
Pablo Calzado de Toro y Javier Francisco Raposo Grau

Utopías y entorno energético. La utopía urbana contemporánea y el paradigma de las estructuras disipativas

Pablo López Martín

Una silla para el futuro. Los diseños de los Smithson para la casa ideal.

Serafina Amoroso y Maryori Casado Lara

Potencialidades (y límites) de las tecnologías virtuales inmersivas: hacia un urbanismo tetradimensional

Francisco Javier Bernalte Patón

El joven Coderch: La casa Ugalde

Olivier Sterckx

El Palimpsesto Tervueren

Miguel Guzmán Pastor

El Partenón fragmentado como dispositivo de relectura del paisaje cultural europeo

Federico Luis del Blanco García

Resistencia a través de geometría. El espíritu gótico y las estructuras de Félix Candela, una perspectiva a través del tiempo

José Morales Sánchez y Sara de Giles Dubois

La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte

Aida González Llavona

Jørn Utzon, Can Lis. La fachada se desdobló y la solución fue modélica

Pablo Fernández Díaz—Fierros

Charles Clifford y las fotografías de arquitectura popular en la España de mediados del siglo XIX



REIA

#19

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

José Luis Esteban Penelas
Universidad Europea de Madrid

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

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

Oscar Rueda
Universidad Politécnica de Madrid

David Casino
Universidad Politécnica de Madrid

Enrique Castaño
Universidad de Alcalá de Henares

EDITORES / EDITORIAL TEAM

Beatriz Inglés
Álvaro Gamés
Felipe Asenjo

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Eva María Icarán
Vicerrectora de Investigación. UEM

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

Adolfo Jordán
*Director del Departamento de Arquitectura y Diseño.
Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM*

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

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

Miguel Lasso de la Vega
*Departamento de Arquitectura y Diseño.
Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM*

Beatriz Inglés
*Departamento de Arquitectura y Diseño.
Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM*

Alvaro Galmés
*Departamento de Arquitectura y Diseño.
Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM*

Felipe Asenjo
*Departamento de Arquitectura y Diseño.
Escuela de Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM*

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
Alberto González Espinosa

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.

ENVÍO Y RECEPCIÓN

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

Se deben adjuntar dos archivos en formato Word:

- Una página previa que contenga el título / nombre / filiación / correo electrónico y teléfono de contacto del autor/es, en la que se marcará en orden de autoría.
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

FUNCIONAMIENTO INTERNO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÍNDICE

-
- 9 Pablo Calzado de Toro y Javier Francisco Raposo Grau
Utopías y entorno energético. La utopía urbana contemporánea y el paradigma de las estructuras disipativas
- 31 Pablo López Martín
Una silla para el futuro. Los diseños de los Smithson para la casa ideal.
- 43 Serafina Amoroso y Maryori Casado Lara
Potencialidades (y límites) de las tecnologías virtuales inmersivas: hacia un urbanismo tetradimensional
- 63 Francisco Javier Bernalte Patón
El joven Coderch: La casa Ugalde
- 87 Olivier Sterckx
El Palimpsesto Tervueren
- 115 Miguel Guzmán Pastor
El Partenón fragmentado como dispositivo de relectura del paisaje cultural europeo
- 131 Federico Luis del Blanco García
Resistencia a través de geometría. El espíritu gótico y las estructuras de Félix Candela, una perspectiva a través del tiempo
- 149 José Morales Sánchez y Sara de Giles Dubois
La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte
- 163 Aida González Llavona
Jørn Utzon, Can Lis. La fachada se desdobló y la solución fue modélica
- 181 Pablo Fernández Díaz—Fierros
Charles Clifford y las fotografías de arquitectura popular en la España de mediados del siglo XIX
-

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Pablo Calzado de Toro

Universidad Politécnica de Madrid / pabcal@gmail.com

Javier Francisco Raposo Grau

Universidad Politécnica de Madrid / javierfrancisco.raposo@upm.es

Utopías y entorno energético. La utopía urbana contemporánea y el paradigma de las estructuras disipativas / *Utopias and energy environment. Contemporary urban utopia and the paradigm of dissipative structures*

Partiendo de las ideas de Mumford (1922) y Rifkin (1980), podemos considerar las utopías como una proyección de las potencialidades y expectativas de un determinado entorno energético así como de los transformadores energéticos de dicho entorno, entre los que se encuentran tanto la tecnología como las instituciones sociales y políticas.

Retomando las metáforas de la arquitectura como organismo o mecanismo (Fernández-Galiano 1991), se estudia cómo cada visión del mundo inspirará sucesivamente la imagen de la ciudad utópica: como un organismo parte del ecosistema natural y en equilibrio estático con el territorio, en el paradigma entrópico de la era preindustrial; progresivamente como mecanismo y máquina térmica (dinámica y en desequilibrio), con el avance del paradigma mecánico; hasta una visión actual de la ciudad utópica futura como un organismo cibernético, en equilibrio dinámico con el medio, que será el resultado de la visión actual del mundo, esto es, el paradigma de una época de transición energética, que tiene en la teoría de las estructuras disipativas una referencia de nuevo paradigma científico (Rifkin 1980).

A pesar de sus carencias, podemos poner en valor las nuevas utopías por su capacidad de inspirar un cambio cultural e influir en las decisiones políticas, constituyendo de este modo un efectivo mecanismo de retroalimentación y autocontrol de la sociedad en vistas a lograr un mundo más sostenible.

Starting from the ideas of Mumford (1922) and Rifkin (1980), we can consider utopias as a projection of the potentialities and expectations of a certain energy environment as well as of the energy transformers of said environment, among which are both, technology and the social and political institutions.

Returning to the metaphors of architecture as an organism or mechanism (Fernández-Galiano 1991), it is studied how each vision of the world will successively inspire the image of a utopian city: as an organism part of the natural ecosystem and in static balance with the territory, in the entropic paradigm of the pre-industrial era; progressively as a mechanism and a thermal machine (dynamic and out of balance), with the advancement of the mechanical paradigm; up to a current vision of the future utopian city as a cybernetic organism, in dynamic equilibrium with the environment, which will be the result of the current vision of the world, that is, the paradigm of an era of energy transition, which has in the theory of dissipative structures a reference to a new scientific paradigm (Rifkin 1980).

Despite their shortcomings, we can value the new utopias for their ability to inspire a cultural change and influence our political decisions, thus constituting an effective feedback and self-control mechanism for society in order to achieve a more sustainable world.

Utopía, entorno energético, sostenibilidad, estructuras disipativas /// Utopia, energy environment, sustainability, dissipative structures

Fecha de envío: 13/04/2021 | Fecha de aceptación: 14/05/2021



La utopía, y el pensamiento utópico, en sus múltiples formas de expresión, constituyen una manifestación de los sueños y aspiraciones de una determinada sociedad y también de sus fracasos y limitaciones. Nos ofrecen frente a una crítica a los defectos y carencias de una sociedad o cultura, una visión de sus mejores posibilidades. Suponen esencialmente *«una crítica implícita a la civilización que le sirve como trasfondo, y de igual modo, constituyen un intento de descubrir las potencialidades que las instituciones existentes o bien ignoran o bien sepultan bajo una corteza de costumbres y hábitos»* (Mumford 1922).

Las utopías que construimos son también un reflejo de nuestra visión del mundo. Esta visión del mundo de una época o sociedad está determinada por el entorno energético que le sirve de soporte. Según Jeremy Rifkin¹ (1980): *«La situación energética del medio ambiente determina el marco general de la visión del mundo que emerge en él»*, por tanto, *«el entorno energético de una sociedad influye decisivamente en su cultura, sus valores, su política y su economía»*.

Las utopías están, entonces, condicionadas por el entorno energético de las sociedades que las idean, manifestando, en consecuencia, una actitud concreta ante el medio ambiente, los ciclos naturales y los recursos.

Por tanto, podemos considerar las utopías como una proyección de las potencialidades y expectativas de un determinado entorno energético así como de los transformadores energéticos de dicho entorno, entre los que se encuentran tanto la tecnología como las instituciones sociales.

El estudio de las consideraciones medioambientales de la ciudad y la arquitectura utópicas nos permite descubrir en qué medida cada sociedad o época histórica ha valorado el medio natural y los recursos como

1. Jeremy Rifkin propone una hipótesis de ciudad como fenómeno entrópico en «Entropía: hacia el mundo invernadero», 1980, donde planteaba que los dos principales problemas que enfrentaría la humanidad serían: la crisis de energía y el calentamiento de la atmósfera. Estas conclusiones las fundamentaba en la segunda ley de la termodinámica que nos informa del ineludible incremento de la entropía en el universo. Lo cual significa que todo en el universo tiende desde un estado más ordenado a otro menos ordenado siendo este un proceso irreversible.

consecuencia del sistema cultural que surge a partir de un determinado entorno energético.

Las utopías clásicas preindustriales aspiraban a ser sistemas sostenibles al buscar su persistencia en un entorno energético renovable. Sus ciudades y sus instituciones estaban condicionados por un sistema energético basado en flujos, dependientes de los ciclos naturales, la energía solar y los recursos locales.

La ciudad-región se establece como soporte de la utopía clásica y como unidad de desarrollo sostenible: la ciudad contenida, definida y delimitada, dependiente de su territorio. Un territorio que debía ser lo suficientemente heterogéneo y variado para permitir distintos usos y recursos naturales, y que, por tanto, debía ser respetado, protegido y preservado para la supervivencia un sistema cuya economía era fundamentalmente agrícola. Esto implicaba una conexión y dependencia directas de la ciudad y su cultura con el medio y los ciclos naturales, así como la necesidad de mantenerse gracias a un metabolismo urbano circular ², en el que recursos y desechos se utilizaban y reciclaban de forma natural dentro del mismo territorio.

De este modo, en un entorno energético renovable surge de forma natural una visión entrópica del mundo, una cultura que busca mantener el equilibrio con el medio y que en sus utopías, como sistemas ideales que buscan la permanencia, plantearán un modo de vida agrícola y sencilla, capaz de satisfacer las necesidades básicas de sus habitantes proporcionando un nivel de vida material común. Rechazando en consecuencia todo lo innecesario y superfluo, así como el excesivo desarrollo material que conduce a la explotación insostenible y la destrucción del medio.

La visión entrópica del mundo sería la consciente de la degradación constante de toda la materia y energía disponibles, inspirando, como resultado, el rechazo a la idea de que un mayor desarrollo material y tecnológico, un mayor consumo energético, crean como consecuencia, un mundo más ordenado. Igualmente, el paradigma entrópico da lugar a una concepción no progresiva y determinista de la historia de la humanidad, que se entenderá por el contrario, como un proceso de degradación constante a partir de un estado original de perfección que tiene su referencia en el mundo griego en la Edad de Oro de Hesíodo, o en el Paraíso, en la visión cristiana, preindustrial del mundo.

Esta visión del mundo y de la historia que parte de una profunda conexión y dependencia energética y productiva del medio natural, es determinante en la forma en que los griegos entendían la organización de la sociedad y en la estructura que Platón elegiría para la República. Como expone Rifkin (1980):

2. El concepto de metabolismo urbano fue enunciado por primera vez por Abel Wolman en el artículo «The metabolism of cities» (1965). -Según Fariña: «El metabolismo lineal es aquel que toma lo que necesita en una zona extensa sin pensar en las consecuencias, deshaciéndose de los restos allí donde puede. Un metabolismo circular sería aquel que tuviese conciencia de la influencia de su acción sobre el planeta y que actuase en el sentido de completar los ciclos naturales de forma que todos sus residuos fuesen reutilizables, creando un impacto menor sobre la biosfera.» Fariña Tojo, José, «La ciudad y el medio natural», Ed. Akal, Madrid, 1998.

«Si la historia consistía en la constante degradación del estado de perfección original, con la consiguiente disminución de la riqueza original prefijada, entonces el estado ideal era aquél que reducía al mínimo este proceso de decadencia. Los griegos identificaban cambio y crecimiento con decadencia y caos, y su objetivo, por tanto, era transmitir a la siguiente generación un mundo tan exento de «cambio» como fuera posible».

Tanto La República de Platón como la Utopía Moro y las utopías sostenibles posteriores, demuestran un escrupuloso rechazo al cambio y manifiestan una voluntad de continuidad y preservación de las mejores potencialidades de una sociedad en un periodo de inestabilidad y decadencia. Para Toynbee (1977), es precisamente esta voluntad de continuidad frente al cambio y la decadencia una de las justificaciones y orígenes de la utopía así como la causa del carácter estático de las utopías clásicas:

«En cuanto a las utopías, son estáticas «ex hypothesi». Pues estas obras son siempre programas de acción disfrazados con la máscara de una sociología descriptiva imaginaria; y la acción que pretenden provocar es casi siempre la fijación, en un determinado nivel, de una sociedad real que ha entrado en una decadencia que debe terminar en una caída, a menos que el movimiento descendiente pueda ser detenido artificialmente»³

Así, la utopía surge como un modo de preservar, conservar o encapsular un sistema social que refleje las mejores expectativas y posibilidades de una civilización que ya ha entrado en decadencia, como afirma Mumford (1965): *«Un modelo ideal es el equivalente ideológico de un contenedor físico: mantiene el cambio extraño dentro de los límites del proyecto humano».*

De hecho, las utopías clásicas agrícolas son conscientes de sus límites, tanto físicos como de crecimiento y de la necesidad de preservar el equilibrio, de rechazar la evolución y el cambio, así como la explotación excesiva del territorio. Se trata, consecuentemente, de utopías aisladas, contenidas y con voluntad de autosuficiencia. La Utopía de Moro (1516) (fig. 1) es una isla convenientemente separada de forma artificial del continente. Islas son igualmente las utopías de Andreae (1619), Campanella (1637) y Bacon⁴ (1627).

Las sociedades ideales descritas en las utopías clásicas como en la República de Platón buscarán la supervivencia resistiéndose al cambio y al excesivo progreso material, elementos desestabilizadores de la sociedad de su época, causantes de desequilibrio y guerras. Plantearán para ello estructuras sociales capaces de garantizar la estabilidad, la perpetuidad y la buena vida, entendida como una existencia austera que garantizara la satisfacción de las necesidades básicas y un nivel de vida material común.

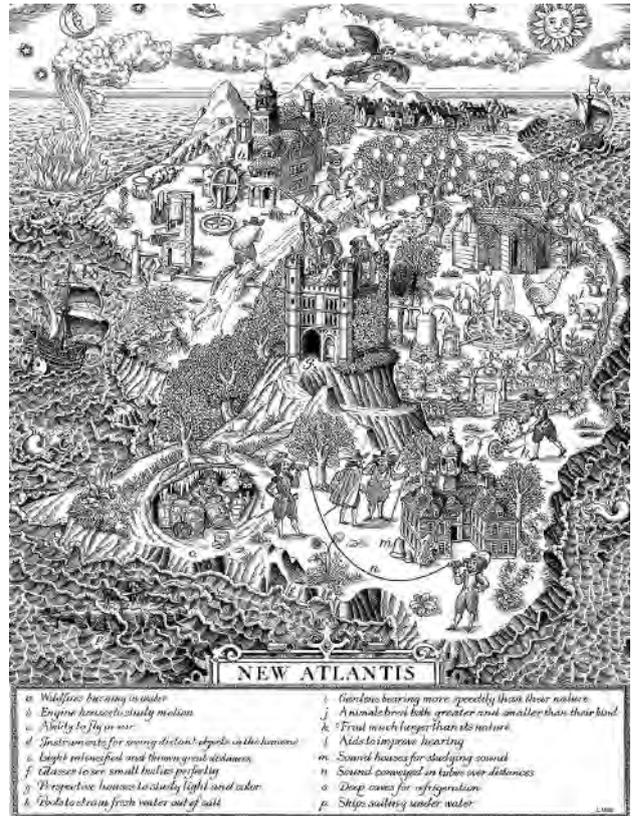
3. Arnold Toynbee, «Estudio de la Historia, Compendio» Madrid, Alianza Editorial, 1977, en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: Houghton Mifflin, Boston, 1966).

4. «Cristianópolis» (1619), de J. V. Andreae, se encuentra en la desconocida isla de Capharsalama; «La Ciudad del Sol» (1637), de T. Campanella, en la mítica isla de Trapobana y «La Nueva Atlántida» (1627), de F. Bacon, en la perdida isla de Bensalem.



Fig. 01. "Utopía", Tomás Moro, xilografía de la primera edición, 1516

Fig. 02. "La Nueva Atlántida" de Francis Bacon. Ilustración de L. Hess, (1970) de la isla de Bensalem con enumeración de avances técnicos.



Todo esto aunque supusiera, en último término, la instauración de sistemas rígidos y coactivos.

«Platón hace su República inmune al cambio; una vez constituida, el modelo de orden permanece estático, como en las sociedades de insectos, con las cuales guarda una estrecha semejanza. El cambio, tal como lo describía en el *Timeo*, acontecía como una intrusión catastrófica de las fuerzas naturales»⁵ (Mumford 1965).

Al concebir la ciudad ideal que perdurara en el tiempo, que fuera sostenible y perseverante en su sistema energético, Platón crea la República como una estructura capaz de combatir la ley de la entropía, entendida como cambio y degradación. Como afirma Mumford (1965), Platón «se proponía crear una estructura que, a diferencia de la ciudad existente en la historia, fuera inmune al desafío provocado desde el interior y a la destrucción provocada desde el exterior».

Degradación interior y destrucción del exterior son, de hecho, los vectores del desafío entrópico que supone la existencia de cualquier fenómeno urbano. De este modo, rechazar el cambio, perpetuar el equilibrio con el medio natural y el territorio, limitar el excesivo progreso material y garantizar un nivel común de vida material, suponen un intento de hacer la ciudad sostenible y estable, de minimizar la entropía.

5. Lewis Mumford, «La Utopía, la Ciudad y la Máquina», (Ed. Orig: Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences Cambridge, 1965), en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: Houghton Mifflin, Boston, 1966).

Por tanto, si bien Mumford (1965) critica el carácter estático de las utopías clásicas preindustriales, sobre todo en la República de Platón, esta inmutabilidad es en realidad un modo de expresar una voluntad de equilibrio, de persistencia, y constituye el resultado de la visión del mundo y la actitud ante el cambio y el progreso que surge de un entorno energético renovable, de una ciudad dependiente constantemente de su territorio y de la naturaleza. Se trata del equilibrio estático que se alcanza como consecuencia de un metabolismo urbano circular y de una idea de progreso entendido como degradación, en el que se evita el cambio como una perniciosa forma de desequilibrio y el excesivo progreso material como un acelerador de la decadencia.

Europa sufrió una divisoria energética entre los siglos XIV y XVI con el paso de la madera al carbón como fuente de energía, lo que supuso un cambio radical en la visión del mundo y constituiría uno de los factores principales que ocasionaron el fin de la Edad Moderna y el surgimiento de la revolución industrial (Rifkin 1980).

El carbón y demás recursos energéticos no renovables, basados en depósitos, no dependen de los ciclos solares o estacionales, son almacenables, transportables, cuantificables y su capacidad energética medible con exactitud. El paradigma newtoniano del mundo mecánico se acabaría imponiendo porque estaba hecho a medida para dominar eficazmente una base energética de recursos no renovables (Rifkin 1980). Igualmente, los conceptos cualitativos de las visiones preindustriales del mundo van a ser sustituidos por procesos cuantitativos en un mundo basado en un sistema energético formado por depósitos y no por flujos. (Mumford 1965, Rifkin 1980).

Con los combustibles fósiles, la humanidad se encontró ante un depósito de energía solar acumulada durante millones de años, lo que hizo que se olvidara progresivamente el concepto de ciclos y estaciones. La percepción de una energía ilimitada independiente del sol y de los ciclos naturales favoreció la desconexión de las sociedades y las culturas con la naturaleza y el territorio (Rifkin 1980), tanto como soporte cultural como base energética fundamental, y, en consecuencia, el olvido del territorio y de la ciudad región como base y soporte de la utopía. Esta desconexión supondría, en último término, la progresiva degradación del entorno de las ciudades y del medio natural global.

La visión newtoniana del mundo proporcionó una base racional para esta nueva forma de contemplar la vida y organizar la sociedad. La aplicación del pensamiento científico y de las leyes naturales a todos los aspectos de la naturaleza y la vida supuso una concepción mecánica del universo, del ser humano⁶ y de la historia de la humanidad, que se entenderá no como

6. La aplicación de los principios de la física mecánica dará lugar a una visión mecanicista y determinista del ser humano en la obra de J. O. de La Mettrie: «El hombre máquina» (1748), seguido por el estudio de Paul Henri Thiry, barón d'Holbach: «Sistema de la naturaleza o las leyes del mundo físico y moral» (1770), que constituiría una indagación sistemática y exhaustiva sobre el lugar del ser humano en el orden determinado de la naturaleza, llegando a afirmar que «El hombre es la obra de la naturaleza, existe dentro de la naturaleza y está sujeto a las leyes de la naturaleza.» Y, «En consecuencia, el hombre no es libre ni un solo instante de su vida.» (d'Holbach 1770, en Harris 2005)

un proceso continuo de decadencia, sino como un proceso progresivo y determinista que comienza a concretarse con la obra de Turgot⁷ «Plan de dos discursos sobre la historia universal» de 1750, así como la de Condorcet⁸: «*Esquema de un cuadro histórico del progreso del espíritu humano*» (1795), cuya Décima Época anticipaba una visión utópica e indeterminada de una era de progreso continuo que se habría iniciado tras la Revolución Francesa.

De este modo, la confianza en la ciencia y en el desarrollo tecnológico como base para la buena vida, así como la visión progresiva de la historia, acaban proyectando la utopía en el tiempo, en el futuro de una historia de progresos sucesivos. Como culminación constante de la misma.

De hecho, a partir de «La Nueva Atlántida» de Bacon (1627) (fig. 2), las utopías van a potenciar los aspectos científicos y tecnológicos de las sociedades para definir las condiciones de la buena vida. De este modo, heredando las propiedades de evolución de la tecnología, la utopía dejará de situarse en un espacio lejano para proyectarse en un tiempo futuro (Frye 1966). Si bien las utopías clásicas, de una visión entrópica del mundo, se localizaban en el presente, en un lugar lejano o difícilmente accesible, como modelo ideal de referencia y como reflejo de la dificultad de un proyecto humano, las utopías tecnológicas se localizarán en el futuro, como resultado del carácter progresivo de la tecnología y como consecuencia de la visión mecánica del mundo y determinista y progresiva historia que se va imponiendo a medida que avanza el paradigma mecánico.

La tecnología asocia inexorablemente los conceptos de utopía y futuro, convirtiendo la utopía en ucronía y acercándola a la ciencia ficción: la utopía del paradigma mecánico será una visión del futuro. De este modo, el relato del viaje a un lugar remoto de las utopías clásicas se acabará sustituyendo por un viaje en el tiempo (Jouvenel 1966), como sucede en «El año 2440» de Louis Sébastien Mercier (1770), considerada la primera ucronía de la historia y que describe un futuro de avance y progreso, lleno de invenciones mecánicas, y una sociedad organizada conforme a principios científicos. Asimismo, al adquirir una mayor importancia la descripción de la maquinaria, la imagen utópica generará progresivamente un creciente interés frente al relato.

Igualmente, si bien las utopías clásicas se localizan en un lugar remoto y aislado, contenidas dentro unos límites determinados, y a modo de «contenedor físico», ajenas al cambio dentro de sus límites; estáticas, en equilibrio y continuas en el tiempo; las utopías desde finales del XVIII siguen la tendencia evolucionista de la historia de Condorcet, y aspiran a ser sistemas futuros globales, dinámicos y progresivos, consolidando la idea de progreso futuro y universal (Manuel 1966). Evidenciando, en su pretensión de universalidad, el olvido y el abandono del territorio y del concepto

7. Turgot (1750, en Harris 2005): «La historia universal abarca la consideración de los progresos sucesivos de la humanidad y del detalle de las causas que han contribuido a ellos.»

8. Condorcet (1795, en Harris 2005): «Si el hombre es capaz de predecir con casi completa certeza el fenómeno cuyas leyes son conocidas, ¿por qué hay que creer quimérica la empresa de predecir el destino futuro de la especie humana?»

de ciudad región como soporte físico de la utopía, y constatando una situación de desequilibrio con el medio natural propia de un sistema energético no renovable. La utopía mecánica definirá, como resultado, un estado mundial presuntamente ideal, progresivo, dinámico y en desequilibrio.

La generalización del uso de los combustibles fósiles, a principios de la revolución industrial, cambiará definitivamente la visión del mundo, el paradigma mecánico y su influencia en la industria, acaba inspirando utopías industriales y mecánicas que serán todas «instrumentalistas». Éstas basarán progresivamente la buena vida en el mero desarrollo mecánico y técnico que garantice la idea de progreso material. Como consecuencia, las utopías posteriores a Fourier, plantearán la sociedad como un todo y el problema de su reconstrucción como una simple cuestión de reorganización industrial. Como resultado: «...*apenas queda nada de humano en las utopías posteriores al siglo XVIII. Dichas utopías son solo maquinaria: los medios se han convertido en los fines y el genuino problema de los fines ha sido olvidado*» (Mumford 1922).

La multitud de invenciones mecánicas y la nacionalización de un modelo perfeccionado de organización industrial que condiciona todas las instituciones sociales serán la base de las utopías de Buckhinham, Cabet y Bellami. Igualmente, la visión de Wells⁹ plantea una comunidad global constituida por una única civilización, en la que la máquina desempeña un papel fundamental, que una vez asumida y humanizada, contribuye a establecer un sistema global basado en un orden obsesivo a escala planetaria.

El desarrollo técnico y la creciente dependencia energética definirán las utopías mecánicas y al mismo tiempo potenciarán enormemente las visiones distópicas del futuro, que surgirán como una reacción negativa y claustrofóbica al cambio social dirigido e impuesto por el desarrollo tecnológico, constituyendo en sí mismas un modelo nuevo de «visiones del infierno»: la máquina utilitaria al servicio del poder y el control global.¹⁰ Paralelamente, La dependencia energética de la utopía mecánica y tecnológica se constatará con la aparición, sobre todo a partir de las crisis energéticas de los años setenta, de un nuevo modelo de distopía apocalíptica en las que serán precisamente la carencia tecnológica y la escasez energética las que determinen las nuevas visiones del infierno en la tierra.

La utopía como sistema global, dinámico y expansivo, precisa mantener una movilidad perpetua (Manuel 1966), una actividad constante. De este modo, lo dinámico, lo mecánico, lo cambiante, serán las características de la ciudad futura de la energía no renovable, como proponía Sant'Elia en el manifiesto de la arquitectura futurista de 1914:

«Debemos inventar y reconstruir la ciudad moderna como un astillero inmenso y tumultuoso, activo, móvil y lleno de dinamismo... las características fundamentales de la arquitectura futurista serán su transitoriedad y su

9. James Silk Buckingham, «National Evils and Practical Remedies, with a plan for a model town», 1848; E. Cabet, «Viaje por Icaria», 1845; Edward Bellamy, «El año 2000, una visión retrospectiva», 1888; H. G. Wells, «A Modern Utopia», 1905.

10. Ejemplos típicos son «Nosotros» de Zamiatin; «Un Mundo Feliz» de Aldous Huxley, y «1984», de Orwell.

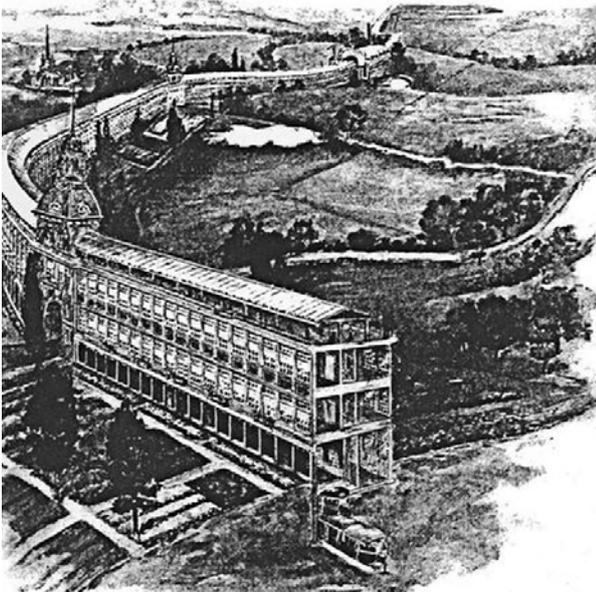


Fig. 03. y Fig. 04. Sistemas universales, expansivos y dinámicos: "Road Town", Edgar Chambless, 1910. "Representación Simbólica de Nueva Babilonia", Constant, 1969.

caducidad. Las cosas durarán menos que nosotros. Cada generación debe construir su propia ciudad» (Sant'Elia 1914 en Lynch 1980).

Dinamismo, transitoriedad, caducidad... son cualidades anticipadas del mundo en desequilibrio que surge del triunfo de la cultura de la energía, frente al equilibrio estático de las utopías antiguas, resultado de la prevalencia de la cultura entrópica surgida de una necesaria dependencia del medio natural.

Frente a la ciudad industrial del paradigma mecánico y al sistema social y económico impuesto por la revolución industrial, surgirán como reacción, desde finales del siglo XIX, propuestas utópicas y nostálgicas de la posibilidad de un retorno a un modelo orgánico y preindustrial, a una ciudad agrícola y verde con más posibilidades económicas, sociales y culturales. En esta línea destaca la obra de William Morris «News from Nowhere» (1891), que describe un Londres futuro conquistado por la naturaleza, así como las propuestas de simbiosis entre industria y campo de Kropotkin o las ciudades jardín de Ebenezer Howard ¹¹. Igualmente surgirán nuevas utopías de escape o evasión que propondrán incluso la destrucción de la ciudad industrial y su mecánico sistema social en la búsqueda de un modo de vida en equilibrio con el medio, capaces de desarrollar un verdadero sistema de asociación comunitaria y que tuvieran en el territorio regional tanto su base de recursos materiales como su soporte cultural. Ejemplos serán las propuestas de Bruno Taut en «La Disolución de las Ciudades» de

11. Piotr Kropotkin. En su libro «Campos, Fábricas y Talleres» de 1899, presenta su modelo de ordenación urbana, basado en la simbiosis entre la industria y el campo. La eliminación de las grandes ciudades superpobladas y la descentralización de la industria en regiones agrícolas e industriales a la vez, que tuvieran la capacidad de ser completamente autosuficientes, tanto en productos agrícolas como manufacturados. Ebenezer Howard, describe en «Ciudades-jardín del mañana» (1898), su teoría urbana, basada en la combinación de las ventajas de la ciudad y del campo en nuevas estructuras urbanas autosuficientes y autogestionadas, en equilibrio con el entorno y delimitadas tanto espacialmente como en población y densidad.

1920 o el proyecto de Guinzburg para la ampliación de Moscú: «La Ciudad Verde» de 1930¹².

Sin embargo, lo dinámico y los valores de la máquina se acaban imponiendo a la hora de entender e imaginar las ciudades, tanto reales como ideales. Una propuesta temprana y exagerada de la utopía urbana dinámica y mecánica la encontramos en la «Roadtown» (fig. 3) de Edgar Chambless, publicada en 1910, y que describe una ciudad lineal kilométrica que albergaba en una única estructura serpenteante las viviendas, una autopista y una línea de ferrocarril dispuestas en distintos niveles. Una sección de ciudad con segregación del tráfico en calles a distintas alturas, pasarelas peatonales elevadas y estaciones subterráneas, describe la ciudad del futuro diseñada por Eugene Henard en 1911. Las visiones de Sant'Elia en torno a 1914 para una Milán futurista son una exaltación de la industria, la tecnología y el transporte.

Un proyecto extremo de la expresión maquinista industrial en la ciudad ideal es el proyecto de N. A. Miljutin para la fábrica de automóviles de Nizhni Novgorod, de 1930, en el que los sectores urbanos se organizan en bandas paralelas según un sistema similar a un proceso de producción industrial o una línea de montaje¹³. El modelo maquinístico subyace a los proyectos ideales de ciudad del movimiento moderno, como una particular visión del todo, las partes y su función, como sucede en los proyectos utópicos de Le Corbusier, como el de Ciudad Contemporánea para tres millones de habitantes de 1922 o su proyecto de Ciudad Radial, de 1930, cuyo sistema de zonificación sectorial implica la voluntad de definir el funcionamiento general de la ciudad a través de la relación entre sí de partes autónomas interconectadas.

Después de la segunda guerra mundial el mundo vive una etapa de euforia tecnológica motivada por los numerosos avances científicos y técnicos y por el acceso a una energía barata y fácil de obtener. Esta confianza en la tecnología como signo de progreso será determinante en la manera en que la sociedad de la segunda mitad del siglo XX preverá el porvenir de sus ciudades y sus instituciones.

El cambio energético de flujos a depósitos y la consiguiente aplicación sistemática de la tecnología a cualquier búsqueda de la mejora de la vida humana acaba suponiendo la sustitución de la ciudad por la máquina como base de la utopía. De este modo, las utopías dejarán progresivamente de

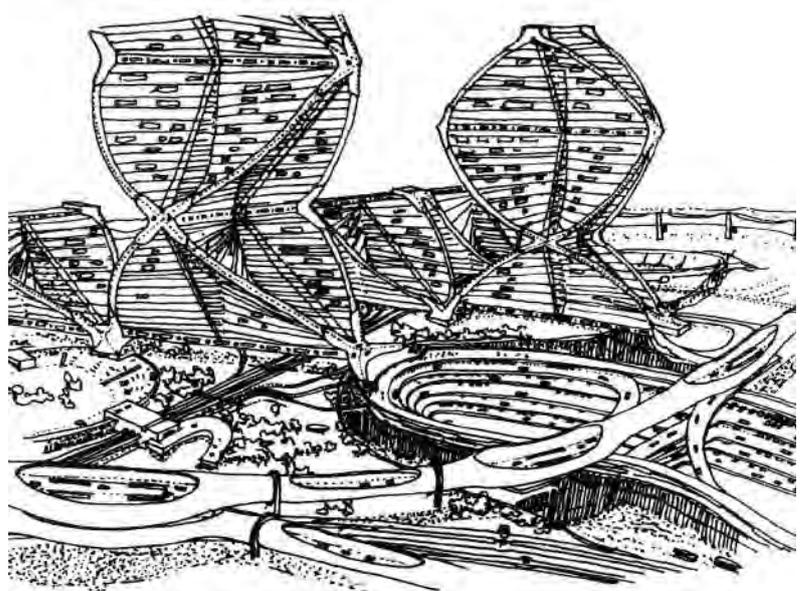
12. En «La Ciudad Verde» (1930) Guinzburg proponía el abandono progresivo a la naturaleza del centro de Moscú, en la misma línea que el Londres futuro descrito por Morris, y la distribución de la población en cabañas individuales dispuestas en hileras en el medio natural. En una carta a Le Corbusier de 1929 escribiría: la ciudad «está enferma, mortalmente enferma, pero no queremos curarla. Preferimos destruirla» (Kopp 1974).

13. La forma lineal de ciudad es una excelente forma mecánica, su distribución implica dinamismo, transporte y velocidad. Tanto la propuesta de Chambless como la de Miljutin tienen una inspiración directa en la Ciudad Lineal de Arturo Soria de 1898, y que en su versión más utópica constituía un sistema global de colonización del territorio mediante una ciudad ilimitada de 500 metros de ancho, a lo largo de una línea central de ferrocarril, y con una longitud indeterminada, capaz de unir «Cádiz y San Petersburgo... Pekín y Bruselas».



Fig. 05. Masato Shimazu, proyecto de complejo para las Naciones Unidas, Viena, 1960. La estructura urbana como máquina térmica.

Fig. 06. Kisho Kurokawa, Proyecto de helicoides para la reconstrucción del barrio de Guinza, Tokio, 1961. Posiblemente de uno de las propuestas más reconocibles del metabolismo.



centrarse en la ciudad y en una organización social ideal para contemplar todas las posibilidades del desarrollo tecnológico. Para Mumford (1966):

«En su nueva forma científica, la máquina invisible ha dejado de ser un agente de la creación de un cielo visible en la tierra bajo la forma de una ciudad. La máquina autónoma, en su doble capacidad de instrumento visible universal y de objeto visible de culto colectivo, ha llegado a ser en sí misma una utopía, y la ampliación de sus competencias se ha convertido en el fin último de la vida, tal como ahora lo conciben los guardianes de nuestra Nueva Atlántida».

Así, la tecnología no solo sustituirá a la ciudad como base de la utopía, sino que al establecerse en sí misma como el centro de ésta, ampliará las dimensiones de lo utópico hacia cualquier recoveco de la existencia humana. De este modo, la utopía difuminará sus límites, se deslocalizará y extenderá a los espacios virtuales, al mundo de la cibernética y los sistemas de información. Igualmente, la nueva ciudad utópica no se concebirá sin la aplicación de una superestructura tecnológica y de información fundamentales, como veremos en el concepto de la Smart City, que se ha impuesto como utopía urbana actual.

Si bien la ciudad región era la base de la utopía clásica y el territorio constituía el soporte energético fundamental, las ciudades de la energía no renovable y sus versiones utópicas, gracias a la percepción de energía ilimitada y barata de los depósitos de combustibles fósiles, manifiestan una progresiva desconexión y degradación del territorio natural y el desarrollo de una economía de colonización y explotación global de los recursos terrestres que deriva en una situación de desequilibrio insostenible. Como apuntaba Paul B. Sears (1966):

«La ciudad, prototipo de la utopía, se ha convertido en un monstruo des-parramado que devora el espacio prescindiendo de su mejor potencial y sin consideración para con comodidades mucho más elementales que las de cualquier sueño utópico».

El proyecto «Nueva Babilonia» (fig. 4) que Constant realiza entre 1956 y 1974 nos ofrece la imagen de una utopía urbana típica de un entorno energético no renovable: presentando un sistema urbano futuro y global, de movilidad perpetua, que acoge una sociedad universal, ociosa, lúdica¹⁴ y nómada, dedicada a expresar su creatividad en la imagen siempre cambiante de la ciudad. Constant defendía la técnica como elemento fundamental en el desarrollo social, intelectual y creativo del ser humano. La tecnología no solo eximía a la sociedad del trabajo productivista y materialista sino que también consolidaba la desconexión del sistema cultural humano con la naturaleza y los ciclos naturales:

«¿No es cierto que el hombre del futuro tendrá necesidad de un entorno menos artificial, más vinculado a la naturaleza?: El miedo a la tecnología es reaccionario. La liberación de las masas solo es posible gracias al desarrollo técnico. Sin la automatización de la producción, el potencial creativo de las masas se queda en una ilusión. En Nueva Babilonia la tecnología es una condición sine qua non. Además, creo que la naturaleza ya no nos podrá ofrecer el escenario satisfactorio para la expansión cultural del mundo futuro» (Constant 1971)¹⁵.

De hecho, la vanguardia utópica de los años sesenta, estaba directamente condicionada tanto por el desarrollo tecnológico como por la percepción de un sistema energético ilimitado, basado en combustibles fósiles y en las exageradas expectativas de la energía nuclear. Así para Banham (1960):

«Nuestro acceso a fuentes casi ilimitadas de energía se ve contrarrestado por el riesgo de tornar inhabitable el planeta; pero esta situación se equilibra, al pisar los umbrales del espacio, con la creciente posibilidad de abandonar nuestro insular planeta y echar raíces en otro».

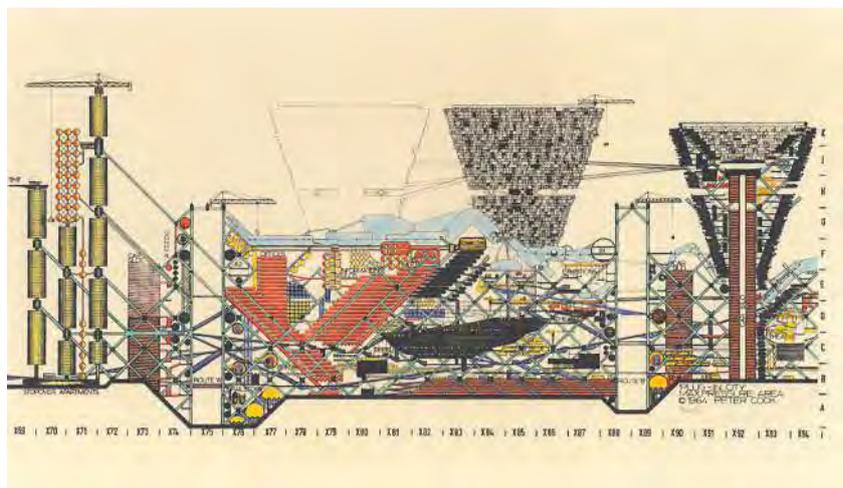
Un modo de pensar que manifiesta tanto la idea de energía ilimitada como la visión explotadora y colonizadora del mundo que surge de semejante entorno energético.

