en su relación interior-exterior mediante un sistema unificador de recorridos y visuales en una continuidad desde sus respectivos parques a sus interiores. Este plan, reconocible en los contenedores de planta cuadrada y neutra entre tramas de circulación y árboles del parque de Leopoldville, es trasladado al modo de entender el pabellón en el Corona Park como un espacio y recorrido cultural rodeado de naturaleza que, partiendo de ella, se extiende silenciosamente a su interior en la significación y protagonismo del patio-jardín que articula su recorrido y contraste de sombra y luz. (fig. 12)

8. “Tres actitudes (Wright, Le Corbusier y Mies) que, en el fondo, cubren prácticamente toda la gama de posibilidades del quehacer arquitectónico contemporáneo. Guggenheim, Museo de Tokio y las dos aportaciones de Mies (...)”. Juan Daniel Fullaondo, “Humanismo y Paradoja en Mies van der Rohe”, 1966.



Figura 12. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Acceso a exposiciones desde el parque. Fuente: Catálogo Feria Mundial, Fondo Javier Carvajal García-Valdecasas.



Figura 13. Pabellón de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Patio-jardín con escultura de Fray Junípero Serra, obra en bronce de Pablo Serrano. Fuente: Fondo Javier Carvajal García Valdecasas

La serenidad de la propuesta abordada en los dos entornos abiertos arbolados se producía por la búsqueda de integración de lo construido en la naturaleza, reflexión extendida al crecimiento urbano y el medio periférico o rural desarrollada por Javier Carvajal durante los años 60 en los que realizó ambos concursos, en el término “ciudad-región”. Este concepto se fundamentaba en el “... deseo (del habitante de la ciudad) de espacios verdes de todo tipo, desde jardines particulares a parques y bosques suburbanos, pasando por jardines colectivos, que difícilmente puede ser satisfecho dentro de las propias ciudades en su ordenación actual...”<sup>9</sup>; siendo una crítica que Javier Carvajal manifestaba reiteradamente en sus escritos tanto al desarrollo urbano tradicional en mancha de aceite como al utilitarismo y deshumanización de la ciudad moderna.

En el texto “Ciudad y Naturaleza”, Javier Carvajal denunciaba la antinomia de la ciudad contemporánea y la naturaleza, proponiendo un crecimiento de la ciudad *en* los espacios libres, no ocupándolos y destruyéndolos. Planteada como “fórmula de vida” la vivienda se extiende rodeada de ámbitos abiertos, en una alternativa de ciudad que no rodea la vegetación sino que crece dentro de la naturaleza con el objetivo de conseguir una “vivienda extendida e inmersa dentro del espacio natural habitado”.<sup>10</sup>

La arquitectura de Carvajal toma forma desde la conciencia crítica de la ciudad contemporánea en estos años. Aspecto orgánico que en su caso no se manifiesta en el empleo de las formas curvas sino en una sensibilidad hacia la naturaleza. Sean públicos o privados, sus edificios se plantearán invariablemente como una parte de esta ciudad ideal de valores naturales siempre rodeados por ellos, formando parte de su utopía cultural y humanista a la espera de hacer realidad “la difusión de la vida urbana dentro de un contexto natural”.<sup>11</sup> Un principio esencial invariante en la obra y pensamiento de Carvajal como respuesta crítica a la distopía tecnológica y deshumanización del crecimiento urbano y que la serenidad del pabellón situado en su contexto natural de la periferia de Nueva York nos muestra desde su aproximación.<sup>12</sup>

9. Javier Carvajal, “Ciudad y naturaleza”, 1970. Monografía, COAM, 1991, pag. 52.

10. Ibid. Pag. 51.

11. Ibid. Pag. 50.

12. Actitud que será el origen de la radical y autónoma presencia exterior de su arquitectura, tanto en entornos más abiertos y naturales como en centros urbanos.



Figura 14. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Patio-jardín con mural cerámico 'Homenaje a Gaudí' de Antonio Cumella y celosía de madera de José M<sup>a</sup> Fabra. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.



Figura 15. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Patio desde distintos puntos de vista. Fuente: Sobre el pabellón español de Nueva York 1964, José María Martínez Arias. Web hombre de palo.

### Jardín y patio

El modelo urbano en la naturaleza se extiende al patio-jardín al que la exposición de recorrido circular se abrirá con transparencia y visiones entrecruzadas negadas a la calle rodada (fig. 13). La idea de ciudad inmersa en la vegetación es trasladada al interior del pabellón a este espacio exterior central, corazón cargado de simbolismo y tradición cultural en el que su autor sitúa alguno de los elementos emblemáticos de la exposición, como el mural cerámico "Homenaje a Gaudí" de Antonio Cumella y la escultura en bronce del misionero Junípero Serra obra de Pablo Serrano.

El patio-jardín del pabellón es a la vez *paraíso natural* y espacio vital de la *casa* y ciudad integradas en la naturaleza. Su intención no debe ser entendida únicamente desde la interpretación de la lección hispanoárabe de su fuente sonora, plantas, cipreses y tupidas celosías de madera de protección solar diseñadas por José M. Labra situadas en la entreplanta expositiva volcada sobre él,<sup>13</sup> sino, y sobre todo, como propuesta íntima y sensorial de un modo de vida, de un ideal y actitud a alcanzar en una crítica hacia la ciudad deshumanizada por la técnica y su desarrollo destructor del espacio libre y verde. (fig. 14 y 15)

La íntima relación entre naturaleza y arquitectura, así como la crítica a la técnica aplicada sin una profunda aspiración cultural planteadas por Javier Carvajal en esta obra es percibida en la casa proyectada por Carvajal para su propia familia por el director de cine Carlos Saura. El director y fotógrafo, filmando una de sus películas en la casa convertida en un protagonista más de la acción y de la que toma el nombre para su título, observaba de esta manera la razón de su elección: "No sé por qué esa sensación de frialdad desaparecía cuando uno entraba en la casa. Allí todo era más cálido. Los patios-jardines interiores hablaban de una sensualidad que huía de sus paredes hormigonadas (...) Esta casa es a la vez técnica en su estado más puro y confort interior; casa refugio para aislarse de la humanidad vociferante, para escuchar música, para recogerse místicamente, casa galáctica de cuento de Allan Poe; castillo contra la peste roja..."<sup>14</sup>

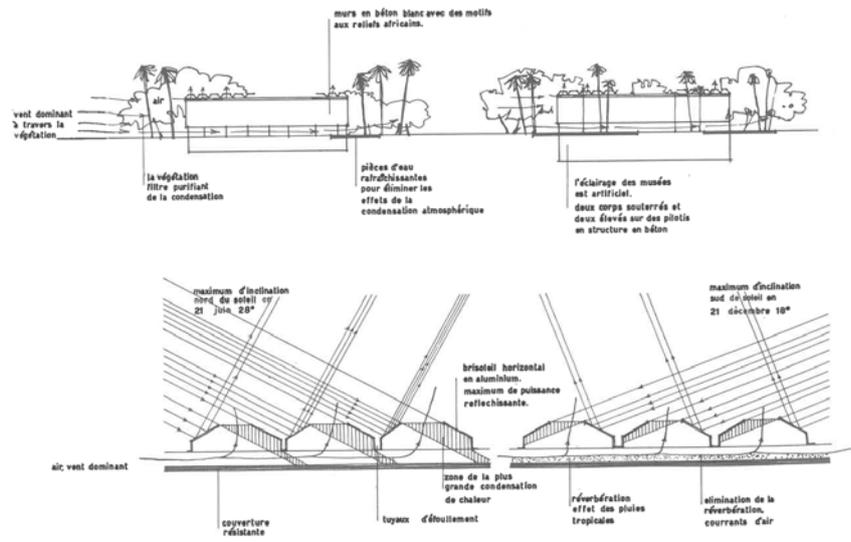
13. La arquitectura renacentista y nazarí de la Alhambra junto a la arquitectura popular andaluza son una referencia constante arquitectónica y simbólica del pabellón español cuyo emblema era una granada, como lo fue en el Pabellón de la Trienal de Milán, montaje expositivo de planta cuadrada y círculo interior, figuras básicas del palacio de Machuca.

14. Carlos Saura, "La Madriguera". En Monografía, COAM, 1991, pag. 23.



Figura 16. Centro Cultural de Leopoldville. Maqueta de Concurso, 1960. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: Revista Arquitectura, nº 22, 1960, p. 14

Figura 17. Centro Cultural en Leopoldville, 1960. Secciones de Concurso con esquemas de defensa solar y aire. Javier Carvajal y Antonio Fernández Alba. Fuente: Fuente: J. Carvajal Arquitecto, COAM 1996, p.14 y Revista Arquitectura nº 22, 1960, p.13-17



### Tecnología y humanización

La proximidad y continuidad de ambos proyectos para Leopoldville y Nueva York pone de manifiesto también la sistematización de su construcción exterior de fachadas y cubiertas mediante el empleo de elementos tecnológicos modulares prefabricados, revelando el interés de Carvajal por este modo de construir con anterioridad a su experiencia y estancia americana.<sup>15</sup>

La prefabricación planteada en ambos concursos<sup>16</sup> estaba orientada por la humanización del espacio habitable como innovación constructiva desde factores ambientales y de clima, preocupación tecnológica que en Carvajal tiene su origen como respuesta a los ideales de confort y al momento de la sociedad en un reto provocado por el cambio de época que caracterizó a las primeras décadas de la segunda mitad del siglo xx.<sup>17</sup> La respuesta arquitectónica y tecnológica al clima de Leopoldville, caracterizado por el calor ambiente, calor reverberante y grandes vientos propios de la zona, fue especialmente destacada siendo una de las razones para la concesión de mención<sup>18</sup>. Los módulos piramidales metálicos de sus cubiertas actuaban como reflectantes de la luz solar y los patios de los edificios expositivos se abrían en sus plantas bajas provocando la ventilación del conjunto rodeado de vegetación. (figs. 16 y 17)

15. Carvajal visitó la arquitectura americana entrando en contacto con la obra de Paul Rudolph durante el tiempo de construcción del pabellón en la segunda mitad de 1963 y abril de 1964.

16. Ambos exigían una planificación eficaz por la lejanía de Leopoldville y la rápida ejecución en Nueva York.

17. Uno de sus edificios en altura de viviendas fue pionero en tener instalación de aire acondicionado en nuestro país. El empleo de la tecnología era respuesta a los ideales de confort y al momento de la sociedad tanto al reto del cambio de época que caracterizó a la segunda mitad del siglo xx.

18. Jurado presidido por Huismann y compuesto entre otros por R. Neutra, E. Nathan Rogers y Cornelis van Eesteren.



El



Figuras 18 a 20. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Estructura y montaje de prefabricados durante su construcción en 1963. Fuente: Fondo Javier Carvajal García-Valdecasas.



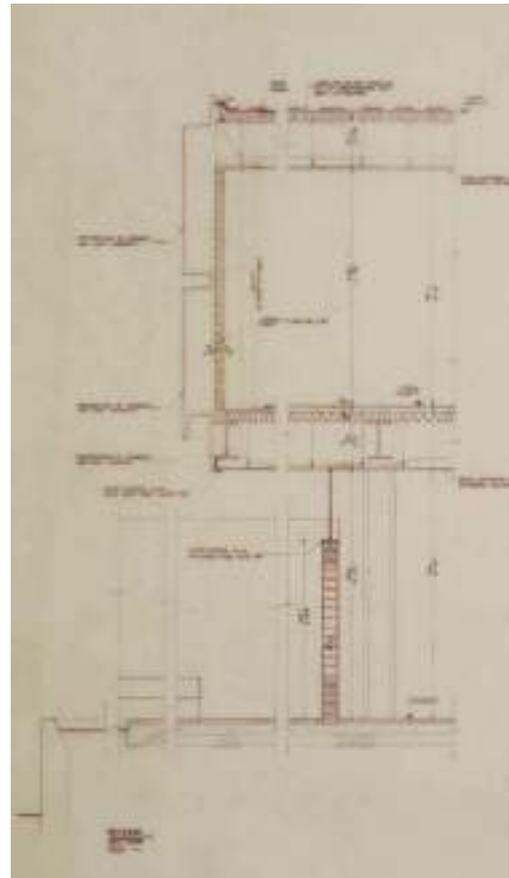
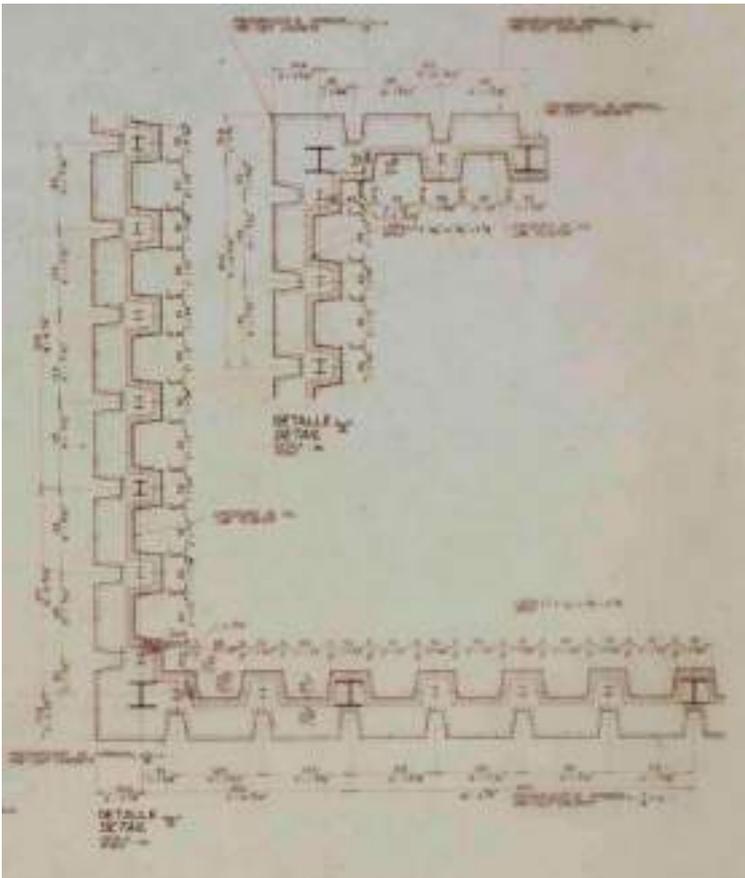
control climático del pabellón de Nueva York se producía desde su forma de contenedor abierto al exterior en su planta baja mediante patios-tapia y al patio interior con vegetación (figs. 07 y 08).<sup>19</sup> Esta disposición planteaba, de modo análogo a la sección abierta en planta baja de los edificios de exposiciones de Leopoldville, una ventilación natural cruzada, solución adecuada a los meses cálidos y húmedos de la feria prevista inicialmente en verano, y reforzada con frentes de celosías de protección solar, dispositivo espacial y climático que se mantuvo invariante desde el concurso al proyecto final.

La construcción efímera en la feria exigía una rapidez de ejecución mediante un procedimiento de montaje y desmontaje industrial, siendo Kelly & Gruzen<sup>20</sup> la oficina técnica americana que desarrolló la estructura metálica formada por una retícula de pilares modulada a 5 y a 10 m., con entramado horizontal de vigas metálicas y forjados autoportantes de chapa colaborante, sobre la que se anclaba el sistema de prefabricados de fachada de la planta primera mediante dos hileras de piezas-cajón en U, cuyas dimensiones exteriores en metros eran de 1,0 x 2,40 en la fila inferior y 1,0 x 2,80 en la superior, con una profundidad de 50 cm. (figs. 18 a 20). El diseño arquitectónico modulaba las monumentales

19. La arquitectura como “espacio para vivir”, algo que en la despedida a su amigo y admirado Jose Antonio Coderch lo define como “espacios para la vida”, y como “...humanismo que se sirve de las técnicas, procediendo según Arte, para dar así respuesta adecuada a la necesidad de espacios habitables para el hombre (...)”.

En “José Antonio Coderch de Sentmenat”, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pag. 236.

20. Autores también del pabellón American Express en la misma feria.



Figuras 21 y 22. Estructura: detalle en planta y sección por una de las fachadas. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

fachadas mediante dos filas de placas prefabricadas rectangulares verticales, limitadas en sus dimensiones por las condiciones de fabricación, transporte y colocación, cuya expresiva repetición en innumerables piezas en forma de U eran la base de la ligereza visual en escorzo de las grandes superficies flotantes como grandes murales o muros almohadillados. (figs. 21 y 22)

Mural y sillar almohadillado a la vez, la fachada del pabellón español constituye un motivo que se sumaba al propio contenido artístico y significación tradición-modernidad de la exposición. Un modo de empleo del prefabricado, mediante su forma y terminación, que tenía una vez más el precedente de las fachadas proyectadas en el concurso del centro cultural de Leopoldville en las que Javier Carvajal junto a Antonio Fernández Alba preveían terminar las superficies de placas prefabricadas de hormigón con motivos africanos, una relación de su materialización con la identidad cultural como finalidad de una construcción y representación significantes.

### Lo pequeño y lo grande

La voluntad de innovación y curiosidad en el empleo de nuevos materiales de fabricación industrial se muestra en su obra desde construcciones de la década de los años 50, en las que el gresite o placas de uralita en revestimientos de fachadas, carpinterías exteriores de perfiles no extrusionados de aluminio y nuevas instalaciones de clima, son integrados en una voluntad estructural (fig. 23). En su arquitectura expositiva, Javier Carvajal oculta sin embargo los pilares de apoyo de fachadas tomando



Figura 23 (arriba). Viviendas en la Plaza de Cristo Rey de Madrid y Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona, 1955-1961. Javier Carvajal y Rafael G<sup>o</sup> de Castro. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra y F. Fariña

Figura 24 (derecha arriba). Paellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Exteriores. Fuente: Revista Arquitectura, nº 52, 1963, p.43-45

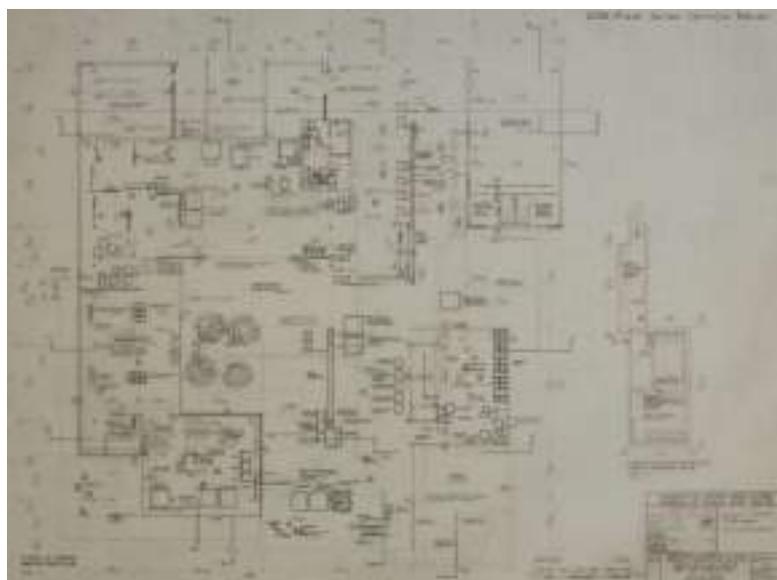
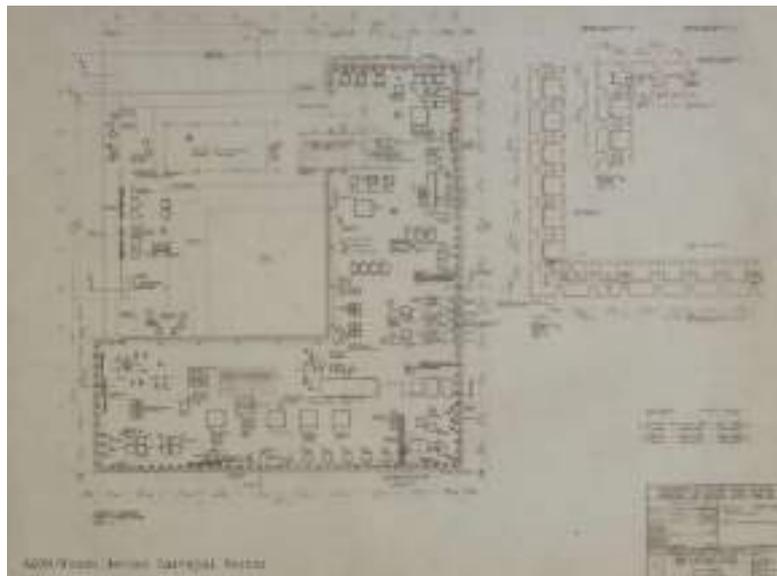
Figura 25. Mural de los "Descubrimientos" de Joaquín Vaquero Turcios, y patio-jardín. Fuente: Fondo Javier Carvajal García-Valdecasas.

protagonismo el *material de revestimiento* como parte de la exposición frente a la estructura reticular. Los prefabricados industriales de hormigón así como la sensorialidad del brillo y reflejos del aluminio y cristal de algunos revestimientos interiores son mostrados junto a otros materiales y técnicas de la artesanía y arquitectura popular española, como los enfoscados de cal de diferentes texturas (fig. 24), el barro cocido curvilíneo del pavimento, las rejas de hierro en celosías o la madera de nogal castellano en revestimientos y techos. Diversidad que se extiende a otros materiales naturales y artesanales como metales, madera, vidrios, cerámicas, textiles....de objetos expuestos como piezas de arte y de diseño cotidianos. (fig. 25)

La equivalencia visual formada por estos materiales y los objetos-expositores son dibujados en el proyecto expositivo y de ejecución por Javier Carvajal (fig. 26) reflejando por un lado la integridad de escalas conceptuales, expresada por Carvajal en una clave de su pensamiento acerca de lo *pequeño y lo grande*,<sup>21</sup> y por otro, una negación de la forma o estilo a favor

21. Carvajal se refirió a ellos en su semblanza sobre José Antonio Coderch al escribir que "la arquitectura era para él construir seria y apasionadamente espacios para la vida, a la que hay que arropar de belleza, de elegante expresividad, nacida de la sobrepresión controlada, enemiga de lo superfluo (...) con igual empeño en lo grande y en lo chico". En "José Antonio Coderch de Sentmenat", Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pag. 236.

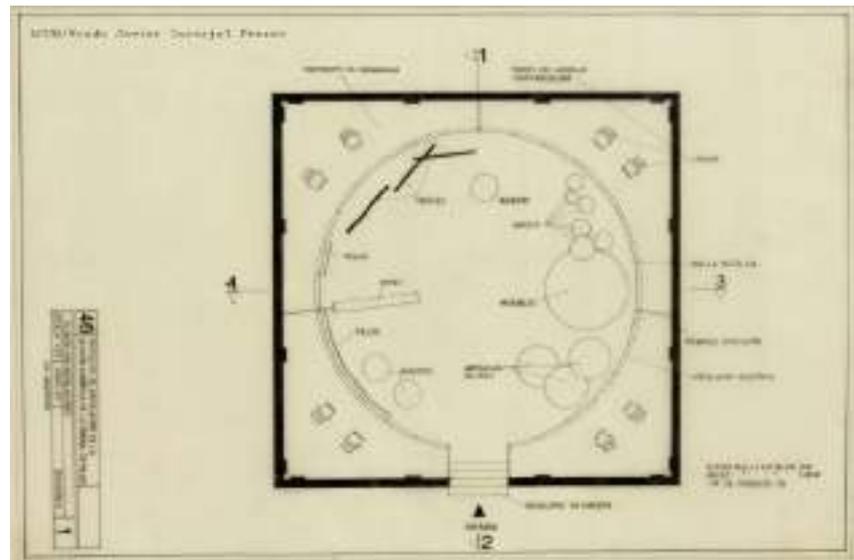
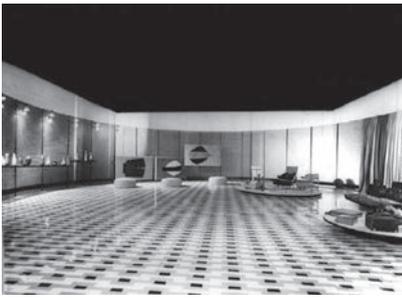
Figura 26. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Plantas del proyecto expositivo y ejecución.  
Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.



del material como origen de significados culturales y valores espaciales. Empleo de la escala y material que toma su máxima expresión en la diversidad y complejidad de sus espacios expositivos en el que destaca el Pabellón Español de Nueva York como demostración de un ideal construido mediante materiales y valores de la arquitectura popular y culta, en especial Granada y la arquitectura andaluza a la que tanto admiraba Carvajal,<sup>22</sup> redescubiertos de manera particular en los años 50 en claves de modernidad por una generación de arquitectos en torno al “*Manifiesto de la Alhambra*”.<sup>23</sup> Actitud del arquitecto hacia la tradición que Javier Carvajal reflejó en la descripción

22. Existe un vínculo biográfico personal de Carvajal, barcelonés de padre aragonés y madre catalana, con Granada y Andalucía por el origen granadino de su mujer Blanca García-Valdecasas.

23. El “*Manifiesto de la Alhambra*” redactado en 1953 por un amplio grupo de arquitectos en torno a Fernando Chueca Goitia. Preocupados por la crisis de identidad de la arquitectura española interpretaron y analizaron las formas, construcción, decoración y jardines de la Alhambra en una clave y lectura moderna.



que hizo del Pabellón de España en la Trienal de Milán de 1957, realizado en colaboración con Jose María García de Paredes durante la estancia de ambos en la Academia de Roma: “Día a día, en nuestro pabellón el círculo mágico de la reja que traía recuerdos de la Plaza y el Corro fue elevándose en la transparencia de unas mallas de acero sobre el pavimento azul, blanco y negro de nuestro azulejo y las paredes blancas de cal, pusieron el recuerdo de nuestros pueblos luminosos....”<sup>24</sup> (figs. 27, 28 y 29)

Figura 27. Pabellón de España de la XI Trienal de Milán, 1957. Javier Carvajal y José María G<sup>a</sup> de Paredes. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

Figura 28 (derecha). Pabellón de España de la XI Trienal de Milán, 1957. Javier Carvajal y José María G<sup>a</sup> de Paredes. Planta del proyecto expositivo. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

Figura 29. Pabellón de España de la XI Trienal de Milán, 1957. Javier Carvajal y José María G<sup>a</sup> de Paredes. Exposición vista desde el trasdós de la tela metálica circular. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

## Italia

Su trayectoria como arquitecto de exposiciones, iniciada como comisario adjunto de la II Bienal de Sao Paulo en 1953, recién terminados sus estudios con el Premio Extraordinario Fin de Carrera, continuó durante los años 1956-1957 como pensionado de la Academia de Roma y cuyo ejercicio de ingreso realizado en Madrid en 1955 consistió en un proyecto para el Pabellón Español en la Bienal de Venecia, y en el que Carvajal avanzó su idea espacial de exposición en una planta cuadrada, libre y fluida, de influencia miesiana, punto de partida de su idea expositiva (figs. 30 y 31). En su estancia, Carvajal realizó también dos obras de carácter memorial y representativo junto a García de Paredes: el “Panteón de los españoles” en el cementerio del Campo Verano<sup>25</sup> y el ya citado Pabellón de España en la muestra de diseño industrial de la XI Trienal de Milán en 1957, montaje por el que obtuvieron la Medalla de Oro de la Trienal.

Los dos años en la Academia de Roma fue coincidente con una etapa de importantes proyectos que Javier Carvajal realiza en paralelo con viajes a España, como la Escuela de Altos Estudios Mercantiles en la Universidad de Barcelona y el edificio-torre de viviendas junto al campus de Moncloa en Madrid (fig. 33 y 23), obras que compatibilizó y fueron influidas por el conocimiento tanto de la arquitectura histórica como de la racionalidad y

24. Memoria de Actividades de la Academia de Roma, página 11. Escrita al final de los dos años 1956-1957 tras su estancia en Roma.

25. Ver Eduardo Delgado Orusco, “El Panteón de los españoles en Roma”, Buenos Aires, Diseño 2017.

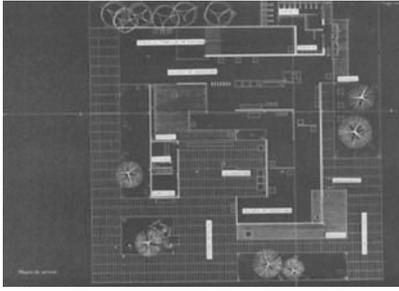


Figura 30. Pabellón español para la Bienal de Venecia. Proyecto de ingreso para la Academia, 1955. Planta baja. Javier Carvajal. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.

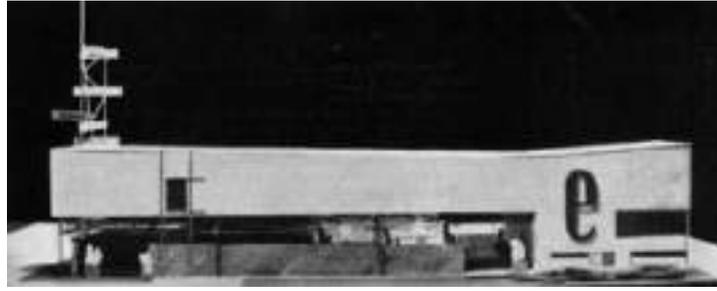


Figura 31. Pabellón español para la Bienal de Venecia. Proyecto de ingreso para la Academia, 1955. Maqueta. Javier Carvajal. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.



Figura 32. Fosas Ardeatinas, Roma. 1944-49. Aprile, Calcaprina, Cardelli, Fiorentino y Perugini. Fuente: Sandro Maggi, Flickr.

organicidad de la arquitectura moderna italiana, centroeuropea y nórdica. La determinación de conocer Italia la puso en práctica durante su primer año en Roma<sup>26</sup>. De su arquitectura contemporánea e innovadora destacó su racionalidad “rigurosa, ordenada, pesada a veces, tiene la seriedad de las cosas meditadas, del señorío de la razón”, y de la mano de Gio Ponti, con quien trabó amistad, conoció en Milán la obra de un “plantel de arquitectos inteligentes que ya ha cuajado ya una nueva arquitectura sobria, clara y fuerte”.<sup>27</sup> (fig. 32)

En el intenso *tour* por Italia y junto a “todas las Romas”<sup>28</sup>, fueron destacadas por él la lección de arquitectura de sus ciudades como conjuntos, particularmente Florencia y Venecia, ciudad esta última que le produjo un especial impacto por la armónica convivencia de estilos, llegando a visitarla seis veces, y a la que describió como una “lección de urbanismo, de color, de formas y de gracia”. Lección extensible a toda su estancia italiana como un compromiso con su tiempo a través de la herencia cultural del pasado que le llevó a ver la orientación de la arquitectura contemporánea en relación a la cultura clásica fraguada en una serie de artículos realizados durante su estancia y posteriormente refundidos para la revista “Punta Europa” como síntesis o resumen de su viaje bajo el paradigmático título “Arquitectura y Tradición”.<sup>29</sup>

26. Además de las ciudades y alrededores de Roma y Milán, visitó Florencia, Venecia, Bolonia, Ferrara, Padua, Pavía, Como, Pisa y Génova, en el norte de Italia. Al sur, Nápoles, Pompeya, Herculano, Pestum.

27. Memoria de Actividades, página 12.

28. La ciudad romana, medieval, renacentista, barroca, moderna y contemporánea forman en su descripción un conjunto a la vez fragmentado y armónico.

29. Artículos publicados en la revista vaticana “Fede e Arte” a la conclusión del primer año, y posteriormente agrupados en un solo artículo.

Figura 33. Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona 1958. Escalera y vestíbulo. Javier Carvajal, Rafael G<sup>a</sup> de Castro. Fuente: F. Catalá Roca. Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra.



### La lección escandinava

En el segundo año recorrió los principales países de Europa,<sup>30</sup> estudiando al igual que en Italia, la arquitectura histórica y contemporánea de sus principales ciudades y sitios, moldeando la actitud cultural abierta e internacionalista que caracterizó su posterior trabajo marcado por su conocimiento de primera mano de la arquitectura europea de posguerra y por la obra de los maestros modernos Mies van der Rohe, Le Corbusier, Marcel Breuer y Richard Neutra, citados por él en la Memoria de Actividades. Pero sin duda, el viaje más determinante de cuantos hizo Javier Carvajal fuera de Italia durante su estancia en la Academia de Roma en la adquisición y descubrimiento de una nueva conciencia de cómo entender el “espacio de habitar” desde una actitud abierta e integradora de la arquitectura tradicional y contemporánea, fue el realizado junto José María García de Paredes y el escultor y arquitecto Joaquín Vaquero Turcios<sup>31</sup> a los Países Nórdicos. A través de Dinamarca, Suecia y Finlandia, y a raíz de la invitación a visitar su país de los arquitectos finlandeses encargados del montaje de su pabellón nacional en la Trienal de Milán,<sup>32</sup> impactó en él de manera intensa la “lección de trabajo, esfuerzo, voluntad y discreción”<sup>33</sup> de la fórmula escandinava de sencillez y precisión, de tradición e innovación. Arquitectura “bien ejecutada, sobria y de escala medida” que pudo ver tanto en su arquitectura popular como en su

30. En el primer viaje recorrió Europa de Oeste a Este, en el segundo de Sur a Norte, visitando Francia, Inglaterra, Portugal, Alemania, Polonia, Suiza y Austria estudiando, al igual que en Italia, la arquitectura histórica y contemporánea de sus principales ciudades y sitios, moldeando la actitud cultural influida por la arquitectura europea de posguerra y maestros modernos. Recogido de su Memoria de Actividades.

31. Autor del Mural de los Descubrimientos en el Pabellón de Nueva York, hijo del subdirector de la Academia Joaquín Vaquero Palacios, y estudiante de Arquitectura en Roma durante la estancia de Carvajal.

32. Tappio Wirkkala, Rut Brik, Timo Sarpanova y H.O. Gummerus ejercieron de anfitriones y guías en este viaje. A raíz de este viaje, organizaron y montaron una exposición de arquitectura española en Helsinki junto a Carvajal.

33. Memoria de Actividades, página 41.

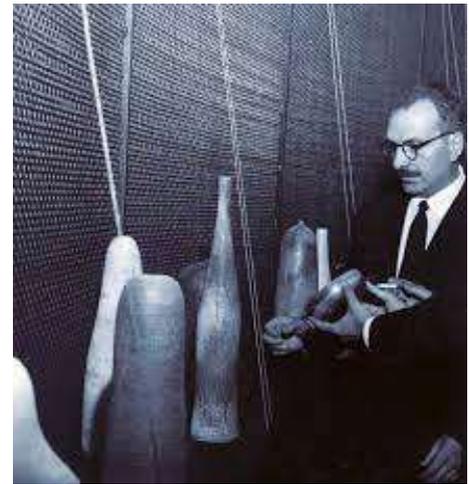


Figura 34. Estocolmo, vía aérea.  
Fuente: ([www.google.es/maps/place/Estocolmo,+Suecia/@59.3520583,17.8707137,17731m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x465f9fd33fd5cc03:0x2600fef435168b61!8m2!3d59.3670813!4d17.8691434?hl=es&authuser=0](https://www.google.es/maps/place/Estocolmo,+Suecia/@59.3520583,17.8707137,17731m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x465f9fd33fd5cc03:0x2600fef435168b61!8m2!3d59.3670813!4d17.8691434?hl=es&authuser=0)) (27 de abril de 2020, 9:58:52)

Figura 35. Pabellón de España de la XI Trienal, 1957. Antonio Cumella y expositores. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra

Figura 36. Muestra SEDI. Sociedad de Estudios de Diseño Industrial, Madrid 1958. Ajedrez y cubiertos. Javier Carvajal. Fuente: Revista Arquitectura.

contacto a través de Tapio Wirkkala con estudios de arquitectos y maestros destacados como Arne Jacobsen, Finn Juhl y Alvar Aalto.

La sensibilidad nórdica dejó una profunda huella en Carvajal al apreciar cómo se integraba en ella el tono íntimo y familiar de las artes menores industriales al mismo tiempo que el urbanismo de unidades residenciales y centros urbanos, rodeados de la espléndida vegetación y espacios libres de sus ciudades. En particular Estocolmo, admirada por Carvajal como ejemplo de gran ciudad inscrita en la naturaleza y modelo de densidad, volumetría y espacio público en el que se refleja el concepto ya citado de “ciudad-región”, formulado en los 60 como propuesta alternativa al crecimiento de la metrópoli moderna y nuevos centros suburbanos en su territorio. (figs. 34 y 35) La actitud orgánica y naturalista de proyecto, aprehendida como un acto íntegro del habitar en la ciudad inscrita en la naturaleza, se extiende al detalle y objeto, a *lo grande y lo pequeño* como “necesidad íntima” extendiendo el término clásico y romántico de belleza “no solo a las grandes creaciones del arte, sin darnos cuenta que estamos sedientos de una belleza menor, de la belleza de los objetos que nos rodean, de la belleza de las cosas cotidianas, para que esa belleza nos haga suyos amablemente día a día, en el contacto íntimo del entorno.” (fig. 36)

### La Alhambra

Pertenciente a una idea de exposición fundamentada en una concepción de lo “bien ejecutado, sobrio y medido” y en la eficacia constructiva puesta al servicio del material expresado en el detalle, el hermetismo monumental del pabellón de Nueva York buscaba, en una actitud de Carvajal Javier que nace de su admiración por referencias como el conjunto y palacios granadinos, la emoción y sentido final en el descubrimiento y belleza de su espacio interior y contenidos. Continente amurallado, sumaba a los objetos expuestos, el detalle de la propia construcción, decoración, iluminación y mobiliario en un mismo motivo rítmico y repetitivo de elementos que no manifestaban su junta. Un modo de disponer en el aire el material que en el pabellón se percibe en la junta estructural de los dos cuerpos elevados revestidos por placas de hormigón, desplazados y separados entre sí por un espacio libre como separación abierta. Junta

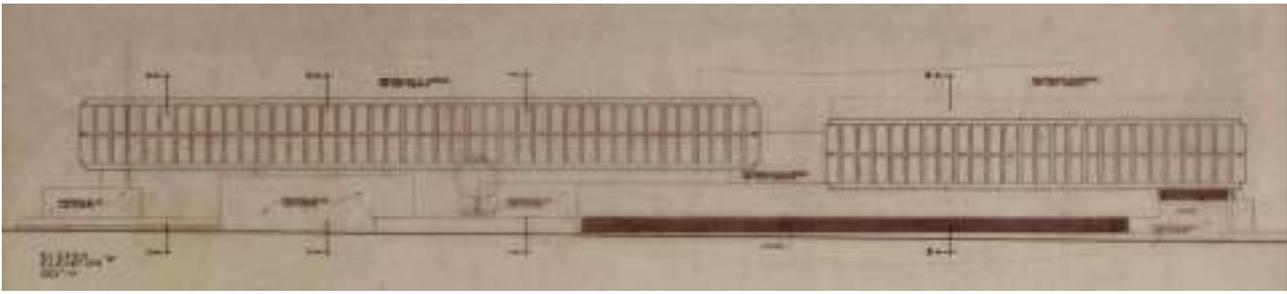


Figura 37. Separación entre volúmenes principales y entre planta baja y suelo.  
Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra

Figura 38. Alzado de acceso a exposiciones y salón de actos. Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra

Figura 39. Butaca Granada. Diseño Javier Carvajal para el Pabellón de España 1964.  
Fuente: Fondo Carvajal, Archivo General Universidad de Navarra y catálogo de JMM.



que podemos observar de igual modo en la elevación de la planta baja sobre el suelo realizada como un vacío entre dos masas.<sup>34</sup> (fig. 37 y 38)

La junta producida como hueco entre los materiales es utilizada también en el detalle de unión de las grandes placas prefabricadas de hormigón en U de las fachadas que, al igual que los propios volúmenes principales del proyecto, se perciben flotantes o ingravidas de un modo similar al almohadillado tallado en piedra de un palacio renacentista florentino o granadino. Almohadillado y juntas rehundidas presentes a su vez en el acolchado de las puertas del salón de actos o del cuero de los sillones Granada diseñados por el arquitecto para la exposición y distribuidos por ella. (fig. 39)

Una referencia continuada a la Alhambra como modelo y fuente de soluciones compositivas que se manifiesta en el tránsito directo de piezas-cajón a las placas lisas de la fachada lateral del salón de actos, similar al encuentro en el palacio de Machuca de la fachada principal con la lateral en el acceso a los palacios nazaríes, situación en ángulo desde la que se percibe de un modo aéreo el sillar almohadillado en una visión en escorzo. (figs. 40 y 41)

En su interior, la junta por ausencia es visible en la solución acústica de tacos colgados de madera de nogal que desmaterializan el techo en una sensación de infinito, réplica al pavimento de baldosas curvilíneas de barro artesanal, y que son diseñados como un firmamento de

34. No solo las separaciones y juntas son vacíos, los huecos de su obra son vistos por Juan Daniel Fullaondo como vacíos entre masas: “El hueco queda oculto, concebido casi como fortuita, oscura penetración, espacios negativos, localizados entre aplastantes masas opacas (...)”. “De nuevo la Torre de Valencia”. Extracto de Nueva Forma, nº 84 y 85, 1973.



Figura 40. Pabellón de España en la Feria de Nueva York, 1964. Maqueta realizada por Roberto Guldris para la exposición Javier Carvajal, Arquitecto, COAM mayo 1991. Fuente: Francisco Fariña Martínez.

Figura 41. Palacio de Carlos V, Granada. Encuentro en esquina del sillar almohadillado. Fuente: Enrique Colomé Montañés.

Figura 42. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Montaje del techo de piezas acústicas de madera de nogal. Fuente: Fondo Javier Carvajal García-Valdecasas.



maravillosas *muqarbas*<sup>35</sup> o un artesanado reticular en negativo. Su prolongación en las grandes lámparas de aluminio que iluminaban la diversidad de objetos industriales y artesanales, producía un efecto en perspectiva evocador de las voluminosas yeserías y arquerías flotantes de los patios nazaríes que, apoyadas en mínimas columnas parecen descender simbólicamente, afirmando el *paraíso* de la Alhambra como modelo naturalista trasladado al interior.<sup>36</sup> (figs. 42, 43 y 44)

El lenguaje fragmentado del pabellón componía un obsesivo e ingrátido mosaico espacial, una secuencia de contraluces y celosías tamizadas, presentes en la retina y mano del autor desde la materialidad que caracteriza la fisicidad de su obra<sup>37</sup> y los rasgos de la atmósfera del pabellón percibida,

35. Las bóvedas de los pequeños y reflectantes mocárabes se construían en piezas de yeso o madera suspendidas de estructuras ocultas de madera pareciendo descender. Destaca en la Alhambra la cúpula de la sala de los Abencerrajes, junto al Patio de los Leones.

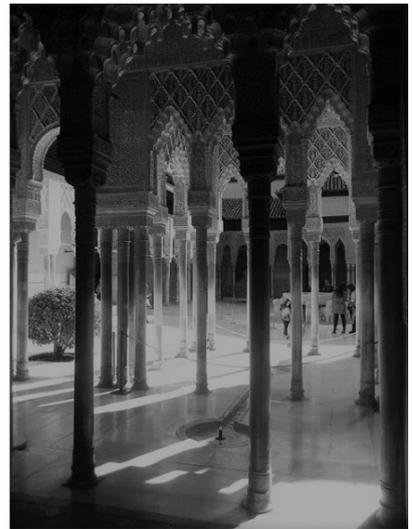
36. Representación de paisajes o arquitecturas mediante el empleo del material que también realizaron Aalto o Mies.

37. Ficidad iniciada en el contraste funcional de materiales y que evoluciona hacia un manierismo del revestimiento, en paralelo a otros arquitectos como Luigi Moretti o Carlo Scarpa.

---

Figura 43. Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York, 1964. Interior.  
Fuente: Fondo Javier Carvajal García-Valdecasas.

Figura 44. Arquerías del Patio los Leones. Escorzo. Fuente: Enrique Colomé Montañés.



como acertadamente fue descrita, a *trazos*.<sup>38</sup> El silencio de este laberinto, *vacío* y sombra bajo la gran cubierta producía una incertidumbre que remite, en último término, a la filosofía de un humanismo agónico y deseo de trascendencia descritos por Javier Carvajal desde el recuerdo a José Antonio Coderch: “De ti aprendí la duda ante lo excesivamente racional, lo excesivamente cierto; el rechazo de un concepto de verdad que excluye otras verdades. Gracias a ti, quise ver la arquitectura como tú la viste, ni solo arte ni solo técnica, compleja y contradictoria pasión de un quehacer que usando de esas herramientas hace su camino pensando en el hombre que se debate en el misterio.”<sup>39</sup>

---

38. Salvador Dalí, París 1964.

39. “José Antonio Coderch de Sentmenat”, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pag. 238.

## Bibliografía

### *Escritos relacionados de Javier Carvajal*

Carvajal Ferrer, J. (1957) Memoria de Actividades. Estancia en la Academia de Roma.

Carvajal Ferrer, J (1962) 'Cuando todo empezaba'. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J (1967) 'Problemas de Madrid'. 1967. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J (1969) 'Un escrito de hace 20 años' Madrid, 1969. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J (1969) 'No nos sirven'. Diciembre 1969. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J (1970) 'Ciudad y naturaleza'. Marzo 1970. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J (1990) 'Nada es negativo'. Octubre 1990. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM, 1991.

Carvajal Ferrer, J. (1989). 'José Antonio Coderch de Sentmenat'. En: Coderch, 1913-1984, Ed. Gustavo Gili, Barcelona

Carvajal Ferrer, J. (1997) Curso Abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos. Textos dispersos. Madrid, España: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. COAM.

Carvajal Ferrer, J (2000) 'Javier Carvajal Monografía'. Madrid. España: Munilla Lería.

### *Otros autores. Libros y artículos*

AAVV. 'Manifiesto de la Alhambra' (1953). Ed. original: Dirección general de Arquitectura. Ministerio de la Gobernación. Madrid. Ed. consultada: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2004.

Fernández Alba, A. (1972). 'La crisis de la arquitectura española (1939-1972)'. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid.

Fernández Alba, A. (1990) 'Velada Memoria'. COAM Madrid.

Fernández Isla, J.M.; Peire, M. J. (1991) 'Carvajal Arquitecto'. Madrid. España: COAM.

Fernández Isla, J.M. (1996) 'J. Carvajal Arquitecto'. Madrid: COAM. España

Ockman, Joan (1993). 'Architecture Culture 1943-1968'. New York. EEUU: Rizzoli.

Fullaondo, J.D. (1966). 'Humanismo y Paradoja en Mies van der Rohe'. En: Textos Críticos, 1966. COAM. Madrid. Pag. 33-34.

Fullaondo, J.D. (1968). 'La escuela de Madrid'. Revista Arquitectura nº 118, 1968, págs. 11-21.

Fullaondo, J.D. (1968). 'De nuevo la Torre de Valencia'. En J. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM. 1991. Pag. 27-30.

'Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York'. Arquitecto: Francisco Javier Carvajal Ferrer. En: Zodiac, 1965, nº 15 diciembre.

Ramírez de Lucas, J. Gabino, A. Presentación al catálogo del Pabellón de España de la Feria de Nueva York, Madrid, Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España, 1964-1965.

Ramírez de Lucas, J. 'El pabellón de España en la Feria de Nueva York'. ABC (25/05/1989).

Revista Nacional de Arquitectura: nº 168, 1955; nº 169, 1956; nº 173, 1956; nº185, 1957; nº 192, 1957.

Saura, Carlos. 'La Madriguera'. En J. Carvajal Arquitecto. Madrid. España: COAM. 1991. Pag. 15-20.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Pablo Fernández Díaz-Fierros

Universidad de Sevilla / Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
contacto@pablodiazfierros.com

### *Charles Clifford en la Colección Fierros / Charles Clifford in the Fierros Collection*

La admiración que el pintor asturiano Dionisio Fierros sentía por la obra del fotógrafo británico Charles Clifford constituye el origen de la, así denominada por el investigador, Colección Fierros. La información de su contenido se hace pública por primera vez en este artículo, tanto por la relevancia de su descubrimiento como por lo que contiene de propuesta de comunicación de la arquitectura y de reivindicación de esta como patrimonio. Además de dar a conocer la Colección –con especial atención sobre las fotografías inéditas que introducen nuevos datos sobre la vida y obra de Clifford– se teoriza, con hipótesis y tesis, sobre la estrecha y escasamente conocida relación amistosa y profesional que mantuvieron el fotógrafo y el pintor en la España de mediados del siglo XIX.

The Fierros Collection originated as a result of the admiration that the Asturian painter Dionisio Fierros felt for the work of the British photographer Charles Clifford. In this article, public information about the content of the Collection is presented for the first time to highlight the relevance of its discovery, that is to say, its importance as a valuable medium of communication of the architecture and in order to be recognized as part of our historic heritage. Particular focus is given to heretofore unpublished photographs which introduce new data about Clifford's life and work. As well, the close and little-known professional relationship and friendship between the photographer and the painter in the middle of the 19<sup>th</sup> century in Spain, is examined, with hypothesis and thesis.

---

Charles Clifford, Dionisio Fierros, Fotografía, Pintura, Arquitectura, Siglo XIX  
/// Charles Clifford, Dionisio Fierros, Photography, Painting, Architecture, 19<sup>th</sup> Century

Fecha de envío: 27/04/2020 | Fecha de aceptación: 22/05/2020



Charles Clifford fue uno de los fotógrafos pioneros y más relevantes de los albores de la fotografía de arquitectura española en la mitad del siglo XIX. Nació en el sur de Gales en 1819, pero desarrolló su carrera profesional en España. Llegó a Madrid en octubre de 1850, con 31 años, y se dio a conocer anunciándose en la prensa local como aeronauta en ascensiones en globo desde la plaza de toros, actividad que abandonó en 1851 para dedicarse plenamente a la fotografía, primero al retrato de estudio y después a las vistas, fundamentalmente de ciudades, monumentos y obras públicas de nuestro país. Su fama llegó a Palacio y fue nombrado fotógrafo real por expreso deseo de Isabel II, realizando su primer trabajo en febrero de 1852 y formando parte de las comitivas desde julio de 1858 (López Mondéjar, 1999, p.29) hasta poco antes de su muerte el 1 de enero de 1863 en Madrid, tras doce años de intensa actividad y de frecuentes viajes de trabajo por algunas regiones y ciudades de España.

Cuando los límites de los enfoques objetivistas –que entendían la fotografía como un correlato de la realidad– se hacían evidentes, ningún otro fotógrafo de su generación exploró como él las posibilidades expresivas del nuevo medio de registro de la imagen arquitectónica. Analizó el punto de vista al detalle, sabiendo que esto influía decisivamente en la representación del tema, e intervino en las escenas antes de la toma, componiéndolas escenográficamente y diseñándolas a su buen criterio. Estos posicionamientos, aunque hoy parezcan obvios, se deben valorar a partir de la influencia que ejercieron en su tiempo, cuando la fotografía de arquitectura estaba todavía en una fase inicial de experimentación, de construcción de una teoría.

Clifford realizó diversos viajes por Europa para conocer las últimas novedades técnicas, emprender negocios y promocionarse, siendo Francia, Inglaterra y Alemania los países que más veces visitó por liderar el

desarrollo del invento. En esos desplazamientos también se relacionó con los mejores fotógrafos del panorama europeo, como debió suceder hacia 1856 en París con Édouard Baldus (1813-1889), un pintor fracasado que aplicó sus conocimientos artísticos al nuevo procedimiento de representación gráfica, logrando de esta forma imágenes de mayor calidad expresiva frente a la estrictamente documental de aquellos años (Fernández Díaz-Fierros, 2019, pp. 81-86). Estos aprendizajes, tanto técnicos como estéticos, le fueron muy útiles a Clifford para dar forma a sus ideas fotográficas en su apuesta por explorar el potencial artístico del nuevo medio. En muchos casos firmaba y fechaba caligráficamente sus fotografías, siguiendo el proceder habitual en la pintura. Fue un precursor en el esfuerzo de integrar en los proyectos comerciales, realizados al amparo de un encargo profesional con intenciones propagandísticas, factores estéticos que caracterizaran y particularizaran un estilo en su obra. Y con ese objetivo acudió a la pintura, y buscó inspiración en el Museo Nacional de Pintura y Escultura –actual Museo Nacional del Prado– y en la colección del Palacio Real, tal como él mismo escribió en su libro *A Photographic Scramble through Spain*,<sup>1</sup> publicado en Londres por Marion & Co. entre octubre de 1861 y marzo de 1862 (Bullough, 2013, p. 201).

De la convivencia entre fotógrafos y pintores en el Madrid de mediados del siglo XIX surgieron, frecuentes asociaciones amistosas y profesionales, hecho que contradice la extendida idea de la rivalidad entre ambas disciplinas. De una manera muy natural la fotografía pasó de ir a remolque de la pintura, sobre todo en las primeras décadas de vida del invento, a establecerse como un medio de comunicación visual con una especificidad como procedimiento de expresión gráfica, especialmente en la toma exterior de arquitectura y paisaje, donde la selección espacial, la organización y la jerarquía de los elementos que la configuran juegan un papel determinante en la significación plástica. Por su parte, los artistas, en su búsqueda de la fidelidad, utilizaron la fotografía como modelo para pintar sus cuadros, un recurso muy frecuente en la pintura de la época para aproximarse a la realidad «sin necesidad de una interpretación plástica» (García Quirós, 2002, p. 111). De esas fructíferas relaciones entre ambos oficios surgieron, no solo colecciones privadas de fotografía, como de la que más adelante nos ocuparemos, sino intercambios de inquietudes y experiencias estilísticas y temáticas aplicables a sus respectivos medios.

De la relación específica entre el fotógrafo Charles Clifford y el pintor Dionisio Fierros Álvarez,<sup>2</sup> atendida en las páginas siguientes, es plausible deducir que cada uno vio en la disciplina del otro no un competidor, sino un aliado. La relación biunívoca entre sus respectivas obras fue el resultado de la profesional y amistosa entre ambos. No de otra forma puede entenderse la prolífica presencia de obras del galés en la Colección privada de fotografía del pintor. Esta fructífera relación entre los dos personajes es el origen de esta investigación.

1. *Una aventura fotográfica por España*. Traducido por el investigador al castellano. Biblioteca Nacional de España, Madrid, ER/5661, p. 24.
2. Hijo de Nicolás Fernández Fierros y María Álvarez del Valle, Dionisio adopta como nombre artístico el segundo apellido paterno.

Fierros tenía catorce años cuando el 15 de mayo de 1841 partió desde Ballota, la aldea asturiana donde nació en 1827, hacia Madrid para aprender el oficio de sastre en el taller de un tío suyo, según un relato que escribió el propio pintor, publicado por su nieto Dionisio Gamallo Fierros en el periódico de Oviedo *La Nueva España*, el 8 de noviembre de 1960 (López; García Quirós, 2000, pp. 11-15). El desinterés por la sastrería le llevó ser acogido como aprendiz de mayordomo en la casa de José María Magallón y Armendáriz, Marqués de San Adrián (1763–1845), un apasionado del arte que fuera elegantemente retratado por Goya en 1804.

Comprobada la habilidad de Dionisio con el dibujo y descartados otros oficios, comenzó en 1842 sus estudios de pintura bajo la protección y generosidad del marqués, primero en el taller de José de Madrazo y Agudo (1781–1859), director de la Real Academia de San Fernando y del Real Museo de Pintura y Escultura y después, desde 1844 a 1854, en la de su hijo Federico, que era más receptivo a las novedades estilísticas procedentes de París y Roma que fascinaron a un joven Fierros. En la búsqueda de su estilo propio, el pintor asturiano visitó con frecuencia la pinacoteca nacional –donde años atrás recibió las clases de Madrazo– para admirar las obras de los grandes maestros de su pasado, especialmente de Velázquez, el gran artista a seguir. A pesar de su origen rural, no tardó en hacerse con un cierto prestigio como retratista entre de las clases más acomodadas y un lugar en los círculos intelectuales y artísticos deseosos de nuevas experiencias creativas.

Fierros buscaba innovaciones estéticas con las que experimentar una obra más libre y personal que no tuviera que someterse a las exigencias del encargo burgués. Esta búsqueda le llevó a viajar por Europa, visitando, entre otras ciudades: Roma, Venecia, Nápoles, Florencia y, por supuesto, París, que era un hervidero cultural que ejercía un magnetismo especial hacia los artistas. También mudó en varias ocasiones su residencia: Madrid, Santiago de Compostela, Ribadeo, La Coruña y Oviedo, aunque mantuvo siempre una vinculación con la capital, donde conservaba un estudio que visitaba esporádicamente. En uno de esos viajes a Madrid murió inesperadamente. Era el 24 de junio de 1894 y tenía 67 años.

Su producción artística fue muy diversa: pintó escenas costumbristas, de temática histórica, religiosa y mitológica, paisajes, bodegones y unos trescientos retratos (Rodríguez Paz, 2019, pp. 419-663), la mayoría por encargo de la burguesía y, en menor medida, vinculados a la aristocracia y a la realeza. Entre estos últimos cabe destacar los de Isabel II, que, como ya hemos comentado, era una de las clientas predilectas de Clifford. Los retratos regios se realizaban siguiendo unos modelos “oficiales” –generalmente fotografías– que distribuía Federico de Madrazo, el primer pintor de cámara de la reina, para evitar el posado durante largas sesiones.

Aunque Fierros se relacionó con los principales artistas del Madrid de su tiempo, como Carlos de Haes (1826-1898), el paisajista español más destacado del momento, para el tema que nos ocupa en este artículo es pertinente resaltar la estrecha amistad que mantuvo con el pintor Manuel Blas Rodríguez Castellano y de la Parra, más conocido como Manuel Castellano (1826–1880), personaje central en la historia del coleccionismo fotográfico de nuestro país. La Colección Castellano,

como así se la denomina, está formada por unos dieciocho mil ejemplares, fundamentalmente retratos y, en menor medida, vistas de ciudades españolas y extranjeras, abarcando el periodo cronológico comprendido desde 1853 a 1880. La prueba más evidente del vínculo afectivo entre los dos pintores es el retrato de Castellano que pintó Fierros en 1865, incluyendo una amistosa dedicatoria junto a la firma: «A mi am.º M. Castellano / D.º Fierros». Esta amistad deriva de haber sido compañeros en su época de formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y hubo de mantenerse hasta su muerte. Ambos llevaron una carrera semejante, frecuentaron los círculos artísticos madrileños y se presentaron a varias ediciones de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (Castellano lo hace al menos en las de 1856, 1862 y 1866; y Fierros en los años 1860, 1862, 1864, 1866), con un común interés hacia la temática costumbrista, (fig. 01).

Castellano y Clifford también mantuvieron una buena amistad. En la Colección del primero hay vistas tomadas por el segundo y, a su vez, éste reprodujo al menos un cuadro de Castellano fechado en 1853: *Patio de la cuadra de caballos de la plaza de toros, antes de una corrida*.<sup>3</sup> Una prueba del afecto entre ambos es la carta que el fotógrafo envió al pintor solicitándole los nombres de las personas que aparecían en el cuadro antes mencionado y la dirección de un amigo interesado en unas «fotos». Ignoramos los motivos del interés por conocer las identidades de los personajes que aparecían en la pintura, pero conocidas las habilidades comerciales de Clifford, no sería descabellado pensar que planease vender a cada uno de ellos una copia de la reproducción fotográfica del cuadro (fig. 02).

No es un dato desdeñable que escribiera la carta en español, puesto que el resto de correspondencia del fotógrafo a la que hemos tenido acceso está redactada en francés. En dos de las tres cartas consultadas –fechadas el 2 de febrero y el 8 de junio de 1857– bajo la firma de Clifford figura la dirección de su residencia: Cava Alta nº 1 (Fontanella, 1999, p. 69). La carta dirigida a Castellano no está datada, pero la escribió desde la misma calle de Madrid que acabamos de mencionar, lo que nos permite asegurar que fue en 1857, pues el 1 de enero de 1858 la familia Clifford vivía en San Jerónimo nº 16, cuarto 4 (Fontanella; Kurtz, 1996, p. 14).

En la carta el fotógrafo escribe lo siguiente:

Amigo mio,

Quires U. hacer mi el favor de dar mi los nombres escritos de las personas principales eñ en el cuadro suyo de los toreros y el numero en la calle de Atocha del amigo d U. que se propone por la venta de las fotos.

V. A. afo<sup>4</sup>

QBSM<sup>5</sup>

Clifford

Cava Alta 1

3. Madrid, Museo Nacional del Prado, P004272.

4. Abreviatura de: “Vuestro amigo afectísimo”.

5. Abreviatura de: “Que besa su mano”.



Fig. 01. Fierros. *El pintor Manuel Castellano*, 1865. Óleo sobre lienzo, 52 x 43 cm. © Madrid, Museo Nacional del Prado

Fig. 02. Carta de Clifford a Castellano, 1857. Manuscrito a tinta sobre una hoja 18,7 x 24,7 cm. © Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/12946/71

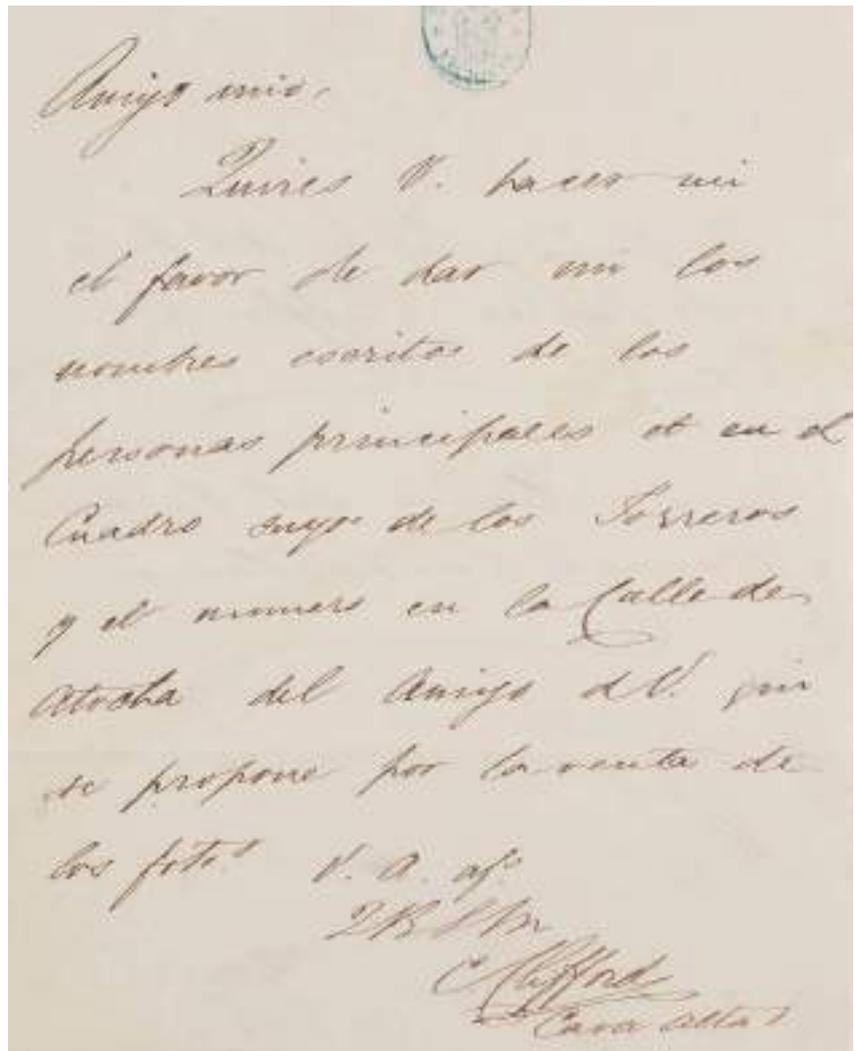




Fig. 03. Fotografías de Clifford en la Colección Fierros. © Fernández Díaz-Fierros, Pablo, 2016

Fig. 04. Fierros. *Rincón del taller del artista*, Oviedo, h. 1888. Óleo sobre lienzo 73 x 55 cm. © Fernández Díaz-Fierros, Pablo, 2019. Ribadeo, colección particular



Es una hipótesis razonable pensar que Manuel Castellano, amigo de Fierros y de Clifford, contagiase a su condiscípulo la pasión por el coleccionismo fotográfico, con especial predilección por la obra del galés. Del mismo modo, también resulta plausible suponer que Clifford, además de sus visitas a los museos, frecuentase los círculos artísticos del panorama madrileño de su época que operaban con esos códigos que perseguía en sus fotografías para elevarlas a la categoría de obras de arte. Y de ahí su amistad con Fierros, artista inquieto, viajero, interesado por las novedades artísticas que llegaban de Europa y habitual en aquellos ambientes de la capital. No se explica de otro modo que un pintor de origen humilde acumulara un conjunto de obras tan formidable de Clifford: el fotógrafo predilecto de las entonces reinas de España e Inglaterra, de los Duques de Osuna, Frías y Montpensier, del Marqués de Mirabel y de la gran empresa del Canal de Isabel II, entre otras personalidades aristocráticas y administraciones públicas. Solo del galés tenía, al menos, sesenta fotografías, de las que hemos hallado, analizado y catalogado cuarenta y ocho, algunas inéditas y justificadamente atribuidas, y otras conocidas pero que aportan novedades en la selección del encuadre o en los manuscritos. Del conjunto fotográfico se da aquí información pública por primera vez, tanto por la relevancia de su descubrimiento como por su alto contenido arquitectónico: es decir, por lo que proponen de comunicación de la arquitectura y de reivindicación de esta como patrimonio en la España de mediados del siglo XIX (fig. 03).

Las fotografías tomadas por Clifford pertenecientes a la Colección Fierros estuvieron guardadas durante más de un siglo en una carpeta almacenada en un armario de una casa de Ribadeo, localidad lucense fronteriza con el Principado de Asturias, a unos sesenta kilómetros de Ballota. Posiblemente sea la misma carpeta de tapas de cartón verde que aparece bajo un sillón en un óleo de Fierros que muestra una serie de objetos propios del espacio de trabajo del artista, si bien la carpeta que guardaba las fotografías tiene unos refuerzos metálicos en las esquinas que no aparecen en el cuadro y la cinta del lomo es ligeramente más delgada. Es probable que se modificara tiempo después, puesto que María Gamallo Fierros, una nieta del pintor, recordaba esa carpeta en su casa desde su infancia (fig. 04).

Ribadense era Antonia Carrera, la esposa del pintor. Cuando enviudó, regresó desde Oviedo a su pueblo y se instaló con sus cuatro hijos en la casa que años atrás había encargado construir Dionisio y donde pasaban algunos veranos. Llevó consigo obras y pertenencias del pintor, entre las se encontraban un buen número de cuadros, dibujos, grabados, litografías y la Colección de fotografías objeto de este artículo. Ignoramos la historia y el recorrido de la carpeta anterior a su hallazgo en 2002, año en el que los descendientes de Fierros se repartieron el conjunto, previamente dividido sin criterio artístico en diversos lotes. Ninguno de ellos era experto en la materia ni estaba asesorado por un especialista, por lo que la distribución se realizó sin atender al posible valor fotográfico, tan solo guiados por el afecto que cada cual le pudiera tener a un determinado edificio, monumento o paisaje mostrado en tal o cual vista. Una primera mirada analítica y experta en 2016 fue suficiente para aventurar que aquellas fotografías iban a deparar más sorpresas de lo que inicialmente hubiéramos sospechado, no solo por la cantidad y el buen estado general del conjunto, sino por el reconocimiento de la autoría de las piezas.

Clifford murió a la temprana edad de cuarenta y tres años y ejerció la actividad profesional utilizando el papel como soporte de las copias en positivo desde 1852 a 1862 de modo muy personal, realizando él mismo sus trabajos o, a lo sumo, con la colaboración de Jane, su esposa, y de algún ayudante de laboratorio, pero sin la necesidad de formar parte, como entonces comenzaba a ser habitual, de ninguna sociedad ni asociación profesional. Por este motivo, su producción total comprende entre ochocientas y ochocientas cincuenta fotografías (pues el catálogo aún está pendiente de compleción), una cantidad muy pequeña si la comparamos con otras empresas fotográficas de su época, como la próspera Laurent & Cía. Por diversas razones y acontecimientos que pudieron suceder con anterioridad al hallazgo, no tenemos datos precisos que nos informen sobre cuál era el contenido original de la Colección; sin embargo, el resultado de la presente investigación y la relación directa del autor con los descendientes del pintor, nos permiten afirmar que estaría formada por sesenta y tres ejemplares de Clifford, un 7,5%, aproximadamente, de la obra completa del galés.

Dentro de las cuarenta y ocho fotografías estudiadas, cuarenta y tres tienen confirmada la autoría de Clifford mediante la firma, el sello seco o, en su defecto, por figurar en el inventario de referencia para el estudio de la obra del fotógrafo galés, a pesar de que la primera edición ya supera los veinte años (Fontanella, 1999, pp. 231-320). Seguramente los cinco ejemplares restantes también se deban a Clifford –su tamaño, estilo y las segundas placas localizadas en otras colecciones públicas con la condición de autor confirmada refuerzan esta hipótesis– pero al no estar catalogados y carecer de marcas y manuscritos los consideraremos atribuidos:<sup>6</sup> s.t. Fuente de Neptuno, Madrid, h. 1853; s.t. Portada del Palacio de Pedro I, patio de la Montería, Alcázar de Sevilla, Sevilla, abril de 1854; s.t. Puente de Llera, Oviedo, h. 1854; Palacio del Infantado, fachada lateral, Guadalajara, h. 1856; s.t. Obras de restauración del puente de Alcántara, Cáceres, mayo de 1858, (fig. 05)

---

6. El título de las fotografías inéditas se escribe sin cursiva y con carácter estrictamente descriptivo del motivo representado.



Fig. 05. Fotografías atribuidas a Clifford en la Colección Fierros. © Fernández Díaz-Fierros, Pablo, 2016. De izquierda a derecha y de arriba abajo:  
 S.t. Fuente de Neptuno, Madrid, h. 1853.  
 S.t. Portada del Palacio de Pedro I, patio de la Montería, Alcázar de Sevilla, abril de 1854 s.t.  
 Puente de Llera en construcción, Oviedo, h. 1854.  
 S.t. Palacio del Infantado, fachada lateral, Guadalajara, h.1856.  
 S.t. Obras de restauración del puente de Alcántara, Cáceres, mayo de 1858.

Veintiséis fotografías van montadas sobre una cartulina de la marca BFK Rives que soporta las anotaciones manuscritas y el sello seco del autor, ligeramente superpuesto al papel fotográfico (fig. 06). La Colección está actualmente distribuida entre Ribadeo, Lugo, Santiago de Compostela y Sevilla.

Es muy probable que, derivado del afecto entre Clifford y Fierros, el fotógrafo regalase al pintor algunas de sus copias, especialmente aquellas que tenían imperfecciones en el revelado o las tentativas de búsqueda del mejor punto de vista, susceptibles de ser repetidas posteriormente con una técnica más avanzada. Seguramente este último sea el caso del calotipo<sup>7</sup> de la Colección Fierros s.t. Fuente de Neptuno, h. 1853, cuyo encuadre es similar al de una fotografía del mismo motivo tomada por Clifford entre 1859 y 1861<sup>8</sup> con una placa de cristal, cuya superficie lisa proporcionaba una mayor definición que el ya obsoleto negativo de papel.

De mayor interés para el estudio de los métodos, las técnicas y los artificios utilizados por Clifford para comercializar sus trabajos, es el caso la vista de s.t. obras de restauración del Puente de Alcántara, tomada en

7. Papel impregnado con una imagen negativa que se positivaba por contacto directo con otro papel fotosensibilizado.

8. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700030.



Fig. 06. Sello seco de Clifford: «C.  
CLIFFORD Photo of H M» © Fernández  
Díaz-Fierros, Pablo, 2016

mayo de 1858, e inicialmente catalogada como una primera placa de una fotografía del mismo puente sin andamios ni operarios.<sup>9</sup> Tras un minucioso estudio comparativo entre ambas vistas, superponiéndolas con Photoshop, concluimos que los dos positivos de Alcántara proceden del mismo negativo. Este episodio confirma que el ejemplar de la Colección Fierros, además de inédito, tiene un valor extraordinario por ser una de las pocas fotografías del puente (por no decir la única) obtenidas a partir de la placa original antes de ser retocada con pincel y pintura para ocultar los operarios y los utensilios de la obra que Clifford consideró “sobrantes” en la composición. La decisión de intervenir de un modo tan evidente sobre el negativo es en sí un posicionamiento cargado de intencionalidad, pues no cabe duda que con la manipulación el fotógrafo eludió reflejar con fidelidad la escena que realmente presencié. Este caso demuestra que los positivos que Clifford comercializó de esta vista del Puente de Alcántara no procedían íntegramente de un negativo expuesto con la cámara, sino de uno pintado a mano; el acto fotográfico es, por lo tanto, una superación de la fotografía objetiva –en la que el fotógrafo es un testigo que registra con fidelidad un hecho, sin intervenir en la acción, aceptando tal y como están los elementos de composición desde el punto de vista y el momento elegido– en favor de un discurso de componentes más estéticas que realistas.

En el caso de la fotografía del Palacio del Infantado, una comparación con la vista del mismo patio que figura en el álbum *Vistas fotografiadas de la Alameda, del palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo (hoy inclusa) pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Osuna y del Infantado sacadas por Clifford*,<sup>10</sup> confirma que el ejemplar de la Colección Fierros se tomó en una visita al Palacio no documentada, a juzgar por el arbolado y el resto de la vegetación, lo que introduce una incógnita temporal en la biografía de Clifford en España.

Estas particularidades, entre otras que bien merecen una investigación específica, distinguen a la Colección Fierros como un conjunto ejemplar. Ante la imposibilidad, por extenso, de presentar en este artículo un inventario gráfico y completo de la Colección, con sus respectivas fichas técnicas, hemos agrupado en la siguiente tabla las fotografías por títulos, según la naturaleza del motivo representado. Escribimos en letra cursiva las atribuidos a Clifford mediante anotación manuscrita en el soporte fotográfico o cualquier otro documento de la época que lo acredite, así como aquellos títulos consolidados en el tiempo por los diferentes investigadores que con más empeño han estudiado la historia de la fotografía española de la segunda mitad del siglo XIX, con especial atención a Lee Fontanella, Gerardo Kurtz y Publio López Mondéjar. El título de los ejemplares inéditos, como ya se ha dicho, se escribe sin cursiva.

9. Ejemplar subastado el 19 de octubre de 2016 por la galería barcelonesa de arte y fotografía Juan Naranjo [juannaranjo.eu/auction/charles-clifford-fotografias-documentales-de-america-latina/](http://juannaranjo.eu/auction/charles-clifford-fotografias-documentales-de-america-latina/) (consulta: 12/11/2018).

10. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/LF/87 (46).

## Taxonomía de la Colección Fierros

Arquitectura religiosa (12)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Catedral, Puerta Oeste</i>, Salamanca, 1853</li> <li>– <i>Catedral desde el sur</i>, Burgos, 1853</li> <li>– <i>Catedral, vista exterior desde el suroeste</i>, Burgos, 1853</li> <li>– <i>Puerta de la Coronería</i>, catedral de Burgos, 1853</li> <li>– <i>Catedral, ábside desde el noroeste</i>, Segovia, 1853</li> <li>– <i>Iglesia de Sancti-Spiritus</i>, Salamanca, 1853</li> <li>– <i>Catedral, parte posterior</i>, León, 1854</li> <li>– <i>Catedral, puerta oeste, desde lejos</i>, León, 1854</li> <li>– <i>Claustros de la catedral</i>, Oviedo, 1854</li> <li>– <i>Catedral, Zamora</i>, 1854</li> <li>– <i>Catedral, Puerta del Obispo</i>, Zamora, 1854</li> <li>– <i>Catedral, Puerta principal, llamada del Perdón</i>, Toledo, 1858</li> </ul>
Arquitectura áulica (13)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Alcázar y Torre de Juan II</i>, Segovia, 1853</li> <li>– <i>La Granja</i>, Palacio Real, La Granja de San Ildefonso, 1853</li> <li>– <i>Puerta de Santa María</i>, Burgos, 1853</li> <li>– <i>S.t. Portada del Palacio de Pedro I</i>, Alcázar de Sevilla, 1854</li> <li>– <i>Vista de la fachada principal del Palacio del Infantado</i>, Guadalajara, 1856</li> <li>– <i>Vista detalle del Patio de los Leones</i>, Guadalajara, 1856</li> <li>– <i>S.t. Palacio del Infantado</i>, Guadalajara, h. 1856</li> <li>– <i>Vista detalle del Patio de los Leones, Patio de Santa Cruz</i>, Toledo, 1856</li> <li>– <i>Ruinas del Castillo del Excmo. Duque de Frías</i>, Jarandilla de la Vera, Cáceres, 1858</li> <li>– <i>Merendero del Emperador Carlos V</i>, Yuste, 1858</li> <li>– <i>Puerta del Hospital de Santa Cruz</i>, Toledo, 1858</li> <li>– <i>Colegio de San Gregorio</i>, patio, Valladolid, 1858</li> <li>– <i>Puerta de Alcalá</i>, Madrid, h. 1858</li> </ul>
Arquitectura vernácula (2)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– s.t. <i>Cuesta de los Chinos</i>, Granada, 1854</li> <li>– <i>Calle de Cuacos</i>, Cuacos de Yuste, Cáceres, 1858<sup>11</sup></li> </ul>
Obra civil (4)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– S.t. <i>Puente de Llera en construcción</i>, h. 1854</li> <li>– <i>Puente-acueducto de los Pinos</i>, Canal de Isabel II, h. 1856</li> <li>– S.t. <i>Obras de restauración del puente de Alcántara</i>, 1858</li> <li>– <i>Inauguración del Canal de Isabel II</i>, Madrid, 1858</li> </ul>
Estatuas y fuentes (6)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Cibeles</i>, Madrid, 1853</li> <li>– S.t. <i>Fuente de Neptuno</i>, Madrid, h. 1853</li> <li>– <i>Fuente de Andrómeda</i>, La Granja de San Ildefonso, 1853</li> <li>– <i>Fuente de Anftrite</i>, La Granja de San Ildefonso, 1853</li> <li>– <i>Fuente de los Tritones</i>, Madrid, h. 1859-1861</li> <li>– <i>Estatua de Felipe IV en la Plaza de Oriente</i>, Madrid, h.1857-1859</li> </ul>
Otros monumentos (4)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Acueducto</i>, vista completa, Segovia, 1853</li> <li>– <i>Cruz Gótica</i>, Jarandilla de la Vera, Cáceres, 1858</li> <li>– <i>Ruinas del templo romano</i>, Mérida, 1858</li> <li>– <i>Tumba de los Escipiones</i>, Tarragona, 1860</li> </ul>
Paisajes (6)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Vista de la ciudad con el Alcázar y el Castillo de San Servando desde el otro lado del río Tajo</i>, Toledo, 1857</li> <li>– <i>Vista General</i>, Jarandilla de la Vera, Cáceres, 1858</li> <li>– <i>Pueblo y fuerte</i>, Cardona, Barcelona, h. 1858</li> <li>– <i>Balneario</i>, Puda, Barcelona, 1858</li> <li>– <i>Cascadas</i>, San Miguel de Fay, Barcelona, h. 1858</li> <li>– <i>Vista desde Monjuich [sic]</i>, Barcelona, 1860</li> </ul>
Escenas costumbristas (1)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Traje de boda en la Gartera [sic]</i>, Oropesa, Toledo, 1858</li> </ul>
Reproducciones pictóricas (1)	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Una romería en las cercanías de Santiago</i>, de Dionisio Fierros, Madrid, 1860</li> </ul>

11. Tenemos constancia que formaba parte de la Colección Fierros, aunque ignoramos su paradero.

## Conclusiones

A partir de las pesquisas llevadas a cabo en esta investigación sobre las fotografías tomadas por Charles Clifford, conocidas o inéditas, autógrafas o justificadamente atribuidas, pertenecientes a la Colección privada del pintor Dionisio Fierros, y de las hipótesis expuestas y las tesis defendidas, se plantea que este es uno de los casos que demuestran que de la convivencia entre pintores y fotógrafos en la década de los años cincuenta y principio de los sesenta del siglo XIX en España –o lo que es lo mismo, entre el mundo del arte y el de la fotografía– surgieron intercambios y complicidades que exploraron nuevas vías de expresión, no solo del contenido representado, sino de su interpretación.

Se concluye presentando la Colección Fierros, un conjunto fotográfico particular y hasta el presente inédito, compuesto por cuarenta y ocho ejemplares de Clifford, la mayoría vistas arquitectónicas, algunas de ellas no publicadas hasta el momento. Además de dar a conocer su existencia y desvelar su contenido, se pone en evidencia la estrecha, y escasamente conocida, relación amistosa y profesional que mantuvieron Clifford y Fierros.

La proposición final indica la necesidad de ampliar y precisar el inventario general de fotografías tomadas por Clifford durante sus años en España con las obras inéditas presentadas en este trabajo.

## Bibliografía:

- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel. “A Photographic Scramble through Spain: el papel del libro de Charles Clifford en la divulgación de una imagen de España”, en *Index Comunicación*, nº 6 (2). Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, Departamento de Comunicación I, 2013, pp. 187-228.
- BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel. *Charles Clifford y su imagen en España*. Tesis doctoral, directora: María Concepción Casajús Quirós. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, 2018.
- CLIFFORD, Charles. *Photographic Scramble through Spain*. Londres: Marion & Co., h.1861-1862. Madrid: Biblioteca Nacional de España, ER/5661.
- FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, Pablo. *Charles Clifford en la Colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España: 1850-1862*. Tesis doctoral no publicada, director: José Joaquín Parra Bañón. Sevilla: Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2019.
- FONTANELLA, Lee; KURTZ, Gerardo F. *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1996.
- FONTANELLA, Lee. *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: El Viso, 1999.
- GARCÍA QUIRÓS, Rosa. “Dionisio Fierros”, en Rodríguez Iglesias, Francisco (ed.), *Artistas asturianos*. Oviedo: Hércules Astur, 2002, pp. 104-141.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio. *Madrid, laberinto de memorias (Cien años de fotografía, 1839-1936)*. Barcelona: Lunwerg, 1999.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B.; GARCÍA QUIRÓS, Rosa María. *Dionisio Fierros, 1827-1894, Íntimo y mundano*, cat. exp., Vigo: Caixavigo e Ourense, 2000.
- RODRÍGUEZ PAZ, Diego. *Dionisio Fierros (1827-1894): un pintor para dos tierras*. Tesis doctoral no publicada, director: José Manuel B. López Vázquez. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Programa de Doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte, 2019.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Lorenzo Gil Guinea

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
lorenzogil@planteaestudio.com

### *Klas Anshelm: la casa soñada* */ Klas Anshelm: the dream house*

La casa representa para Klas Anshelm un lugar de refugio, pero también de contacto con lo que le rodea. Vivió y trabajó durante cincuenta años en Lund, en una casa con jardín extenso, reflejo de su manera de entender la vida y la arquitectura que la acoge. A finales de los años 60, el ayuntamiento ensanchó la calle en la que vivía. La obra afectó a su jardín delantero, y el equilibrio, largamente construido, se perdió. Anshelm inicia la búsqueda de un nuevo lugar donde vivir y trabajar. Un proyecto muy personal prácticamente desconocido incluso para sus colaboradores más cercanos. La casa soñada de Arendala. Nunca se construyó. De carácter reservado, rara vez escribió sobre su obra y, a pesar de que la prensa seguía de cerca su trabajo, casi nunca concedió entrevistas. La documentación de su archivo nos permite reconstruir el proceso de proyecto y desvelar los intereses que dan sentido a la arquitectura. La casa soñada materializa esa visión amplia de la vida que tenía Anshelm, donde las distintas partes, familia, trabajo y tiempo libre se unen en un conjunto indivisible, continuo, con un sentido único. Una obra discreta, enraizada profundamente en lo que le rodea que reestablece el vínculo original entre hombre y arquitectura, arquitectura y naturaleza.

For Klas Anshelm, the house represents a place of refuge but also of contact with his surroundings. During 50 years he lived and worked in Lund, in a single one house with a large garden. A house which reflected his particular way of understanding life, and the architecture embracing it. In the late 1960s, the street where he lived was widened by the city council. This intervention affected his front garden and with it, the balance achieved during many years was lost. Anshelm begins then to search for a new place to live and work, the dream house of Arendala. It was never built. Anshelm's archive allows us to reconstruct the journey of this project and reveal the real meaning behind the architecture of a man of reserved nature, who rarely wrote about his work or gave interviews, but strong ideals. The dream house gave shape to Anshelm's vision of life, where the different elements, family, work, free time, are bound together in a indivisible, continuous and unique whole. A life to be lived in a discreet house, deeply rooted in its context, recovering the original link between Man and Architecture, between Architecture and Nature.

---

Anshelm, Continuidad, Naturaleza, Casa, Discreción  
/// Anshelm, Continuity, Nature, House, Discretion

Fecha de envío: 27/04/2020 | Fecha de aceptación: 19/05/2020



### Un lugar donde vivir y trabajar

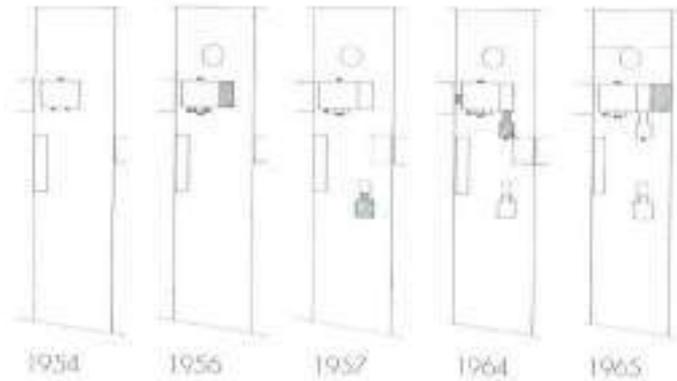
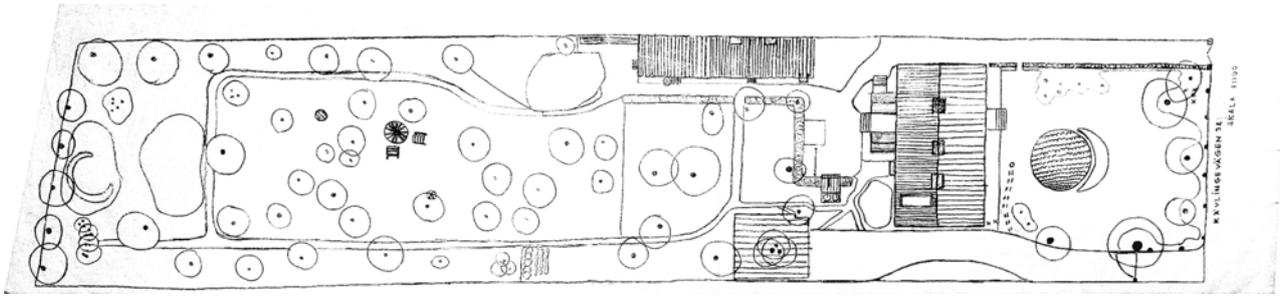
Quizá sea Klas Anshelm una figura poco conocida. Quizá por eso en estos tiempos quiera céntrame en ella. Su obra, silenciosa, discreta como su persona, ha permanecido oculta en el paisaje arquitectónico.<sup>1</sup>

Durante el invierno de 1955 Anshelm se trasladó con su familia desde un pequeño piso en el centro de Lund a una casa del siglo XIX en el límite de la ciudad, en el número 32 de la calle Kävlingevägen. En aquella época era una calle estrecha bordeada por grandes árboles. Las casas que se extendían en su lado este, guardaban una cierta distancia a la calzada, dejando un pequeño jardín delante de la construcción principal. En él, delante de la casa, Anshelm construyó un pequeño estanque circular con peces. En la parte trasera, el jardín, sin límite aparente, se extendía hasta convertirse en un bosque frondoso. (Fig. 01)

En los años siguientes, hasta finales de los 60, la casa fue creciendo en todas direcciones, como un árbol: un pequeño estudio pintado de rojo en el patio, un invernadero, un puente al desván del vecino... (Fig. 02) La casa y el jardín se llenaron con el tiempo de objetos diversos, cosas sencillas, también extrañas, huellas de su proceso creativo y vital. La vegetación, salvaje, exuberante, crecía libre sobre el orden nítido de los espacios y la discreta presencia de lo construido. Un sentimiento profundo de

---

1. Tan sólo existe una publicación que reúna la obra completa de Klas Anshelm. “Klas Anshelm. Samlade Arbeten” obra de Per Qvarnström, antiguo colaborador, fue publicado por la editorial Biggforskningsradet en 1998. Anshelm, de carácter discreto, rara vez habló o escribió sobre sus obras. Aunque la prensa le seguía, casi nunca concedió entrevistas. Quizá la correspondencia que se analiza en el artículo constituya uno de los pocos testimonios escritos en los que Anshelm habla sobre algún aspecto de su propia obra. Los textos de la publicación de la obra completa, en sueco en el original, han sido traducidos por el autor del artículo.



Nybyggnad i Södra Sandby. En ansökan av arkitekt Klas Anshelm, Lund, om tillstånd att uppföra en byggnad som skall inrymma bostad och kontor på fastigheten Arendala 2:5 m fl i Södra Sandby kommun har avslagits av länsstyrelsen. Länsstyrelsen hänvisar i sitt beslut till länsarkitektens yttrande. Enligt denne syns byggnadsföretaget som avser 700 kvm, varav drygt ½ utgör kronor, till sin art och omfattning vara hänförligt till rörelse. Om tomplatsen kan disponeras för detta ändamål utan att en ändamålsenlig detaljplanläggning föregrips kan inte bedömas om inte en översiktlig planutredning rörande stadens utveckling i denna del redovisas. Inom området kan uppkomma behov av grönområden samt ev ändrad vägsträckning. SDS 10.2.70

Fig. 01. Klas Anshelm. Plano original de la casa de Kävlingevägen 32. 1954. Estanque de peces circular en el jardín delantero. Lápiz sobre papel de croquis. Fotografía del autor del artículo, 2017. Archivo Museo de Arquitectura de Estocolmo.

Fig. 02. Per Qvarnström. Esquemas de crecimiento de la casa de Kävlingevägen 32. Klas Anshelm: Samlade Arbeten. Stockholm, Byggeforskningsradet 1998

Fig. 03. Noticia publicada por el periódico de Malmö sobre la denegación de la licencia recortada por Klas Anshelm. Sin fecha. Fotografía del autor del artículo, 2017. Archivo Museo de Arquitectura de Estocolmo.

continuidad se percibe en aquella reunión de naturalezas contrapuestas: objetos, casa y jardín. Continuidad entre vida y arquitectura, entre arquitectura y naturaleza.

En el desván de aquella casa trabajó toda su vida. Tenía una manera especial de archivar la información propia de cada proyecto. Había estantes llenos de carpetas de cartón. Cada una tenía el nombre de un proyecto y estaban ordenadas alfabéticamente. En ellas guardaba cartas, fotos, dibujos, noticias... todo aquello que pudiera tener relación con el proyecto. Cuenta uno de sus colaboradores que un día, reordenando el archivo, tras la muerte de Anshelm, un papelito cayó desde una de las carpetas.<sup>2</sup>

Era una noticia del periódico de Malmö (Fig. 03). Se hacía pública la decisión por parte de la junta administrativa del municipio de Södra Sandby de rechazar la solicitud presentada para obtener un permiso de construcción de una vivienda y un estudio en el camino de Arendala. Las razones que se exponían tenían que ver con la posibilidad de que la construcción desentonase con las edificaciones cercanas e interfiriese de alguna manera en el plan de desarrollo de la ciudad.

Por la otra cara de la noticia Anshelm había anotado “Eget hus”, Casa propia. En la carpeta había también otros papeles, croquis a mano alzada, correspondencia, extractos de catálogos de materiales.... Otros planos, de mayor tamaño, trazados también a lápiz habían sido cuidadosamente guardados y referenciados en el archivo. En el techo de aquel pequeño

2. Per Qvarnström se refiere a este hecho en el prólogo del libro que recoge la obra completa de Klas Anshelm. Qvarnström, Per, (1998) *Klas Anshelm. Samlade Arbeten*. Ed. Biggforskningsradet. Estocolmo. pag. 13.

desván colgaba, junto a otros objetos, una maqueta de cartón con el mismo nombre. Esta documentación, inédita, recogida en el archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo, permite reconstruir el origen y el proceso de un proyecto extraño, prácticamente desconocido, incluso para sus colaboradores más cercanos, que nunca se construyó<sup>3</sup>. Un proyecto muy personal, una casa para el mismo, donde vivir y donde trabajar, un lugar que tan solo fue soñado.

### **Arendala**

En el año 1968, el Ayuntamiento de Lund decidió ensanchar la calle Kävlingevägen. El tráfico había aumentado considerablemente en los últimos años. El proyecto preveía cortar diez metros del jardín delantero de la familia Anshelm. A pesar de las protestas vecinales, y del propio Anshelm, que ya gozaba de cierto prestigio, la calle se ensanchó. La tristeza fue mayor al comprobar que el corte previsto afectaba al estanque de peces que había delante de la casa. Anshelm comenzó inmediatamente la búsqueda de un sitio más tranquilo para vivir y trabajar. En la transición entre los campos llanos de Lund y el paisaje ondulado, hacia el este, descubre un sitio ideal para sus nuevos planes: Arendala.

Un día a finales de 1967, paseando por aquella zona, a unos cinco kilómetros al este de Lund, comenzó a hablar con un hombre que araba la tierra. Arendala era una zona de cultivo y pasto con unas pocas granjas que quedaban casi ocultas entre pequeñas zonas arboladas. Aquel hombre, era el propietario de una de ellas. Poseía también otros terrenos en el mismo camino, unos pocos metros más al norte. Se mostró dispuesto, según nos cuenta el propio Anshelm, a dividir y vender una parte de ellos. Casi todos los terrenos adyacentes eran de propiedad municipal o de la iglesia y no estaban a la venta. Era una buena oportunidad. Durante el mes siguiente dibuja una serie de croquis en los que trata de definir la forma y la superficie de la parcela que podría segregarse. En un primer dibujo fechado el 22 de noviembre de 1967, traza un perímetro de forma sensiblemente rectangular. Aún sin medidas. Escribe: superficie 10.000m<sup>2</sup>, zona elevada, altura máxima de la casa estudio 3 metros. El dibujo se completa y se corrige en los días sucesivos. En la versión del 20 de diciembre, dibuja otro perímetro distinto también de forma rectangular. Anota una superficie sensiblemente mayor de 15.000m<sup>2</sup>. Finalmente, el 28 de diciembre de 1967 Anshelm llega a un acuerdo para segregar una parcela trapezoidal, una forma que se adaptaba mejor a los límites de las propiedades adyacentes. La parcela acordada presentaba un frente junto al camino de 84 metros de longitud, tenía una profundidad de 180 metros de largo y se estrechaba hacia el oeste hasta alcanzar un ancho mínimo de 47 metros. Los cuatro linderos desiguales, definían un área de aproximadamente 12.000 m<sup>2</sup>. En una hoja de cuaderno arrancada, sin escala aparente, Anshelm dibuja la parcela con más precisión. Junto a las medidas de los linderos, anota una superficie: 11.700m<sup>2</sup>. Tan solo puede ocuparse un cuatro por ciento; realiza la cuenta: 468 metros cuadrados. También había anotado el precio, 45.000 coronas suecas, y una indicación: arbolar el fondo de la parcela. (Fig. 04)

---

3. La documentación a la que el texto se refiere, en su mayoría inédita, fue consultada y fotografiada por el autor, con autorización expresa, en el Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo. Los textos han sido traducidos por el autor del artículo.

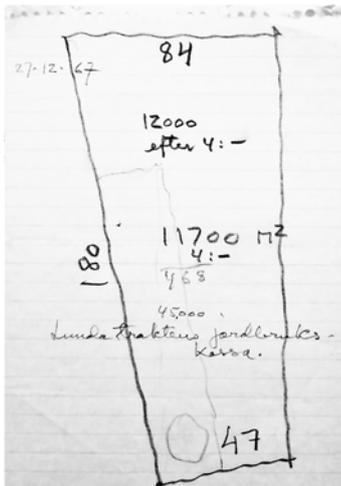


Fig. 04. Klas Anshelm. Definición final de la parcela. 28 de diciembre 1967. Fotografía del autor del artículo, 2017

Después de Navidad, el 18 de enero de 1968, con el acuerdo firmado, rehace el dibujo. Anshelm encuentra la base de su propuesta en el entendimiento profundo de lo que le rodea.

En el plano, dibujado como era habitual a mano alzada, a escala 1/10.000 se hace especial énfasis en los árboles que flanquean los caminos de Arendala. Anshelm dibuja con profusión un pequeño bosque cercano. Señala también, en oscuro, las edificaciones lineales que dispuestas en torno a patios abiertos componían las granjas cercanas. También, de forma esquemática, dibuja la autopista hacia Malmö y la pequeña carretera que llega desde Dalby, un pueblecito cercano. Con una línea de trazos marca el límite del suelo urbano. La ciudad de Lund queda representada tan sólo por una cruz que señala la catedral y un triángulo, la plaza Stortorget o plaza del mercado, donde Anshelm estaba construyendo el Ayuntamiento de la ciudad. (Fig. 05)

En ese mismo croquis se indica la topografía del lugar. Sobre el vacío de los campos dibuja sucesivas curvas de nivel, cada cinco metros, que se extienden mucho más allá de los límites de la parcela. Junto al plano principal esboza una sección. En ella las alturas se representan con una escala diez veces mayor que la empleada en las medidas horizontales. Así, exagerada, la sección pone de manifiesto el desnivel existente. El terreno prácticamente sin pendiente, se hallaba situado en lo alto de una pequeña colina, a unos cuarenta metros por encima de la cota de la ciudad. Traza la visual desde la ciudad y desde la estrecha carretera de Dalby. La casa, en esa posición sería difícilmente visible. En otra parte del plano dibuja a mayor escala la parcela. Sobre ella, en oscuro, se intuye una primera disposición de la casa. El dibujo apenas formado, muestra a una escala mínima, 1/4000, lo esencial de la propuesta: Desplazadas hacia el fondo de la parcela, protegidas y ocultas por el arbolado previsto, una serie de construcciones o habitaciones independientes se agrupan en torno a un espacio vacío.

### Kävlingevägen 32

La casa para Anshelm había representado un lugar de protección y de conexión con la naturaleza al mismo tiempo. En sus casas, trabajo y vida estaban tan íntimamente imbricados que era difícil diferenciar una cosa de la otra. Esta visión amplia del habitar está presente de una u otra forma en las casas que proyectó, para él y para los demás. Cuando se trasladó a Lund desde Estocolmo, en 1947, vivía y trabajaba en un pequeño piso en el centro de la ciudad. El estudio ocupaba una pequeña habitación. Con los primeros encargos fue necesario contratar algún ayudante y el estudio se quedó pequeño. Le costaba encontrar un lugar tranquilo, privado donde poder concentrarse: "los papeles volaban por la habitación, también en mi interior".<sup>4</sup> Llegó a un acuerdo con el vecino para ocupar parte de su desván. Un agujero en la pared conectaba ambos espacios. El estudio continuó creciendo y Anshelm buscó nuevas posibilidades. Bengt Nyberg, que trabajaba para él en aquel momento dibujó los planos

4. En Qvanström, Per, (1998) *Klas Anshelm. Samlade Arbeten*. Ed. Biggforskningsradet. Estocolmo. pag. 20. Texto traducido por el autor del artículo.

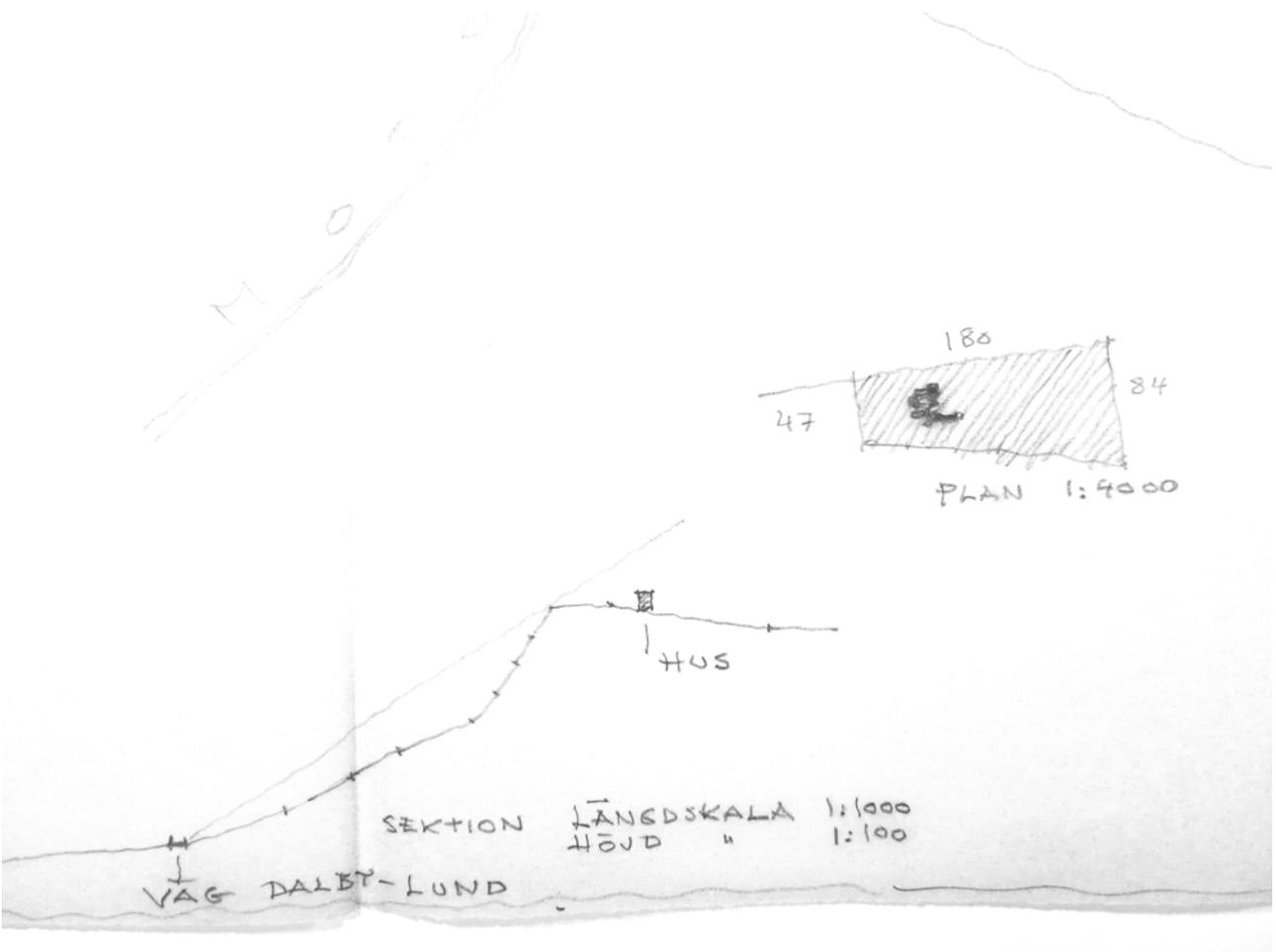
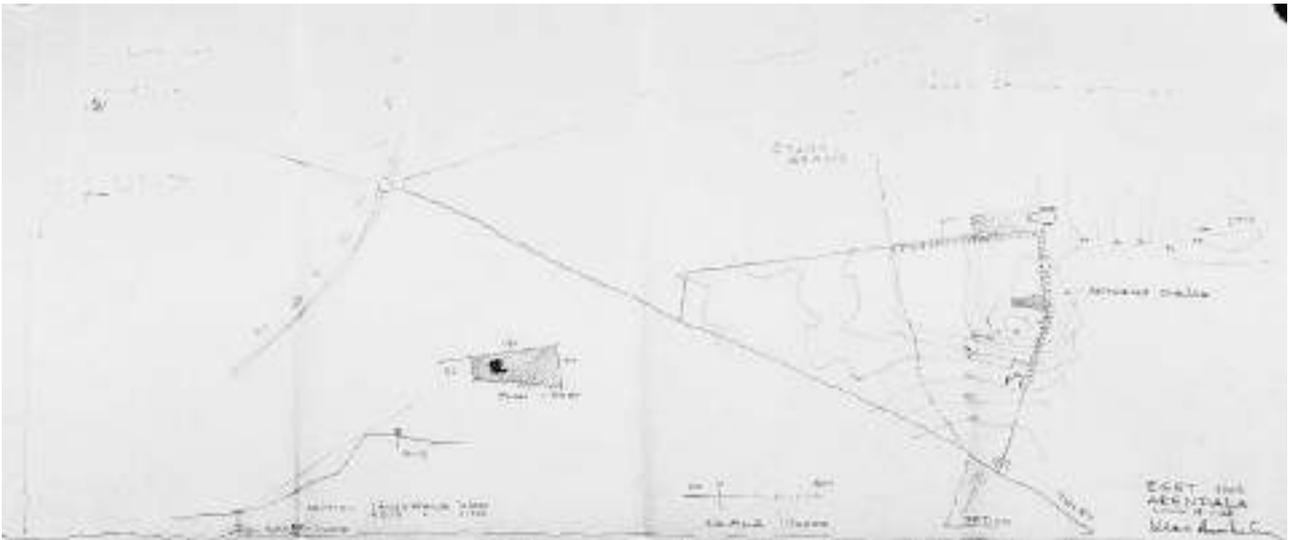


Fig. 05. Klas Anshelm. Plano de situación de la parcela. 18 enero de 1968. Dibujo original e:1/10.000. Fotografía del autor del artículo, 2017

Fig. 06. Klas Anshelm. Sección del terreno entre la carretera de Dalby y la parcela. 18 enero de 1968. La casa resulta invisible. Dibujo original. Lápiz sobre croquis. Fotografía del autor del artículo, 2017

completos para una vivienda de dos plantas para un terreno en la calle Galjevången. La propuesta reunía en un solo volumen oficina y vivienda. Pero el proyecto nunca se realizó. Se dibujaron también planos para otra casa en una parcela cercana. Era espaciosa, en una sola planta. Tampoco se construyó. A principios de 1955, encontró una casa del siglo XIX en una parcela amplia y bonita en la calle Kävlingevägen, en el límite de la ciudad. La casa estaba en muy malas condiciones y necesitaba una reforma completa. Las posibilidades eran enormes. Se olvidó de las otras opciones. El punto de partida para la renovación de la casa vieja y desgastada era como había sido en las anteriores propuestas la integración del estudio de trabajo y la vivienda. La construcción original se completó con dos porches exteriores hacia el jardín. Uno para la entrada directa a la oficina de la segunda planta, y otro para la vivienda. En poco tiempo la vivienda de la familia Anshelm atrajo mucha atención: “¿Hemos olvidado completamente como es vivir en una calle en una casa con jardín?” se preguntaba Sven-Ingvar Andersson en una presentación, bien ilustrada, del jardín de la pareja Anshelm, en la revista Hem Sverige del año 1957. Andersson estaba fascinado por la libertad y frondosidad de la vegetación y el sentido artístico de la diversidad de la naturaleza que habían formado aquel jardín idílico.<sup>5</sup>

La casa de Kävlingevägen se transformó en algo más que una casa con jardín en las afueras de la ciudad. Era un lugar, vasto e íntimo a la vez. Reunión y privacidad, vida y trabajo, protección y conexión con la naturaleza eran ingredientes que componían aquella casa, aquel lugar, en una proporción frágil, perfectamente equilibrada. Los árboles y el jardín delantero, y el extenso jardín que se extendía tras la casa, casi un bosque, proporcionaban un generoso terreno protector, un espacio intermedio entre la casa y la ciudad, el individuo y la comunidad. También la casa y las construcciones añadidas, permitían varias actividades al mismo tiempo, alentaban la relación entre los habitantes y procuraban, a su vez, los rincones donde cada uno de sus habitantes podía encontrar el aislamiento y la concentración necesaria. Había sido, hasta entonces, una vida plena.

### **Volver a empezar**

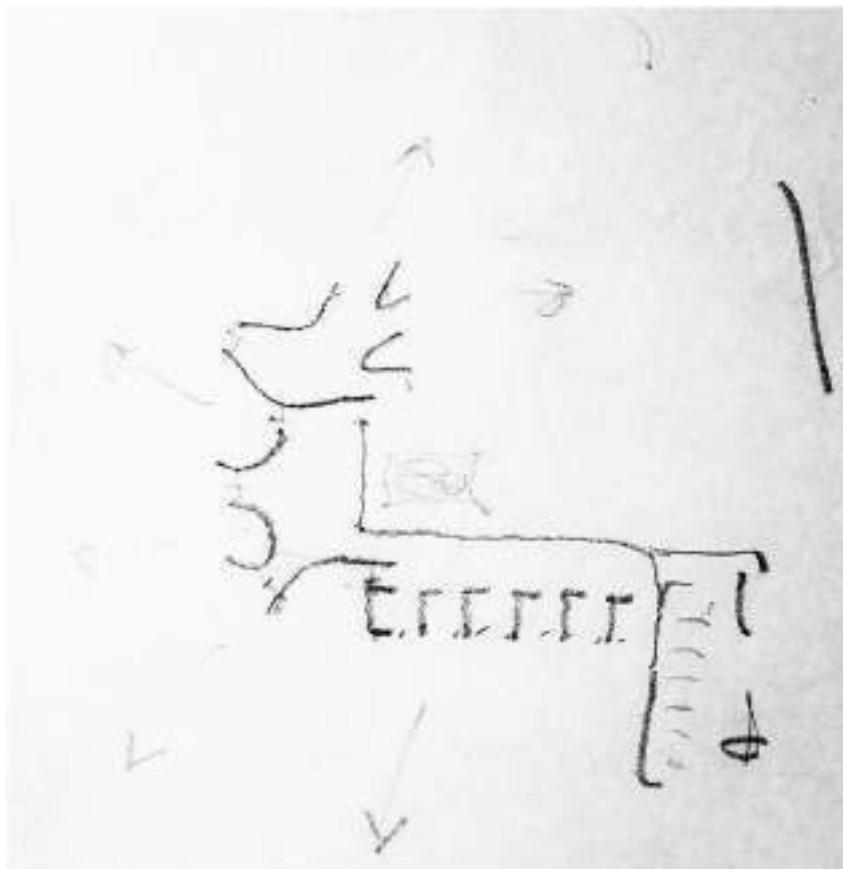
Arendala era en aquel tiempo, aun hoy lo es, un paisaje casi virgen. Quizá sea esta condición, casi primitiva, la que Anshelm apreciase más de aquellas tierras algo alejadas de la ciudad. La posibilidad de volver a empezar, como si fuera el primer habitante de un paisaje desconocido. Las pocas granjas existentes se componían de piezas lineales que convenientemente dispuestas conformaban patios más abiertos o más cerrados. Los árboles crecían en el entorno cercano de aquellas edificaciones de una sola planta, de fachadas rojas y cubiertas negras a dos aguas, que quedaban así al mismo tiempo ocultas y protegidas.