Lo mecánico y lo tecnológico predominarán en las utopías urbanas de los años sesenta, en una evolución de la utopía mecánica instrumentalista, que culminará con la transformación de la ciudad en enormes mecanismos tecnológicos de diseño especializado en las utopías urbanas de la segunda mitad del siglo XX, que Françoise Choay (1965) denominaría como

14. Tanto Constant como Y. Friedman recuperarán la imagen del «homo ludens» de Huizinga para definir a la población ociosa y móvil, resultado de la cultura postindustrial, que será el punto de partida en el desarrollo de sus propuestas urbanas. Johan Huizinga (1842-1945) publica «Homo Ludens» en 1938, destacando la importancia decisiva del juego en la cultura de las sociedades y como un fenómeno biológico y natural en el ser humano. El concepto «Homo Ludens», viene a complementar los anteriores de «Homo Sapiens» y «Homo Faber» en la definición de la especie humana.

15. «Auto-dialogue à propos de New Babylon», 1971, en Constant, «La Nueva Babilonia», Gustavo Gili, 2009.

Fig. 07. Archigram, "Plug-in City: Max. Pressure Area". Peter Cook, 1964.



«tecnotopías».¹⁶ Así, para Yannis Xenakis en su propuesta de «Ciudad Cósmica Vertical» (1965), la ciudad futura se convierte en una envolvente tecnológica de la sociedad: «*La técnica, completamente industrializada y formalizada, transformará la ciudad en una verdadera vestidura colectiva, en un receptáculo y en un instrumento biológico de los pueblos*» (Xenakis 1965)¹⁷. Una visión explícita y literal de la utopía arquitectónica y urbana como máquina térmica la encontramos en la propuesta de megaestructura que Masato Shimazu realiza para el complejo de las Naciones Unidas de Viena en 1960 (fig. 5), en la que los distintos volúmenes se organizan en una estructura similar a un motor de combustión.

Las tecnotopías de los años sesenta, el movimiento megaestructural, con el metabolismo como su versión japonesa (fig. 6), serán una consecuencia de esta fascinación por los avances técnicos de la época y del acceso a un considerable capital energético, así como de una percepción ilimitada del mismo. La megaestructura se presenta como crítica a la ciudad del movimiento moderno y al desarrollo disperso y descontrolado de las ciudades. Proponía la transformación de la ciudad en una única construcción que albergaba todas las funciones de la ciudad tradicional y que generalmente estaba compuesta por una estructura fija que contenía los sistemas de comunicación e instalaciones, a la cual se acoplaban las células de vivienda. Unas ideas que se popularizarían gracias a las imágenes de estructuras de ciencia ficción presentadas por el grupo inglés Archigram a partir de 1961, inspiradas directamente en la ideología tecnocrática de Buckminster Fuller. No obstante, mientras que Fuller presentaba el

16. Los planteamientos de estas utopías tecnológicas urbanas, resultado de una desmesurada exaltación técnica, incluso tecnolatría, cuestionaban la definición de la ciudad en sí. Françoise Choay (1965) definió a estas utopías tecnológicas como «tecnotopías» señalando que estas propuestas urbanas de ciencia ficción convertían a la ciudad en un objeto técnico especializado, completamente determinado y acabado, que suponía la desnaturalización de las condiciones de vida. De este modo, al convertir la ciudad en un objeto, se establece una relación distinta de la que el habitante tiene con la ciudad tradicional, que no es una relación instrumental, por lo que utiliza el nombre de tecnotopía y no tecnotópolis (el lugar, y no la ciudad, de la técnica). La elección de la palabra llevaba implícita su crítica a todo el urbanismo utópico de los años 60.

17. Yannis Xenakis, «La Ciudad Cósmica», 1965 en Choay, Françoise, «El Urbanismo: Utopías y Realidades», Lumen 1970. (Ed. orig.: 1965)

desarrollo tecnológico como herramienta de salvación frente a la crisis ecológica y el agotamiento de los recursos naturales y energéticos del planeta, las propuestas de Archigram, como la mayor parte de las utopías urbanas de los años sesenta, escasamente mostraban alguna postura crítica ni compromiso social o medioambiental, como reflejaba su influyente proyecto «Plug-in City» (fig. 7) desarrollado por Peter Cook en 1964.

Tanto los proyectos de Archigram, como las propuestas del resto de la vanguardia utópica de los años sesenta, constituyen, sin embargo, un fiel reflejo de las expectativas de futuro asociadas a un entorno energético no renovable y al desarrollo tecnológico, mostrando de nuevo la realidad dinámica, industrial y cambiante de un mundo en desequilibrio. Como señalaba Fullaondo (1968):

«El mundo del Archigram no es sino una gran imagen, una proyección distorsionada, caótica, ampliada, de esta realidad palpable que es el hecho cinético de nuestra realidad industrial y mecánica; un testimonio, informe, en torno a la subversión de la movilidad tradicional, por una realidad constantemente versátil, constantemente alerta, ante el campo de posibilidades de nuestro futuro».

La dependencia termodinámica de la utopía mecánica de los años sesenta se hizo evidente al convulsionar su base petroquímica en las crisis del petróleo de los años setenta que hicieron tambalearse las eufóricas visiones tecnológicas del mundo del futuro, demostrando así la fragilidad de las tecnotopías y la megaestructura en su dependencia de los combustibles fósiles. De hecho a partir de los años setenta perdurarían únicamente las propuestas utópicas con una base ecológica o biotécnica como las Biotecturas de Rudolf Doernach, la Biosfera Biomórfica de Glen Small y las imponentes Arcologías de Paolo Soleri, cuyas telúricas megaestructuras daban la impresión de no consumir energía (Banham 1976). Igualmente, a partir de los años setenta, adquirirán un nuevo interés las propuestas de sistemas urbanos basados en la naturaleza, el nuevo ruralismo, las tecnologías alternativas o el diseño bioclimático.

Actualmente nos encontramos a las puertas de una divisoria energética que supone el paso de un sistema basado en combustibles fósiles a uno basado en fuentes renovables. Ninguna utopía o futuro ideal que podamos concebir hoy puede eludir el compromiso ecológico y energético: Las visiones utópicas actuales, urbanas, tecnológicas y medioambientales, son un reflejo de esta etapa de transición en la que nos encontramos. Una etapa caracterizada por una confianza ciega en el desarrollo de la tecnología medioambiental y de los transformadores energéticos de las fuentes renovables, para mantener, sin embargo, el mismo grado de progreso técnico y desarrollo material propio de un entorno energético no renovable.

Sin embargo, la tecnología es sólo un transformador de la energía disponible, sin el acceso al enorme depósito de energía solar acumulada en los combustibles fósiles la contracción del sistema actual con un entorno energético renovable es inevitable (Rifkin 1980). Confiamos en el desarrollo futuro de la tecnología como sistema de salvación frente al agotamiento de los recursos no renovables y la crisis ecológica, olvidando, no obstante, la dependencia de la energía del territorio y el medio natural, las limitaciones

Fig. 08. Vincent Callebaut: "Paris Smart City 2050", 2015. Fuente: vincent.callebaut.org. La propuesta de Callebaut constituye un ejemplo típico de fantasía urbana actual, representando la ciudad de París como la smart city futura gracias a la construcción de nuevas tipologías de edificios tecnológicos y verdes; mostrando una visión idealizada, incluso naif, del desarrollo de la tecnología medioambiental y de los transformadores energéticos de las fuentes renovables.



energéticas de las fuentes renovables y de sus transformadores, así como el consiguiente aumento del consumo, y por tanto, de la entropía, al incrementar la dependencia tecnológica de nuestros sistemas urbanos y estructuras sociales.

En la búsqueda de un modelo utópico urbano genuinamente actual encontramos fundamentalmente dos tipos de utopías o ficciones arquitectónicas. Por una parte, la imagen reciente y tremendamente mediática de la «Smart City» futura, tecnológica, sostenible y, sin embargo, de alto flujo energético, y por otra, los proyectos de estructuras y edificios futuristas que combinan sostenibilidad con alta tecnología y al mismo tiempo se presentan abastecidos por un sistema energético renovable y sin limitaciones; mostrando aún una percepción de la energía propia de un sistema no renovable: megaestructuras generadoras de energía, rascacielos verdes, granjas urbanas verticales y estructuras capaces de descontaminar la atmósfera o combatir el cambio climático. Todos ellos tienen en el desarrollo tecnológico su soporte fundamental, incluso como un fin en sí mismo.

Una tendencia que se manifiesta igualmente en el concepto idealizado de la «Smart City», que constituye, sin duda, la utopía urbana actual. Si bien en su origen el término «Smart City» hacía referencia a la aplicación a la ciudad de una base tecnológica y digital, en proyectos concretos o como un conjunto de políticas públicas o recursos técnicos, el concepto ha llegado a establecerse como imaginario hegemónico de la esfera digital en la ciudad contemporánea, del modelo de innovación urbana y del futuro tecnológico, necesario y deseable, de nuestras ciudades (Fernández González, 2015), definiendo un modelo futuro de ciudad tecnológica y verde que alcanza la sostenibilidad gracias a la eficiencia en el funcionamiento de sus sistemas, al uso de energías renovables y a su capacidad para gestionar la información.

Sin embargo, la ubicación exclusivamente en el ámbito tecnológico y en el de la eficiencia energética de la solución a los problemas medioambientales lleva asociado un olvido de los conceptos más profundos relacionados con el desarrollo sostenible: responsabilidad intergeneracional, huella ecológica, ciclo de vida, metabolismo urbano, gestión del territorio...etc.

(Fernández González, 2015). Conceptos en los que lo local tiene un papel decisivo para la sostenibilidad global y cuyo planteamiento y resolución no se abordan en la definición de Smart City.

Las utopías que concebimos hoy (fig. 8) reflejan en sus contradicciones el momento histórico en el que nos encontramos: un momento inicial de cambio de sistema energético, de divisoria entrópica, que culminará con la necesaria sustitución de paradigmas. Por un lado imaginamos ciudades futuras, luminosas y sostenibles, y por otro, confiamos, y lamentablemente también delegamos, exclusivamente en la tecnología y el desarrollo tecnológico de los transformadores de fuentes energéticas renovables, los aspectos decisivos de la sostenibilidad urbana. Las fantasías arquitectónicas y urbanas actuales son, igualmente, un producto de nuestra sociedad y de nuestra visión del mundo: una visión todavía colonizadora y de explotación que parte de un entorno energético no renovable; que considera la tecnología desconectada de la energía que transforma, y la energía, a su vez, desconectada del medio natural de donde procede, y que nos lleva a generar utopías urbanas, tecnológicas y medioambientales, que siguen desvinculadas del territorio y del medio ambiente, muy lejos del concepto de ciudad-región que suponía la sostenibilidad de las utopías clásicas.

Como hemos visto, un cambio en el sistema energético global llevará asociado un cambio en la visión del mundo, una sustitución de paradigmas, del mecánico y energético al renovable y entrópico, que afectará necesariamente a nuestra cultura, valores, política y economía.

Así, esta voluntad de continuidad de una visión del mundo basada en un sistema energético no renovable y de alto flujo en un entorno energético nuevo y renovable tiene como resultado la búsqueda de un nuevo paradigma científico de referencia en la teoría de las estructuras disipativas de Ilya Prigogine¹⁸. Según anticipaba Rifkin (1980):

«En los próximos años se producirá un esfuerzo frenético por adoptar los recursos renovables como nueva base energética, la ingeniería genética como nuevo transformador tecnológico, y la teoría de las estructuras disipativas como nuevo paradigma científico. El aumento del flujo de energía, el crecimiento ilimitado el progreso material sin fin seguirán dominando el pensamiento de quienes controlan el poder».

Estructuras disipativas son tanto los organismos vivos como otros sistemas abiertos que intercambian energía con su entorno y que se mantienen con un flujo continuo de energía disponible a través del sistema. Cuanto más complejo es un sistema abierto, intercambia más energía con su entorno, generando por tanto una mayor entropía. Sin embargo se le atribuye una mayor adaptabilidad y capacidad de reorganización, adaptándose a los cambios energéticos y del entorno adquiriendo niveles sucesivos de mayor complejidad. Para Rifkin (1980), *«con las estructuras disipativas*

18. La teoría de las estructuras disipativas fue enunciada principalmente por el físico-químico belga Ilya Prigogine, cuyo trabajo sobre la termodinámica de no equilibrio le valió el premio Nobel de química en 1977: Prigogine, I. y Nicolis, G. (1977): *«Self-organization in Nonequilibrium Systems: From Dissipative Structures to Order through Fluctuations»*, Wiley, New York.

el mundo deja de verse como una máquina industrial para verlo como un organismo tecnológico diseñado por ingeniería».

Así, si bien en los años sesenta las utopías urbanas presentaban la ciudad como una máquina tecnológica y térmica, en desequilibrio con un territorio que olvida y degrada, en nuestras utopías actuales, entre las que el concepto de «Smart City» se establece como imaginario hegemónico, ésta se convierte en un organismo cibernético que alcanza un equilibrio dinámico con el medio gracias a su capacidad de adaptación y reorganización mediante su complejo diseño tecnológico y a su capacidad de gestionar la información.

De este modo, partiendo de las ideas de Fernández-Galiano (1991) de las metáforas de la arquitectura como organismo o mecanismo, vemos cómo cada visión del mundo inspirará sucesivamente la imagen de ciudad utópica: como un organismo natural en equilibrio estático con el territorio, en el paradigma entrópico de la era preindustrial; progresivamente como mecanismo y máquina térmica (dinámica y en desequilibrio), con el avance del paradigma mecánico; hasta una visión actual de la ciudad utópica futura como un organismo cibernético, en equilibrio dinámico con el medio, que será el resultado de la visión actual del mundo, esto es, el paradigma de una época de transición energética, que tiene en la teoría de las estructuras disipativas una referencia de nuevo paradigma científico.

Los conceptos de adaptabilidad gracias a una mayor complejidad y al progresivo desarrollo tecnológico e incremento energético, así como tanto la idea de «equilibrio dinámico» como el mismo término contradictorio de «desarrollo sostenible»¹⁹ son el resultado de la visión del mundo propia de este momento de transición, del que la teoría de las estructuras disipativas puede establecerse como referencia de paradigma científico y del que las nuevas utopías tecnológicas y medioambientales, así como la visión de la «Smart City» futura, constituyen un reflejo directo.

Podemos considerar, por tanto, la teoría de las estructuras disipativas como un paradigma de transición frente al próximo y definitivo cambio de paradigmas, que se percibe como un proceso inevitable y necesario a partir del escenario futuro de agotamiento de los recursos no renovables que constituyen actualmente la base de nuestro sistema energético, así como el soporte de nuestras instituciones sociales y políticas como transformadores energéticos de dicho sistema.

19. Sobre la contradicción del término desarrollo sostenible ver Naredo, J. (2004). «Sobre el origen, el uso y el contenido del término sostenible». Cuadernos de Investigación Urbanística, 0(41). Recuperado de polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/1032/1051: «La imposibilidad física de un sistema que arregle internamente el deterioro ocasionado por su propio funcionamiento, invalida también la posibilidad de extender a escala planetaria la idea de que la calidad del medio ambiente esté llamada a mejorar a partir de ciertos niveles de producción y de renta que permitan invertir más en mejoras ambientales. Estas mejoras pueden lograrse ciertamente a escala local o regional, pero el ejemplo que globalmente ofrece el mundo industrial no resulta hasta ahora muy recomendable, ya que se ha venido saldando con una creciente importación de materias primas y energía de otros territorios y con la exportación hacia éstos de residuos y procesos contaminantes».

En el momento actual, sin embargo, en el que somos más conscientes que nunca del agotamiento de los recursos y de la necesidad de un nuevo modelo energético global, este cambio de paradigma entre energía y entropía se nos presenta como una libre elección, debido fundamentalmente a la persistencia del paradigma mecánico y a la tendencia del ser humano a consumir rápidamente todos los recursos disponibles²⁰. Como afirma Fernández-Galiano (1991):

«La pugna entre energía y entropía es, en efecto, algo más que un forcejeo técnico entre derroche y ahorro: ambas representan opciones sociales, éticas e intelectuales bien diferenciadas; opciones que, por serlo, pueden libre, y quizá arbitrariamente, elegirse o no».

«Ninguna ley de hierro física o biológica puede imponer el paradigma entrópico. Si éste llega a teñir el tejido de nuestra cultura, el motivo habrá de buscarse en la lenta penetración capilar de una voluntad de persistencia a través de la autolimitación» (ibídem).

Para conseguir esta autolimitación que favorezca la corrección del sistema y su auto-organización en vistas a la supervivencia del ecosistema humano, se hacen necesarios procesos de feedback negativos, inputs de información que contrarresten la desviación, el desequilibrio²¹.

Gracias a estos mecanismos de autocontrol, los sistemas vivos sobreviven a cualquier tipo de cambio, manteniéndose en una situación de equilibrio dinámico. Este proceso se da de forma automática en los sistemas naturales, sin embargo en el ecosistema humano se han cancelado los controles naturales, los cuales se sustituyen por mecanismos artificiales aproximativos, en su mayor parte por mecanismos con sólo feedback positivo (Betini, 1996).

Si bien los sistemas humanos socioculturales tienen una carencia de autolimitación, debido en parte a que la tecnología no constituye un sistema capaz de limitarse a sí mismo (Fdez.-Galiano, 1991), los procesos de feedback han de provenir del mismo sistema cultural. Es entonces, el cambio cultural el que en último término será capaz de corregir la desviación del sistema sociocultural humano.

20. El principio de sucesión ecológica define las etapas de desarrollo de los ecosistemas desde una fase inicial de rápido crecimiento y consumo de recursos, hasta alcanzar una fase final de equilibrio estable, en la que se mantienen el máximo número de organismos y especies (o información) con el mínimo consumo energético. Este equilibrio con el medio natural no siempre se alcanza de forma no traumática. El ser humano se encontraría actualmente en la fase inicial de crecimiento rápido y explotación incontrolada de recursos. (Ver: «La estrategia de desarrollo de los ecosistemas», E. P. Odum, 1969. en habitat.aq.upm.es/boletin/n26/aeoduold.html)

21. E. P. Odum define estos mecanismos de retroalimentación en «Fundamentals of Ecology» (1953): «Feedback es el fenómeno que ocurre cuando parte del resultado regresa al sistema como entrada de información. Cuando esa retroalimentación es positiva, la cantidad crece [...]. El feedback positivo es acelerador de desviaciones y, por supuesto, necesario para el crecimiento y supervivencia de los organismos. Sin embargo, para lograr el control –por ejemplo, para prevenir el sobrecalentamiento de una habitación o el crecimiento desmedido de una población de células cancerosas- también es necesario el feedback negativo o input de información que contrarresta la desviación».

En este sentido, las propuestas utópicas de ciudades autosuficientes y sostenibles, su repercusión mediática y la visión que presentan de un mundo en equilibrio con el medio natural, pueden, a pesar de sus contradicciones, considerarse potentes vectores de feedback negativo que ayuden a contrarrestar la desviación y a corregir el sistema. Como sostiene Polak (1966):

«Una realidad que está todavía por venir solo puede ser construida imaginativamente, mediante representaciones mentales, y comunicada en un lenguaje de imágenes. Esta otra realidad, cristalizada en «imágenes del futuro», inspira y conduce al ser humano a ir más allá de sí mismo, a luchar de generación en generación por un tiempo diferente y mejor [...] Cuanto más examinamos la historia, más cuenta nos damos de que la propagación de imágenes positivas del futuro que tienen una resonancia social es un factor dominante en la generación de pautas culturales».

Igualmente, sobre la influencia de las visiones utópicas en la sociedad y en las decisiones políticas, Kevin Lynch (1981) señala que las utopías (los «cielos e infiernos») que construimos expresan necesidades y sentimientos humanos profundos y constituyen *«parte de nuestro bagaje cultural, ejerciendo una influencia oculta en muchas decisiones prácticas, e incluso en las grandes decisiones»* y que, a pesar de ser ficciones (verbales o gráficas) son capaces de actuar, al igual que la política efectiva, *«en los límites entre el sueño y la realidad, eslabonando las necesidades profundas y los deseos oscuros con las experiencias y pruebas públicas».*

Por consiguiente, y a pesar de sus carencias y limitaciones, podemos valorar nuestras nuevas utopías urbanas y «ficciones gráficas» por su poder de ejercer una oculta y apasionada influencia en la sociedad y las decisiones políticas, constituyendo así, un efectivo mecanismo de retroalimentación y autocontrol. Contribuyendo de este modo, a esa «lenta penetración capilar de una voluntad de persistencia» que concluya con el necesario triunfo del paradigma entrópico que permita equilibrar el ecosistema humano.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALISON, JANE (2007): «Future City: experiment and utopia in architecture». Thames & Hudson. London.
- BANHAM, REINER (1960): «Theory and Design in the First Machine Age». Praeger Publishers. New York. (Versión en castellano: (1985): «Teoría y diseño en la primera era de la máquina». Paidós. Barcelona)
- BANHAM, REINER (1976): «Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente». Gustavo Gili, Barcelona.
- BETTINI, VIRGINIO (1996): «Elementi di Ecologia Urbana». Giulio Einaudi editore, Torino. (Versión en castellano: (1998): «Elementos de Ecología Urbana», Trotta, Madrid).
- BUSBEA, LARRY (2007): «Topologies: The urban utopia in France, 1960-1970». The MIT. Press. London.
- CONDORCET, M. J. A. N. de (1795): «Esquema de un cuadro histórico del progreso del espíritu humano», en: Harris, Marvin (2005): «El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura», Siglo XXI de España Editores. Madrid. (Ed. Orig.: 1968).
- CONSTANT, (2009) «La Nueva Babilonia». Gustavo Gili. Barcelona.
- CHOAY, FRANÇOISE (1965): «L'Urbanisme, Utopies et Realités». Éditions de Seuil. (Versión en castellano: (1970) «El urbanismo, Utopías y Realidades». Editorial Lumen. Barcelona).
- DAHINDEN, JUSTUS (1972): «Estructuras Urbanas para el Futuro». Gustavo Gili, Barcelona.
- D'HOLBACH, P. H. T. (1770): «Sistema de la naturaleza o las leyes del mundo físico y moral», en: Harris, Marvin (2005): «El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura», Siglo XXI de España Editores. Madrid. (Ed. Orig.: 1968).
- FARIÑA, JOSÉ (1998): «La Ciudad y el Medio Natural», Ed. Akal, Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS (1991): «El Fuego y la Memoria. Sobre Arquitectura y Energía». Alianza Editorial. Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, LUIS (2007): «Forget 68, remember 73: de las utopías a la crisis». Arquitectura Viva, (116), 81.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, MANUEL (2015): «La Smart City como imaginario socio-tecnológico, la construcción de la utopía urbana digital». Tesis doctoral. Universidad del País Vasco.
- FRYE, NORTHROP (1966): «Diversidad de Utopías Literarias», en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- FULLAONDO, JUAN DANIEL (1968): «Agonía, Utopía, Renacimiento». Nueva Forma, nº 28. Mayo 1968. En: «Juan Daniel Fullaondo. Escritos críticos». Maira Libros. Madrid 2007.
- GIRARDET, HERBERT (2001): «Creando ciudades sostenibles». Ediciones Tilde. Valencia.
- HARRIS, MARVIN (2005): «El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura», Siglo XXI de España Editores. Madrid. (Ed. Orig.: 1968).
- HUIZINGA, JOHAN (1938): «Homo Ludens». (Versión en castellano: (2012): «Homo Ludens». Alianza Editorial. Madrid).
- JOUVENEL, BERTRAND DE (1966): «La Utopía para Propósitos Prácticos», en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- KOPP, ANATOLE (1974): «Arquitectura y Urbanismo Soviéticos de los Años Veinte». Editorial Lumen, Barcelona.
- LYNCH, KEVIN (1981): «Good City Form». The MIT Press. Cambridge. Mass. (Versión en castellano: (1985) «La Buena Forma de la Ciudad». Gustavo Gili. Barcelona).

- MANUEL, FRANK E. (1966): «Hacia una Historia Psicológica de las Utopías», en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- MANUEL, FRANK E. (comp.) (1982): «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid. (Ed. Orig.: 1966).
- MUMFORD, LEWIS (1922): «The Story of Utopias». (Versión en castellano: (2013) «Historia de las Utopías», Pepitas de Calabaza. Logroño).
- MUMFORD, LEWIS (1965): «La Utopía, la Ciudad y la Máquina», (Ed. Orig: Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences Cambridge, 1965), en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- NAREDO, J. (2004): «Sobre el origen, el uso y el contenido del término sostenible». Cuadernos de Investigación Urbanística, 0(41). Recuperado de polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/1032/1051
- ODUM, E.P. (1953): «Fundamentals of Ecology». Saunders. Philadelphia.
- POLAK, FREDERIK L. (1966): «Utopía y Renovación Cultural», en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig. 1966).
- PRIGOGINE, I. Y NICOLIS, G. (1977): «Self-organization in Nonequilibrium Systems: From Dissipative Structures to Order through Fluctuations», Wiley, New York.
- RIFKIN, JEREMY (1980): «Entropy: A New World View». Viking. New York. (Versión en castellano: (1990) «Entropía, Hacia el Mundo Invernadero». Urano. Barcelona).
- SEARS, PAUL B. (1966): «La Utopía y el Paisaje Viviente», en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- TOYNBEE, ARNOLD (1977): «Estudio de la Historia, Compendio» Madrid, Alianza Editorial, 1977, en: Frank E. Manuel (comp.), «Utopías y Pensamiento Utópico», Espasa-Calpe, Madrid, 1982. (Ed. Orig.: 1966).
- TURGOT, A. R. J. (1750): «Plan de dos discursos sobre la historia universal», en: Harris, Marvin (2005): «El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura», Siglo XXI de España Editores. Madrid. (Ed. Orig.: 1968).

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Pablo López Martín

Universidad Antonio de Nebrija / plopezma@nebrija.es

Una silla para el futuro. Los diseños de los Smithson para la casa ideal / *A chair for the future. The Smithsons' designs for an ideal house*

En 1956 el periódico *Daily Mail* organizó una muestra bajo el título «La casa ideal». Para ello solicitaron a unos jóvenes Alison y Peter Smithson un ejercicio de proyección tratando de imaginarse cómo sería la casa del futuro a veinticinco años vista. La casa presente en la exposición era en realidad una pura escenificación, ni siquiera un prototipo, sino una maqueta de arquitectura hecha a escala real. Los únicos objetos reales fueron paradójicamente los modelos de sillas pensados ad hoc para la propuesta y es precisamente por esto que quizá sean los que de forma más imperecedera han conseguido transmitir la idea de futuro que tenían los Smithson. Una pequeña pieza de mobiliario es capaz de trascender a su escala y condensar de manera muy sintética las aportaciones arquitectónicas de sus autores.

In 1956 the newspaper Daily Mail organized an exhibition under the title «The ideal house». To this end, they asked young architects Alison and Peter Smithson for a projection exercise trying to imagine what the house of the future would look like in the next twenty-five years . The house sitted in the exhibition was actually a pure staging, not even a prototype, but a scale model of architecture. The only real objects were, paradoxically, the chairs models designed ad hoc for the proposal, and it is precisely for this reason that perhaps they are the ones that more accurately have expressed the Smithsons' idea for the future. A small piece of furniture is able of transcending its scale and condensing in a very synthetic way the architectural contributions of its authors

silla, futuro, Peter & Allison Smithson, Tulip, mobiliario, diseño /// chair, future, Peter & Allison Smithson, Tulip, furniture, design

Fecha de envío: 20/09/2021 | Fecha de aceptación: 09/12/2021



Muebles diseñados para una «anomalía»

En 1956 el periódico *Daily Mail* solicitó a unos jóvenes Alison y Peter Smithson un ejercicio de proyección en su sentido más literal y que trataran de imaginarse cómo sería la casa del futuro, acotado temporalmente a veinticinco años vista. El proyecto tomaría forma en una maqueta a escala real, una escenificación de arquitectura que se expondría junto a otras propuestas de otras tantas disciplinas en la muestra que llevaría por título «La casa ideal». (fig.1)

En este contexto puede entenderse cómo, durante mucho tiempo, esta casa fue considerada por gran parte de la crítica internacional una rareza dentro de la u otros posteriores enmarcados en su periodo brutalista, como los Robin Hood Gardens, es difícil entender esta deriva estilística no sólo en las formas, sino sobre todo en un acercamiento al positivismo tecnocientífico difícilmente conectable con su discurso anterior y posterior.

Sin embargo, es un presupuesto tan radical el que contiene el punto de partida, que los Smithson se verán obligados a plantear a su vez una propuesta igualmente insólita, no sólo en términos arquitectónicos sino también sociológicos, puesto que el encargo implicaba también la emulación de una nueva forma de vida aún por llegar. (fig.2)

La revista *House Beautiful* bautizó la propuesta de los Smithson como una fantasía welliesiana de plástico, y en efecto, si se echa un somero vistazo a las fotos que de ella conservamos la propuesta encaja a la perfección con esa descripción: una casa hecha de plástico y llena de objetos de plástico. Esto incluía por supuesto las sillas que fueron específicamente diseñadas para la casa, los modelos Tullip y Egg, ambos experimentos con el nuevo material fabricadas por la empresa Thermoplastics Ltd. (fig.3)

Los propios Smithson percibían su modelo de sillas plegables Pogo, ejecutadas en acero y Perspex transparente, como una reliquia del pasado perteneciente de una técnica constructiva obsoleta. Así, las sillas del futuro tendrían por contra que asumir la tecnología más puntera disponible en su

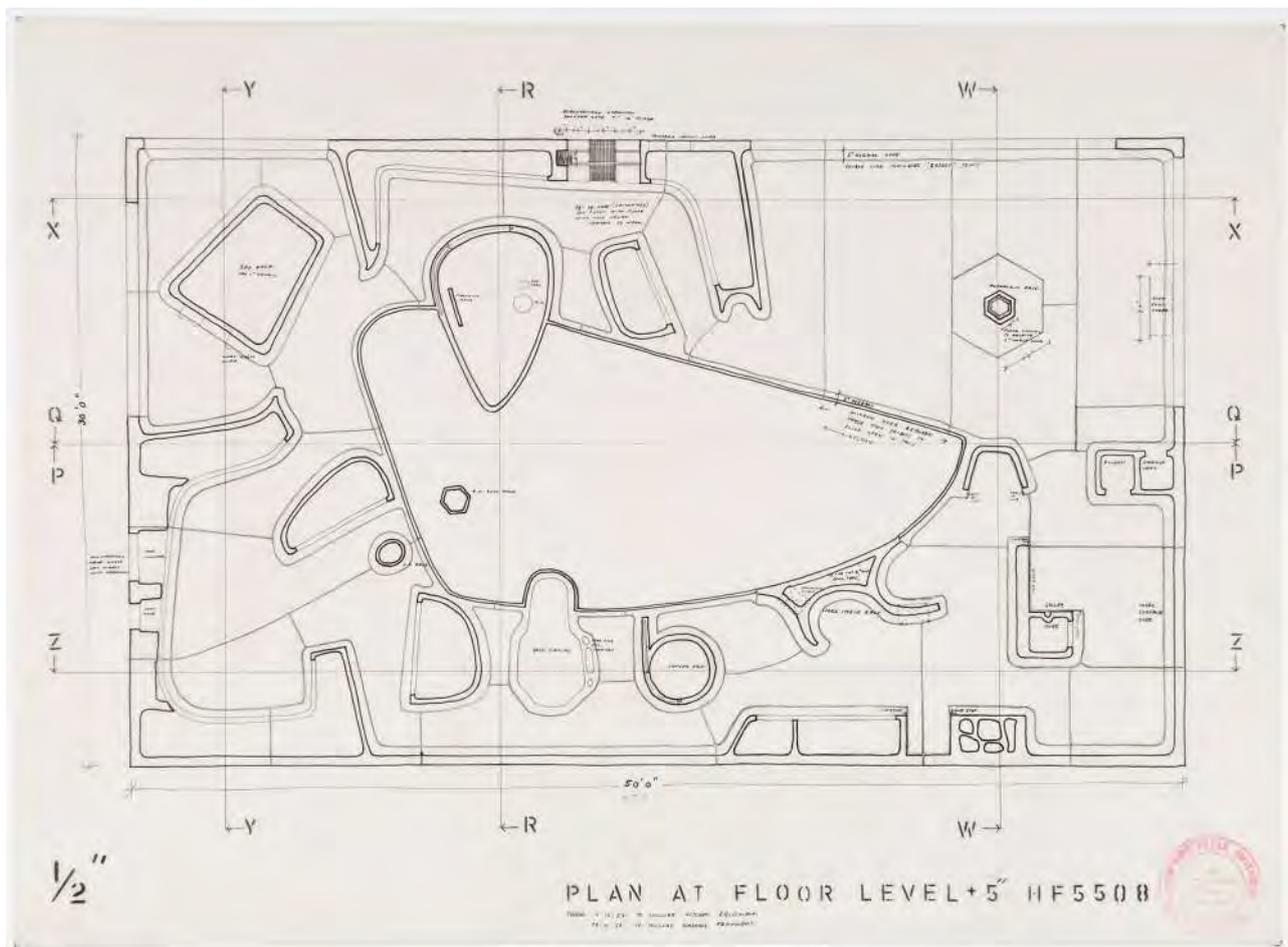


Fig. 01. Planta del proyecto para «House of the Future», A&P Smithson. 1956

tiempo, aquella que empezaba a introducirse en la vida doméstica y que los Smithson juzgaron como ineludible en el hogar del mañana.

La silla «Huevo» —una en color miel y otra en amarillo limón— la «Pétalo» —en rojo y color miel— y la «Saddle» —en blanco— estaban moldeadas con resinas de poliéster reforzado y parecían querer compartir el carácter de moldeado doblemente curvado de la casa misma. (Fig.4) Tal y como relata Beatriz Colomina,¹ el fregadero de la cocina, igual que la bañera hundida, todos los lavabos, el cubículo para la ducha y el secador, eran todos moldeados de fibra de vidrio/poliéster en baquelita de color rojo hechos por Fibromold. El colchón y las almohadas para la cama estaban hechos en una única sábana bajera ajustada de nylon rojo. El cojín del salón estaba recubierto de un pie de nylon azul eléctrico. Las cortinas que separaban el baño del hall de la entrada estaban hechas de fibra de vidrio naranja. Estaba previsto instalar también, aunque finalmente no se hizo, una nube suspendida de nylon azul pálido estirado sobre una ligera estructura de metal. Las superficies de trabajo y las puertas de los armarios de la cocina estaban hechas de Pitch Pine Waverite. Incluso la comida estaba empaquetada en envases de plástico al vacío.

1. COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013. Pág. 197

Fig. 02. Fotografía interior de «House of the Future», A&P Smithson. 1956

Fig. 03. Silla Tulip y silla Egg, A&P Smithson. 1956

Fig 04. Silla Egg, A&P Smithson. 1956

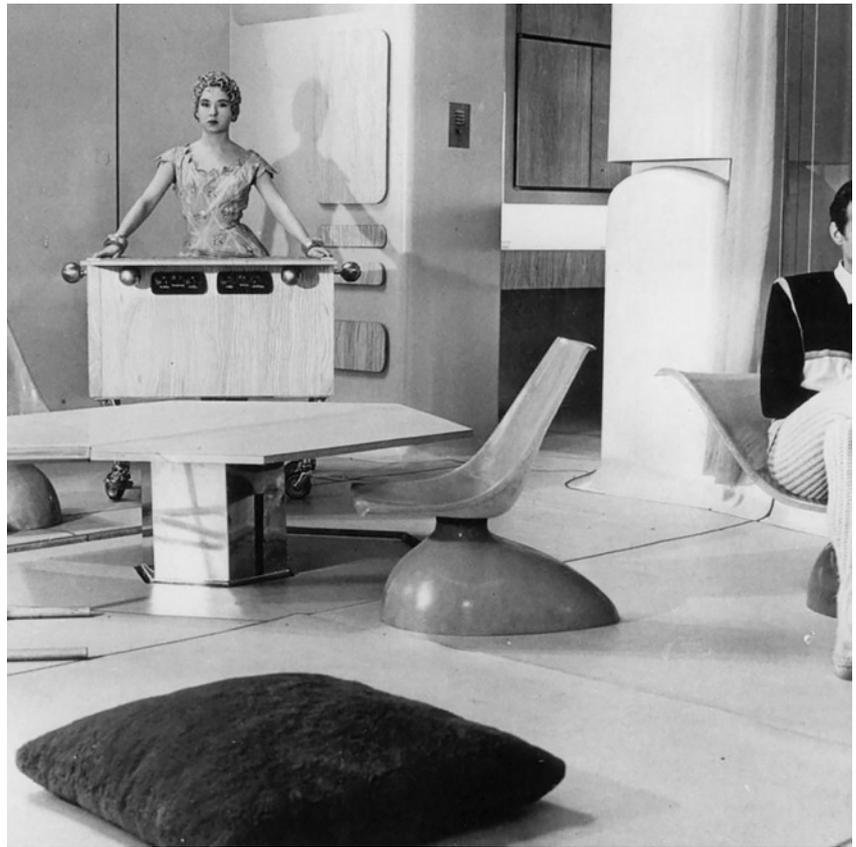


Fig 05. Interior del salón de «House of the Future», A&P Smithson. Fotografía: John McCain. 1956



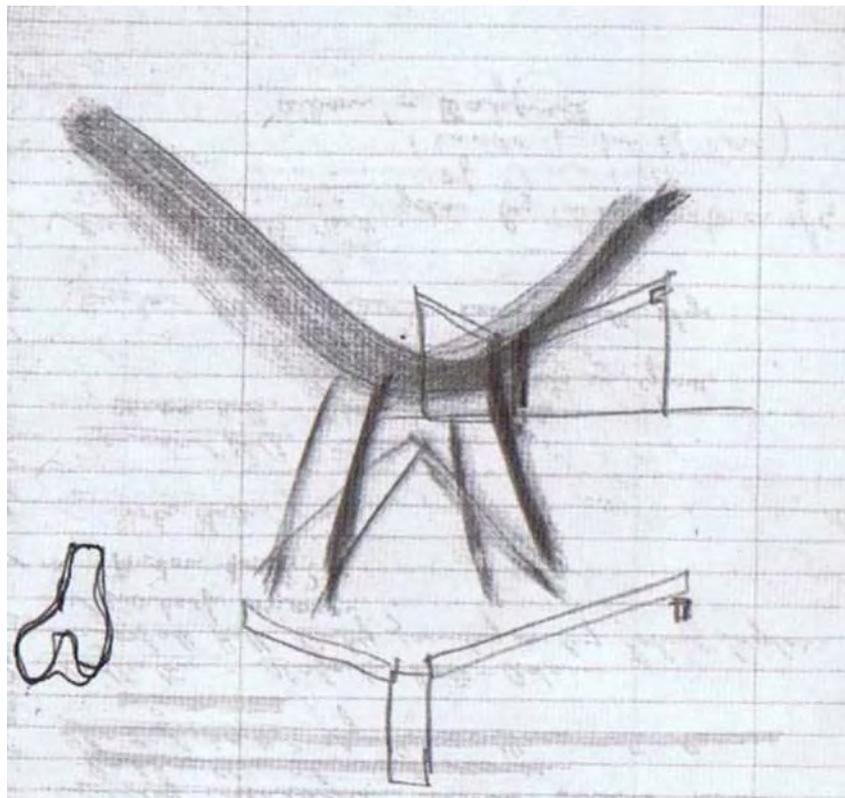
Estaba claro que el material del futuro era de naturaleza plástica y las sillas de fibra de vidrio de sus admirados Eames y Saarinen así lo vaticinaban. El *tupperware* era un objeto comúnmente aceptado en la domesticidad americana. Las revistas populares habían pregonado la llegada de este nuevo material a sus hogares y alababan sus innegables cualidades domésticas por su higiene y fácil limpieza. De la misma manera, la casa parecía un producto de consumo de plástico más, una pieza moldeada con un contorno preciso pero invariable, preparado para ser producido en masa y fácilmente transportable.

Pero la realidad era que, paradójicamente, la casa sólo era capaz de simular esa materialidad. El hecho es que la casa no estaba construida en plástico sino que se había ejecutado en contrachapado, escayola y emulsión de pintura: materiales tradicionales que servían para recrear una ilusión plástica. La casa era pues una pura escenificación, ni siquiera un prototipo, sino una maqueta de arquitectura hecha a escala real. Los únicos objetos reales, a los únicos que se les dio el valor de realizarse de la misma forma de que aparentaban fueron los modelos de sillas. Tal vez, en su intento de sobrevivir al experimento, de tratar de alargar la vida de estos diseños más allá de los veinticinco días que duró la exposición. (Fig.5)

Un pie revelador. Primer croquis de la silla Tulip

El primer croquis que se conserva de la silla Tulip nos presenta un modelo de silla en línea con lo que el mercado del mueble podía ofrecer en 1956. Respaldo y asiento estaban unificados en un único cuerpo que fácilmente ya se podría identificar como un moldeado de doble curvatura, probablemente en poliéster. El soporte se dibuja mediante cuatro patas probablemente en acero dada la delgadez con la que se representan. (Fig.6)

Fig. 06. Croquis de la silla Tullip, Allison Smithson. 1955

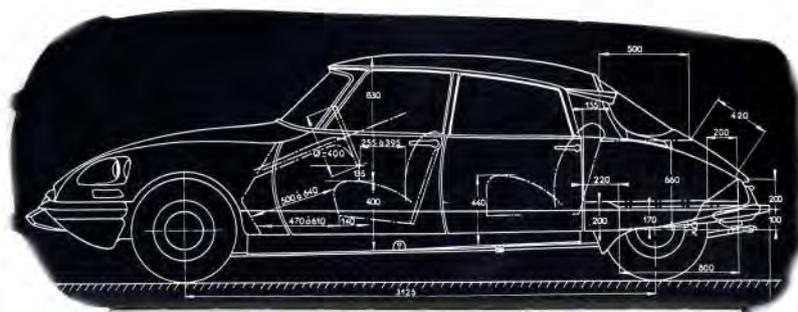


Sin embargo el diseño final sufriría importantes cambios, y son precisamente esas modificaciones las que denotan una toma de riesgos por parte de su autora, Alison Smithson.² Parece como si ante un primer boceto completamente coherente con su época, Alison Smithson se preguntase qué es lo que debería ser modificado en aquel modelo para que resultase apropiado para una casa del futuro. La respuesta es desconcertante y reveladora, puesto que en el diseño que finalmente se construyó es la estructura, el soporte de la silla, lo que es sustituido por un apoyo en tangencia con forma de medio huevo y con un acabado similar al del respaldo—asiento.

El dibujo revela esa apropiación tan característica en el proceder de los Smithson que hacen de objetos encontrados a su paso y que posteriormente incorporan de forma desprejuiciada a su imaginario. Ellos mismos bautizarían esta práctica con el nombre de estética «as found», que tienen como claro referente al *objet-trouvé* duchampiano o al *ready-made* americano. En este caso la silla tomará sin ambages el cuerpo que sus admirados Eames emplearán en muchos de sus modelos. Es comprensible la apropiación de Alison si se tiene en cuenta las características que los hacían diseños perfectamente asumibles en un futuro hipotético: cuerpo ergonómico, material plástico fácilmente lavable, susceptible de ser fabricado en masa, ligero... todas estas cualidades se hacen atractivas a los ojos de los Smithson y por ello no dudan en asumirlas como punto de partida. Sin embargo, el radical cambio en el soporte imprime un decisivo giro cualitativo al diseño. De repente el asiento se vuelve estático, pesado, imposible

2. Es ella la que aparece como autora de los dibujos en solitario.

Fig. 07. Modelo Citroën DS 19. 1956



de apilar, complejo de transportar y difícilmente variable —recuérdense todas las variantes que los Eames hicieron de sus propios diseños, como si éstos fueran en realidad sistemas abiertos preparados para ser modificados al gusto. Es en este gesto donde marcan una gran distancia con el resto de piezas coetáneas y por tanto es allí donde debemos entender que reside la condición de futurible inoculada por los Smithson.

Preguntarse qué idea tenían los Smithson sobre la domesticidad del futuro implica recurrir a la comparativa que ellos mismos frecuentaron con el interior del automóvil, tanto por sus «escrupulosos intentos de proporcionar un cierto nivel de rendimiento»³ —la casa del futuro estaba pensada para una tarea precisa, herencia del positivismo racionalista— como por su referencia a la movilidad: «la movilidad se ha convertido en la característica de nuestro período»⁴, diría Peter Smithson. Movilidad social y física, la sensación de un cierto tipo de libertad cuyo emblema es el coche poseído individualmente: la casa del futuro será una suerte de caravana autotransportable.

Un coche en particular fascinaba a los Smithson: el Citroën DS 19, diseñado en el mismo 1956, año de la exposición de la Casa del Futuro. Emulando la fascinación lecorbuseriana por el automóvil, fotografiaron el coche delante de su casa de campo en Fonthill e incluso Alison llegaría a dedicarle un libro completo titulado *AS in DS*, que toma sorprendentemente el contorno del propio coche para su edición impresa. (fig. 7) El DS se convirtió así en una referencia explícita para la Casa de Futuro, al respecto Peter escribe:

«Mi memoria me dice que en 1956 Citroën lanzó su primer coche de posguerra, el Citroën DS. Era una idea milagrosa y completamente nueva del automóvil. Sus paneles estaban visual y realmente separados... el agua pasaba entre ellos y era recogida en un canalón trasero; fluyendo gracias a la presión del aire y a la gravedad en los bajos. Era una estética de articulaciones explícitas.»⁵

3. COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013. Pág. 204

4. SMITHSON, Alison y Peter, en el artículo «Mobility» de la revista *Design* de mayo de 1958

5. Recogido en un manuscrito titulado «1956. El DS: La casa del futuro 8y Dubrovnik!» Fechado el 28 de septiembre de 2001.

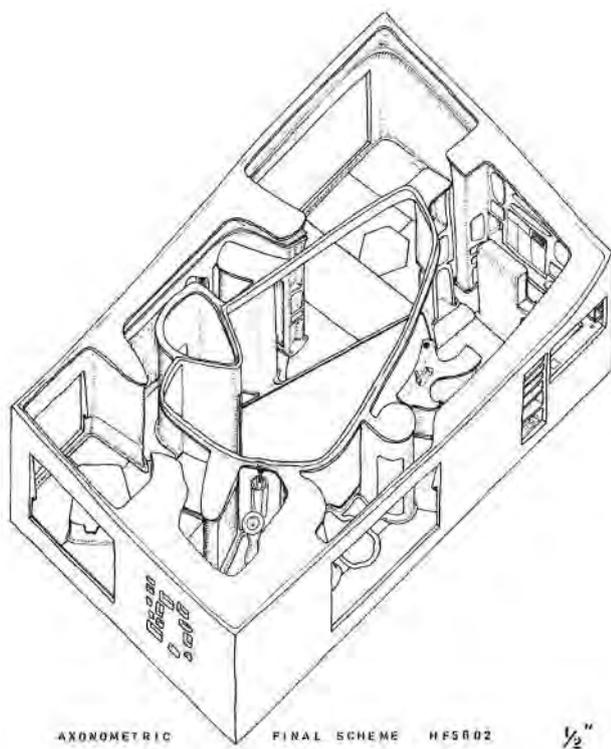


Fig. 08. Axonometría del proyecto para «House of the Future», A&P Smithson. 1956

Fig. 09. Mesa hexagonal para «House of the Future», A&P Smithson. 1956

«La casa del futuro llevaba a cabo un mismo juego con paneles doblemente curvados y con articulaciones explícitas. Articulaciones, cuya colocación hacía sutilmente aparente la curvatura.»⁶

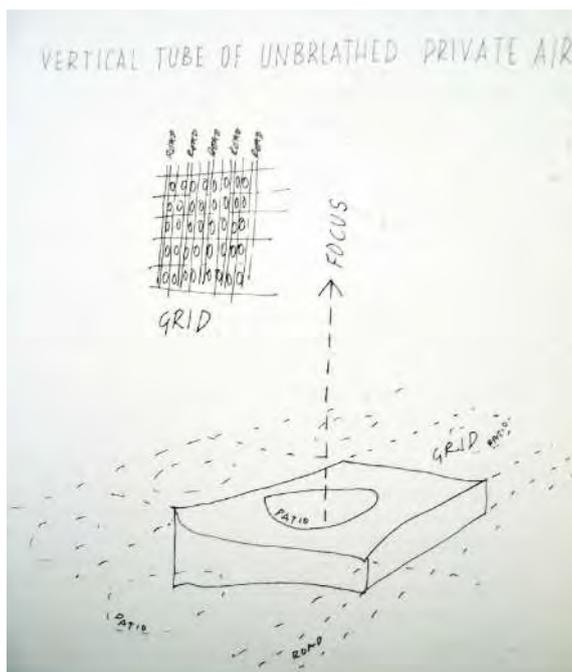
Imaginamos ahora la forma en que Allison pensaba la casa—exposición en sus primeros bocetos, a la manera del referido interior de coche, donde todas las funciones se hayan integradas. La estructura no tiene nada que ver con lo que nosotros vemos, ésta pertenece a la lógica interna del objeto pero no tiene por qué traslucirse. Lo que le llega al ocupante es una piel interna que envuelve el cubículo y todos sus «electrodomésticos integrados» mediante una superficie continua. Las sillas diseñadas para tal espacio se entienden ahora como los asientos de esa cabina, estáticos, fijos en su posición predeterminada, entregados a esa misma estética del «todo en su sitio». La silla anticipa esa independencia entre piel y estructura, de tal forma que la segunda no condicione la vocación orgánica de la primera. Tomando como referencia el automóvil no había duda de que el futuro debía de ser definitivamente biodinámico. (fig. 8)

Los muebles del Hortus Conclusus moderno

Si observamos las fotografías que los Smithson hicieron tomar de proyectos posteriores —véase Ansty Plum House, Wiltshire— veremos la continua insistencia en situar cuidadosamente sillas —modelos suyos o ajenos— en todas las terrazas, ventanas y porches haciendo referencia a ese momento de tranquila contemplación del paisaje circundante. Las sillas son minuciosamente colocadas en una escenificación del uso futuro anhelado por sus autores, son objetos cargados de un programa latente, signos de activación del espacio. (fig.9)

6. En SMITHSON, Alison. *As in Ds: an eye on the road*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001

Fig. 10. «Tubo vertical de aire privado e irrespirado», diagrama para la Casa del Futuro. A&P Smithson. 1956



Las sillas de la Casa del Futuro cumplirán idéntica función pero en un sentido inverso. La buscada estaticidad de los muebles (apoyos fijos, mesa integrada...) hace referencia a un espacio doméstico introvertido, que se mira a sí mismo. Todas las piezas se esfuerzan en remarcar el carácter autorreferencial del espacio, ni siquiera se esfuerzan en mirar al patio central que domina la casa. La respuesta reside en el carácter deliberadamente oclusivo que desea enfatizar: la casa como un búnker. Resultan especialmente reveladores al respecto los dibujos que nos han llegado de una hipotética agrupación de estas casas. En ellos se nos muestra cómo las piezas se yuxtaponen directamente en una solución de continuidad que impide la posibilidad de practicar huecos para asomarse al paisaje. Las casas se concatenan unas a otras desdeñando lo que un exterior previsiblemente contaminado pudiera proporcionar. La casa es una suerte de «Hortus Conclusus» moderno, donde el jardín se encuentra debidamente encapsulado —no encontramos muebles allí, las dimensiones impiden hacer vida en él— dentro de la casa para dotarla de luz y de aire limpio, un tubo de aire privado y aún no respirado como Peter Smithson explicaría en su célebre esquema. (fig.10)

Son precisamente sus muebles los que servirán como elemento vehicular para explicitar deliberadamente esta reflexión. La sorprendente mesa hexagonal que es capaz de integrarse en el suelo nos hace un guiño literal al cuadro «El jardín del paraíso» de autor desconocido fechado alrededor del 1400. La feliz coincidencia hace de la mesa un objeto cargado de simbolismo que nos refiere directamente ese jardín idílico cerrado: una casa que sirve de filtro de las amenazas exteriores como el verdadero paraíso del futuro. (fig.11)

En 1955 —un año antes que la exposición del Daily Mail— el cineasta francés Jacques Tati estrena su película más exitosa *Mon Oncle* donde lleva a cabo una parodia blanca de la vida moderna y ultra-técnicada de la familia Arpel a la que contrapone el encanto y la calidez de la vida

Fig. 11. «El jardín del paraíso», maestro del Middle Rhine. 1400 aprox.

Fig. 12. Fotograma de la casa de los Arpel en «Mon Oncle», Jacques Tati. 1957



tradicional del protagonista Monsieur Hulot. En el filme se realiza una puesta en escena de la pugna entre dos formas diferentes de vivir pero que en realidad representan a su vez el enfrentamiento de las dos corrientes de pensamiento de mayor protagonismo en el siglo XX: por un lado la del positivismo y la fe en el progreso tecnocrático aplicado a las esferas sociales y la del intento de un nuevo subjetivismo o vitalismo propulsado por Husserl, Heidegger, Bachelard o Merleau—Ponty. Los Smithson asumirán curiosamente ambos postulados indistintamente a lo largo de su carrera, sin embargo esta Casa del Futuro simboliza casi como ninguna otra la primera de las corrientes, por eso no es de extrañar que surjan importantes analogías entre la propuesta de los Smithson y la casa de los Arpel. Para mayor coincidencia el hecho de que el patriarca de los Arpel trabaje en una fábrica de plásticos y que su mujer tenga el característico nombre de Plastanos hacen ver el carácter frío y ausente de memoria que para el autor que

representan la villa de plástico de los Arpel y los objetos que en ella habitan. (fig.12)

La casa y sus muebles se presentan como un traje incómodo para la moderna familia Arpel. La crítica es lógica puesto que cualquier costumbre doméstica vaticinada por los Smithson con veinticinco años de antelación se vería en ese 1956 —y en la actualidad— como una incómoda impostura. La película nos narra la vida de sus habitantes como la sucesión de esperpénticas escenas donde éstos se ven forzados a adecuar su vida y costumbres a una casa y unos objetos que, aunque confiados de las bondades del progreso tecno—científico aceptan de buen grado, a la postre les son completamente ajenos.

La «Casa del Futuro» quedará como un solitario naufragio dentro de la producción smithsoniana, que pronto olvidarán para dar paso a nuevas ideas. Sin embargo serán los diseños de mobiliario, y no serán pocos los casos a lo largo de la historiografía de la arquitectura moderna en que esto ocurra, los que realmente sean capaces de superar la temporalidad de la propuesta. Trascendiendo a su propia escala, los diseños de sus sillas, acaso lo único pensado para perdurar, se convierten así en los verdaderos portadores del contenido arquitectónico de la casa. A partir de 1956 los veremos habitando gran parte de sus casas esperando la llegada de ese impredecible futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2013
- COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: COAMU, 2010
- DE FUSCO, Renato. *Historia del diseño*. Barcelona: Santa&Cole Publicaciones S.L. 2005
- EMERY, Marc. *Muebles diseñados por arquitectos*. Barcelona: Editorial Stylos S.A. 1984
- SMITHSON, Alison. *Cambiando el arte de habitar : piezas de Mies, sueños de los Eames, los Smithson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000
- SMITHSON, Alison and Peter. *The heroic period of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1981.
- SMITHSON, Alison. *As in Ds: an eye on the road*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001
- SMITHSON, Peter. *Peter Smithson, conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- VAN DEN HEUVEL, Dick. *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2000

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Serafina Amoroso

serafina.amoroso@hotmail.it

Maryori Casado Lara

Universidad Politécnica de Madrid / marjocalara@gmail.com

Potencialidades (y límites) de las tecnologías virtuales inmersivas: hacia un Urbanismo Tetradimensional / *Potentialities (and limitations) of virtual immersive technologies: towards a Tetradimensional Urbanism*

La ubicuidad de las tecnologías inmersivas virtuales está contribuyendo a transformar nuestro sentido de privacidad e intimidad, difuminando la división entre espacios públicos y privados, domésticos y urbanos. Por un lado, la pandemia del COVID-19 ha impulsado su uso y, por otro, iniciativas como exposiciones y conferencias organizadas en entornos virtuales y digitales nos han dado la oportunidad de interrogarnos sobre el papel actual de la arquitectura en la configuración del mundo. Recorriendo brevemente algunos de los eventos en los que se ha planteado la ruptura del espacio tradicional de la casa y la compleja interacción entre la arquitectura (doméstica) y los medios (sociales), y analizando algunos casos de estudio de prácticas curatoriales contemporáneas, el artículo pretende explorar el surgimiento de nuevas formas de convivencia que tienen un profundo impacto en los espacios domésticos y las relaciones sociales. El paso de una aldea global a un hogar global cuestiona conceptos como edificios, propiedad, privacidad, intimidad, al tiempo que vuelve a abordar la simple verdad de que - incluso en los mundos digitales y precisamente debido a su estado tridimensional - el espacio (físico) todavía importa. Por esta misma razón, las tecnologías inmersivas virtuales se han convertido en una preocupación de la arquitectura, que deja abierta la cuestión de si y cómo esta capa adicional superpuesta a los modelos domésticos y urbanos actuales podría mejorar nuestro hábitat en pie de igualdad.

The ubiquitousness of virtual immersive technologies is contributing to changing our sense of privacy and intimacy, blurring the split between private and public, domestic and urban spaces. On the one hand, the COVID-19 pandemic has propelled forward their use and, on the other, initiatives such as exhibitions and conferences staged in virtual and digital environments have given us the opportunity to interrogate architecture's role in shaping the world today. Briefly going through some of the most important events which have posed the disruption of the traditional space of the house and the complex interaction between (domestic) architecture and (social) media, while analysing some suitable case studies of contemporary curatorial practices, the paper pretends to explore the emergence of new ways of living together which have a deep impact on domestic spaces and social relationships. The shift from a global village to a global home questions concepts like buildings, ownership, privacy, intimacy, while readdressing, at the same time, the simple truth that - even in digital worlds and precisely because of their three-dimensional status - (physical) space still matters. For this very reason virtual immersive technologies have become of architectural concern, leaving open the question of whether and how this additional layer superimposed to current domestic and urban models could improve our habitat on an equal footing.

tecnologías virtuales inmersivas, prácticas curatoriales, domesticidades, cuerpos virtuales, límites borrosos, casa global /// virtual immersive technologies, curatorial practices, domesticities, virtual bodies, blurring boundaries, global home

Fecha de envío: 22/09/2021 | Fecha de aceptación: 07/12/2021



Introduction

«On the horizon looms a new kind of society that no longer distinguishes between humans and things, nature and culture, politics, and technology, and instead forms a collection of humans as well as non-human «delegates», all possessed with a voice and a vote... a thing is accordingly no longer a dumb object, but a part of social discourse»¹.

The ubiquity of virtual space has changed both our sense of loneliness and our way of living together, having a deep impact on domestic spaces and social relationships.

The disruption of the traditional space of the house and the complex interaction between (domestic) architecture and (social) media had been already explored, depicting techno-utopian rhetoric scenarios, in the eighties, in such exhibitions as *La Casa Telematica* ('The Telematic House') at the sixty-first *Fiera Internazionale di Milano* in 1982, designed by Italian architect, artist and designer Ugo La Pietra, together with Gianfranco Bettetini and Aldo Grasso. 'The Telematic House' was a full-scale version of an idea which La Pietra had started thinking about on the occasion of the exhibition 'Italy: The New Domestic Landscape', curated by Emilio Ambasz in 1972 at the MoMA in New York, an exhibition that «is now seen as a milestone that contributed to the building of a new landscape linking media, design and architecture while arguably marking the moment in which the Italian radicals started to follow a more (American) commercial aesthetic»². Aesthetically characterized by the most common tropes of postmodern architecture, such as primary shapes, fake marbles, bold colors, the 'Telematic House' was very much like a television set, a theatre in which new domestic rituals were staged blending domestic with public spheres in a space where everyone was at the same time

-
1. KUHNERT, N.; NGO, A, 2014. Get Real! Architectural Realities. *Arch + Journal for Architecture and Urbanism*. Autumn 2014. Vol.47, pp. 10-11. ISBN 9783931435295
 2. SZACKA, Léa-Catherine, 2021. Screen's Domesticity: from the Postmodern House to Our House. *Architectural Digest* [online]. Vol. 91, Issue 1, p. 79. Available from: <https://doi.org/10.1002/ad.2656>

Fig. 01. Space Popular, VII Festival Arquia-Próxima 2020. The Arena - Iñaqui Carnicero speaking during the festival.



spectator, actor, set designer. Information flux and spectacle permeated a domestic environment in which the boundaries between the reality of the house and the fictional world of the set were blurred.

Television and screens in general had already been protagonists in many other exhibitions held in the fifties and in the sixties: the appealing collage *Just what is it that makes today's homes so different*, produced by artist Richard Hamilton in 1956 in the frame of the 'This is tomorrow' exhibition, pointed out the centrality of television in fifties British domestic life; the 'House of the Future', designed by Alison and Peter Smithson in 1956 for the 'Daily Mail Ideal Home Exhibition', or the drawings produced by François Dallegret for Reyner Banham's article entitled 'A Home Is Not a House', halfway between hippie and ultra-technological aesthetics, investigated the interaction between architecture and its environment through television, screens and media technologies. The impact of media on the relationship between the public and the private and on domestic intimacy was also dealt with by Beatriz Colomina in her 1995 article 'The MediaHouse'. Television, fax machines, computer networks³ brought the outside world inside; 24-hours pay-television channels, and music video channels like MTV, in the early eighties, paved the way for the multiplication of screens, which would transform the togetherness symbolized by television as the focal point of the home into an individual experience consumed by different members of the household in different part of the house.

In fact, while the above mentioned references posed the issue of the consumption of television in terms of an individual experience, now 'virtual reality' – as the experience of digital 3D models via wearable immersive media has been called – provides an opportunity to refocus our efforts in addressing new forms of togetherness.

3. The internet, as we know it, was developed in 1962 by the experimental computer network known as ARPANET, which was comprised by a selected group of American universities and research centres. The purpose of the 'network' was to share and collaborate on projects. For more information see: COHEN-ALMAGOR, Raphael, 2011. Internet History. International Journal of Technoethics [online]. Vol. 2, Issue 2, pp. 46-64. DOI 10.4018/jte.2011040104

«With the outbreak of COVID-19, domestic and private environments turned into public spaces and theatres of the everyday. Now more than ever, we live in media houses where screens are the ultimate mediators between inside and outside. The real and the simulacra get superimposed, creating an advanced level of individualism that allows us to – paradoxically – live together». ⁴

Virtual spaces, accessible from our homes, are becoming more and more an escape solution and a way to connect with others. For Spanish architects and designers David Jiménez y María Ángeles Peñalver, founders of *Common World*, new processes and methodologies must be put in place in order «to be in a virtual space where the virtual part doesn't feel like a plan b». ⁵

Learning from exhibitions and curatorial practices

Online exhibitions based on VR immersive technologies address issues about the dissolution of individuality (private) towards collective (public) space in the home, and the reconfigurations of spatial and temporal dimensions of our domesticity. By doing so, they give us the opportunity to explore the idea of other forms and meanings of being situated in space, which may affect the way people behave and interact with each other. Not to mention the fact that they represent experimental platforms from which possible futures could emerge.

An example of such platforms is the *VII Festival Arquia/Próxima 2020*, under the theme *Punto de inflexión* (Turning Point), designed by the London-based practice Space Popular (Lara Lesmes y Fredrik Hellberg), and curated by Gonzalo Herrero Delicado for The Arquia Foundation, which has been so far the first-ever architecture conference held in virtual reality. When transporting the event online, Space Popular created nine virtual rooms, organized on a grid reminiscent of the festival's originally intended site: Barcelona's Ensanche⁶. Each room was created with recognizable elements of the city of Barcelona, ranging from buildings and facades to pavements and streetlamps. Moreover, they were customized according to different purposes: The central *Arena* (fig. 1) had an amphitheater layout to host different kinds of events, such as roundtable discussions, lectures, award ceremonies; the 4 rooms of *Galería Próxima* were dedicated to the 4 sections in which the *Próxima* nominated projects had been curated; the *Galería Becas* hosted the exhibition of the competition projects awarded with scholarships; the *Galería Documental* was dedicated to the documentary by Javier Peña commissioned by Fundación Arquia for this edition. As Hellberg and Lesmes explained, «all this generates a close and familiar space for anyone visiting the platform, which is very important to generate interaction among them». ⁷

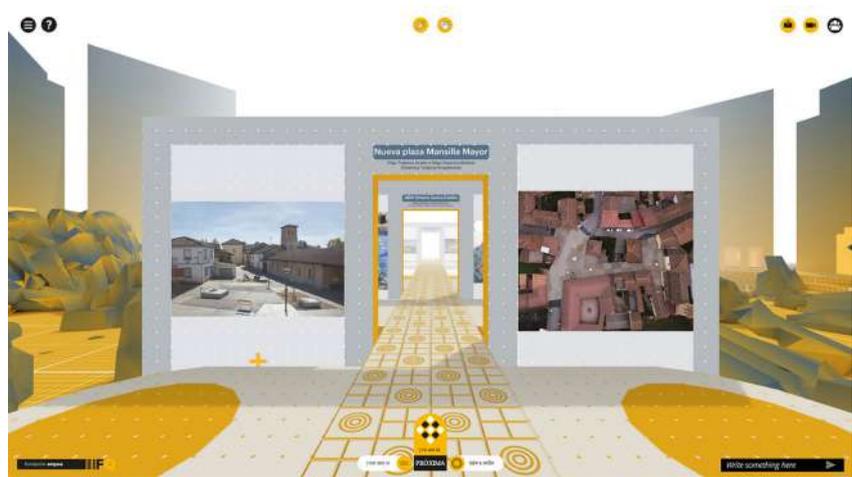
4. SZACKA, Léa-Catherine, 2021. Screen's Domesticity: from the Postmodern House to Our House. *Architectural Digest* [online]. Vol. 91, Issue 1, p. 83. Available from: <https://doi.org/10.1002/ad.2656>

5. Common-World, 2021. Homepage. In *Common World* [online]. Available from: <https://www.commonworld.space/>

6. Due to Covid-19, the event took place online.

7. INGRAM, Tracey, 2020. Why do Virtual Spaces Always Mimic the Real World? (Hint: It's not because designers are lazy). *Frame* [online]. 17 November 2020. Available from: <https://www.frameweb.com/article/space-popular-interview>.

Fig 02. Space Popular, Galería Próxima - Block One seen from above (Online 2020).



Considering the dependence on virtual space due to Covid-19 crisis, the use of digital communication technologies was accentuated, and many projects used videoconferencing tools in order to close the distance between each other. However, for Herrero Delicado that was not engaging for neither of the participants, which is why he proposed «to do something that was more social»⁸ for the *Arquia-Próxima 2020* event, «where people could talk to each other, discussing, bitching or gossiping about what was happening»⁹. The design and shape of the rooms promoted social exchanges between everyone who participated in the event, with a «traditional» gallery setting (fig. 2), which can be described as walking into a conventional two-dimensional website, in which «between pages you may bump into a friend who is also visiting and take a few steps down to the side gardens for a chat».¹⁰ Taking into account that the event was proposed to operate at an international scale, all 3D assets were conceived as extensively accessible rooms. This means that «they had to be as ‘simple’ as possible and quite ‘cheap’ rooms – at least in terms of bytes – in order to be used in every device and connection».¹¹ For example, the avatars¹² (fig. 3), specifically designed for the virtual space of the rooms of the event, were two-dimensional graphic entities that contained two images

8. FAIRS, Marcus, 2020. Space Popular designs world’s first VR architecture conference as alternative to ‘boring’ Zoom talks. *Dezeen* [online]. 3 November 2020. Available from: <https://www.dezeen.com/2020/11/03/space-popular-worlds-first-virtual-architecture-conference/>

9. Ibidem

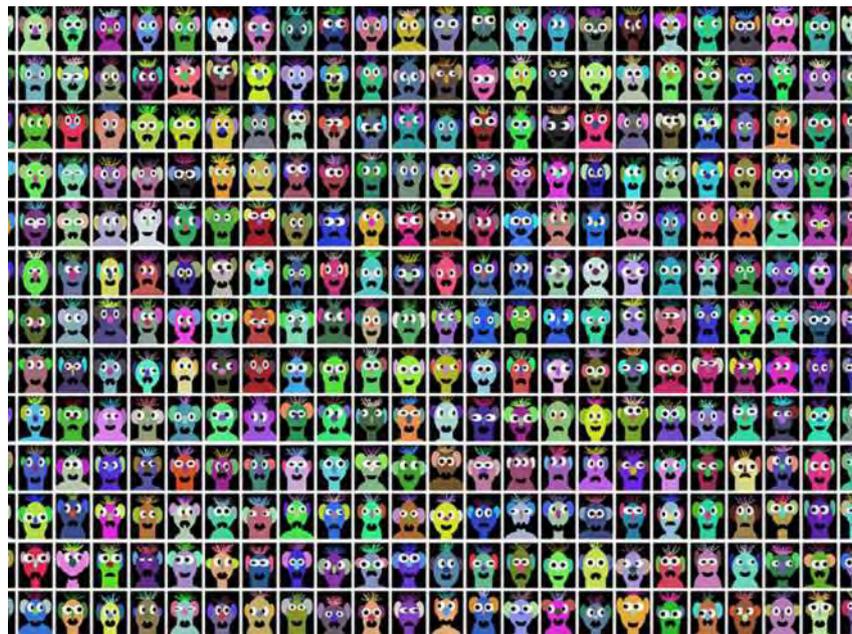
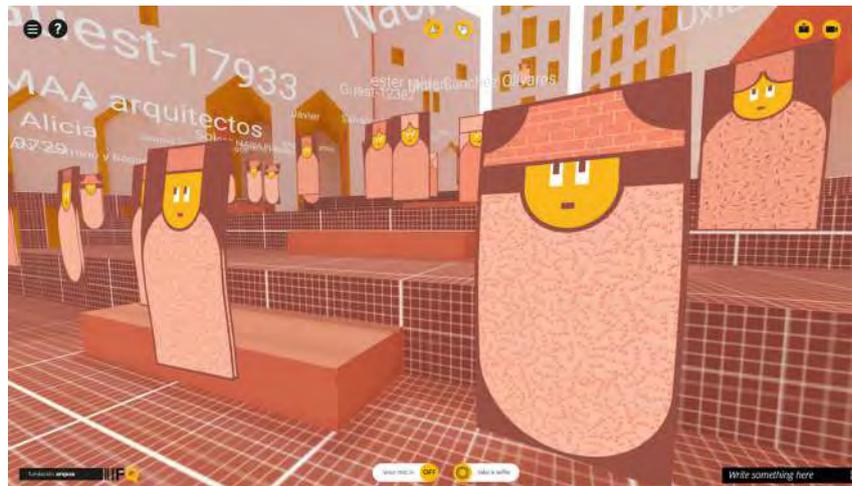
10. KHAN, Zohra, 2020. An architectural conference in VR by Space Popular reflects virtual togetherness. *Stir World: See, think, inspire, reflect* [online]. 13 November 2020. Available from: <https://www.stirworld.com/see-features-an-architectural-conference-in-vr-by-space-popular-reflects-virtual-togetherness>.

11. LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2020. Punto de Inflexión. *Spacepopular.com* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima>.

12. The term is derived from the Sanskrit word Avatara, which is originally referred to the incarnation of a Hindu god and particularly the god Vishnu. These entities used avatars as their physical representation in the mortal world of humanity; it was the vehicle through which they had access. With the rise of computer technologies and videogames, the word defines users’ representation in virtual worlds (See: WAGGONER, Zach, 2009. *My Avatar, My Self: Identity in Video Role-Playing Games*. North Carolina: McFarland & Company, p. 8. ISBN 9780786454099).

Fig. 03. Space Popular, Avatars designed by Space Popular for Arquia- Próxima 2020 (Online 2020).

Fig. 04. Marleen Stikker, Avatar generator for the platform De Digitale Stad (Online 1994).



(back and front) and, even if quite abstract, were given the possibility of moving their eyes, heads and bodies in response to different navigation and audio inputs, in order to grant mutual interaction. Avatars are important to create a sense of identity and digital presence in an exhibition – one that allows the representation of the visitors in space. This aspect can also be noted in the project *De Digitale Stad* (DDS) (1994) by Marleen Stikker. This interactive system simulated digital cities,

«allowing their citizens to navigate more intuitively. Users could fetch their mail at an email facility called ‘post office’, they could set-up their own homepages called ‘houses’ that were reachable by traveling across ‘squares’, or they could hang out in a café, which we nowadays see as a chat room».¹³

13. ALBERTS, Gerard Marc; WENT, Marc; JANSMA, Robert, 2017. Archaeology of the Amsterdam digital city: why digital data are dynamic and should be treated accordingly. *Internet Histories* [online]. April 2017. Vol. 1, Issue 1-2, p. 149. Available in: <https://doi.org/10.1080/24701475.2017.1309852>

Additionally, the platform had customizable avatars,¹⁴ (fig. 4) that «created a simple but effectively distinctive images for every user»¹⁵, and in doing so one could apperceive a sense of presence and *being* in the space.

In both *De Digitale Stad* and *Arquia- Próxima 2020: Turning Point*, their platforms allowed their visitors to interact with each other through their virtual representations. While in *DDS city*, because of the limited technologies at the time, visitors were able to talk with each other in the *Café* only by a chat function, *Próxima* added onto this social aspect by allowing people to use their microphones to chat with each other and even listen when someone was approaching. In other words, visitors' virtual presence could be felt and had an effect on the space, which a virtual architecture event had never achieved before. And it is precisely this social component that makes *Próxima* set itself as an important reference.

Nested and merged spaces

What is it that makes architectural virtual exhibitions so different, so appealing?¹⁶ As opposed to their static web pages counterpart, virtual exhibitions provide a more immersive experience, featuring navigation and interactive elements from video games. As Mark Wolf pointed out, videogames are a unique medium which «combine real-time game play with a navigable, onscreen diegetic space and the first to feature avatars and player-controlled surrogates that could influence onscreen events: real-time user interaction in one machine».¹⁷ Although a deeper insight into the mutual influences between architecture and video-games goes beyond the scope of this paper, it should be stressed that video-game design, and above all the mechanic of open-world video games, have opened up new research horizons into the interconnections of virtual and non-virtual spaces, paradoxically having the potential to foster disruptive spatial practices and experiences, on the one hand, and, on the other, re-enacting hegemonic discourses and power structures.¹⁸ Likewise, the possible implications of the fact that in virtual worlds your avatar might

14. Net-users were able to acquire a different and parallel identity online; it was still possible, at the time, to navigate anonymously without being directly connected or traced. But more importantly, the system provided a social platform and community where real connections with others could be made without the need to go out of the house.

15. Alberts, Gerard Marc; WENT, Marc; Jansma, Robert, 2017. Archaeology of the Amsterdam digital city: why digital data are dynamic and should be treated accordingly. *Internet Histories* [online]. April 2017. Vol. 1, Issue 1-2, p. 152. Available in: <https://doi.org/10.1080/24701475.2017.1309852>

16. "What is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing?" is the title of the article by critic Sylvia Lavin for the publication *As Seen: Exhibitions that Made Architecture and Design History* in 2017. See: LAVIN, Sylvia, 2017. What is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing? In: *As Seen: Exhibitions that Made Architecture and Design History*. RYAN, Zoë (ed.). Chicago: Art Institute of Chicago. pp. 118-123. ISBN 9780300228625

17. WAGGONER, Zach, 2009. *My Avatar, My Self: Identity in Video Role-Playing Games*. North Carolina: McFarland & Company, p. 8. ISBN 9780786454099

18. Jack Denham y Matthew Spokes, for instance, reflects about the possibility of positioning open-world video games as both contested spatial experiences and opportunities to challenge spatialised inequalities. For more information, See: DENHAM, Jack; SPOKES, Matthew, 2020. The Right to the Virtual City: Rural Retreatism in Open-World Video Games. *New Media & Society* [online]. 4 May 2020. No. 6. Available from: <https://doi.org/10.1177/1461444820917114>.

take any form, even extending your body into architecture, lie beyond the aims of this text. We are more interested in raising questions about whether spatial interactivity might change the perception of (real) space or not.

James Paul Gee has coined the term 'affinity spaces' to define spaces where people with an affinity (i.e., shared interests and passions; in his case, affinity for playing a video game) gather; they contain both physical and virtual spaces (and sub-spaces) that are nested within one another and interconnected (such as Twitch TV and YouTube channels, the game itself, conventions, clubs, coffee house, etc.). According to him, «space is a 'social' term. The word 'empty space' means a space that is not being used socially. It is certainly never empty of things».¹⁹ Affinity spaces, as Gee details, are also spaces where people organize themselves through emergent and bottom-up forms of socialisation, competing with institutions and states.²⁰ Agreeing with David Harvey's studies,²¹ we cannot help but express our scepticism about this kind of alleged freedom, questioning to what extent these spaces are not influenced by the market. However, our main research concern is tentatively exploring the potentials and the limitations of the powerful tools and devices provided by immersive technologies, with a special focus on their consequences on domestic spaces and the renegotiation of their boundaries.

According to Space Popular, we are moving from the 'global village' to the 'global home', as we can now cohabitate virtual worlds from the comfort of our homes. In their visionary speculation for the future of virtual immersive and augmented environments, Lara Lesmes y Fredrik Hellberg state that the overlay of physical environments at each end of the shared virtual realm produces what they define a 'Venn room'²² (fig. 6): «The Venn Room by Space Popular depicts a series of possible scenarios of cohabitation in which issues of integration, interface, exposure, overlap, representation, storage and ownership in the augmented future for our domestic environments are put into perspective through everyday narratives»²³. Space Popular figure a third spatial entity in which qualities of the other spaces involved merge, and blend with each other, generating a hybrid space «where the overlay of both rooms equates to a shared glitch from which whole new worlds emerge»²⁴, worlds in which formal and functional categories collide and can challenge our behavioural codes and rituals. The 'Venn Room' exhibition (fig. 5) puts on the table the idea of an

19. GEE, James, 2020. *What Is a Human? Language, Mind, and Culture*. Springer International Publishing AG, p. 233. ISBN-13 978-3030503819

20. Ibidem, p. 234

21. See: Harvey, David, 2019. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso. ISBN-10: 1844678822

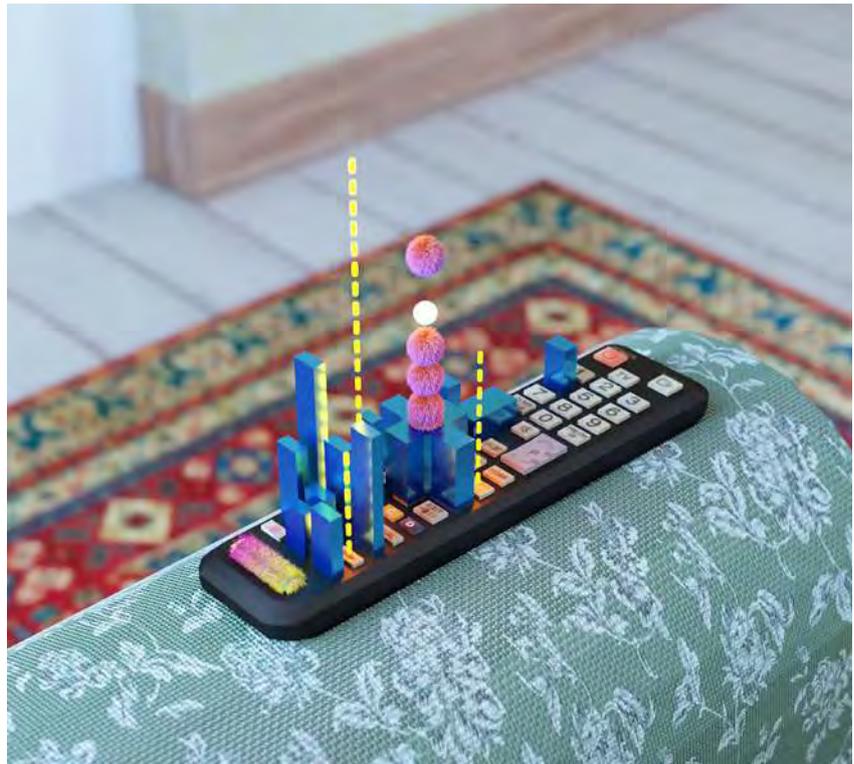
22. The 'Venn Room' was a spatial mixed reality experience first shown at the Tallin Architecture Biennale in 2019, curated by Yael Reisner.

23. LESMES, Lara; HELMBERG, Fredrik, 2019. The Venn Room. In *SpacePopular.com* [online]. [Accessed 15 may 2021]. Available from: <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>

24. LESMES, Lara; HELMBERG, Fredrik, 2019. Who owns the global home?. In *Tallinn Architecture Biennale. TAB19 "Beauty Matters"*, Rebecca Collings (ed.). Tallin: Estonian Museum of Architecture, p. 145. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---who-owns-the-global-home>

Fig. 05. Space Popular, Augmented potential of objects to be smart. The Venn Room (TAB19 «Beauty Matters» 2019).

Fig. 06. Space Popular, 3D model layout of the exhibition “The Venn Room” (TAB19 “Beauty Matters” 2019).



interactive house, in which, just as in video games, every object expands and generate an array of applications and uses. It becomes a possible scenario of misalignment in which several controversial issues about a renewed role of architecture may emerge: in a world in which there is no body to shelter, everything is changing by the second, and walls are made of pixels, concepts like buildings, ownership, privacy, intimacy are being questioned at their core.²⁵ The traditional functional zoning and domestic layouts no longer need to be coordinated: their own mission becomes totally inappropriate and unnecessary, because merged reality can bring their previously designated spaces and rooms momentarily together.