El proyecto se desarrolló, con algunas interrupciones, entre enero y diciembre de ese mismo año. Aunque los croquis iniciales no están fechados ni

---

5. Sven Invar Andersson era un arquitecto y paisajista nacido en Lund en 1927. Fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Copenhague. La cita se recoge en: Qvanström, Per, (1998) *Klas Anshelm. Samlade Arbeten*. Ed. Biggforskningsradet. Estocolmo. Pag. 35

Fig. 07. Klas Anshelm. Primer croquis de la casa. Sin fecha. Principios de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017.



ordenados, el tipo de trazado, su tamaño y definición permiten establecer un orden y seguir el proceso de pensamiento del arquitecto.

La propuesta esbozada en un primer dibujo reúne dos geometrías opuestas que enfatizan la división del programa. Por un lado, el área de dormitorios, una pieza alargada, rectilínea, que se dispone formando noventa grados con lo que parece ser un aparcamiento. Por otro lado, la vivienda y el estudio, representados por una serie de líneas convexas dispuestas de forma aparentemente arbitraria. Las flechas dibujadas expresan la voluntad de que la casa se vincule de alguna forma con el exterior. En un segundo croquis se detalla esta zona más orgánica. Anshelm dibuja lo que parecen ser habitaciones en forma de concha, que se disponen en torno a un perímetro sensiblemente triangular definido por unas carpinterías moduladas, que quedan retrasadas respecto a las estancias. El espacio interior se abre camino entre las piezas hacia el paisaje. (Figs. 07 y 08)

El planteamiento recuerda la propuesta de Anshelm para el nuevo Ayuntamiento y Auditorio de la ciudad que estaba terminando en ese momento<sup>6</sup>. Las funciones requeridas se dividían igualmente en dos áreas diferenciadas física y geométricamente. Las oficinas y espacios de servicio se situaban en una pieza lineal, ortogonal, adosada a la

6. El concurso fue organizado en 1964. Anshelm presenta una solución austera dibujada a lápiz, sin color. En el jurado estaba Peter Celsing que defiende la propuesta de Anshelm. Las obras finalizan en el invierno de 1968. En el año 2019 se convocó un concurso internacional para su restauración y adecuación a nuevas necesidades.



Fig. 08. Klas Anshelm. Detalle de la zona de vivienda. Principios de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017

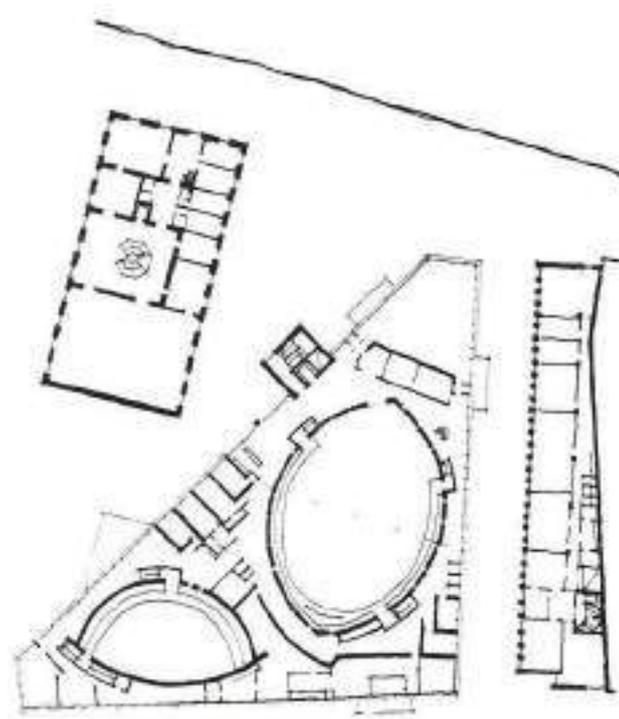


Fig. 09. Ulf Cronberg. Plano de la planta segunda del edificio del Ayuntamiento y Auditorio de Lund. 1964

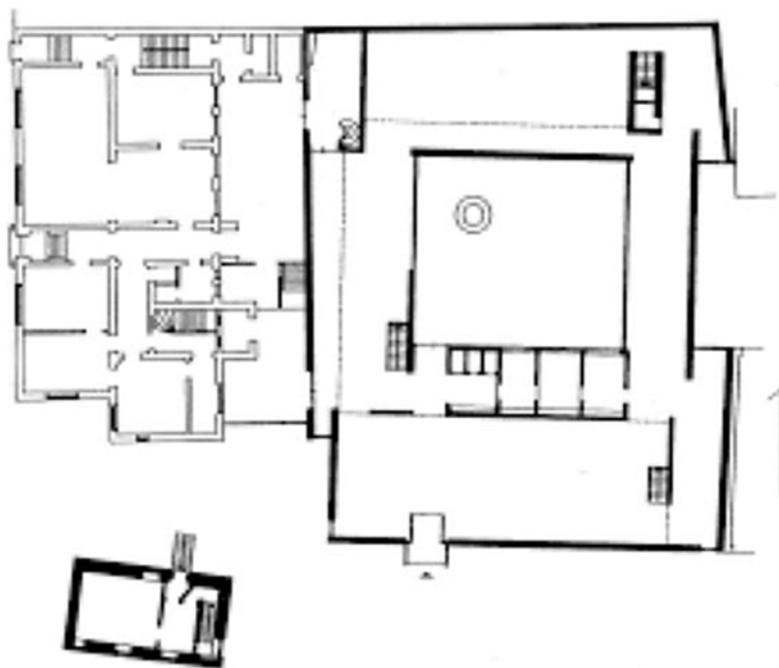
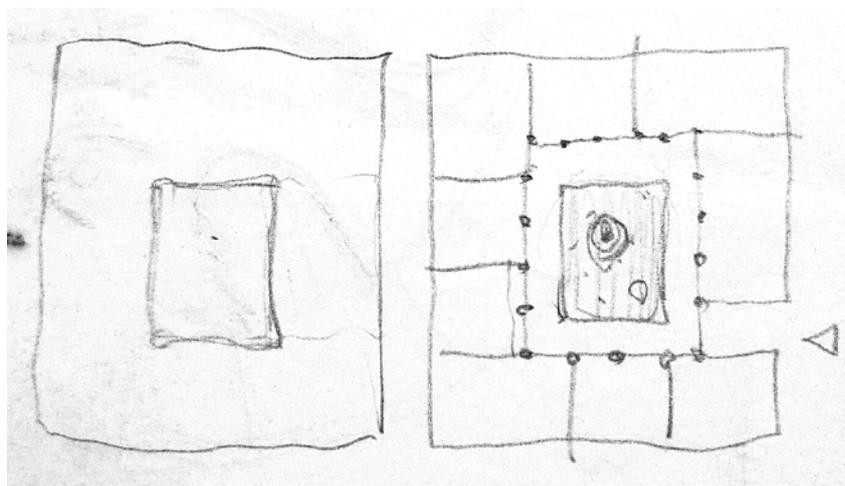
medianera que cerraba la manzana adyacente. Una edificación exenta, más libre, de forma triangular alberga los espacios representativos. La sala de plenos y el auditorio, las dos salas principales, con forma de barca, flotan en aparente libertad en un vestíbulo continuo que mediante grandes ventanales se abre a la ciudad. Las salas secundarias, en forma de concha se disponen junto al perímetro, apropiándose de parte del cerramiento. (Fig. 09) Proporcionan, dentro del vestíbulo, un ambiente casi urbano, lugares de trabajo, de remanso y tranquilidad. Las piezas ayudan a conformar el espacio público y a establecer la medida en la que éste se abre al paisaje urbano. La idea, propia del habitar, presente también, como hemos visto, en la casa de Kävlingevägen, está en la base de la propuesta inicial para la casa de Arendala, y se mantendrá aun con distintas formas hasta la solución final.

En un croquis inmediatamente posterior, las formas orgánicas desaparecen. Anshelm dibuja una estructura perfectamente ortogonal en torno a un patio. La forma queda abierta y el patio se comunica con el exterior, en continuidad con él. La casa hace suyo un fragmento del paisaje alrededor. (Fig. 10) Así dibujado, el croquis recuerda la disposición de las salas de exposición de la galería de arte moderno que Anshelm había construido en Lund, años antes, a escasos metros del nuevo Ayuntamiento<sup>7</sup>. En la pequeña galería la exposición se ordena en torno a un patio sensiblemente cuadrado. Las salas que lo rodean, presentan como las granjas cercanas, cubiertas a dos aguas con pendientes pronunciadas. Pero frente a la cubierta tradicional, los paños que caen hacia el patio se cubren con un vidrio colado, ligeramente texturado. La luz, al interior, se difumina, se vaporiza, se produce un efecto similar al de la luz del sol atravesando las

7. La Galería de Arte Moderno de Lund, Lunds Konsthall, fue el primer concurso ganado por Klas Anshelm en 1954. La obra se termina en 1956.

Fig. 10. Klas Anshelm. Croquis de organización en torno a un patio. Principios de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017

Fig. 11. Klas Anshelm. Plano de la planta de acceso de la Galería de Arte moderno de Lund. 1954.



nubes en un día nublado. El espacio interior adquiere así las condiciones de un espacio exterior levemente atemperado, como si una parte de la plaza se hubiese protegido provisionalmente para acoger una nueva función. Plaza y galería quedan ligados por una sencilla puerta de chapa y cristal engarzada en la fachada. En palabras de Anshelm, "la gente debía poder entrar con las bolsas de la compra"<sup>8</sup>. Sobre ella se dispone un banco corrido de madera que recibe el sol de la mañana. La gentileza de Anshelm. Una hilera de tilos lo protege. La galería se incorpora así, de forma discreta, a la vida cotidiana en las mañanas del sábado de mercado. (Fig. 11)

De la misma forma, la casa de Arendala, se ordenaría en torno a un patio, entendido como un fragmento del paisaje incorporado al espacio doméstico. Sería una habitación más, pero al exterior. Al interior la casa

8. En Qvanström, Per, (1998) *Klas Anshelm. Samlade Arbeten*. Ed. Biggforskningsradet. Estocolmo. pag.112. Texto traducido por el autor del artículo.

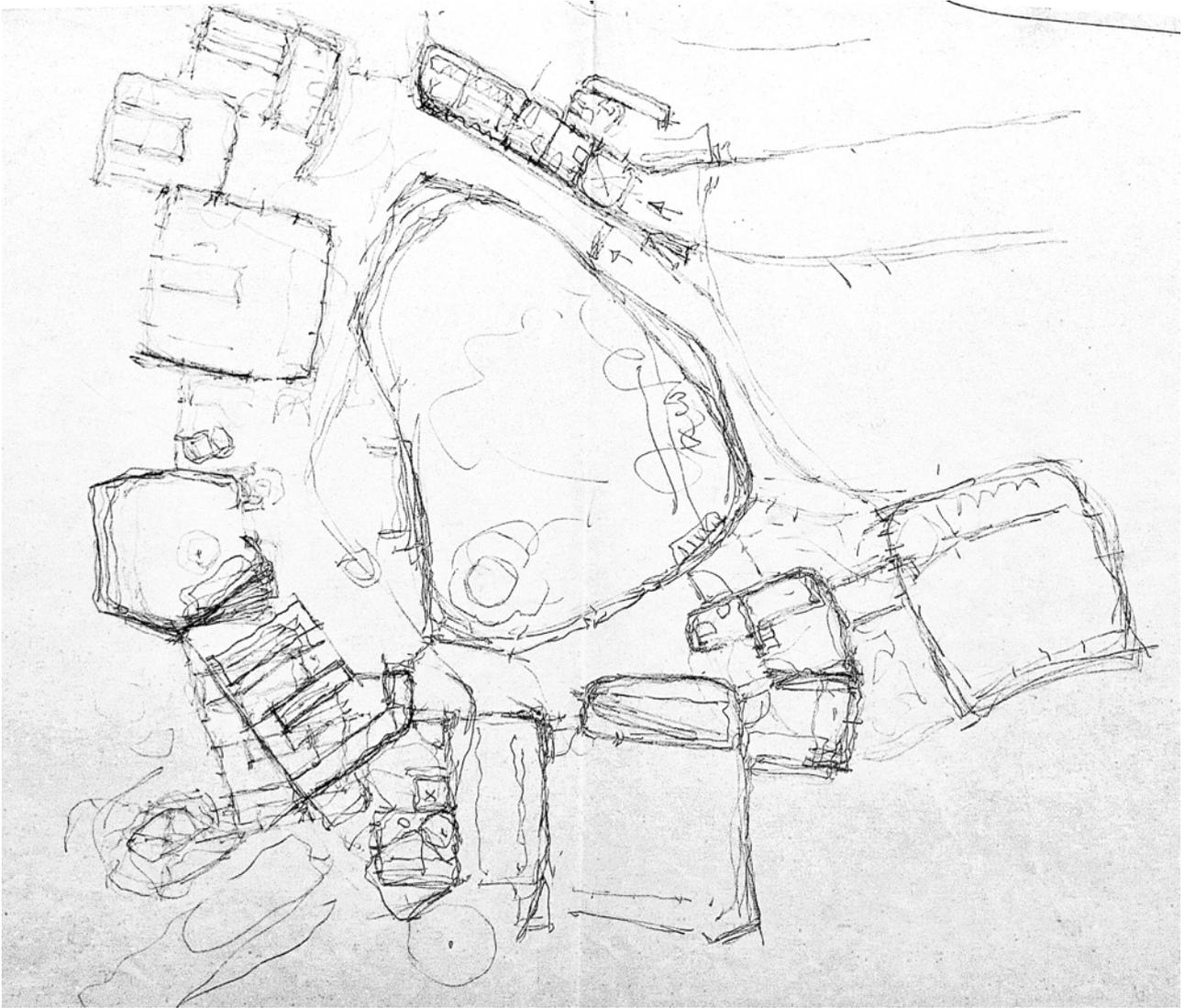


Fig. 12. Klas Anshelm. Plano de planta de la vivienda estudio de Arendala. El programa. Principios de 1968. Dibujo Original. Fotografía del autor del artículo, 2017

quedaría iluminada desde el amanecer hasta el atardecer. Sería posible contemplar el cielo, el sol y las estrellas. También percibir con claridad el paso del tiempo: las nubes pasarían veloces impulsadas por el fuerte viento habitual, se harían presente la sucesión de las luces y las sombras a lo largo del día y el pulso cambiante de las estaciones.

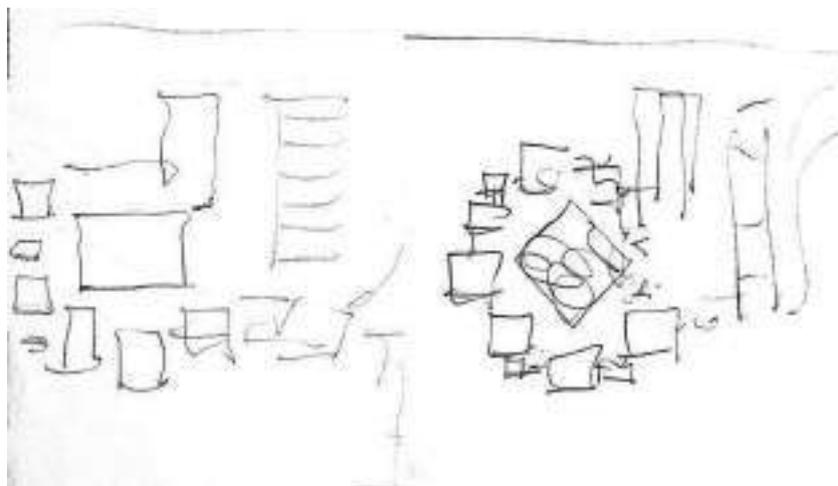
Solo así, en continuidad con el espacio alrededor, podría uno adquirir conciencia de su propio desarrollo.<sup>9</sup>

### La casa

En un plano posterior, en papel de croquis y a mano alzada, Anshelm dibuja una propuesta que reúne lo intuido en las versiones anteriores.

9. A este respecto es recomendable consultar a la obra *Comunidad y Privacidad. Hacia una nueva arquitectura humanista*, publicado en 1963 por Serge Chermayeff y Christopher Alexander. Frente a la arquitectura moderna más académica, desligada en alguna medida del entorno y del habitante, había surgido en estos años la necesidad de entender la arquitectura como algo capaz de recuperar el vínculo original entre el hombre y la naturaleza.

Fig. 13. Klas Anshelm. Croquis de nuevos esquemas de organización. Patio en distintas posiciones. Principios de 1968. Fotografía del autor del artículo, 2017



Las iniciales anotadas sobre cada uno de los espacios permiten identificar las funciones. Una serie de habitaciones, sin forma geométrica clara, acogen las partes más privadas de la casa orientadas hacia el sur y el oeste<sup>10</sup>. Se disponen en torno a un patio sensiblemente circular que queda abierto en un extremo, en continuidad con el espacio exterior. Fuera queda el garaje y el almacén. Al norte el patio queda limitado por una pieza de servicios que separa la vivienda del espacio de trabajo. Es una sala alargada y estrecha con acceso independiente. Anshelm sitúa las mesas de trabajo junto a la ventana, en relación con el paisaje. Los coches de los empleados se protegen con una marquesina dispuesta junto al camino de acceso. Anshelm coloca su despacho en la esquina noroeste, entre el estudio y la casa, enlazando física y emocionalmente las dos funciones. Las zonas comunes se disponen de forma abierta en un espacio continuo directamente relacionado con el patio y con el exterior. Es un lugar entre dos paisajes, el paisaje propio del patio y el paisaje natural alrededor. En él las piezas se disponen con cierta libertad, agrupadas de distintas formas. El dibujo adquiere una condición casi atmosférica, como si en lugar de representar la planta de la casa, se estuviese dibujando un paisaje natural. No hay referencia a la materia con la que se construye, ni a la estructura que la soporta. No hay espesores, ni texturas. Nada parece indicar de qué forma se va a materializar. Las líneas se desdoblén en varias. Inacabado, expresa la duda propia de un primer intento por dar forma y encajar lo que hasta ahora tan solo se había intuido. (Fig. 12)

En dibujos posteriores parece darse un paso atrás. Son otra vez pequeños y han sido trazados con rapidez. Las formas poligonales blandas, casi curvas, se rectifican. Unos espacios rectangulares independientes se arremolinan en torno a un patio cuadrado. El patio se prueba en distintas posiciones. (Fig. 13) En los meses siguientes, el arquitecto dibujó sucesivas propuestas con leves variaciones que avanzan sobre estos tanteos. Son planos a lápiz, pero esta vez se han dibujado con regla, medidos y a

10. La orientación suroeste, en concreto 201 grados suroeste, era una orientación considerada ideal en estas latitudes, desde el punto de vista de captación de energía y luz. Numerosos ejemplos de casas en Suecia, Dinamarca y Finlandia, pero también en los Estados Unidos (casa solar, F.L.L. Wright) se orientan en lo posible en esta dirección.

escala. Por primera vez están fechados, y sellados con la cartela del estudio. Firmados por el propio Anshelm. Las fechas tachadas sucesivamente, indican los días en los que se ha trabajado sobre el mismo. También por primera vez las propuestas de planta se acompañan de alzados y secciones a escala.

Anshelm trabaja en una primera propuesta entre el 23 y el 27 de julio. El dibujo se basa en las soluciones anteriores, pero todos los espacios parecen ordenados por un mismo módulo, patente en el despiece de las carpinterías de los paños acristalados. Las piezas que acogen los espacios de servicio y las habitaciones más privadas, baños y dormitorios, se orientan al sur. Se dibujan desplazadas unas sobre otras, cada una con un tamaño específico. Al interior estos desplazamientos configuran pequeños vestíbulos que proporcionan un acceso discreto a las habitaciones más privadas. Adquieren en esta disposición no alineada, una cierta independencia unas de otras. Al exterior la fachada quebrada manifiesta el orden de las habitaciones. Se generan pequeños rincones exteriores de estancia y contemplación a los que es posible acceder desde cada habitación.

El espacio de circulación y estancia, que reúne las actividades comunes se amplía con respecto a las propuestas anteriores. Anshelm incorpora una novedad, un segundo patio. Esta vez lo cubre con vidrio. Podría funcionar como un invernadero. La cubierta sería en parte practicable para proporcionar una adecuada ventilación y sensación de frescor. Una zona de estar, que participa por igual de las condiciones del exterior y del interior que podría, en aquel clima, ser agradable durante todo el año. De planta cuadrada, de aproximadamente 10,80 m.x10,80m, con todas sus fachadas igualmente acristaladas, está directamente ligado al patio descubierta de acceso. Desde el extremo este de la casa, es posible contemplar los campos que se extienden al oeste. Patio exterior, patio interior acristalado y estar, abierto al paisaje en la esquina suroeste, se enlazan en diagonal en una secuencia de espacios de carácter ambiguo. La casa se hace transparente. (Fig. 14)

La cubierta a dos aguas, de pendiente tendida, unifica la variación de situaciones que nos muestra la planta bajo un mismo techo, con una única altura. Tan solo la cubierta del invernadero, a cuatro aguas, con fuerte pendiente, sobresale de la horizontal. Probablemente, debido a la posición central en planta del invernadero no resultaría visible desde la distancia corta. Desde la lejanía, el brillo de la luz del sol sobre los planos inclinados de cristal produciría un cierto resplandor vibrante entre las copas de los árboles. De noche, iluminaría el acceso, y los espacios exteriores cercanos en una zona sin iluminación, como una luna artificial. (Fig. 15)

Esta condición abierta de la casa, continua y transparente, resulta atractiva, pero resta privacidad a los espacios propios de la vivienda. Quedaban expuestos a la vista desde el exterior, desde el acceso. También desde el estudio, que en esta versión participa como un espacio más del invernadero. La solución compromete en parte el equilibrio deseado entre la idea de casa refugio y casa inmersa en la naturaleza, entre privacidad y comunidad. En la propuesta del 6 de agosto, tan sólo una semana más tarde, el arquitecto rectifica. La idea de dos patios, uno abierto y otro cerrado, concatenados desaparece. Se mantiene el invernadero cubierto, pero ya no

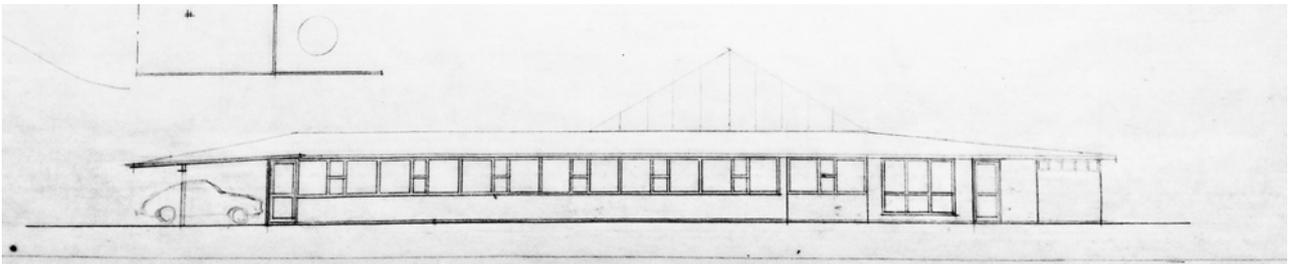
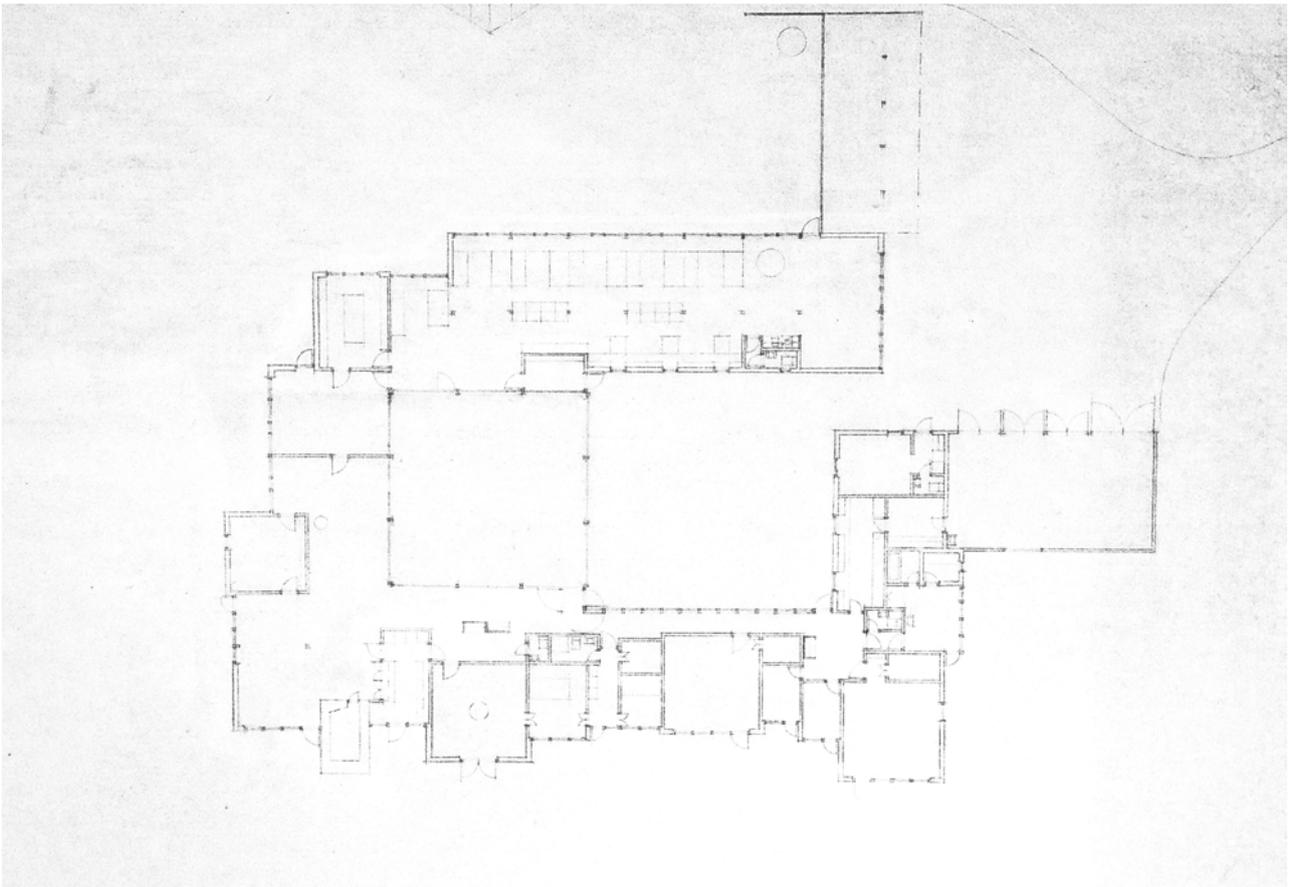


Fig. 14. Klas Anshelm. Planta. Dibujo original. 27 de julio de 1968. Lápiz sobre papel de croquis. Fotografía del autor del artículo, 2017

Fig. 15. Klas Anshelm. Alzado norte. Cubierta del patio a cuatro aguas. 27 de julio de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017

se concibe como un patio completamente acristalado, abierto al exterior. Sitúa una serie de habitaciones en el lado este y norte del patio, evitando que este quede expuesto desde el acceso y desde la oficina. Ahora el estudio de Anshelm y el de su mujer, Anne Grette, artista danesa, se miran y se comunican a través del invernadero. La cubierta, antes a cuatro aguas, a modo de pirámide, se divide en dos cuerpos, a dos aguas cada uno de ellos. La solución exige un pórtico de apoyo central en el patio, pero aligera la estructura propia de la cubierta y facilita la disposición de paños practicables que mejoran la ventilación. La zona destinada al estudio se ensancha y se organiza en torno a su propio patio ajardinado. El patio exterior que funcionaba como espacio de acceso desaparece. La casa se presenta ahora desde la llegada como un frente único ligeramente quebrado. La cubierta volada protege las cinco plazas de aparcamiento para los empleados del estudio y se prolonga por delante del estudio de Anne protegiendo bajo su sombra el acceso a la casa. En la fachada, se cierran algunas superficies antes acristaladas protegiendo más aún la visión del interior. Anshelm queda satisfecho. (Fig. 16)

### Materialidad

En la semana siguiente, a mediados de agosto, la solución se ajusta. En especial la zona del estudio que dispuesto ahora en forma de L mira abiertamente al norte y al oeste. Sobre una cuadrícula de 122cm x 122cm, dibujada cuidadosamente, recoloca cada una de los cerramientos. No se trata solo de una cuestión de orden geométrico, sino de orden constructivo. (Fig. 17) En la carpeta del proyecto, junto con los croquis y las cartas, aparecieron también algunas hojas sueltas del catálogo de un material que se utilizaba habitualmente en la construcción de graneros. Presentaba algunas mejoras y ofrecían nuevos tamaños. Asfatät y Asfarock eran los nombres comerciales de un tablero de asfalto y viruta de madera que podía colocarse, dependiendo del modelo, al interior o al exterior<sup>11</sup>. Asfatät funcionaba, según anunciaban, como barrera de vapor, imprescindible para evitar condensaciones en los interiores en un clima húmedo como aquel. Se terminaba en un color marrón que según decían podía empapelarse, o lijarse y pintarse con distintos productos. Podía servir además como soporte para otros revestimientos. Se presentaba en anchos de 122 cm, y estaba disponible en varias longitudes, de hasta 426 cm con un espesor único de 25 mm. Asfarock añadía una capa impermeable color negro que debía situarse hacia el exterior. Ofrecía una barrera de viento y humedad efectiva y servía igualmente como soporte para otros revestimientos de fachada. Estaba disponible en tres espesores distintos, hasta 19mm. Y en longitudes de hasta 365 cm. Era un producto económico, que no se había concebido para quedar a la vista, pero Anshelm encuentra en este material la oportunidad de resolver con rapidez, con un solo material, el cerramiento completo. Hasta ahora, la casa se había ido conformando según distintas presiones: la parcela, el contexto, la tradición, el programa, la orientación, la necesidad de refugio y el deseo de vivir

---

11. En la carpeta del proyecto aparecen varias hojas mecanografiadas pertenecientes al catálogo de este material que producía la empresa Röck-Hammars Bruck AB en Skillinge, a tan solo 80 km de Lund. Se anotan precios y características. El material será puesto a prueba en el estudio que Anshelm construye para Lewerentz en el jardín de una de sus casas. La caja negra, como la llamaban, olía fuertemente a asfalto en los días de sol.

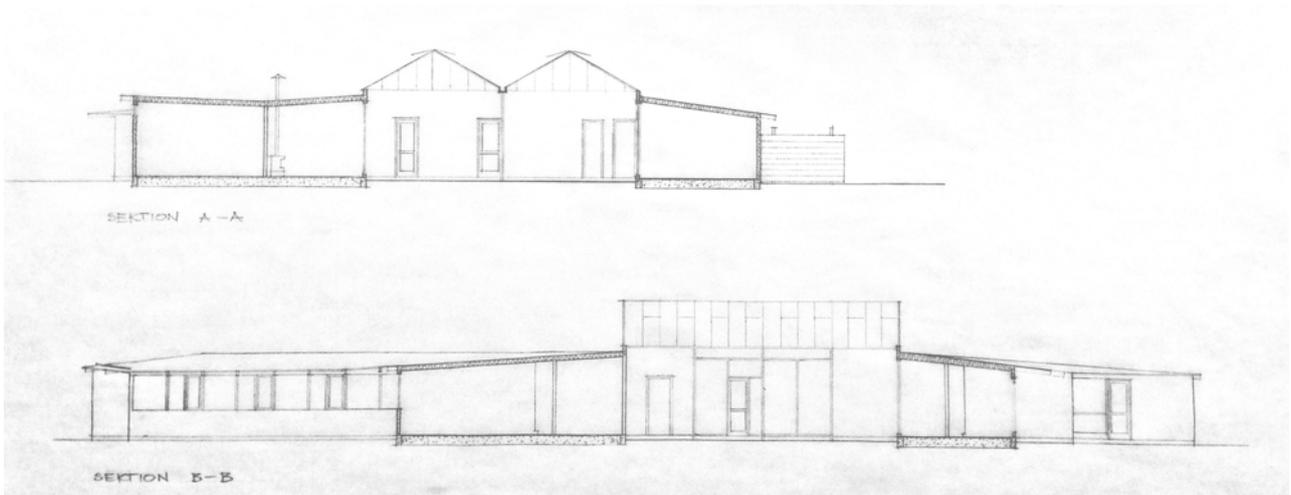
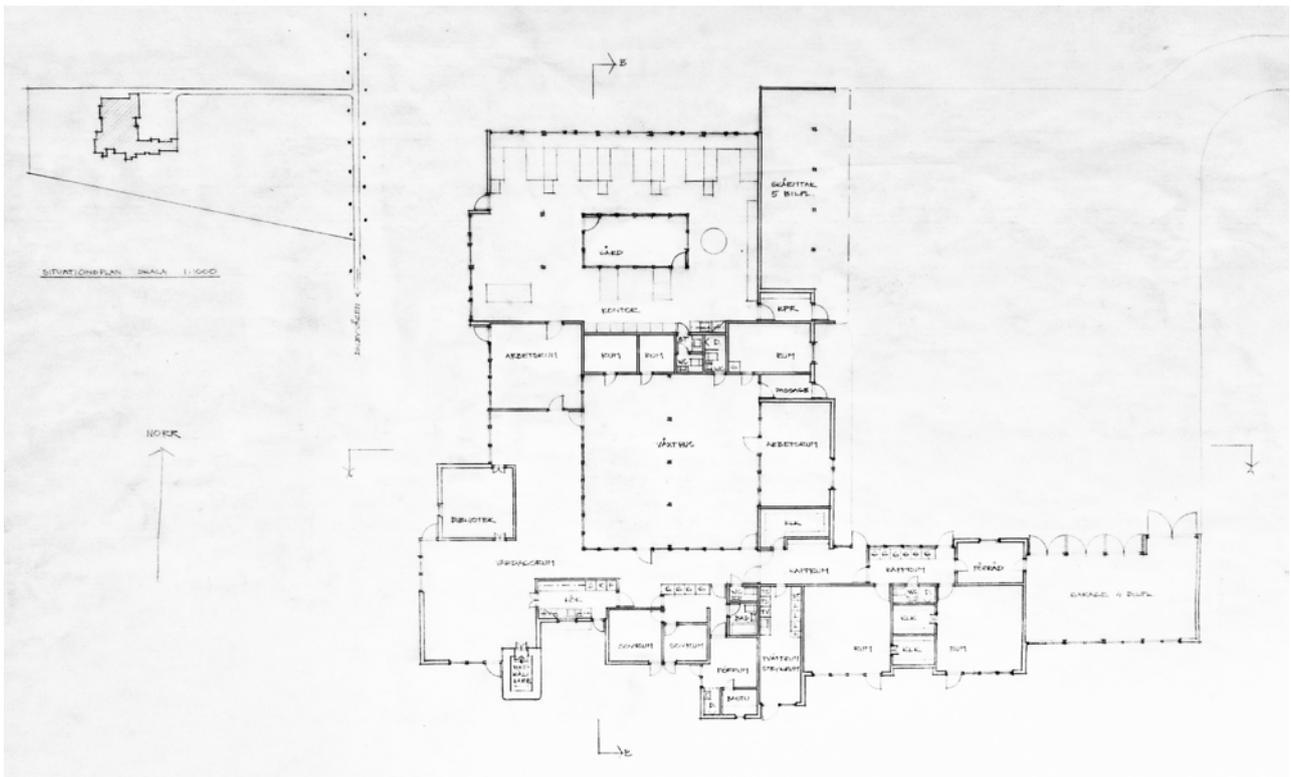


Fig. 16. Dibujo de Planta. Distribución final.  
6 de agosto de 1968. Dibujo original. Lápiz  
sobre papel de croquis. Fotografía del autor  
del artículo, 2017

Fig. 17. Dibujo de Sección. Propuesta final.  
6 de agosto de 1968. Dibujo original- Lápiz  
sobre papel de croquis. Fotografía del autor  
del artículo, 2017

conectado a lo que nos rodea. Es la materia, sus características geométricas y físicas lo que finalmente concreta su forma. Plantas, alzados y secciones se reordenan según este módulo, o particiones enteras del mismo. Una necesaria economía de medios apoyada en una expresión directa y fuerte de la construcción. El color negro exterior empastaría con el habitual de las granjas cercanas. (Fig. 18)

Los dibujos fechados el 9 de septiembre del 68, detallan esta solución. Anshelm dibuja a escala una fachada ligera de unos 14cm de espesor. Dos tableros, uno exterior y otro interior se clavan sobre una estructura de madera formada por verticales y horizontales de la misma escuadría 10 x 5cm.<sup>12</sup> Los listones verticales se disponen cada 61 cm, mitad del ancho estándar de tablero. El aprovechamiento del material es total. Entre ellos se disponen un aislamiento térmico de 10 cm de lana de roca. En la cubierta, construida de la misma forma, el espesor del aislamiento y la escuadría de la estructura de madera se duplican. Seguramente un producto bituminoso impermeabiliza el tablero superior. No hay señal de ningún otro revestimiento ni interior ni exterior. Las carpinterías, artesanales, son de madera. Está igualmente modulada según el cerramiento de fachada. Paños fijos y paños practicables adquieren el mismo espesor que la fachada, conformando un cerramiento único, aún con distintas cualidades. (Fig. 19)

### **Apenas visible**

Poco más podemos deducir pues los dibujos no están rotulados y parecen inacabados. Ya no hará más documentos. Cinco meses antes, el 9 de abril, con los planos de parcela y unos dibujos preliminares de ocupación Anshelm había solicitado la licencia previa para la construcción de la vivienda. El arquitecto municipal de Mälmo había expresado ya entonces sus dudas acerca de la forma en que la casa encajaría en el entorno y sobre la posibilidad de que interfiriese en el desarrollo futuro de la ciudad. Durante la evolución de la propuesta intercambia con el técnico planos y cartas que tratan de explicar el proyecto. En una carta fechada el 21 de agosto del 1968, Anshelm le comunica que ha consultado con el responsable de obras de Lund, a quien debía conocer bien, y que éste se muestra favorable a la construcción de la casa. La obra, argumenta el técnico, difícilmente va a interferir en el crecimiento de Lund. Considera además que la posición aislada de la casa resta importancia al deber de armonizar con el sistema constructivo tradicional.

Anshelm aclara por su parte que el edificio que piensa construir se adaptará a la topografía y que en su opinión enriquecerá el área desde el punto de vista estético, sin violentar a los edificios tradicionales. Confía, según expresa, en que la vegetación prevista pronto conectará la casa con la tierra.<sup>13</sup>

Se mostró dispuesto a reunirse en persona y argumentar lo escrito, pero el arquitecto municipal de Mälmo, Pertil Perrsson, se mantuvo en su

12. En el original se indica en pulgadas. 4"x 2". Las medidas precisas serían 5,08 x 10,16 cm.

13. Extracto de la carta original encontrada en la carpeta de proyecto. Texto traducido por el autor del artículo.

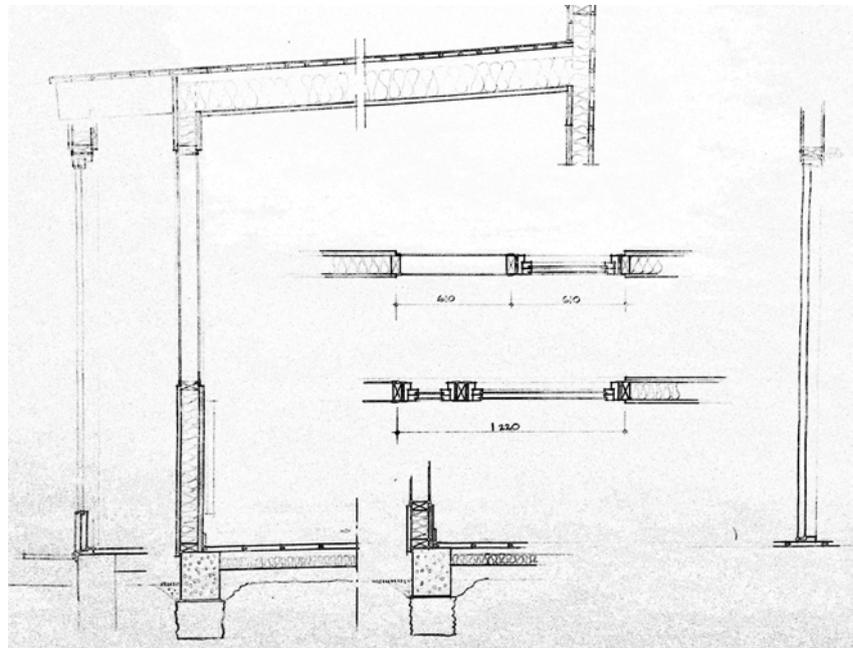
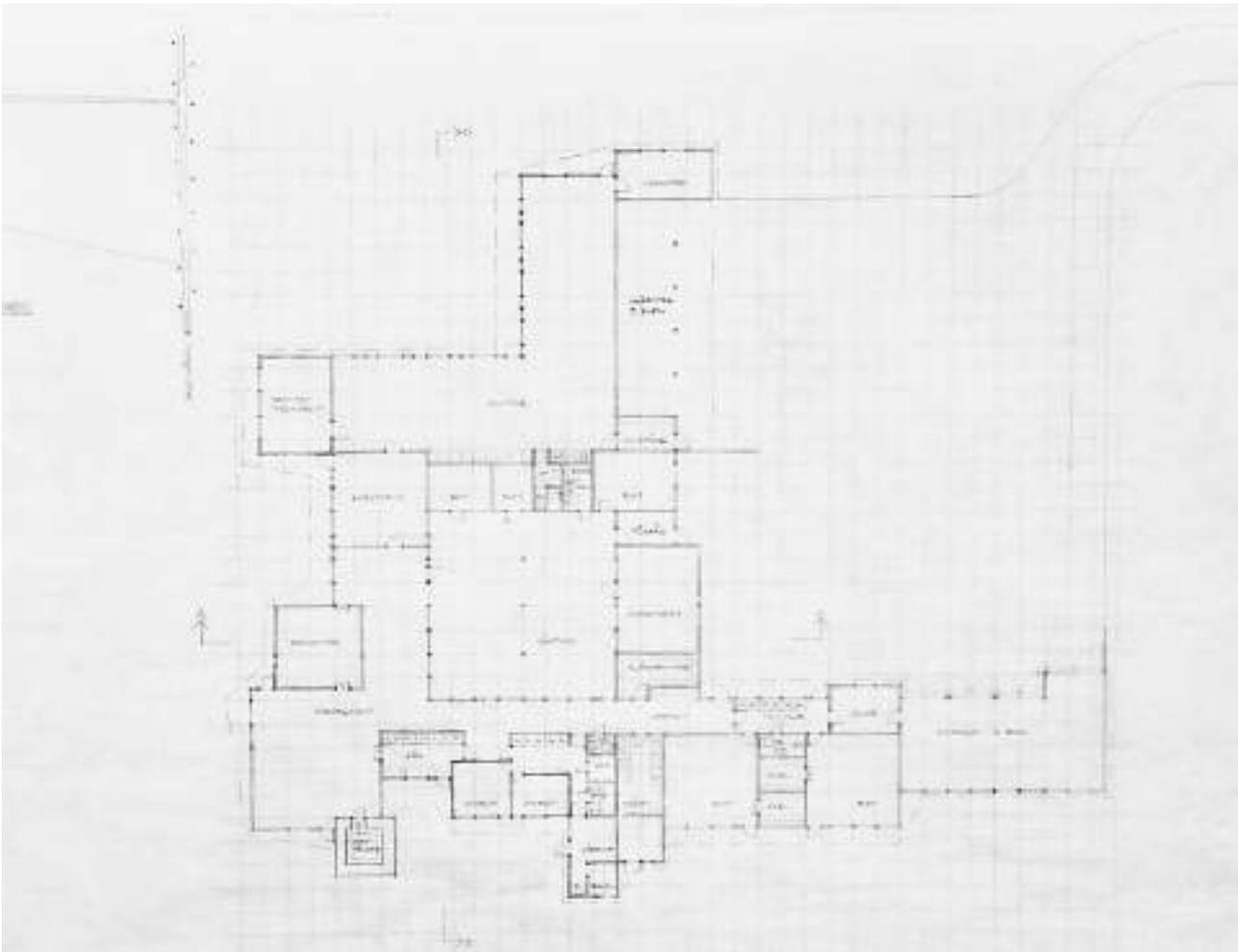


Fig. 18. Dibujo de Planta. Propuesta final. Cuadrícula 122cmx122cm. 16 de agosto de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017

Fig. 19. Hoja correspondiente al catálogo de AsfaRock. Septiembre 1967. Original. Fotografía del autor del artículo, 2017

Fig. 20. Klas Anshelm. Planos de detalle de cerramiento. 9 de septiembre de 1968. Dibujo original. Fotografía del autor del artículo, 2017

decisión. La noticia se publicó más tarde en el periódico de la ciudad. En una última carta, encabezada como “*Casa Propia*”, Anshelm se lamenta:

*“Me gustaría recordarle que la casa diseñada es obviamente una casa experimental, con métodos de construcción parcialmente nuevos que pueden tener importancia en nuestra arquitectura (...) En un terreno privado, en un lugar apartado donde difícilmente puede molestar (...) he vivido durante 15 años aquí en Kävlingevägen. La ampliación de la calle ha sido devastadora para el medio ambiente. Soñaba con poder vivir y trabajar en un entorno más agradable y más libre...”*

Añade:

*“...es extraño que en este país no se pueda construir una casa apenas visible”<sup>14</sup>*

Anshelm no insistió más. Quizá se debió a su carácter reservado e introvertido. Colgó la maqueta de un hilo de pesca en el techo del pequeño desván de Kävlingevägen. La noticia, recortada con cuidado, se quedó en la carpeta para volver a salir años más tarde.

La carpeta tenía nombre:

Drömhuset Arendala. La casa soñada de Arendala

Las casas que construyó en los años siguientes recogen el carácter experimental e imperfecto, la presencia discreta y profundamente enraizada en la naturaleza que podemos intuir en este proyecto.

Anshelm no encontró la ocasión de hacer la casa que había soñado para él. A partir de ese momento dedicó su tiempo a las de los demás.

---

14. Texto extraído de la carta original encontrada en la carpeta de proyecto. Texto traducido por el autor del artículo.

## Bibliografía

- Ahlin, Janne (1987). *Sigurd Lewerentz Architect*, Massachusetts, MIT Press
- Anshelm, Klas (1976). “Sigurd Lewerentz’s last house” en *Arkitektur*, n. 2
- Fernández Elorza, H. (2014). *Asplund versus Lewerentz*, Madrid, E.T.S.A.M.
- Linazasoro J.I. (2010). “La discreta arquitectura de Klas Anshelm” en *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos* n. 1
- Maxwell R. (1994). “Truth Without Rhetoric, the new Softly Smiling Face of our Discipline” in *AA files* n.28
- Nyberg, Bernt (1976). “Sigurd Lewerentz’s last house” en *Arkitektur*, n. 2
- Postiglione, G. (2004). *One hundred houses for One Hundred European architects of the 20<sup>th</sup> Century*, Colonia, Taschen GmbH.
- Qvarnström, Per (1998). *Klas Anshelm, Samlade Arbeten*, Stockholm, Bygghälsöförbundet
- Smithson, A.&P. (1973). *Without Rhetoric; an Architectural Aesthetic 1955-1972*. Essex, Latimer
- Smithson, Peter (1967). “Without Rhetoric” en *Architectural Design*. Enero.
- Svedberg, Olle (2004). *The Architecture of Klas Anshelm*, Stockholm, Arkitektur Förlag.
- Svedberg, Olle (1995). “Architecture cannot be invented. The works of Klas Anshelm”, en *9H* n. 9.
- Waern, R.; Caldeby, C.; Hultin, O.; Bjur, G.H.; Mätelius, J. (2002). *Swedish Architectures*, Värnamo, C.P.A. 1-77
- Wieser, Christoph (2008). “Oberlichtlaternen. Das Schräge Dach”, en *Niggli* n. 7. pp. 210-217



REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## María Hurtado de Mendoza Wahrolén

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
New Jersey Institute of Technology  
mhm@entresitio.com

### *Recinto e infinito. Reflexiones sobre sistemas de orden a propósito del pabellón KAIT de Junya Ishigami / Enclosure and infiniteness. Reflections on ordering systems regarding the KAIT Workshop of Junya Ishigami*

El presente artículo supone una aproximación a la obra KAIT (Kanagawa Institute of Technology Workshop, 2004-2008) del arquitecto japonés Junya Ishigami. Desde una investigación gráfica y escrita, se ha analizado la lógica de la concepción de este espacio arquitectónico, sin referencias ni recorridos predeterminados, en su condición doble de recinto e infinito, en el que se disuelven los límites perceptivos y con bordes apenas sin espesor se acota un fragmento del universo. Se ha pretendido igualmente registrar su paradójico sistema de orden, de compleja dinámica no lineal y de una cierta apariencia contradictoria. Todo ello ha tratado de alentar asimismo una reflexión contemporánea sobre la arquitectura generada desde herramientas digitales que desdibuja geometrías matriciales de partida sin perder el control de sus partes en favor de intensificar la capacidad de establecer relaciones, haciendo posible, en palabras de Ishigami, la liberación del espacio construido de la geometría y de las reglas, en busca de una nueva universalidad.

This article is an approximation to the work KAIT (Kanagawa Institute of Technology Workshop, 2004-2008) by the Japanese architect Junya Ishigami. From a graphic and written perspective, this investigation analyzes the logics in the conception of this architectural space. A space without references or predetermined paths, understood in its double condition of enclosure and infiniteness, in which perceptual limits are dissolved and a fragment of the universe is edged with barely no thickness. An attempt has also been made to record its paradoxical ordering system, of complex non-linear dynamics and of a certain contradictory appearance. All this has also tried to encourage a contemporary reflection on the architecture generated from digital tools that blurs starting matrix geometries without losing control of its parts in favor of intensifying the ability to establish relationships, making possible, in Ishigami's words, the liberation of built space of geometry and rules, in search of a new universality.

---

Espacio arquitectónico; Proyecto; Límite; Orden, Desorden; Estructura; Proceso; Método; Bordes  
/// Architectural space; Architectural design; Limit; Order, Disorder; Structure; Process; Method;  
Boundary

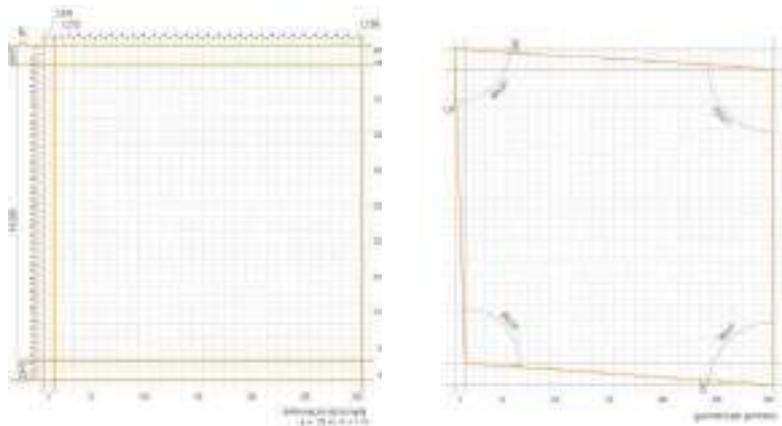


Una investigación proyectual, mediante el dibujo analítico de una obra y la decantación escrita de ciertas reflexiones que ello permite, va componiendo una cartografía de incógnitas cuyas respuestas, parciales y abiertas, se aproximan a un conocimiento arquitectónico, específico y a la vez extrapolable a otros proyectos. El fragmento ejemplar que aquí se ha elegido para ello ha sido la obra conocida como KAIT, Kanagawa Institute of Technology Workshop, proyectada por el arquitecto japonés Junya Ishigami y construida entre 2004 y 2008, muy celebrado por su interés disciplinar.

Toda elección de una materia de estudio es la constancia de la huella, profunda, poco frecuente, de la emoción espacial y estética inicial, y es el deseo de prolongar ese estado de excitación perceptiva construyendo a partir de ello un diálogo entre tal asunto y otros que conciliar en torno a él, de la intriga por descubrir las razones que sustentan la calidad material y espacial de algún proyecto, por encontrar algunas claves de su configuración. Defendemos que esto alcanza una rica intensidad en el dibujo de arquitectura, pues si pensamos sobre los proyectos que apreciamos es porque aspiramos a seguir proyectando el mismo mundo en que se insertan, y porque en la obra arquitectónica, como en ninguna otra, se da la capacidad integral de articular en el espacio experiencias sensoriales, razones físicas y evocaciones trascendentes. Podríamos añadir, adelantando ya una de las valencias de nuestro tema elegido, este KAIT, que la manera en que se disponen los elementos en el espacio constituye una de las capas esenciales de la arquitectura, unas veces más claramente legible y otras más difícil de descifrar, y ello convierte el intento de describirla y razonarla, que a continuación se intentará condesar para este nuestro caso, en un ejercicio estratégico.

Se ha partido del examen atento de los textos y dibujos publicados por el propio Ishigami, un material de gran valor conceptual y operativo que pone de manifiesto las bondades de divulgar entre un público específico, el mismo que pueda leer estas páginas, las ideas que sustentan una obra de arquitectura. Este trabajo nuestro ha optado en coherencia por empezar con la aportación de un análisis gráfico original: como se apuntaba, a través del dibujo razonado se obtienen pistas y se confirman intuiciones, se arroja un conocimiento sobre el método o el proceso que no es fácil desvelar por simple observación; se comprueba gráficamente lo que otros, incluido Ishigami como autor estudiado, deducen o, en sintonía con nuestro razonamiento proyectivo, podrán deducir en un futuro. Al presentar

Fig. 01. Generación del perímetro.



aquí exclusivamente dibujos originales de esta investigación,<sup>1</sup> se confía, bien en la memoria o en la curiosidad del lector para terminar de formar imágenes en la mente sobre lo que aquí se enuncia.<sup>2</sup>

Asumimos que comenzar así el análisis de una obra, dibujándola, conlleva ciertas renunciaciones, debido a que se descontextualiza el objeto de investigación, o al menos se posterga la atención al marco del contexto, igual que aceptamos que una investigación no puede nunca agotar el tema abordado. Puede también que el estudio de una obra que intente capturar con líneas la razón de la métrica sobre la que luego fluye el espacio arquitectónico, implique una reducción tal que sucede con el estudio de un poema desde la métrica de sus versos, plataforma sobre la que luego se desbordan los sentidos. La investigación, como la arquitectura, también este proyecto que estudiamos, se mueve entre constricciones que son el fundamento de su libertad.

El KAIT es un edificio de planta sensiblemente cuadrada, de aproximadamente dos mil metros cuadrados de superficie. Un plano de planta<sup>3</sup> publicado por Ishigami desvela las claves de una matriz de orden subyacente que será la base de la aparente aleatoriedad de su estructura (fig. 01); una parrilla de paso 1x1.5 metros con 47 filas y 30 columnas y unas dimensiones totales de 47x45 metros.<sup>4</sup> La operación de desdibujado de la matriz ortogonal arranca inicialmente desde la definición del perímetro de la caja, primera decisión de un proceso que establece un orden subyacente sencillo sobre el que se construye la complejidad a posteriori.

El perímetro del sólido capaz en planta no se ajusta en ninguno de sus cuatro lados a los ejes de la matriz, todos los cuadrantes del perímetro

1. Dibujos originales del autor del artículo.

2. Junya Ishigami + Associates. Kanagawa Institute of Technology Kait Workshop. *Divisare* [en línea]. 2014, Mayo 20. [Consulta: 02 abril 2020]. Disponible en : <https://divisare.com/projects/259825-junya-ishigami-associates-kanagawa-institute-of-technology-kait-workshop>.

3. ISHIGAMI, Junya. Kait workshop beam plan [dibujo]. En: ISHIGAMI, Junya. *Small Images*. Kyoto: LIXIL, 2008, p. 51. ISBN: 9784864803021.

4. Siéntase libre el lector de saltarse las descripciones más literales de los dibujos, que a la manera de Benoit Mandelbrot en *La geometría fractal de la naturaleza*, se consideran interesantes sólo para algunos. Mandelbrot de hecho recomienda dejarse llevar primero por el interés que despierten las ilustraciones.

son incompletos o irregulares. Existe así una deformación intencionada de la geometría de partida (podría haber sido perfectamente un cuadrado regular de 45x45 metros) que el arquitecto acota de forma específica permitiendo la reproducción precisa de su trazado. En el interior de este tramado comprimido entre dos planos, como en cualquier otro de una cierta extensión, se diluye cualquier relación centro-periferia. Dentro de “la particular fascinación de Ishigami por los dominios en expansión de una sola planta”<sup>5</sup> el espacio es un fragmento de algo que podría continuar indefinidamente. El arquitecto opta por desdibujar tan solo levemente la figura del cuadrado, lo suficiente para que produzca una serie de anomalías en el borde, pero no lo suficiente para que el observador a simple vista perciba su irregularidad.

Se podría especular sobre el motivo de esta sutil deformación del prisma en planta (apenas seis grados en alguno de los ángulos) y relacionarla con otras ligeras variaciones similares que encontramos, por ejemplo, en el edificio para la Factoría Vitra de SANAA<sup>6</sup> o en algunas otras arquitecturas donde se ensaya lo que *casí* es algo, *casí* redondo, *casí* cuadrado, o *casí* recto, como estrategia para desviarse de las certezas geométricas o alejarse de la norma. Se podría evocar la sabiduría clásica de la manipulación perspectiva de los templos griegos en la conformación de los elementos del perímetro, en aras de una perfección contemplativa que nacía de la impura verdad de la geometría, si bien, en nuestro ejemplo japonés, la falta de simetría, entre otros argumentos, nos aleja de la probable causa de esta deformación en el corte del tejido. La realidad es que, aun desconociendo el motivo, se trata de una de las numerosas operaciones de proyecto que recurre al soporte de la regularidad de la trama ortogonal para después diluirla, quizás una esforzada licencia, con un punto de gesto ruskiniano, o un alarde manierista; leve descuadre que estimule una excitación del visitante o usuario, sin que este llegue a percibir que ésta se acentuara por ese extraño desajuste, igual que nosotros desconocemos la posible razón verdadera del esfuerzo que sólo el dibujo hace evidente.

Este cerramiento leve, límite cristalino, concreto desde el afuera e imperceptible desde el adentro, se materializa como una finísima piel vidriada, “con esa cualidad que tiene el vidrio de reaccionar a nuestra posición relativa variando su aspecto según lo veamos transparente, translúcido u opaco, de poder estar o no estar a la vez”.<sup>7</sup> A nivel perceptivo, el espacio queda verdaderamente definido por dos planos horizontales, el plano del suelo, en total continuidad interior-exterior y el plano del techo, la tapa de la caja, sombra, también tenue, que se debate entre flotar o pesar.

---

5. WORRALL, Julian. The Deep Field, Resolving a Japanese Constellation. En: GADANHO, Pedro, ed. *A Japanese Constellation*. [Catálogo de la exposición]. Nueva York: MoMA, 2016, pp. 245-250. ISBN: 9781633450097.

6. Vitra Factory Building. En: *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2004-2008. El Croquis*. 2008, Nº 139, p. 200. ISSN: 02125633.

7. PRAT, Jaume. El claro en el bosque 1\_2. *arquitectura entre d'altres solucions* [en línea]. 2017, julio 24. [Consulta: 21-11-2019]. Disponible en: [http://jaumeprat.com/el-claro-en-el-bosque-1\\_2/](http://jaumeprat.com/el-claro-en-el-bosque-1_2/).

Las referencias que Ishigami hace en sus escritos a la búsqueda de una nueva universalidad<sup>8</sup> resuenan con las premisas miesianas que aborda Detlef Mertins en sus escritos sobre el Crown Hall: “lo que hace que el espacio universal de Mies sea universal no es, después de todo, la cuadrícula, sino la singularidad de la gran sala, en gran parte no construida, una arquitectura que Mies describió como ‘casi nada’ [otro *casi*, pues], un vacío intercalado entre dos planos horizontales ininterrumpidos en los que puede suceder cualquier cosa, todo y nada. Su vacío relativo transforma la jaula de hierro de la racionalidad industrial en un dispositivo habilitador para formaciones sociales emergentes y eventos imprevistos.”<sup>9</sup> La conjetura de Mertins estaría proclamando que la retícula de Mies acaba ensalzando la libertad de un escenario potencial que catalizara usos diversos. Nosotros quisiéramos subrayar además que la multiplicidad de reflejos posibles en los vidrios de los bordes, que abren o que cierran, enriquecen esta hermosa ambigüedad entre una caja que estaría a la vez, de nuevo como el templo griego, abierta y cerrada al paisaje.

Si escrutamos la relación entre la forma en que las cargas llegan al suelo de la estructura y su geometría, confirmaríamos, a través de diversos autores, incluido el propio Ishigami, que la constelación final de soportes que conforma el espacio de KAIT comenzó, en las fases iniciales de proyecto, siendo una malla ortogonal. Jaime Cervera y Mariano Vázquez hablan de una trama modulada (de 120 soportes con vigas de cuatro metros)<sup>10</sup> sin llegar a profundizar en ella. Yasutaka Konishi, ingeniero calculista del proyecto, explica que de inicio propuso un sistema económico estándar,<sup>11</sup> sin definirlo con detalle.

En su libro *Small Images* Ishigami aclara que, en un principio, se imaginaba una trama uniforme de soportes en retícula de 4 metros, formando pórticos. Estos pilares, de platabanda, se disponían girados según distintos ángulos y parecerían sutilmente de mayor o menor dimensión según el punto de vista<sup>12</sup> produciendo ligeras fluctuaciones en un espacio, por otro lado, homogéneo, quizás un mecanismo de delicadas vacilaciones respecto a la pureza geométrica, como sucede finalmente con los bordes. Ishigami explica que incitado por su cliente, decidió abandonar esta trama uniforme de soportes en busca de flexibilidad, abstracción, y una pretendida ambigüedad “natural”, espacial al tiempo que conceptual: esta consecución de flexibilidad afecta tanto a las relaciones entre espacios adyacentes, como a las dimensiones de los distintos ámbitos o dominios del pabellón y la manera en la que unos espacios se relacionan con otros; la abstracción, que califica de “accesible”, es un mecanismo necesario para contrarrestar la concreción del mobiliario y la vegetación en macetas

---

8. ISHIGAMI, Junya. *Small Images*. Kyoto: LIXIL, 2008, p. 33. ISBN: 9784864803021.

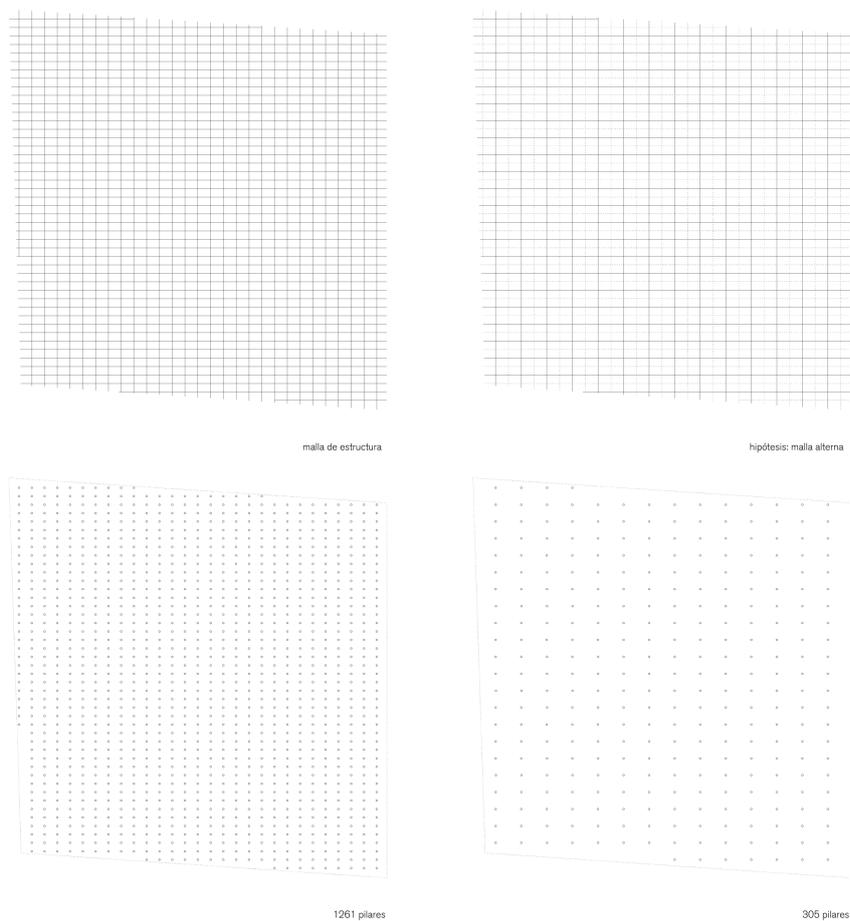
9. MERTINS, Detlef. Same difference. En *Modernity Unbound: Architecture Words 7*. London: AA publications, 2011, p. 253. ISBN: 9781902902890.

10. CERVERA, Jaime y VAZQUEZ, Mariano. Supersticiones digitales, Ishigami en cuestión. En: *Arquitectura Viva* 2009, n°126, p. 23. ISSN: 02141256.

11. KONISHI, Yasutaka. Kanagawa Institute of Technology KAIT Workshop. En: *Idea of Emerging Structural Designers. The Japan Architect*. 2014, Autumn, ja95, p. 30. ISSN: 13426478.

12. ISHIGAMI. *Small Images*. p. 33.

Fig. 02. Hipótesis: generación espacial por mallas estructurales regulares.



que configuran el uso de la planta y que se confía a la idea de no ocultar, literalmente, *casí* nada, considerando todos los elementos constructivos de la forma más equivalente posible (otra vez como Mies).

Resulta en efecto difícil identificar el número de espacios distintos que hay, o su propósito concreto, también de qué manera y en qué medida se funden unos con otros, dónde empiezan o terminan, en este “continuo de espacios vagamente específicos”<sup>13</sup> con fronteras ambiguas. Ishigami persigue definir un edificio en el que no sea posible decir si existen o no reglas. Esta deliberada ambigüedad se enfatiza hasta el punto de pretender que no sea posible descifrar si las razones que determinan las decisiones de proyecto son de carácter estructural, funcional o de diseño.

En un análisis inverso del proyecto, partiendo del dato conocido de la malla estructural de 1x1,5 (que finalmente se traduce en un emparrillado bidireccional de vigas de pletina metálica), se comprueba gráficamente (fig. 02) que el número de pilares, si se colocaran todos a razón de uno por módulo completando la malla, sería 1261 y que, sin embargo, si se colocan en módulos alternos, uno sí, uno no, el número de pilares es 305, que son exactamente los que presenta en su configuración final. Sería demasiada casualidad que esta coincidencia no fuera un dato de partida del proyecto,

13. ISHIGAMI. *Small Images*, p. 34.

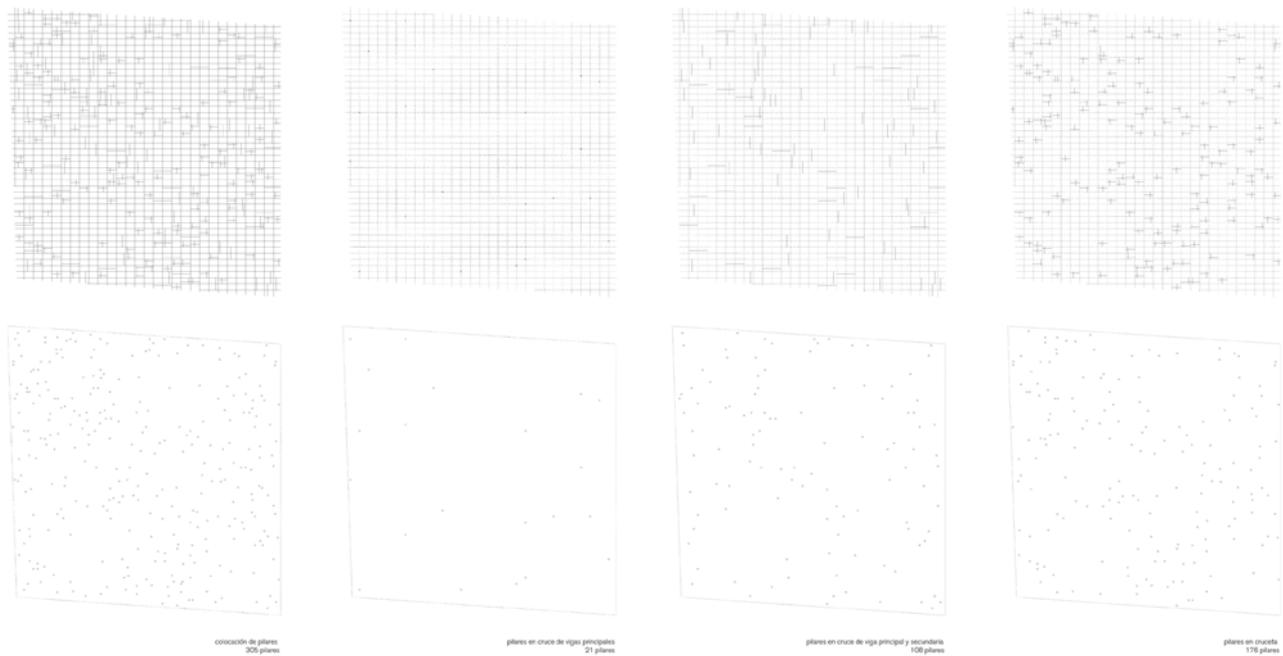


Fig. 03. Ubicación de la estructura respecto a la malla.

este trabajo nuestro se asienta en esta premisa: el número de soportes viene determinado por la retícula ortogonal subyacente.

En una reciente exposición sobre la obra de Ishigami en París<sup>14</sup> se exhibía en gran formato un dibujo original del proceso de proyecto, en el que grafiados a mano sobre una base impresa que representa la retícula de cubierta, se estudian distintas variaciones en la configuración aleatoria de pilares indicando desplazamientos y modificaciones. Tanto el trabajo en planta en base a esa retícula como el hecho de que ésta se termine materializando en las vigas de cubierta parecen soportar la tesis de que los 305 soportes pertenecieran en algún momento a ella, o sean una consecuencia derivada de su geometría.

Una vez *reordenados*, los 305 soportes tienen una relación no jerárquica con la estructura que soportan, su posición es relativamente independiente de la trama de cubierta (fig. 03). Unas veces, las menos, la posición de los soportes coincide en proyección vertical con las vigas principales del entramado en el cruce de sus dos direcciones, otras coinciden únicamente en una dirección y en la mayoría de casos, los soportes caen fuera de la parrilla y apoyan en unas crucetas o vigas secundarias que a modo de capitel transfieren los esfuerzos a la estructura principal.

El dibujo de forma aislada de estas tres familias de soportes deja de nuevo intuir esta negación sistemática del orden sencillo de la malla estructural que es también su estructura subyacente. En este laminado de las cosas, otra capa que se superpone al entramado de cubierta es el material de cubrición, permeable a la luz en algunas zonas y opaco en otras. Las zonas de paso de luz, en total transparencia, configuran unos lucernarios lineales (fig. 04) que recorren la planta de manera

14. ISHIGAMI, Junya. [dibujo original]. En : *Freeing Architecture*, Exposición en la Foundation Cartier pour l'art contemporain. Paris: 2018.

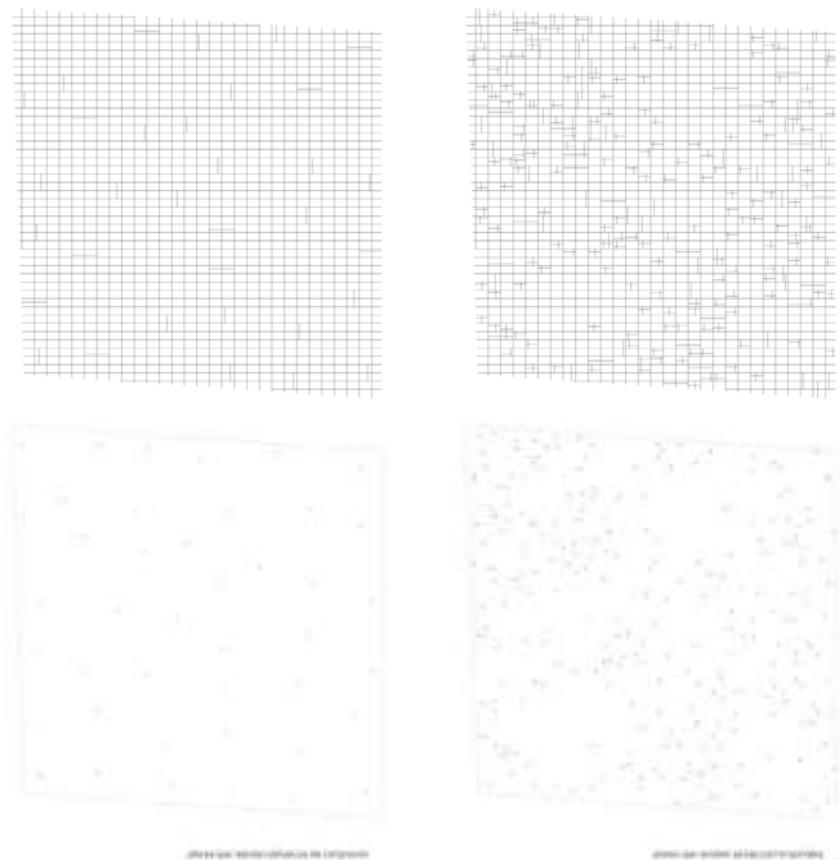
Fig. 04. Lucernarios.



unidireccional siguiendo un peculiar ritmo sobre la parrilla que expresado en códigos binarios podría escribirse de este modo, 1 0 0 1 0 0 1 1 0 0 1 0 0 1 0 0 0 0 1 0 0 1 1... hasta alcanzar al total de 14 lucernarios (exactamente el mismo número que si se hubieran dispuesto con una pauta más regular sobre la matriz, 1 0 0 1 0 0 1 0 0 1 0 0...) Nos encontraríamos así por tercera vez con una situación que numéricamente valida la conjetura de partida que defiende como semilla de proyecto una situación de orden más sencillo y que intencionadamente se desdibuja hasta no dejar apenas rastro.

Al límite difuso de los distintos espacios entre los soportes con su respectiva porción adyacente, se superpone el límite poroso de una sombra entrecortada, que deja algunos apoyos de la estructura en iluminación y otros en sombra, y nos hace conscientes del arriba. Sería ésta una nueva capa de complejidad por simple confrontación de dos sistemas no coherentes cuyo resultado es imposible de predecir. Aquel vacío de Mies se ha convertido en un universo no isótropo de matices y fluctuaciones, otra forma renovada de seguir siendo un “dispositivo habilitador para formaciones sociales emergentes y eventos imprevistos”, un escenario disponible para un enjambre de relaciones, un tablero sobre el que cada día configurar relaciones nuevas, en torno a unos grados de libertad y ciertos vínculos, damero en el que las casillas solo aparecen insinuadas en el techo, o en la presencia vertical de los filamentos de soporte, acontecimientos entre medios de esas plantas en macetas, de esos muebles cuya iconicidad fragmentada y de cierta convencionalidad enfatiza más el efecto de flexibilidad de estas constelaciones.

Fig. 05. Tipos de pilares. pilares escalados  
x1.5



En el artículo que sobre la estructura de KAIT el referido calculista Konishi publica en el número 95 de la revista *JA (The Japan Architect)*<sup>15</sup> éste explica, junto con varios diagramas ilustrativos, que los pilares del edificio se clasifican en dos tipos de comportamiento estructural diferenciado (fig. 05): existen 42 soportes que resisten esfuerzos de compresión y 263 que resisten esfuerzos horizontales de forma conjunta, sumando su escueto pero multiplicado comportamiento como “mini” paredes de arriostamiento. Si nos concentramos en los 42 pilares que trabajan a compresión, es decir, los que soportan las cargas verticales de la cubierta, vemos que coinciden todos ellos en proyección de viga principal y que están repartidos por la planta de una manera sensiblemente uniforme. Una vez más se constataría que el arquitecto renuncia al orden reticular, aunque en esta ocasión resulta difícil deducir cuál es la relación del número 42 con el patrón preestablecido de la malla (42 no es un número cuadrado, ni tampoco divisor de 305, los soportes totales del proyecto). Quizá en esta ocasión podríamos suponer que el número de soportes a compresión viene determinado por el cálculo, a base de restringir la sección máxima de acero que el arquitecto estaba dispuesto a considerar como válida. Se han ensayado en nuestros dibujos distintas formas de identificar el diálogo entre estos 42 pilares a compresión, cuyas luces varían entre 4,5 y 10,5 metros en una separación media de 8 metros, y la totalidad de la planta: en relación con la parrilla estructural de cubierta (fig. 06), en relación con la existencia o no de crujiás paralelas mediante

15. KONISHI. *ja*95, p. 30.

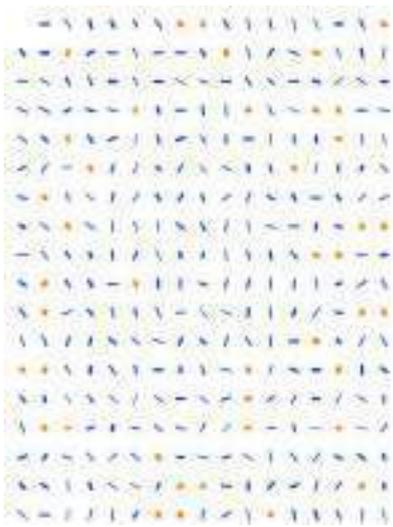
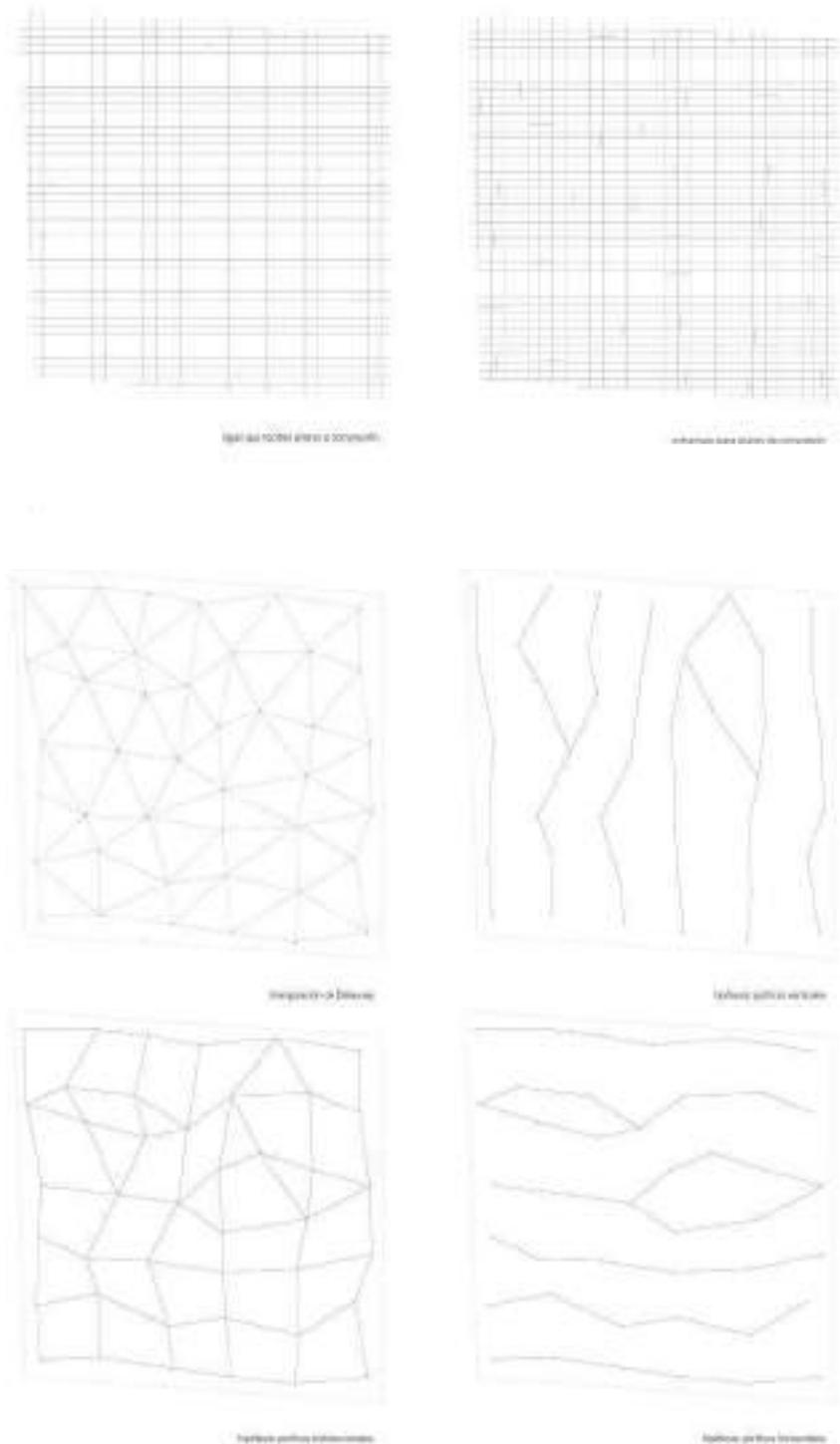


Fig. 06 (derecha arriba). Pilares a compresión. pilares escalados x1.5.

Fig. 07 (derecha debajo). Hipótesis de pórticos. pilares escalados x1.5.

Fig. 08 (arriba). Catálogo de pilares.



unos hipotéticos pórticos lineales, y en relación con la triangulación de sus posiciones (fig. 07). Hemos postulado gráficamente una triangulación que verifica la condición de Delaunay, es decir, que, dado un conjunto de puntos, es la triangulación más “regular” posible, al preferirse siempre la menor diagonal de las posibles. El contraste entre las distancias mayores o menores a la distancia media explica visualmente lo equilibrado del desorden. Líneas cortas y largas se reparten por la planta sin que sea posible distinguir zonas de mayor concentración de unas frente a otras o un patrón claro de comportamiento, ya sea concatenadas, aisladas, verticales u horizontales.

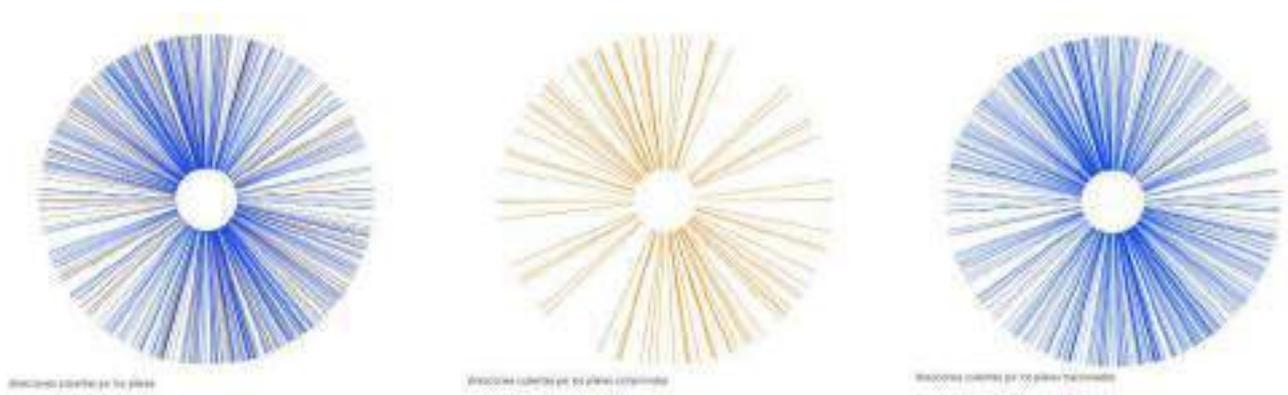
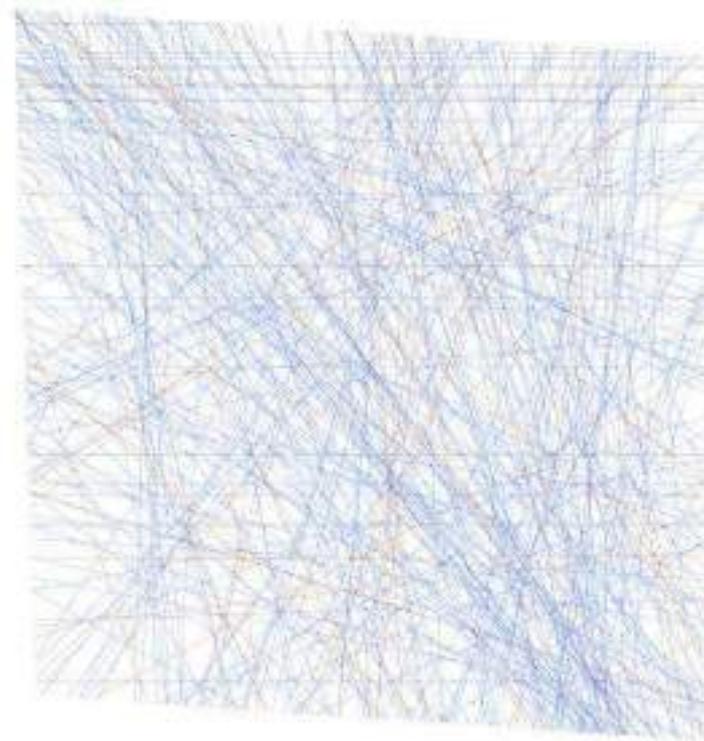


Fig. 09. Direcciones cubiertas por los pilares.

Fig. 10. Giro de pilares.



Considerando de nuevo los 305 pilares en su conjunto, otras cuestiones significativas en la caracterización del espacio que construyen son su tamaño y orientación. Hemos reproducido el muy publicado catálogo de pilares (fig. 08) que permite comprobar que prácticamente todos los soportes tienen distinto tamaño (solo algunos se repiten y pocas veces). Al resaltar en distinto color los que trabajan a compresión distinguimos claramente que éstos son los menos esbeltos. En el intervalo de 60x80 y 60x90mm estos pilares de compresión (en naranja), con una proporción más de tubo que de pletina, son capaces de superar las limitaciones por pandeo y pasan desapercibidos en el mar de pletinas que soportan los esfuerzos horizontales y que son más alargadas cuanto más estrechas. Al despojar este cuadro de pilares de la información específica queda a nuestra interpretación un dibujo de carácter mucho más abstracto que enuncia el valor del efecto del giro de cada soporte en su entorno inmediato y al que volveremos más adelante. Podría decirse que este juego de diferencia y repetición es una manera, a la gótica, de hacer dibujos, verticales y esbeltos, de la lógica de las cargas.

Una carta radial de los giros de todos los soportes (fig. 09) nos da una idea cuantitativa de esta diversidad, que solo en su expresión localizada, manifestando la posición relativa de unos soportes respecto a otros, cobra algo de significado espacial (fig. 10). En cualquier caso es ésta una representación confusa de la realidad del pabellón cuya complejidad no se manifiesta nunca a este nivel.

Nos queda por afrontar otro punto sobre el proceso de configuración del espacio, que tiene que ver con el uso de la tecnología, el poder computacional y una particular relación entre procesos analógicos y sensoriales con otros digitales y abstractos. Atendamos pues al papel de la computación en la estructura. Es sabido que establecidas las premisas de partida dos ingenieros colaboran con Ishigami proporcionándole el software necesario para tener libertad de movimiento en la disposición de los pilares, uno para calcular, otro para visualizar. Konishi prepara un modelo que reevalúa en tiempo real el comportamiento global de la estructura según se desplaza la posición de los soportes sin perder el estado de equilibrio. Tomonaga Tokuyama, desde la creación audiovisual, desarrolla una aplicación que permite visualizar su espacialidad, mediante la vista interior desde un punto concreto, y permite también aproximar el entendimiento de esta espacialidad al del dibujo de planta mediante la magnificación de los soportes. El objetivo de este plug-in es que se pueda leer al tiempo la totalidad de la planta, pero también apreciar los efectos locales de giro y posición relativa de cada uno de los soportes.<sup>16</sup> A la vez, Ishigami realiza un sinfín de maquetas y ensaya la posición relativa de soportes inundando su oficina de prototipos a escala 1/1. En el aludido texto de su libro *Small Images*, describe cómo el proceso de proyecto se produjo por iteración pasando del trabajo en maqueta física a la imagen de maqueta y de ahí al plano de planta dibujado en ordenador, y vuelta a empezar. Estas iteraciones permitían examinar y reevaluar, entre otros aspectos, la forma en que los espacios se concentran y dispersan, la dirección a la que miran y cómo se abren, las posibilidades de distintos tipos identificables de espacios o la naturaleza del orden, o desorden, construido.<sup>17</sup>

Se colige por lo tanto que este proyecto *digital*, en esta relativa medida en que admitiría tal calificativo, recurre a la computación como herramienta, y ello le facilita manejar gran cantidad de información, organizarla y clasificarla sin esfuerzo, pero no tanto la utiliza como idea generadora. Sí que es plausible sostener que un proyecto así ha de ser *digital*, de esta manera, o difícilmente lo sería: la misma definición del proyecto realizada de forma exclusivamente analógica, aunque posible<sup>18</sup>, hubiera supuesto un esfuerzo titánico que la computación resuelve sin problema. Estas herramientas digitales, en cuanto apoyos del proceso, como una revisión un siglo después de aquellas cuerdas, sacos y espejos de un Gaudí, permiten anticipar con más agilidad el potencial de una idea, de una solución constructiva, de una intención espacial. La simple

---

16. Todas las figuras que representan la planta completa del pabellón en este artículo tienen los soportes magnificados una vez y media (x1.5).

17. ISHIGAMI. *Small Images*, p. 39.

18. En alguna ocasión se pregunta sin embargo Ishigami de qué sirve el poder computacional si no tiene consecuencias formales.

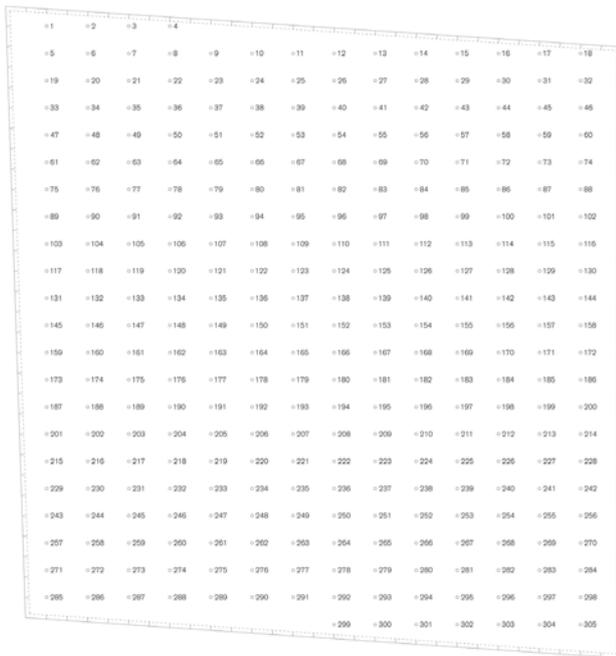


Fig. 11. Numeración de pilares en malla regular.

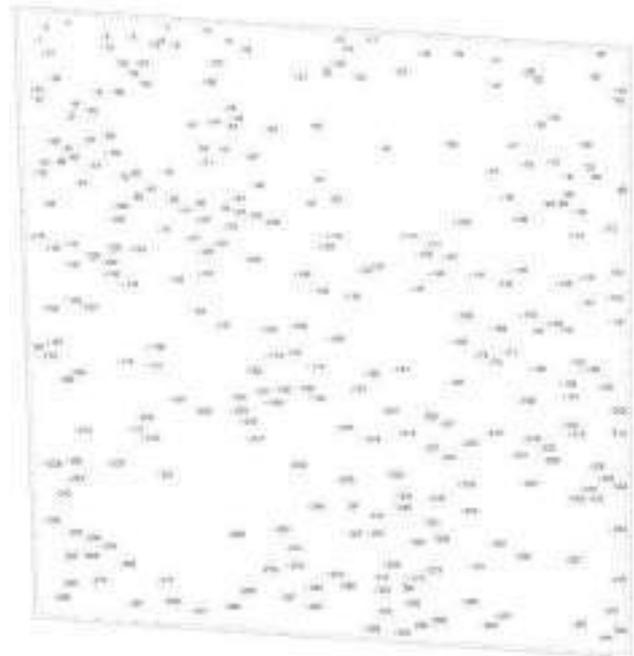


Fig. 12. Numeración de pilares Kait. pilares escalados x1.5.

tarea, por ejemplo, de numerar los 305 pilares (figs. 11 y 12), el cómo distinguir en este mar de puntos las diferencias entre coordenadas X e Y de cada elemento requiere ya de este apoyo digital. El software paramétrico (Grasshopper) permite fácilmente relacionar listas, otra manera de dibujar relaciones, que se testean aquí en busca de nuevas claves (figs. 13 y 14).

KAIT es un sistema con un paradójico comportamiento de dinámica no lineal, pero con una raíz determinista que necesita gran cantidad de información para ser definido. Es decir, es un sistema altamente complejo cuya percepción espacial es sin embargo clara y unitaria. No es su espacio lo que no comprendemos a primera vista, es su formulación o especificidad lo que se escapa a nuestro entendimiento perceptivo. En realidad, la complejidad no está en la sección, que es simplemente una extrusión pura de la configuración en planta.

La combinación de todas las cuestiones que se han abordado por separado sobre los pilares (profusión, posición, dimensión, giro) tiene consecuencias espaciales que de forma equilibrada fluctúan entre lo local y lo global y que Ishigami explica de forma explícita y también conceptual. El arquitecto propone la consideración de la escala como un aspecto clave para la construcción de un tipo nuevo de arquitectura. El suyo es efectivamente un edificio “planeado como si fuera un bosque”. Ishigami estudia exhaustivamente las disposiciones de los árboles en el conjunto boscoso para ser capaz de reproducir el carácter espacial de éste y no tanto el bosque mismo, señalando esa diatriba que otros que acudieron a la misma metonimia ya nos habían hecho plantearnos, la de si es o no posible reproducir desde el tamaño confinado del edificio las condiciones de densidad en los soportes o en la nube de las copas de ramas y hojas, o asimismo las de isotropía de conjunto pero singularidad de cada elemento, figuraciones que a una escala mayor, la del paisaje,

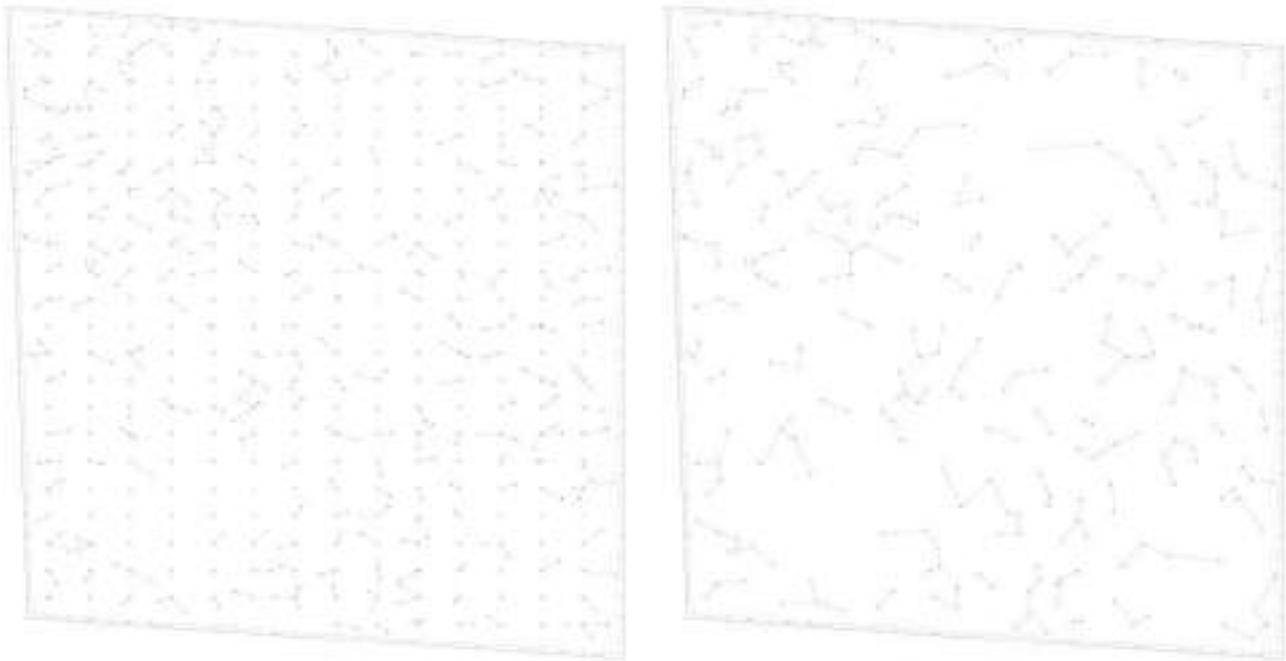


Fig. 13. Conexión con pilar más cercano en malla regular.

Fig. 14. Conexión con pilar más cercano dentro de la ordenación.

caracterizan al bosque como si pudiera sincoparse a éste en una suerte de algoritmo que se encapsulara además en un recinto delimitado y como si fuera viable hacerlo abstrayendo sus formas orgánicas en elementos horizontales y verticales.

A raíz de la exposición en el MoMA de Nueva York en 2016, con el título “A Japanese Constellation”, Julian Worrall escribió un artículo para el catálogo en el que analiza la arquitectura de Toyo Ito y sus discípulos en base a cuatro conceptos interrelacionados: naturaleza, condición pública, ligereza y abstracción.<sup>19</sup> Resulta interesante su diferente interpretación del concepto de naturaleza en la obra de Ito, Sejima, Nishizawa, Fujimoto, Hirata, e Ishigami. Según Worrall, Ito concibe la naturaleza en términos de presencia material y dinámica de los esfuerzos estructurales, que denomina “realidad”; en Fujimoto, Worrall sostiene que la naturaleza no se concibe en términos de substancia sino de patrones y de arquetipos como la cueva, la montaña, el árbol, metáforas naturales que contienen capacidad espacial y arquitectónica, mientras que el trabajo de Hirata tiende hacia “lo orgánico” como principio de desarrollos generativos. Conforme a la interpretación del profesor australiano, con SANAA el concepto de naturaleza se entrelaza con las ideas de medio ambiente y paisaje, no tanto en sentido ecológico como en su potencial como espacio público de encuentro y relación. En el caso de Ishigami, Worrall propone interpretar su aproximación a la naturaleza “no tanto en el sentido metafórico espacial o de principio generativo sino como un horizonte de posibilidad radical, cuyo potencial latente para la magia y la sorpresa está velado por la convención y el hábito”, es decir, Ishigami propone trasladar una idea excepcional de naturaleza, algo que vaya más allá de una simple emulación o domesticación sino que, en el límite, propone pensar el edificio como

19. WORRALL, Julian. The Deep Field.

si fuera naturaleza. En el proyecto de KAIT, coincidimos en entender el bosque no en el sentido de metáfora formal, pero sí en cuanto transposición de las lógicas de su estructura formal y espacial: heterogeneidad y semejanza, relación copa/tronco/densidad, posición relativa, multidireccionalidad, dispersión, expansión o extensión indefinida. Quizá sea una cuestión de escala, como el arquitecto manifiesta ya desde el título de su libro, *Another Scale of Architecture*,<sup>20</sup> y sí es seguro una cuestión de percepción. Existe un orden que no necesita ser comprensible para quien habita el espacio, como quien recorre un bosque no necesita entender por qué un árbol está donde está, ni cómo llegó hasta ahí: aquí es donde la referencia del bosque, y su lógica no predeterminada, cobra pleno sentido.

En relación a la cuestión de la escala, el crítico Taro Igarashi<sup>21</sup> propone la noción de “espacio relativo” que hasta cierto punto trasciende la de posición relativa y que tiene que ver con el entendimiento del espacio por parte del observador, siempre igual y siempre diferente, como en el bosque. Según a qué escala se entiendan las cosas nuestro entendimiento y percepción varían. A escala global el edificio es una caja de vidrio, a escala local es un espacio sin límite. En un enfoque global el giro de los pilares en platabanda no significa nada, mientras que a una escala local sí, pues se genera una ambigua sensación perspectiva: en función de los distintos giros, los soportes se perciben frontalmente o en escorzo, y por tanto un elemento próximo puede llegar a verse más reducido que otro que se encuentre más lejano.

Hemos de aludir ya al programa, al que no habíamos conferido todavía nuestra atención. El uso libre, no compartimentado, fluido que la función a la que el edificio se destina contribuye a fomentar, da un sentido añadido a esta experimentación que venimos glosando. Pareciera que Ishigami conoce bien a los alumnos, los usuarios del edificio. El espacio se “percibe”<sup>22</sup> desordenado, es su condición parecerlo; los muebles se pueden mover, nada está fuera de sitio porque su sitio es cualquiera. El espacio se reordena con el uso, un orden espacial emergente similar al que surge en otros sistemas abiertos como lo fuera el de la playa; en palabras de Stan Allen, una condición de campo que facilita el cambio, el accidente y la improvisación.<sup>23</sup>

Ishigami explica, y así lo asemeja en sus croquis iniciales, las configuraciones de pilares de KAIT a “constelaciones” con capacidad de construir

---

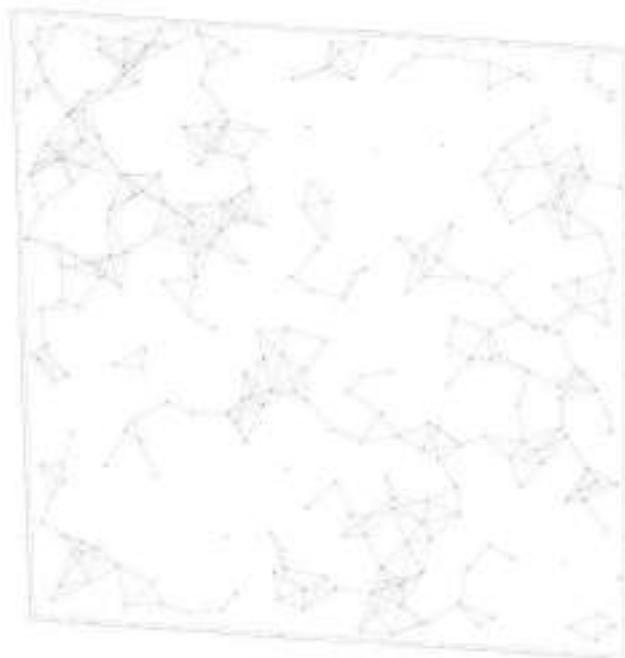
20. ISHIGAMI, Junya. *Another Scale of Architecture*. Kyoto: Seingensha, 2010. ISBN: 9784861522840.

21. IGARASHI, Taro. A few things I know about Junya Ishigami. En: ISHIGAMI, Junya. *Another Scale of Architecture*. Kyoto: Seingensha, 2010, pp. 270-289. ISBN: 9784861522840.

22. Interesa recordar la diferencia entre la idea de orden como cantidad de información necesaria para describir un sistema, y legibilidad de orden. A mayor legibilidad, menor cantidad de información necesaria, es decir, el espacio se entiende más ordenado cuanto más sencillo (acaso menor) es el orden que lo define (la cuadrícula).

23. ALLEN, Stan. From Objects to Field: Field conditions in Architecture and Urbanism. *Points and lines: Diagrams and Projects for the city*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999, pp. 90-103. ISBN: 9781568981550. [Citado en WORRALL, J. The Deep Field.]

Fig. 15. constelaciones de pilares separados un máximo de 3m.



el espacio exclusivamente desde la densidad (fig. 15). Pensemos que las constelaciones son agrupaciones que llegan a ser *algo más* que una simple colección de puntos, existe una relación intrínseca entre ellos adquiriendo un significado como conjunto, siendo reconocibles, y por tanto enunciables. Podríamos pues entender que al orden complejo se superpone otro conceptual similar al de un diagrama, no reconocible quizá por el ojo ajeno, pero sí por el arquitecto que los define, que los identifica.

Una de las ideas más interesantes sugeridas por los críticos, que Pau Orellana ha dado en categorizar como “poética de la desaparición”,<sup>24</sup> refuerza la tesis espacial del proyecto introduciendo la paradoja de cómo un elemento estructural, un soporte, en su expresión más concentrada e intensa, genera una situación espacial que no es habitual y sin embargo no reconocemos como del todo ajena. Orellana sostiene que, en esta configuración alternativa a lo construido, desaparece el elemento como tal y se convierte en espacio, paisaje y contexto. El ingeniero Alejandro Bernabeu, defensor de la consideración conjunta de la necesaria y fundamental función resistente de la estructura con su inevitable presencia física y las implicaciones que ésta conlleva, propone en su artículo “*La estructura alterada*”<sup>25</sup> la desaparición de la estructura como posible estrategia de proyecto: “Estas configuraciones o sistemas estructurales alterados no resultan en modo alguno evidentes al espectador, quien, al no comprender su funcionamiento deja de percibir claramente los elementos estructurales como tales, haciendo que en cierto sentido desaparezcan”.

24. CORNELLANA, Pau. *Poética de la desaparición: Junya Ishigami* [en línea]. UPCommons. Universidad Politécnica de Cataluña, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2117/82515>

25. BERNABEU LARENA, Alejandro. La estructura alterada. *Tectónica* 2013, nº40, pp 4-12. ISSN: 1136-0062. [Extracto de su tesis doctoral. 2007. *Estrategias de diseño estructural en la arquitectura contemporánea: El trabajo de Cecil Balmond.* ]

Cabría proponer una paradójica similitud entre la intensificación de un elemento arquitectónico y su desaparición fenomenológica; la radicalidad de un espacio en el que no existe un solo muro, y en el que el elevado número de pilares en cierto modo acentúa la idea de disolución de la estructura, como si ésta desapareciera por su omnipresencialidad. El espacio sin muros, la absoluta falta de elemento lineal de partición alguno, acaso sea lo más sorprendente de este proyecto de un solo cuarto. El límite primero, vertical, desaparece en transparencia, no hay final, el espacio en continuidad no se interrumpe ni termina.

Una de las conclusiones de nuestra investigación está, así, vinculada a la noción de infinito y a su íntima relación con la paradoja como reconocimiento de aquello que sólo en apariencia es una contradicción;<sup>26</sup> la mente comprende lo que nunca ha experimentado: el infinito mismo. La acepción común de infinito alude a “sin fin, sin límites”; en matemáticas su definición es sutilmente diferente: lo infinito es lo “no finito”,<sup>27</sup> es decir, lo no contable. La poética de la paradoja matemática es afín a la paradoja espacial: en nuestro caso concreto de estudio, un número de elementos finito es capaz de convocar la infinitud. Evocada así la infinitud de forma poética, los matemáticos vendrían a recordarnos que “las ideas de finitud e infinitud pueden aplicarse solamente a objetos que de alguna manera exhiban cantidad y multiplicidad”,<sup>28</sup> igual que nos explicarían que “la idea de infinitud depende de la unidad de medida que se tome para considerar una multiplicidad”.<sup>29</sup> Todo ello reforzaría, en nuestra opinión, la tesis de Ishigami. De esta manera nos acercamos al pensamiento proyectual de Ishigami, y su traducción en el espacio arquitectónico de las ideas de orden que provienen de otros campos del conocimiento, entendiendo el método como proceso abierto; los soportes de KAIT son un número contable, especialmente con la ayuda de la computación; en la percepción del visitante son sin embargo una cantidad incontable y no sólo porque son muchos, sino porque su disposición no permite racionalizar el cómputo, así tantas filas o tantas columnas.

Si volvemos a la mención de las múltiples lecturas que tiene una obra de arquitectura y más concretamente un edificio, todas valiosas en el afán de su comprensión, debemos reconocer la posibilidad de encontrar su validez en el contexto histórico, geográfico, cultural, social, político. Nuestra investigación, que este artículo resume, propone como alternativa revisar el “cómo”, es decir, el conjunto de protocolos de orden, que aquí con apariencia de desorden, organiza los elementos para que formen un todo, una unidad de significado y una unidad conceptual. Si la matemática es un recurso de nuestra inteligencia abstracta, una red artificial que nuestra mente superpone al medio y nos permite medirlo o comprenderlo, llegando incluso a postularlo en ciertas leyes, lo mismo que las

---

26. BOLAZANO, Bernhard. *Las paradojas del infinito*. Mexico: UNAM, 2005, p. 11. ISBN: 9683618871. [Edición original en alemán, 1851].

27. KASNER, Edward y NEWMAN, James. *Matemáticas e imaginación*. Mexico: Consejo Nacional para la cultura y las artes y Librería SA de CV, 2007, p. 44. ISBN: 9789685374200. [Primera edición en inglés, 1940].

28.

29. KASNER y NEWMAN. *Matemáticas e imaginación*, p. 16

constelaciones no son líneas físicas, reales, sino dibujos mentales que nos sirve para conocer, y crear al mismo tiempo, el universo, en este proyecto la matemática sería el vehículo para poder construirlo con rigor, esto es, el modo que nos permite construir este *desorden riguroso*. Con su particular metafísica, Borges alcanzó a trenzar la narración creativa con la capacidad de razonamiento abstracto y estructuración lógica de la matemática.<sup>30</sup> La comparación de Borges y la matemática no es en la forma, es en la estructura como el soporte de un particular tipo de orden. Recordemos de hecho aquella lectura que el mismo Borges hacía de Italo Calvino al describir “la literatura como un mundo construido y gobernado por el intelecto”.<sup>31</sup> Si ello no nos hiciera ruborizarnos por el atrevimiento de unirnos en el mismo párrafo, podríamos evidenciar que es plausible aquí subrayar nuestra hipótesis de una posible extrapolación al ámbito de la arquitectura de esto mismo que ellos declinaban para la literatura.

Un espacio tan extraordinariamente contemporáneo como KAIT que pudiera remitir a Borges y a Calvino, a la naturaleza del bosque o de la playa, a Mies y la universalidad, es, además de intelectualizable, emocionante. Y esta emoción convoca algunas categorías estéticas en torno a la arquitectura contemporánea, como la belleza implícita de ciertos procesos, analógicos como digitales, así como remite a su vez a otras que son atemporales en arquitectura, como la reflexión sobre el recinto y el borde, sobre la uniformidad irrigada de alteraciones que acaban por descomponerla. Las conexiones invisibles de la investigación ponen de manifiesto la vigencia del interés disciplinar, los temas de siempre renovados por la mirada desde el presente que continuamos proyectando: una mirada que no se agota, que lleva implícita la acción en el momento actual y propone aquí la posibilidad del rigor de lo inexacto.