An example of the latter issues is the *Freestyle: Architectural Adventures in Mass Media* exhibition curated by Shumi Bose at Royal Institute of British

25. Ibidem

Fig. 07. Space Popular, Freestyle exhibition space at RIBA (London, 2020). Photo: Francis Ware.



Fig. 08. Space Popular, Freestyle virtual exhibition at Mozilla Hub (Online 2020).



Architects and organized by Space Popular. Using immersive virtual reality, the exhibition explored the relationship between mass media and architecture through a tour of six centuries of architectural style in the U.K, inhabiting both physical and virtual space.²⁶ At its physical locality, a large matte black-timber model (fig. 7) occupied most of the exhibition gallery at RIBA, and it could come alive once visitors put on VR (virtual reality) goggles. The Virtual exhibition space was both accessible through the gallery as well as the computer. A visitor at the RIBA gallery had the opportunity to share the same spatial and temporal experience as someone in a completely remote location at her/his home, thus dissipating the concept of boundaries (fig.8).

26. The *Freestyle* online exhibition can be accessed from: <https://hubs.mozilla.com/sSdbqoS/freestyle>

Once virtually inside, a miniature 3D model manikin, who acted as the host (fig.9), began to tell the story of how mass media affected architectural styles. Virtual and real world held close ties with each other throughout the narration by strategically maintaining the presence of some objects in both worlds: that was the case, for example, of 16th-century Italian architect Sebastiano Serio's seminal book, both opening in the virtual reality and tangibly present in a real display cabinet in the gallery a few feet away from the model, or of the colourful carpet designed by Space Popular which, present in both worlds, allowed «visitors to maintain a sense of physical orientation while immersed».²⁷

These examples clearly show that the practice of curating has expanded its scope and field of action. Not only is the role of the curator to bring together and connect practitioners, institutions, governments, industry, and communities, to bridge collaborations with each other: as Fleur Watson states, the new curator «identifies and articulates creative content that explores progressive and experimental ideas»²⁸, by means of a wider range of formats and digital media, which include virtual environments. Traditionally, exhibitions of architecture and design have focused on displaying the outcomes, finished work or artefacts of architectural practices by means of representation. Now the curator provides a shared space in which experimental approaches and cutting-edge methods of exploring and cutting across traditional disciplinary boundaries can be tested. The urgency to find new modes of interaction has directed the curator's choice in favour of more accessible, democratic, and sustainable virtual platforms, thus premiering new formats of cultural diffusion which redefine the meaning of boundaries, limits, portals, passages.

We have already crossed the threshold of a new paradigm, and we find ourselves at the edge of a new challenging world in which information can be inhabited in the form of three-dimensional places in which our virtual presence can be embodied. «Of the many design tasks and challenges architecture will face, perhaps the first one will be tied to our need for togetherness»²⁹. The «sense of togetherness»³⁰ already embedded in the term 'Global Village', which was popularized by the Canadian philosopher Marshall McLuhan in the 1960s, has currently reached another level. Previously, it was limited by one-way mass media, like radio or television, which restricted the number of interactions among people. Later on, other forms of togetherness have been granted through means such as the telephone, the letter, the telegram, the video-calls, but, since they do not involve the body, they have affected very little architectural spaces, whereas virtual worlds and platforms are changing this scenario,

27. SAYER, Jason, 2020. From the Printing Press to Pinterest, Surveying Mass Media's Influence on Architecture. *Metropolis Magazine* [online]. 11 March 2020. Available from: <https://www.metropolismag.com/design/arts-culture/space-popular-free-style-riba/>

28. WATSON, Fleur, 2021. *The New Curator: Exhibiting Architecture and Design*. New York: Routledge, p. 14. ISBN 9781351029827

29. LESMES, Lara; HELMBERG, Fredrik, 2019. Who owns the global home?. In *Tallinn Architecture Biennale. TAB19 "Beauty Matters"*, Rebecca Collings (ed.). Tallin: Estonian Museum of Architecture, p. 145. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---who-owns-the-global-home>

30. Ibidem, p. 137.

Fig. 09. Freestyle exhibition. The host presenting Act 1: Fifteenth to Sixteenth century of the immersive film (2020).



integrating a multiplicity of different kind of interactions with an indefinite number of places, invading our homes and renegotiating the meaning of domestic space.

Physical space (still) matters

In the spaces of (auto)surveillance of ‘The Telematic House’, characterized by the individual consumption of television, the architectural space of the home, still detached from the body, took the aesthetic of the media itself: ³¹ armchairs equipped with its own screen at their back, double bed split in two, each half equipped with its own separate screen. Architectural space was still the inhabitable space of the physical structure of the house. Now, virtual reality and immersive installations make the media themselves inhabitable; nevertheless, physical space still matters. Every single architectural detail of our homes, in the framework of mixed reality environments, has the potential to become an interface between its material existence and other potential and virtual existences. The size and layout of our homes themselves determine the way we can interact (standing, walking, etc.) in virtual worlds.

«Therefore, as long as you choose to access virtual worlds from within the safety of your privately owned property, your physical home will inevitably become the skeleton upon which these are built. As you bring your domestic blueprint into the virtual environments that you share with others, hybrids are formed, overlapping formal and functional categories in unprecedented ways and thus challenging our social codes and rituals.»³²

The impact in architecture of virtual and augmented reality technologies, because of their three-dimensional status, have become of architectural concern.

Virtual reality is, by definition, based on references taken from real life and therefore, even if it is audio-visually perceived, it is experienced multi-sensorially; as Elizabeth Grosz explains, by «singling out and intensifying certain regions of the body, it is stimulating it to maximal

31. SZACKA, Léa-Catherine, 2021. Screen’s Domesticity: from the Postmodern House to Our House. *Architectural Digest* [online]. Vol. 91, Issue 1, p. 83. Available from: <https://doi.org/10.1002/ad.2656>

32. LESMES, Lara; HELMBERG, Fredrik, 2019. The Venn Room. *Space Popular* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>.

degrees»³³ and in doing so it makes it possible to inhabit virtual spaces from the physical spaces. In virtual worlds, we are constantly auto-completing stimulus triggered at a visual and audio level by means of our library of haptic sensations, «tapping into past memories to create an experience that is completed across time»³⁴. In an interview with Léa-Catherine Szacka,³⁵ Lara Lesmes explains that they advocate for what they call a ‘haptic revival’, that is to say a renewed interest in the sense of touch and the importance of materials (natural and synthetic) as a form reaction to the parametricism of the last decades.

In spite of their potentialities, virtual spaces still depend on our physical environments. The degrees of freedom (‘DoF’) added to 3DoF technologies – which means you can roll, yaw, and pitch (rotate along any axis) – by 6DoF technologies – which imply that you can move and walk along the 3 axes and, hence, in any direction³⁶ – offer an embodied experience, a true sense of presence in the virtual environment. But this fact consumes space and, at the same time, requires a substantial rethinking of the sense of privacy and intimacy. On the one hand,

«The imminent arrival of stand-alone VR devices to everyday life will only increase the need for space, as the umbilical cord that now link us to our heavy computers will be forever cut, granting us limitless freedom of movement only to realize it was another cord the one keeping us constrained all along, one much harder to cut: private property.»³⁷

And, on the other hand, since accessing virtual worlds expose our patterns of movement, these same patterns, «if accumulated over time, will reveal your physical home and habits. Inevitably, the way you choose to hide or reveal them will say as much about you as my clothes do today»³⁸. Hence, virtual and augmented reality technologies fundamentally still

33. GROSZ, Elizabeth, 2001. Embodying Space. In *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Spaces*, (Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001), p. 18. ISBN 9780262571494

34. LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. Who owns the global home?. In *Tallinn Architecture Biennale. TAB19 “Beauty Matters”*, Rebecca Collings (ed.). Tallin: Estonian Museum of Architecture, p. 141. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---who-owns-the-global-home>

35. SZACKA, Léa-Catherine, 2021. Screen’s Domesticity: from the Postmodern House to Our House. *Architectural Digest* [online]. Vol. 91, Issue 1, p. 83. Available from: <https://doi.org/10.1002/ad.2656>

36. «This seemingly small difference has tremendous implications in the requirements for physical space: whilst one could be visually transported to a forest without leaving the sofa through a 360 video with 3DoF, this is far from the true sense of presence brought by the embodied experience of walking through it with 6DoF. In this way, new virtual media that offers 6 DoF poses the true challenge to our everyday environments as it offers the possibility to visually inhabit spaces that might have very little in common with our living-rooms, bedrooms, bathrooms or kitchens.» (In: LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. The Venn Room. *Space Popular* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>).

37. LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. Non Speculative Virtual House. *Space Popular* [online]. February 2019. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---non-speculative-virtual-house>.

38. LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. The Venn Room. *Space Popular* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>

Fig.10. MAIO, The Grand Interior: Towards a Diffuse House, Matadero, Madrid, 2020. Showing our domestic appliances being virtualized. Photo: Galerna.



deal with space: they end up reaffirming the intertwined, inseparable nature of non-virtual and virtual spaces, even if apparently focusing on a spot and ignoring its wider (social, economic, political, etc.) context. Following the findings of Sebastian Möring and Olli Leino³⁹ about gaming, we can state that we are facing an erosion of categories separating the so-called 'virtual' from the 'real'. Synthetic and virtual worlds

«... offer us no respite anymore: achievements and choices in these realms of play, experimentation and self-fashioning are no longer isolated and disconnected from who we appear to be [...]. Achievements are tallied in our own accounts, not in those of our avatars. Audience watching us play on Twitch.TV are interested in what we do on this side of the screen at least as much as they are in what the avatars are doing on that side of the screen.»⁴⁰

Consequently, as architects and urban planners, we should test and enrich our interpretative and conceptual framework, because the interrelation between virtual and non-virtual spaces is key in our efforts to better understand society and our lived experiences.

The relation between society and architecture has always existed. Societal transformations have inspired architectural interventions to house our rituals, norms, and cultural patterns: architecture mirrors back to our collective values.⁴¹ Because of ever increasing rents, affordable apartments are progressively becoming smaller. We are compelled to reduce our possessions, to avoid being forced to rent extra storage spaces out of

39. See: MÖRING, Sebastian; LEINO, Olli, 2016. Beyond games as political education –Neo-liberalism in the contemporary computer game form. *Journal of Gaming & Virtual Worlds*. 8(2), pp. 145–161.

40. Ibidem, p. 155.

41. BORASI, Giovanna, 2021. Cuddling Rooms, Body Banks, and Collab Houses. In *Canadian Centre for Architecture* [online]. March 2021. Available from: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/77993/cuddling-rooms-body-banks-and-collab-house>.

home. Flexibility is the mantra of our domestic spaces, which, now more than ever, need to adapt to our daily routines that include working from home. In our tightly packed apartments, turning our dining table into a work-desk has now become a fundamental part of our daily tasks: a ritual for survival. We are simultaneously internalizing and externalizing «different services and spaces that do not necessarily occur within the same bounded domain». ⁴² (fig. 10) Not to mention that «one's personal lifestyle in the city involves the frequenting of a network of facilities, such as public baths, laundromats, and cafeterias, rather than having all of one's needs fulfilled within and by one's home... in other words, the entire city becomes one's home». ⁴³ Likewise, as Echevarría explains, these new forms of social organization «tends to expand throughout [our public and private landscapes] ..., transforming it into a new city». ⁴⁴ These transformations are supported, according to Yoshikazu Nango, «by economic principles and a capitalistic logic», ⁴⁵ epitomized in devices that make individuals reconfigure the way they use their spaces, redirecting them from a *global village* to a *global home*. ⁴⁶

The pandemic, however, by highlighting the importance of living in quality domestic spaces that adapt to the changing conditions of our lives, has enhanced attention to residential spaces. We are learning – at our expense – that what we have named so far an ‘emergency situation’, triggered by the pandemic, is actually a consequence of pre-existing conditions: (massive) collective housing have been used as arrangements of power relations and order, connected to behaviour normalization. From a spatial point of view, the lack of storage space and of access to light and green outdoor spaces, the size and number of rooms, the absence of liminal and intermediate spaces (such as balconies, rooftops, porches, garages), which characterize most of residential spaces, have demonstrated that they are completely unfit to the new psychogeography of isolation. Likewise, the global pandemic has exposed the fragility of the capitalist system, unleashing several parallel and intersectional pandemics, since it has affected and continues to affect each person differently, accentuating pre-existing vulnerabilities and inequalities. The very measures adopted to contain the spread of the virus, such as the reduction of mobility and confinement, show great social inequalities, since they start from the assumption that all people have a decent home in which to confine themselves, while the reality is quite different. How can the above-mentioned

42. PUIGJANER, Anna, 2020. Towards a Diffuse House. In *e-flux architecture* [online]. 28 July 2020. Available from: <https://www.e-flux.com/architecture/HOUSING/333708/TOWARDS-A-DIFFUSE-HOUSE/>

43. NANGO, Yoshikazu, 2021. Solitary and social. In Canadian Centre for Architecture [online]. March 2021. Available from: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/77757/solitary-and-social>.

44. ECHEVERRÍA, Javier, 1994. *Telépolis*. Barcelona: Destino. p.2. ISBN 8423323668

45. NANGO, Yoshikazu, 2021. Solitary and social. In Canadian Centre for Architecture [online]. March 2021. Available from: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/77757/solitary-and-social>.

46. Devices like Alexa by Google or Siri by Apple are augmenting our homes and transporting them anywhere we go while connected to our mobile devices. Out-sourcing has become an essential aspect of our lives, from Uber-eats acting as our kitchen to Zoom app as our schools and working spaces.

erosion of categories, separating the virtual from the real, face the challenges posed by this situation?

Open conclusions

In 1972, José Joaquín Aracil, in his article entitled 'Principio y fin de una utopía' baptized the Taray housing blocks in Segovia with the term 'urbanismo de tres dimensiones'⁴⁷ (*three-dimensional urbanism*), which reflects the success, in terms of social significance, of the international approaches advocated by CIAMs against the criticalities of the modern city model. Yona Friedman's theories about the *Ville Spatiale*, the theoretical models produced by Ricardo Bofill in his 1970 Architecture workshop titled, not by chance, 'La ciudad en el Espacio' (The City in Space), all demonstrate the possibility of creating a functional mix in collective housing that allows the coexistence in the same building of diverse activities, urban routes and intermediate spaces. Virtual and augmented reality gives us the opportunity to superimpose another layer on this model, a '*four- or tetra-dimensional urbanism*' in which collective dwellings can be equipped with an extra space, which democratically guarantees access to these new immersive technologies on an equal footing. Our presence is both offline and online, it is locally and globally located, is receiving, and sharing our data between spaces and other people.

Whether this space will be translated into extra rooms or larger rooms in the individual dwelling or into collectively shared spaces in the dwelling blocks, similarly with community laundries or nurseries...or whether they will be spaces that expand the private sphere (of the individual home) towards the public sphere (of the street and the city) or spaces which the housing blocks exchange with the city... or whether they will be open or closed spaces, or spaces dedicated exclusively to these activities or spaces of transitory colonization and occupation, still remains an open question. Like the colourful carpet in the RIBA gallery in the *Freestyle* exhibition, it will be necessary to find the most appropriate way to maintain a certain connection with reality and guarantee a certain sense of physical orientation, interacting with the physical and topographic context of the neighbourhood and the city, with its social fabric and values. This would imply the re-conceptualization of urban spaces, by the redefinition of social, cultural, and economic patterns, ownership, urban governance, urban transportation as well as the reformulation of public-private realms and natural environment, heading towards a more holistic approach which bursts into the public consciousness the importance of affection, care, and empathy to improve human and non-human habitat.

BIBLIOGRAPHY

ALBERTS, Gerard Marc; WENT, Marc; JANSMA, Robert, 2017. Archaeology of the Amsterdam digital city: why digital data are dynamic and should be treated accordingly. *Internet Histories* [online]. April 2017, Vol. 1, Issue 1-2, p. 149. DOI [10.1080/24701475.2017.1309852](https://doi.org/10.1080/24701475.2017.1309852)

47. See: ARACIL BELLOD, José Joaquín, 1972. Principio y fin de una utopía. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*. Vol. 166, pp. 49-53.

ARACIL BELLOD, José Joaquín, 1972. Principio y fin de una utopía. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*. pp. 49-53.

BORASI, Giovanna, 2021. Cuddling Rooms, Body Banks, and Collab Houses. *Canadian Centre for Architecture*. [online]. March 2021. Available from: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/77993/cuddling-rooms-body-banks-and-collab-house>.

COHEN-ALMAGOR, Raphael, 2011. Internet History. *International Journal of Technoethics* [online]. Vol. 2, Issue 2, pp. 46-64. DOI 10.4018/jte.2011040104

Common-World, 2021. Homepage. In *Common World* [online]. Available from: <https://www.commonworld.space/>

DENHAM, Jack; SPOKES, Matthew, 2020. The Right to the Virtual City: Rural Retreatism in Open-World Video Games. *New Media & Society* [online]. 4 May 2020. No. 6. Available from: <https://doi.org/10.1177/1461444820917114>.

ECHEVERRÍA, Javier, 1994. *Telópolis*. Barcelona: Destino. ISBN 8423323668

FAIRS, Marcus, 2020. Space Popular designs world's first VR architecture conference as alternative to "boring" Zoom talks. *Dezeen* [online]. 3 November 2020. Available from: <https://www.dezeen.com/2020/11/03/space-popular-worlds-first-virtual-architecture-conference/>.

GEE, James, 2020. *What Is a Human? Language, Mind, and Culture*. Springer International Publishing AG. ISBN-13 978-3030503819

GROSZ, Elizabeth, 2001. Embodying Space. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Spaces*. Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. 3-29. ISBN 0-262-57149-8

HARVEY, David, 2019. *Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso. ISBN-10: 1844678822

INGRAM, Tracey, 2020. Why do Virtual Spaces Always Mimic the Real World? (Hint: It's not because designers are lazy). *Frame* [online]. 17 November 2020. Available from: <https://www.frameweb.com/article/space-popular-interview>.

KHAN, Zohra, 2020. An architectural conference in VR by Space Popular reflects virtual togetherness. *Stir World: See, think, inspire, reflect* [online]. 13 November 2020. Available from: <https://www.stirworld.com/see-features-an-architectural-conference-in-vr-by-space-popular-reflects-virtual-togetherness>.

KUHNERT, N.; NGO, A, 2014. Get Real! Architectural Realities. *Arch + Journal for Architecture and Urbanism*. Autumn 2014. Vol.47, pp. 10-11. ISBN 9783931435295

LAVIN, Sylvia, 2017. What is it that makes today's architectural exhibitions so different, so appealing? In: *As Seen: Exhibitions that Made Architecture and Design History*. RYAN, Zoë (ed.). Chicago: Art Institute of Chicago. pp. 118-123. ISBN 9780300228625

LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. Who owns the global home?. In *Tallinn Architecture Biennale. TAB19 «Beauty Matters»*, Rebecca Collings (ed.). Tallin: Estonian Museum of Architecture. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---who-owns-the-global-home>

LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. The Venn Room. *Space Popular* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>

LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2019. Non Speculative Virtual House. *Space Popular* [online]. February 2019. Available from: <http://www.spacepopular.com/virtual/2019---non-speculative-virtual-house>.

LESMES, Lara; HELLBERG, Fredrik, 2020. Punto de Inflexión. *Space Popular* [online]. Available from: <http://www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima>.

MÖRING, Sebastian; LEINO, Olli, 2016. Beyond games as political education – Neo-liberalism in the contemporary computer game form. *Journal of Gaming & Virtual Worlds*. 8(2), pp. 145–161.

NANGO, Yoshikazu, 2021. Solitary and Social. *Canadian Centre for Architecture* [online]. March 2021. Available from: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/77757/solitary-and-social>.

PUIGJANER, Anna, 2020. Towards a Diffuse House. *e-flux architecture* [online]. 28 July 2020. Available from: <https://www.e-flux.com/architecture/housing/333708/towards-a-diffuse-house/>

SAYER, Jason, 2020. From the Printing Press to Pinterest, Surveying Mass Media's Influence on Architecture. *Metropolis Magazine* [online]. 11 March 2020. Available from: <https://www.metropolismag.com/design/arts-culture/space-popular-freestyle-riba/>.

SZACKA, Léa-Catherine, 2021. Screen's Domesticity: from the Postmodern House to Our House. *Special Issue, Multiform: Architecture in an Age of Transition*. January-February 2021. pp. 76-83. Available from: <https://doi.org/10.1002/ad.2656>

WAGGONER, Zach, 2009. *My Avatar, My Self: Identity in Video Role-Playing Games*. North Carolina: McFarland & Company. ISBN 9780786454099

WATSON, Fleur, 2021. *The New Curator: Exhibiting Architecture and Design*. New York: Routledge, 2021. ISBN 9781351029827

TABLE OF FIGURES

(Fig. 1.) Space Popular. VII Festival Arquia-Próxima 2020. The Arena - Iñaqui Carnicero speaking during the festival. Source: Space Popular. Punto de Inflexión: (Turning Point) VII Festival arquia/próxima 2020. Space Popular (2020). <http://www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima>

(Fig. 2.) Space Popular. Galería Próxima - Block One seen from above (Online 2020). Source: Space Popular. Punto de Inflexión: (Turning Point) VII Festival arquia/próxima 2020. Space Popular (2020). <http://www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima>

www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima

(Fig. 3). Space Popular. Avatars designed by Space Popular and worn by participants on day one of the festival (Online 2020). Source: Space Popular. Punto de Inflexión: (Turning Point) VII Festival arquia/próxima 2020. Space Popular (2020). <http://www.spacepopular.com/2020---punto-de-inflexion---vii-festival-arquia-proxima>

(Fig. 4). Marleen Stikker. De Digitale Stad Avatar generator (Online 1994). Source: De Digitale Stad. The Digital City unlocked. Waag technology & Society (January 2016). <https://waag.org/en/article/digital-city-unlocked>

(Fig. 5). Space Popular. Augmented potential of objects to be smart. The Venn Room (TAB19 «Beauty Matters» 2019). Source: Space Popular. The Venn Room. Space Popular (2019). <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>

(Fig. 6). Space Popular. 3D model layout of the exhibition “The Venn Room” (TAB19 «Beauty Matters» 2019). Source: Space Popular. The Venn Room. Space Popular (2019). <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2019---the-venn-room>

(Fig. 07). Space Popular, Freestyle exhibition space at RIBA (London, 2020). Photo: Francis Ware. Source: Space Popular. Freestyle: Architectural Adventures in Mass Media. Space Popular (2020). <http://www.spacepopular.com/exhibitions/2020---freestyle>

(Fig. 08). Space Popular, Freestyle virtual exhibition at Mozilla Hub (Online 2020). Screenshot taken from the website. Source: Space Popular. Freestyle: Architectural Adventures in Mass Media. Hubs.Mozilla online exhibition (2020). <https://hubs.mozilla.com/sSdbqoS/freestyle>

(Fig. 09). Space Popular, Freestyle exhibition. The host presenting Act 1: Fifteenth to Sixteenth century of the immersive film (2020). Screenshot taken from the online exhibition created by Space Popular. Source: Space Popular. Freestyle: Architectural Adventures in Mass Media. Hubs. Mozilla online exhibition (2020). <https://hubs.mozilla.com/sSdbqoS/freestyle>

(Fig. 10). MAIO, The Grand Interior: Towards a Diffuse House, Matadero, Madrid, 2020. Showing our domestic appliances being virtualized. Photo: Galerna. Source: MAIO, The Grand Interior: Towards a Diffuse House. Madrid, Matadero (2020). <https://www.e-flux.com/architecture/housing/333708/towards-a-diffuse-house/>

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Francisco Javier Bernalte Patón

Escuela de Arquitectura de UCLM / javier.bernalte@uclm.es

El joven Coderch: la casa Ugalde / Young Coderch: *the Ugalde house*

Este texto nos descubre la Casa Ugalde asociada a la personalidad de aquél joven Coderch que, entre la razón y la sin—razón, alejado de certezas, dudaba con mano temblorosa, sin querer atrapar los sueños. Una casa pre—sentida, desde el primer encuentro con el lugar, donde su capacidad para imaginar la vida nos remite a situaciones presentes en el inconsciente colectivo. La casa se muestra como un suceso complejo que regenera nuestra tradición mediterránea, con palabras de siempre, envueltas en nuevos significados.

Narra la casa como una experiencia completa que, desde la llegada, transita por los lugares que él imaginó, alrededor de aquella mesa donde colocó la silla, para hacerla suya. La casa nos devuelve a aquella ciudadela enroscada, compleja y laberíntica, llena de escaleras, terrazas, azoteas, patios y umbrales de penumbra, tan presentes en nuestra cultura.

Los croquis, de elaboración propia, que acompañan la narración, muestran el abrazo desenfadado entre las dos geometrías, la natural y la impuesta, fruto del intenso diálogo que el arquitecto mantuvo con el lugar. A través de esta superposición, puede observarse la maestría controlada de aquella aparente informalidad geométrica, donde subyace ese difícil y misterioso orden natural, al que pocos están invitados.

No conozco muchas casas así. Coderch tampoco...

This text reveals us the Ugalde House connected with the personality of that young Coderch who, between reason and unreason, far from certainties, doubted with a trembling hand, not wishing to catch dreams. An envisaged house, from the first encounter with the space, where his ability to imagine life refers us to atavistic situations. The house is shown as a complex phenomenon that regenerates our Mediterranean tradition, using traditional words wrapped with new meanings.

The house is described as a complete experience which, from the entrance, moves through the places he imagined, around that table where he placed a chair, to make it his own. It brings us back to that twisted, complex and labyrinthine citadel, full of stairs, terraces, roofs, yards and shadowed thresholds, so present in our culture.

His own sketches, included along the article, show the light—hearted embrace between the two geometries, the natural and the imposed, as a result of the intense dialogue that the architect maintained with the space. Through this overlapping, the controlled expertise of that apparent geometric informality can be observed, where that complex and mysterious natural order underlies, to which few are invited.

I do not know many houses like this one. Neither does Coderch...

Casa, Lugar, Experiencia, Mediterráneo, Umbral, Misterio /// House, Place, Experience, Mediterranean, Threshold, Mystery

Fecha de envío: 05/11/2021 | Fecha de aceptación: 14/12/2021



«No basta con *ver* la arquitectura; hay que experimentarla. [...] Hay que vivir los espacios, sentir como se cierran en torno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro.[...] Gracias a las palabras es posible ayudar a otros a experimentarla, y eso es lo que intentaré hacer aquí.»¹

Parece que lleva allí toda la vida, amarrada al lugar sobre aquella ladera de Caldes d'Estrac, desde la que se domina el horizonte, con el mar al fondo. Desde lo alto, en un repliegue topográfico, la casa, en su origen radial, se apropia de amaneceres y atardeceres protegida por la tierra que la arropa al norte.

Asentada sobre una plataforma que se expande perfilando la topografía, la casa habita tanto fuera, como dentro, en terrazas, porches, patios y azoteas..., espacios todos ellos inherentes a nuestra tradición mediterránea², con los que se abraza al lugar. Como una pequeña ciudadela, enroscada en su conglomerado, la casa Ugalde nos remite a la complejidad laberíntica de aquellos pueblos blancos del mediterráneo, donde la forma nace predeterminada por la vida y su asentamiento topográfico. La casa aquí, es una pequeña ciudad. El difícil orden de este conglomerado, fruto de la agregación de piezas —habitaciones todas diferentes—, para una vida rica e intensa desde lo que sucede allí dentro, encuentra siempre válvulas de

-
1. Rasmussen, S.E. *La experiencia de la arquitectura*. p 30,15. Consciente del riesgo de transmitir como una experiencia subjetiva, el artículo mantiene un discurso paralelo en las notas a pie de página, donde lo narrado es contextualizado en tono objetivo, cabalgando como el propio Coderch, en esta casa, entre el subconsciente y la razón.
 2. Coderch, J.A. «Algo de tradición viva está todavía a nuestro alcance [...] Necesitamos aprovechar la escasa tradición constructiva, y sobre todo la tradición moral [...] Se destrozan muchas viejas ciudades y se construyen casas y pueblos como decorados de cine a lo largo de nuestras hermosas costas Mediterráneas» CODERCH, J.A. «No son genios lo que necesitamos ahora» *Domus* num. 384, nov 1961 Texto presentado como editorial sin numeración.

Fig. 01. Arquitectura mediterránea.
Goldfinguer Myron / La casa encaramada
en la ladera. F. Catalá Roca



escape y retorno por otros lugares, a través de infinitos recorridos que sus siete escaleras permiten hilvanar. ¡Una casa con 7 escaleras...! ¿Quién, sino un niño..., podría soñar una casa así...?

Corren los años 50, y en el aislamiento cultural de nuestro país, resuena el pesimismo de la guerra. Surgen arquitecturas rancias que aún se visten de uniforme militar. Coderch se refugia en los sueños de *El principito*, entre otras lecturas de Antoine de Saint-Exupéry.³

Coderch era joven..., rezumaba entusiasmo tras su reconocimiento en aquel Congreso de Arquitectura Española en el que G. Ponti y A. Sartoris quedaron fascinados por la honestidad serena y primitiva, alejada del estilo moderno, de la casa Garriga Nogués, Sitges 1947, que J.A. Coderch y M. Vals, presentaron con cierta timidez a la exposición.⁴ Aún resonaban en su memoria, reflejos cruzados del subconsciente ensoñador de su admirado profesor Jujol⁵, y de aquella razón práctica que tanto le impresionó de Zuazo⁶. Se sentía alejado de temores y certezas, y aunque en el

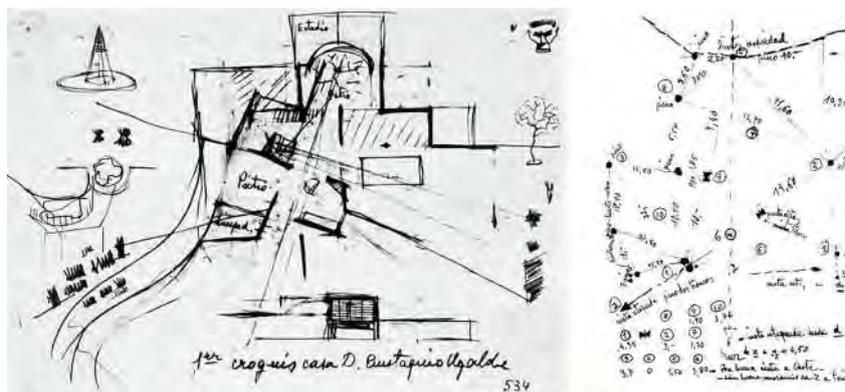
3. «Algunos autores franceses como Francois Mauriac o Antoine de Saint-Exupéry configuran el pensamiento exigente e hipercrítico, audaz y moralista de J.A. Coderch» J.M. Montaner, *La casa Ugalde* p. 11.

4. Me refiero a la V Asamblea Nacional de Arquitectura, celebrada en 1949 en Mallorca donde, junto a la citada obra, presentaron el conjunto de viviendas Las Forcas, Sitges 1945 y la Casa Coderch en la plaza Calvo de Barcelona 1946. PIZZA, A. «La llegada de Gio Ponti y Alberto Sartoris». *Imaginando la Casa Mediterránea*, Madrid 2019. p 75–78

5. Coderch nunca olvidó las enseñanzas de su profesor predilecto, Josep M^a Jujol, con el que cursó la asignatura «Copia de Elementos Ornamentales» en su primer año en la Escuela Superior d'Arquitectura de Barcelona 1932. Según J.M. Montaner *Coderch: Casa Ugalde*, Barcelona 1998 p 25, «Coderch era un admirador de Antoni Gaudí y Josep M^a Jujol. Desde una gran distancia temporal entronca desinhibidamente, sin mimesis ni relación directa, con un método creativo de raíz mediterránea». Estando de acuerdo en lo segundo, creo que Coderch admiraba a Jujol por su capacidad para hacer realidad los sueños, humanizándolos; no así a Gaudí, cuyo genio creativo lo elevaba a los altares. Véase si no, la contestación de Coderch en 1980 al «Cuestionario II» publicado en la monografía *Coderch 1913–1984* Barcelona 1992 p 218, donde preguntado por Gaudí responde, sin venir a cuento «Prefiero a mi antiguo profesor Jujol

6. En 1940, Coderch se traslada a vivir a Madrid, para trabajar en la Dirección General de Arquitectura, donde coincide con Francisco Cabrero y Rafael Aburto entre otros. Durante aquel año colabora en el estudio de Secundino Zuazo. Este le aportó ese rigor ético y moral hacia la profesión de arquitecto que Coderch ejemplificaba. En una carta abierta al director de la revista *Arquitectura*, en relación a la figura de Zuazo, Coderch dice: «A él le debo directa o indirectamente todo lo que se. Él me enseñó a romper un proyecto terminado; él me enseñó a volver y volver a empezar; él me enseñó lo que era nuestra profesión y muchas cosas más». CODERCH J.A. sep 1970 *Arquitectura*

Fig. 02. Primer croquis de la casa / Toma de datos del lugar 1951 — Originales, Archivo Coderch—



fondo era un hombre de pensamiento racional, Coderch dudaba... En aquellos momentos, proyectaba en el umbral entre la luz y la oscuridad, en ese territorio de penumbra que habita entre la razón y los sueños... Coderch tenía en el escritorio, bajo el cristal de su mesa, una frase mítica de Einstein que no se cansaba de repetir. La cita textual decía: «Lo más hermoso que uno puede conocer es el lado misterioso de la vida. En él se encuentra la cuna del arte y la verdadera ciencia»⁷.

Y aunque prefería un buen levantamiento topográfico —su topógrafo «le traía el terreno al estudio»—en este caso, sintiendo la llamada de aquel lugar, no pudo esperar. Y allí se sentó, solo, y dibujó y anotó aquellos «materiales» con los que iba a hacer la casa. El sol, las vistas, el viento, los árboles a los que se ceñiría, —el pino de dos troncos, el algarrobo...—, para concitarlos con las inquietudes del cliente, su amigo el ingeniero Eustaquio Ugalde.

Dice Coderch que fue el propio Eustaquio Ugalde el que subió primero al terreno y le manifestó sus inquietudes:

«La casa Ugalde: Era un señor que subió a un terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaron una barbaridad. Entonces me encargó una casa para salvar esto y disfrutarlo»⁸

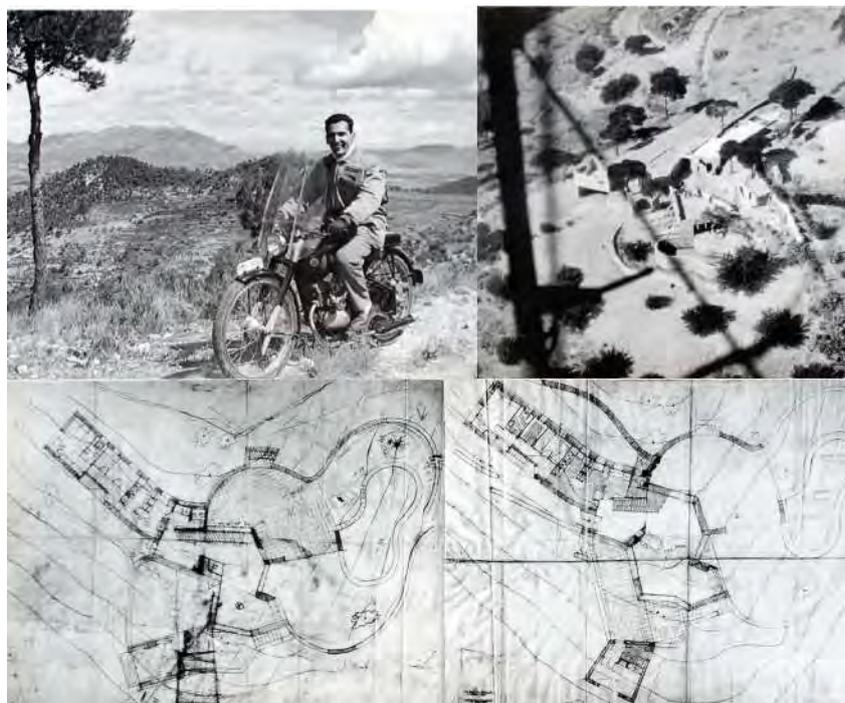
Coderch vió enseguida que aquel lugar representaba una ocasión única para hacer realidad la casa de sus sueños. Eustaquio Ugalde, dejó todo en manos de su amigo, pues confiaba ciegamente en él, alejándose durante largas temporadas de la obra.⁹

7. Resultan muy interesantes para descubrir el lado humano de Coderch las palabras en primera persona de su amigo del alma, el cura, J. M^a Ballarín, —Mossén— como le llamaba él: «Para Coderch el Misterio no era un dato teológico sino humano. No era una realidad aprehendida desde la fe, sino vivida a media luz. Aunque no hubiera creído en Dios, siempre hubiera creído en el misterio [...] Coderch desde esta perspectiva, jamás hubiera podido ser un Racionalista [...] Le hubiera costado menos caer en la sin—razón». Extraído del art «El Coderch de J.M^a Ballarín» *Coderch 1913—1984* Barcelona 1992 p 245—255.

8. «El mismo Coderch lo repetía en entrevistas y conversaciones...» Extraído del texto de J. M^a Montaner en *Coderch: La Casa Ugalde*. Barcelona 1998.

9. Véanse las cartas del 27 agosto y 6 de septiembre de 1951, publicadas por J.M^a Montaner en *Coderch: La Casa Ugalde*. Barcelona 1998 p 46—47, en ellas se muestra complicidad y confianza entre ambos.

Fig. 03. Fotografías y modificaciones sucesivas del proyecto, ya iniciado el replanteo. Originales. Archivo Coderch .



Coderch hizo suya la casa, sintiéndola como una experiencia propia desde el principio hasta el final. Y aunque continuamente repetía que todo quedaba en manos de la providencia cuando el proyecto tocaba a su fin, aquí no dejó nada para ella. Y con su moto, subía y disfrutaba todos los días de lo que allí sucedía. Coderch construyó la casa Ugalde desde las entrañas, «en carne viva», «a viva voz»¹⁰, sintiéndola mientras el trazo surgía en la ladera. Hay quien dice que traía loco al constructor, al que corregía —in situ— la elevación de este o aquel muro de piedra, para ajustarlo aún más a la topografía. Luego regresaba al estudio, y allí con su socio y fiel escudero, Manuel Vals, volvían a redibujarlo todo.¹¹

La casa nace del encuentro del arquitecto con el lugar. Nace de aquel primer instante en el que Coderch pone la silla —casi mejor podríamos decir la mesa—¹² y desde allí, enfoca su mirada radial hacia las mejores vistas, apropiándose del horizonte infinito, del mar, de la luz del amanecer, de las puestas de sol entre los pinos...

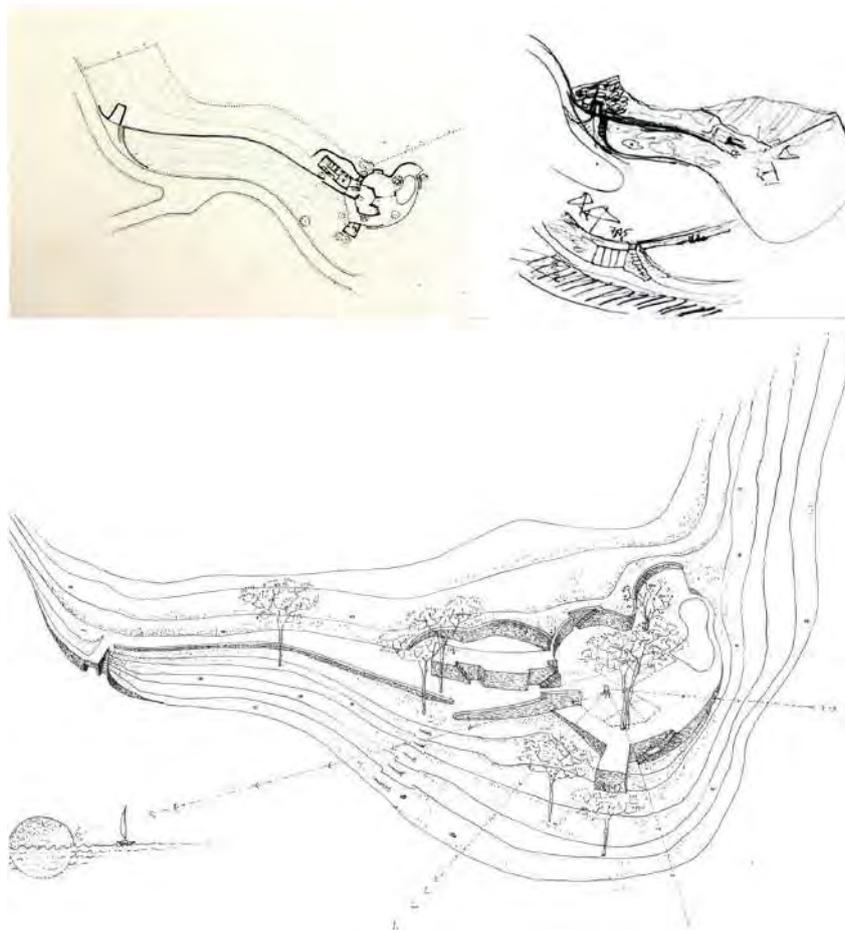
Coderch presiente la casa en aquel primer encuentro, y no deja de buscarla, persiguiéndola con su mano temblorosa sin querer fijarla

10. E. Donato, E. «El joven Coderch» *Coderch 1913–1984*, p 234. «El mito de una obra dirigida a viva voz, como un rito dramático en el que el oficiante destripaba las entrañas del sitio...»