Desde esta mirada, en la disposición de este proyecto que se ha ido desgranando, en la configuración de un recinto cuyos bordes sin embargo se diluyen, en la insinuación de un fragmento de universo que se acota al tiempo que se abre, en la intrigante ambigüedad de este *desorden riguroso*, en el suelo continuo y a la vez entrecortado donde el espacio fluye tanto como se pauta, y en la constelación de relaciones que flotan entre un plano de tierra y un cielo con la apariencia de ser sólo levemente sostenido, reconocemos una cosmogonía de preguntas y respuestas, objetividades y subjetividades, determinaciones e isotropías, sobre las que orbitan nuestras investigaciones como nuestros proyectos.

---

30. MARTINEZ, Guillermo. *Borges y la matemática*. Barcelona: Seix Barral, 2006. ISBN: 9789507315145.

31. BORGES, Jorge Luis. [prólogo] En: KASNER y NEWMAN. *Matemáticas e imaginación*.

## Bibliografía

ALLEN, Stan. From Objects to Field: Field conditions in Architecture and Urbanism. *Points and lines: Diagrams and Projects for the city*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1999, pp. 90-103. ISBN: 9781568981550.

BERNABEU LARENA, Alejandro. La estructura alterada. *Tectónica* 2013, nº40, pp 4-12. ISSN: 1136-0062.

BOLAZANO, Bernhard. *Las paradojas del infinito*. Mexico: UNAM, 2005, p. 11. ISBN: 9683618871.

CERVERA, Jaime y VAZQUEZ, Mariano. Supersticiones digitales, Ishigami en cuestión. En: *Arquitectura Viva* 2009, nº126, p. 23. ISSN: 02141256.

CORNELLANA, Pau. *Poética de la desaparición: Junya Ishigami* [en línea]. UPCommons. Universidad Politécnica de Cataluña, 2015. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2117/82515>

ISHIGAMI, Junya. *Small Images*. Kyoto: LIXIL, 2008. ISBN: 9784864803021.

ISHIGAMI, Junya. *Another Scale of Architecture*. Kyoto: Seingensha, 2010. ISBN: 9784861522840.

IGARASHI, Taro. A few things I know about Junya Ishigami. En: ISHIGAMI, Junya. *Another Scale of Architecture*. Kyoto: Seingensha, 2010, pp. 270-289. ISBN: 9784861522840.

KASNER, Edward y NEWMAN, James. *Matemáticas e imaginación*. Mexico: Consejo Nacional para la cultura y las artes y Librería SA de CV, 2007, p. 44. ISBN: 9789685374200.

KONISHI, Yasutaka. Kanagawa Institute of Technology KAIT Workshop. En: *Idea of Emerging Structural Designers. The Japan Architect*. 2014, Autumn, ja95, p. 30. ISSN: 13426478.

MARTINEZ, Guillermo. *Borges y la matemática*. Barcelona: Seix Barral, 2006. ISBN: 9789507315145.

MERTINS, Detlef. Same difference. En *Modernity Unbound: Architecture Words 7*. London: AA publications, 2011, p. 253. ISBN: 9781902902890.

PRAT, Jaume. El claro en el bosque 1\_2. *arquitectura entre d'altres solucions* [en línea]. 2017, julio 24. [Consulta: 21-11-2019]. Disponible en: [http://jaumeprat.com/el-claro-en-el-bosque-1\\_2/](http://jaumeprat.com/el-claro-en-el-bosque-1_2/).

Vitra Factory Building. En: *Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa 2004-2008. El Croquis*. 2008, Nº 139, p. 200. ISSN: 02125633.

WORRALL, Julian. The Deep Field, Resolving a Japanese Constellation. En: GADANHO, Pedro, ed. *A Japanese Constellation*. [Catálogo de la exposición]. Nueva York: MoMA, 2016, pp. 245-250. ISBN: 9781633450097.

\*DIBUJOS ORIGINALES del autor del artículo:

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Máximo Juvenal Orellana Tapia

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Universidad Nacional del Centro del Perú  
maxorellanatapia@gmail.com

## Javier Ruiz Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
javier.ruiz@upm.es

### *La conformación de la forma urbana en el núcleo histórico de la ciudad del Cuzco. Exégesis del sincretismo hispano-andino / The conformation of the urban form in the historical nucleus of the Cuzco city. Exegesis of Spanish-Andean syncretism*

El estudio analiza el proceso de transformación de la forma urbana del núcleo histórico de la ciudad del Cuzco bajo la hipótesis de que dicha forma es resultado de un singular sincretismo hispano-andino de gran significado y valores, y que trasciende lo meramente monumental. Para ello se ha recurrido a métodos y fuentes historiográficas, a través de los cuales se despliegan los procesos morfogenéticos en un esquema diacrónico que se focaliza en tres momentos que constituyen singularidades dentro de la aparente linealidad de la transformación post-incaica, y que coinciden con los periodos del Virreinato (colonía), la República (liberalismo decimonónico) y la Modernidad (siglo XX). A partir de este análisis se concluye que la forma urbana en el momento fundacional, caracterizada por cierto equilibrio antrópico entre el paisaje natural y construido, fue diluyéndose para transmutarse en un urbanismo eminentemente arquitectónico, con prevalencia de la forma construida; no obstante, pueden rastrearse persistencias sugestivas y singulares, sedimentadas en una suerte de valioso palimpsesto urbano que permite interpretar, a modo de exégesis o hermenéutica, un sincretismo hispano-andino característico en una de las ciudades más representativas del Perú y rastreable en otras ciudades hispano-andinas. Para ello, se han utilizado cuatro categorías de análisis a partir de las que se ha hecho visible una cultura urbanística parcialmente inédita, y que puede servir como fuente de reorientación de procesos urbanos en marcha.

The study analyses the process of urban form transformation of the historical center of Cuzco city under the hypothesis that this form is the result of a singular Hispano-Andean syncretism of great significance and values, which transcends the merely monumental. For this purpose, historiographic methods and sources have been used, through which morphogenetic processes are deployed in a diachronic scheme that focuses on three moments that constitute singularities within the apparent linearity of the post-Inca transformation, and which coincide with the periods of the Viceroyalty (colony), the Republic (nineteenth-century liberalism) and Modernity (twentieth century). From this analysis, it is concluded that the urban form at the founding moment, characterized by a certain anthropic balance between the natural and built landscape, was gradually diluted to be transmuted into an eminently architectural urbanism, with a prevalence of the built form; Nevertheless, suggestive and singular persistencies can be traced, sedimented in a sort of valuable urban palimpsest that allows to interpret, as exegesis or hermeneutics, a Hispanic-Andean syncretism characteristic of one of the most representative cities of Peru and traceable in other Hispanic-Andean cities. To do this, four categories of analysis have been used, from which a partially unprecedented urban culture has become visible, and which can serve as a source of reorientation of ongoing urban processes.

---

Forma urbana; Cuzco, Perú; sincretismo hispano-andino; centros urbanos históricos  
/// Urban form; Cuzco, Perú; Hispanic-Andean syncretism; historic urban centers



### **1. Urdímbres urbanas hispano-andinas en cuestión**

Puede parecer incuestionable la actual degradación de los núcleos urbanos en las ciudades históricas del Ande peruano, en lo que concierne tanto a sus trazas originarias como a sus tipos edificatorios tradicionales, como consecuencia tanto de extensiones descontroladas como intensos procesos de renovación, en un intento de consecución de supuesta eficacia global. Canziani Amico habla literalmente de brusquedad, incluso violencia, en la “radical transformación de las ciudades” andinas, que a la vez ha “comportado severos procesos de desestructuración social, política e institucional” y cómo “dichos procesos se expresan en la crisis y creciente pérdida de identidad cultural de sus poblaciones, lo que conduce también a una cada vez más preocupante alienación con relación a nuestro acervo cultural e histórico, la valoración del patrimonio arquitectónico y urbanístico, e incluso del propio paisaje territorial<sup>1</sup>. La ineficiencia de los mecanismos de planificación y control urbanístico ha ocasionado que los elementos patrimoniales y culturales se alteren y modifiquen, empobreciendo el conjunto y prácticamente eliminando su valor identitario y memorial-colectivo, con riesgo de sucumbir progresivamente ante la avasalladora mercantilización e indiferencia cultural. Es en este contexto en que nos preguntamos qué es lo que caracteriza y pone en valor las persistencias de la forma urbana del núcleo histórico de la ciudad hispano-andina, a través del caso del Cuzco, si éstas son producto de un identificable sincretismo hispano-andino y cómo

---

1. [Canziani Amico 2009, p. 511]

pueden sus cualidades aportar conocimiento al servicio de la práctica urbanística en esta ciudad.

Partimos de las tesis que proponen la posibilidad de interpretar<sup>2</sup> los procesos urbanos a partir del análisis diacrónico de las formas, tanto a través de la realidad como de fuentes documentales (planos)<sup>3</sup>. Como base del método se parte de la categorización elemental del geógrafo M.R.G. Conzen<sup>4</sup>, que sistematizó la tríada básica de elementos determinantes de la forma urbana:

- Asentamiento o lugar;
- Morfología de la subdivisión predial (parcelación) y
- Tipología<sup>5</sup> (tipos edificatorios).

Completan el soporte teórico del método analítico las aportaciones de la cultura italiana sobre las transformaciones del tipo y el fenómeno de las persistencias<sup>6</sup>, y su conclusión de la interacción entre la evolución del propio tipo y la construcción de la memoria colectiva de los hechos urbanos en el tiempo (procesos), que derivan en una reivindicación de la ciudad como síntesis de persistencia y evolución<sup>7</sup>. Esto resulta especialmente interesante cuando es visto desde cierta perspectiva humanista para entender cómo la memoria (percibida, imaginada) incide en el comportamiento humano<sup>8</sup> y la utilización efectiva de la ciudad, incluso cierta componente atávica o mítica a partir de la interpretación fenomenológica<sup>9</sup>. Un entrenamiento en técnica hermenéutica permitiría hipotéticamente reconstruir la totalidad del sistema a través de la lectura no descuidada, sino sensible e incluso poética<sup>10</sup>.

La forma urbana en sus distintas escalas –territorial, urbana y arquitectónica– configura y sedimenta a lo largo del tiempo interacciones de

- 
2. De ahí la exégesis o método hermenéutico. Nos apoyamos en las tesis que vinculan las formas a la historia, tesis historicistas de resonancias nietzscheanas que detectan invariantes físicos y formales en el origen, desarrollo y decadencia de las grandes culturas urbanas, incluyendo las precolombinas [Morris 1984], y también en las que confirman que dichos elementos no son sólo físicos sino componentes efectivos de legibilidad tanto de simbolismo [Lynch 1960], aunque ello implique la asunción necesaria de un método exegético-hermenéutico.
  3. [Schlögel 2007]
  4. [Conzen 2004]
  5. Aunque preferimos el uso de la palabra *tipo* frente a *tipología*, en algunos casos seguiremos utilizando tipología y tipologías por su generalización en la literatura urbanística.
  6. [Rossi 1966, Caniggia y Maffei 1979]
  7. Aquí es necesario diferenciar entre memoria histórica y memoria colectiva, paradoja cuando se pretende conservar el pasado en el presente o volcar el presente en el pasado [Halbwachs 1968].
  8. [Rapoport 1978]
  9. [Bachelard, 1965]
  10. [Benjamin 2011]. La fusión de fuentes estrictamente historiográficas con diversas relativas a la vida cotidiana permite una suerte de asimilación de la idea de cronotopo de Mijaíl Bajtín –síntesis espacio/tiempo/acontecimiento– a nuestros efectos [Schlögel 2014]

voluntades diversas<sup>11</sup>. A partir de Conzen, este trabajo propone cuatro categorías de análisis:

- *Territorialidad*: Emplazamiento geográfico, topografía, caminos y vías de acceso, conexión con el espacio rural, hitos y referencias naturales y bordes de la ciudad.
- *Trazado*: Planimetría –alineaciones–, tejido urbano (calles/manzanas) en tanto *fundamento* (en término fundacionales, la traza como operación urbana básica) de su estructura<sup>12</sup>.
- *Interrelación espacio público y privado*: A partir de la parcelación, condiciones de interpenetración o porosidad, secuencia y composición de sus espacios, densidad horizontal y vertical. Es el *zócalo* que delinea la ciudad *sensible*, sobre el que se procesa la transformación evolutiva de los *tipos* arquitectónicos.
- *Patrimonio arquitectónico significativo: acentos* (elementos singulares) cuya pregnancia *singulariza* a su vez el paisaje urbano. Son aquellos que, en términos de conjunto, conforman el patrimonio arquitectónico, se erigen como orientación cultural y símbolos de memoria colectiva<sup>13</sup>.

Se ha realizado una cartografía analítica secuencial para analizar y comprobar la hipótesis. La importancia de las trazas es básica por cuanto se trata de determinaciones espaciales de actos con un trasfondo jurídico<sup>14</sup>. El esquema se convierte en elemento básico y complementario del análisis historiográfico: la determinación del *qué* en un *dónde* se convierte así en acción morfogénica fundacional.

## 2. El singular núcleo histórico de la ciudad del Cuzco

### 2.1. Territorialidad. El asentamiento

Si bien la importancia del Cuzco<sup>15</sup> desde tiempos pretéritos se debe a reconocimientos sucesivos por heterogéneas culturas regionales preincaicas, su origen se diluye entre el mito y la leyenda. Los relatos míticos, en particular el recogido por el Inca Garcilaso en los *Comentarios Reales*

---

11. Voluntades políticas –la ciudad como escenario de dominación y poder–, sociales –en tanto que los acontecimientos anteceden a las formas y éstas a su vez los predeterminan– y culturales –cada traza o elemento refleja y expresa la relación inseparable de sus pobladores con su espacio–, ya que todo cuanto acontece se asienta en el espacio que lo retiene al estar imbricado a un lugar específico.

12. [Ruiz Sánchez 2014]

13. [Boyer 1996]

14. Trazar, en una ciudad, no es sólo indicar, sino establecer una diferencia en términos jurídicos, de dominio, de poder [Rykwert 1973; en el contexto hispano, las recientes investigaciones de Manuel Saga 2018]. La traza, incluso más que los edificios, se convierte en factor determinante de la forma urbana: los edificios se alteran, modifican y sustituyen con regularidad (transformación del tipo), mientras las trazas (alineaciones, predios y parcelas) persisten obstinadamente.

15. Del conjunto de las ciudades andinas del Perú, cuatro de ellas [Canziani Amico 2009] han sido escenario de transculturación hispana sobre el imperio incaico después de 1530. Cuzco está ubicada en los Andes centrales peruanos a una altitud de 3.399 metros. Es la ciudad más importante del Ande peruano, inserta en un paisaje que se caracteriza por las imponentes cumbres que la circundan. Está situada a una distancia de 1105 Km de Lima, y tradicionalmente con complicada comunicación con el mar.

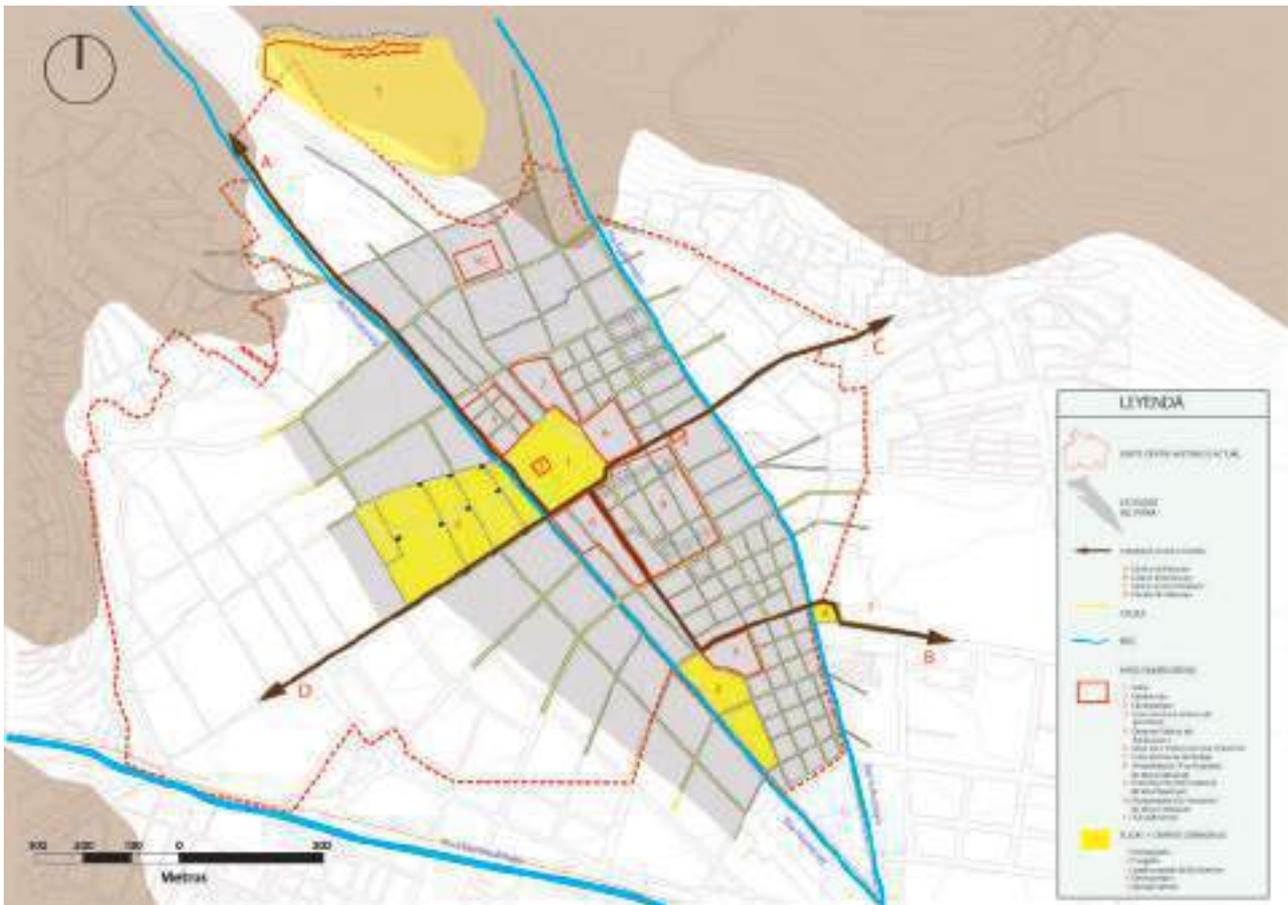


Fig. 01: Cuzco, forma urbana incaica.  
Elaboración propia.

de los Incas (1609), insisten en la importancia fundacional de la determinación del punto de origen de la ciudad, la lanza de oro<sup>16</sup>. En el período incaico, siglos XIV-XV, la ciudad estuvo vinculada a una estructurada red de caminos, el *Qhapac Ñan*<sup>17</sup>, perfectamente testimoniado y descrito en la crónica de Pedro Cieza de León, de 1553<sup>18</sup>. Cuzco se constituye como singularidad dentro de la linealidad del camino. Del centro (correspondiente al punto mítico de la fundación)<sup>19</sup> partían cuatro caminos que se dirigían a cada uno de los *cuatro suyos* o regiones que conformaban el extenso dominio. En la trama, enfatizada necesariamente la dirección longitudinal por la presencia de la cordillera, se asentaron diversas poblaciones de acuerdo con la cosmovisión andina caracterizada por concebir en una sola unidad el mundo celeste y terrenal y la complejidad de ambos. Esta enorme red vial, al discurrir por valles extensos, montañas agrestes, ríos caudalosos y desiertos, debió haber sido determinante para la mitificación de la naturaleza en sus diversos elementos: agua, vegetación, rocas y piedras, que a su vez se tradujo en un primer modelado de la ciudad,

16. El lanzamiento y la hincada de una lanza de oro, da cuenta de la importancia del factor localización.

17. En quechua, “Gran Camino”, traducido de manera más común por “Camino Real”.

18. [Cieza de León 1922]. Pedro Cieza de León recorrió el camino inmediatamente después de la conquista y recogió el viaje en una extraordinaria crónica.

19. El topónimo Cuzco proviene del término quechua Qosqo que significa ombligo, lo que redonda en su concepción de centralidad geo-política y cultural a la vez que enfatiza la idea de punto singular.

Fig. 02: Cuzco, puente sobre río Huatanay hacia 1940, altura Calles Saphy y Tigre.  
Fuente: Perú: Cuzco; Topographische Ansichten; Stadtansichten. Autor: Uhle Max, publicado en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/750445130/12/#topDocAnchor>



inseparable tanto de la geomorfología real como de la cosmovisión cultural<sup>20</sup>.

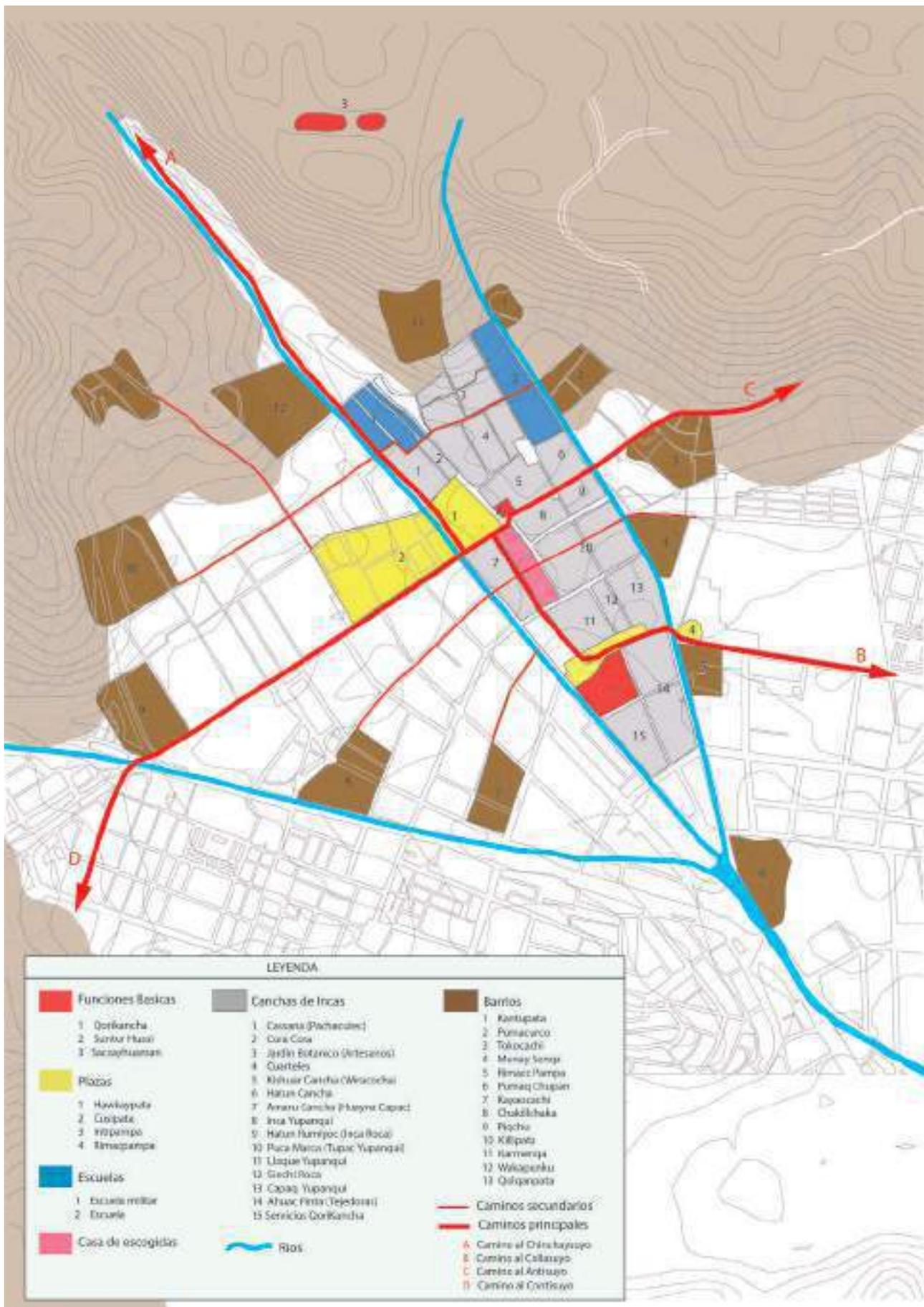
La infraestructura necesaria para el asentamiento puede calificarse de extraordinaria<sup>21</sup>; la organización de la ciudad inca tuvo en cuenta las particularidades de paisaje y los accidentes topográficos –cauces y encuentro de ríos, promontorios, caminos– reflejándose en un diseño predeterminado de carácter figurativo<sup>22</sup> (fig. 01).

Los más importantes condicionantes naturales eran las vaguadas de los ríos Huatanay y Saphy, canalizados por los incas, abiertos y con puentes en las intersecciones de las calles más importantes (fig. 02), sólo soterrados hacia 1940 como parte del alcantarillado. La condición central del Cuzco se mantuvo y potenció tras la conquista. Hacia 1570 llegó a ser un punto de parada para las caravanas que transportaban productos de azogue y plata desde las minas de Huancavelica y el Potosí, recorrido que

20. [Rowe 1967]

21. [Canziani Amico 2009, pp. 440 y ss.]

22. La ciudad adopta en planta la silueta de un puma yacente –insólita y sin antecedentes y todavía visible hoy–. Parece que la traza de la conversión de la ciudad en capital incaica se llevó a cabo a partir de una serie de maquetas de barro que disponían las calles y edificios sobre una detallada representación topográfica, y que consideraba de manera específica las pendientes para la disposición de los caños y las posibilidades de cimentación.



finalizaba en los puertos de Arica y El Callao, marcando una importante ruta caracterizada por sus “arquitecturas llenas de colorido”<sup>23</sup>.

## 2. 2. El trazado. Analogías geomorfológicas (cosmovisión) de la ciudad incaica

El trazado incaico se vincula a las condiciones naturales del territorio sobre el que se asienta, con matices. La traza y disposición de partes de la ciudad refleja, sobre todo, la cosmovisión incaica del lugar, superpuesta al lugar en sí. Esto queda demostrado en la organización en 12 barrios cuya toponimia está directamente vinculada a características del lugar y transcripción de similitudes figurativas<sup>24</sup> (fig. 03):

- *Qolqan-pata*; lugar en el que abundan objetos de plata.
- *Qantu-pata*; andén de las flores de la cantuta [flor nacional del Perú].
- *T'oqo-kachi* o *agujero de sal*; ojo de manantial de donde brotaba agua salada.
- *Munay-senqa*; por la semejanza del perfil del cerro una *nariz bonita*, actual barrio de La Recoleta.
- *Rimaq-pampa*; barrio de *la plaza que habla* desde la cual eran pregondas las órdenes de los incas.
- *Pumap-chupan*; *la cola del puma*.
- *K'ayao-cachi*; barrio de *formación de sal o salina que crece*.
- *Chakill-chaka*; puente de las ovas o huevecillos de peces.
- *Picchu*; barrio de *la cúspide o montaña*.
- *K'illi-pata*; por la abundancia de K'illichus (cernícalos).
- *Karmenqa* que deriva de las voces quechuas *Qaray* (servir) y *minka* (faena comunal).
- *Waka-punku*; donde existía un cerco de piedra a modo de entrada a la ciudad o *puerta del santuario*.

Esta manera de entender y organizar la ciudad no se relaciona exclusivamente con su soporte físico efectivo, sino que tiene una vocación tanto de extensión al resto del territorio, de manera direccional (centrífuga), como de síntesis centrípeta de las características del paisaje circundante. El carácter direccional que se proyecta virtualmente más allá de los límites fundacionales de la ciudad no se manifiesta en una forma radioconcéntrica, que hubiese sido más natural, sino una sensible retícula ortogonal, aunque con algunas manzanas trapezoidales e incluso irregulares, más producto de la subdivisión e incluso necesaria adaptación a una singularidad del terreno, por ejemplo una roca. Las calles eran estrechas, de menos de seis metros de sección las anchas y menos de tres los callejones. Esta traza posibilitaría en una primera fase el sincretismo hispano-andino al que nos referimos.

23. [Donoso Saint 2011]. Max Donoso Saint, fotógrafo chileno, ha documentado en esta obra de manera extraordinaria la diversidad arquitectónica del Cuzco y los pueblos que fueron asentándose a lo largo de esta ruta y que hasta hoy permanecen.

24. Y consiguientemente expresada sus denominaciones nativas, de nuevo la nominación como expresión de la cosmovisión.

### 3. El Cuzco colonial

#### 3.1. El urbanismo encontrado y la (re)fundación española

Sobre esta ciudad “encontrada” caben dos posibles lecturas por parte de los conquistadores: ignorancia de la morfología descrita en términos cosmovisionarios, ajena y exenta de interés para los recién llegados, para los que, desde una visión inequívocamente sesgada, “el mundo andino era demasiado original, distinto y diferente para ser comprendido por hombres venidos de ultramar, preocupados en enriquecerse, conseguir honores o evangelizar por fuerza a los naturales”<sup>25</sup>; o bien la pragmática castellana, atenta a las posibilidades efectivas de incorporación de la ciudad al dominio político hispano<sup>26</sup>. Lo que viene a continuación en el caso del Cuzco, la ciudad americana habitada con mayor continuidad, es particularmente fascinante: centro regional, capital imperial incaica, capital colonial, de nuevo centro regional...<sup>27</sup>.

El conjunto prehispánico debió haber producido asombro, como puede deducirse de lo expresado por los primeros cronistas, como el citado Cieza de León<sup>28</sup>. Origen de la traza y cruce de caminos (fig. 04), las plazas prehispánicas *Hawcaypata* y *Cusipata*<sup>29</sup> jugaron un papel básico en la determinación de la forma de la ciudad. Su espacialidad original (150 x 450 m) estaba dedicada en parte a mercado<sup>30</sup>, pero fue reconvertida a partir de la “refundación”. De una inmensa plaza pasó a convertirse en dos, hacia 1554, y posteriormente en tres espacios separados por edificaciones. El centro efectivo pasó a ser la Plaza de Armas, en una primera asimilación sincrética por parte del urbanismo colonial; las otras plazas, las del Regocijo y San Francisco se insertan en la trama reticular a la perfección.

Alcina Franch reconoce Cuzco como el mejor ejemplo de “superposición”<sup>31</sup>, pero enfatiza la condición simbólica de la imposición de lo cristiano sobre lo pagano, lo que para nosotros debe ser matizado. No se trata de una voluntad de borrado, sino más bien de un desplazamiento semántico aplicado a la lectura del *genius loci*, desplazamiento que daría lugar a la suerte de sincretismo que aquí sostenemos.

---

25. [Rostworowski 1988, p. 28]

26. [Ruiz Sánchez 2014]

27. [Brewer-Carias 2006 y 2007]

28. “La ciudad del Cuzco está fundada en un sitio bien áspero y por todas partes cercado de sierras, entre dos arroyos pequeños, el uno de los cuales pasa por medio, porque se ha poblado de entrambas partes. (...) Una parte de esta ciudad tenía por nombre Hanancuzco, y la otra Orencuzco [Urin Cuzco], lugares donde vivían los más nobles de ella, y adonde había linajes antiguos (...) el Cuzco tuvo gran manera y calidad, debió ser fundada por gente de gran ser. Habían grandes calles, salvo que eran angostas, y las casas hechas de piedra pura con tan lindas junturas que ilustra la antigüedad del edificio” [Cieza de León 1922 [1540-1550], pp. 293-295]

29. Hermosa toponimia dicotómica, ya que en la lengua nativa *Haucay* significa tranquilidad y *Cusi* significa alegría, felicidad, mientras que *Pata* es equivalente a terraza.

30. “Semejante a lo que los españoles vieran en la plaza de Xauxa a su paso por ella en 1533” [Bauer 2018, p. 307]

31. En [AA.VV. 1907], p. 212.

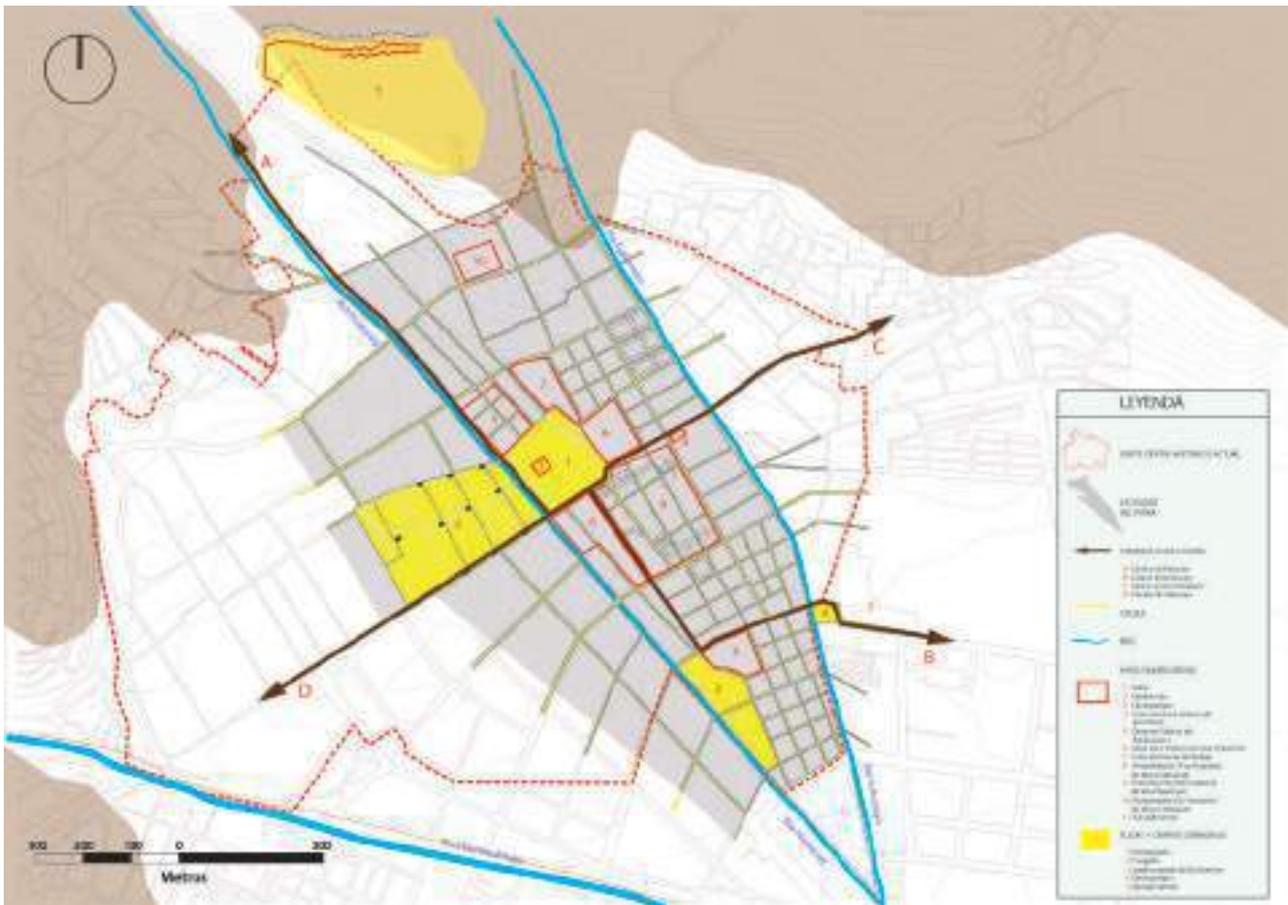


Fig. 04: Mapa del Cuzco incaico.  
Fuente: Bauer S, Brian.

El Cuzco fue *fundado* [refundado] un día lunes 23 de marzo de 1534 por Francisco Pizarro, tal como se puede leer en el manuscrito de nueve páginas escritas por Pero Sancho, escribano del conquistador, entre 1533 y 1534<sup>32</sup>. Este breve documento es una prueba añadida a nuestra hipótesis: desde el inicio se admitieron de buen grado los valores de la preexistencia, tanto la ortogonalidad como la intersección axial, traza urbana y parte de la arquitectura preexistente, tal y como se expresa en la introducción de dicho documento<sup>33</sup>.

Ese mismo año la ciudad fue incorporada a los territorios ultramarinos del nascente virreinato y al poco tiempo se llevó a cabo la construcción de la iglesia mayor<sup>34</sup>, templo hispano sobrepuesto a los preexistentes recintos del *Suntur Wasi*<sup>35</sup> y residencias de la realeza cuzqueña, entre ellas el

32. [Lockhart 1972; pp. 74-75]

33. “(...) es tan grande y tan hermosa que sería digna de verse aún en España (...) hechas calles en forma de cruz, muy derechas, todas empedradas (...) La plaza es cuadrada y en su mayor parte llana, y empedrada de guijas: alrededor de ella hay cuatro casas de señores que son las principales de la ciudad, pintadas y labradas y de piedra, y la mejor de ellas es la casa de Guaynacaba” [Sancho de Hoz, P. 2017 [1534], pp. 125-126]

34. Catedral del Cuzco o Catedral Basílica de La Virgen de La Asunción, iniciada en 1539.

35. Significa *casa del cóndor*; en el incanato era la casa de las armas, soporte de emblemas y estandartes sagrados.

palacio del inca Wiracocha. La sobreposición de elementos singulares da fe, de nuevo, de la asunción sincrética por parte hispana de las preexistencias andinas, por desplazamiento semántico, no borrado y sepultura de lo preexistente.

Al contrario que las sucesivas fundaciones siguientes a las *Ordenanzas del Bosque de Segovia*, en este caso no hicieron falta cordel ni regla para la delimitación de manzanas y trazado de calles. Las nuevas construcciones se adecuaron a las preexistentes, no sólo dada la contundencia y nitidez encontrada en la configuración urbana maciza de las edificaciones incaicas. También porque se llevó a cabo una identificación por parte de los conquistadores, que encontraron en las formas admirables también formas culturalmente asimilables. Habría sido poco pertinente, incluso descabellado, una nueva subdivisión a modo de *damero* tal y como sí se hab[r]ía llevado a cabo en territorios llanos europeos y el *nuevo mundo* en Centroamérica<sup>36</sup>.

Mientras se asumen las trazas, los tipos comienzan un proceso evolutivo de transformación. Las arquitecturas tuvieron que someterse en primera instancia, por racionalidad y economía de medios, y acomodar a los enhiestos recintos pétreos dentro de un oportuno sincretismo, que se expresa en la manifiesta y excepcional dualidad de superposición *conquistador-conquistado*. Las primeras transformaciones se llevan a cabo en calles y edificios. Algunas calles se amplían (mantenimiento de directriz, aumento de sección), pero dicha ampliación respeta una de las alineaciones originales. Los tipos sufren una primera transformación: las casas que antes estuvieron organizadas en un sistema de patios consecutivos, la Kancha inca concebida a manera de recintos autónomos, fueron reemplazadas por casas patio hispanas, con notorias ventajas de aprovechamiento del suelo.

No sorprende que las nacientes imágenes del Cuzco que llegan a la metrópoli fueran interpretaciones menos fidedignas que la descripción y relatos de los cronistas<sup>37</sup>. Como ejemplo el grabado de Georg Braun<sup>38</sup>, carente de precisión física pero lleno de contenido cultural, nos ofrece una visión idealizada de la capital inca (fig. 05).

### 3.2. Tipología urbana mestiza. Hacia un tipo local sincrético.

Tras la refundación y reparto de solares, empezaron a construirse las primeras edificaciones civiles, casas-patio con un aspecto que recuerda las de Santa Fe de Granada<sup>39</sup>. En el caso de la Plaza de Armas se dispusieron

---

36. Castellón de la Plana, Santa Fé de Granada; La Isabela, Santo Domingo, Panamá Viejo entre otras, respectivamente, con mayor o menor presencia activa de preexistencias urbanas. [AA.VV. 1987; Aguilera Rojas *et al.* 1979]

37. Diversos personajes (nombres como Münster, Ramusio, Hogenberg, Ogilby, geógrafos, cosmógrafos, grabadores...) se encargaron de ilustrar las crónicas de manera idealizada, mostrando amplias y ordenadas calles dando a entender la presencia de una civilización más avanzada que la preexistente.

38. Geógrafo y cartógrafo alemán, publicó una colección de mapas a partir de fuentes de cronistas, en este caso la citada de Pedro o Pero Sancho hacia 1535.

39. [Saga 2018]



Fig. 05: Visión idealizada de la ciudad del Cuzco. Braun, 1582.



Fig. 06: Cuzco, uno de los planos más antiguos de la ciudad (1643). Archivo Arzobispal, Lima.

soportales de piedra en casi todo su perímetro, recurso urbano de antecedentes hispanos que se adecuó perfectamente al medio por su eficacia frente al clima lluvioso y la radiación solar propios de estas altitudes. Destacamos la traslación de formas castellano-extremeñas al altiplano andino<sup>40</sup>. Las formas urbanas castellanas no tuvieron, y el Cuzco es claro ejemplo, problemas de traslación a los Andes. El sincretismo hispano-andino también refleja un patrón espacial común innegable debido a las notables similitudes entre la dura Castilla y los Andes. El patrón incaico cusqueño a escala arquitectónica consistía en edificios rectangulares o ligeramente trapezoidales alrededor de un sistema de patios a modo de réplica reducida de la plaza en la escala urbana. El trazado inca se mantuvo en esencia, también la parcelación y la forma de ocupación del suelo, si bien la construcción hispana fue haciéndose cada vez más contundente<sup>41</sup>.

La condición hispano-andina puede identificarse en uno de los planos más antiguos de la ciudad (fig. 06)<sup>42</sup>. Las edificaciones que muestra son

40. Salvando la considerable diferencia de altitud, la meseta castellana convierte a España en uno de los países más altos de Europa. España/Madrid son tras Suiza/Berna el país y la capital más elevados de toda Europa.

41. Sobre el reconocimiento de lo existente. [Sartor 1981, p. 115] resalta la excepcionalidad en este aspecto de Cuzco, sólo comparable, salvando distancias, con Tenochtitlán/México, pese a que para nosotros, en éste último caso la imposición hispana es más rotunda y discutimos la consideración sincrética.

42. Pese a su innegable belleza, al contrario que en la idealizada visión de Braun aquí estamos frente a un documento con una importante finalidad práctica, de regulación, dominio y fiscalidad, lo que le dota de una credibilidad máxima y ofrece una información impagable.



Fig. 07: Cuzco, eje religioso (1539-1650).  
Elaboración propia

representaciones fidedignas de la espacialidad de las manzanas, parcelas y edificaciones, y permite establecer sutiles diferencias *tipológicas* entre solares desarrollados por españoles y restos incaicos. Lamentablemente, la validez documental de este plano duró poco. El 31 de marzo de 1650 tuvo lugar un sismo de gran magnitud que ocasionó pérdidas irreparables en todas sus edificaciones, parcialmente algunas y muchas de ellas por completo. Aunque todo se reconstruyó, y se aprovechó para una regularización mayor de trazas y secciones de calles, los soportales de la plaza se mantuvieron como seña identitaria.

### 3.3. Religiosidad y espacio público en el Cuzco virreinal

Mientras el camino real se desarrollaba como eje principal a efectos de extensión del dominio espacial del Cuzco sobre el territorio colindante, los brazos ortogonales al mismo, aprovechando el sistema de plazas recién conformado, se perfilaban como recorrido *procesional* que concentraba la creciente (en número) arquitectura religiosa. Los templos y monasterios fueron consolidándose a lo largo del siglo XVII, y muchos comenzados en el siglo anterior fueron replanteados o concluidos a partir del terremoto.

Este sistema de espacios públicos / edificios religiosos (fig. 07) se desarrolla en el Cuzco virreinal y supone una alternativa cívico-religiosa al sistema laico administrativo. Un hipotético *plano Nolli* del Cuzco de la época nos presentaría un complejo sistema de accesibilidades, viario+patios en el caso laico, viario+interiores de templos en el eje religioso, una civilidad caracterizada por un preciso ejercicio de distribución espacial del poder, trasladando al espacio no una cosmogonía cristiana sino una incipiente zonificación urbana en términos religioso-temporales que no deja de adaptar espacialmente la cosmología anterior prehispánica-incaica.

#### **4. El Cuzco republicano y la inserción en la modernidad. Amnesia vs. consolidación patrimonial del sincretismo**

##### *4.1. Transformaciones urbanas en los siglos XIX y XX.*

Proclamada la independencia en 1821, el Cuzco aún se mantuvo como sede del Virreinato hasta 1824. Las contradicciones de los pronunciamientos y declaraciones independentistas frente al pasado realista, tuvieron una consecuencia inesperada en el señalamiento de la singularidad del Cuzco: por una parte símbolo del pasado, por otra parte incluso llegó a considerarse (muy brevemente) su posible consideración como capital de una nueva América independiente de la corona española<sup>43</sup>. En realidad pesó más lo primero, su simbolismo la llevó a un estancamiento y aislamiento por parte de la oligarquía emergente de vocación anglófila. La exacerbación redentora independentista generó animadversión a todo rastro hispánico, pero también un desprecio a su condición híbrida y mestiza, lo que desde nuestra perspectiva abunda en la tesis del sincretismo. A pesar de ello, hasta hacia 1880, “continuó siendo la principal ciudad del Perú, la sede de su riqueza y aprendizaje, y la residencia de sus familias más nobles”<sup>44</sup>. No obstante, Cuzco había perdido su condición central en lo territorial<sup>45</sup>. Tan sólo la futura llegada del ferrocarril y los espacios de distribución mercantil implicaron una transformación perimetral con repercusión interna<sup>46</sup>.

La ciudad mestiza y virreinal, de acuerdo con nuestra tesis basada en lo absolutamente persistente de la traza, sólo modificada de forma limitada en el vuelo construido a lo largo del siglo XIX, pasó bruscamente a la modernidad con la llegada del ferrocarril Juliaca-Arequipa en 1908. La explotación del caucho, el desarrollo de la industria textil y la extracción de madera en la selva cuzqueña sí generó una huella importante en su forma urbana. La estación ferroviaria hacia Machupicchu y Quillabamba –actual San Pedro–, en el centro histórico, obligó a nuevas aperturas viales sobre la trama existente; y en el perímetro, pero también en el interior, comenzaron a construirse algunas fábricas de alimentos, galletas y cervecerías (fig. 08).

La *ciudad letrada* que postula Ángel Rama tiene una marcada continuidad en los primeros años de la república. Las burocracias son en muchos casos heredadas y simplemente adaptadas, de manera que lo que tiene el urbanismo de nominativo prevalece. Sólo a partir de las décadas de 1870-80 la ciudad es efectivamente modernizada a través de un proceso de reeducación (renominalización) al servicio de la mercantilización emergente<sup>47</sup>.

---

43. [Zamora R. 2020]

44. [Squier 1877, p. 455]

45. Su altitud y lejanía al mar la penalizaban en cuanto a su relación con los nuevos centros comerciales globales. De este modo la transformación interna de la ciudad fue muy limitada, la fábrica urbana existente continuó siendo la del Virreinato, excepto la modificación y apertura de algunas vías.

46. Tras la proclamación de la República liberal, la inercia de traza urbana fundacional hace que este espacio se mantenga de manera significativa. El nuevo régimen compite por el espacio central con la memoria del antiguo, pero la potencia de las trazas dificulta la manifestación formal del cambio. En realidad, las grandes transformaciones son periféricas y consisten, sobre todo, en nuevos edificios, como el mercado de San Pedro y las estaciones ferroviarias Sur y San Pedro.

47. [Rama 1984]

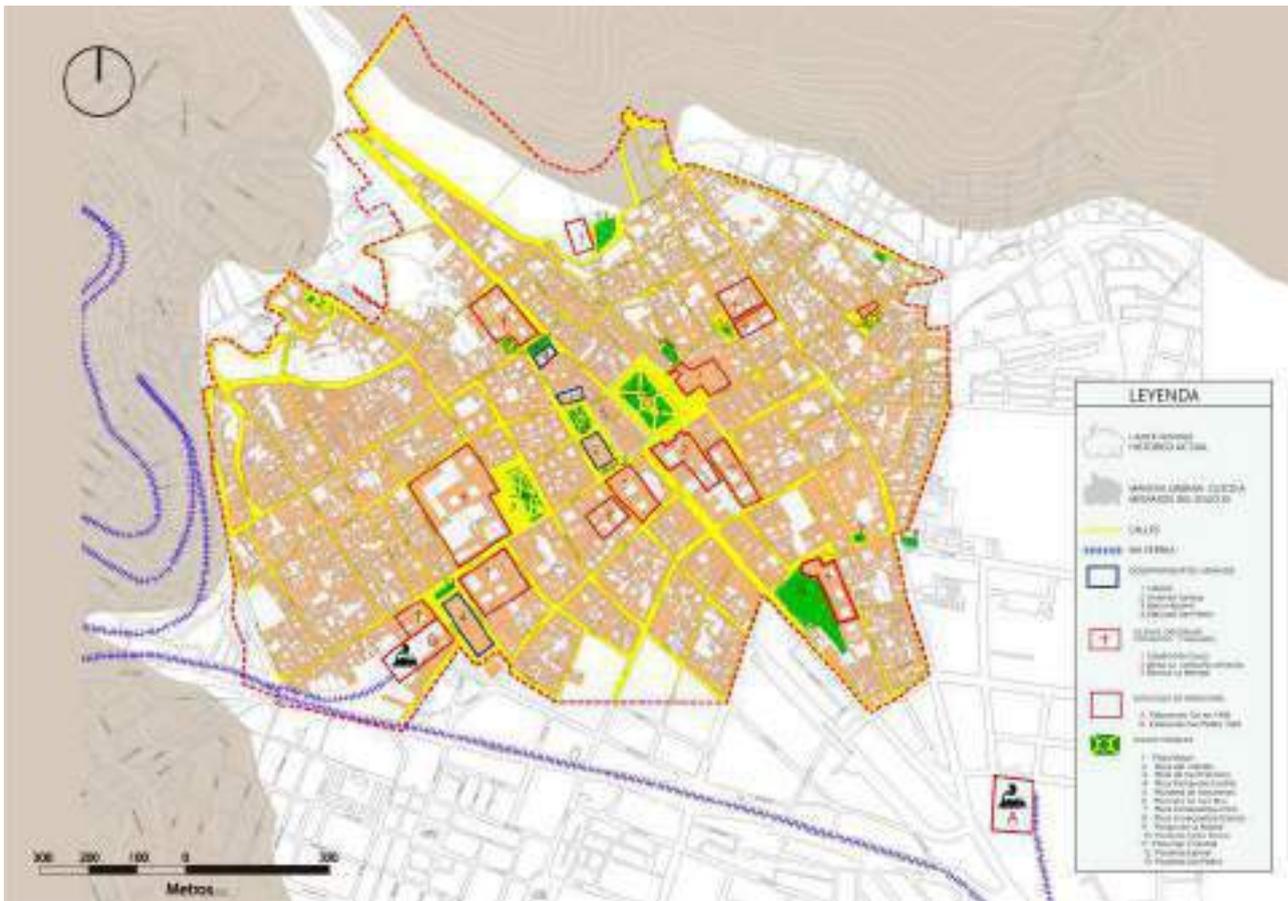


Fig. 08: Cuzco hacia el primer tercio del siglo XX (años 30). Elaboración propia.

En pleno proceso de pujante modernización y desarrollo de transformaciones amnésicas, el 21 de mayo de 1950 el Cuzco fue asolado otra vez por un terremoto de gran magnitud que derribó sus edificios y se cebó de manera especial en los más antiguos. Ello, por primera vez en la historia de la ciudad, supuso una apreciación del patrimonio heredado. La destrucción dio pie a una respuesta favorable por parte del gobierno para su reconstrucción.

A raíz de estos sucesos, en junio de 1951, la UNESCO envió una misión encabezada por nada menos que George Kubler con el propósito de preparar un informe de los daños y programa de reconstrucción. Kubler, conjuntamente con la Oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo ONPU a cargo del arquitecto Luis Miró Quesada Garland<sup>48</sup>, elaboraron un Plan Piloto para la reconstrucción de la ciudad, en realidad un efectivo plan de ordenación urbana. Dirigido por Miró Quesada, el plan no podía sino inscribirse dentro de un marcado enfoque *funcionalista*. Proponía, como actuación estrella, la construcción de un *Centro Cívico* administrativo sobre el centro existente, una reorganización del sistema de movilidad, infraestructuras por medio, y la zonificación radical del suelo urbano. En plena efervescencia de la modernidad internacionalista, la propuesta recogía antecedentes como los del plan piloto para Lima, el plan director para Chimbote en el norte peruano o los lineamientos

48. Miró (1914-1994), auténtico *factotum* de plan, fue uno de los arquitectos que lideraron la instauración de la modernidad funcionalista en el Perú a través del *Grupo Espacio* a partir de 1947.

para Medellín en Colombia. Tomándolo como base se realizaron algunas reformas y ensanches viales. Afortunadamente, las cuatro hectáreas del centro histórico que se proponía convertir en el *Centro Cívico*, para lo cual habría que demoler muchos inmuebles existentes, apenas se tocaron por *falta de recursos económicos*.

La misión Kubler intentó viabilizar la propuesta dictada por los poderes político-económicos bajo la premisa de establecer un nexo entre modernidad y tradición<sup>49</sup>. La falta de una cultura efectivamente liberal llevó a una contradicción, al carecer de una cultura urbanística incapaz de entender el moderno funcionamiento inmobiliario, y sujeta a un garantista sistema de propiedad, inflexible en el tema de expropiaciones y ensanches mayores, y que al no llevarse a cabo, por falta de recursos, evitó la desestructuración de la forma urbana mestiza. La paradójica contradicción entre liberalización de la actividad económica e inviolable derecho sobre la propiedad del suelo paralizó la radical renovación del centro. Dos cosas quedaron claras: la modernidad puede diseñar pero no necesariamente gestionar en determinados marcos jurídicos; y la conservación patrimonial es difícilmente compatible con la modernización radical en ciernes. Así, la morfología de la ciudad cuzqueña se alejó de mayores alteraciones, y su arquitectura y trazado mantuvieron inicialmente las características de lo consolidado durante el virreinato.

A partir de 1983, tras obtener la condición de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, el casco histórico del Cuzco comenzó a afrontar un proceso de gentrificación en su núcleo central. Las edificaciones se transformaron orientándose compulsivamente al turismo, generando una subdivisión cada vez más creciente de sus espacios, destinados casi en su totalidad a nuevos usos comerciales en las plantas bajas. Se trata de otra consecuencia de la fuerza de la división predial. El plano de parcelación, en ausencia de un sistema de gestión y de una cultura urbanística consolidada, se corresponde con el plano de distribución de poder: los linderos son inviolables, la agregación excepcional si no imposible. No obstante la división predial sí es factible al no involucrar más de un propietario inicial. Como resultado, las parcelas se subdividen en una radical transformación con consecuencias sobre la forma urbana (fig. 09).

Sin embargo, se mantuvieron niveles de compacidad y densidad deseables, debido no al mantenimiento de la edificación, sino al doble efecto de la reducción de la superficie media y el vaciamiento de la residencia y sustitución por servicios comerciales y de alojamiento turístico. Mientras tanto, la expansión urbana comenzó a desbordar el núcleo histórico.

#### *4.2. La evolución de la interrelación entre espacio público y privado en el Cuzco emergente*

En la temprana arquitectura virreinal el uso de las primeras plantas de las edificaciones llegó a ser intensivo y diverso –viviendas, talleres, comercio– sobre todo alrededor de la plaza principal, favorecido por

---

49. [Kubler 1953]

Figura 9, Predialización años 80.  
Subdivisiones primaria, secundaria y  
terciaria. Elaboración propia.



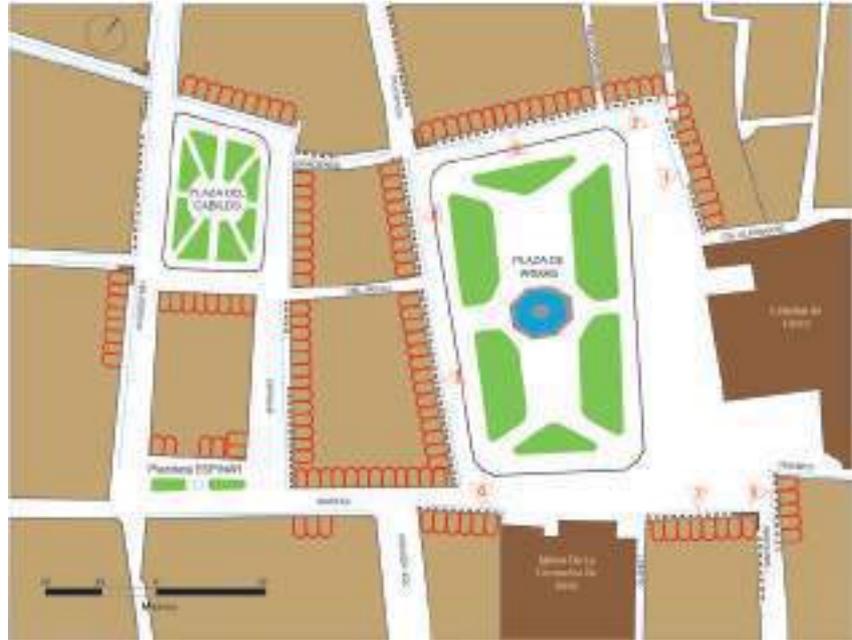
la protección de sus soportales, elemento arquitectónico que fue configurando el *zócalo* de la ciudad. De nuevo un elemento sincrético, con referentes tanto prehispánicos, las *ramadas*, como los propios soportales europeos. La iteración de estas arcadas generó una concatenación en todo el perímetro que albergaba actividades vinculadas a los oficios más notorios en cada tramo<sup>50</sup>. Esto es de un interés máximo: el Cuzco incaico planteaba una zonificación basada en la representación sobre el plan urbano de la cosmología del momento; el Cuzco colonial basaba su zonificación en una división del trabajo que, a su vez, representaba el espacio productivo exterior. Se trata de una representación en el espacio urbano del sistema socioeconómico que lo sustenta, y que permite ser reconstruido, a modo de exégesis, a partir de la observación y la interpretación hermenéutica<sup>51</sup>. Así se consolidó en el Cuzco una de las ciudades en la que la fábrica española es expresión viva y categórica del sistema socioeconómico, testificado, entre otros aspectos, por la denominación de las calles, asociada a los oficios predominantes –portales de carnes, harinas y panes, cueros y tejidos–. Esta forma de ocupación del espacio a través de soportales y galerías específicamente nominados evidencia una expresión espacial característica y enriquecedora de la vida cotidiana tanto como del sistema social, con específicos aportes favorecedores de desarrollo relacional, único en Hispanoamérica (fig. 10 y 11).

50. [Lockhart 1986] demostró que los primeros que se asentaron en las ciudades de entre los conquistadores eran gentes de oficio, artesanos, carpinteros, sastres, herreros ...

51. A la manera de la lectura de un Walter Benjamin a partir de los pasajes parisinos [Benjamin 2015; Buck-Morss 1989]

Figura 10: Cuzco, esquema de ubicación de soportales y balcones. Elaboración propia.

Figura 11: Cuzco, soportales plaza de armas. Archivo propio autores.



La modernidad rompe dicha relación inseparable entre espacio urbano y sistema productivo territorial<sup>52</sup>. En estos espacios en transformación, no ajenos a ciertas formas urbanas europeas, era frecuente ver cómo la diversidad de usos y actividades se suceden no azarosa sino ordenadamente, dando lugar a una arquitectura híbrida en la que fueron insertándose espacios de transición tales como por ejemplo el *zaguán* de origen hispanoárabe que conecta el patio privado empedrado con lo público de la calle, enlazando así la atmósfera íntima de la casa con el bullicio de la ciudad, atributos importantes de porosidad espacial<sup>53</sup>.

#### 4.3. *Lo monumental y singular. Apreciación del significado del Patrimonio arquitectónico*

El hito arqueológico más importante del Cuzco es Sacsayhuaman, la gran fortaleza y complejo pétreo desde el cual se divisa el núcleo histórico desde el norte, y que conformaba la cabeza del puma dentro de la *proyectada* ciudad inca. Fue construida con fines de control y defensa y es hasta hoy uno de los hitos más significativos de la ciudad, incorporado como tal al imaginario cusqueño.

Los sucesivos terremotos y destrucciones de edificios han dado lugar a una variedad presente de estilos arquitectónicos dentro de la arquitectura monumental civil –universidades, colegios, edificios de administración– y religiosa, que recorre la secuencia de los siglos XVI al XX. Asentada la conquista, los primeros colonizadores implantaron soberbias obras que hasta hoy determinan y constituyen de los patrimonios identitarios más valiosos y reconocidos de la ciudad. Los siglos XVI y XVII llenan la ciudad de casonas de los conquistadores, claustros y arquerías; se practicaron vanos en las sobrias fábricas de los muros incas a las que se sobrepusieron muros de cal y ladrillo o piedra desde las que empezaron a asomar audaces balcones cubiertos con tejas. Esto fue posible dada la enorme y depurada tradición constructiva nativa, que redundó de nuevo en la consecución del mestizaje sincrético. A finales del siglo XVII la aportación de los alarifes mestizos –al involucrarse con el arte nuevo– se tradujo en un acrisolado sincretismo hispano andino, oxigenando de paso las trilladas formas barrocas y tardorrenacentistas.

Esto se prolonga hasta finales del siglo XIX. Entre 1909 y 1925 se construyeron nuevos equipamientos y servicios como el Mercado de San Pedro,

---

52. Aunque es interesante ver cómo estas características espaciales salen a relucir mediante descripciones atentas que subrayan enfáticamente sus cualidades y valores (Rogers, 2005, p. 14-17): “La ciudad del Cuzco es un maravilloso ejemplo (...) sobre la manera como se diseñan las calles, los espacios públicos, los espacios entre edificios, el pavimento, etc., y como se logra que la gente siga introduciéndose en esa ciudad. Si se desparrama hacia fuera, entonces la periferia absorbe la vida interior, y se llega al clásico concepto norteamericano conocido como el “doughnut”: el centro muere, se desparrama hacia fuera, la ciudad muere, el negocio inmobiliario se muda al campo y como consecuencia: las formas de relacionamiento derivadas del caminar, transitar en bicicleta, comunicarse verbalmente –la comunicación cara a cara– son destruidas. De modo que siento que debemos volver de alguna manera al viejo concepto, con tecnologías modernas, con conceptos modernos, respecto a cómo encontrar a la gente en las puertas de sus casas”.

53. [Orellana Tapia 2017]

significativamente sobre la demolición parcial del monasterio de Santa Clara. De nuevo estamos ante la persistencia de la porosidad urbana a modo de plano *Nolli*, sustituyendo el espacio accesible de la iglesia por el del mercado, en otros casos plazas por estaciones, cambiando funciones pero manteniendo la lectura relacional del conjunto. Dicha estructura en cierta manera se mantiene pese a la voluntad amnésica de la modernidad creciente, incluso cuando después del terremoto de 1950 la infraestructura hotelera comienza a cobrar protagonismo y hacerse omnipresente en modernos edificios de estilo internacional<sup>54</sup>.

### **5. Conclusión: sincretismo hispano-andino en exégesis**

La forma urbana del Cuzco es de una originalidad y singularidad de gran interés, por cuanto refleja directamente lo que hemos denominado un específico sincretismo hispano-andino. La traza original fruto de una específica cosmovisión incaica quizá resulta sólo aparentemente ajena a la voluntad de utilización de la ciudad como instrumento colonizador por parte de los conquistadores. En ambos casos se comparten voluntades:

- La voluntad de que la ciudad sea el instrumento básico de extensión de poder sobre un amplio territorio, que desborda tanto los límites de la ciudad como los de las labores productivo-extractivas directamente vinculadas a ella. Se trata de extender de manera efectiva dicho dominio incluso a espacios no necesariamente hollados<sup>55</sup>.
- Ligado a ello de manera inseparable, la voluntad de representación del sistema socioeconómico del que la ciudad es síntesis, sistema que permite ser reconstruido a partir de una lectura hermenéutica a la manera de Walter Benjamin en su *Passagen-Werk*. Este sistema, sea cosmovisión incaica o funcionalismo administrativo castellano, no es sino una traslación del sistema relacional territorial al sistema comunicativo local: un paisaje local representación del paisaje cultural<sup>56</sup>.

De este modo, la radical singularidad de la geografía andina es el motivo de la singularidad de la ordenación urbana del Cuzco, inca primero y castellana después. Es el territorio el que primero coadyuva a la asunción por parte de los conquistadores de la fábrica preexistente. Nuestra tesis es que es la singularidad del territorio andino la que propicia un singular sincretismo urbano en las ciudades hispano-andinas del Perú, y particularmente el Cuzco.

Este sincretismo se manifiesta en estructuras urbanas persistentes: trazas, incipiente zonificación funcional, jerarquías espaciales, una particular relación público-privado, porosidad. La forma urbana, caracterizada por el predominio geográfico y paisajístico en el momento

---

54. De nuevo aquí importantísima la aportación de la lectura *Nolli*: Robert Venturi y Denise Scott-Brown, en su inteligente análisis de Las Vegas [Venturi et al. 1972], nos presentan los atrios de los hoteles como nuevos espacios de porosidad, espacios urbanos intermedios.

55. [Ruiz Sánchez 2014]

56. [Cosgrove 1984; Cosgrove y Daniels 1988; Ruiz Sánchez 2015]

fundacional-virreinal, fue sólo desapareciendo en su condición representativa del propio lugar/paisaje para transmutarse en un urbanismo específicamente arquitectónico, que no obstante consolidó una interrelación entre el espacio público y privado generadora de porosa vitalidad y valores singulares que se han mantenido hasta la modernidad y han recalado en la condición mestiza de una de las ciudades más representativas del Perú.

Se ha utilizado el dibujo para recorrer la secuencia morfológica en diferentes momentos, y nos permite afirmar que la tipología (los tipos) inicial existente de casa/sistema patio inca, contenedora de recintos autónomos, posibilitó con relativa facilidad la implantación del análogo patio español con cuatro crujías alrededor, con ventajas adicionales en la economía de espacio dada su continuidad volumétrica y que permitió un uso más racional y compacto del suelo urbano.

La forma de la ciudad colonial a medida que se va consolidando va evidenciando una progresiva desmitificación de la cultura precedente al reemplazar la concepción de simbiosis con un mundo soporte natural –al que se solía dar culto y tributo– por una más basada en el reconocimiento utilitario de la naturaleza vista como fuente de riqueza de carácter extractivo, implantando una estructura mercantil que comenzó a priorizar el comercio y servicios desentendida de su autosuficiencia agrícola. Para nosotros, sin embargo, no es la conquista, sino la mercantilización liberal sobre todo a partir de 1870-1880 el auténtico punto de ruptura y máxima discontinuidad en el proceso urbano. La ciudad hispanoamericana es recurrente sujeto de catástrofes, entendidas como discontinuidades en los procesos lineales<sup>57</sup>. Algunas de estas discontinuidades pueden aflorar una nueva base basada en el sincretismo, otras en la negación del pasado, muchas veces combinaciones de ambas. Nuestra tesis es la realidad de un sincretismo hispano-andino emergente de sucesivas síntesis dialécticas asociadas a momentos de ruptura de la linealidad.

Podemos discutir la magnitud de lo que la conquista significó de trágico para la cultura andina dado que ésta ha demostrado una gran resiliencia, pues a pesar del prolongado sometimiento a la nueva cultura hegemónica ha sido capaz de guardar y hacer que subsista en el tiempo la riqueza de su cultura y tradiciones que a manera de resistencia pervive dentro de una palpitante cultura mestiza urbana y rural<sup>58</sup>.

Cabe un necesario revisionismo de la historiografía más extendida, que ve ruptura radical en la conquista y no la considera en el liberalismo

---

57. Según la Teoría matemática de Catástrofes [Thom 1977]: catástrofes en el amplio sentido de discontinuidades abruptas de procesos, catástrofes tanto naturales (sismos, volcanes) o productos de conflictos.

58. A partir de lo descrito y analizado se puede inferir que guarda estrecha relación con la tesis de por ejemplo Ruiz-Domenech (2017) en cuanto que las matrices morfológicas medievales (aquí incaicas) serían las que tienen mayor capacidad e persistencia. A apuntamos que ello es debido a la capacidad de apropiación intergeneracional de un espacio que traslada una específica relación con su paisaje, factible aún de ser visibilizada y que abre la posibilidad de revalorizar paradigmas coincidentes con aquellos que también la modernidad urbanística persigue en su superación crítica.

republicano; para nosotros ésta es otra hipótesis que se infiere de nuestra investigación, la posibilidad de considerar la ligazón de la degradación de los núcleos históricos más al mercantilismo republicano emergente de la independencia que a la colonización<sup>59</sup>.

La forma urbana actual del Cuzco es resultado de un largo periodo de sincretismo hispano-andino, testimonio de la fascinante relación espacio-tiempo en su diversa y compleja espacialidad de elementos y relaciones entre los mismos, paisaje urbano que sin embargo, cuando deja de ser efectivamente habitados y es reemplazados por flujos de capital hace que se convierta tan solo en una escenografía espacial orientada casi por completo a representación. Es evidente que los modos prehispánicos de moldear el territorio al mezclarse con los pragmáticos procesos constructivos y la cultura hispana han producido formas urbanas singulares. Una específica porosidad, espacios de transición, representación de la cosmovisión rural-territorial, permiten hablar de una caracterización específica del espacio urbano del actual núcleo histórico del Cuzco.

---

59. [Zamora R. 2020]

## Bibliografía

- AA.VV. *Historia Urbana de Iberoamérica*. Madrid: Testimonio, CSCAE, 1987.
- AA.VV. *La Ciudad Hispanoamericana: el Sueño de un Orden*. Madrid: CEHOPU, CEDEX, Ministerio de Fomento, 1997.
- AGUILERA ROJAS Javier, IBÁÑEZ MONTOYA Joaquín y MORENO REXACH Luis J. *Urbanismo español en América*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación, Comisaría de Exposiciones, 1979.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1965. ISBN: 9505573545
- BAUER S., Brian. *Cuzco Antiguo: Tierra natal de los incas*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas / CBC, 2018. ISBN: 978-612-4121-27-2
- BENJAMIN, Walter. *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Buenos Aires: El cuenco de plata S.R.L., 2011 [orig. 1925]. ISBN: 978-987-177-209-437-69
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (1928–1929, 1934–1940)*, edición de Rolf Tiedemann, 2 volúmenes. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1983. [Versión castellana: *Obra completa. Libro V/vol. 1 y 2. Obra de los Pasajes*. Madrid: Abada. 2015].
- BOYER M. Christine. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge MA: The MIT Press 1996. ISBN 13: 9780262522113
- BREWER-CARÍAS, Allan R. *La ciudad ordenada*. Caracas: Critería, 2006.
- BREWER-CARÍAS, Allan R. “El modelo urbano de la ciudad colonial y su implantación en Hispanoamérica”. Texto ampliado de las videoconferencias desde la Universidad de Columbia en Nueva York para el Curso de Maestría en Derecho Urbanístico de la Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 16 de noviembre de 2007.
- BUCK-MORSS Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge MA: The MIT Press 1989 (ed. española *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid: Antonio Machado 1989).
- CANIGGIA, G. y MAFFEI, G.L. *Lettura dell'edilizia di base*. Padua: Marsilio, 1979.
- CANZIANI AMICO José. *Ciudad y territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú 2009.
- CIEZA DE LEÓN, Pedro (Pero). *La crónica del Perú*. 4 vols. Vol. I. Madrid: Espasa Calpe, 1922 [orig. 1540-1550].
- CONZEN, M.R.G. *Thinking about Urban Form*. Frankfurt: Peter Lang AG, 2004. ISBN: 978-3039102761.
- COSGROVE Denis. *Social formation and symbolic landscape*. Madison: University of Wisconsin Press 1984.
- COSGROVE Denis y DANIELS Stephen. *The iconography of landscape*. Cambridge, MA: Cambridge University Press 1988.
- DONOSO SAINT, Max. *Iglesias de la antigua ruta de la plata*. Santiago de Chile: Max Donoso Saint, 2011. ISBN: 978-956-345-773-5
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. París, Presses Universitaires de France 1968 (ed. española *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. ISBN: 84-7733-715-2). [orig.1950]
- KUBLER, George. *Cuzco. Reconstrucción de la ciudad y restauración de sus monumentos*. París: UNESCO, 1953.
- LOCKHART, James Marvin. *Los de Cajamarca un estudio social y biográfico de los primeros conquistadores del Perú*. Volumen I. Lima: Editorial Milla Bartres, 1986. ISBN: 978-0292735637
- LYNCH, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984 [orig. 1960]. ISBN: 978-84-252-1748-7
- MORRIS, A.E.J. *Historia de la forma urbana*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 1984 [Orig. *A History of Urban Form* 1979]. ISBN: 978-84-252-3089-9
- ORELLANA TAPIA, Máximo Juvenal. “Porosidad y forma urbana en ciudades hispano andinas del Perú: horizontes urbanísticos”. En *Actas del Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo. “IX Seminario Internacional de Investigación en Urbanismo”*, Barcelona-Bogotá, 2017.

- RAMA Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover, NJ: Ed. del norte, 1984.
- RAPOPORT, Amos. *Aspectos humanos de la forma urbana Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili, 1978 [orig. 1977]. ISBN: 978-84-252-0718-1
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 [orig. 1966]. ISBN: 978-84-252-0678-8
- ROSTWOROWSKI, María. *Historia del Tahuantinsuyu*. Lima: IEP Instituto de Estudios Peruanos, 1988. ISBN: 978-9972-51-473-9
- ROWE, John Howland. "What Kind of Settlement was Inca Cuzco?". En *Nawpa Pacha: Journal of Andean Archaeology*, no. 5, 1967, pp. 59-76.
- RUIZ SÁNCHEZ, Javier. "El significado del orden en la ciudad colonial de la América hispana. Una perspectiva urbanística", en Fernando Vela Cossío (ed.): *Arqueología de los primeros asentamientos urbanos españoles en la América Central y Meridional*. Madrid: Mairera, 2014, ISBN 978-84-942794-8-5, págs. 17-24
- RUIZ SÁNCHEZ, Javier. "Lo tangible y lo intangible en la conformación del paisaje cultural: una aproximación hermenéutica y comunicativa". En *Ábaco: revista cultura y ciencias sociales*, 4 (86), 46-52. 2015.
- RYKWERT Joseph. *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World*. Cambridge, MA: The MIT Press [version castellana *La idea de ciudad : antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*. Madrid: Hermann Blume 1976].
- SAGA Manuel. *Granada des-Granada. Estudio de fundaciones hispano-árabes, aragonesas y castellanas como modelos de ciudad-ley en conflicto (ss. XI-XV)*. Bogotá: Uniandes 2018.
- SANCHO DE HOZ, Pedro. *Testimonio fundación y población de la ciudad del Cuzco Por Francisco Pizarro*. Madrid: Real Biblioteca, 2017 [orig. 1534]. También accesible en *Relación de la conquista del Perú*, ed. de Joaquín García Icazbalceta y José María González Ochoa. Amigos de la Historia de Calahorra, 2004. ISBN 84-931428-5-9.
- SARTOR Mario. *La città e la conquista. Architettura e urbanistica delle città mesoamericane del '500*. Reggio Calabria: Casa del libro 1981. ISBN: 8874480024
- SCHLÖGEL Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit; Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Vienna & München: Carl Hanser Verlag 2003 [Versión castellana *En el espacio leemos el tiempo*. Madrid: Siruela, 2007. ISBN: 978-84-9841-064-8]
- SCHLÖGEL Karl. *Terror y utopía. Moscú en 1937*. Barcelona: Acantilado 2014. ISBN: 9788416011322 [orig. 2008].
- SQUIER E. George. *Perú incidents of travel and exploration in the land of the Incas*. New York: Harper & Brothers, 1877. *Transcripción de las Ordenanzas de descubrimiento, nueva población y pacificación de las Indias, dadas por Felipe II el 13 de julio de 1573, en el Bosque de Segovia, según el original que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla*. Madrid: Ministerio de Vivienda, edición facsímil, 1973.
- THOM René. *Stabilité structurelle et morphogénèse*. Inter Éditions, París 1977.
- VENTURI Robert; SCOTT BROWN Denise, e IZENOUR Steven. *Learning from Las Vegas* (Revised ed. 1977). Cambridge, MA: The MIT Press. ISBN 978-0-262-22020-0. [orig. 1972]
- ZAMORA R. Augusto. *Malditos libertadores. Historia del subdesarrollo latinoamericano*. Madrid: Siglo XXI de España, 2020.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla / Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
jjpb@us.es

### *Álvaro Siza: Una ermita austera en una ladera algarvia / Álvaro Siza: An austere hermitage on a hillside in the Algarve*

Notas acerca de la proliferación ecuménica de capillas construidas en territorios agrícolas y pesquisas a propósito de su definición arquitectónica. La capilla de san Martín de Tours y las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla. Ermitas, ermitaños, eremitorios, eremitas, ascetas, monjes, monasterios y otros equívocos. La arquitectura de la soledad. Peter Zumthor, John Pawson, Eduardo Souto de Moura o Bernardo Bader como constructores de templos, herederos de Asplund, de Mies y de Brunelleschi. La conversión del templo en *Land Art*. Dos capillas alemanas y una ermita portuguesa. Álvaro Siza en el Algarve entre 2016 y 2018. La “Capela do Monte da Charneca” en Barão de São João, Lagos. Imágenes, descripciones y nombres de la “Ermita de la Ladera”.

Notes on the ecumenical proliferation of chapels built in agricultural territories and research on its architectural definition. The chapel of san Martín de Tours and the *Etymologies* of san Isidoro de Sevilla. Hermitages, hermits, ascetics, monks, monasteries and other misunderstandings. The architecture of solitude. Peter Zumthor, John Pawson, Eduardo Souto de Moura or Bernardo Bader as temple builders, heirs of Asplund, Mies and Brunelleschi. The conversion of the temple into Land Art. Two German chapels and a Portuguese hermitage. Álvaro Siza in the Algarve between 2016 and 2018. The Capela do Monte da Charneca in Barão de São João, Lagos. Images, descriptions and names of the “Hillside Hermitage”.

---

Capilla. Ermita. Algarve. Álvaro Siza. Peter Zumthor. John Pawson  
/// Chapel. Hermitage. Algarve. Álvaro Siza. Peter Zumthor. John Pawson

Fecha de envío: 25/04/2020 | Fecha de aceptación: 13/05/2020



### **Feligresía**

Bajo la confusa denominación genérica de lugares de retiro, centros de reflexión, sitios místicos o casas de oración, e hilvanados, en un gran número de casos, con los adjetivos espiritual y aconfesional, la construcción de pequeños edificios exentos, deshabitados, dispersos, periféricos y dedicados indiferentemente al culto y al reposo, goza en estos tiempos de indiferente globalización de un estado de euforia. La proliferación de capillas campestres en las dos primeras décadas del siglo XXI es, con toda probabilidad, sintomática, aunque aún no esté claro qué patología es la que anuncia esta feracidad. Del síndrome de la capilla, además de las ciencias políticas y de la etiología, de la cartografía y de la agricultura, deben de ocuparse analíticamente las disciplinas arquitectónicas (tanto de su anamnesis como de su tratamiento clínico) y sacar consecuencias.

La multiplicación sobre la faz de la tierra cultivada de capillas promovidas y financiadas no por los fieles ni por las autoridades eclesiásticas, o por los grandes empresarios o por las corporaciones financieras, como sucedió en la segunda mitad del siglo XX, es hoy en día, por su cuantía y por los agentes implicados, por los propósitos y por los recursos empleados, llamativa. Ahora son los agricultores pudientes, dueños de rentables fincas en Centroeuropa, y las asociaciones de ciclistas, amparadas por fundaciones que alientan con el dinero que recaudan la cultura, o los estados necesitados de propaganda o los promotores turísticos que desean publicitar sus inversiones, quienes encargan los proyectos y costean las obras de construcción de estos edificios, vacíos, yermos, sin uso durante la inmensa mayoría de los días del año.

Fig. 01. Retablo con diez imágenes de cinco capillas europeas del siglo XXI. © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de las capillas de Souto de Moura por L. Ghinitoiu; John Pawson por F. Friedmann; Bernardo Bader por Dornbirn; Peter Zumthor por A. Amoretti; Sancho y Madridejos por J. C. Sancho]

## Granada

Si antes fueron las villas en la Toscana o los castillos en la ribera del Loira, o los teatros aptos para la ópera o los estadios olímpicos, ahora la moda es la construcción de capillas. La portada del número 202 de *El Croquis*, editado el último trimestre de 2019, es una fotografía tomada por Jesús Granada en la que se muestra la Capilla Salgenreute de Bernardo Bader (2015-016). En el interior (entre la página 122 y la 139) hay tres fotografías, dos de ellas a hueso, a doble página. En una de ellas se ve el edificio desde los cielos, discreto, agudo, encabezando una hilera de árboles; en otra aparece de costado, luciendo su perfil izquierdo, recortada contra el gris atmosférico. Las tres documentan su aspecto, su exterior. Hay, además, dos fotografías que ocupan más de una página completa; y siete impresas a diverso tamaño que muestran detalles, intersecciones, texturas, luces atemperadas en el pulcro interior que cobija y panoramas y paisajes vistos desde ese seno uterino que la madera tiñe de ámbar. Hay, entre plantas, secciones y alzados, nueve dibujos trazados a diferente escala e impresos a dispar tamaño y, también de autores distintos al lúcido fotógrafo jienense, dieciocho imágenes tanto del proceso de construcción del edificio como de la maqueta mediante la que se experimentó la arquitectura. El espléndido reportaje ocupa las páginas centrales de la monografía: la capilla, no casualmente, es la protagonista de este primer catálogo ibérico del arquitecto austriaco.

## Venecia

En la decimosexta Bienal de Arquitectura de Venecia, en el año 2018, el Vaticano, como estado participante, se presentó al mundo profano equipado con diez nuevas capillas. Diez objetos, algunos de ellos recintos, otros instalaciones o piezas escultóricas, cabañas de cuento de hadas, e incluso marquesinas aptas como paradas interurbanas de autobús. Este primer pabellón de la Santa Sede en una bienal veneciana se levantó disperso, atomizado, engarzado en una arboleda de la Isla de San Giorgio Maggiore. A las diez estructuras se sumó, sirviéndoles de excusa y de argumento cultural, la denominada "Capilla Asplund", proyectada por MAP Studio, ideada para informar acerca de la "Capilla del Bosque" que Gunnar Asplund construyó en 1918 en un cementerio sueco. El otro argumento (espiritual y legal) son los diez mandamientos de la ley mosaica. La Iglesia Católica, Apostólica y Romana reclutó, para hacerse publicidad arquitectónica, a Norman Foster, a Eduardo Souto de Moura y a Smiljan Radic. También a Carla Juaçaba (Brasil); Javier Corvalán (Paraguay); Sean Godsell (Australia); Eva Prats y Ricardo Flores (España); Francesco Cellini (Italia); Andrew Berman (Estados Unidos) y Teronobu Fujimori (Japón). La selección del personal corrió a cargo de Francesco Dal Co; el encargo lo firmó el Pontificium Consilium de Cultura. Escribió el arquitecto portugués acerca de su propuesta: «No, no es una capilla, no es un santuario, pero tampoco es un túmulo. Apenas es un lugar cerrado por cuatro muros de piedra y una en el centro que puede ser un altar. La entrada queda filtrada por un árbol que quisimos conservar. Los muros por dentro tienen un saliente donde podemos sentarnos y esperar... esperar con los pies en tierra y con la cabeza entre las manos». (Fig. 01)



### Los ilustres

El listado de arquitectos contemporáneos firmantes de proyectos de capillas, aparentemente muy distintos y, sin embargo, esencialmente homogéneos, es muy extensa. Internacionalmente amplia, y ecuménica. Seis de las capillas publicitadas digitalmente por *Plataforma Arquitectura* o por *Metalocus* (las dos últimas construidas en China) son: Capilla en Valleacerón (2001, Juan Carlos Sancho y Sol Madrilejos, España); Capilla San Bernardo (2015, Nicolás Campodonico, Argentina); Capilla Emer-sacker (2018, Wilhelm Huber, Alemania); Capilla Ribbon (2013, Hiroshi Nakamura, Japón); Capilla Seashore (2015, Vector Architects); Capilla Suzhou (Neri&Hu Design, 2016).<sup>1</sup> Algunas de las venecianas y de las digitalizadas, basta con observar sus descriptivos retratos, más parecen ampulosos objetos decorativos que arquitecturas sinceras. Otras, como la premiada Capilla del Retiro, proyectada por Undurraga Devés Arquitectos, excavada al norte de Santiago de Chile, tras el Monasterio Carmelita de Auco, al lado de la casa de huéspedes del complejo residencial, al cual presta servicio, construida con cuatro musculosas pantallas de hormigón, no es una capilla debido a sus dimensiones, a su magnificencia, a su heterogeneidad y a su complejidad programática. Es, qué duda cabe, una acogedora iglesia y un buen proyecto que, probablemente, seguiría siendo meritorio si acogiera un auditorio, una biblioteca, un gran gimnasio o un centro comercial para contentar a las élites más devotas y piadosas.

La nómina de los arquitectos muy ilustres incluidos en el catálogo general, aunque formando una sección aparte, también es amplia. Álvaro Siza, Peter Zumthor, John Pawson y Bernardo Bader son cuatro de ellos: cuatro de los europeos.

### Los maestros

Algunos de los Grandes Maestros, del Movimiento Moderno y de los periodos aledaños a este movimiento traumático, también se ocuparon de ellas. Baste con recordar: a Gunnar Asplund en Estocolmo, con su fundacional Capilla del Bosque en el cementerio de Enskede, 1918-20; a Ludwig Mies van der Rohe paralelepédico en el Campus del IIT, 1949-52; a otro tamaño y en otras circunstancias, a Le Corbusier en Ronchamp, 1950-54, aunque la suya es más una iglesia que una capilla (una iglesia pequeña no es una capilla, ni una capilla grande una iglesia), que está más próxima al ondulante Alvar Aalto en Riola que a la cilíndrica y politeísta Capilla del Instituto Tecnológico de Massachusetts de Eero Saarinen, 1950-55.

### San Martín

En sentido estricto, ni aquellas, tan paisajísticas, ni estas, son capillas. La palabra “capilla” procede de la palabra “*capella*”, y esta de “*cappa*”:

- 
1. Con excepción de las fotografías de la Capela do Monte de Álvaro Siza, tomadas por el autor del artículo en febrero de 2020 y de los dibujos de la misma, el resto de las imágenes -fragmentos de fotografías, detalles de pinturas o grabados- usadas por el investigador para la composición de sus nueve collages, han sido obtenidas de la bibliografía referenciada y de la web, donde fueron puestas a disposición pública por sus autores o por las instituciones que gestionan sus derechos, de quienes, como sucede en este caso, las usaran sin ánimo de lucro para la realización y comunicación de actividades científicas en publicaciones académicas.



Fig. 02. Políptico de sanmartín, o siete fraccionamientos de la capa genitiva. © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de: El Greco. *San Martín y el mendigo*, 1597-99 (Óleo sobre lienzo, 193 x 103 cm. National Gallery of Art, Washington rodeado por san Martín en un altar de Vic; san Martín ilustrando el *Libro de la vida de Cristo y los santos*, h. 1290; *San Martín con san Nicolás de Bari* (Témpera sobre madera, 76,2 x 67,3 cm. The Art Gallery of South Australia, Victoria; *San Martín dividiendo su capa*, pintado flamenco por Antoon van Dijck hacia 1618 (Óleo sobre madera, 171,6 x 158. Sint-Martinusker, Zaweten) y de la versión de Simone Martini. *San Martín dividiendo la capa*, 1320-25, pitado al fresco, 265 x 230 cm, en la Cappella di San Martino, de San Francisco, en Asís]

de capa. Una capilla no es arquitectura textil, como sí lo es una carpa o, de acuerdo con Joan Coromines, un pabellón. Una capilla fue, en su origen, el oratorio donde se guardaba y veneraba la capa de san Martín: una reliquia del vestuario de san Martín de Tours, obispo. De la multitud de sanmartines que proliferan en el santoral cristiano, este de Tours es el primero. Nació en Hungría, se educó en Italia, vivió en el siglo IV y murió en Francia. En el invierno de 337, cuenta la tradición, este soldado ecuestre del ejército romano ronda una de las puertas de la ciudad de Amiens. Allí encuentra a un mendigo que tiritaba de frío, y entonces, el militar se apiada de él y le da mitad de su capa para que se proteja. La noche siguiente Jesucristo se le apareció vestido con esa media capa que misericordiosamente le había entregado al *homeless*. La capilla era el recinto donde se conservaba y se alababa el retal bendecido, el armario sagrado que contenía una hebra de la capa con la que se había cubierto el resucitado Hijo de Dios.

### Capa

La capa, el manto, la manta, el sayal, la tilma, el peto, el hábito, tienen, al igual que el casco y la armadura, una clarísima componente arquitectónica: son sistemas de defensa y de protección ante las agresiones del medio ambiente. En ellas palpita la idea de refugio. La capacidad protectora de la capa sagrada y de la arquitectura se aunaron y se fundieron en la noción espacial y funcional de capilla. Las capillas dedicadas a san Martín de Tours proliferaron en la ecúmene: sobre todo en épocas de escasez y de miseria, de peregrinación y de conflicto bélico entre religiones. También durante las zoonosis pandémicas. En aquellas en las que la arquitectura se mostró más misericordiosa. Pequeñas habitaciones aisladas, deshabitadas, piadosas a la vera de los caminos, como lugares para el consuelo, se dispersaron por la geografía hisopando el paisaje de los cristianos. (Fig. 02)

### **Capilla**

Una capilla era, arquitectónicamente, una edificación exenta, aislada y autónoma, desocupada y de pequeño tamaño, edificada con pretendida elementalidad constructiva y estructural; anónima, económica, sólida, sostenible y de fácil mantenimiento, integrada en el medio ambiente y de titularidad comunal. Constaba de una sola habitación, de un único espacio interior que era usado como templo: para acoger ciertos ritos de la liturgia cristiana. Los usuarios se ocupaban de su conservación. El término “edículo” bien podría formar parte de su definición. Los sustantivos “templete” y “tabernáculo” son excesivos como sinónimos.

### **Subsidiariedad**

Una capilla fue después, cuando se generalizó la denominación, «un edificio contiguo a una iglesia, o parte integrante de ella» (RAE). Hasta ayer era un fragmento formal y funcionalmente dependiente de otro edificio: de un templo o de una fábrica, de un aeropuerto o de una facultad. Para ello debía de establecerse una relación dimensional entre los componentes asociados: la capilla siempre tenía menor tamaño que la arquitectura total de la que era subsidiaria. En este proceso, antes de que la modernidad reivindicara su antigua soberanía objetual, la capilla nominal perdió su autonomía y su aislamiento, se olvidó por completo de la capa de san Martín y se integró como parte, como anexo, como habitación alemana de otra entidad.

### **Cella**

Las capillas también están relacionadas con las células: con las células a partir de las que se desarrollan los organismos complejos. Con las habitaciones únicas, con las arquitecturas germinales, con el seno y con la intimidad de lo hueco. Con las oquedades: de la cella de los templos grecorromanos, desprovistos de peristilo, estilóbato y de cuantos componentes le añadió la cultura, procede la capilla fundacional. Es hija natural de los tolos del neolítico y de la cabaña rudimentaria. Es arquitectura unicelular.

### **Rothko**

La Capilla Rothko es una capilla porque está aislada, aunque no tiene altar ni crucifijo. Una capilla a pesar de que, más que como templo abierto a algunas religiones oficiales, funciona como centro de reuniones y de conferencias, como museo y sede de la fundación promotora. El octógono irregular ideado por Philip Johnson para Houston es una capilla porque las pinturas sublimes de Mark Rothko la espiritualizan. La Capilla Cornaro, en la Iglesia de Santa María de la Victoria, era una capilla antes de que Bernini la fecundara esculpiendo para ella a santa Teresa durante uno de sus éxtasis. Ella es una de las ocho capillas que se abren a la nave eclesial: una capilla funeraria que estaba destinada a acoger la sepultura del cardenal Cornaro, quien le encargó al arquitecto egregio su escenografía, y él, gratuitamente, conmovedoramente, le concedió a su eminencia y a la posteridad la luz dorada y el clímax. La Capilla Molteni de Aldo Rossi (Giussano, 1980-87) es también una capilla funeraria: un prisma impuesto a un cementerio. Es una capilla aislada y de ladrillo,

Fig. 03. *Discontinuidades en la Ermita de la Ladera de Álvaro Siza, 2016-018.* © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de sus fotografías del atrio, el cielo, la chimenea y la gatera]



al igual que la de Rothko, aunque la italiana está incrustada en el suelo y tiene sótano y presume engalanada con sus altos complementos decorativos. Es una capilla, al igual que la de Bernini, habitada por cadáveres: pero si la de Bernini es puro interior, esta es mero exterior. La de Álvaro Siza es, sin embargo, compleja abstracción: en ella se dan cita el Eduardo Chillida de las oquedades domésticas y el Mark Rothko que se negó a que sus lienzos fueran violados en un restaurante neoyorkino proyectado por el bárbaro Philip Johnson. (Fig. 03)

### **Semántica**

La polisemia de la palabra capilla conduce a frecuentes equívocos: nombra a demasiadas arquitecturas diferentes, a modelos divergentes que solo tienen en común una reducida parte de su cometido. Designa, por ejemplo, a casi cualquier “*small church*” de cualquier “*Christian Reformed Church*”. Capilla sirve para citar a San Pietro in Montorio (una pionera Capela do Monte), unánime en su claustro inconcluso, y para nombrar a la Capilla Sixtina, recóndita en las entrañas vaticanas: usada tanto para definir como “Una capilla en el Camino de Santiago” el proyecto de 1954 de Sáenz de Oíza, Romaní y Jorge Oteiza, como para denominar “Capilla Santa María del Pozo” al edificio que cuatro años después proyectó el mismo Sáenz de Oíza como equipamiento para el Poblado Dirigido de Entrevías.

Fig. 04. Seis ermitaños arquitectónicos en sus ermitas. © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de las estampas de Fulgentius, Blasius, Friardum, Caluppanus, Brunus y Guilielmus procedentes de *Sylvae Sacrae. Monumenta sanctioris philosophie quam severa Anachoretarum*, grabadas por Jan Sadeler a partir de Martin de Vos hacia 1594]



### Ermita

Las capillas originales eran periurbanas, periféricas, incívicas, rurales (algunas, porque se aprovechaban de oquedades rocosas preexistentes, rupestres). Estaban situadas en parajes despoblados, sin urbanizar, de tránsito o terminales. A un edificio destinado al culto que es autónomo y es de tamaño menudo, que está aislado y carece de uso permanente, que está deshabitado y localizado fuera de la ciudad, se le llama hoy ermita. Aunque las ermitas originales no eran exactamente, o exclusivamente, esto. Una buena parte de las capillas son, en realidad, ermitas.

### Eremita

Eremita procede del término latino *eremos*, que significa desierto, deshabitado. *Eremos* procede del griego *eremus*, que significa yermo: que no es fecundo ni productivo (*Yerma* es, en Federico García Lorca, estéril). Todos proceden de la raíz *era-*, que significa separar. Isidoro de Sevilla en el Libro VII de sus *Etimologías*, que trata “Acerca de Dios, los ángeles y los fieles” afirma que: «Yermo (*eremus*) viene a ser como remoto». Pone el escritor sevillano el énfasis en la distancia que separa la ermita del cenobio, el alejamiento que hay entre lo uno y lo múltiple. Eremita es, en definitiva, quien elige la soledad desértica y se separa de los hombres que viven en comunidad. (Fig. 04)

## Soledad

La ermita es la arquitectura de la soledad: la arquitectura en rigurosa soledad. La arquitectura mínima de la soledad radical. Una ermita era el lugar de residencia de un eremita: era el domicilio de un solitario voluntario. Una ermita es también un eremitorio, y un eremita es un ermitaño; un eremita es, así mismo, un anacoreta (lo contrario que un cenobita), pero no necesariamente un asceta. Un eremita es un monje etimológico: «El nombre de *monje* es de etimología griega y significa “que está solo”. *Monós* en griego quiere decir “lo aislado”» postula Isidoro de Sevilla. El monje es el solitario: es decir, el soltero (los solteros que desnudan a la novia en *El gran vidrio* de Duchamp), el célibe, el que vive físicamente en soledad: el ermitaño. El monasterio (de *monos-* y de *-terion*, que significa lugar, casa) es, aunque ahora signifique precisamente lo contrario, la vivienda del hombre solo.

## Anacoreta

Eremita es quien le da nombre de ermita al cobijo que usa para aislarse. Ermitaño es quien reside en la ermita que ha elegido (heredado, construido, usurpado, proyectado, parasitado) como domicilio. El cobijo de la persona independiente y solitaria tiene muchos nombres alternativos y complementarios. Celda, taller, estudio, gabinete, cámara, apartamento, loft, guarida o madriguera, son algunos de los más comunes. Archigram, Alison Smithson, Yona Friedman o Louise Bourgeois preferían llamarlo, al igual que el arquitecto Robert Hooke a partir de 1665, célula.

## Cueva

Los primeros eremitas que pretendieron santificarse (trascenderse, expiarse, autolesionarse, descontaminarse, salvarse) mediante el sacrificio de la soledad, dice la tradición, eligieron como refugio las cuevas, y las convirtieron en escondrijos humanos. Cuevas situadas en lugares desérticos: no climáticamente desérticos, áridos y arenosos, sino alejados y despoblados, así fuera un bosque, una montaña o el cauce inhóspito de una rambla. Estas oquedades naturales dan, simbólicamente, origen a la celda abovedada. Celda, al igual que cella y que cilla, y que cámara y que célula, proviene de vacío: define lo que está hueco. Los primeros ermitaños parasitan los agujeros y, al usarlos, los transforman en arquitectura; con el paso del tiempo se vuelven constructores y excavan o levantan chozas, cabañas, cobertizos, cercas, habitaciones con una única puerta que también sirve de ventana. La ermita solo tiene un orificio: por el ventacuno de en la que se recluyó santa Viridiana, antes de que ella misma lo tapiara, entraron dos serpientes. (Fig. 05)

## Gloria

Cuando los eremitas alcanzaron la fama y se glorificaron, fueron objeto de culto, y a continuación los lugares en los que agonizaron o en los que residieron, en los que fueron tentados o en los que se les aparecieron los dioses, o sus intermediarios y sus representantes, se convirtieron en lugares de veneración y de culto a la divinidad. Cuando fueron santificados, beatificados o canonizados por las instituciones dedicadas a ello, sus humildes y diminutas casas se transformaron en templos. En pequeños templos diseminados y hueros, en los que ya no residía nadie.

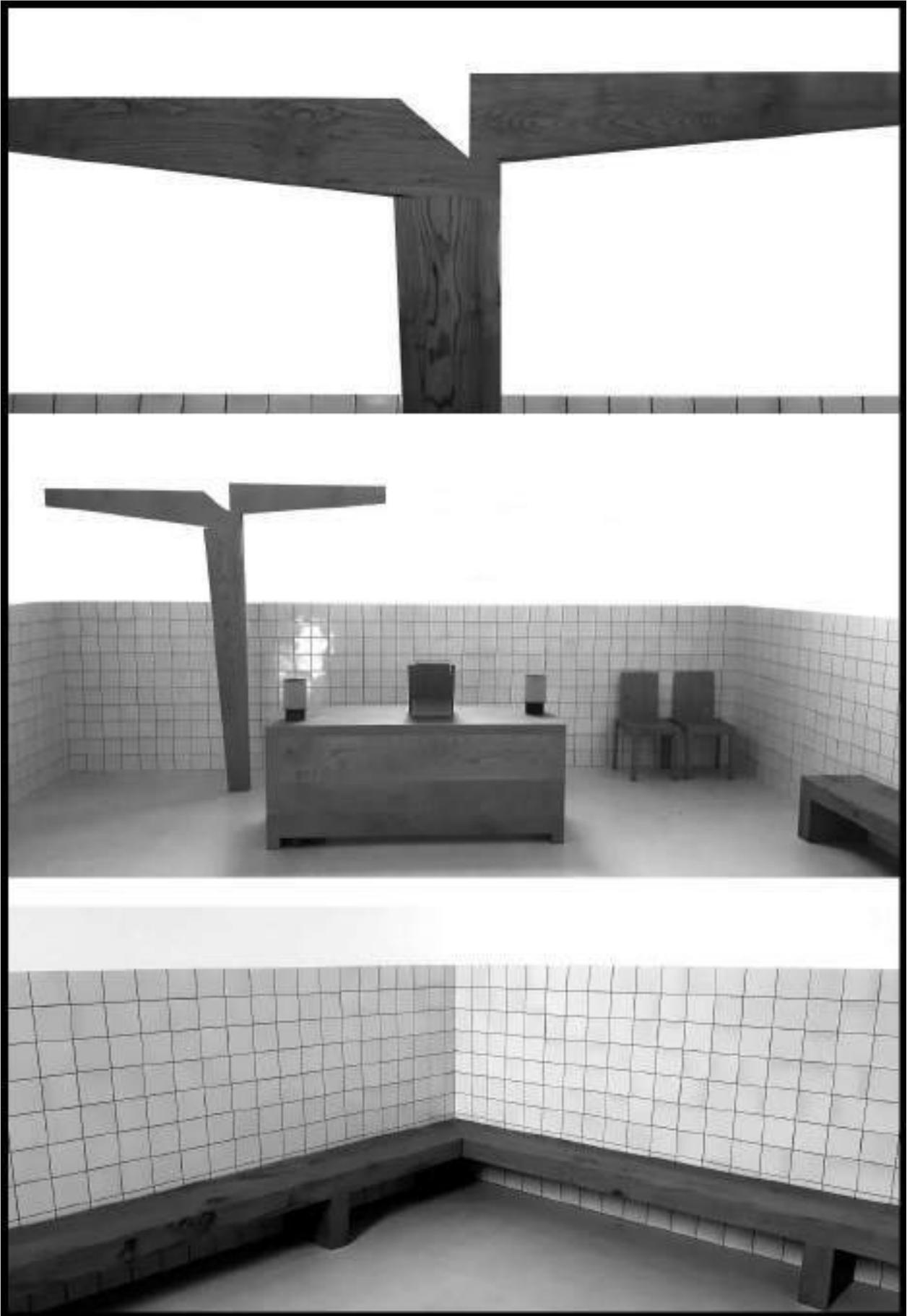


Fig. 05. El ajuar de la Ermita de la Ladera  
concedido por Álvaro Siza, 2016-018.  
© J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor  
a partir de sus fotografías de la tau, el ara  
y el banco del ángulo]

## Concursos

En la cuenca del Mediterráneo, en las islas griegas ortodoxas y en las tierras devotas de María de Nazaret, es común llamar ermita a lo que en otros territorios septentrionales denominan capilla, y es frecuente limitar la denominación de capilla a la arquitectura religiosa subsidiaria. Aunque hay ocasiones en las que la ermita es grandilocuente (llaman ermita al Santuario de Nuestra Señora del Rocío), y a pesar de que en la mayoría de las ermitas se venera a las vírgenes. El concurso de proyectos convocado en 2019 por una corporación cerámica ibérica para la construcción de otra “Capilla en el Camino de Santiago”, en Carrecalzada, dice en sus bases: «El Proyecto se colocará en el paisaje mesetario de Castilla como un artefacto en diálogo con el entorno, un objeto *land art* a la manera de un catalizador de energía mística... con una superficie estimada de unos 300 m<sup>2</sup> que incluya orientativamente un umbráculo exterior-interior, fuentes, ámbito de descanso meditativo, posible deambulatorio y unas duchas, vestuarios y aseos públicos: un lugar de silencio y descanso físico y espiritual». Ya en 2017 se había fallado infructuosamente en Sevilla el concurso para la redecoración de un templo al que unos ciudadanos llaman Capilla y otros Basílica de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder.

## Zumthor

Peter Zumthor proyectó la Capilla Bruder Klaus en una llanura cerca de Wachendorf, al sureste de Colonia, encargada por el granjero Hermann-Josef Scheidtweiler, ambos, promotor y arquitecto, devotos del ermitaño san Nicolás de Flüe. Su construcción concluyó en 2007. Se trata de un prisma de planta pentagonal, inserto en el paisaje como se clava un obelisco para fijar un punto en la cartografía de la ciudad: es una arquitectura referencial. En el interior del monolito fluye una cueva: una puerta triangular da paso al interior oscuro de un horno cónico que se eleva transformándose en tiro de chimenea: la huella de los troncos ardientes está impresa en el hormigón tiznado por las quemaduras. Los cinco lados del polígono tienen dimensiones distintas. En varios de ellos hay un poyato para facilitar el descanso de los caminantes que arriban desfallecidos. El hormigón está irregularmente agujereado por orificios radiales que incrustan puntos de luz en el interior. El espacio interno es el resultado de la combustión de un encofrado de troncos de madera sobre el que se vertió el hormigón masivo. El olor y el color, la textura y la calidez de los rollizos procedentes del bosque se inmolaron en una hoguera que ardió durante tres semanas: la madera fue purificada por la estética centroeuropea en una pira funeraria.

La contradicción entre el exterior y el interior del artificio de la montaña hueca es, aunque pretendida por el artista, retóricamente engañosa. La capilla de Zumthor, porque carece de capellán, no es una capellanía; porque en ella no se hospeda nadie, no es una ermita y, porque ordinariamente no se oficia el ritual de la misa, no es una iglesia. Porque apenas se usa como oratorio, porque sirve de reclamo turístico, es un monumento: un objeto de propiedad privada (perteneciente a una colección particular, podría decir su ficha en un catálogo). Dentro hay, además de un busto del santo colocado sobre una peana, esculpido por Hans Josephsohn, un asiento de 104 centímetros de largo, obra de Markus Rössmann, apto para uno o dos usuarios, aposentado con dos patas zancudas sobre una solería

construida con plomo fundido vertido, como el hormigón fluido, in situ. 350 orificios taponados con cilindros de vidrio dejan pasar filamentos de luz: hilan la claridad solar punteando la noche encerrada en esa arquitectura entrañable del desasosiego septentrional.

### **Pawson**

La capilla proyectada en 2017 por John Pawson para la alemana Unterliezheim no tiene puerta: tiene orificio de acceso, pero sin carpintería que la cierre. Una abertura discreta, situada a los pies, da paso a un atrio cubierto desde el que accede a un espacio paralelepípedo, estrecho y alto (de unos dos metros de ancho, nueve de largo y más de siete de alto), en el que hay un asiento y una ventana. El banco corrido del interior se reitera paralelo en el exterior. «La entrada, deliberadamente estrecha, mantiene la sensación de proximidad física, descubriéndose conforme uno se mueve a través de la densidad de los árboles, añadiéndole así teatralidad a la emocionante experiencia de pasar desde el exterior a un espacio interior atenuado», dice aproximadamente el texto de presentación en la web del arquitecto de esta “Capilla de madera”. Construido en 2018 con troncos colocados horizontales encima de una plataforma de hormigón, este edificio tiene dentro, además, una cruz incisa en el paramento del fondo y una rendija que separa, a lo largo y no a lo ancho, el techo de las paredes. Esta es una de las siete áreas de descanso (“Sieben Kapellen”), encargadas por la Fundación Siegfried y Elfriede Denzel para dotar de instalaciones auxiliares a una ruta ciclista que cuza por un bosque bávaro alrededor de Dillingen. El contrato exigía que no se excediera un presupuesto de cien mil euros, que se utilizara la madera en su construcción y que contara con asientos para los visitantes (ciclistas, caminantes, vagabundos, poetas, y en el futuro, quizá peregrinos de *La vía láctea* buñuelesca) y que exhibiera una cruz cristiana que hiciera pensar que el refugio era una capilla. A Pawson, Hans Engel y Wilhelm Huber se les encargaron las tres primeras; a Alen Jasarevic, Frank Lattke, Christoph Mäckler y Volker Staab las cuatro siguientes. La capilla de Pawson, como tantas otras del mismo tipo, fue aserrada, labrada y montada en un taller (el de la empresa de maderas Gumpp & Maier GmbH de Binswangen), y una vez comprobada su viabilidad, las piezas se trasladaron en camiones al lugar y, montándolas con grandes grúas, enhebrando las vigas en varillas metálicas, ocupó su posición definitiva. La sencillez es, también aquí, solo apariencia.

### **Siza**

Encumbrada en un otero, como San Juan Luvina en el *Llano en llamas* de Juan Rulfo, la capilla proyectada Álvaro Siza se levanta cerca de Barão de São João, ajena a las modas y resistiendo el embate del viento vicentino que sopla en ese rincón extremo de Europa. Monte da Charneca se llama el cerro portugués, del *concelho* de Lagos, que le ha dado un lugar a la Capela do Monte. Es la única obra de Siza construida en el Algarve. Proyectada en 2016 e inaugurada en marzo de 2018, la, también llamada, Capilla de la Ladera, rigurosa y católicamente orientada de este a oeste (a naciente el altar, a poniente los pies), es un sillar depositado casi en la cima de un montículo fecundado por las incisiones del arado. Se llega a ella por un sendero de tierra desde el que se ven naranjos, limoneros, almendros, higueras, pinos y olivos desperdigados entre los arbustos y los jaramagos. (Fig. 06)



Fig. 06. *Ermita de la Ladera desde el suroeste en febrero de 2020.* © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de cuatro fotografías tomadas durante un atardecer nublado].

Fig. 07. *Olivo a la vera la ermita de Álvaro Siza*. © J.J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de tres fragmentos de tres fotografías]



Es este un prisma apenas horadado, casi ciego, ensimismado como un container: una forma elemental aparentemente maciza que, sin embargo, al igual que los faros marítimos, está hueca. Tiene un hueco en cada una de sus cuatro fachadas: una puerta al sur, en la que hay una cancela metálica, con quicio y sin bisagras; una ventana central y alta, al este, a través de la que entra la luz del amanecer; una rendija al norte, arriba, por la que se airea la chimenea, y al oeste, una gatera en la esquina izquierda, a ras del suelo, a través de la que el sol de los atardeceres entra postrándose, a última hora, hasta los pies el altar. La muesca del atrio no es un hueco: es una firma y es, como en la arquitectura militar, una almena.