11. Montaner J.M^a, *Coderch: La Casa Ugalde*. Barcelona 1998 p 46–47. Extracto de una de las cartas de Coderch a Eustaquio Ugalde, residente en Munich el 27 de agosto de 1951. Dice así: «El replanteo quedó muy bien y da una idea muy clara de las posibilidades de la casa de la que sigo muy satisfecho, sin embargo he tenido que rehacer los planos para adaptarlos aún más al terreno. Como consecuencia de estas pequeñas modificaciones creo que ha mejorado mucho. El emplazamiento de la mesa del comedor tiene ahora una vista completa hacia todos los puntos interesantes y el porche cubierto que da a poniente se comunica con la terraza donde está el pino doble»

12. *Ibidem* p 46–47.

Fig. 04. Primeros croquis de emplazamiento y llegada. Originales. Archivo Coderch. Debajo: Asentamiento topográfico de la casa, Croquis elaboración propia.



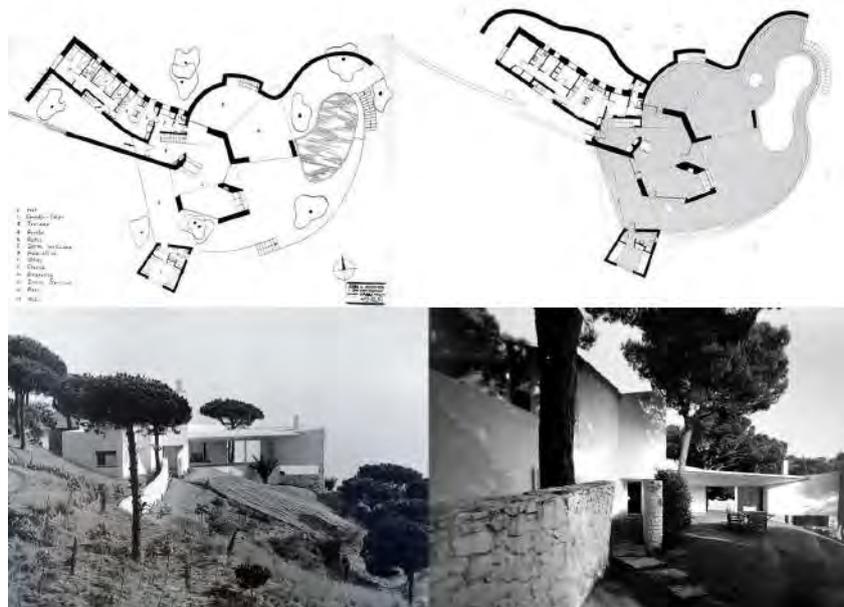
demasiando pronto, pues las sensaciones del subconsciente se escapan cuando la razón intenta apresarlas.

«Los dibujos de la casa Ugalde no son brillantes, excepto algunos de la mano más fácil de Manuel Valls. Los de Coderch son garabatos toscos, que a veces parecen incluso torpes [...] creo que Coderch sabe cuan traidora es la imagen precoz de una idea, cuando esta es solo germen, o está insegura en el ánimo [...] El discurso de las ideas, el de las intenciones aún no figurativas, tiene para Coderch un decurso lento que no conviene congelar antes de tiempo»¹³

Tiene claro donde asentarse; en lo alto de aquel pliegue topográfico, lleno de tensión natural, desde el que se domina todo; el terreno ayuda y ratifica sus intenciones..., tan solo hay que seguirlo. Allí colocará la plataforma, encendiendo con su trazo las curvas de nivel, hasta convertir la casa en charnela topográfica. Desde el primer momento sabe dónde colocará la

13. Donato, E. «El joven Coderch», *Coderch 1913–1984* Barcelona 1992 p 234–235. Otros como J. M^a Montaner *Coderch: La Casa Ugalde*. Barcelona 1998 p 21, aluden también a esa mano temblorosa de Coderch con relaciones más forzadas: «Los dibujos trémulos, repletos de gestos, correcciones y dudas, con texturas superpuestas, recuerdan las experiencias del «art brut» de Jean Dubuffet y Jean Foutrier y del dripping de Jackson Pollock, todos ellos mecanismos heredados del surrealismo».

Fig. 05. Planta baja inicial. Originales.
Archivo Coderch— / Planta baja final.
Levantamiento S. Barrera Asencio 1998.
Debajo: Aproximación a la casa. F. Catalá
Roca y J.A. Coderch.



mesa del comedor —«el altar de una familia cristiana»—,¹⁴ y la posición relativa de todos los espacios de la casa a su alrededor: La pieza de servicios, el patio posterior, la piscina, el porche —entonces patio—, la habitación de huéspedes —siempre alejada—, todos predestinados a focalizar con su presencia, las visuales desde aquella mesa.

La llegada

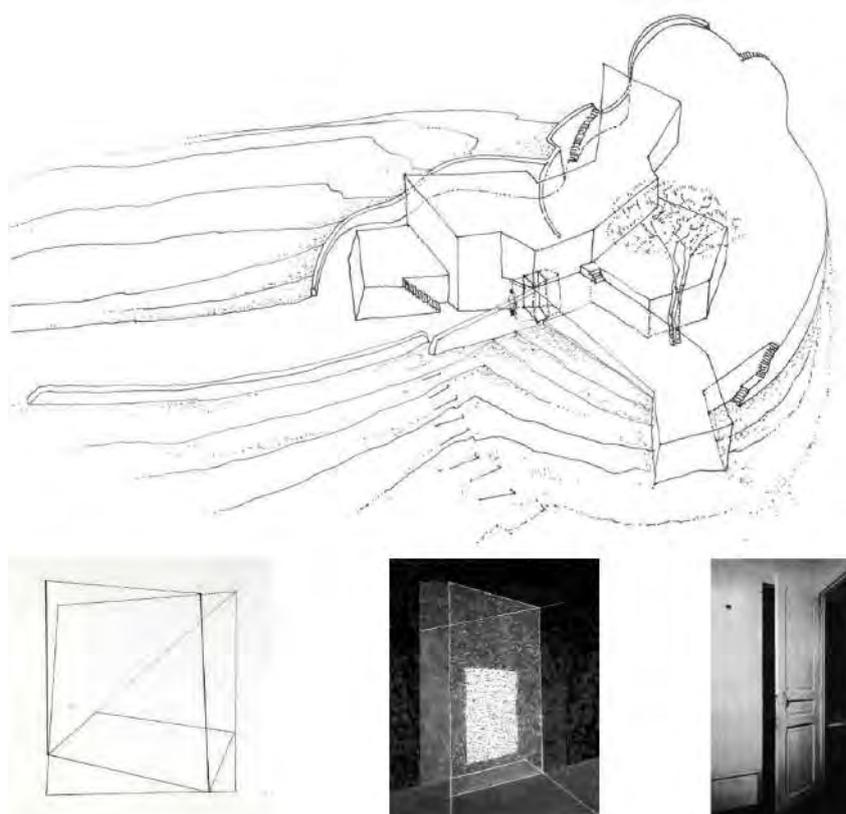
Coderch consciente que la llegada es uno de los sucesos más importantes, nos aleja de la casa para anunciarnos su descubrimiento. En su cabeza debía estar la casa que C. Malaparte se construyó en aquel farallón de Capri donde el acceso parece imposible.¹⁵ Así, tensando la parcela, 200 m. al Este de la plataforma donde se asienta la casa, abajo, en un recodo del camino, dejamos el coche en un pequeño cobertizo encastrado en la topografía. Desde allí, ascendemos por una escalera tallada, recogida por un muro curvilíneo que con naturalidad salva el desnivel desde el camino a la senda de acceso, situada al mismo nivel de la plataforma de la casa.

La senda, ceñida a la curva topográfica, perfilada por un murete que contiene tierras y escorrentía, nos conduce hacia la casa, entre pinos,

14. Como aquella mesa centrada en el espacio, dispuesta como altar en «La Sala de la familia» del proyecto realizado por C. Cattaneo en 1942 para el concurso «La casa y lo ideal» —Casa para una familia cristiana— Allí, la sala remite a un atrio etrusco donde la composición gira alrededor de la mesa. Gonzalo Díaz y Recasens, en su libro *Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento Moderno* Sevilla 1992 p 59—61 hace un pequeño análisis de esta casa, reflexionando sobre como aquellos arquitectos del mediterráneo, ya en los años 30—40 del pasado siglo: «Tratan de hacer compatibles los valores permanentes, entendiendo por tales aquellos valores ancestrales que, perdidos en los orígenes de la historia, retornan con el lenguaje y la expresión técnica de su momento»

15. Para descifrar la complejidad y belleza del recorrido de aproximación a la casa Malaparte, de A. Libera 1938—40, así como el pronunciado descenso desde la casa al mar, recomiendo la película *Le Mepri* de J.L.Godard, donde este suceso se muestra en todo su esplendor.

Fig. 06. La puerta. Croquis elaboración propia. Debajo: *One Titel IX* 1936, J. Albers. *Concealing* 1940, J. Albers. *Puerta*, Marcel Duchamp.



preparándonos para su encuentro. Antes de llegar, el muro que acompaña la senda se interrumpe, desdoblándose para permitir un atajo, ladera abajo. Este pequeño gesto anticipa todo lo que Coderch está dispuesto a ceder en su diálogo con el lugar y con la vida, desaferrándose constantemente de la firmeza y rigidez del trazo conceptual preestablecido que, sometido a contingencias de este tipo, adquiere humanidad.

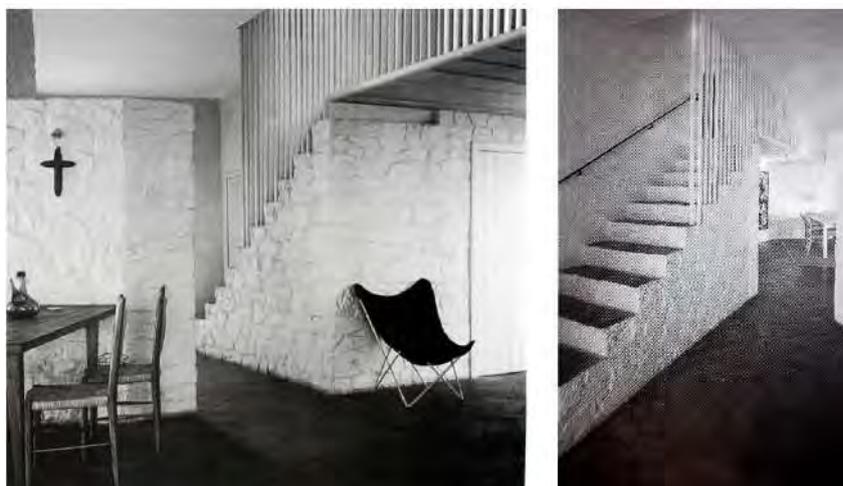
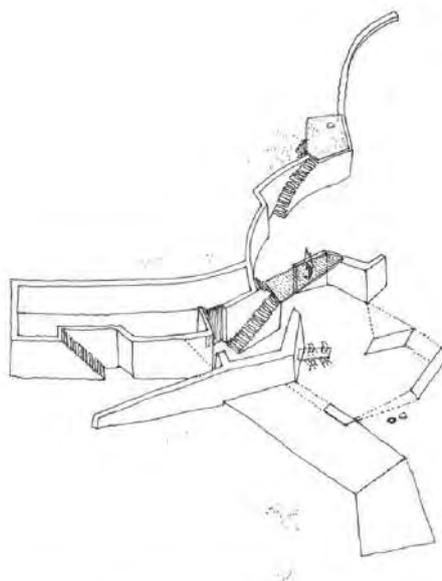
En ese instante, la casa aparece próxima, protegiéndonos con la presencia hermética del gran bastión de la pieza de servicios; y el muro de la senda asume paulatinamente mayor altura, arrojándonos hacia el umbral de la puerta. La entrada a la casa, queda así absolutamente enfocada, negándonos aún todo lo que está por venir. De hecho y gracias a la elevación del muro, el porche contiguo lo sentiremos cerca, pero tendremos que esperar para descubrirlo desde dentro.

La puerta

Y al fin ante nosotros, aparece la puerta. Un pequeño lugar en sombra, comprimido al cobijo del umbral sesgado que la gravedad del volumen superior aporta, resguardada del sol y de la lluvia, y abrigada de los vientos de poniente por la cerca que la acompaña.

La puerta de la casa es un lugar lleno de tensión. Al fin y al cabo, es el primer diafragma en esa intensa relación dentro—fuera, que es la esencia de la casa mediterránea. Coderch lo sabe, y envuelta en su profunda jamba, la convierte en un sorprendente suceso dupchaniano, con dos puertas — casi juntas— desplazadas, que nos permiten habitar el aire que generan en su interior. Un espacio miniatura, que siempre es una oportunidad de proyecto, y que en este caso ayuda a controlar los vientos dominantes del

Fig. 07. El hall, Croquis elaboración propia.
Debajo: El hall desde la sala de estar e
insinuación de esta desde el hall. F. Catalá
Roca y J.A.Coderch.



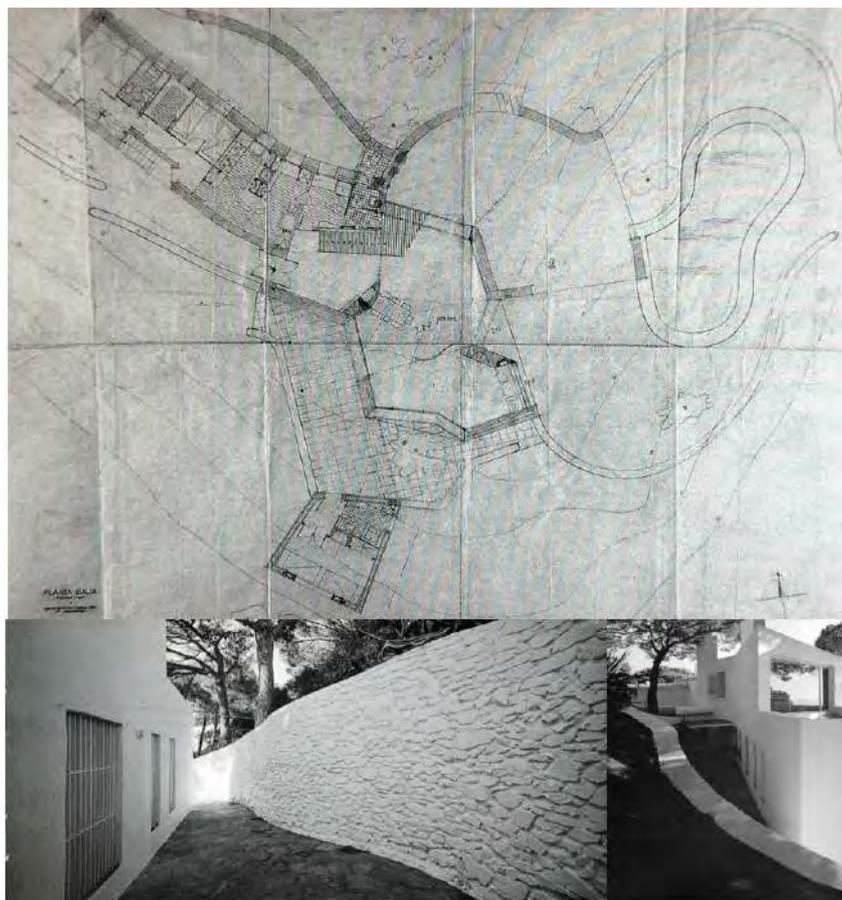
noroeste, abriéndolas y reorientándolas a discreción, como si de un frailetero tridimensional se tratara.¹⁶ Coderch nunca dejó de ver en las ventanas y puertas de la arquitectura popular mediterránea, mecanismos complejos que requerían siempre varias capas.

El hall

Así lo llamaban todos los arquitectos modernos, incluido el propio Coderch. Despojándonos del anglicismo ya latinizado, fue antes recibidor o vestíbulo. Un espacio que nos recibe, y nos da la bienvenida a la casa. Es algo así como la antesala de todo lo que está por venir. Suele ser pequeño, intenso e insinuador, pues deja entrever algo de lo que va a suceder, sin enseñarlo. Es también un lugar para la espera..., para el encuentro fugaz con aquellos que en ocasiones nos visitan, pero no están invitados a gozar de nuestra compañía. Es un lugar importante, solemne en la tradición clásica que nunca debimos perder. No hay casa en la historia que no necesite

16. Siempre veré en estas puertas abiertas, con varias hojas desplegadas en movimiento, aquellas composiciones de J.Albers tituladas *Open*, um 1940, así como alguna de sus *Structural Constellations*, concretamente la F-32 de 1954 donde subyacen esas oportunidades de proyecto a las que me refiero. *Josef Albers* ed. DuMont Alemania 1986 p 198-201, 229

Fig. 08. Planta baja de la mano de Coderch y Vals. Originales. Archivo Coderch.
Debajo: Desdoblamiento topográfico del patio de servicios. F. Catalá Roca y J.A. Coderch.



un preludio, un preámbulo para hacerla aún mejor..., para prepararnos y acentuar la sorpresa. Ha pervivido desde el atrio romano, hasta las villas paladianas, o las casas de la tradición anglosajona...

La casa moderna nunca debió desprenderse de él. Coderch sabe de la importancia de una pieza tan pequeña, que articula tanto. En él nace una escalera moldeada sobre un muro de piedra que, cuando alcanza la altura mínima suficiente, se convierte en pasarela de acceso a las estancias privadas, que cobija el umbral de un ventanal por el que se expande la casa al patio. Escondida, al inicio de la escalera, una puerta...

La pieza de servicios

Se accede desde el hall, a través de esa puerta refugiada que escapa a nuestra mirada cuando accedemos a la casa. Se trata de un volumen construido que nos acompaña en el acceso a la casa, focalizándolo. Es un grueso bastión —un baluarte— que se muestra ciego y hermético a nuestra llegada, protegiéndonos de los fríos vientos dominantes del noroeste en invierno. Ningún hueco al sur..., quiere ser muralla defensiva. La escalera tallada en él, refuerza su masividad.

Ya en el interior, nos encontramos con un pequeño vestíbulo que, a modo de charnela, anticipa la cocina, actuando como pasadizo oculto entre esta y la sala de estar. Así, con las puertas abiertas, el personal de servicio puede transitar a discreción, sin que se perciba el ruido del utillaje y la preparación de alimentos de la cocina, pieza fundamental de este

volumen, y antesala de las demás. Tras ella la despensa, y a continuación las dependencias de servicio.

Todas las habitaciones de esta pieza de servicio, salvo la última, vierten a un patio norte, encastrado en el terreno, y recogido por un muro de piedra del lugar que se aleja sensiblemente de la traza topográfica, distanciándose, con una curva airosa, de la pieza, para oxigenarla aún más y abrir sus visuales a la ladera norte.

Como vemos, todos los gestos parten de un modo de proyectar intuitivo, alejado de la esclavitud de una forma preconcebida, que nunca existe. El proyecto permanece vivo hasta el final, mientras que el arquitecto está allí presente, esculpiendo el espacio con aquellos materiales físicos y sensoriales que el lugar le ofrece en cada momento. Para ello, la pobreza material, ladrillo y unas cuantas piedras del sitio que finalmente serán revocadas con cal..., ayuda,¹⁷ y así ante cualquier indecisión o descubrimiento, siempre se puede responder sin traumas.

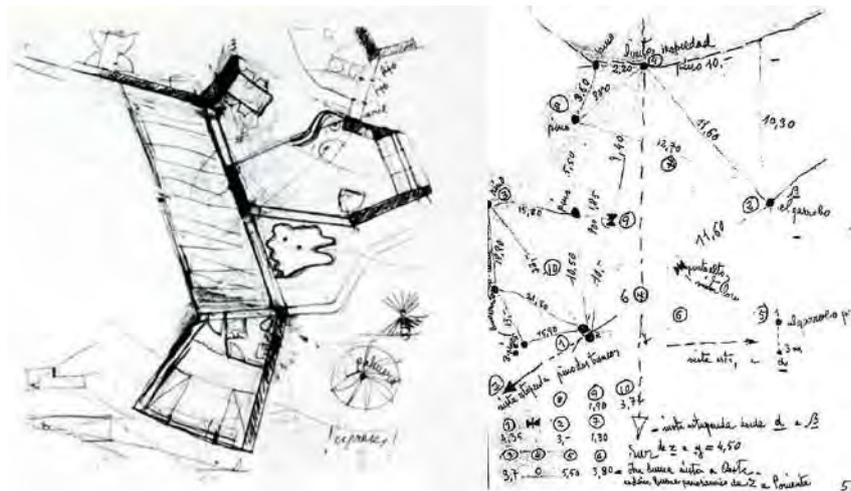
E. Donato señala a «Coderch dando órdenes directas sobre la obra y no siempre desde los planos, sin cejar en un furor a la vez constructor y destructor, hasta conseguir el ángulo, la luz o el efecto satisfactorio»¹⁸ Coderch, jamás entendería a aquellos que deseaban convertir la arquitectura en ciencia exacta, cerrada y predefinida sin márgenes de escapatoria durante su ejecución. Odiaba la especialización de la profesión y su tendencia excesiva a la codificación y normalización.¹⁹

17. Al margen de la libertad que le ofrecen estos materiales tan pobres para reconducir la traza de algunos muros al efecto deseado, Coderch, amante de la naturalidad material y de la cal —«El color que prefiero: la cal» cuestionario Marcel Proust 1974— defendía la escasez y la austeridad como herramientas de proyecto. Así lo testimonia uno de sus amigos del alma, Rafael Santos Torroella, con el que compartió el montaje del pabellón de la IX Triennale di Milano en 1951, que fue reconocido con la medalla de oro y propició la amistad de Coderch con algunos miembros del Team X. En su escrito «Mi amigo Jose Antonio» publicado por la Dirección General de Bellas Artes en 1980 y reflejado en la monografía *Coderch 1913–1984* Barcelona 1981 p 232–233, cita textualmente esta frase de Coderch: «Para que una casa de reposo, ha de responder a un cierto principio de austeridad. Después, si se quiere, se le pueden poner hasta alfombras persas»

18. Donato, E. «El joven Coderch» *Coderch 1913–1984* Barcelona 1981 p 234–235

19. Coderch defendía el pequeño taller artesanal del arquitecto frente a los grandes estudios y la especialización de la profesión, y recelaba del progreso a cualquier precio. En su artículo «Historia de unas castañuelas» escrito en 1967 y publicado en la revista *Nueva Forma* en noviembre de 1974, dice textualmente: «En nuestras manos está que sea posible el progreso, los modernos sistemas de edificación y la prefabricación, conservando la calidad humana de las construcciones populares de otras épocas». En 1960, en la entrevista publicada como «Cuestionario I», dentro de la monografía *Coderch 1913–1984* p 217, Coderch apunta como factores negativos de la profesión: «El exceso de dogmatismo, el deseo de éxito y de soltura, la ausencia de una tradición viva y la proliferación de despachos de arquitectos que, desmesuradamente hipertrofiados, llegan a ser monstruos a los que es preciso alimentar y servir [...] La especialización de la arquitectura moderna presenta, a mi juicio, un peligro muy grande. El arquitecto debe tener bases técnicas y humanas suficientes para poder dialogar con todos los especialistas y tomar las decisiones él. No hace falta que él mismo sea un especialista: no puede serlo [...] Toda acción colectiva debe ir precedida de una acción individual que rehuya las soluciones dogmáticas»

Fig. 10. Croquis preliminar de la sala de estar y trazas geométricas implícitas en el levantamiento. Originales. Archivo Coderch.



El comedor estar

Es el ágora, el centro de la casa, el lugar donde Coderch puso la silla para proyectar la casa. Los muros radiales que lo configuran componiendo dos fragmentos de espacio, claramente diferenciados dentro de la unidad del conjunto, buscan enfocar las visuales desde la mesa y el sofá, anclados a la arquitectura como elementos fijos e inamovibles desde el primer instante del proyecto.

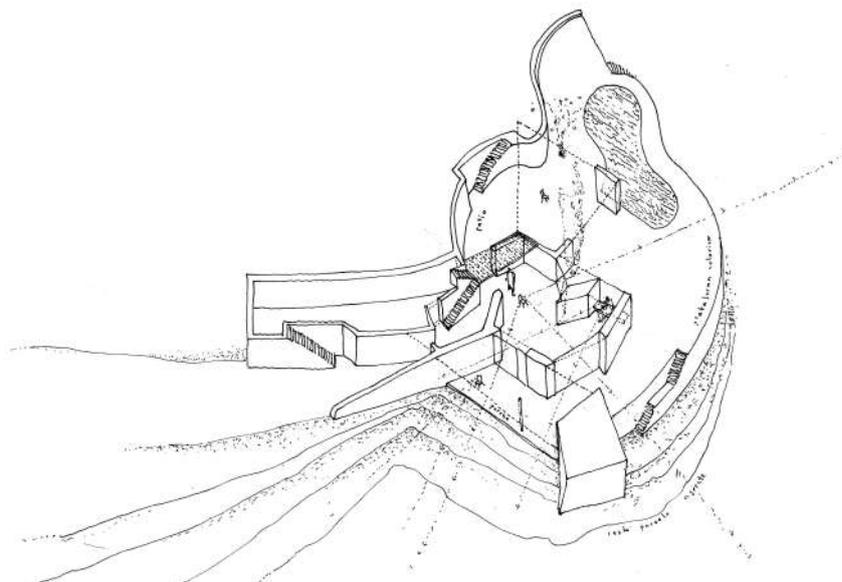
Proyectar así, supone soñar la casa desde dentro, sintiéndote allí antes de dibujarla, sin saber que sucederá con su aspecto exterior. Éste no importa ahora. Tan solo importa lo que se sentirá allí dentro, lo que sucederá cuando el sol salga y entre su luz tangencial indirecta, amortiguada y adormecida al chocar frontalmente con los muros, o en cómo se perciben los atardeceres cuando el sol de invierno resbala por los muros blancos sin llegar a cegarnos por la protección sesgada que ofrecen. La arquitectura se convierte así en un suceso al que están invitadas todas las sensaciones y experiencias que habitan en la memoria, allí y ahora.²⁰

El lugar que ocupa y su forma, nacen casi el primer día que Coderch visitó la parcela. Con la triangulación de la toma de datos, surge la geometría de aquellos fragmentos construidos que, guiada por el subconsciente, define la composición de la sala de estar ceñida a la posición inquebrantable de aquellos árboles.

Allí dentro, cada situación resulta siempre diferente en función del lugar que ocupemos en la sala y del momento del día o de la estación. El ritmo

20. Me refiero a la experiencia háptica del sentido de habitar, que debiéramos recuperar en la enseñanza de la arquitectura y que el libro *Cuerpo, Memoria y Arquitectura* de K.C. Bloomer y Charles W. Moore, editado por la Universidad de Yale 1977, recoge: «El sentimiento de los edificios y el sentido de habitar en su interior son aspectos mucho más fundamentales para nuestra experiencia arquitectónica que cualquier información que puedan proporcionarnos dichos edificios» [...] «La experiencia de nuestro cuerpo, de aquello que tocamos y olemos, de como nos sentimos <<centrados>>, como dicen los bailarines, no se limita al momento presente, sino que puede ser almacenada a lo largo del tiempo [...] Para nosotros la memoria ha de ser considerada como una extensión de la experiencia, y nunca como la negación de esta». Edición española Madrid 1983 p 48,10.

Fig. 10. La sala de estar y sus umbrales,
Croquis elaboración propia.



de la vida es circadiano.²¹ No existe el tedio ni el aburrimiento, está lleno de sorpresas. Todo cambia según hacia donde miremos, desde esa cámara radial que nos permite enfocar en todas las direcciones, sintiéndonos allí dentro, paradójicamente fuera, mas siempre recogidos, siempre protegidos y no en una de esas insufribles urnas de cristal que, desde que Mies nos abrió la puerta, no hemos parado de degenerar.²²

El hombre, como mamífero, siempre buscó cobijo y protección, sombra en verano y calor en invierno. De ahí la importancia de esos muros gruesos que, vinculados en su proximidad, definen los espacios de la sala, acogiéndonos entre ellos y resguardándonos del sol. La arquitectura nunca dejó de ser una cuestión de abrigo frente a la naturaleza, frente a sus elementos, el sol, el viento, la lluvia... La cueva siempre estuvo allí, en su origen; allí nos sentíamos seguros, fue nuestro primer refugio natural. Pero era oscura, lúgubre, tenebrosa..., se estaba mejor fuera. El hombre quiso vivir allí fuera, en contacto con los elementos, aunque protegido de ellos. Y entonces, la cabaña encontró el pórtico, y después aparecería el templo, donde a través del megarón, el exterior se instalaba dentro. Era Grecia... Otros prefirieron el patio —el atrio—, esa ventana al cielo por la que respiraba la casa, sintiéndose cueva. Era Roma...

La casa mediterránea necesita tanta casa fuera como dentro. Vive entre la cueva y el pórtico, entre el refugio cálido y la fresca sombra..., entre la

21. Perec, G., *Especies de Espacios* Barcelona 2001 p 56—59.

22. Mies construye en 1929 el Pabellón de Barcelona, quizá el primer manifiesto de aquella casa de vidrio que concitaba la sensibilidad de una época, donde el hombre, con la tecnología a su alcance, podía ser dueño de la naturaleza, desde dentro. Luego vendría la Tugendhat 1930, quizá la primera verdadera casa de vidrio, después el manifiesto de la casa Resort 1938, y finalmente la Farnsworth 1950. María Zambrano en su ensayo «La casa: el patio» incluido en *Papeles del Seminario María Zambrano n°3*, Barcelona 2001 p 142—143 nos regala una lección sobre la casa mediterránea: «Y las habitaciones no tienen, cuando hay patio, porqué abrirse desmesuradamente al exterior, ni mucho menos ser esa especie de jaulas de cristal, donde no existe intimidad ninguna. El hombre necesita el aire libre, del sol, del contacto con los elementos, pero su «estar» necesita de un sitio propio, comunicado con los elementos mas no en medio de ellos. Se trata de una cuestión psicológica, quizá metafísica tanto más que física.



Fig. 11. Umbral Oeste. F. Catalá Roca y J.A. Coderch.

bóveda romana y el pórtico griego... Pero qué difícil es sentirse en medio de la naturaleza, aún protegido de ella... Qué difícil es estar dentro, sintiéndonos fuera... Sentir la protección, el calor del hogar, y al mismo tiempo disfrutar de los fenómenos naturales en todo su esplendor... Qué difícil resulta compensar ese equilibrio entre la masa y la oquedad, entre el sólido y la cavidad, entre la protección de la cueva y la desmaterialización que supone las pilastras del megarón, para que ocurra esto que estoy tratando de explicar y que Coderch resuelve con tanta naturalidad en esta casa.²³ Recuerdo aquellos palacios cretenses aferrados, desde su sensibilidad, al arte de la buena vida, donde la transición dentro—fuera se producía, casi sin darnos cuenta, gradualmente, a través de los espacios intermedios del megarón.

Una cuestión de umbrales, tan presentes en el mediterráneo, donde la vida transita entre el interior y el exterior, sin llamar a la puerta. Vivir en el límite... El umbral es ese lugar, lleno de tensión, que habita donde acontece ese tránsito, y que puede ser simplemente una ventana o una puerta cincelada en el muro, pero que, en nuestra cultura, acostumbrados a vivir la casa tanto fuera como dentro, supone un elemento cuya naturaleza y complejidad lo convierten en uno de los sucesos más importantes de la casa mediterránea.

¿Qué sería de esta sala de estar, cincelada, pura en su forma geométrica interior, sin la protección de los distintos umbrales que median en su relación con el exterior? Vamos a aproximarnos a ellos.

Al Oeste, un profundo porche, recogido por la habitación de invitados —fragmento construido que lo delimita enmarcando la visual del horizonte—, nos sumerge en una pesada sombra, fresca, que nos invita a estar en verano, con las puertas del ventanal abiertas, sin que se resientan las condiciones de confort en el interior, pues gracias a la protección solar de esta sombra y a la inercia térmica de los muros y el suelo cerámico, la sala de estar permanece fresca.

23. Coderch se anticipa en esta casa a las lecciones de S. Eiler Rasmussen recogidas en su libro *La experiencia de la Arquitectura*, editado por primera vez en 1959 en la Escuela de Arquitectura de Aarhus, Copenhague. En el «Capítulo primero: Observaciones básicas» p 30—31, podemos leer: «La mayoría de los niños siente el deseo de construir alguna clase de refugio. Puede tratarse de una cueva excavada en un terraplén o de una tosca cabaña hecha de tablones. Pero con frecuencia no es más que un rincón escondido entre los arbustos, o una tienda de campaña fabricada con una alfombra colocada formando pliegues entre dos sillas [...] El juego de los niños continúa en las creaciones de los adultos [...] Y progresa desde el juego de la cueva hasta los métodos más elaborados de cerrar el espacio»

Además, por este porche corre el aire, pues al haber dejado una boca abierta a la terraza, se establecen corrientes de poniente enfocadas a través del desfiladero sesgado que propicia la habitación de invitados. Qué importante es encauzar los vientos con la propia arquitectura, y protegerlos de ellos. El arquitecto popular lo sabía. Coderch, más allá de los anhelos y obsesiones que desde el subconsciente guían la forma de la casa, utiliza la filosofía aditiva de aquél arquitecto, para conseguir la unidad que subyace en el difícil orden de este conglomerado. Y así bebe del sol y se protege de él, se alimenta de los vientos y se resguarda de ellos, defiende los umbrales de la lluvia, y coloca cada estancia en función de las otras, imaginando sensaciones desde dentro. Coderch admiraba la sensatez de la arquitectura popular. «Creo que la arquitectura popular, en todos los países, parte de premisas muy concretas y realistas, y tiene siempre una dignidad de la que carecen muchas obras de la arquitectura moderna»²⁴

Al Sur, un amplio ventanal conforma uno de los lados del pliegue de la sala de estar, ceñido al pino, que estaba allí esperando y nos protege. La carpintería se retrae hacia el interior, resguardándose tras la gruesa jamba orientada al Este. Allí donde se sobre expone, los troncos del pino hacen su función. Todo parece estar premeditado, aunque seguramente muchas cosas nacen de la intuición del subconsciente. Por este umbral salimos a una terraza abierta, domesticada por la cerámica, desprotegida de baranda como un bancal que nos ofrece la propia naturaleza. Desde ella podemos bajar, por una escalera tallada en el muro topográfico que la define, al resto de la parcela.

Al Este, el umbral se percibe desde el interior muy profundo, quizá buscando la protección y el abrigo frente al Norte. El ventanal se repliega hacia el interior, ofreciendo como jamba el grueso machón de la chimenea. En su otro flanco, el muro quebrado que recoge el dormitorio principal —arriba—, se proyecta hacia el exterior, acompañando un ciprés que nos protege aún más del sol naciente, fingiendo una masividad mentirosa que nos ayuda a enfocar la mirada. Y aparece Utzon en Mallorca, cuando observo desde el interior, esa «habitación ventana» —protegida por el espesor de una masa fingida— donde se asienta el sofá. Aunque en Coderch todo esto resulta más natural, menos preconcebido, menos conceptual, más humano... «Las ventanas forman un espacio, adquieren un fondo en el que el encuadre no coincide con el cerramiento real del vidrio, y se produce un desplazamiento entre ambos planos; de esta manera se difumina el límite, la barrera entre lo cerrado y lo abierto».²⁵ Y así gracias a la protección de estos umbrales, el comedor puede quedarse abierto, de par en par, a la terraza solárium de la piscina, sin sentir que el espacio se escapa y se disipa. Eso ocurre cuando no somos capaces de medir la protección frente a la apertura, la ventana o el hueco, frente a la masa muraria que nos acoge dentro. La compresión espacial de este lugar —límite de la

24. En su artículo «Historia de unas castañuelas» donde refleja el discurso dirigido a los arquitectos finlandeses en su viaje a España con motivo del 75 aniversario de la Asociación, en 1967, publicado en *Nueva Forma* 1974, Coderch 1913—1984 p 207.

25. En su artículo «El fondo de la ventana en la arquitectura de J.A.Coderch» Isabel De Rentería Cano nos remite a estos umbrales: «Un camino que emprende desde la casa Ugalde donde construye las ventanas en el solape de los muros que extiende hacia el exterior» Extracto del resumen del artículo.



Fig. 12. Umbral Sur. F. Catalá Roca y J.A. Coderch.

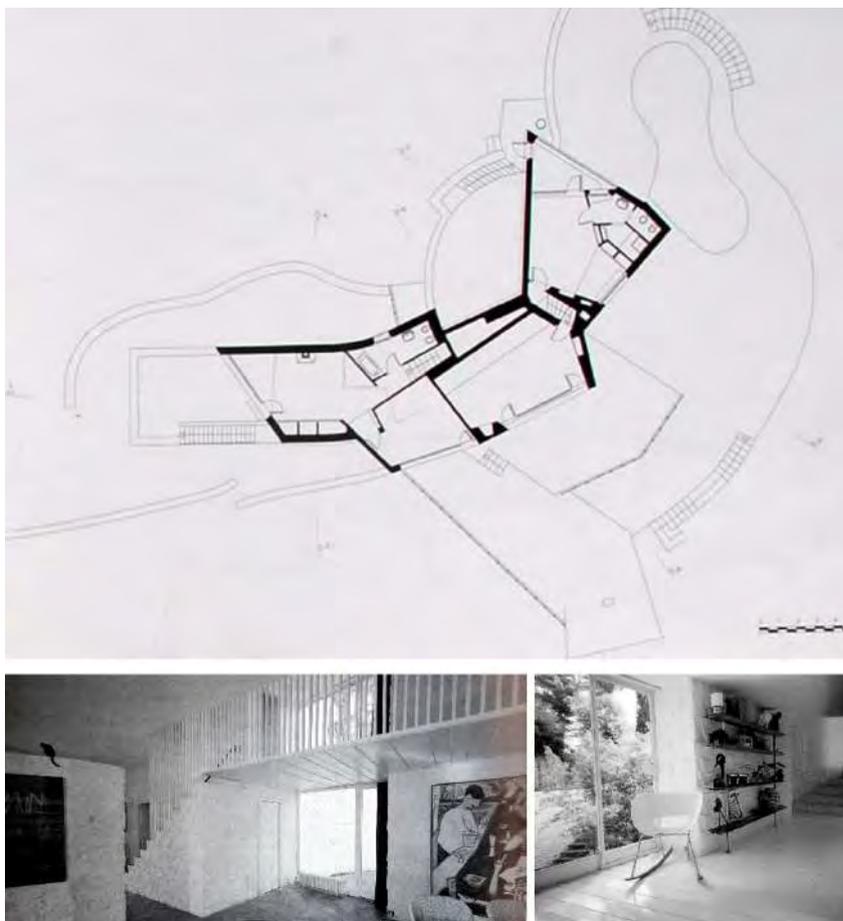
Fig. 13. Umbral Este . F. Catalá Roca y J.A. Coderch.

Fig. 14. Umbral Norte. F. Catalá Roca y J.A. Coderch.

relación dentro fuera—, acrecentada por la verticalidad del ciprés contiguo, acentúa aún más el contraste sensitivo al pasar del calor de la terraza a una fresca penumbra interior, aún con la puerta abierta. Es lo que ocurre cuando atravesamos el profundo umbral de la puerta de una casa popular, desde la solana de la calle al interior. Las sensaciones que produce la arquitectura afectan a nuestro bienestar más allá de lo tangible o físico.

Hacia el Norte, y resguardado desde el interior por la pasarela de madera que prolonga la escalera del hall hacia el dormitorio principal, se abre un ventanal ceñido a haces exteriores, a un patio protegido por un muro curvilíneo, que en su pliegue recoge una escalera, adquiriendo músculo frente a la contención topográfica de la ladera. El patio, es espacio mediador que anticipa un generoso porche. Este, desde el enmarque visual que producen sus apoyos, se convierte en una gran habitación estival, junto al algarrobo y la proximidad del agua. Tras el porche, la plataforma del solárium, con la piscina tallada en ella como una gota de agua, se extiende con su baldosa cerámica hasta recortarse en el muro topográfico que la sustenta. Una vez más una escalera, ceñida a él, permite descolgarnos hacia el resto de la parcela. En la casa Ugalde, siempre hay un final para cualquier recorrido. Nunca volveré al inicio por los mismos pasos. Y la casa vuelve a ser una pequeña ciudad, como repetía Aldo van Eyck, una ciudad mediterránea, llena de complejidad laberíntica, como aquellas que habitó M.C. Escher o visitó Marco Polo: «Los habitantes de Esmeraldina no conocen el tedio de recorrer cada día las mismas calles [...] Cada habitante se permite cada día

Fig. 15. Planta alta final. Levantamiento S. Barrera Asencio 1998. Debajo: Pasarela de acceso a las estancias privadas. J.A. Coderch / R. Díez Barreñada.



el placer de un nuevo itinerario para ir a los mismos lugares. En Esmeraldina las vidas más rutinarias y tranquilas transcurren sin repetirse». ²⁶

Las estancias privadas

Aquellas a las que nadie está invitado. Donde la vida se recoge «para con uno mismo». Son lugares de contemplación y reposo donde uno se siente dueño de lo que su mirada abarca. Desde allí arriba, todo se ve de otra manera, y el mar y el cielo se funden en un horizonte que sobrevuela las copas de los pinos que caen ladera abajo.

Todo comienza en la escalera de piedra que desde el hall nos eleva a una pasarela de madera sobre la sala de estar, que actúa como distribuidor entre los dos bloques programáticos que configuran estas estancias: las habitaciones de los padres y de los hijos.

Focalizada por la traza fugada de esta pasarela, se insinúa la puerta del dormitorio principal, un volumen que cabalga sobre el solárium habilitando el porche junto a la piscina, y que ceñido al ciprés por un lado y al algarrobo por otro, no tiene escapatoria. En su interior la geometría se regulariza buscando de nuevo una mirada radial desde la cama hacia el mar, a través de dos grandes huecos, que la construcción del baño, con los armarios adheridos, ayuda a focalizar. La habitación no responde igual en su relación con el exterior a través de estos umbrales. Mientras que al

26. Calvino, I. *Las ciudades invisibles*. Cap «Las ciudades y los intercambios 5» p 101



Fig. 16. Volumen del dormitorio principal depositado sobre el muro topográfico. F. Catalá Roca y J.A. Coderch.

Noreste repliega el ventanal, protegiéndolo de la lluvia y del viento con un porche—terracea triangular que se refugia tras unas lamas verticales de madera, al Sureste se abre de par en par a través de un ventanal ceñido a haces exteriores, para recuperar dentro un espacio—jamba que recoge la chimenea, y recuerda esos espacios ventana tan propios de palacios, lonjas y monasterios de nuestra tradición mediterránea, donde uno podía habitar la ventana, sentado en ella, dentro de ella, para desde allí, contemplar la vida en ese límite —dentro/fuera— sintiéndome más fuera que nunca, aun estando dentro. La profundidad del umbral de una ventana hasta convertirlo en un lugar habitable, es una oportunidad que la herencia recibida nos legó y pocas veces supimos aprovechar.²⁷

Y allí donde la ventana se siente habitación, el dormitorio se siente casa..., y goza de una puerta al exterior que abre márgenes a la vida. Esta aparece allí, donde el volumen agudo del dormitorio se apoya sobre la cerca curvilínea que delimita el patio, en un punto de máxima tensión. Una pequeña alfombra táctil, junto a un ciprés, nos prepara para el encuentro con el terreno, o para descender al patio a través de la escalera ceñida a la cerca.

No puedo evitar, al ver esta alfombra fractal, descodificada y descompuesta, pensar en el fragmento construido de aquel primer vestíbulo de la Hexenhaus de los Smithson. Aún no se conocían..., y además éstos la harían después.²⁸ Es curioso, parece que Coderch emplea la misma técnica del collage, de la superposición de elementos, que aquellos utilizarían más

27. En la arquitectura moderna hay ejemplos que habitan la ventana como ese espacio—rincón al que se pega la vida. La casa Fisher de L. Kahn, la villa Norrköping de S. Fehn, la propia Can Lis de J. Utzon, etc..., pero acuden a mi memoria experiencias que transitan por el mundo del arte y que nos ofrecen reflexiones aún tan interesantes. Me refiero a la instalación de aquel rincón—ventana de U. Riva para la Triennale di Milano del año 1896, o algunas obras de E. Sottsass o G. Uncini. La obra de J. Dibbets *Luz interior* también nos ayuda a comprender este lugar.

28. A. y P. Smithson comenzaron a construir la Hexenhaus en 1986, 35 años después de la Casa Ugalde. Coderch fue hecho miembro del Team X en 1960, tras haber sido invitado un año antes al Congreso Team X de Otterlo, donde presentó su proyecto Torre Valentina. Sus principales miembros, Aldo van Eyck y A y P. Smithson admiraban a Coderch como prueban los testimonios extraídos de la tesis doctoral *Huellas de lo vernáculo en el Team X* de Ana Rodríguez García. ETSAM 2016 p 371—373. Aldo van Eyck reconocía que Coderch «Era el arquitecto con más talento de todos. Un gran arquitecto. Era muy sensible, no discutía mucho, era estricto, moralmente estricto; era católico y puritano. Fue un genial arquitecto» Tusciano 1991. P. Smithson por su parte «Coderch era un verdadero animal exótico. Era un caballo. Sí, se parecía a un caballo noble y bello [...] Para nosotros Coderch era un punto de interés. Un punto importante fue también su españolidad. Otros eran más fáciles de describir. Coderch era más misterioso [...] Coderch era importante. Pierini 2003

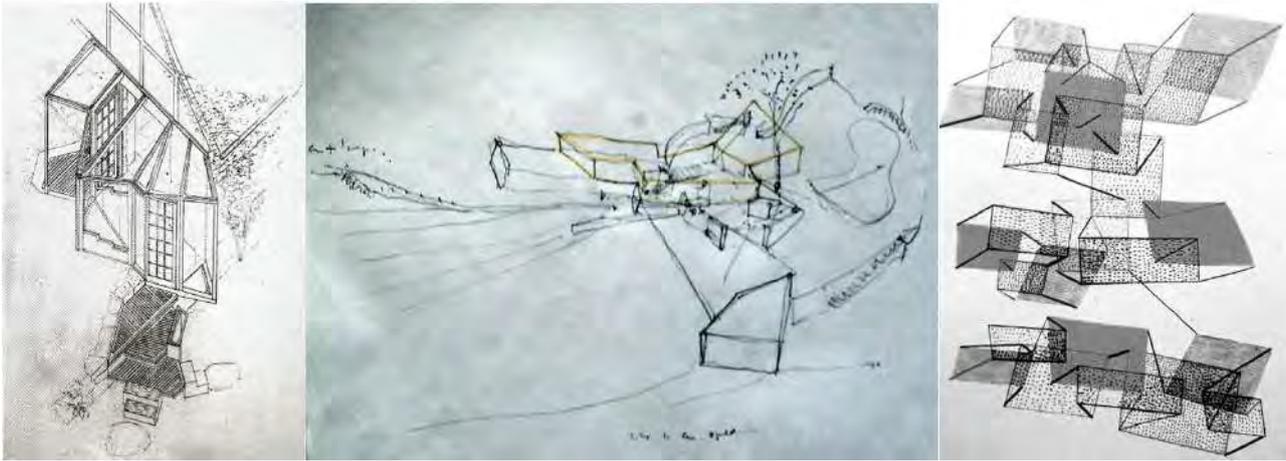


Fig. 17. Superposiciones: fragmento de la Hexenhaus, Smithsonian Family Collection. Casa Ugalde, Croquis elaboración propia. Casas de cristal, Paul Klee.

tarde, determinada por esa libertad para asociar, combinar, reunir, darle la vuelta y poner al lado de..., las cosas, que también late en las composiciones pictóricas de otros como Klee o Kandisky, que tanto tuvieron que desaprender para volver a *mirar* como un niño.

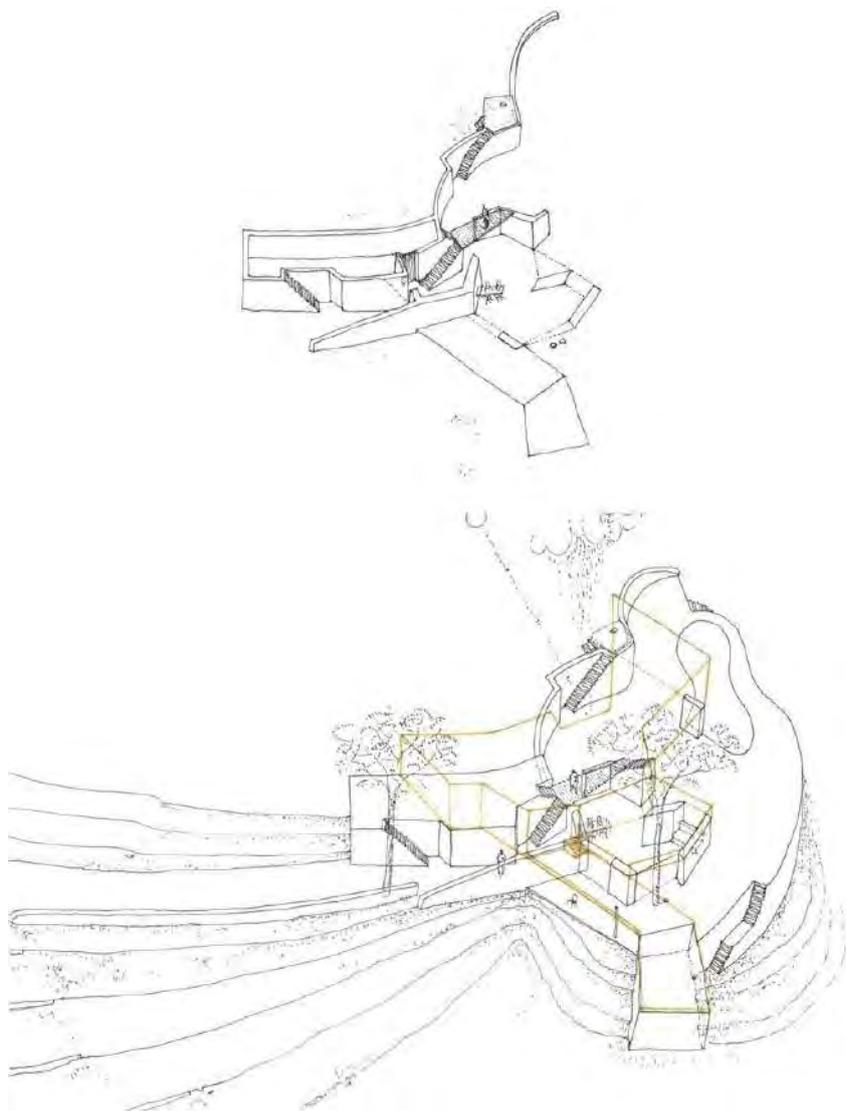
Coderch en esta casa actuó como ellos, era joven y se dejó llevar por la intuición en sus encuentros fortuitos con lo inesperado. No temía nada. Sintió que el lugar le llamaba y respondió, «con toda la fuerza y la magia de los momentos de iniciación y grito»²⁹

La Casa Ugalde es una conversación cruzada. El lugar habla y Coderch recoge sus susurros, y con mano temblorosa, los enciende con la traza de la casa en su amarre topográfico. Todos los muros de piedra, desde el origen del camino, hasta el corazón de la casa, son palabras dictadas por el lugar que el arquitecto hace suyas, con la sonoridad de los materiales del sitio. Son la huella topográfica de la casa, que sustenta todos los enclaves que la configuran, desde el pequeño baluarte de llegada y la cerca que acompaña la senda, hasta los muros curvilíneos que recogen los patios al Norte o perfilan la plataforma al Sur. A estos susurros blandos, sensuales y amables que ofrece la naturaleza allí presente, responde el arquitecto con voz perfilada, severa y firme, construyendo una geometría propia que, superpuesta al anterior, compone una sinfonía de opuestos que se atraen, llena de armonía y unidad.

Así, mientras que la casa, abajo, pertenece al lugar, al que se funde en un abrazo indisoluble, arriba, protege su privacidad tras volúmenes cincelados que se distancian del borde, acrecentando su dominio sobre la naturaleza. Allí, las habitaciones, estudios de padres e hijos, cabalgan sobre las cubiertas de la sala de estar y del porche, haciéndolas suyas como terrazas y desaferrándose del perfil geométrico de la planta baja. Y si bien las trazas de sus muros responden con naturalidad a las leyes gravitatorias que obedecen a la continuidad de sus apoyos sobre los machones inferiores, no ocurre lo mismo con su volumen, que se repliega sobre el inferior, remitiéndonos a esa superposición, aparentemente casual, de habitaciones unas sobre otras, tan presente en la arquitectura popular.

29. Donato, E. «El joven Coderch» *Coderch 1913–1984* Barcelona 1981 p 235.

Fig. 15. La conversación cruzada de Coderch con el lugar: Entre los susurros del sitio y la mano del arquitecto, Croquis elaboración propia.

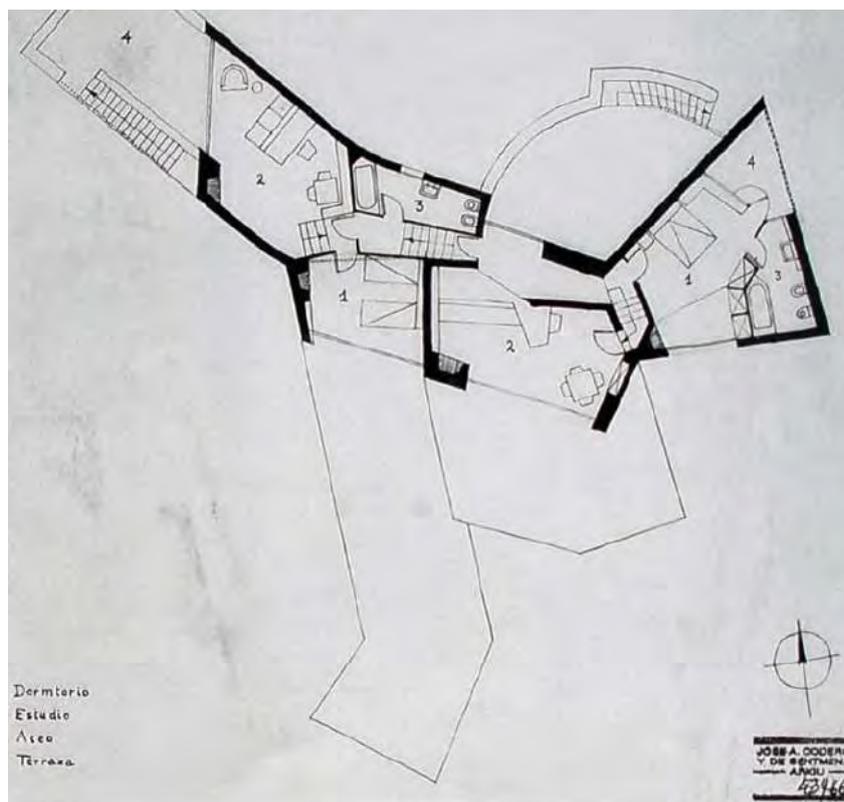


Las estancias se apropian de la azotea, como atalayas desde donde contemplar el paisaje.³⁰ Aquí, cada habitación es casa, sintiéndose pabellón..., mientras que las azoteas son el pódium o basamento sobre el que se asientan. Cada habitación sobre el suyo, haciendo de esta nueva topografía —escalonada y artificial— un paisaje quieto, estático y silencioso que remite a la esencia inmutable y germinal de la arquitectura metafísica presente en la pintura de Chirico, tan próxima a nuestros pueblos mediterráneos, de los que Coderch bebía, impulsando su inconsciente colectivo a través de la tradición viva. «Mossen, la única arquitectura que vale la pena está ahí, en el Mediterráneo»³¹

30. Las cubiertas planas, acabadas con baldosín catalán, no estaban contempladas con tan poca pendiente en el proyecto original —de hecho dieron algunos problemas de humedades— Coderch decidió convertirlas en terrazas, sin barandillas —el proyecto original las contemplaba—, aliviando el agua hacia canales de borde vistas, que actúan como límite de la azotea.

31. Ballarín, J. M^a «El Coderch de Jose María Ballarín» *Coderch 1913–1984* p 247. Confesiones de J.A. Coderch a su amigo.

Fig. 19. Planta alta, Originales Archivo J.A. Coderch. Debajo: Azoteas y estancias privadas, J.A. Coderch / R. Diez Barreñada.



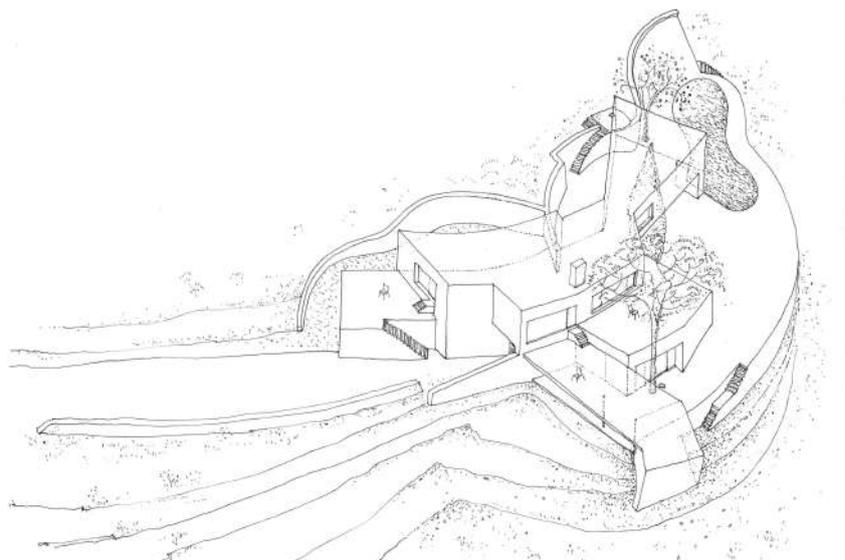
Es la casa sobre la casa. Cada habitación posee siempre ese margen al exterior, ese recinto propio, acotado..., que le pertenece. Tanta casa fuera como dentro, para poder sentir, al aire libre, el contacto directo con los elementos.

Coderch apenas redibujó esta casa una vez terminada³², como otras, y hablaba poco de ella. Quizá porque siempre sintió cierto remordimiento hacia todo aquello que en la casa desafiaba la razón. «Tenía que haber trabajado más para evitar algunos desordenes gratuitos»³³

32. Donato, E. «El joven Coderch» *Coderch 1913–1984* Barcelona 1981 p 234. En el momento de esta monografía, 1989, E. Donato reconocía «hoy no existen planos que recojan exactamente la casa tal y como se construyó». Las plantas definitivas que aparecen en *Coderch Casa Ugalde* editado en 1998, bajo la coordinación de J.M. Montaner, son de Santiago Barrera.

33. Montaner, J.M. *Coderch: Casa Ugalde* p 16.

Fig. 20. El abrazo desenfadado entre las dos geometrías: Libertad, control y orden natural. Croquis elaboración propia.



Menos mal que no lo hiciste. La fortaleza de esta casa, reside en su humana y natural imperfección. En su extraordinaria ambigüedad, esta casa es una suerte de «popularismo», sentimiento informal y expresionismo.³⁴ La Casa Ugalde es la obra maestra de aquel joven Coderch. No conozco muchas casas así... Es una pirueta dionisiaca envuelta de maestría e inocencia, de razón y sin—razón, de sueños y límites, construida con la escasez material del mediterráneo, y el espíritu hedonista de sus gentes. Emilio Donato ya lo aventuró en su artículo «El joven Coderch»:

«No existe en toda la arquitectura de este siglo una planta que muestre un mayor desenfado y libertad en la diversidad geométrica de su trazado, es decir en su aparente informalidad: una planta que produzca, no obstante, una tal sensación de exactitud y de control de un vigoroso orden oculto, como aquel que se desprende de la contemplación viva de la obra acabada»

Jamás volvería a hacerlo..., en una casa.³⁵

Unos años después, en 1955 proyectaría su casa de vacaciones en Caldes d'Estrac, próxima a la Casa Ugalde. La casa no pasó de los cimientos. Aquel proyecto, que tan brillantes secuelas trajo —Casa Julia 1955 F. Correa y A. Milá; Casa Durana 1959 F.J. Sáenz de Oiza— muestra un orden más académico que se manifiesta por ejemplo en la repetición formal de todas las estancias privativas. Coderch dejaba de ser un niño y comenzaba a tener certezas, ratificadas en las siguientes casas: Catasús 1956, Ballvé 1957... Y pese a que luego aparecen, el edificio Girasól 1966, las Trade 1966, el concurso de viviendas del Gran Kursaal 1971, y finalmente la ampliación de la ETSAB 1978, siempre hay un orden racional presente en estas obras, que en la casa Ugalde se desdibuja tras los reflejos del subconsciente.

Maestría oculta..., entre la poesía y la razón.

34. Fullaondo, J.D. «Notas de Sociedad» Revista *Nueva Forma* Nov 1974. Extracto de algunas consideraciones del artículo sobre la figura de J.A. Coderch.

35. Mientras se construye la Casa Ugalde en 1951, proyecta el edificio de viviendas en la Barceloneta, donde se muestra tan libre y desinhibido como en aquella.

BIBLIOGRAFIA

- ARRESTO, Antonio y DIEZ BARREÑADA, Rafael. *Jose Antonio Coderch*. Ed. Santa & Cole. Barcelona 2008
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México. Ed. FCE 1965
- BLOOMER, Kent C. y MOORE, Charles W. *Cuerpo, memoria y arquitectura*. H. Blume Ediciones. Madrid 1983
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid. Ed. Minotauro 1983
- DE RENTERÍA CANO, Isabela. *El fondo de la ventana en la arquitectura de Coderch*. I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra. Ed. Fundación Alejandro de la Sota. Madrid 2014
- DIAZ Y RECASENS, Gonzalo. *Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento Moderno*. Ed. Colección Kora / Universidad de Sevilla y Consejería de Obras Públicas y Transportes. Sevilla 1992
- DIEZ BARREÑANA, Rafael. *2G Libros: Jose Antonio Coderch*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 2006
- DIEZ BARREÑANA, Rafael. *Coderch: variaciones sobre una casa*. Fundación Caja de Arquitectos. Madrid 2002
- FOCHS, Carles. *Coderch 1913–1984*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1992
- MONTANER, Josep M^a. *Coderch: Casa Ugalde*. Ed. COAC/ACTAR. Barcelona 1998
- PEREC, George. *Especies de espacios*. Barcelona. Editions Galilee. Edición española propiedad de Literatura y Ciencia SL. 2001
- PIZZA, Antonio y AAVV. *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50*. Ed. Fundación ICO / Ediciones Asimétricas. Madrid 2019
- PIZZA, Antonio; Fochs, Carles; Sustersics, Paolo; Rovira, Josep M^a. *Coderch 1940–1964. En busca del hogar*. Ed. COAC Barcelona 2003
- RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura*. Madrid. Ed. Mairera/ Celeste 2000
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Ana. *Tesis Doctoral: Huellas de lo vernáculo en el Team X*. ETSAM. Madrid 2016
- RUDOFISKY, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos*. Buenos Aires. Ed. Universitaria de Buenos Aires 1973
- SORIA I BADÍA, Enric. *J.A. Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Ed. Blume. Murcia 1979
- THOMAS, Karin. *Josef Albers: Eine Restrospektive*. Bonn. Ed. DuMont Buchverlag 1988
- VAN DEN HEUVEL, Dirk y RISSELADA, Max. *Alison y Peter Smithson. De la Casa del Futuro a la casa de hoy*. Barcelona. Ed. Polígrafa. 2007
- ZAMBRANO, María. *Papeles del Seminario María Zambrano n^o3*. Barcelona 2001

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Olivier Sterckx

UNED / olivierst@yahoo.es

El Palimpsesto Tervueren / Tervueren Palimpsest

Como réplica en modo menor – o contrapunto – de los sitios reales girando alrededor de Madrid, varios lugares de los Países Bajos Meridionales tuvieron una función similar durante el periodo de los Habsburgo españoles y austriacos: el palacio de Coudenberg era la residencia palaciega ubicada en Bruselas, mientras alrededor lugares como Binche, Mariemont y Tervueren albergaban sitios de recreo y de representación del poder.

De ello, poco subsiste hoy en día, los palacios sufrieron incendios, guerras, desidia y revoluciones.

El caso de Tervueren, hoy en día un municipio flamenco en la periferia de Bruselas es peculiar en el sentido que el lugar ha guardado durante varios siglos la memoria de un sitio real - o dinástico. Sin embargo, hubo dos rupturas en el proceso histórico del sitio. El rey Leopoldo II cambia radicalmente la función del lugar, en vez de residencia palaciega el municipio acoge hoy en día el Africamuseum. Luego, la reorganización administrativa contemporánea del Estado belga no sólo separa el territorio de la capital, sino que borra aún más el pasado plurisecular del lugar, las huellas de su memoria y de su historia, convirtiéndolo en un palimpsesto.

As a minor replica of - or counterpoint to - the royal sites surrounding Madrid, various locations in the Southern Netherlands served a similar function during the period of the Spanish and Austrian Habsburgs; the palace of Coudenberg was the residence located in Brussels, while places like Binche, Mariemont and Tervueren housed residences for leisure and as a representation of power.

Of all those, little remains today: palaces suffered fires, wars, lack of upkeep and revolutions. The case of Tervueren, today a Flemish municipality at the outskirts of Brussels, is peculiar in the sense that the place has kept the memory of a royal -or dynastic- site for several centuries. However, there were two discontinuities, two ruptures. King Leopold II dramatically changes the function of the place, instead of a palatial residence the locality hosts today the Africamuseum. Furthermore, the contemporary administrative reorganization has not only separated the territory from the Belgian capital but based on nationalism, also erases the centuries-old memory of the place, its palimpsest.

Bélgica, sitios reales, territorio palimpsesto, nacionalismo, urbanismo /// Belgium, royal sites, territorial palimpsest, nationalism, urban planning

Fecha de envío: 08/11/2021 | Fecha de aceptación: 09/12/2021



Introducción

Tervueren, municipio cerca de Bruselas, es un lugar de recreo apreciado por muchos ciudadanos de la capital. Se llega cómodamente por una larga avenida sombreada por castaños de India, atravesando barrios acomodados.

Desde que existen archivos, Tervueren ha siempre sido ligado al poder y su representación (fig.1), aún cuando la naturaleza de ese poder ha cambiado desde los orígenes: coto de caza de los duques de Brabante, sede de veraneo de los Habsburgo españoles luego austriacos, regalo al príncipe heredero de los Países Bajos por su victoria contra Napoleón en Waterloo, refugio para una emperatriz mexicana enloquecida, museo dedicado a la gloria de la colonización belga, lugar utópico para albergar instancias que hubieran fomentado la paz mundial,...

El municipio constituye un excelente testigo de las vicisitudes históricas que ha conocido el territorio belga, zonas fértiles, pero continuamente invadidas ; inevitable campo de batalla europeo desde el *Horum omnium fortissimi sunt Belgae* de César¹, hasta la campaña de las Ardenas de Hitler; provincias intercambiadas según la fortuna de las herencias y de los matrimonios dinásticos.

Para Claude Lévi-Strauss, el paisaje del Tokio de la posguerra era un palimpsesto que se desvanecía². Un palimpsesto es un manuscrito en el que se ha borrado intencionadamente el texto primitivo para volver a escribir un nuevo texto. Un lugar palimpsesto, según la expresión del urbanista André Corboz es un territorio sobrecargado de huellas y trazas fuertes, donde la cartografía se vuelve estratigrafía ; como un manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior sobre su superficie, que se ha borrado para dar lugar a la que ahora existe³. Es a menudo fundamental modificar la sustancia de un territorio, para poner en marcha nuevas funcionalidades, hacer fructificar determinados espacios de forma más

-
1. Traducción literaria: “De todos los pueblos de la Galia, los belgas son los más valientes”
 2. LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, 1955. En literatura, la figura de la ciudad se presta muy bien a estudios literarios que se inspiran del palimpsesto, ver BÁHLER Ursula, *Figurations de la ville palimpseste*, Alemania, ediciones Narr Verlag, 2012.
 3. CORBOZ André, in *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Collection Tranches de Ville, Besançon, 2001.



Fig. 01. S.J. Heylsbrouck, Vista del castillo de Tervueren desde los jardines, circa 1770, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica.

racional, pero un territorio no es un mero producto de consumo⁴. Cada uno es único. Así se trate de *raspar* con el mayor cuidado y con el respecto del *tiempo largo*, según la expresión de Michel Foucault⁵ la historia que los hombres inscriben en el insustituible material de los suelos. Lugares como Tervueren, tratados de forma brutal e impropia desde el periodo contemporáneo, tienen agujeros. Ciertos pergaminos están demasiado tachados, en un territorio, estos agujeros se llaman desiertos⁶.

La palabra palimpsesto no es un mero sinónimo para expresar densidad, pliegues o estratificaciones del territorio. Algunos paisajes han quedado obsoletos y han sido reemplazados. Con el tiempo, lo que queda debajo del texto puede volverse más importante de lo que le sustituye, como cuando un latinista descubre una obra perdida de Arquímedes que se adivina debajo de las líneas de un libro de liturgia bizantino⁷. Primero, a finales del siglo XIX, Tervueren deja de ser un sitio dinástico y acoge un museo dedicado a África, cuyo contenido expositivo no deja de ser conflictivo a la hora de los estudios poscoloniales. Después, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la federalización del Estado belga ha separado administrativamente Tervueren de Bruselas, rompiendo así la continuidad

4. La idea de unir palimpsesto y medioambiente se encuentra también en las necesidades de reciclar los espacios existentes, in GARGOV Philippe, *Donaldville et la ville-palimpseste: une allégorie*, L'observatoire, pop-up urbain, 2013, <https://www.pop-up-urbain.com/observatoire/>. Para una noción de “ambiance-palimpseste” aplicado a la ciudad del Cairo, ver GAMAL SAID Noha, *Vers une écologie sensible des rues du Caire: le palimpseste des ambiances d'une ville en transition*, Universidad de Grenoble, 2104
5. Citado por Bruno Fayolle Lussac, quien adopta un enfoque más medioambiental y opina que todo territorio es de por sí palimpsesto, incluso “hiperpalimpsesto”: el territorio como soporte único es el pergamino donde se inscribe, se borra y se transforma la historia de las ciudades y de los hombres, in LUSSAC FAYOLLE B., *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ? in 50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2010. Para un análisis del palimpsesto industrial del territorio, GRULOIS Geoffrey, *Les figures territoriales de Charleroi, un palimpseste de la révolution industrielle*, in *Guide d'architecture moderne et contemporaine. 1881-2017. Charleroi Métropole*, Ediciones Mardaga, 2017. La noción de palimpsesto también se aplica a un edificio, como los grandes almacenes de La Samaritaine en París, in CABESTAN Jean-François y LEMPEREUR Hubert, *La Samaritaine, un palimpseste urbain*, AMC, 2105
6. CORBOZ A., op.cit.
7. Como es el caso del llamado *palimpsesto de Arquímedes*: <http://www.archimedes-palimpsest.org>

Fig. 02. Pierre Paul Rubens, La visión de San Huberto, circa 1620, fuente : museo del Prado



urbanística con la capital, con las consecuencias sociales y humanas que esto implica. Tervueren, en el *tiempo largo*, había adquirido una dimensión espacial e histórica, resultado de una muy larga y lenta sedimentación, borrada por estas dos rupturas, por lo que es importante conocer ese palimpsesto, conocerlo, aceptarlo y nutrirse de ello⁸.

¿Cómo un santuario dedicado a un santo ligado a la caza y a la dinastía carolingia se ha convertido en otro santuario, el de un museo dedicado a África en su antigua metrópoli? ¿Y cómo de este lugar tan *denso* históricamente, tan ligado a Bruselas, se quiere obviar su pasado?

1. Formación y transformación de un sitio dinástico, desde los duques de Brabante hasta Leopoldo II.

1.1 Orígenes

La primera noticia de un asentamiento importante es la de una residencia edificada a finales del siglo XII por el duque de Brabante, Enrique I^o. Se construye sobre las ruinas de una antigua villa romana donde, según la creencia, muere San Huberto de Lieja, santo patrón de los cazadores y miembro de la familia de los Pipínidas¹⁰ (fig.2). Bajo la protección del santo de estirpe regio, la residencia se ubica en los cotos de caza de los duques de Brabante, dentro del bosque de Soignes¹¹. El bosque señorial está ligado jurídica y administrativamente a los soberanos del ducado hasta el final del Antiguo Régimen. Los duques “no podían honrar mejor

8. Así lo recomienda el Memorándum de Viena sobre el Patrimonio Mundial y la Arquitectura Contemporánea. Gestión del Paisaje Histórico Urbano, Viena, UNESCO, 2005, y en particular su artículo 7 sobre el paisaje histórico urbano, “asentamientos humanos en un ambiente urbano a lo largo de un período considerable de tiempo, y cuya cohesión y valor sean reconocidos (...) Este paisaje ha conformado la sociedad moderna y resulta de gran valor para ayudarnos a comprender cómo vivimos hoy en día” (subrayado mío).

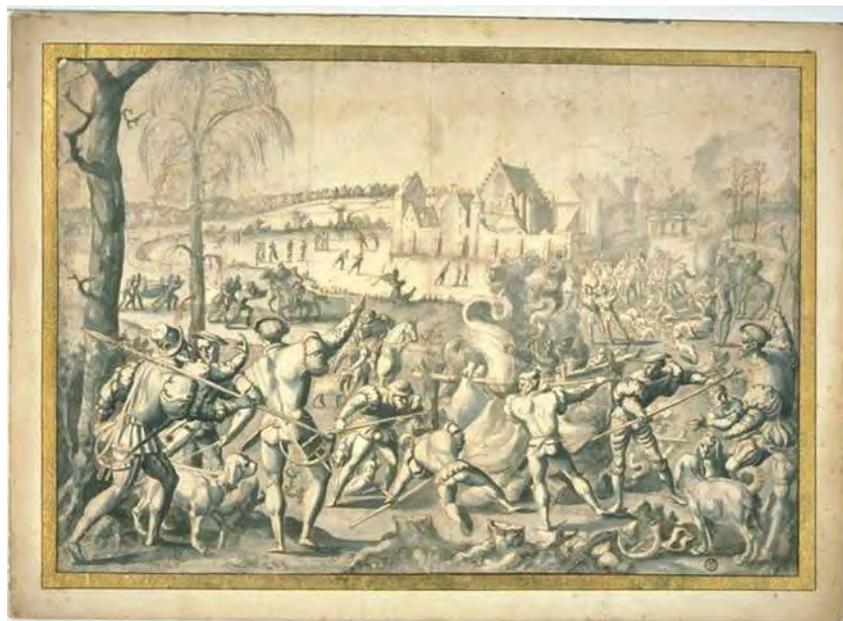
9. El municipio albergaba un fuerte romano cerca de los límites de la antigua ciudad de *Tungrorum* (actual Tongres), in GILISSEN John, *Notes sur la colonisation germanique en Brabant*, Revue belge de philologie et histoire, 1938, pp. 71 – 102.

10. El santo es patrón de los cazadores. Durante una cacería encuentra un ciervo en cuya testuz hubiera aparecido una cruz. En cuanto a los Pipínidas, fueron mayor-domos de palacio de Austrasia y los antepasados de la dinastía carolingia

11. Contaba con una superficie de unas 20.000 hectáreas a la época, comparado con las 5.000 hectáreas actuales, 270 de ellas siendo patrimonio mundial de la humanidad por la UNESCO.

Fig. 03. Barend van Orley, Enero, las cazas del emperador Maximiliano, cartón preparatorio, circa 1528, Fuente: Museo del Louvre

Fig. 04. Vista del Real Sitio de Aranjuez, circa 1606, fuente: Museo del Prado



a San Huberto sino emulándole sobre el teatro mismo de sus hazañas”¹². En el siglo XIV se construye una sala gótica de amplias dimensiones para acoger la reunión de los Estados de Brabante¹³. Herederos de la dinastía brabantina, los duques de Borgoña amplían el número de sus residencias alrededor de Bruselas.

1.2 Sitio dinástico para los Habsburgo españoles y austriacos

La importancia y el número de los sitios dinásticos heredados por Carlos Quinto en los Países Bajos quedan reflejados en una prestigiosa serie de doce tapices llamada *las cazas del Emperador Maximiliano*, concebidos hacia 1528 por el pintor de corte van Orley para un miembro de la nueva dinastía reinante, a la manera de un catálogo de las posesiones familiares

12. GALESLOOT Louis, *Recherches historiques sur la maison de chasse des ducs de Brabant et de l'ancienne cour de Bruxelles ; précédées d'un Aperçu sur l'ancien droit de chasse en Brabant*, Kiessling, Bruxelles y Leipzig, 1854, 252 p.

13. Los Estados de Brabante son la representación de los tres estamentos de la sociedad feudal, garantizando el respeto de los privilegios acordados, in DAMEN Mario, *Convocatie en representatie : de staten van Brabant in de late middeleeuwen*, Noordbrabants Historisch Jaarboek, 2012, p. 28-45

Fig. 05. Antonius Sanderus, Vista de los jardines del palacio de Tervueren in *Chorographia Sacra Brabantiae*, circa 1659, fuente: biblioteca nacional de Bélgica

Fig.06. Jan van der Heyden, El Castillo de los duques de Brabante en Tervueren, circa 1700, fuente Museo Real de las Bellas Artes de Bélgica, Bruselas (detalle).



alrededor de Bruselas¹⁴. Cada paisaje representa una escena de caza para un mes del año en un sitio diferente. Enero ilustra una caza al jabalí en el sitio de Tervueren, con el castillo en el fondo. El cartón preparatorio permite ver el estado de abandono en el que había quedado el edificio a principio del reinado de Carlos Quinto, donde sobresale la antigua sala gótica (fig.3).

Los sitios dinásticos de los Países Bajos y los Reales Sitios españoles se emulan a partir del reinado de Carlos V pero sobre todo desde el llamado *felicísimo viaje* de Felipe II por los Países Bajos entre 1548 y 1551. Allí, el príncipe heredero admira los palacios y jardines clasicistas de su tía, Ma-

14. van SPRANG Sabine, *D'une forêt ducale à une forêt idéale. Quelques réflexions sur les paysages de Soignes aux XVI^e et XVII^e siècles*, in *Le peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'Ancien Duché de Brabant*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2000, p. 183-191

Fig. 07. Adriaen Pieterz, Alegoría de la tregua de 1609 entre el archiduque de Austria y los Países Bajos del Norte, circa 1616, fuente: museo del Louvre (detalle).



ria de Hungría, que ambiciona imitar a su vuelta a la península¹⁵. Las trazas del jardín de Mariemont, en el condado de Hainaut, y los estanque de Tervueren sirven de fuente para Aranjuez¹⁶. El flamenco Adrian van der Muller es el encargado de las obras hidráulicas, mientras su compatriota Juan Holbeque, primer jardinero mayor y superintendente de los jardines reales planta prados “a la manera de Flandes”¹⁷. El palacio y el parque del castillo de Binche encuentran su eco en la Casa de Campo¹⁸ y Valsaín¹⁹ (fig.4, 5 y 6).

15. MERLOS Magdalena, *Representación plástica y escrita de Aranjuez (España) en el manuscrito de Hieronimus Gundlach Nova Hispaniae Regnorum Descriptio (1606): la idealización de un real sitio*, 2019, <https://www.researchgate.net>

16. in MAEKELBERG Sanne, *Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los archiducos, la impronta de la alta nobleza in Apariencia y razón, las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, GARCIA GARCIA B., y RODRIGUEZ REBOLLO (eds.), Ediciones Doce Calles, 2020 ; GARCIA GRINDA José Luis, *GUÍA DE ARANJUEZ, El paisaje construido*, 2008, Comunidad de Madrid y LUENGO AÑÓN Ana, *Aranjuez, la construcción de un paisaje, utopía y realidad*, 2008, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles, S.L.

17. Reseña sobre Francisco Holbeque, <https://dbe.rah.es/biografias/45182/francisco-holbeque>

18. RAMÓN RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA Luis., *New information on King Philip II garden at the Casa del Campo in Madrid*, 2021, *Studies in the history of gardens and designed landscapes*.