Encargada por los promotores de origen suizo y norteamericano que adquirieron la finca (las tierras y las casas de la alquería), la capilla cristiana, aunque dicen que es no confesional, forma parte de una explotación turística destinada al comercio vacacional de estancias rurales, de abandonos espirituales, de conferencias, inserta en el mercado del ecoturismo y del agroturismo y del misticismo, de terapias alternativas y de los baños atlánticos en las playas algarvías, distantes de allí, en vehículo, apenas un cuarto de hora. (Fig. 07)

Álvaro Siza comprime y depura exquisitamente el programa funcional y litúrgico (que tan detalladamente conoce de proyectos anteriores), sin

renunciar a ninguno de sus componentes: están presentes en la nave del templo, por ejemplo, el lado del evangelio y el lado de la epístola. Antes del espacio clausurado en el recinto unitario, hay un atrio subdividido en dos partes: una al descubierto, como un patio, y otra a cubierto, en la que se funden el umbral y el campanario, el pórtico y la chimenea. Quien desconozca que se trata de una capilla creería que ese es el espacio del hogar, de la campana habitable de las chimeneas, tan habituales en las casas sureñas de Portugal, y que en algunas comarcas de Andalucía llaman camaranchón y, en otras, caramanchón.

Ese lugar es, también, el cancel. El espacio intermedio entre el exterior y el interior: el filtro que matiza la luz, que atempera el calor y que acalla los ruidos. Un cancel duplicado de la forma más sabia, sin que la complejidad necesite en ninguna ocasión ser puesta en evidencia. No se encontrará aquí la estridencia de la capilla de Pawson, ni el énfasis que preside la calma ficticia de la de Zumthor, ni la falsa elocuencia que impregna la de Bader, ni siquiera el razonable misticismo de la Souto de Moura a la sombra del *campanile* de San Giorgio Maggiore. Tampoco la gestualidad excesiva de su boscosa capilla coreana (2018), ni la heterogeneidad formal de su capilla en la Quinta Santo Ovidio (1989-2001). La Capela do Monte no necesita ni el aspaviento ni la hipocresía. Delante del edificio, que incluso renuncia en el exterior de los símbolos que pudieran identificarlo como un templo, hay una plaza y un banco. Una plaza de, aproximadamente, la misma superficie que el edificio se extiende como una alfombra delante de la capilla, hacia el oeste: una superficie cuadrada que sirve de estilóbato y un banco corrido que hace de peto en el lateral de la izquierda. Es este el lugar donde los fieles podrían congregarse, donde los romeros reunirse, donde el peripatético detenerse a leer a Eduardo Lourenço o a Fernando Pessoa, o a contemplar las estrellas del cielo.

Al fondo del que he llamado atrio, que sirve de pórtico, de porche, de galería y casi de claustro, una cita bíblica recibe al visitante: «Esses eu levarei ao meu santo monte e lhes darei alegria em mina casa de oracao» Isaías 56, 7. «Yo les llevaré a mi monte santo, y los recrearé en mi casa de oración» traduce Eloíno Nácar del hebreo. Siza proyecta, por tanto, una casa para la oración situada en un monte santo: las razones de la santidad del monte no han sido aún desveladas por el arquitecto. El autor tampoco dice cuáles son las oraciones que pueden ser allí pensadas, susurradas, pronunciadas, acaso ofrecidas legítimamente a cambio de algo.

Es extraño que esta gran obra haya sido tan escasamente publicada en los medios propagandísticos de la profesión. Tan escasa y deficientemente divulgada. La información disponible aclara que sus dimensiones, expresadas en metros, aunque sin precisar si medidas por el interior o por el exterior, son: 10,34 de largo, 6,34 de ancho y 6,70 de alto. La realidad métrica es, sin embargo, otra. La planta, en pies, mide 34 x 21 unidades. La unidad modular es el pie de ladrillo con el que están contruidos los muros. La sección aurea, según he podido comprobar, gestiona las proporciones del proyecto y casi las de la construcción. La geometría clásica late en sus entrañas. El equilibrio, la serenidad, la medida de las relaciones antropométricas, es perceptible nada más entrar por la puerta situada en el rincón: el zócalo de azulejos, de diez unidades de alto, envuelve, anuda el espacio al igual que hacen las colosales cornisas que Borromini

Fig. 08. *Recortable de la ermita algarvía de Siza*. © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de los levantamientos realizados durante el curso de la asignatura "Dibujo y patrimonio", ETSAS: 019-020]

Fig. 09. *Intimidad de la Ermita de la Ladera de Álvaro Siza*. © J. J. Parra-Bañón. [Composición del autor a partir de las plantas y las secciones trazadas durante el curso de la asignatura "Dibujo y patrimonio", ETSAS: 019-020]

incrustaba en sus pequeñas iglesias. Es una capilla de cajón en la que hay atrapada una atmósfera cartuja, un medioambiente zurbaraniano, una generosidad propia de los ermitaños. (Fig. 08)

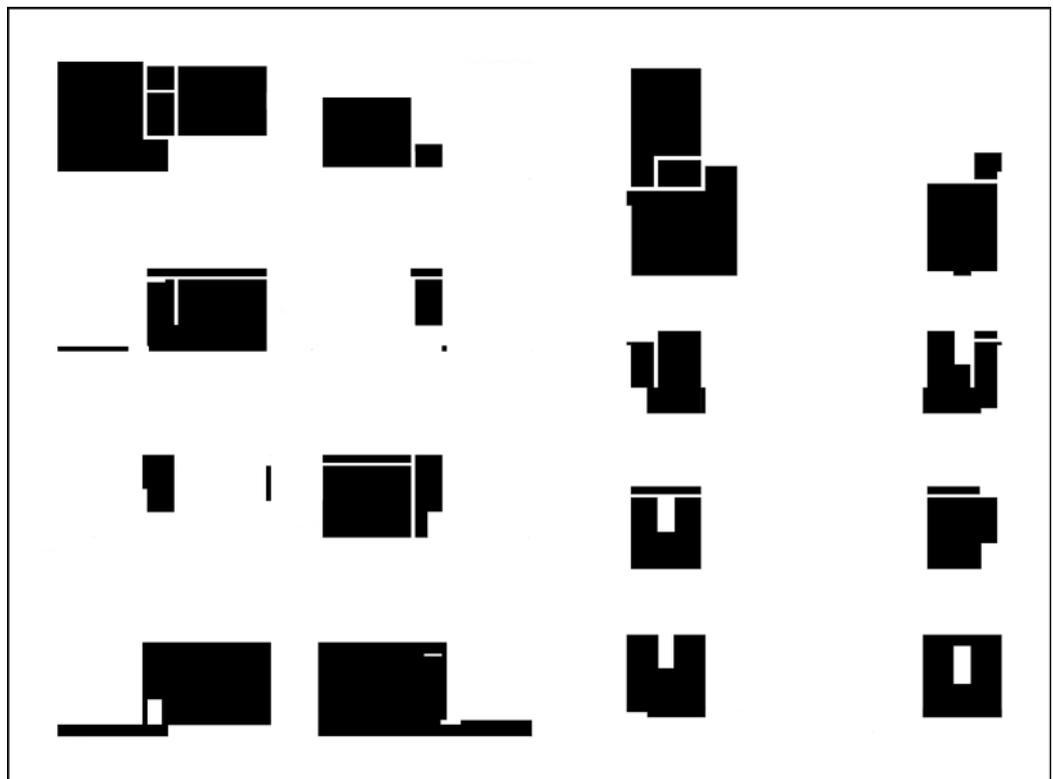
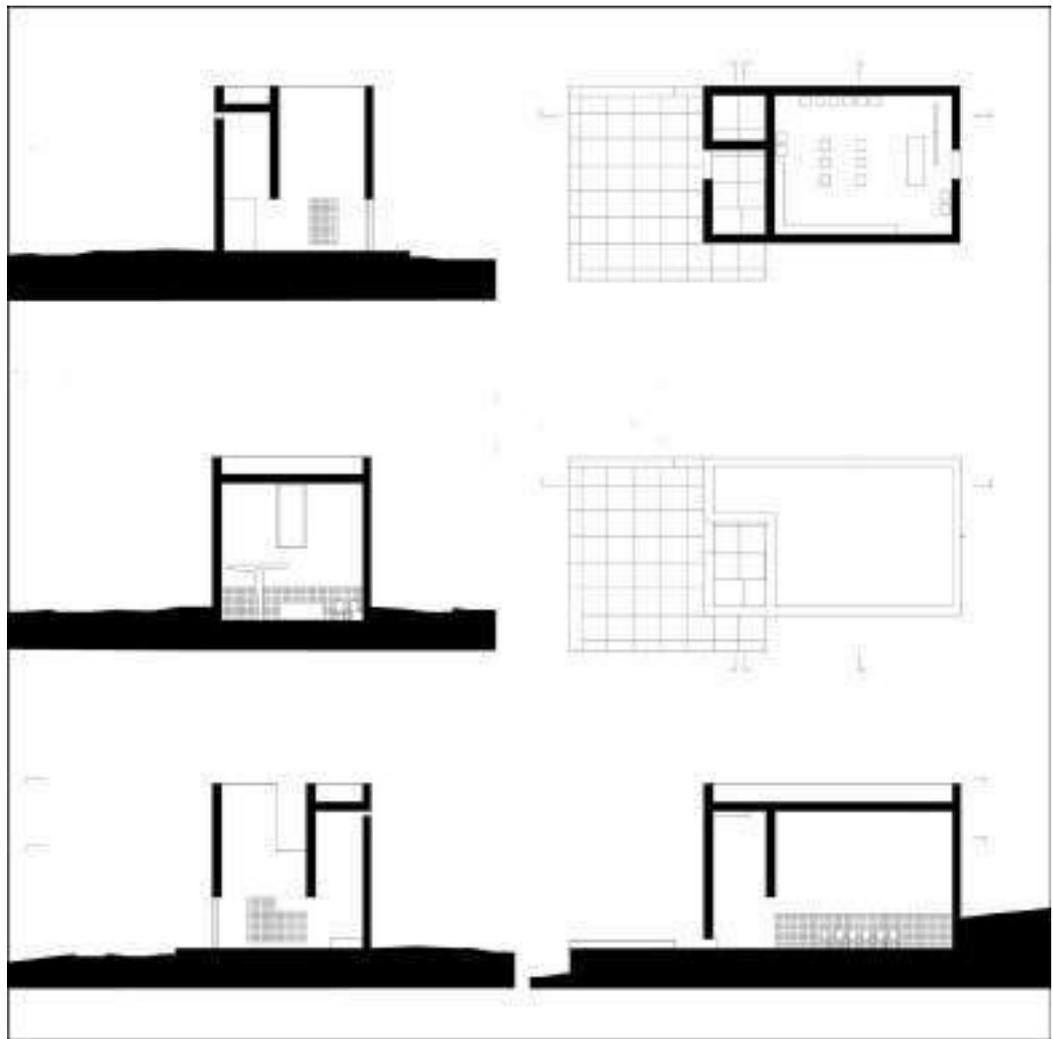
Si la luz pudiera comportarse humanamente, podría decir que en el ocaso es melancólica. La luz natural. Pues la capilla también rechaza la energía eléctrica, las tuberías y las instalaciones convencionales. Carece de suministro de electricidad y de abastecimiento de agua: solo tiene una gárgola, un caño para desaguar la lluvia de la cubierta. La ventilación del interior no es mecánica: el desplazamiento frontal de los dos vidrios fijos de la única ventana, góticamente colocada a ras del techo, filtra y pone en movimiento al aire cuando se abre la puerta, y al fluir evita las condensaciones. Aunque Siza dijo que revisó las obras del arquitecto egipcio Hassan Fathy mientras imaginaba la capilla, tal vez también recordó su viaje a Marruecos en 1967 con Maria Antónia Leite.

Siza, además, como hace siempre que se lo posibilitan, ha proyectado el mobiliario necesario: la cruz, el altar, el atril, las linternas, el banco, las sillas y los taburetes con asiento de rejilla que hoy hay en la capilla, todos armados y producidos por los carpinteros de Oporto Serafim Pereira Simões Sucessores, algunas piezas procedentes de proyectos anteriores (Iglesia de Santa María de Marco de Canavezes, Fundación Serralves, etc.). Y ha dibujado las tres escenas evangélicas que contienen los murales de azulejos fabricados por la compañía portuguesa Viúva Lamego. En una de ellas se muestra la natividad de Jesús de Nazaret (en brazos de María, junto a José), en otra su bautismo (a manos de san Juan) y en otra su muerte, no mediante la iconografía de la cruz sino a través de *El descenso*, imagen también llamada *La piedad*. Los azulejos cuadrados miden 14 centímetros de lado. La primera escena (13 x 8 piezas) está situada, al entrar en el atrio, a la derecha; las otras dos, yuxtapuestas, enfrente, a la izquierda (13 x 8 + 9 x 9 piezas), a medio camino entre las dos puertas. (Fig. 09)

Es sorprendente que Siza, un laico sin fe en el dios que promueven las instituciones eclesíásticas (afirma que no sabe si Dios existe, pero que lo que sí sabe es que la idea de Dios existe),<sup>2</sup> haya proyectado algunos de los templos cristianos, de los lugares de culto, de las iglesias más conmovedoras de la contemporaneidad. Saint-Jacques-de-la-Lande, en Rennes, vino también en 2018 a sumarse a la nómina.

La Capela do Monte es, en realidad, una ermita que emerge en una ladera. Una ermita sin ermitaño y sin sacerdote adscrito que oficie los ritos, sean estos cuales sean, sagrados o no, siempre que acepten la presencia del símbolo en T (la tau hebrea) que, sin ser una cruz canónica, la conmemora. Es la Ermita de la Ladera: un austero y soberbio ejemplo, ajeno al ruido de las capillas hiperbólicas, de la humilde arquitectura de la soledad.

2. Durante la entrevista realizada por la periodista Fátima Campos Ferreira, emitida por la RPT en la Navidad de 2019, el 26 y 27 de diciembre, dividida en dos episodios y titulada *Álvaro Siza Vieira. Arquitecto de sueños*. <https://www.rtp.pt/play/p6388/e447046/arquitecto-de-sonhos>



## Bibliografía

- Alves Costa, Alexandre; Siza, Álvaro (2018). *1967 Marrocos*. Oporto: Circo de Ideias
- Bernardo Bader 2009-2019 (2019). *El croquis*, 202. Madrid: El croquis editorial
- Caldenby, Claes (1988). *Asplund*. J.J. Lahuerta, trad. Barcelona: GG
- Cohen-Solal, Annie (2016). *Mark Rothko: buscando la luz de la capilla*. M. J. Viejo, trad. Barcelona: Paidós
- Coromines, Joan (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos
- Isidoro de Sevilla (2000). *Etimologías*. J. Oroz y M. A. Marcos, trad. Madrid: BAC
- La arquitectura del renacimiento en Andalucía: Andrés de Vandelvira y su época* (1992). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía
- Pauly, Danièle (2005). *Le Corbusier: La capilla de Ronchamp*. J. Calatrava; A. Silva, trad. Madrid: Abada
- Parra Bañón, José Joaquín (2007). *Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir*. Cádiz: COAC
- Parra Bañón, José Joaquín, edit. (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*. Venecia: Edizioni Ca'Foscari. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-2789>
- Parra Bañón, José Joaquín (2019). “Álvaro Siza: retratos y autorretratos. Una fotografía con Maria Antónia en 1966 y un museo para Nadir Afonso de 2016”. *IdPA 05*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 12-35. <https://hdl.handle.net/11441/94393> [30.5.2020]
- Pessoa, Fernando (2014). *Libro del desasosiego*. A. Sáez, trad. Valencia, Pre-Textos
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed. Versión 23.3 en línea). <https://dle.rae.es> [30.5.2020]
- Sadeler, Jan (a partir de Martín de Vos) (1594). *Sylvae Sacrae. Monumenta sanctioris philosophie quam severa anachoretarum*. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3180540> [30.5.2020]
- Sáenz Guerra, Francisco J. (2004). *Francisco Javier Sáenz de Oiza, Jose Luis Romany, Jorge Oteiza. Una capilla en el camino de Santiago*. Madrid: Rueda
- Sagrada Biblia* (1974, vigésimo cuarta edición). E. Nácar y A. Colunga, edic. y trad. Madrid: BAC
- Schuckman, Christiaan (comp.); Hoop Scheffer, D. (ed.) (1996). *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700*. Vol. 44-46. Maarten de Vos. Róterdam: Sound & Vision
- Rulfo, Juan (2011). “Luvina”, en *El Llano en llamas*, pp. 123-133. Barcelona: RM Verlag
- Vorágine, Santiago de la (1997). *La leyenda dorada*. J. M. Macías, trad. Madrid: Alianza

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Rodrigo Rubio Cuadrado

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Tulane School of Architecture  
rodrubq@gmail.com / rodrigo.rubio.cuadrado@alumnos.upm.es

### *Katsura imaginada. Kenzo Tange y la mediación fotográfica en el 'debate de la tradición' / Imagined Katsura: Kenzo Tange and the photographic mediation of the 'debate on tradition'*

La fotografía atomiza, vuelve próximo lo lejano y hace extraño lo familiar; mutando usos y transformando significados. A partir de este sencillo mecanismo, y retomando algunas de las técnicas exploradas por la Nueva Visión, la arquitectura moderna japonesa logra tras la Segunda Guerra Mundial reconstruir sus vínculos con la tradición y la memoria. Durante la segunda mitad de la década de 1950, mediante procedimientos próximos al montaje cinematográfico, Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto recortan, desmontan y recomponen la Villa Katsura. El edificio se nos aparece así liviano, difuso y cambiante, oscilando ambiguamente entre lo abstracto y lo concreto y mostrando un modo de transparencia densa y estratificada que vemos reaparecer hoy en cierta arquitectura japonesa contemporánea. Katsura es un referente fundamental para la arquitectura japonesa del siglo veinte y sin embargo nos asalta una duda: ¿Hablamos de aquella Katsura física, construida en madera y papel en Kioto a principios del siglo diecisiete; o se trata en cambio de esa otra Katsura virtual, imaginada por Tange e Ishimoto a mediados del veinte y que circula libremente por los mismos cauces por los que circulan las imágenes, los libros y las revistas?

Photography atomizes, it brings distant things closer and it estranges all familiar things; changing their uses and transforming their meanings. By using this simple mechanism, and by recovering some of the techniques explored by New Vision, modern Japanese architecture after Second World War manage to rebuild its links with memory and tradition. During the second half of 1950's decade, and through procedures close to those of the cinematic montage, Kenzo Tange and Yasuhiro Ishimoto crop, disassemble and recompose Katsura Imperial Villa. Thus, the building appears to us light, fuzzy and ever-changing, oscillating ambiguously between abstraction and concreteness, and showing a mode of dense and stratified transparency that, even today, we recognize again in certain contemporary Japanese architecture. Katsura is a fundamental referent for twentieth century Japanese architecture; but we might wonder: Are we speaking about that physical Katsura, built in wood and paper in Kyoto at the beginning of seventeenth century? Or perhaps we speaking about a different Katsura: a virtual one imagined by Tange and Ishimoto at mid twentieth century, still circulating by the same channels where images, books and magazines circulate today.

---

Fotografía, montaje, cine, Nueva Visión, Katsura, Kenzo Tange  
/// Photography, montage, film, New Vision, Katsura, Kenzo Tange

Fecha de envío: 27/04/2020 | Fecha de aceptación: 13/05/2020



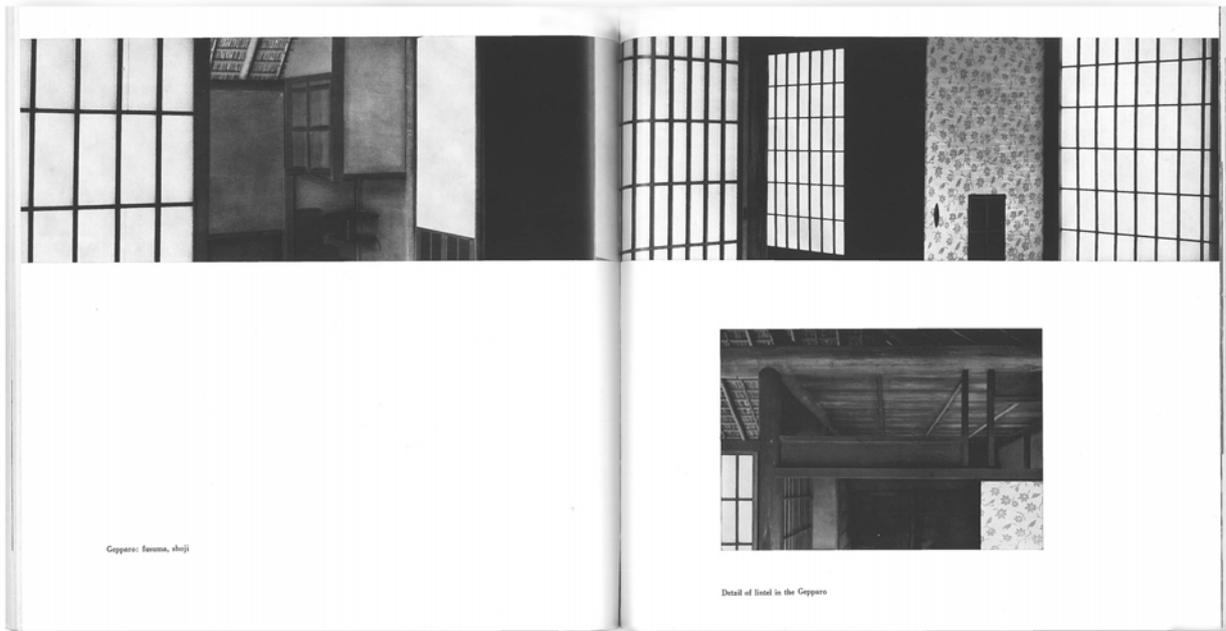
Rememorando su primera visita a Katsura, en una entrevista con Colin Westerbeck, el fotógrafo Yasuhiro Ishimoto toma un panfleto de las torres del Lake Shore Drive de Mies traído de Chicago en 1953 y cubriendo con la palma de su mano las plantas superiores simplemente afirma: “Katsura.”<sup>1</sup> Más allá de lo anecdótico del momento, será ese gesto –recortar un objeto para transformarlo en otro– el que explica la operación llevada a cabo por Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto durante la década de 1950 sobre la Villa Imperial.

### **...como diagramas en el espacio**

La mirada de Ishimoto se forma bajo los parámetros de la *nueva visión* promulgada por László Moholy-Nagy. Nacido en San Francisco de una familia de granjeros emigrados, Ishimoto se inicia en la fotografía en plena Segunda Guerra Mundial, en el taller de serigrafados del campo de internamiento de Amanche, Colorado. Tras ser liberado en 1944, consigue trabajo en Chicago y se une al *Fort Dearborn Camera Club*, un grupo fotográfico fuertemente influenciado entonces por la corriente del pictorialismo. Allí presenta a concurso su trabajo anterior y, espoleado por ciertas críticas desfavorables se hace con una copia de *Language of Vision* de Georgy Kepes (1944) y otra de *Vision in Motion* de Moholy-Nagy (1947). A partir de ese momento, nos dice Ishimoto, su trabajo empieza a recibir el primer premio en casi cada uno de los encuentros mensuales del *Camera Club*. Es entonces cuando decide ingresar en el *Institute of Design*

---

1. WESTERBECK, Colin. “The ten foot square hut,” *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1999, p. 35. Traducción del autor.



Geppero: fensha, shoji

Detail of beam in the Geppero



Fig. 01. Yasuhiro Ishimoto y Kenzo Tange, Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture, 1960.

Fig. 02. Kazuyo Sejima, Casa en el Huerto de Ciruelos, 2003 en Walter Niedermayr + SANAA | Kazuyo Sejima | Ryue Nishizawa, 2007.

(ID) –dirigido hasta un año antes por Moholy-Nagy– para estudiar fotografía con Harry Callahan.<sup>2</sup>

Las primeras palabras de Moholy en *Vision in Motion* contraponiendo tradición y modernidad –señalando los cambios sociales producidos por las nuevas herramientas y tecnologías, al tiempo que atacando la “testaruda oposición” con la que el hombre se aferra a “estándares obsoletos y vacías convenciones del pasado”<sup>3</sup>–, debieron tocar de cerca un joven Ishimoto consciente de la radical transformación a la que se enfrentaba su país en aquellos años. La *nueva visión* se presentaba así como una óptica atenta al cambio, a la transformación constante de todas las cosas: “*Vision in motion*,” dice Moholy en su introducción “... *is seeing while moving*.”<sup>4</sup>

Y más adelante sigue: “Pupitres de metal imitan a menudo antiguas mesas de madera; luminarias eléctricas simulan candelabros...; estructuras de hormigón y esqueletos de acero son camuflados para parecer contruidos en piedra o ladrillo.” Los medios cambian, pero la tradición –la ‘inercia cultural’– parece anclar la apariencia externa de los objetos a aquella de las cosas del pasado y de lo familiar. En contraste con esta lista de desajustes, Moholy presenta con una enumeración de contra-ejemplos en los que forma y fenómeno aparecen ‘naturalmente’ integrados, sin inercia ni cultura de por medio:

El mar arrolla contra la playa arenosa; las olas corrugan sutilmente la arena.

Un muro pintado se resquebraja; la superficie se convierte en una red de delgadas líneas.

Un coche se mueve sobre la nieve; sus neumáticos dejan profundos surcos.

Una cuerda cae; tiende suaves curvas sobre la tierra.

Un tablón es cortado; muestra las huellas de la sierra.

Y continúa,

Todos estos *fenómenos*, causados por varios procesos, pueden ser entendidos como *diagramas en el espacio* representando fuerzas actuando sobre una variedad de materiales más la resistencia de los materiales mismos al impacto de esas fuerzas.<sup>5</sup>

Moholy acompaña esta enumeración con una colección de fotografías. Una suya de una cuerda vista desde el aire; otra de un alumno del ID de un detalle de una pintura resquebrajada, fotografiada muy de cerca; otra sin

2. Notas biográficas tomadas de CAMPER, Fredd. “Men on the street,” *Chicago Reader*, 10 de junio, 1999, y de ALINDER, Jasmine, “Yasuhiro Ishimoto: Between Worlds,” *Yasuhiro Ishimoto: Someday*, Chicago. Chicago: De Paul University, 2018, pp. 19-29.

3. MOHOLY-NAGY, László. “Foreword,” *Vision in Motion*. Chicago: Institute of Design, 1947, pp. na. Traducción del autor.

4. “Visión en movimiento... es ver y al mismo tiempo moverse,” MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Op.Cit., p. 12. Traducción del autor.

5. MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*, Op.Cit., p. 36. Traducción y énfasis del autor. Moholy acompaña estas frases con una cita de D’Arcy Thomson: “*In short: The form of an object is a diagram of forces*,” *Form in Growth*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge Press, 1942, p. 16.

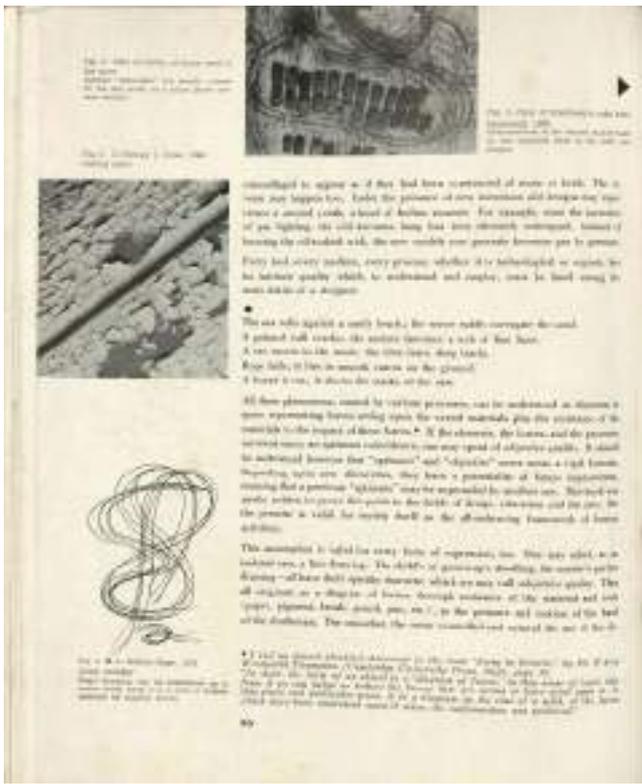


Fig. 03. László Moholy-Nagy, páginas de *Vision in Motion* (Chicago, 1947).

Fig. 04. Yasuhiro Ishimoto, páginas del *Someday, Somewhere* (Tokio, 1958). Tomadas de Colin Westerbeck, "The ten foot square hut," *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*, 1999.

acreditar, aérea de nuevo, de las huellas de unos coches sobre la nieve. En la página derecha, ampliada, aparece la huella de la mano derecha de Kandinsky (Fig. 03). Podemos inspeccionar cada inflexión, cada bifurcación y cada pliegue de su mano como hacemos con los pliegues y las inflexiones de la cuerda o la pintura resquebrajada. "La cámara fotográfica," escribiría en sus tiempos de la Bauhaus, "hace visible existencias que no pueden ser percibidas o captadas por nuestro instrumento óptico, el ojo."<sup>6</sup> Para Moholy la fotografía no es ficción sino documento, calco fiel. Más fiel incluso de lo que nos transmite nuestra mirada desnuda porque mientras que nuestros ojos interpretan el mundo a través de los códigos heredados de la tradición y la cultura, la condición mecánica de la cámara nos devuelve una imagen 'natural' del mundo, una primitiva, inconsciente o deshumanizada.<sup>7</sup>

Durante sus años de estudiante en el ID, Ishimoto gana dos veces el prestigioso Premio *Moholy-Nagy* con instantáneas tomadas en las calles de Chicago; en 1950 publica alguna de sus fotos en la revista *Life* y en 1953 Callahan lo presenta a director de fotografía del MoMA, Edward Steichen. Este expone algunas de sus imágenes y le pide identificar otros fotógrafos japoneses para su siguiente exposición *The Family of Man* (1955). Al mismo tiempo le pide acompañar a Arthur Drexler en su inminente viaje a Japón, quien se encontraba preparando durante aquellos meses *The Japanese Exhibition House* (1954-1955). Es entonces, en aquel viaje con Drexler en 1954, cuando Ishimoto visita Katsura por primera vez, conoce a Kenzo Tange y entra en contacto con las vanguardias artísticas japonesas.<sup>8</sup> En 1958 publica su primer fotolibro *Someday, somewhere* a partir de escenas cotidianas tomadas de las calles de Tokio y Chicago. Una de las imágenes del libro, como si estuviera respondiendo a *Vision in Motion*, nos muestra unas olas rompiendo sobre la arena de una playa. "El mar arrolla contra la playa arenosa; las olas corrugan sutilmente la arena," decía Moholy en la primera de su lista<sup>9</sup> y no parece haber cabida para más en la fotografía de Ishimoto (Fig. 04).

Dos son los procedimientos que emplea Ishimoto y que volveremos a ver en Katsura. El primero de ellos es el recorte. La imagen muestra un estrecho ángulo de visión: deja fuera el horizonte, huellas, toallas o personas; todo aquello que pudiera darnos escala, contexto espacial, temporal o cultural. De este modo una tarde de playa –un evento que, representado de otro

6. MOHOLY-NAGY, László. "Photography," *Painting Photography Film*. Londres: Lund Humphries, 1967 [1925], p. 28. Traducción del autor.

7. La noción de la fotografía como imagen natural o no mediada por el hombre la acompaña desde sus mismos orígenes, cuando Fox Talbot las define como imágenes impresas "...por la mano de la naturaleza," TALBOT, William Henry Fox. *Selected texts and bibliography*. Oxford: Clío Press, 1992 [The Pencil of Nature, 1844], WEAVER, Mike (Ed.), p. 75. Benjamin apela al mismo argumento casi un siglo después en BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Ciudad de México: Editorial Ítaca, 2003 [1936], p. 86.

8. Notas biográficas tomadas de NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura: Picturing modernism in Japanese Architecture*. Houston: The Museum of Fine Arts, Houston, 2010, p. 17-19.

9. Westerbeck también apunta a esta coincidencia entre el imaginario de Ishimoto y el de Moholy en WESTERBECK, Colin. "The ten foot square hut," Op. Cit., pp. 40-41.

modo, nos habría resultado familiar o incluso banal– se torna extraño, abstracto y sin escala, sin comienzo ni final; un “diagrama en el espacio.”

El segundo de los procedimientos es esa visión en movimiento a la que se refiere Moholy. La fotografía no es más que una huella de algo ‘que ya no es’, que ya ha pasado, que no existe más que en la superficie de la imagen. Pero Ishimoto parece tratar de fotografiar aquí los dos estados en la misma imagen: la ola borrosa, movida y evanescente en el tercio superior y, al mismo tiempo, sus muchas huellas en la arena, sus muchos estados repetidos y diferentes. Ishimoto no fotografía tanto objetos, cuanto fenómenos; diagramas en movimiento.

### **La casa Egawa**

Entre mayo y agosto de 1954, con motivo de una exposición de su obra en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio e invitado por la Asociación Japonesa de Arquitectos, Walter Gropius visita el país. Recorre sus principales lugares históricos, imparte conferencias y discute todo tipo de cuestiones: del problema de la vivienda al papel de la educación o la relación entre tradición y modernidad. Tange es uno de los arquitectos encargados de hospedarle y acompañarle en su viaje. Juntos visitan Todaiji en Nara y Ryoanji y Katsura en Kioto. A su vuelta a Estados Unidos Gropius publica “Architecture in Japan” en *Perspecta* –acompañado con sus propias fotografías de encuadres algo descuidados–, en el que identifica a Katsura y sus jardines como representantes de “la más alta forma del genio japonés para crear espacio arquitectónico de escala verdaderamente humana.” Halaga su intensa simplicidad, su modernidad atemporal, su continuidad espacial entrelazando interiores y exteriores, su flexibilidad, su modularidad basada en el tatami y su ausencia de centro. “El espacio –aquí el único medio de estimulación artística– parece flotar mágicamente,” concluye.<sup>10</sup>

La nitidez de tales declaraciones cogió por sorpresa a un discurso arquitectónico atrapado entonces en sus propias contradicciones. Tras la retirada de las tropas estadounidenses en 1952 el país trataba de reconstruir su vínculo con la tradición, pero muchos de estos ‘lugares con nombre’ permanecían ligados al imaginario elitista e imperial prebélico. Katsura era, para el pueblo japonés, un territorio más delicado de lo que Gropius era capaz de discernir. Tange no tarda en responder y aprovecha la ocasión para hacer pivotar en torno a sí el debate de la tradición.

Por un lado publica “La reverberación que queda tras Gropius” presentando dos Katsuras distintas. Describe una Katsura física que dista mucho de aquella halagada por Gropius: “No había nada allí que me impresionara... había algo en las proporciones de los *shoji*... que me molestaba... la espléndida armonía entre el interior y exterior de estos espacios aparecía deshecha por la oscuridad absoluta del interior y la exuberancia del paisaje exterior... incluso las bellas proporciones de la composición de los esbeltos elementos de madera, el blanco puro de las pantallas *shoji* y

---

10. GROPIUS, Walter. “Architecture in Japan,” *Perspecta*, Vol.3, 1955, p. 80. Traducción del autor.

los aleros profundos quedaba muerta como un todo por la evidente falta de armonía con unas cubiertas inclinadas demasiado pesadas.” Pero contrapuesta a esta Katsura, Tange describe otra: una Katsura imaginada, “que vive y crece en mí como una realidad interior,” dice de una manera ciertamente opaca sin desarrollar mucho más.<sup>11</sup> Demuele la Katsura física para abrir la puerta a otra virtual.

Por otro lado, por medio de su cercano aliado Kawazoe Noboru –entonces editor en jefe de *Shinken-chiku*–, Tange incentiva un intenso debate en la revista a partir de un intercambio de artículos de arquitectura tradicional japonesa. En junio Tange publica “Creation in Present-day Architecture and Tradition in Japanese Architecture,” defendiendo una dialéctica entre la crudeza plástica y primitiva de la cultura Jomon y el refinamiento abstracto y geométrico –tintado entonces de elitismo– de la cultura Yayoi. En agosto Shirai Seiichi publica “The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family,” acompañado con fotografías de Yasuhiro Ishimoto e identificando a la villa no como una arquitectura propia de las élites, sino portadora de la vitalidad primitiva y popular de lo Jomon.<sup>12</sup> Durante esos mismos años Yukio Futagawa y Teiji Ito preparaban su serie monográfica sobre la casa de campo japonesa, *Nihon no Minka*, tratando de llevar esta arquitectura popular a la misma categoría estética que ostentaban en el debate arquitectónico villas, templos y palacios. Ishimoto parece fotografiar la casa Egawa emulando las fotografías de Futagawa. Vemos recortes de la casa desde fuera enfatizando la pesantez y primitiva plasticidad de su cubierta. Una de las imágenes –como hace Futagawa– parece acortar la distancia entre fondo y figura, fundiendo las cubiertas de paja con los bosques y laderas del entorno (Fig. 5, arriba). Cultura y natura, parecen decirnos tanto Ishimoto como Futagawa, son en la arquitectura popular japonesa una misma cosa.<sup>13</sup>

Pasando la página, sin embargo, el argumento cambia. La casa queda reducida a una colección de recortes. Texturas y patrones, bidimensionales primero –como el caso de los troncos y listones de la puerta (Fig. 05, abajo izqda.)– y espacializados después –el pilar contra el adoquinado de la *domá* (Fig. 05, abajo dcha.). La casa Egawa queda en esta segunda doble página troceada, desmontada o desmembrada. Poco más tarde, en “An Approach to Tradition,” Tange escribe,

Para ser transformada en algo creativo, la tradición debe ser negada y, en cierto modo, destruida. En lugar de ser glorificada, ha de ser desecrada.<sup>14</sup>

---

11. TANGE, Kenzo. “*The Reverberation Left Behind Gropius*,” en TOYOKAWA, Saikaku. *Tange By Tange 1949-1959 : Kenzo Tange as seen through the eyes of Kenzo Tange*, pp. 136-137. Traducción del autor.

12. SEIICHI, Shirai. “*The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family*,” *Shinken-chiku*, n. 08, 1956, pp. 4-7.

13. Ver sobre esto ZIMMERMANM, Claire Zimmerman y ZIMMERMANM, Eve. “*Ethnographic architectural photography: Futagawa Yukio and Nihon no minka*,” *The Journal of Architecture*, 20:4, pp. 718-750.

14. TANGE, Kenzo. “*An Approach to Tradition*,” *JA* n. 01+02, 1959, p. 55. Traducción del autor.



Fig. 05. Seiichi Shirai y Yasuhiro Ishimoto, "The Tradition of the Jomon Culture," *Shinkenchiku*, 08.1956.

## Recortes y patrones

Si en la casa Egawa todavía hay un cierto juego entre imágenes más distantes y otras más cercanas –entre la parte y el todo–, en el caso de Katsura todo parecen ser recortes, partes, texturas o patrones.

*Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, son cinco bloques: Un prólogo de Tange, "Architecture in Japan" de Gropius –reeditado y sin sus descuidadas fotografías ya–, un ensayo de Tange y la serie de fotografías de Ishimoto editada, maquetada y anotada por Tange. Si a la casa Egawa entrábamos conociendo su apariencia exterior, intuyendo un todo, las primeras fotografías de la serie de Katsura son solo misteriosos fragmentos parciales e incompletos. "Vallado de Katsura," dice el primer pie de foto, y "tejado de la Puerta Imperial," se lee en el segundo. Las imágenes dejan espacio entre sí; flotan sobre el fondo en blanco de la doble página. Una de ellas incluso salta de una página a la otra, como ignorando el formato del libro (Fig. 6). La mirada del espectador examina cada una de las texturas y oscila entre ambas buscando equivalencias, similitudes y diferencias. Una de ellas muestra la estructura de bambú de la valla sosteniendo un tejido de bambú que vela un bosque de bambú al fondo. En la otra vemos la estructura de bambú y caña sosteniendo el cañizo que soporta la gruesa capa de paja que forma la cubierta. Se trata de una de las pocas ocasiones en las que aparecen los tejados de Katsura –y no parecen tejados, de hecho. Valla y cubierta parecen vibrar o resonar el uno en el otro como si fueran dos patrones abstractos. Diagramas abstractos, pero minuciosamente concretos también.

A medida que avanzan las páginas el mecanismo va ganando consistencia. Las texturas naturales se van artificializando poco a poco y de una manera gradual; las texturas se transforman en elementos, los elementos en sistemas constructivos, pavimentos, pilares, dinteles, pantallas y paneles y así, lo que empiezan siendo recortes estrictamente frontales –alzados ortográficos, casi– comienzan a hacerse tridimensionales y a ganar en espacialidad pero sin mostrarnos nunca la totalidad del objeto. Tange, en las primeras líneas del prólogo, vincula este efecto a su manera de entender la arquitectura y el jardín japonés:

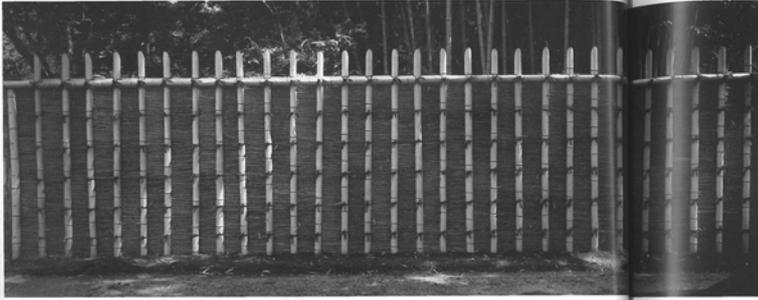
Creemos que cada elemento en esta tradición estaba originalmente inspirada por una experiencia personal o una emoción, por la manera en la que algo se sentía, o se veía, o afectaba de otro modo a los sentidos.

Y sigue,

Estas sensaciones son organizadas en texturas y patrones que se extienden sin límite a través del tiempo y del espacio. El flujo constante de textura a patrón, de patrón a espacio y de espacio a tiempo nunca para.<sup>15</sup>

¿Pero, habla Tange de la Katsura física, o de la Katsura imaginada? La fotografía formatea las cosas –al menos su reflejo– y al hacerlo tiende a presentar como semejante aquello que, representado de otra manera, nunca pensaríamos que lo fuera. La valla y la cubierta de Katsura nunca

15. TANGE, Kenzo. "Foreword," *Katsura : Tradition and Creation in Japanese Architecture*, Op.Cit., p. na. Traducción del autor.



The concept behind Katsura begins with an urge to express sense impressions in terms of natural textures. The rocks, moss, bamboo, and trees form patterns without losing their natural look or feel.

Katsura fencing



Roof of the Imperial Gate



Fig. 06. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, cerramiento y cubierta de bambú en *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960

Fig. 07. Montaje del autor mostrando la operación de recorte llevada a cabo por Tange sobre la fotografía de Ishimoto del interior del Gepparo. Fotografía original de Ishimoto en Yasufumi Nakamori, *Katsura: Picturing modernism in Japanese Architecture*, 2010.

nos hubieran parecido resonar de estar fotografiados siguiendo los códigos del pictorialismo, pero la mirada de Ishimoto ha sido educada no tanto para representar objetos sino visibilizar fenómenos, diagramas y patrones. La Katsura de Ishimoto no es tanto una villa imperial Edo, cuanto un diagrama de fuerzas que se propaga por el espacio; un fenómeno de campo no muy diferente de aquel otro que detectara en las olas de aquella playa de Chicago.

Tange entiende rápidamente el mecanismo y lo intensifica. Toma las fotografías de Ishimoto y –tal y como demuestra recientemente Yasufumi Nakamori– no sólo las selecciona, reordena y recompone, sino que las recorta modificando sus encuadres, dejando fuera sistemáticamente todo atisbo de cubierta, volviendo aún más extrañas y abstractas sus composiciones hasta dejar los espacios fotografiados en ocasiones irreconocibles.<sup>16</sup> Vemos la operación de recorte llevada a cabo en la fotografía del interior del *Gepparo* (Figs. 01 y 07). El encuadre de la copia original de Ishimoto incluye los suelos de *tatami*, la *domá* a la derecha y una prominente cubierta de caña y travesaños dando unidad al espacio. El recorte de Tange deja todo eso fuera volviendo ilegible el ‘todo’. “Gepparo: shoji, fusuma,” dice sucintamente el pie de foto. Elementos todos ellos familiares y cotidianos vinculados a la arquitectura tradicional japonesa –reconocemos unos intrincados patrones florales sobre uno de ellos– flotando discretos en un espacio abstracto, denso y estratificado; ‘*extendiéndose sin límite a través del tiempo y del espacio.*’ Japonesidad desmontada, desecrada o desmembrada.<sup>17</sup>

### Montaje y simultaneidad

Y en paralelo a ese juego de texturas, recortes y patrones, detectamos otra narrativa en torno a la noción de la experiencia y el tiempo construida desde el montaje y la simultaneidad.

La correspondencia encontrada recientemente en los archivos privados de Tange demuestra su posición de autoridad tanto sobre Herbert Bayer –diseño gráfico–, como sobre Hideo Kobayashi –editor. Tange demuestra controlar cada decisión de proyecto no sólo en lo relativo a la selección, edición y recorte de las fotografías de Ishimoto, sino también en el desarrollo de la estructura narrativa del libro. En un primer momento Tange escoge a Bayer por su vínculo con la Bauhaus y para facilitar la incorporación de Gropius al proyecto,<sup>18</sup> pero su primera propuesta de maquetación del verano de 1957 lo decepciona: Herbert simplemente clasifica las

16. Ver NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*, Op. Cit., pp. 36-37. Como resultado de esta manipulación extrema, Ishimoto termina por desvincularse del proyecto. Ídem, 42-43.

17. Tange emplea esta expresión en el prólogo reconociendo la operación: “*We who made the record may conceivably accused of dismembering Katsura.*” Ver nota 15. Sobre el término ‘japonesidad’ ver la interpretación de ISOZAKI, Arata. *Japanness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. Para Isozaki la noción de japonesidad ha sido forjada a través de una dialéctica entre miradas foráneas e inquietudes locales.

18. Ver NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*, Op. Cit., p. 40.

Fig. 08. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, pradera vista desde el Shoin Central en Katsura: *Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960

Fig. 09. Kenzo Tange y Yasuhiro Ishimoto, Palacio Nuevo y pradera en Katsura: *Tradition and Creation in Japanese Architecture*, 1960.

fotografías por pabellones y ordena estos alfabéticamente, de una forma “completamente aleatoria,” escribe Kobayashi de parte de Tange, “sin tener nada que ver con la experiencia de la ruta generalmente seguida en la inspección del palacio, ni con ningún concepto orgánico ni arquitectónico de cómo subdividir el palacio y los jardines de Katsura.”<sup>19</sup> Ese mismo año Tange incluye a Yusaku Kamekura en el proyecto, recomponen la estructura y la maquetación y juntos finalizan los detalles de edición, incorporando unas mínimas aportaciones de Bayer.<sup>20</sup>

Tras una primera concatenación de imágenes dedicada a presentar las texturas y patrones de Katsura, la secuencia de fotografías del libro parece reproducir la experiencia de una visita cualquiera al palacio. Entrada imperial, aproximación a los *Shoin*, vistas esporádicas de las praderas circundantes, escenas del exterior del palacio, vistas de sus sofisticados interiores, terrazas y praderas de nuevo antes de dirigirse camino al *Gepparo*, paseo en torno al lago saltando entre las piedras escalonadas, cruzando el puente y llegando al rústico *Shokintei*. La cámara parece trazar los gestos del visitante, seguir los movimientos de su mirada saltando una y otra vez entre las distancias cortas y las lejanas; mirando ahora al suelo, a las piedras irregularmente salteadas –como para decidir donde ponemos el pie en el siguiente paso–, sólo instantes antes de poner la vista al frente, deteniendo la mirada en un encuadre sereno y perfecto. De algún modo es así como están diseñados los jardines japoneses: alternando vistas distantes perfectamente enmarcadas con tramos en los que domina la experiencia táctil o corpórea de lo próximo; oscilando entre lo mediado y lo inmediato. El referente las fotografías de Ishimoto no es tanto el objeto-Katsura, cuanto la experiencia-Katsura y para transmitir esa experiencia se recurre al montaje.

Una de las dobles páginas nos muestra una panorámica dislocada de la pradera (Fig. 08). La fotografía de la izquierda presenta la escena con el mismo encuadre estrecho y concentrado que la imagen de la playa. El paisaje –una pradera casi convencional– queda así aplanado, intensificado y abstraído como un diagrama de bandas paralelas: hierba, piedras, césped, sombra, luz, troncos. A la derecha el diagrama parece espacializarse. Se recuperan las tres dimensiones y vemos asomarse una esquina del palacio; este aparece suspendido, atravesado por el juego cambiante de luces y sombras, casi en movimiento. La mirada del espectador oscila entre el diagrama de bandas y el palacio atravesado entre sombras y luces.

Unas páginas más adelante la lógica de montaje se hace más evidente. El mismo alzado se nos presenta tres veces. El recorte deja fuera la cubierta de modo que sólo vemos un velo de pantallas sobre la pradera: cerradas a la izquierda abriéndose arriba a la derecha, completamente abiertas debajo (Fig. 09). El montaje nos recuerda a aquellos otros de Dziga Vertov y las vanguardias rusas, pero un libro enfrenta al espectador con algo que el cine no puede producir: simultaneidad. La mirada del espectador oscila de nuevo, salta entre las distintas imágenes tratando

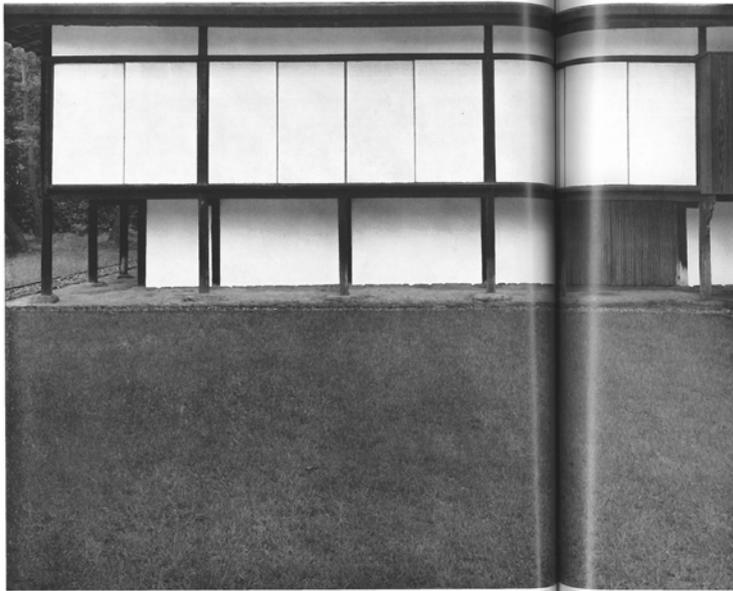
19. Ídem, p. 40. Correspondencia de Kobayashi a Bayer citada por Nakamori. Traducción del autor.

20. Ídem, p. 41.

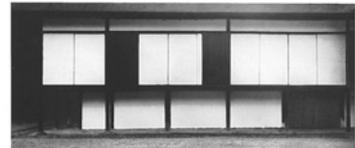


Lawn seen from the Middle Shoin

Lawn and New Palace seen from the Middle Shoin



The New Palace and lawn



inútilmente de construir una imagen fija y estable del palacio. La cámara parece ya incapaz de detener el movimiento e Ishimoto nos presenta un palacio tan borroso, difuso y evanescente como hacía con las olas en su fotografía de la playa. “El flujo constante de textura a patrón, de patrón a espacio y de espacio a tiempo nunca para,” dice Tange en las primeras líneas del prólogo y continúa,

Nunca se resuelve a sí mismo como una entidad plástica, y nunca sientes como si hubieras llegado al final o como si lo hubieses visto todo.<sup>21</sup>

La Katsura de Tange rehúsa ser atrapada o estabilizada en una imagen única; no es objeto sino experiencia. Habla, ahora ya parece evidente, de la Katsura imaginada. Una imaginación que emerge en gran medida de las lógicas inherentes al medio empleado para registrar, producir y postproducir estas imágenes. Una imaginación que “nada tiene que ver con una fantasía personal y gratuita,” como dice Georges Didi-Huberman, hablando de Aby Warburg, sino con un modo transversal de conocimiento fundamentado en el montaje.<sup>22</sup> *Visión en movimiento, nueva visión*; tales eran los términos que usaba Moholy. Se trata, en fin, de un *imaginario filmico*: el que resulta de una fotografía que quiere ser cine.

### El imaginario filmico

Basta comparar dos retratos de Katsura separados siete décadas. El primero de ellos es de Matsusaburo Yokoyama, en 1872, cuando en plena Reforma Meiji el nuevo régimen trata de modernizar la identidad del país construyendo un catálogo fotográfico de los *meisho*, o ‘sitios con nombre’ de Japón (Fig. 10).<sup>23</sup> El segundo es una hoja de contacto de Tange con fotografías tomadas por él mismo durante una visita a Kioto en 1952 –vemos a Isamu Noguchi en una de ellas, fotografiando también, acercándose aún más a la estructura.

Yokoyama emplea una cámara estereográfica, tremendamente popular durante aquellos años en los mercados de Londres y París. Estas postales permitían viajar sin moverse de casa y Japón quería internacionalizarse y dar su imagen a conocer en el extranjero. Yokoyama se coloca lejos del *Shoin*, al otro lado del lago, y lo retrata entre árboles y sobre su propio reflejo. Emplea todavía los códigos del pictorialismo, retrata como lo haría un pintor paisajista. No podría hacerlo de otro modo aún si hubiera querido, el aparataje empleado –una voluminosa cámara, unas pesadas placas y un sistema de revelado lento y laborioso– no lo hubieran permitido. Tange en cambio toma su Leica recién traída de Alemania, se acerca al sujeto a fotografiar, penetra en su tejido y extrae fragmentos. Vemos detalles de la textura de la tarima, el encuentro del *engawa* con las rocas y el velo de *shojis* abriéndose y cerrándose frente a la pradera. Faltan aún dos años para la llegada de Ishimoto pero vemos

21. Ver nota 15.

22. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2011, pp. 15-16

23. Ver sobre este tema GYEWON, Kim. *Registering the Real: Photography and the Emergence of New Historic Sites in Meiji Japan*. Tesis Doctoral, McGill University, Montreal, 2010.

ya los mismos temas. Tange no produce una imagen única, cierta y estable –como parece intentar Yokoyama– sino una multiplicidad de ellas. Partes y más partes puestas una al lado de la otra, yuxtaponiendo sin fin, sin llegar a sintetizar nunca un todo estable. Si la imagen este-reoscópica de Yokoyama tiene algo de pictórico, la hoja de contacto de Tange tiene algo de montaje cinematográfico y así dice Walter Benjamin, hablando de la imagen técnica y comparando el trabajo del pintor con el del cineasta:

El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado. Las imágenes que ambos extraen son enormemente distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad.<sup>24</sup>

Los nuevos medios substituyen a los viejos, insinúa Moholy; “aquellos que desconocen la fotografía, y no ya la escritura, serán los iletrados del futuro,”<sup>25</sup> dice. Pero al mismo tiempo reconoce la paradoja: nada hay de nuevo en la fotografía “desde los tiempos de Daguerre,” escribe en *Malarei Photographie Film* (1925).<sup>26</sup> Para Moholy y los suyos los nuevos medios substituyen a los viejos, pero Marshall McLuhan reconocerá algunos años después un juego de interrelaciones mucho más sutil –casi ecosistémico– entre los distintos medios. Por un lado los nuevos medios tienden a emular formas viejas, pero por otro ejercen presión sobre los medios precedentes reconfigurándolos, forzándolos a mutar.<sup>27</sup> La fotografía no es un nuevo medio en los tiempos de la *nueva visión*, pero sí lo es el cine; y es este –y la ciudad moderna– quien empuja a la fotografía a cambiar.