19. Es en Valsaín que por primera vez se utilizan las cubiertas a la manera flamenca, “la decisión de sustituir los antiguos tejados de teja árabe tomada personalmente de Felipe II tendrá una gran repercusión en la futura fisionomía de la arquitectura española”, in GÁRATE FERNANDEZ-COSSÍO Pablo, *El Palacio de Valsaín, reconstitución a través de sus vestigios (tesis doctoral)*, Universidad Politécnica de Madrid, 2012

Fig. 08. Brueghel el Viejo, Los Archiduques Isabel Clara Eugenia y Alberto en el Palacio de Tervueren en Bruselas, circa 1621, fuente: museo del Prado



Durante el siglo XVI, los conflictos religiosos y la furia iconoclasta convierten a los Países Bajos en una zona devastada. Después de un periodo de abandono, la antigua residencia está siendo renovada por los archiduques Alberto e Isabela (1598 – 1621)²⁰. Los soberanos remodelaron también sus residencias en Bruselas y Mariemont, inspirándose no sólo del pasado borgoñón sino también de la síntesis arquitectural hispanoflamenca que se hizo en España. De manera especular, sirvieron de inspiración para renovar el antiguo palacio de Coudenberg en Bruselas y el castillo de Mariemont, residencia de verano preferida²¹. Una alegoría con el castillo de Tervueren en el trasfondo testimonia de la importancia de la residencia como una herencia arquitectónica que vincula la dinastía a los duques de Borgoña (fig.7).

Otro cuadro cortesano ilustra los *pliegues* sucesivos de construcción del conjunto hasta las modificaciones emprendidas bajo los archiduques. El castillo medieval casi no se distingue, salvo dos torres salvaguardadas del recinto fortificado y el techo de la gran sala de reunión de los Estados de Brabante. Los añadidos anteriores a los archiduques datan principalmente del tiempo de Carlos Quinto y de Maria de Hungría²² (fig.8).

El poder se enmarca sobre el territorio y las pinturas cortesanas dan fe de ello. La archiduquesa Isabel Clara Eugenia posa con el palacio de Mariemont, mientras su marido se hace representar con el conjunto palaciego de Tervueren, destacando los lazos entre los gobernadores con sus

20. A la llegada de los Archiduques no solo las heredades dinásticas, sino las de muchos de los miembros de la alta nobleza local necesitaban una imperiosa restauración. In MAEKELBERG S., op.cit.

21. MARTÍNEZ MARÍN Cruz María, *La Corte de María de Hungría en Bruselas (1531-1555): Un modelo cultural europeo*, 2017, Dialnet

22. Sobre la importancia y el impacto del mecenazgo y de la corte de Maria de Hungría, ver VAN DEN BOOGERT Bob, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht : Noordbrabants Museum, 1993, p. 196

Fig. 09. Brueghel el Viejo, El archiduque Alberto de Austria, circa 1615, fuente: museo del Prado.



Fig. 10. Modelo digitalizado del castillo de Tervueren en el siglo XVII, fuente: Piet vanden Poel y Alain Bruyndonckx



territorios (fig.9). Esas pinturas, con fuertes connotaciones propagandísticas, pretenden mostrar la riqueza de los territorios pertenecientes a la dinastía Habsburgo en los Países Bajos y forman parte de las colecciones reales en tiempo de Felipe IV²³.

Otra ilustración recrea digitalmente el castillo en el periodo de los archiduques Alberto e Isabel. Como se verá a continuación, de todo ello, lo único que subiste hoy en día del complejo palacial es la iglesia de estilo barroco, apartada del resto del conjunto (fig.10).

Con el tratado de Utrecht, los Países Bajos integran las posesiones de los Habsburgo austriacos. El periodo de tranquilidad que supuso la paz entre Francia y Austria a partir de 1756 permite a uno de los últimos gobernadores, Carlos de Lorena, restaurarlos y embellecerlos. Así, en Tervueren,

23. Según las reseñas de los cuadros en la página web del museo del Prado. A propósito de las galerías de retratos de familia de la gobernadora de los Países Bajos, María de Hungría, que tanto inspiraron a Carlos V y Felipe II, “Lo novedoso del ejemplo de las gobernadoras de los Países Bajos no era que sus residencias albergaran retratos de antepasados y familiares, sino que estos se exhibieran en un lugar determinado, lo que cambiaba el discurso ya que la individualidad de cada retrato era diluida en una identidad colectiva dinástica”, in MARTÍNEZ MARÍN C.-M., op.cit.

Fig. 11. François Nicolas de Sparr de Benstorf, Manufacturas de Carlos de Lorena, in Livre contenant les plus endroits les plus remarquables du Château Royal de Terrevure, circa 1753, fuente Biblioteca de la société des Bollandistes.



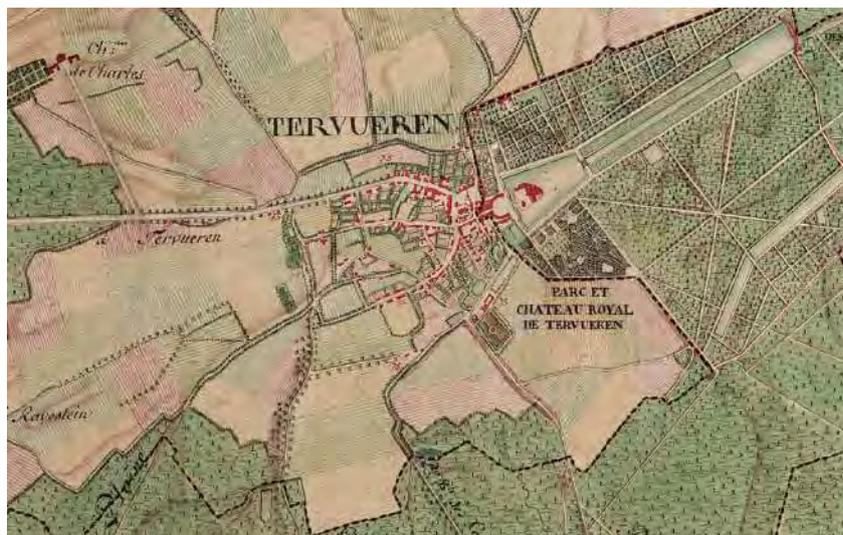
Fig.12. Olivier Le May, El Castillo Charles, vista desde la entrada principal, circa 1780, fuente: colección particular.



Fig. 13. Olivier Le May, El Castillo Charles, vista desde los jardines, circa 1780, fuente colección particular



Fig.14. J de Ferraris, detalle con el sitio dinástico de Tervueren, el antiguo castillo en su centro, el castillo Charles en el lado izquierdo, encima del camino llevando a Bruselas, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica.



el gobernador manda restaurar el antiguo castillo, remodelar el parque donde se erigen varios edificios nacidos de las ideas de la Ilustración como sus manufacturas de porcelana y de telas de algodón (fig.11). En pleno campo, fuera del recinto del antiguo parque del castillo, se hace construir una casa de recreo de estilo neoclásico (fig. 12 y 13)²⁴.

La carta Ferraris, realizada entre 1770 y 1779 para el gobernador plasma la situación de la residencia dinástica poco antes de su muerte. Se distinguen el antiguo castillo de los duques de Brabante dentro del parque mismo, el nuevo castillo elevado por el Archiduque en los campos, las caballerizas en forma de herradura y el camino uniendo directamente el sitio real con Bruselas (fig. 14).

A su muerte en 1780, el emperador José II, su sobrino, ordena la destrucción de todos los edificios, salvo la capilla dedicada a San Huberto, y las caballerizas, esas últimas transformadas en criaderos ecuestres imperiales por Napoleón²⁵. Si los palimpsestos eran manuscritos raspados y recubiertos por otro texto, dado que los primeros eran ya considerados obsoletos, sin embargo el soberano no inscribe nada sobre la nueva *página blanca* del territorio. Como comentaba un contemporáneo, “Tervueren, reducido a la condición de municipio rural, vi desaparecer los días de su felicidad²⁶”.

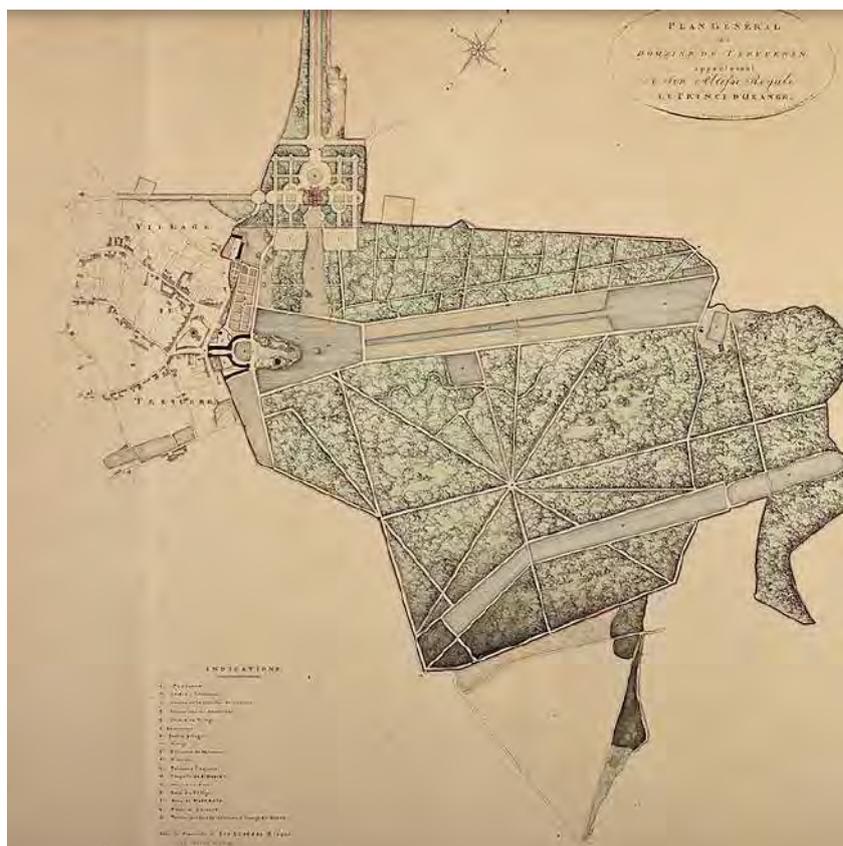
La destrucción de las residencias palaciegas implica la búsqueda de otro

24. DUQUENNE Xavier, *Le nouveau château de Charles de Lorraine à Tervuren*, Revue belge d'Archeologie et d'histoire de l'art, LXXVII – 2008, Bruxelles. Para la importancia de las manufacturas de Tervueren, vease DUMORTIER Claire y HABETS Patrick, *Bruxelles-Tervueren, les ateliers de manufactures de Charles de Lorraine*, CFC Editions, Bruselas, 2007.

25. CHEBROU de LESPINATS Olivier, *Histoire des Haras sous le Premier Empire (1806-1815), suivi de notices biographiques et généalogiques des Inspecteurs Généraux, Directeurs de Haras et Chefs de dépôts de Remonte*, Versailles, Mémoire & Documents, 2005. Se prevé la apertura de un hotel de lujo para 2023, in *Uitzonderlijk project op Panquin-site in Tervuren strikt Martin's Hotels*, 2020, <https://www.bouwenwonen.net/>

26. FIOCARDO, “*Bruxelles, les palais de Laeken et Tervueren par un vieux Belge*, 1824, Bruxelles.

Fig.15. Charles vander Straeten, Plan général du domaine de Tervueren, appartenant a S.A.R. le Prince d'Orange, circa 1820, fuente: Colecciones reales de los Países Bajos, Den Haag.



lugar de recreo en los alrededores de Bruselas. En 1784, la nueva pareja de gobernadores de los Países Bajos meridionales, la archiduquesa Maria Cristina de Austria y su marido, adquieren la antigua finca del Schoonenberg donde mandan edificar un palacio neoclásico²⁷. Schoonenberg es el núcleo palaciego que utilizará más tarde la dinastía belga para su residencia efectiva, el actual castillo de Laeken.

Los revolucionarios franceses anexionan los Países Bajos en 1795 y reorganizan el territorio en función de la *tabula rasa* promovida por la Constitución del Año III²⁸. Para Bruselas, esto significa desposeerla de toda su periferia y confinarla a su espacio intramuros. Tanto el régimen holandés de 1815 – 1830 como el nuevo estado belga conservan las divisiones revolucionarias, y a partir de entonces Tervueren se encuentra en la provincia de Brabante, rompiendo con la unidad orgánica del territorio con la ciudad²⁹.

No es sino hasta finales de 1815 que se reinscribe sobre la *página blanca*

27. Confiscado por los franceses, Napoleón le asigna el estatuto de residencia oficial, estatuto confirmado por los reyes de Holanda durante la efímera unión de 1815-1830, in COSYN Arthur, *les origines du domaine royal de Schoonenberg a Laeken*, Annales de la Societe d'Archeologie, 1926.

28. Se crearon departamentos y se erigieron en municipios ciudades, señoríos, abadías y demás tierras eclesiásticas in TIHON A., *La fusion des communes dans le département de la Dyle sous le régime napoléonien*, Revue belge de philologie et d'histoire, 1965, pp. 515 – 551.

29. La idea de una unidad orgánica del territorio con la ciudad medieval tuvo muchas repercusiones en Bélgica hasta los años 1920 in GRULOIS Geoffrey, *La construction épistémologique de l'urbanisme en Belgique*, Belgeo, 2011, pp. 5 – 16.

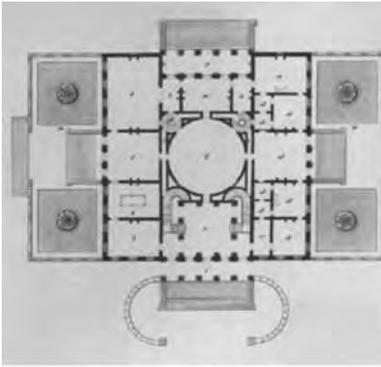


Fig.: 16. J.-J. de Cloet, Vista de la residencia del príncipe de Orange desde el parque, 1820, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica.

Fig.17. Pierre-Jacques Goetghebuer, Planta de la residencia del príncipe de Orange, circa 1827, fuente: Wikipedia.



dejada por el emperador Jose II, y Tervueren retoma importancia dinástica cuando, para recompensar al príncipe heredero de los Países Bajos, Guillermo de Orange, por su conducta durante la batalla de Waterloo³⁰, se le cede el parque donde manda construir una residencia de verano dentro del parque, pero sobre otro terreno que el del castillo anterior (fig.15).

No se utilizan las ruinas del castillo antiguo que se cubren de vegetación y desaparecen, pero el nuevo edificio se inscribe en el antiguo parque (fig. 16 y 17)³¹. Asimismo, los efímeros soberanos holandeses que reinaron sobre Bélgica entre 1815 y 1830 encargaron un retrato dinástico con el pabellón de Tervueren en el fondo (fig.18).

2. El tiempo de las utopías.

2.1 El Museo del Congo y la “acción civilizadora” del colonialismo

A la independencia belga de 1830, el primer rey cede el lugar a su hijo, el futuro Leopoldo II. Residencia de exilio de la Emperatriz Carlota de México, el antiguo pabellón del príncipe de Orange arde en 1879 (fig.19)

A partir de allí se rompe de manera definitiva la continuidad del sitio con una dinastía reinante³². Hoy en día lo reemplaza el palacio de Laeken, ubicado en una zona históricamente campestre. Curiosamente, el traslado de la sede dinástica no habrá modificado el tejido social de su entorno, a pesar de los esfuerzos de Leopoldo II de crear un barrio prestigioso alrededor de Laeken³³. De hecho, la elite bruselense no sigue el traslado, aún

30. WAUTERS Alphonse, *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 1855.

31. Varios protagonistas de las contiendas napoleónicas recibieron tierras para recompensarles, como títulos de victoria, cabe mencionar las propiedades del duque de Wellington en Waterloo (Bélgica) y en Ciudad Rodrigo (España), así como las tierras del ducado de Bronte (Italia) para el Almirante Nelson.

32. Si consideramos el periodo francés como un interludio.

33. Sobre las 900 hectáreas del municipio, Leopoldo II hace pasar el dominio real de 95 a 217 hectáreas. Manda instalar zonas recreativas y de deportes, pero la falta de una conexión vial directa con Bruselas y el desinterés de su sucesor, Alberto I, hacen fracasar el proyecto. Ver el capítulo *Laeken, nouvelle ville royale?* in DEMEY Thierry., *Léopold II, la marque royale sur Bruxelles*, Badaeux, Bruxelles, 2009.



Fig.18. Jan Baptist van der Hulst, retrato del príncipe heredero con su familia, circa 1830, fuente: Colecciones reales de los Países Bajos, Den Haag (detalle).

Fig.19. Daniel Vierge, l'incendie du château de Tervueren, 1879, fuente: Le Monde Illustré



elige el cuadrante sureste para establecerse, es decir, las áreas entre Bruselas y Tervueren. Si el espacio residencial de la aristocracia belga se ha esparcido desde finales del siglo XVIII, para aproximadamente el 85% de sus miembros, los espacios contemporáneos de residencia conservan una marcada relación con los espacios del Antiguo Régimen en la prolongación de los ejes existentes (fig. 20)³⁴. El parque está abandonado y el edificio se encuentra en ruina hasta su destrucción 17 años más tarde, cuando Leopoldo II organiza una sección colonial al margen de la Exposición Internacional de Bruselas y hace construir un nuevo palacio de estilo neoclásico sobre el emplazamiento de la antigua residencia del príncipe de Orange (fig.21). El palacio de las colonias nace del *ego conquiro*³⁵ del soberano, como escaparate destinado a mostrar la *acción civilizadora* del soberano sobre el Congo³⁶. Las salas albergan animales disecados, muestras geológicas, productos alimenticios, objetos etnográficos y artísticos congoleños, así como obras de arte realizadas en Bélgica. En el parque se construye una aldea africana que *alberga* a congoleños en un zoo humano

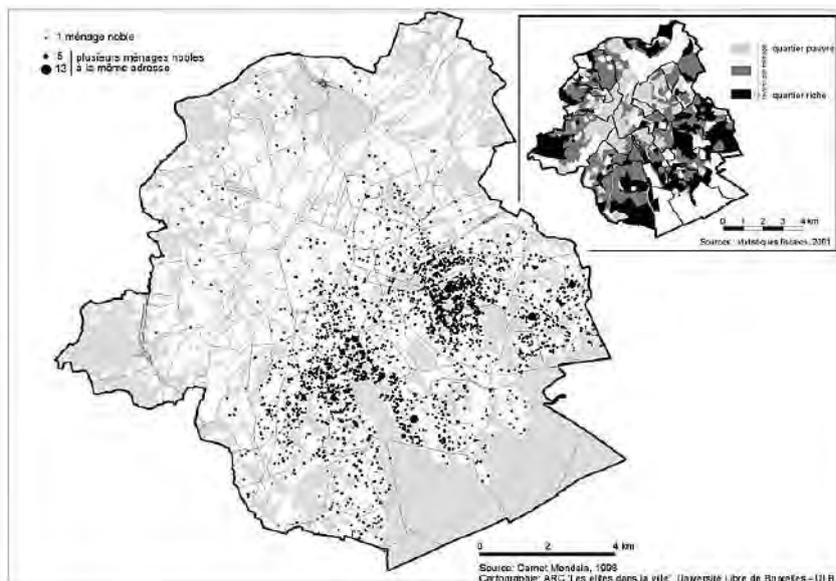
34. DEBROUX Tatiana (y ss.), *Les espaces résidentiels de la noblesse à Bruxelles (XVIIIe -XXe siècle)*, Belgeo, ULB, 2007, y ROLAND Lee Christopher, *Quand les arbres cachent la ville. Pour une analyse conjointe de la forêt de Soignes et du fait urbain*, Brussels Studies, General Collection, 2012. Christian Vandermotten destaca también el aspecto continuo del espacio socialmente privilegiado en función del papel auto-reproductor del vecindario, in VANDERMOTTEN Christian, *Théorie géographique et empirie historique : site, situation et auto-reproduction spatiale. De Bruxelles à la ville européenne*, Revue belge de philologie et d'histoire, 2011, pp. 841-860.

35. DUSSEL Enrique, *Europa, modernidad y eurocentrismo*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.

36. El Estado Independiente del Congo fue propiedad privada de Leopoldo II desde 1885 hasta 1908, una monarquía absoluta en el corazón de África, “solo está limitada por los principios del derecho natural, y por las estipulaciones de algunas convenciones internacionales” in LOUWERS Octave, *Elements du droit de l'Etat indépendant du Congo*, Weissenbruch, Bruselas, 1907. En 1908, el rey cede el territorio a Bélgica quien lo anexiona y lo transforma en colonia, hasta la independencia del país en 1960. La donación se entiende, según algunos, por “razones humanitarias”, a raíz de los excesos cometidos por la administración regia sobre el territorio, o según otros, por realpolitik, el rey no tenía descendencia masculina, y no quería que sus hijas heredaran, véase in VANTHEMSCHE G., *La Belgique et le Congo (1885-1980): L'impact de la colonie sur la métropole*, Le Cri, 2012.

Fig.20. Localización de las familias nobles en la región de Bruselas Capital en 1998 según el Carnet Mondain, fuente : Universidad Libre de Bruselas.

Fig.21. Palacio de las colonias, para la exposición internacional de Bruselas de 1897, fuente: Africamuseum.



(fig.22). Se inauguran un tranvía y una avenida arbolada, que unen directamente la capital hasta el parque (fig. 23).

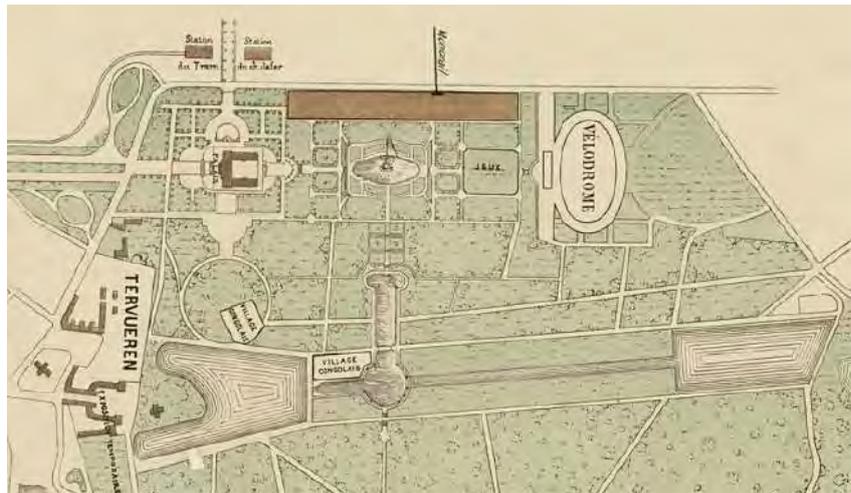
Herramienta de propaganda para su proyecto colonial, destinado a atraer inversores y convencer a la población belga, la exposición temporal se convierte en museo permanente el año siguiente³⁷. Pronto, el palacio de las colonias resulta ser demasiado pequeño. Charles Girault, arquitecto del Petit Palais de París, emprende un programa de construcción bajo la supervisión del rey. Los planes requieren un sitio completo con un nuevo museo del Congo, una escuela mundial, un centro de convenciones, pabellones chinos y un complejo deportivo. El soberano tiene la idea de transformar Tervuren en un centro mundial para la Paz, ambición truncada por su muerte en 1909³⁸. Solo se termina el actual edificio, de estilo Luis XVI (fig.24 y 25).

37. <https://www.africamuseum.be/fr/discover/history>

38. De Groof Roel y ELAUT Geertrui *Europe in Brussels, du district fédéral du monde à la capitale de l'Europe, 1900-2010 - Catalogue de l'exposition*, Archives générales du Royaume à Bruxelles, 2010

Fig.22. Estado del parque de Tervueren durante la exposición internacional de 1897, fuente; Africamuseum.

Fig. 23. Avenida que une Tervueren con la ciudad de Bruselas, circa 1890, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica.



Hasta la reciente reforma de la institución en 2018 el edificio era considerado como un dinosaurio congelado, último museo colonial del mundo³⁹. Pero, de cubo blanco museístico a la gloria de la colonización belga y de sus estereotipos⁴⁰ hasta guardián de una cultura ajena⁴¹... la solución adoptada ha sido la del consenso -una especialidad política típicamente belga⁴². A la manera de un palimpsesto sobre palimpsesto⁴³, una *mise en abyme*, se ha creado un espacio de compromiso, se ha revalorizado la cultura africana pero el estigma del pasado colonial se presenta todavía como “un pie de página”⁴⁴ (fig. 26).

Se trata de la renovación de una de las pocas instituciones nacionales que quedan en el país desde la federalización del Estado, y de los pocos luga-

39. BONNET François, *La Belgique décolonise à tout petits pas son grand musée de l'Afrique*, Mediapart, 2018.

40. BHABHA Homi K., *The location of culture*, Routledge, 1994.

41. van BEURDEN Sarah, *Authentically African: Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*, Ohio University Press, 2015.

42. Un ejemplo de ello: <https://www.lalibre.be/archive/consensus-a-la-belge-51b8ceb0e4b0de6db9c024ac>

43. El cineasta belga Matthias de Groof realizó en 2018 un documental sobre la mutación del museo, titulado, *Palimpseste du Musée d'Afrique*, in <https://graphoui.org/palimpsest-of-the-africa-museum/>

44. MAGENDAME Kiza, *A Museum of Compromise - How successful is the decolonization in the AfricaMuseum of Tervuren?*, in <https://www.the-low-countries.com/article/a-museum-of-compromise>, 2019

Fig. 24. Plano y elevación del museo del Congo, 1910, fuente: biblioteca nacional de Bélgica.

Fig.25. Museo de África central, circa 1950, fuente: Régie des Bâtiments belges.

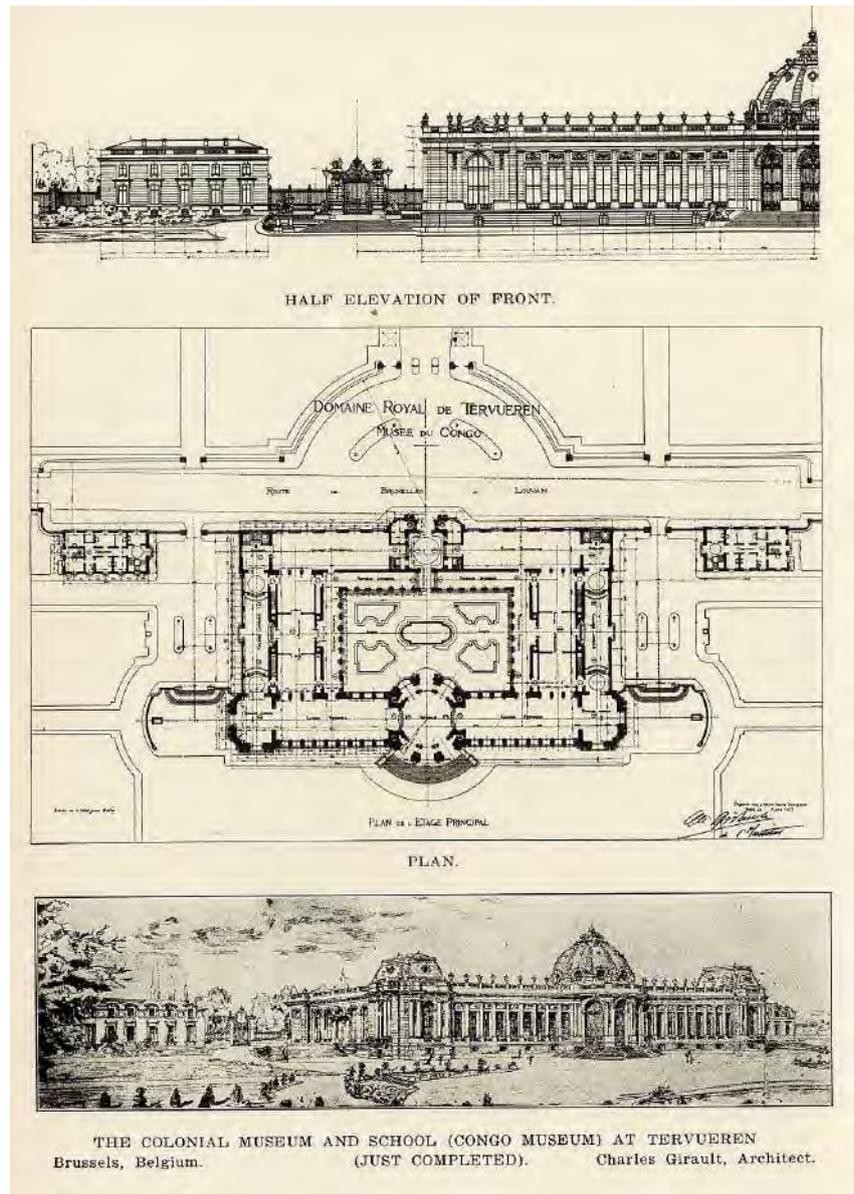


Fig. 26. François Schuiten, L'homme Léopard, 2001, Fuente: www.altaplana.be



res en Flandes donde aún quedan viñetas bilingües, a la que se añade el inglés. Porque a la descolonización del Congo, se añade también, de cierto modo, la *descolonización* de Flandes por parte de las elites francófonas⁴⁵. La colonización belga en el Congo fue exclusivamente francófona, lengua colonial pero también lengua de dominación elitista en el propio país colonial⁴⁶. La pérdida de la colonia fue una de las causas de la pérdida de la unidad belga⁴⁷.

2.2 Ideas de sede mundial para la paz

Bélgica fue un país neutro hasta la primera guerra mundial. Esa imagen *pacífica* del país fomenta algunas ideas utopistas a principio del siglo XX. En 1905 el político idealista Louis Franck propone la creación de un distrito federal mundial, donde Bruselas hubiera sido el cruce de camino de todas las naciones⁴⁸. Las tensiones internacionales que desembocan en la primera contienda mundial no favorecen el proyecto. Sin embargo, la idea recobra fuerza con la proposición de un distrito federal para la recién

45. DEWULF Jeroen, *The Flemish Movement: On the Intersection of Language and Politics in the Dutch-Speaking Part of Belgium*, Georgetown Journal of International Affairs, 2012. Algunos autores estiman que una de las razones por parte de Leopoldo II de dotar a Bélgica de una colonia, fue la de consolidar los lazos de la nación belga, in JENSEN L. (edit.), *Postcolonial Europe, comparative reflections after the Empires*, Rowman & Littlefield, 2017.

46. como un colonialismo interno, para parafrasear a MIGNOLO Walter, *Historias locales/diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal ediciones, 2003

47. JENSEN Lars (edit.), op.cit. y VANTHEMSCHE Guy, *La Belgique et le Congo (1885 - 1980), l'impact de la colonie sur la métropole, Histoire*, Edition Le Cri, 2017. Similarmente, después de las pérdidas de las colonias de Angola y Mozambique, una importante minoría de la población portuguesa era favorable a la reunificación con España, "Había la tesis que sin colonias Portugal sería absorbido por España" in RITA FERREIRA SANTOS Luis, *La reacción española ante la revolución portuguesa a través de la prensa. El tratamiento de los principales diarios (1974 1976)*, Universitat Pompeu Fabra, 2008/2009, <https://repositori.upf.edu/>

48. De Groof R., y ELAUT G, op.cit.

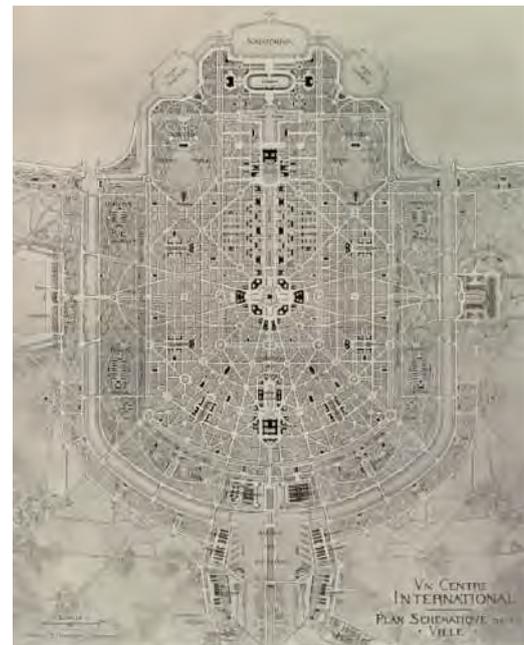
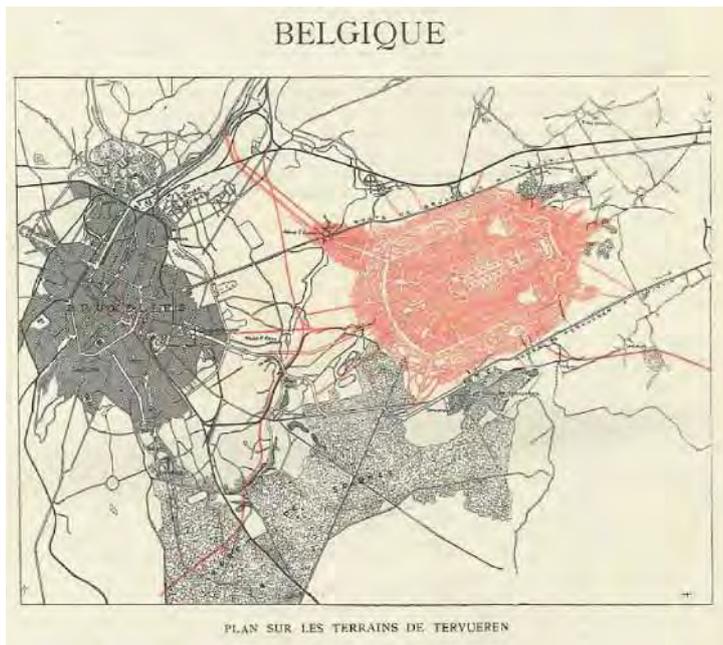


Fig.27. H.C Andersen y E.M. Hebrard, Creation d'un centre mondial de communication, 1913, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica

Fig. 28. H Andersen., La Conscience Mondiale. Société internationale pour favoriser la création d'un Centre mondial, 1916, fuente De GROOF R., y ELAUT G.

creada Sociedad de las Naciones⁴⁹. Justo antes de la II Guerra Mundial aún se barajan planes para una futura ciudad mundial de la Paz según un eje Bruselas-Tervueren donde se agruparían todas las organizaciones internacionales. Su principal defensor es Paul Otlet, filántropo e inventor de la Clasificación Decimal Universal⁵⁰. Otlet concibe una ciudad mundial que se ubicaría sobre el parque de Tervueren, desbordando de sus límites (fig.27 y 28)

La idea de una expansión orgánica de Bruselas en su periferia suroriental se refleja todavía en 1932 con el trabajo del arquitecto Victor Bourgeois quien presenta una propuesta de *Urbanisation du Grand Bruxelles* donde propone un urbanismo lineal en un marco de proceso continuo de extensión, identificado como específico al territorio belga⁵¹. Allí se retoma la idea de hacer de Tervueren un distrito internacional (fig. 29)⁵².

En el momento de la fundación de las Comunidades Económicas Europeas, Bruselas presenta su candidatura, pero propone otros sitios más céntricos, sin visión global, por lo que el actual distrito europeo se encuentra esparcido en la geografía bruselense, sin conexión con Tervueren⁵³ (fig.30).

49. Sobre la impulsión del presidente Wilson, se acuerda la preferencia a Ginebra en 1919 in Id., op.cit.

50. Sistema de clasificación del conocimiento que nace de la necesidad de ordenar y clasificar las obras en las bibliotecas.

51. Y opuesto a la idea de Le Corbusier de una metrópolis concentrada según GRULOIS G., op.cit.

52. BOURGOIS V, *De la ville marchande à la ville marchande – administrative – industrielle et internationale*. "L'urbanisation du Grand-Bruxelles", L'Emulation, 1932, n° 6, p. 171, mencionado in GRULOIS G., op.cit.

53. *Some good management practices but also various weaknesses* Office accommodation of EU institutions, Special Report, num. 34. European court of auditors, 2018.

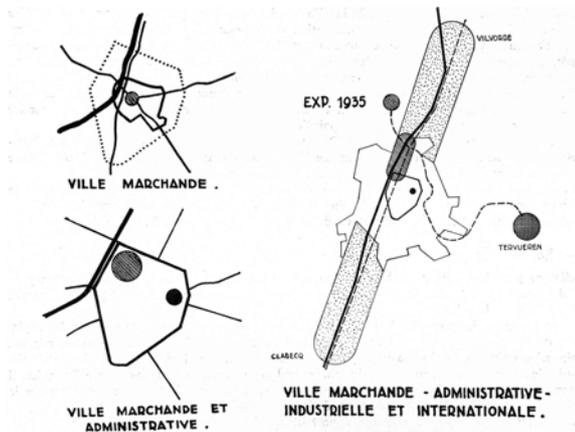


Fig. 29. Victor Bourgois, Urbanisation du Grand Bruxelles, 1932, Fuente: GRULOIS G. (mencionado en bibliografía)



Fig. 30. Ubicación de las instituciones de la UE dentro del tejido urbano bruselense, 2018, Fuente Eurostat.

3. Tervueren en el marco de la federalización del estado belga, o la piel de zapa

Las perspectivas de ampliación de Bruselas se congelan a partir de los principios de la federalización del Estado belga y desde la segunda mitad del siglo XX Tervueren está separada administrativamente de la capital, lo que corta sus lazos históricos, su *sedimentación horizontal*⁵⁴, y más generalmente hipoteca todo tipo de planificación futura de la periferia con el centro urbano.

Al periodo de crecimiento de la ciudad, sigue una época de contracción y de complejidad administrativos. La expansión de Bruselas se detiene y da lugar a una segmentación por sector, negando la naturaleza evolutiva del territorio, plasmando y fijando las afectaciones⁵⁵. Ese fenómeno se agudiza en Bélgica con el factor ligado a la lengua⁵⁶.

De manera excesivamente resumida⁵⁷, Bélgica, de nación unitaria francófona en 1830, se ha convertido a partir de 1993 en un Estado federado con tres comunidades culturales⁵⁸, tres regiones económicas⁵⁹ y cuatro re-

54. GARMÍ Pierre, *Ville, réseaux et systèmes de villes, contributions de l'archéologie*, France, Editions Errance, 2012. "La permanencia se encuentra en la acumulación o persistencia de trazas urbanas. Esta sedimentación no solo afecta al centro de la ciudad sino también a la periferia" in DEJOLIVET C., *Les logiques duales d'une ville stratifiée*, 2013, <https://temporalites.wordpress.com/2013/03/11/les-logiques-duales-dune-ville-stratifiee/>

55. GRULOIS G., op.cit.

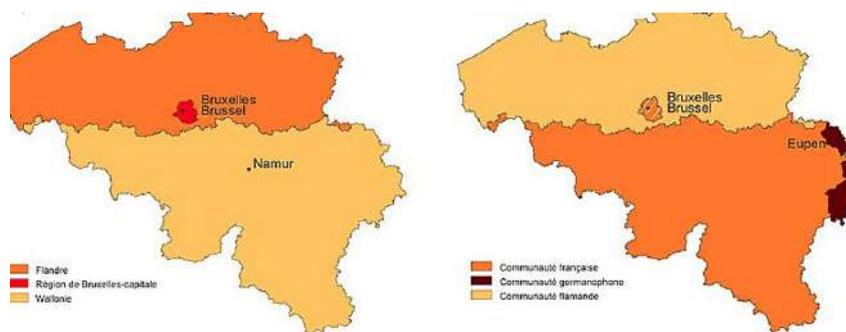
56. Hablar del factor lingüístico en Bélgica es tomar el riesgo de abrir una caja de Pandora y dar paso a la tentativa de explicar una complejidad institucional que se refleja urbanísticamente en una suerte de neofeudalismo territorial con la fragmentación institucional de las competencias y su solapamiento, y consecuentemente, la creación de sistemas socio-políticos locales, la transmisión familiar de los mandatos y el clientelismo. Para la noción de neofeudalismo con referencia al territorio, vease LE BART Christian y RANGEON François, *Le néo-féodalisme politique: un éternel retour des fiefs politiques?* In LEFEBVRE H. (dir.) *L'hypothèse du néo-féodalisme, le droit à une nouvelle croisée des chemins*, PUF, 2016, pp. 115- 132.

57. Y, a los ojos de un adepto de los estudios poscoloniales, no exento de subjetivismo puesto que el autor del presente artículo es de abolengo flamenco, pero con un bagaje cultural francófono.

58. Flamenca, francesa y alemana.

59. Valonia, Flandes y Bruselas-Capital

Fig. 31. ChristianVandermotten, representación de las regiones económicas y de las comunidades lingüísticas belgas 2016, Fuente Vandermotten C...



giones lingüísticas⁶⁰ (fig.31). Sería una simplificación afirmar que el único hilo de Ariadna para explicar el destejer del Estado belga es la voluntad de emancipación de Flandes⁶¹.