Las últimas páginas del *Malarei Photographie Film* terminan con *Dynamik der Großstadt*; un montaje de fotografías, textos y recursos gráficos que parece aludir a ese modo visual fragmentario, dinámico, movido e inco-nexo al que nos incita la ciudad. *Dynamik der Großstadt*, dice Moholy, es el *story board* de una película que nunca se llega a realizar.<sup>28</sup> Dos años después Johannes Molzahn aplica ese modo visual en *Max Taut: Bilden und Planen* (1927); vemos el operador de la cámara acercarse y alejarse, subir y bajar por el ascensor, moverse por el edificio mientras las ventanas parecen reaccionar al movimiento abriéndose y cerrándose intermitentemente. Sólo un año después Molzahn publica “¡Deja de Leer! ¡Mira!”

---

24. BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*. Ciudad de Méjico: Editorial Ítaca, 2003 [1936], pp. 80-81.

25. MOHOLY-NAGY, László. “Die Photographie in der Reklame,” *Photographische Korrespondenz* 63, no.9 (1927), p. 259. Pasaje citado con frecuencia por sus contemporáneos, Walter Benjamin entre otros. Traducción del autor.

26. MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography Film*. Op. Cit., pp. 27. Traducción del autor.

27. Ver MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginko Press, 2011 [1964]. El argumento será más tarde desarrollado en el contexto de los medios digitales por Bolter y Grusin. Ver su interpretación de la noción de re-mediación en BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999, p. 15.

28. Ver MOHOLY-NAGY, László. *Painting Photography Film*. Op. Cit., pp. 124-137.



---

Fig. 10. Yokoyama Matsusaburo, estéreo-fotografía del *Levantamiento Jinshin*, Museo Nacional de Tokio, 1872.

Fig. 11. Kenzo Tange, hoja de contacto de Katsura y Kiyomizu-dera (1952), *Tange by Tange*, Toto, 2015, 109.

y en él introduce un nuevo término con el que trata de describir el procedimiento: *buchkinema*, lo llama; un vehículo transmedia a caballo entre el libro y el cine.<sup>29</sup>

*Katsura* –el libro–, es *buchkinema* en estado puro. De ahí que la Katsura imaginada quede suspendida de este modo entre las lógicas del libro y las del cine.

No es la única. El libro publicado cuarenta y siete años después por Walter Niedermayr, Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa parece responder a unos procedimientos similares.<sup>30</sup> Reconocemos los mismos efectos en los interiores del Gepparo y en los de la Casa en el Huerto de Ciruelos (Figs. 01 y 02). Dos arquitecturas separadas cuatro siglos presentan la misma transparencia densa, difusa y estratificada, la misma familiaridad desplazada y extrañada; el mismo sentimiento de que sólo recorriendo el espacio, experimentándolo en primera persona, seríamos capaces de entender el objeto. Algo hay, sin embargo, que resulta diferente ahora. En la casa de Sejima no es sólo la cámara la responsable del artificio. Esta vez son sus muros también –unas delgadísimas pantallas blancas recortadas– los que producen el montaje. Unos medios empujan a otros, argumenta McLuhan: el cine empuja a la fotografía, la fotografía empuja al libro y el libro a la arquitectura. En este caso es la arquitectura física –también ella un medio– la que parece haber aprehendido los efectos de la Katsura imaginada.

---

29. Ver MOLTZAHN, Johannes. “Nicht Mehr lesen! Sehen!” *Das Kunstblatt* 12 n.3, 1928, 80. Ver también en STETLER, Pepper. *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*, Michigan, An Arbor: University of Michigan Press, 2015, pp. 1-4.

30. NIEDERMAYR, Walter; SEJIMA, Kazuyo; NISHIZAWA, Ryue. *Walter Niedermayr Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa | SANAA*. Colonia: Hatje Cantz, 2007.

## Bibliografía

- ALINDER, Jasmine. "Yasuhiro Ishimoto: Between Worlds," *Yasuhiro Ishimoto: Someday, Chicago*. Chicago: De Paul University, 2018, pp. 18-71.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1968, pp. 217-251.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- CAMPER, Fredd. "Men on the street," *Chicago Reader*, 10 de junio, 1999.
- GROPIUS, Walter. "Architecture in Japan," *Perspecta*, Vol.3, 1955, pp. 8-21+79-80.
- HIGHT, Eleanor M., *Picturing Modernism: Moholy Nagy and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Ginko Press, 2011 [1964]
- MOHOLY-NAGY, László. *Painting, Photography, Film*. Londres: Lund Humphries, 1967 [1925].
- MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Chicago: Institute of Design, 1947.
- NAKAMORI, Yasufumi. *Katsura, Picturing Modernism in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press y el Houston Museum of Fine Arts, 2010.
- SEIICHI, Shirai. "The tradition of the Jomon culture: On the Nirayama Mansion of the Egawa Family," *Shinken-chiku*, 08.1956, pp. 4-7
- STETLER, Pepper. *Stop Reading! Look! Modern Vision and the Weimar Photographic Book*. Michigan, An Arbor: University of Michigan Press, 2015.
- TANGE, Kenzo; ISHIMOTO, Yasuhiro; GROPIUS, Walter; BAYER, Herbert. *Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1960.
- TALBOT, William Henry Fox. Selected texts and bibliography. Oxford: Clio Press, 1992, WEAVER, Mike (Ed.).
- TANGE, Kenzo. "An Approach to Tradition," *JA* n.01+02, 1959, p. 55.
- TOYOKAWA, Saikaku. *Tange By Tange 1949-1959 : Kenzo Tange as seen through the eyes of Kenzo Tange*. Tokio: Toto, 2015 [1956].
- WESTERBECK, Colin. "The ten foot square hut," *Yasuhiro Ishimoto: A tale of two cities*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1999, pp. 35-58.
- ZIMMERMANN, Claire Zimmerman; ZIMMERMANN, Eve. "Ethnographic architectural photography: Futagawa Yukio and Nihon no minka," *The Journal of Architecture*, 20:4, pp. 718-750.

REIA #16/2020  
216 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## Ana Sabugo Sierra

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
sabugo91@gmail.com

## Juan Elvira Peña

Universidad Politécnica de Madrid / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
juanelvira@outlook.com

### 'DARK RIDES'. *Tres ejemplos de diseño ambiental contemporáneo* / 'DARK RIDES'. *Three examples of contemporary environmental design*

El término 'diseño ambiental' alude a la caracterización de un hábitat por medios artificiales para constituir una determinada atmósfera arquitectónica. Aunque las experiencias inmersivas propias de las atmósferas dieron comienzo con algunas pulsiones espaciales del Romanticismo, el término *atmósfera* comenzó a acuñarse en el siglo XIX, para referirse a la manipulación de parámetros ambientales –como temperatura o humedad– para atemperar un espacio con el fin de alcanzar el nivel de confort deseado. Sin embargo, debido a las demandas socioculturales y las transformaciones tecnológicas de cada época, el término ha ido adquiriendo nuevos matices y significados. A mediados del siglo XX los parques temáticos Disneyland representaron la madurez de las experiencias de las atracciones lúdicas de masas, donde la demanda de ocio y entretenimiento y la incorporación de narrativas a las atracciones hacen florecer nuevos procesos técnicos que han complejizado dicho término.

Analizaremos las atracciones contenidas en interiores totales, conocidas como *dark rides*, donde esos nuevos procesos técnicos, como el uso de la animatrónica, la combinación de luz, espejos y otros mecanismos se suman a la modificación de temperatura y humedad ya mencionadas. Mediante tres ejemplos, *It's a Small World* (1966), *The Haunted Mansion* (1969) y *Space Mountain* (1977), estudiaremos la implementación de técnicas de diseño ambiental inéditas, técnicas creativas contemporáneas que provocan experiencias inmersivas que van mucho más allá de la mera modificación del clima.

The term 'environmental design' refers to the characterization of a habitat by artificial means to constitute a certain architectural atmosphere. Although immersive experiences began with some spatial drives of Romanticism, the term *atmosphere* was established in the 19th century, to refer to the manipulation of environmental parameters – such as temperature or humidity – to temper a space in order to reach the desired comfort level. However, due to the sociocultural demands and technological transformations of each era, the term has been acquiring new nuances and meanings. In the mid-twentieth century, Disneyland theme parks represented the maturity of the experiences of mass leisure attractions, where the demand for leisure and entertainment and the incorporation of narratives to the attractions flourish new technical processes that have made the term more complex.

We will analyze the attractions contained in total interiors, known as *dark rides*, where these new technical processes, such as the use of animatronics, the combination of light, mirrors and other mechanisms, add to the modification of temperature and humidity already mentioned. Using three examples, *It's a Small World* (1966), *The Haunted Mansion* (1969) and *Space Mountain* (1977), we will study the implementation of unpublished environmental design techniques, contemporary creative techniques that provoke immersive experiences that go far beyond mere weather modification.

---

Diseño ambiental, *dark ride*, parque temático, inmersión, narrativa, *imagineering*  
/// Environmental design, *dark ride*, theme park, immersion, narrative, *imagineering*



El término 'Diseño ambiental' tradicionalmente ha aludido a la caracterización del espacio arquitectónico con el fin de proporcionar, por medios artificiales, un nivel de confort deseable. Sin embargo, debido al avance tecnológico y a las demandas socioculturales contemporáneas, este término ha adquirido nuevos matices. En el siglo XIX el concepto se empleaba para referirse a la manipulación de la atmósfera de un interior arquitectónico con fines higienistas desde una intervención multidisciplinar de especialistas en ambientes (Prieto, 2019, 400)<sup>1</sup>. En la actualidad, no obstante, puede estudiarse como la caracterización de un lugar en términos físicos y atmosféricos, pero también estéticos y sociales. Ya no se trata de espacios arquitectónicos con parámetros exclusivamente relativos al confort, sino de lugares plagados de estímulos y sensaciones que están más relacionados con el entretenimiento y la demanda de ocio.

La arquitectura barroca ya avanzaba esta manipulación del espacio para provocar percepciones alteradas de un lugar. A través de trucos arquitectónicos relacionados con la perspectiva, el ilusionismo óptico y los juegos de luces y sombras, se distorsionaba régimen espectral clásico. Más adelante, en el comienzo del Romanticismo, arquitectos como Karl Friedrich Schinkel comienzan a aplicar estos y otros trucos arquitectónicos para crear de espacios escénicos y teatrales. Mediante la superposición de planos bidimensionales con efectos lumínicos, modifican la percepción de los espectadores, produciendo ambientes envolventes (Quesada, 2005, 97)<sup>2</sup>. No obstante, este afán por la producción

---

1. Ver Prieto, Eduardo. *Historia medioambiental de la arquitectura*. 1a ed. Grandes temas. Madrid: Cátedra, 2019.

2. Ver Quesada, Fernando. *La caja mágica: cuerpo y escena*. Colección Arquithesis 17. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

de experiencias inmersivas no es exclusivo de Schinkel. Arquitectos como Etienne Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux y, especialmente, Nicolas Le Camus de Mézières, entre otros, hacen en este momento hincapié en la importancia de la percepción del espacio y en la capacidad de la arquitectura para crear experiencias sensorialmente estimulantes. Este último, en su libro *El genio de la arquitectura, o la analogía de este arte con nuestras sensaciones*<sup>3</sup>, sitúa este debate en el marco de la estética para afirmar que forma y sensación son conceptos íntimamente relacionados.

Con la Revolución Industrial emergen estructuras arquitectónicas y recintos urbanos que dan respuesta a la demanda de experiencias inéditas y excitantes, como alternativa a las rutinas alienantes propias de las formas regladas de vida en sociedad, a través de las actividades de ocio. El ocio y el entretenimiento deja de ser un bien solo accesible por los más pudientes y se convierte en un bien popular de consumo. El espectador deja de ser un sujeto pasivo para convertirse en el protagonista de la experiencia lúdica. En las ferias y parques de atracciones, agrupaciones de estructuras arquitectónicas provocaban en el usuario sensaciones que le alejaban de su vida cotidiana. De la misma forma lo hacen las exposiciones universales, o *world fairs*, que hacen partícipe al visitante de experiencias inmersivas para el patrocinio de los avances industriales y tecnológicos de cada época.

El predecesor más claro del modelo urbano y ambiental del parque temático son, precisamente, las exposiciones universales. Como en los parques temáticos, el diseño ambiental, arquitectónico y urbano, se torna esencial para concebir la globalidad de la exposición. No sólo se trata de provocar un sentimiento de evasión en el visitante, sino de imponer de modo subyacente una forma de pensamiento y un modo de comportamiento. En este sentido, es importante hacer una distinción clara entre 'parque de atracciones' y 'parque temático'. La confusión entre ambos términos es muy común, como si fueran términos intercambiables, pero entre ellos hay una diferencia sustancial respecto a la planificación de su dimensión ambiental. Mientras que en los parques de atracciones es posible añadir o eliminar una u otra atracción, pues es la experiencia individual la que importa, el parque temático conlleva una planificación, diseño ambiental y construcción conjuntas para preservar su integridad inmersiva, temática y urbana.

Esta reinterpretación contemporánea del término diseño ambiental se manifiesta de forma muy precisa en los procesos técnicos y creativos de la empresa *Walt Disney Imagineering*, responsable de la creación y gestión de los parques temáticos Disneyland, repartidos por toda la geografía mundial. La empresa, cuyo nombre es el resultado de la combinación de los términos '*imagination*' y '*engineering*', está formada por un conjunto de arquitectos, urbanistas, ingenieros y sociólogos que confluyen en el diseño ambiental de espacios arquitectónicos que implementan tecnologías y narrativas con el objetivo de alterar la experiencia perceptiva del

---

3. Ver Le Camus de Mézières, Nicolas. *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*. Paris, 1780.

visitante. Para estos “especialistas en ambientes” contemporáneos, la planificación de la imagen urbana, la implementación de una narrativa en el espacio o el control técnico de la calidad del aire y de su percepción sensorial, son aspectos claves del proyecto arquitectónico.

El diseño ambiental es aplicado por los *Imagineers* a través de mecanismos arquitectónicos que provocan en los visitantes la inmersión en narrativas de la filmografía de Disney, que ya forman parte del imaginario de adultos y niños. Estas narrativas abarcan el conjunto de todos los parques Disneyland. El parque está concebido a través de “long shots” y “close-ups” (Rahn, 2011, 88)<sup>4</sup>, dos términos cinematográficos que explican como los *Imagineers* planifican la percepción del espacio arquitectónico desde el punto de vista del usuario. En distancias largas, los colores, las formas, los sonidos y los olores crean un ámbito donde se van sucediendo hitos reconocibles, símbolos procedentes de las películas representadas en estos espacios. En la pequeña distancia, la aproximación al detalle crea una segunda lectura del espacio a través de una transición gradual que activa la sensación de descubrimiento.

No es casual que los primeros *Imagineers* que participaron en la creación del primer parque Disneyland de 1955 en Anaheim, California, fueran cineastas y animadores de la compañía Walt Disney Productions. Esta transferencia de profesionales para la creación de espacios abiertos y atracciones, donde la narrativa provenía de los clásicos animados de la empresa, es esencial para la comprensión de los mecanismos inmersivos aplicados en el parque temático. En relación con el diseño ambiental, esto se traduce en la aplicación de distintas tecnologías y mecanismos para que el visitante de Disneyland forme parte de una historia previamente concebida y planificada.

Por su localización en un espacio cerrado y aislado, las ‘*dark rides*’, literalmente ‘atracciones oscuras’, son los espacios del parque donde la aplicación directa de estas tecnologías consigue un máximo nivel de inmersión del visitante. El término *dark rides* se refiere a un género de atracciones, aquellas cuyo diseño tiene el objetivo de crear una experiencia espacial interior ligada a una narrativa particular. Un gran contenedor arquitectónico alberga en su interior una secuencia de escenas enlazadas mediante un recorrido completamente desvinculado de lo que ocurre en el exterior. Las primeras *dark rides*, en parques de atracciones como Coney Island en Nueva York, eran solo una sucesión de figuras de cartón piedra, sonidos y sustos en el interior de un espacio cerrado, con el único objetivo de entretener al usuario a través del impacto y la descontextualización. En las *dark rides* de Disneyland, especialmente en las creadas en los años 60, los usuarios forman parte de un recorrido mecanizado donde se utilizan tecnologías y trucos perceptivos que favorecen la transmisión de conceptos y estímulos en torno a una narrativa concreta.

En este sentido, estos contenedores están íntimamente vinculados con la ‘*boîte à miracles*’ (caja de milagros) de Le Corbusier. Su descripción de

---

4. Rahn, Suzanne. “The Dark Ride of Snow White” en Jackson, Kathy Merlock, y Mark I. West, eds. *Disneyland and culture: essays on the parks and their influence*. Jefferson, N.C.; London: McFarland & Co, 2011.

dicha caja revela una conexión inequívoca con las características de las atracciones que estamos describiendo:

“El verdadero constructor, el arquitecto, [...] puede crear una cajita mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. [...] Materializan el momento en el que la cajita mágica aparece; la cajita tiene forma cúbica y lleva en sí cuanto es necesario para realizar milagros, levitación, manipulación, distracción, etc”.

Con la publicación en 1945 de ‘El espacio inefable’, Le Corbusier describía este espacio como “*un momento de evasión ilimitada, producido por una consonancia excepcionalmente justa de los medios plásticos empleados, en el que se abre una profundidad sin límites que borra los muros [...]*”. (Le Corbusier, 1945)<sup>5</sup>. La obra que mejor encarnó este término fue el Pabellón Phillips, que Le Corbusier realizó junto a Iannis Xenakis para la Exposición Universal de Bruselas de 1958. En su interior la marca Phillips se promocionaba a través de un espectáculo electroacústico donde lo que experimentaba el espectador era un ambiente diseñado gracias a las nuevas tecnologías y no la tecnología en sí misma, y una narrativa abstracta conducida por las imágenes proyectadas sobre las membranas interiores de hormigón armado del pabellón.

### **“It’s a Small World”. Animatrónica, música y sinestesia**

A continuación, analizaremos cómo el diseño ambiental de tres *dark rides* favorece las experiencias inmersivas en los visitantes a través de diversos mecanismos de producción ambiental específicos para cada una de sus líneas narrativas.

A pesar de ser uno de los iconos de los parques Disneyland desde el año 1966, “*It’s a Small World*” no nace en el parque temático, sino dos años antes en la Exposición Universal de Nueva York de 1964. Walt Disney ofreció el trabajo de sus *Imagineers* de WED Enterprises<sup>6</sup> para que, con fondos externos a los de la propia compañía, Disneyland pudiera importar los frutos de la investigación tecnológica que se realizaría para construir los pabellones de distintos patrocinadores de la exposición (Iwerks, L., 2019)<sup>7</sup>. Una de las cuatro empresas que colaboró con Disney fue Pepsi, que junto al fondo Unicef de las Naciones Unidas, participó en esta exposición con el objetivo de promover la paz y la unidad mundial a través de la unión de los niños de todos los países del mundo (fig. 01).

Se trata de un recorrido en barca por distintas subdivisiones de un gran contenedor envolvente donde se recreaban los cinco continentes del planeta. A través de luces, decorados mecanizados y una melodía

---

5. Ver Le Corbusier. “*L’espace indicible*”. *L’Architecture d’Aujourd’hui* (1945). Ed. consultada “*El Espacio Inefable*.” Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes No2 (2006): 6-11.

6. WED Enterprises, acrónimo de Walt Elias Disney, fue la primera empresa dedicada a los parques temáticos Disney, que posteriormente fue renombrada como la actual Walt Disney Imagineering.

7. Ver *The Imagineering Story*, 1, “*The happiest place on Earth*”, dirigido por Leslie Iwerks, emitido en 2019 en <http://disneyplus.com>

Fig. 01. New York World's Fair 1964-1965 Corporation. Pabellón Pepsi-Cola para la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 "Paz a través del entendimiento".



constante y pegadiza<sup>8</sup>, se reproduce el exotismo de Europa, Asia, África, América Central y del Sur y el Pacífico, siempre habitados por los niños por lo que se llamó “el crucero más feliz que ha navegado por el mundo”. El diseño de los *Imagineers* provoca la inmersión del visitante en cada uno de los cinco continentes con técnicas sinestésicas, que asocian distintos colores a cada emplazamiento de acuerdo con un imaginario colectivo no exento de clichés. Esto se combina con numerosos robots animatrónicos de pequeño tamaño que, con vestimentas propias de cada uno de los lugares representados, se mueven al son de la repetitiva melodía que cambiaba su ritmo y su estilo musical para adaptarse a cada lugar.

Las luces, de muy distintas naturalezas, provienen de la parte inferior del decorado; en otras ocasiones de unos focos ocultos colgados del techo y, cuando se trata de un escenario reseñable, estas luces se incorporan a determinados elementos escenográficos, haciendo que formen parte del *display*. Se diseñan combinaciones sinestésicas intencionadas, que asocian colores determinados a lugares del mundo debido a, quizás, el tono principal del paisaje que el imaginario colectivo occidental le asocia habitualmente.

La gran sala dedicada a Europa combina lámparas entre los distintos decorados que adoptan tonos rojizos, blancos y azules, dejando en segundo lugar a los verdes con la excepción de la zona dedicada a Irlanda y Suiza. Asia incorpora el naranja y el morado, y enfatiza el rojo en una asociación directa de este continente con China (fig. 02), cuyos motivos decorativos tradicionales utilizan principalmente esta tonalidad. Oriente se concibe como un lugar homogéneo tratado con una atmósfera que no distingue entre países, sino que representa una supuesta esencia que estos *Imagineers* tratan de transmitir. En el área reservada para África, el color lumínico asociado es el verde en muchos de sus gradientes, pues

8. La melodía con título *It's a Small World*, compuesta específicamente para la atracción, fue creada por Robert y Richard Sherman, compositores de bandas sonoras para Walt Disney Company tan célebres como las pertenecientes a las películas *Mary Poppins*, *The Jungle Book* o *The Sword in the Stone*.



Fig. 02. Fotografía de la autora. Área temática de China en *It's a Small World*, con tonalidades de rojo como color principal donde aparecen detalles en otras gamas.

representa en gran medida el ambiente selvático frondoso con el que se identifica África en este interior. Centroamérica y Sudamérica se identifican con el color amarillo y marrón, en especial para representar países como México o Colombia, donde se emula una arquitectura de madera de venta de productos tradicionales. En contraposición, una iluminación más “europea” –azules, verdes rojos–, representa países como Argentina, Chile y Brasil. Para representar las islas del Pacífico sur, la Polinesia, Australia y Nueva Zelanda, se incorpora una iluminación con tonos más violetas y rojizos.

En el libro *Designing Disney's theme parks: the architecture of reassurance*, se habla del trabajo de la *Imagineer* Mary Blair, creadora de las paletas de colores de esta atracción de la siguiente forma: “El estilo del color va más allá de la decisión de usar familias de rojos –desde naranjas hasta violetas y cerezas– en zonas “cálidas” de *Small World*. Su despliegue de colores que cambian el estado de ánimo en áreas grandes y no moduladas [...]”. (Marling, K.A., 1997,134).<sup>9</sup>

*It's a Small World* contiene, además de feroces estereotipos, una reducción –literal– del mundo que responde al concepto de Globalización que el filósofo Peter Sloterdijk, desarrolla en el libro *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*. Sloterdijk teoriza en la primera parte de esta obra sobre la representación del mundo como ámbito total. Para el autor, la globalización terrestre se debe a la “navegación cristiano-capitalista y políticamente implantada por el colonialismo de los estados nacionales de la vieja Europa” (Sloterdijk,

9. Ver Marling, Karal Ann, y Centre canadien d'architecture, eds. *Designing Disney's theme parks: the architecture of reassurance*. Montréal: Paris: Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture; New York: Flammarion, 1997.

## - It's a Small World -

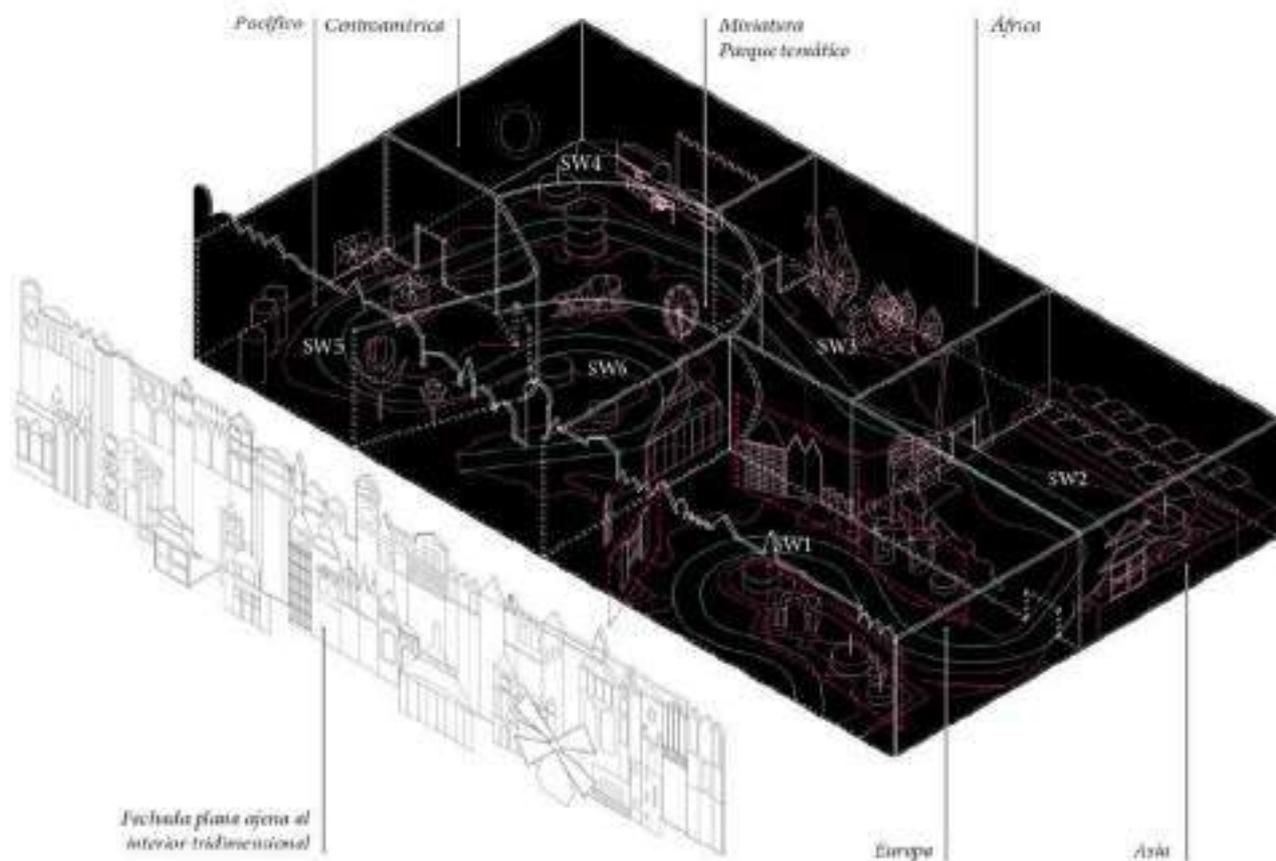


Fig. 03. Dibujo de la autora. Atracción 'dark ride' de *It's a Small World* en Disneyland, Anaheim, California, construida en 1966.

2014, 14)<sup>10</sup>. Desde entonces, las representaciones son capaces de dividir el mundo en estereotipos de acuerdo con distintos criterios, con frecuencia ideológicos, siendo el capitalismo la última de sus expresiones. Resulta paradójico que, cuando habla de la postmodernidad en términos económicos en la segunda parte del libro, describe conceptos como *Edad global* hablando del “proceso de climatización del mundo” y del modo en que las antropotécnicas hacen posible que los habitantes del mundo vivan en medios diseñados y aislados de las agresiones y los cambios del exterior (fig. 03).

10. Sloterdijk, Peter. *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*, 2014.

Fig. 04. Walt Disney supervisando el efecto producido por la 'Stretching Room' de la *Haunted Mansion* en WED Enterprises. Fuente: *Walt Disney's Wonderful World of Color*. Temporada 11 Episodio 14: *The Disneyland Tenth Anniversary Show*. NBC, 1965.



### **'The Haunted Mansion'. Magia escénica, espejos y video-mapping**

La Mansión Encantada de Disneyland, inaugurada en 1969, es otra de las atracciones de especial interés en materia arquitectónica en cuanto a la producción de efectos especiales, ambientales e inmersivos. Este fue uno de los grandes proyectos de Walt Disney en sus últimos años de vida, que no llegó a ver materializado debido a su prematura muerte en diciembre del año 1966. A pesar de las diferencias creativas de sus dos diseñadores, Marc David y Claude Coats, en cuanto al tono general de la atracción (y en especial en cuanto a si debía ser divertida o simplemente, aterradora), y de organizarse en dos zonas muy diferenciadas, su verdadero denominador común es la sucesión de los trucos perceptivos en su recorrido (Surrell, J., 2015, 28)<sup>11</sup>.

*The Haunted Mansion* es una continua sucesión de efectos visuales orquestados milimétricamente. Yale Gracey, proveniente del mundo de la animación de Disney, era un gran aficionado a la magia escénica, y estudiaba la disposición y las dimensiones que un espacio debería adoptar para producir ciertos trucos que engañaran la visión del espectador. En un lugar de tono sobrenatural como la *Haunted Mansion*, se decidió organizar un recorrido que integrara estos trucos para construir una narrativa concreta. La animatrónica de esta atracción se relega a un segundo plano, y la producción de efectos especiales se convierte en el hilo conductor de este paseo por lo que quiere representar un escalofriante mundo subterráneo.

De nuevo, una gran caja contiene el recorrido en su interior, y la mansión victoriana que se le adosa, aunque en apariencia contenga toda la atracción, no es más que el acceso al verdadero interior de la atracción, que se encuentra enterrado (fig. 06). Tras atravesar las puertas del edificio-puerta, los visitantes se introducen en una sala octogonal denominada en

11. Ver Surrell, Jason, Marty Sklar, y Tom Fitzgerald. *The Haunted Mansion: imagineering a Disney classic*. Third edition. Los Angeles: Disney Editions, 2015.

Fig. 05. Joshua Sudock. Salón de baile con el reflejo de las figuras animatrónicas con aspecto fantasmal a ojos del espectador.  
Fuente: Disney Enterprises, Inc, 2018



inglés *'Stretching room'*, es decir, habitación que se estira. A medida que pasan los segundos en su interior, este espacio comienza a aumentar en altura (fig. 04). Lo que las personas en el interior no perciben, es que esta sala se trata de un gran ascensor, y que no es el techo lo que sube, sino el suelo en el que se apoyan lo que está bajando.

El uso del espejo y la luz para producir efectos visuales se sucede en muchos de los trucos de las escenas que se suceden en el interior de la mansión. El corredor que sucede a la *'Stretching Room'* conduce a los visitantes entre una serie de cuadros enfrentados a unas ventanas –falsas, pues el recorrido es subterráneo-. Luces intermitentes simulan rayos de tormenta que convierten los cuadros en fantasmagorías que fugazmente se superponen a las imágenes existentes. Las luces que se encienden y apagan para mostrar escenas en el momento preciso, y se camuflan en los decorados internos. El propio vehículo que transporta a los visitantes, con forma de gran sillón que integra sus propios sistemas de sonido, tiene un papel clave, ya que su movimiento activa la sucesión de las imágenes espectrales e impide estratégicamente que el espectador pueda alzar la vista en determinados momentos.

El efecto más interesante producido a través de la luz y el reflejo está en el gran salón de baile, donde diversos espectros bailan y aparecen y desaparecen ante los atónitos ojos de los espectadores. El vehículo que los transporta se encuentra elevado en una plataforma que hace que el salón se vea desde arriba, y bajo el espectador, escondidos, varios robots animatrónicos representan la escena del baile. Lo que provoca esa visión fantasmagórica que perciben los visitantes es un gran vidrio-espejo, apenas perceptible, que se alza ante ellos, y donde se reflejan los robots que se encuentran bajo la plataforma sólo cuando están iluminados. Éstos están situados en la posición exacta para que las distancias parezcan reales a ojos de los espectadores que, sin ver el gran despliegue tecnológico en la parte inferior, creen estar viendo fantasmas (fig. 05).

## - The Haunted Mansion -

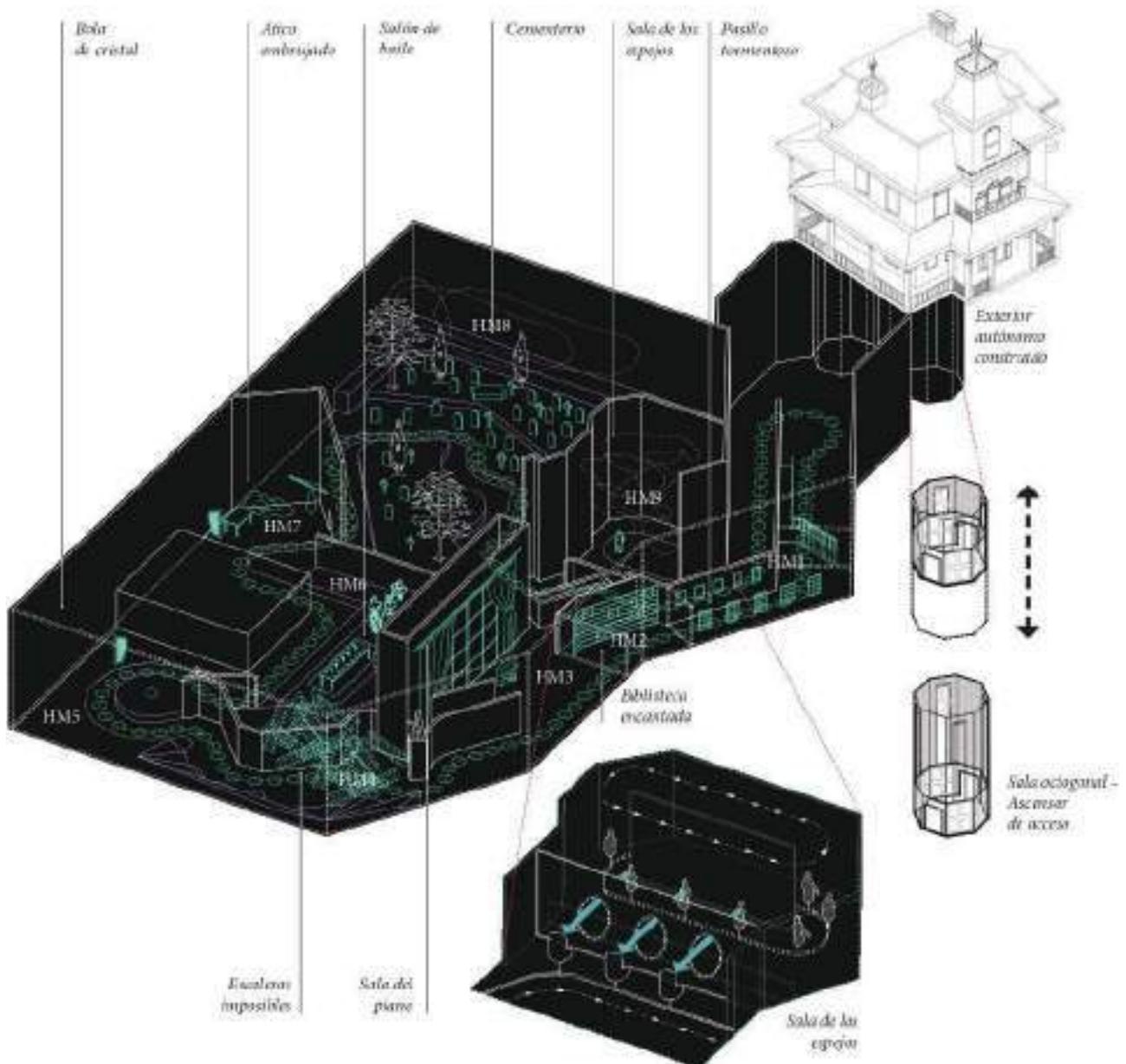
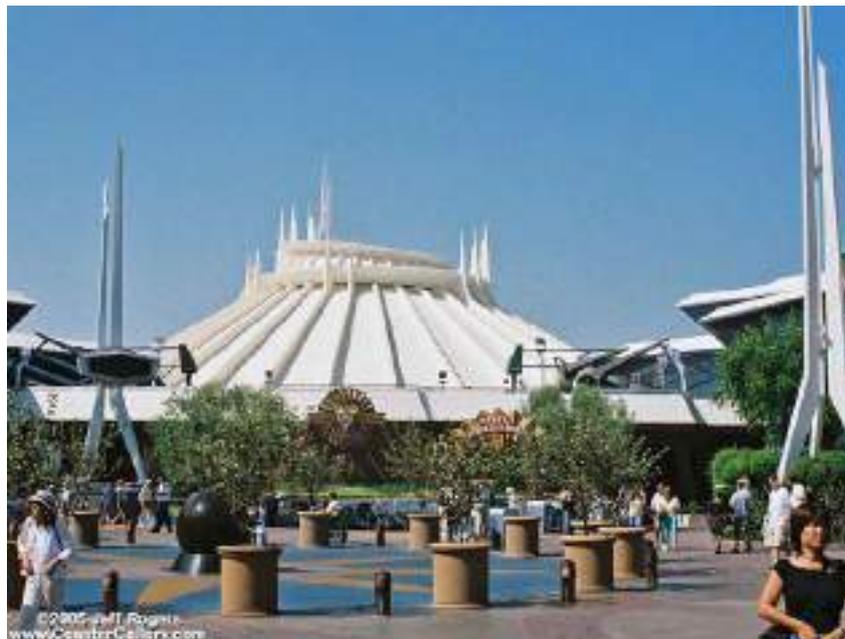


Fig. 06. Dibujo de la autora. Atracción 'dark ride' de la Haunted Mansion, versión de Disneyland Paris, construida en 1992. Original de Disneyland Anaheim, California construida en 1969.

En otro de los escenarios, los sillones mecanizados sitúan a los espectadores frente a unos espejos que muestran su propio reflejo, y a su lado sentado un acompañante que no está allí. El espectador, que sigue moviéndose a lo largo de la sala, se refleja en los distintos espejos con un fantasma a su lado, una figura que no está físicamente presente y que solo es perceptible en el reflejo. El efecto se produce debido a la condición semi-transparente y semi-reflectante del espejo y a la mecanización que coreografía con precisión el movimiento. Tras los espejos se encuentran varias figuras que emulan a estos fantasmas. Con una velocidad de movimiento giratorio uniforme y coincidente con la del recorrido de los visitantes, la imagen de cada uno de los espectros se inserta enfrente de cada pareja de visitantes. Su iluminación estratégica hace que éstos sean percibidos como figuras inmatriciales.

Fig. 07. Jeff Rogers. Exterior de *Tomorrowland*, una de las áreas temáticas de Disneyland, con la *dark ride* de *Space Mountain* al fondo. Fuente: <http://www.coastergallery.com>



Además de efectos producidos por mecanismos visuales y reflejos, las proyecciones de videos de rostros en movimiento en bustos tridimensionales hicieron que la *Haunted Mansion* fuera uno de los primeros lugares donde se empleó la tecnología del video-mapping.

### ***Space Mountain: velocidad, proyección y oscuridad***

En los años 70, cuando la industria de los parques de atracciones había despegado y la competencia de Disneyland optaba por atracciones destinadas a un público de edad más avanzada, los *imagineers* examinaron nuevas ideas para mantenerse en este nuevo mercado. Los adolescentes veían Disneyland como un lugar para niños, donde no existían atracciones de riesgo. La falta de fondos en los inicios de Disneyland había dejado el diseño de *Space Mountain* relegado a un segundo plano, pero la idea de una '*dark ride*' de riesgo siempre había estado en la mente de los *Imagineers*.

La necesidad de mantener la integridad de los espacios urbanos del parque y su propio valor inmersivo provocó la decisión de construir una montaña rusa cubierta (fig. 07). La entonces reciente conquista espacial fue el hilo argumental de la atracción, lo que resultó en una inmersión narrativa mucho más simple que la de las otras *dark rides* ya construidas, pero eficazmente ajustada a la velocidad y a la oscuridad que envolverían al visitante. Fue una de las primeras montañas rusas de interior, donde no sólo era importante la provocación de una experiencia altamente excitante, como ocurría en muchas ocasiones en los parques Disneyland, sino una narración pedagógica en torno a los viajes interestelares. El gran contenedor que envuelve los raíles y la gran estructura de montaña rusa convencional está plagado de dispositivos de proyección de luz y sonido que se configuran en distintas posiciones obedeciendo al recorrido de los vagones.

Los efectos especiales juegan aquí un papel fundamental en la percepción del espacio arquitectónico, que desaparece para dejar paso a una

Fig. 08. Jeff Rogers. Mecanismos del interior de Space Mountain, que combinan raíles y andamios que sustentan luces y pantallas de proyección. Fotografía realizada con luz de mantenimiento, imagen que el espectador nunca percibe al encontrarse apagadas y rodeados de sus efectos especiales. Fuente: <http://www.coastergallery.com>



construcción espacial inédita. El lugar elegido para su construcción es Tomorrowland que, de las cuatro áreas temáticas iniciales de Disneyland, se dedicaba a las atracciones más innovadoras. La primera versión de este lugar poseía, además, un indudable carácter didáctico. El “Cohete a la luna” diseñado por agentes de la NASA o “20.000 Leguas de viaje submarino” basado en la obra de Julio Verne mostraban los mayores deseos humanos de conquista del mar y del espacio –lo que, en 1955, aún estaba por llegar–.

La velocidad del vehículo mecánico que desplaza al usuario por esta atracción es esencial. Al tratarse de una montaña rusa cubierta, donde la oscuridad que rodea al visitante es casi total, la experiencia es muy diferente a las que están al aire libre. El ambiente oscuro y la ausencia de referencias visuales provocan la sensación de velocidad mayor, lo que hacía innecesaria la introducción de grandes complejidades tecnológicas. El diseño se relegó, por tanto, a provocar giros y caídas inesperadas conjugadas perfectamente con proyecciones y efectos lumínicos (fig. 08).

También el propio vehículo forma parte de la experiencia extrema que el visitante percibe. Las sujeciones se efectúan con una barra que baja desde la parte delantera del viajero hacia sus piernas. Contrariamente a otras atracciones de riesgo, que si realizan giros de 360 grados suelen tener sujeciones a la altura de los hombros, desde *Space Mountain* se percibe una falsa ausencia de estos que incrementa la sensación de velocidad y riesgo. La luz y la proyección son además esenciales en el diseño ambiental de *Space Mountain*. Desde una configuración lumínica que envuelve al visitante en la primera subida, donde aún la velocidad es lenta, hasta las pequeñas pantallas localizadas en cada curva, donde se proyectan asteroides y estrellas que envuelven los vehículos (fig. 09).

*Space Mountain*, como todo *Tomorrowland*, es una manifestación de la idea de Progreso concebida por Walt Disney, que quiso hacer patente este ideal en tanto en sus obras de animación como en sus parques. Como explica el filólogo inglés John B. Bury en su libro “The Idea of Progress”

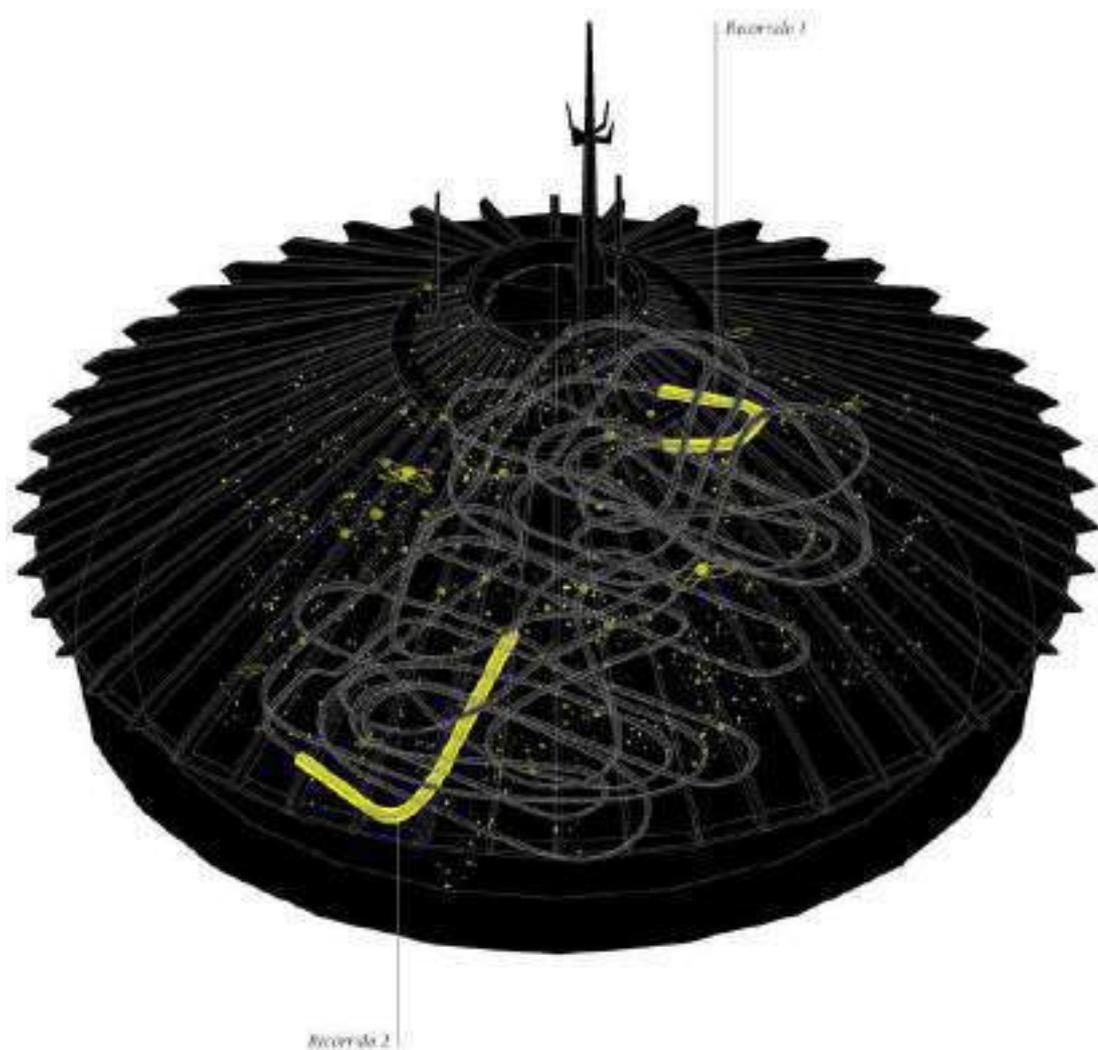


Fig. 09. Dibujo de la autora. Atracción 'dark ride' de Space Mountain, en Disneyland Anaheim, California y Walt Disney World construida en 1977 y 1975, respectivamente

(Bury, 1920)<sup>12</sup>, desde la modernidad, la idea del progreso había cobrado una presencia decisiva en el imaginario occidental y se transforma en la base de una concepción marcadamente optimista de la historia entendida como superación constante del ser humano y acercamiento a formas de vida social cada vez más plenas. La influencia en Disney de este concepto puede rastrearse en atracciones como el 'Carrusel del Progreso', que, tras la fallida *Progressland* o la Edison Square, materializó un gran escenario con robots audio-animatrónicos que declamaban discursos sobre ideas revolucionarias.

12. Bury, J. B. *La idea del progreso*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Primera edición publicada en Inglaterra en 1920.

## Conclusiones

En las tres obras analizadas hasta aquí es innegable la presencia de un agente planificador que utiliza el diseño ambiental para modificar la percepción del usuario. Como herramienta para producir experiencias inmersivas en torno a una narrativa, el objetivo del diseño ambiental abandona su tradicional búsqueda del confort para adaptarse al argumento por el que el visitante acude a este gran contenedor de experiencias. Con frecuencia, en las *dark rides*, lejos de buscar el atemperamiento del ambiente, se busca un efecto radicalmente contrario: una desestabilización y una descontextualización que van más allá de los aspectos climáticos y los estándares de confort. Recursos como el color, la luz, o el truco perceptivo se suman al control de temperatura y humedad para producir experiencias alejadas de los parámetros sensibles habituales del visitante. En la *Haunted Mansion* todos los efectos ópticos y trucos perceptivos se añaden a la reducción de la temperatura y a colores fríos que generan una sensación de disconfort que, paradójicamente, es tan previsible por el espectador como placentera. Ya desde las primeras *dark rides* los visitantes acudían a una caja negra plagada de experiencias sorprendentes en busca de lo ‘exótico’ o lo ‘raro’. Si antaño eran simplemente recorridos entre paredes de cartón piedra con siluetas, las *dark rides* contemporáneas se convierten en grandes máquinas de inmersión donde el diseño ambiental es fundamental para que esta ausencia de confort se convierta en una herramienta de placer visual y psíquico.

Acorde con lo expuesto, es habitual que la narrativa de estas atracciones lleve implícita una gran carga ideológica. El diseño ambiental es utilizado por los *Imagineers* para manifestar narrativas espaciales que en muchas ocasiones sugieren o enfatizan ideas con una mayor o menor capacidad de afección según cómo sean representadas. Walt Disney utilizó su parque temático para transmitir a través de sus personajes y de sus historias la arcadia ideológica y material del ciudadano americano de mediados del siglo xx. El parque temático en su totalidad estaba inicialmente conformado por distintas áreas donde se exponía la visión de su creador en torno a distintos ámbitos: *Fantasyland* era el hogar de los personajes que él mismo había creado; *Adventureland* mostraba su visión imperialista en territorios aun sin explorar; *Frontierland* representaba el oeste americano y una visión politizada de los colonos y los indígenas; y *Tomorrowland* transmitía la idea de progreso que imperaba a mediados del siglo xx. Desde entonces, la constante actualización de estas áreas se corresponde con el cambio de parámetros culturales y éticos.

Las *dark rides* no son una excepción. En sus inicios, *It's a Small World* estaba repleta de clichés y, lejos de representar simplemente niños provenientes de todas las partes del mundo, sus pequeños muñecos no eran más que la visión subjetiva de su autor en torno a la representación de un hábitat específico. Con las continuas actualizaciones, este contenido geopolítico se ha suavizado, incorporando personajes de las películas de animación de la compañía en los lugares que geográficamente les corresponden.

Esta tipología de atracciones es también la expresión más sofisticada de las cajas lúdicas populares. Éstas se relacionan con las sofisticadas cajas inmersivas de espectáculos más cultos, como los espacios románticos

antes mencionados y a sus versiones contemporáneas como el Pabellón Phillips, que aspiraban a encontrar la “obra de arte total” con la construcción de un interior dinámico y radicalmente abstracto. Sin embargo, su oposición conceptual no se manifiesta en su carga tecnológica que, lejos de ser menos sofisticada, se planifica de igual o mayor forma a través de un diseño ambiental preciso.

Disneyland constituye un gran muestrario de soluciones de diseño ambiental, que incorpora tecnologías de mayor o menor complejidad y múltiples soluciones para distintos problemas. La utilización de estos mecanismos arquitectónicos para la creación de experiencias inmersivas puede ser extrapolable a los nuevos modos de planificación de las ciudades. Con la creciente demanda de tecnología y el auge de las *smart cities*, es necesario conocer los procesos técnicos y creativos de un lugar que lleva implementando nueva tecnología en sus espacios urbanos y arquitectónicos más de 60 años. Siendo conscientes de la controversia que genera el parque temático en torno a los mecanismos de control utilizados para dirigir y orquestar al visitante, sigue siendo posible aprender de sus técnicas de creación de medios arquitectónicos.

## Bibliografía

- BANHAM, Reyner. *The Architecture of Well-tempered Environment*, Londres: Architectural Press, 1969 [edición en español: *La arquitectura del entorno bien climatizado*, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1975].
- BANHAM, R. *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. London: Lane, 1971.
- BÖHME, Gernot, y THIBAUD, Jean-Paul. *The Aesthetics of Atmospheres. Ambiances, Atmospheres and Sensory Experiences of Space*. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- BURY, J. B. *La idea del progreso*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. [Primera edición publicada en Inglaterra en 1920].
- CROSS, Gary S., y WALTON, John K. *The playful crowd: pleasure places in the twentieth century*. New York: Columbia University Press, 2005.
- ELVIRA, Juan. *Arquitectura Fantasma. Espacio y producción de efectos ambientales*, tesis doctoral, Madrid: UPM, 2014.
- IMAGINEERS (Group), y Walt Disney Company, eds. *Walt Disney imagineering: a behind the dreams look at making the magic real*. 1st ed. New York: Hyperion, 1996.
- JACKSON, Kathy Merlock, y WEST, Mark I. eds. *Disneyland and culture: essays on the parks and their influence*. Jefferson, N.C. ; London: McFarland & Co, 2011.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 2007.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New ed. New York: Monacelli Press, 1994.
- LE CAMUS DE MÉZIÈRES. *Le génie de l'architecture, ou L'analogie de cet art avec nos sensations*. París, 1780.
- LE CORBUSIER. «El espacio inefable». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* N°2 (2006): p.6-11.
- MACCANNELL, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class ; with a New Introduction*. Berkeley Los Angeles, Calif. London: University of California Press, 1976.
- MARLING, Karal Ann, y Centre canadien d'architecture, eds. *Designing Disney's theme parks: the architecture of reassurance*. Montréal : París: Centre canadien d'architecture/Canadian Centre for Architecture ; New York : Flammarion, 1997.
- MOORE, Charles W. «You Have to Pay for the Public Life». *Perspecta*, Yale University School of Architecture, 9/10 (1965).
- MOORE, Charles W., BECKER, Peter, y CAMPBELL, Regula. *The city observed, Los Angeles: a guide to its architecture and landscapes*. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1984.
- NICHOLS, Chris, y NICHOLS, Charlenne. *Walt Disney's Disneyland*. Taschen, 2018.
- PERI, Don. *Working with Disney: interviews with animators, producers, and artists*. Jackson: University Press of Mississippi, 2011.
- PRIETO, Eduardo. *Historia medioambiental de la arquitectura*. 1a ed. Grandes temas. Madrid: Cátedra, 2019.
- . *Máquinas o atmósferas: la estética de la energía en la arquitectura (1750-2000)*, tesis doctoral, Madrid: UPM, 2014.
- QUESADA, Fernando. *La caja mágica: cuerpo y escena*. Colección Arquithesis 17. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- SACHS, Avigail. *Environmental design: architecture, politics, and science in postwar America*. Midcentury : architecture, landscape, urbanism, and design. Charlottesville: University of Virginia Press, 2018.
- SLOTTERDIJK, Peter. «Architecture as an art of immersion». *Interstices* 12 (2006): 105-9.
- . *Esferas III: Espumas*. Madrid: Siruela, 2014.
- . *En el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*, 2014.
- SORKIN, Michael, ed. *Variations on a theme park: the new American city and the end of public space*. 1st ed. New York: Hill and Wang, 1992.
- SURRELL, Jason, SKLAR, Marty, FITZGERALD, Tom. *The Haunted Mansion: imagineering a Disney classic*. Third edition. Los Angeles: Disney Editions, 2015.

## Filmografía

- The Imagineering Story* [documental]. Dirigida por Leslie Iwerks. Htt://disneyplus.com. 2019.
- Walt Disney's Wonderful World of Color*. Temporada 11 Episodio 14: The Disneyland Tenth Anniversary Show. NBC, 1965.