Uno de los mayores problemas del reparto de competencias fue el estatuto de Bruselas. En esos casos de territorios que generan tensiones, André Corboz habla de doble exposición en su sentido fotográfico: la misma extensión geográfica se ve reivindicada por grupos incompatibles⁶². ¿Cómo resolver el estatuto de una ciudad sobre un territorio flamenco, con ciudadanos francófonos en su gran mayoría? Dos concepciones jurídicas se oponen: el *ius soli* promovido por los flamencos y el *ius sanguinis* promovido por los francófonos⁶³. Según la perspectiva flamenca, cuando uno vive en territorio flamenco, uno debe hablar flamenco y adaptarse al modo de vida flamenco, mientras que los francófonos ponen hincapié en los derechos personales, con la facultad de hablar la lengua de su elección⁶⁴. ¿Para ser flamenco debe uno hablar flamenco? Maurice Maeterlinck, el único premio Nobel de literatura belga, es de abolengo flamenco,

60. Flamenca, francófona, alemana y bilingüe de Bruselas-Capital. Para más información sobre la estructura administrativa belga, ver VANDERMOTTEN Christian, *Adéquations et inadéquations du découpage territorial aux contextes politiques et économiques*, 2016, Echogeo.

61. FRANCARD Michel, *Nef des fous ou radeau de la Méduse?, les conflits linguistiques en Belgique*, LINX, 1995, pp. 31-46.

62. Según el mismo autor, elaboran proyectos contradictorios, como “los Romanos y los Germanos enfrentados sobre el limes del Rin”, in CORBOZ A., op.cit.

63. En cuanto a los extranjeros, no les parece de ningún modo necesario aprender el idioma local: la lengua no es determinante a la hora de establecerse y de hecho la política flamenca llevada en la periferia se percibe negativamente, in MARES Ann, *Expats in de Vlaamse Rand*, Documentatiecentrum Vlaamse Rand, 2012.

64. Se estiman los francófonos de Flandes a unas 367.000 personas (el ultimo censo data de 1947). Las cifras que se barajan hoy en día se estiman por medios indirectos. Según las declaraciones fiscales, Bruselas sería francófona a 92% in CHARDON F., *Bruxelles est francophone à 92%, selon les déclarations fiscales*, La Libre Belgique, 2017. Tampoco es muy fiable puesto que una misma persona puede elegir entre una lengua administrativa, otra lengua de educación y otra para votar, in *L'Etat Belge, données démolinguistiques*, http://www.axl.cef.un.uval.ca/europe/belgiqueetat_demo.htm

pero de habla francesa⁶⁵. Esa dicotomía casi *ontológica* ha dominado el escenario bruselense desde la separación lingüística, con la complicación del continuo afrancesamiento de Bruselas y de los municipios colindantes, históricamente *neerlandófonos*⁶⁶. Hoy en día, gran parte de la población habla francés y las cifras siguen en crecimiento continuo, desbordando los límites fijados en 1962 y 1963, y congelando los censos lingüísticos decenales que indicaban una continua progresión del francés en la periferia⁶⁷. Desde entonces Bruselas es un enclave de 19 municipios⁶⁸ dentro de la provincia del Brabante Flamenco⁶⁹.

Ese desvío por las políticas lingüísticas belgas tiene su importancia porque en ese marco federal, Tervueren es considerado como municipio monolingüe flamenco⁷⁰, mientras, como lo hemos visto, su historia la hace cosmopolita dentro de esa *französisch-deutsche Mishckultur* que ha florecido desde la caída del Imperio romano. A una conclusión parecida llega Guy Vandeputte respecto al municipio vecino de Overijse, donde analiza un fenómeno similar de encogimiento y como un “*microcosmo abigarrado y complejo resume de manera ejemplar toda la complejidad del hecho lingüístico belga*”⁷¹.

65. Resulta irónico que los holandeses tengan en su vocabulario la expresión *bourgeoische levensgenieter*, sea un estilo de vida borgoñón, para referirse al sibaritismo que, en su imaginario, imperaría en Bélgica desde la época de los duques de Borgoña y haría que sus vecinos del Sur vivieran en una tierra de abundancia, *Het Luilekkerland*, el equivalente del país de Jauja español. También el *date edele lant von Cockaegnen*, el noble país de Cogne, una suerte de paraíso terrestre, lejos de las guerras y de las hambrunas, presente en el imaginario popular medieval, y recuperado durante las guerras de religión del Siglo XVI, véase DEMERSON Guy, *L'utopie populaire de Cogne et le disciple de Pantagruel*, Réforme, Humanisme, Renaissance, 1980, pp. 75 – 83.

66. A la que correspondería la *flamendización* de los niveles económicos del país, in FRANCARD Michel, *¿Nef des fous ou radeau de la Méduse?, les conflits linguistiques en Belgique*, LINX, 1995, pp. 31-46.

67. Lo confirma la tendencia demográfica entre los años 1970 y 2001, periodo de éxodo del centro de la ciudad hacia la periferia, con el consecuente aumento de la población francófona y extranjera. Los censos lingüísticos tenían consecuencias legales: cuando un grupo lingüístico minoritario llegaba al 30% de la población de un municipio, la administración de dicho municipio debía ser bilingüe y el ciudadano era libre de elegir la lengua de comunicación con los servicios municipales http://www.axl.cefan.ulaval.ca/europe/belgiqueetat_demo.htm

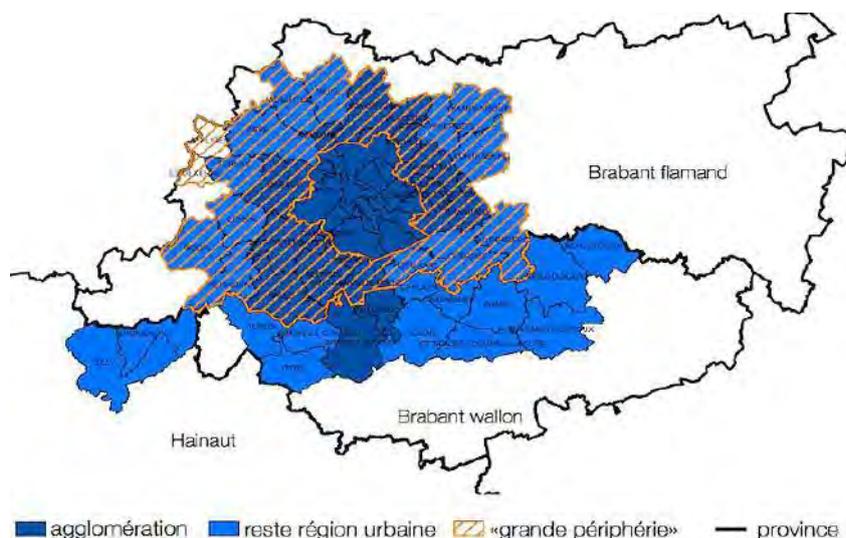
68. A esos 19 municipios conviene añadir 6 municipios con facilidades lingüísticas para los Francófonos en territorio flamenco, auténtica manzana de la discordia entre las comunidades.

69. En 1995, la antigua provincia de Brabante ha sido dividida entre Bruselas-Capital, el Brabante valón y el Brabante flamenco.

70. La importancia de la población de habla flamenca en el momento de la decisión administrativa de hacer de Tervueren un municipio sin facilidades lingüísticas se debe a que, en el marco del proceso de fusión entre municipios belgas que marcó la posguerra, Tervueren ha sido fusionado con dos municipios flamencos rurales, Duisbourg y Vossem. Este hecho fue marcado durante toda la década de los 80 por un cartel a la entrada del municipio, indicando *Tervuren, waar Vlamingen thuis zijn/Tervueren, donde los flamencos están en casa*. Luego ha sido suavizado en *Tervuren, onze mooie Vlaamse gemeente/Tervueren, nuestro bonito municipio flamenco*. Véase el caso de otro municipio vecino, Overijse, in VANDEPUTTE Guy, *Overijse-lez-Bruxelles, microcosme d'histoire linguistique belge*, Actes des colloques de la Société française d'onomastique, 1992, pp. 97 – 131.

71. VANDEPUTTE G., op.cit.

Fig. 32, L'agglomération bruxelloise et les contours de la «grande périphérie», 2007. Ese mapa tiene el interés de mostrar que según se habla de gran periferia, de aglomeración, de región urbana, siempre se incluye a Tervueren. Fuente: Statistics Belgium Working Paper.



Con la configuración institucional actual, la división acarrea varios problemas para Bruselas y su área metropolitana. Tervueren y otros municipios pierden su continuidad histórica y empiezan una historia separada (fig.32)⁷². Su territorio administrativo se ve congelado por las leyes lingüísticas que excluyen toda posibilidad de expandirse y de modificar los límites entre zonas monolingües y bilingües⁷³. Desde 2012 existe sobre el papel un organismo de consulta llamado Comunidad Metropolitana de Bruselas, cuyo funcionamiento es muy insuficiente.

Esa compartimentación institucional, enmarcada dentro de la propia constitución belga, conlleva problemas de planificación y de gestión del espacio. Uno de los problemas más comentados es la regulación del tránsito vehicular entre Bruselas y su periferia, y la imposibilidad de realizar una red de cercanías. Dentro de un contexto de movimientos centrifugos⁷⁴, resulta todo un desafío, porque necesitaría una cooperación interinstitucional inexistente, siendo el tema de la movilidad de la competencia de las regiones⁷⁵. El proyecto de cercanías, puesto al estudio desde 2003, se engloba en conflictos políticos entre varios actores⁷⁶.

72. En un mundo donde el poder político de los Estados disminuye frente al protagonismo de las ciudades in SASSEN Saskia, *The Global City – New York, London, Tokyo*, Princenton University Press, 1991.

73. BENIT André, A l'orée du XXIe Siècle, *L'identité francophone de Bruxelles est-elle menacée?*, in *La philologie française à la croisée de l'an 2000*, UAM, Madrid, 1999

74. BERGER Naomi, *Bruxelles : un territoire métropolitain à l'étroit*, Bruxelles : CPCP, Bruselas, 2018.

75. SCHWENGLER David, *Quand le système institutionnel belge fait dérailler le projet RER*, 2108, www.ieb.be

76. BONFIGLIOLI Clotilde, *Maintenir une homogénéité culturelle et linguistique : mise en perspective diachronique des stratégies de découpages territoriaux de la périphérie flamande de Bruxelles-Capitale*, *L'Espace politique*, 2020, <https://journals.openedition.org/>



Fig.33.: S.J. Heylsbrouck, Vista del castillo de Tervueren desde los bosques, circa 1770, fuente: Biblioteca Nacional de Bélgica.

Conclusión

Hoy en día la inmensa mayoría de los visitantes del Africamuseum no sospecha que el parque que lo circunda recela una historia particularmente rica. De cierto modo es el museo el accesorio, el *accidente*, y el parque y su historia el principal, la *substancia*. Lo que queda de una evolución en la que participaron las dinastías que reinaron sobre los Países Bajos no son más que estanques y alineaciones de árboles. Poco subsiste de los edificios, salvo una capilla barroca, unas fundaciones, unas puertas de entrada, alguna toponimia esparcida. De nada serviría añorar la *occasion manquée* de hacer de Tervueren un distrito internacional, o por lo menos europeo, lo que hubiera permitido darle una continuidad cosmopolita.

Más que otros municipios periféricos de la capital, Tervueren es un palimpsesto. Su proximidad geográfica con Bruselas y su dilatada historia la predisponían a ello. Varias visiones, más o menos utópicas, se intentaron plasmar a lo largo del siglo pasado. De ese territorio palimpsesto, mucho ha sido borrado, mucho ha sido raspado. Pocas huellas subsisten de los periodos anteriores. Su sustancia misma ha cambiado, se ha encogido, separado de la capital belga, el lugar sufre de una doble *damnatio memoriae*: la ruptura con Bruselas y la obliteración del espacio que irradiaba como residencia dinástica, relegado a poco más que un Museo de África, objeto de contestación poscolonial.

Un territorio, un lugar, posee una dimensión a largo plazo. De forma retrospectiva, podría habérselo devuelto el espesor que se ha olvidado. Ponerse a considerar cuidadosamente los rastros y mutaciones no significa ninguna actitud fetichista. No se trata de rodearlo de un muro para concederle una dignidad irrelevante, sino solo de utilizarlos como elementos, puntos de apoyo, acentos, estimulantes. Un lugar no es un hecho, sino el resultado de un proceso condesado⁷⁷. Donde el hombre se ha asentado durante generaciones, a fortiori varias dinastías, todo pliegue, cada estrato del territorio significan algo. Comprenderlo es darse la oportunidad de realizar intervenciones y planificaciones más inteligentes.

Mi agradecimiento a Germán Solínis por ayudarme con su dominio del castellano

77. CORBOZ A., op.cit.

BIBLIOGRAFÍA

The Archimede Palimpsest, [consulta 10-10-2021] disponible en : <http://www.archimedespalimpsest.org>

L'Etat Belge, données démolinguistiques, 2020 [consulta 12-10-2021], disponible en : http://www.axl.cefan.ulaval.ca/europe/belgiqueetat_demo.htm

Uitzonderlijk project op Panquin-site in Tervuren strikt Martin's Hotels, 2020 [consulta 14-10-2021], disponible en <https://www.bouwenwonen.net/>

BAERTEN J., *De groei van Brussel, een historische puzzle*, Taal and sociale integratie, Brio Brussel, 1978, pp. 199 – 228.

BÄHLER Ursula, *Figurations de la ville palimpseste, Alemania*, ediciones Narr Verlag, 2012, 160 pp.

BENIT André, A l'orée du XXIe Siècle, L'identité francophone de Bruxelles est-elle menacée?, in *La philologie française à la croisée de l'an 2000*, UAM, Madrid, 1999, pp. 255-264.

BERGER Naomi, *Bruxelles : un territoire métropolitain à l'étroit*, Bruxelles : CPCP, Bruselas, 2018, 24 pp.

van BEURDEN Sarah, *Authentically African : Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture*, Ohio University Press, 2015, 392 pp.

BHABHA Homi K., *The location of culture*, Routledge, 1994, 444 pp.

BONFIGLIOLI Clotilde, Maintenir une homogénéité culturelle et linguistique : mise en perspective diachronique des stratégies de découpages territoriaux de la périphérie flamande de Bruxelles-Capitale, *L'Espace politique*, 2019, Num. 39, disponible en <https://journals.openedition.org/>

BONNET Francois, *La Belgique décolonise à tout petits pas son grand musée de l'Afrique*, Mediapart, 2018.

BOUTTIAUX Anne-Marie, Des mises en scène de curiosités aux chefs-d'œuvre mis en scène. Le Musée royal de l'Afrique à Tervuren : un siècle de collections, *Cahiers d'études africaines*, 1999, vol.39, pp. 595-616.

BROWN Kate, With a \$84 Million Makeover, Belgium's África Museum Is Trying to Appease Critics of the Country's Colonial Crimes, *Artnet*, 2018, disponible en <https://news.artnet.com/>

CABESTAN Jean-François y LEMPEREUR Hubert, *La Samaritaine, un palimpseste urbain*, AMC, 2105, [21-11-2021, disponible en <https://www.amc-archi.com/article/la-samaritaine-un-palimpseste-urbain.1360>

CHARDON F., *Bruxelles est francophone à 92%, selon les déclarations fiscales*, La Libre Belgique, 2017, [21-11-2021], disponible en www.lalibre.be

CHEBROU de LESPINATS Olivier, *Histoire des Haras sous le Premier Empire (1806-1815), suivi de notices biographiques et généalogiques des Inspecteurs Généraux, Directeurs de Haras et Chefs de dépôts de Remonte*, Versailles, Mémoire & Documents, 2005, 206 pp.

CORBOZ André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Collection Tranches de Ville, Besançon, 2001, 281 pp.

COSYN Arthur, *Les origines du domaine royal de Schoonenberg à Laeken*, *Annales de la Société d'Archéologie*, 1926.

DAMEN Mario, Convocatie en representatie : de staten van Brabant in de late middeleeuwen, *Noordbrabants Historisch Jaarboek*, 2012, p. 28-45

DEBROUX Tatiana (y ss.), Les espaces résidentiels de la noblesse à Bruxelles (XVIIIe – XXe siècle), *Belgeo*, num. 4, ULB, 2007

DE BRUYN Odile, Léopold II de Belgique « roi jardinier » ou « vandale destructeur »? Les réactions aux conséquences sociales et environnementales de l'« haussmannisation » de Bruxelles menée à l'initiative du souverain, in FOURNIER P. y MASSARD-GUIBAULD G. (eds.), *Aménagement et Environnement, perspectives historiques*, Presses Universitaires de Rennes, 2011

De GROOF Roel, y ELAUT Geertrui, *Europe In Brussels : Van Federaal Werelddistrict Tot Europese Hoofdstad, 1900-2010*, Tiel. Lannoo, 2010.

DEJOLIVET C., Les logiques duales d'une ville stratifiée, 2013, <https://temporalites.wordpress.com/2013/03/11/les-logiques-duales-dune-ville-stratifiee/>

- DEMEY Thierry, *Léopold II, la marque royale sur Bruxelles*, Badaeux, Bruxelles, 2009, 608 pp.
- DEMERSON Guy, L'utopie populaire de Cocagne et le disciple de Pantagruel, in *Réforme, Humanisme, Renaissance*, num.1/11, 1980, pp. 75 – 83.
- DEWULF Jeroen, The Flemish Movement: On the Intersection of Language and Politics in the Dutch-Speaking Part of Belgium, *Georgetown Journal of International Affairs*, 2012
- DUQUENNE Xavier, Le nouveau château de Charles de Lorraine à Tervuren, *Revue belge d'Archeologie et d'histoire de l'art*, LXXVII – 2008, Bruxelles.
- DUMORTIER Claire y HABETS Patrick, *Bruxelles-Tervueren, les ateliers de manufactures de Charles de Lorraine*, CFC Editions, Bruselas, 2007, 197 pp.
- DUSSEL Enrique, *Europa, modernidad y eurocentrismo*, CLACSO, Buenos Aires, 2000.
- LUSSAC FAYOLLE Bruno, *La ville n'est-elle qu'un palimpseste ? in 50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, Pessac : Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2010, pp.295- 305.
- FIOCARDO, "Bruxelles, les palais de Laeken et Tervueren par un vieux Belge, 1824, Bruxelles.
- FRANCARD Michel, Nef des fous ou radeau de la Méduse?, les conflits linguistiques en Belgique, *LINX*, num. 33, 1995, pp. 31-46
- GALESLOOT Louis, *Recherches historiques sur la maison de chasse des ducs de Brabant et de l'ancienne cour de Bruxelles ; précédées d'un Aperçu sur l'ancien droit de chasse en Brabant*, Kiessling, Bruxelles y Leipzig, 1854, 252 p.
- GAMAL SAID Noha, *Vers une écologie sensible des rues du Caire: le palimpseste des ambiances d'une ville en transition*, Universidad de Grenoble, 2104
- GÁRATE FERNANDEZ-COSSÍO Pablo, El Palacio de Valsain, reconstitución a través de sus vestigios (tesis doctoral), Universidad Politécnica de Madrid, 2012
- GARCIA GRINDA José Luis, GUÍA DE ARANJUEZ, *El paisaje construido*, 2008, Comunidad de Madrid, 193 pp.
- GARGOV Philippe, Donaldville et la ville-palimpseste: une allégorie, L'observatoire, *Pop-up urbain*, 2013, <https://www.pop-up-urbain.com/observatoire/>.
- GARMI Pierre, Ville, réseaux et systèmes de villes, contributions de l'archéologie, France, Editions Errance, 2012, 329 pp.
- GILISSEN John, Notes sur la colonisation germanique en Brabant, *Revue belge de philologie et histoire*, 1938, pp. 71 – 102
- GRULOIS Geoffrey, La construction épistémologique de l'urbanisme en Belgique, *Belgeo*, 2011, pp. 5 – 16.
- GRULOIS Geoffrey, Les figures territoriales de Charleroi, un palimpseste de la révolution industrielle, in *Guide d'architecture moderne et contemporaine. 1881-2017. Charleroi Métropole*, Ediciones Mardaga, 2017.
- JENSEN Lars (edit.), *Postcolonial Europe, comparative reflections after the Empires*, Rowman & Littlefield, 2017, 268 pp.
- LE BART Christian y RANGEON François, Le néo-féodalisme politique: un éternel retour des fiefs politiques? in LEFEBVRE H. (dir.) *L'hypothèse du néo-féodalisme, le droit à une nouvelle croisée des chemins*, PUF, 2016, pp. 115- 132.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, Plon, 1955
- LOUWERS Octave, *Elements du droit de l'Etat indépendant du Congo*, Weissenbruch, Bruselas, 1907, 557 pp.
- LUENGO AÑÓN Ana, *Aranjuez, la construcción de un paisaje, utopía y realidad*, 2008, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Madrileños, Ediciones Doce Calles, S.L., 496 pp.
- MAEKELBERG Sanne, Intercambios entre la arquitectura de los Países Bajos y España durante el gobierno de los archiduques, la impronta de la alta nobleza in *Apariencia y razón, las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, GARCIA GARCIA B., y RODRIGUEZ REBOLLO (eds.), Ediciones Doce Calles, 2020, pp. 171-185.

- MAGENDAME Kiza, *A Museum of Compromise - How successful is the decolonisation in the Africa Museum of Tervuren?*, in <https://www.the-low-countries.com/article/a-museum-of-compromise>, 2019
- MARES Ann, *Expats in de Vlaamse Rand*, Documentatiecentrum Vlaamse Rand, 2012.
- MARTÍNEZ MARÍN Cruz María, *La Corte de María de Hungría en Bruselas (1531-1555): Un modelo cultural europeo*, 2017, IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (15 al 31 de octubre de 2017): comunicaciones / Manuel Cabrera Espinosa (ed. lit.), Juan Antonio López Cordero (ed. lit.), 2017, págs. 529-537
- MERLOS Magdalena, *Representación plástica y escrita de Aranjuez (España) en el manuscrito de Hieronimus Gundlach Nova Hispaniae Regnorum Descriptio (1606): la idealización de un real sitio*, 2019, <https://www.researchgate.net>
- MIGNOLO Walter, *Historias locales/diseños globales, colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal ediciones, 2003, 454 pp.
- RAMÓN RAMÓN-LACA MENÉNDEZ DE LUARCA Luis, *New information on King Philip II garden at the Casa del Campo in Madrid*, in *Studies in the history of gardens and designed landscapes*, vol. 41, num.1, 2021, pp. 22-50.
- ROLAND Lee Christopher, *Quand les arbres cachent la ville. Pour une analyse conjointe de la forêt de Soignes et du fait urbain*, *Brussels Studies, General Collection*, 2012
- RITA FERREIRA SANTOS Luis, *La reacción española ante la revolución portuguesa a través de la prensa. El tratamiento de los principales diarios (1974-1976)*, Universitat Pompeu Fabra, 2008/2009, <https://repositori.upf.edu/>
- SASSEN Saskia, *The Global City - New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, 1991, 480 pp.
- SCHWENGLER David, *Quand le système institutionnel belge fait dérailler le projet RER*, 2108, www.ieb.be
- van SPRANG Sabine, *D'une forêt ducal à une forêt idéale. Quelques réflexions sur les paysages de Soignes aux XVI^e et XVII^e siècles*, in *Le peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'Ancien Duché de Brabant*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 2000, p. 183-191
- TIHON A., *La fusion des communes dans le département de la Dyle sous le régime napoléonien*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, num.43.2, 1965, pp. 515 - 551.
- VAN DEN BOOGERT, Bob, *Maria van Hongarije. Koningin tussen keizers en kunstenaars 1505-1558*. Utrecht : Noordbrabants Museum, 1993, 196 pp.
- VANDERMOTTEN Christian, *Théorie géographique et empirie historique : site, situation et auto-reproduction spatiale. De Bruxelles à la ville européenne*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2011, pp. 841-860.
- VANDERMOTTEN Christian, *Adéquations et inadéquations du découpage territorial aux contextes politiques et économiques*, *Echogeo*, num. 36, 2016.
- VANDEPUTTE Guy, *Overijse-lez-Bruxelles, microcosme d'histoire linguistique belge*, *Actes des colloques de la Société française d'onomastique*, num. 7, 1992, pp. 97 - 131
- VANTHEMSCHE Guy, *La Belgique et le Congo (1885-1980): L'impact de la colonie sur la métropole*, *Le Cri*, 2017, 416 pp.
- WAUTERS Alphonse, *Histoire des environs de Bruxelles*, Bruselas, Vanderauwa, 1855, 926 pp.

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Miguel Guzmán Pastor

Universidad Antonio de Nebrija de Madrid / mguzmanpastor@gmail.com

El Partenón fragmentado como dispositivo de relectura del paisaje cultural europeo / *The fragmented Parthenon as an apparatus for a new understanding of the European cultural landscape*

Este artículo plantea la pertinencia de una relectura del paisaje cultural europeo a través del Partenón fragmentado, trazada desde tres angulaciones: una primera, que advierte la posibilidad maquinaica de construir los símbolos y los relatos; una segunda, que atiende a su naturaleza laminar, desplazada y deslocalizada; y una tercera, que pone en cuestión la posibilidad de un constructo que vincule su materia dispersa con los nuevos lugares que habita y con las personas que se aproximan a ella, para generar una nueva forma de leerla. Este análisis, propuesto a modo de tríptico y no como concatenación de causas y efectos, constituye una manera fértil de abrir una conversación, y permite intuir la relevancia de la restitución cultural para redefinir y transcribir el Partenón desde el presente.

This article raises the relevance of a transcription of the European cultural landscape through the fragmented Parthenon, drawn from three angles: a first one, to describe its machine-like possibility to build symbols and stories; a second one, that attends to its laminar, displaced and delocalized nature; and a third one, that questions the possibility of a construct that connects its scattered matter with the new places it inhabits and with the people who approach it, enabling a new way of reading it. This analysis is proposed as a triptych and not as a concatenation of causes and effects. It constitutes a fertile way towards a conversation, allowing to intuit the importance of the cultural restitution in order to redefine and transcribe the Parthenon from the present.

máquina simbólica; fragmentación; restitución; Partenón; Paisaje Cultural Europeo /// symbolic machine; fragmentation; restitution; Parthenon; European Cultural Landscape

Fecha de envío: 16/11/2021 | Fecha de aceptación: 14/12/2021



Introducción

El Partenón fragmentado demanda ser restituido de forma colectiva, abierta y transversal, a través de una mirada que interaccione con todas las cosas que forman su entorno, para ponerlas en relación: su volumen vibrante y vaciado, su contexto geopolítico y sociocultural, y la Acrópolis y los demás elementos espaciotemporales que la componen, cuya dimensión hoy se despliega a partir de nuevas evidencias encontradas in situ. Este conjunto de elementos vivos es, en sí mismo, el nuevo paisaje restituido. Desde esta perspectiva, la restitución y el patrimonio no son reducidos a una medición física comparativa, sino que, al ponerse en cuestión y en convivencia con el trauma de las destrucciones y de las tensiones sociopolíticas aún activas que definen el motivo investigado, construyen un territorio de afectos que conforma su paisaje cultural.

Partenón: máquina simbólica de la cultura occidental

Construido entre el 447 y el 432 a.C. en Atenas, el Partenón fue concebido como exvoto, destinado a «conmemorar la grandeza de Atenea, de su ciudad, de su historia, y de su pueblo» (Jenkins 2004, p. 12) y, también, como «caja fuerte» de los tesoros de la Liga de Delos (Beard 2010, p. 126). La pieza nuclear, ubicada en el centro geométrico del conjunto, la constituía la estatua criselefantina llamada Atenea Partenos –Παρθένος Αθήνα, «Virgen Atenea»¹– (fig. 1).

El documental *Olympia, parte I: el festival de las naciones*, realizado por Leni Riefenstahl en 1936 y protagonizado, entre otros, por Adolf Hitler, se sirve de una descripción fragmentaria de la Acrópolis en su obertura, utilizando recursos propios del expresionismo alemán para subrayar la pureza de un *arte ario*, y su superioridad en relación a un *arte degenera-*

1. Esta estructura de unos doce metros de altura, revestida principalmente en oro y marfil, fue desmontada y desplazada en torno al 295 a.C. (Pausanias 2017, p. 132). Según Jenkins (2004, p. 11-12), los estudiosos modernos afirman que la escultura servía para el culto a Atenea *la virgen*, aunque en el siglo V a.C. únicamente existía el dedicado a la Atenea Poliada –de *polis*, ciudad–, personificada en una talla primitiva en madera de olivo, tan antigua que su presencia se explicaba afirmando que había caído del cielo en la antigüedad remota.

Fig. 01. Grúa en la ubicación de la Atenea Partenos en la cella del Partenón, fotografía de Miguel Guzmán, 2020.



do². En este largometraje, la cineasta muestra una imagen idealizada de la Grecia clásica y, en su rechazo de la modernidad, muestra el *cuerpo* como metáfora del Estado, construyendo un alegato del mito del *cuerpo ario* (fig. 2).

La utilización de Atenea como símbolo de deseo se potenció mediante su encerramiento entre los muros y las columnas de mármol blanco del Pentélico, y su carga erótica ha sido reutilizada en las fotografías de Maria-Theresa Kruger –que se apodó Theresa Duncan en honor a Isadora Duncan– realizadas por Steichen en 1921, y en las de Elizaveta Lila Nikolska por Nelly's en 1929, que muestran la piel semidesnuda de las bailarinas bañada por la luz del Ática, en contraste con la superficie del monumento, brutalmente herida³ (figs. 3 y 4). La significación de esta pieza escultórica continua de 160 m de largo, la más debatida por la historia clásica por su buen estado de conservación (Beard 2010, p. 129), se asocia con: 1, la *notación musical*, empleada por Carl Robert para describir las relaciones entre las figuras representadas en el friso según combinacio-

2. Los recursos utilizados por la cineasta son: el claroscuro, el dramatismo del contraste y del movimiento de cámara en relación al de las estatuas y a los atletas desnudos. Aunque la película fue premiada en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 1938, supuso serios problemas a Riefenstahl en su carrera como cineasta: algunos críticos la elogiaron por su eficacia técnica; otros optaron por reducir su figura nombrándola «la directora nazi», aludiendo a su responsabilidad en el ensalzamiento de Hitler como líder del Tercer Reich aunque, según Richard Corliss (2002), «sus difamadores tienden a reducir el argumento a la complicidad de un director en la atrocidad o su ignorancia criminal.»

3. La noción de *máquina deseante* aportada por Deleuze puede ayudar a advertir dos líneas de fuga: una copa conservada en el Museo Británico muestra la creación de Pandora, mientras Atenea la viste con un *peplo* junto a Hefesto –dios herrero y pretendiente de Atenea–; y una pintura sobre vasija, conservada en Berlín, muestra a la diosa Gea alzando un niño para entregarlo a Atenea –Erictonio, creado, como Pandora, a partir de una mezcla de lana y tierra– (Jenkins 2004, p. 42). Si la presencia de Pandora en el pedestal de la Atenea Partenos habla de la naturaleza impredecible de la voluntad divina y de la fragilidad humana –que remite a lo laminar–, la presencia del sustituto mortal de Erictonio en la escena central del friso explica la importancia de lo cotidiano, que ocurre sobre la superficie visible de la realidad, en relación con el inframundo (Connelly 2015).



Fig. 02. Olympia (obertura), Leni Riefenstahl, 1936. Capturas extraídas de <http://mogambo1924.blogspot.com>

Fig. 03. Theresa Duncan bailando en la Acrópolis, Atenas, Grecia. Edward Steichen, 1921. Extraída de: <https://www.etsy.com/mx>

Fig 04. Nikolska, bailarina húngara, en el Partenón, Acrópolis, Atenas, Grecia. Nelly's (Elli Souyioultzoglou-Seraidari), 1929. Extraída de: <https://lapitemelancolie.net>

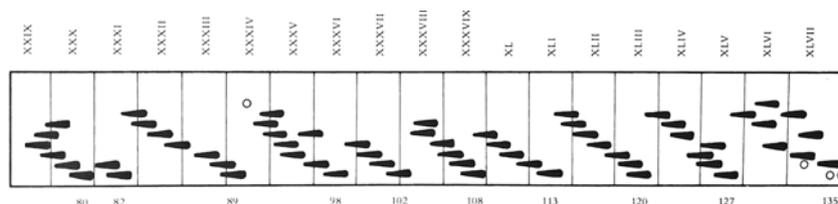


nes armónicas, propias de la forma sinfónica (figs. 5 y 6); 2, la *tragedia*, la forma de poesía más característica en la Atenas de Pericles, según la cual la estructura episódica y la temática humana del friso permiten visualizar el Partenón como *monumento trágico*; 3, la *imagen homérica*, porque, según Jenkins, Fidias pudo partir de las descripciones del poeta para dar cuerpo a los dioses; y 4, *un microcosmos de la sociedad ateniense*, ya que el friso salva la distancia entre las afueras de la ciudad y su corazón sagrado –el habitáculo de Atenea– (Jenkins 2004, pp. 31-42).

Hoy, la fractura y la dispersión de gran parte de las piezas de esta máquina refuerzan su potencia simbólica, y cuestionan los principios técnicos inherentes a cualquier artefacto creado a partir de elementos naturales en un territorio específico. Sus partes disgregadas concentran una fuerza mediática de una intensidad comparable a los bronce de Benin, principalmente ubicados en Londres, o a la escultura de la cabeza de Nefertiti conservada en Berlín. Su vibración las sitúa en el centro del debate internacional en torno a los expolios culturales, pendiente de resolución por parte de la Unión Europea, a instancia de la UNESCO –la vigesimosegunda sesión del Comité Intergubernamental para la promoción de la restitución de bienes culturales, o CIPRCP, tuvo lugar en septiembre de 2021– y de numerosas instituciones que defienden la reunificación de los mármoles en Atenas.

El poder simbólico de esta máquina se extiende más allá de su superficie visible, en su relación inquebrantable con las formas y las fuerzas naturales de su contexto. Como afirma Spinoza en relación a la capacidad

Fig 05. Transcripción del friso en partitura, Ian Jenkins, 2004. The Parthenon frieze. 1ª Ed. Barcelona: Electa, p. 99.



vibratoria de la materia, «cualquier cosa, sea más o menos perfecta, será siempre capaz de persistir, existiendo con la misma fuerza que tuvo en el origen de su existencia; de tal modo que, a este respecto, todas las cosas son iguales» (Bennett 2010, p. 2) ¿Cómo puede describirse entonces un constructo equilibrado a partir de los elementos que han configurado el Partenón a lo largo de sus veinticinco siglos de existencia, y que trascienden la noción de obra arquitectónica o artística?

Partenón: fragmentación y desplazamientos

Múltiples factores humanos y naturales han afectado al Partenón: los expolios de la Atenea Partenos y de otras esculturas y elementos en el 295 a.C.; los daños provocados por las invasiones Herúleas entre 267 y 269, y las reparaciones del año 300; las fracturas y el borrado de las imágenes y la transformación en basílica cristiana en el siglo VI; la construcción de una mezquita en la nave en 1458, usada como polvorín y bombardeada en 1687; el expolio y el desplazamiento de *los mármoles de Elgin* –entre 1801 y 1806– y otros sucedidos antes y después de la declaración de la Acrópolis como *sitio arqueológico* en 1834⁴; el efecto del agua –*biodeterioro*–; la lluvia ácida producida por los bombardeos en las Guerras Mundiales, en muchas de las ciudades donde se conservan fragmentos; el fuego en los incendios sucesivos; y los terremotos (fig. 7). Todos estos acontecimientos, las tensiones geopolíticas aún activas, y las tentativas de restitución física y simbólica del conjunto, construyen un nuevo Partenón disperso⁵.

4. En 1688, miembros del ejército danés decapitan las figuras las metopas 3 y 4 del lado sur, que hoy pueden verse en el Museo Nacional de Copenhague. En 1780, el Conde de Choiseul-Gouffier escribe a su agente Fauvel: «Llévese todo lo que pueda (...) no desaproveche ninguna ocasión de robar en Atenas y en su territorio todo lo que se pueda robar (...) a pesar de los muertos y de los vivos.» Según Williams (2001), la primera extracción autorizada oficialmente corresponde a un fragmento de la cornisa del Erecteio, retirada por un equipo de arqueólogos enviados por Napoleón Bonaparte. El 31 de julio de 1801, el equipo de Lord Elgin –embajador de Gran Bretaña para el Sultán del Imperio Otomano–, dirigido por G. B Lusieri –pintor del Rey de Nápoles–, gracias al apoyo del reverendo Philip Hunt y del secretario William R. Hamilton, comienza a extraer otras metopas del lado sur del Partenón. El *firman* –permiso– supuestamente conseguido por Elgin no contemplaba la retirada de fragmentos, sino únicamente su documentación gráfica, la realización de réplicas y de excavaciones que no pusieran en peligro la estabilidad de los edificios (Williams 2009).

5. Aunque la Acrópolis fue declarada sitio arqueológico en 1834, turistas y militares continuaron robando fragmentos de sus edificios y dispersándolos por el mundo, aunque algunos han sido devueltos a Atenas en las últimas décadas: una parte del friso interior –un pie que formaba parte de una pieza de unos de 8 x 11 cm– fue robado por un turista en el siglo XIX, desplazado a Heidelberg y devuelto en 2006, y una sección de cornisa –de unos 7 x 30 cm– del Erecteio, fue retirada durante la Segunda Guerra Mundial por un soldado del ejército austriaco y entregada como regalo a su hija –Marta Dahlgren–, quien la entregó en 2008 al Museo de la Acrópolis (Reuters 2008). La polución ha generado daños importantes en la obra, y ha sido uno de los principales argumentos utilizados por el Museo Británico para rechazar la devolución de los mármoles. Aunque, según Payne (2019), la limpieza de los fragmentos, cuando fueron instalados en el museo londinense, dañó el mármol en mayor medida que los agentes atmosféricos durante dos siglos.

Fig. 06. Vista del friso interior del Partenón desde el patio de la Calcoteca, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



Sus fragmentos visibles se ubican, al menos, en Atenas, en Palermo, en la Ciudad del Vaticano, en Viena, en Múnich, en Würzburg, en Copenhague, en París, y en Londres. La dispersión de este paisaje cultural define una Europa polarizada, de la que el Reino Unido ha decidido escindirse⁶ (figs. 8 y 9). Tras el Brexit, esta diáspora trasciende los ámbitos de la propia Unión Europea, por lo que la devolución de cualquiera de estos mármoles supondría un avance en la restitución de bienes culturales expoliados.

En *The Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt afirma que no es posible conformarse con lo considerado bueno –justo– en el pasado como base de una herencia cultural, para descartar lo malo –injusto– y reducirlo a «una carga muerta que el tiempo se encargará de enterrar en el olvido» (Hicks 2020, p. 18). Entre 1801 y 1805, el equipo de Elgin fracturó diecisiete metopas, cincuenta bloques del friso, siete fragmentos de figuras del frontón Occidental y once del frontón Oriental, y un tambor y un capitel de una columna de la fachada norte, y desplazó estas piezas a Londres para su venta al Estado Británico en 1816. Algunos años más tarde, Grecia consiguió su independencia, pero los mármoles permanecieron en Gran Bretaña, a pesar de que el Rey Otón de Grecia tratara de comprarlos en 1834 y 1842.

Como se ha demostrado en las encuestas realizados por el organismo YouGov –la última en 2021– y en los debates como el organizado por

6. Según el Parlamento de Reino Unido (2021), en el referéndum llevado a cabo el 23 de junio de 2016, la mayoría de los votantes británicos decidieron a favor de la salida de Reino Unido de la U.E. El 31 de diciembre de 2020, finalizó el período de transición y el Reino Unido abandonó el Mercado único de la U.E. <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/cbp-7960/>

Fig. 07. Efectos de terremotos y bombardeos. Reparaciones y "leftovers", fotografías de Miguel Guzmán, Atenas, 2019.



Intelligence Squared (2012), la mayoría del pueblo británico defiende la reunificación de los fragmentos en Atenas. En 2014, la UNESCO impulsó la campaña *Return, Restore, Restart* y, en 2020, Italia y Grecia redactaron una cláusula incluida en el borrador del Brexit que obligaba al Reino Unido a restituir los bienes expatriados, aunque la dudosa legalidad de la acción de Elgin sigue constituyendo el principal argumento utilizado por el Museo Británico para eludir la demanda de devolución (figs. 10 y 11).⁷

Dentro del conjunto desplazado, el bloque V del friso jónico, que se ubicaba sobre el umbral de acceso a la *cella* –habitáculo de Atenea– y que hoy puede verse frente al acceso de la Galería Duveen, constituye un caso ejemplar de esta dispersión, pues un fragmento triangular de su esquina superior izquierda –la cabeza y el ala derecha de la supuesta Iris, diosa mensajera–, olvidado por el equipo de Elgin en Atenas, se conserva en el Museo de la Acrópolis. Los dos mil kilómetros que separan esta cabeza de su cuerpo representan una fractura aparentemente irreparable, si bien las tensiones derivadas de este desplazamiento forzado mantienen activa

7. El equipo de Elgin en Atenas necesitó un permiso oficial –*firman*– del gobierno otomano para fracturar y desplazar los mármoles. Según Williams (2009), solo ha quedado constancia en una traducción al italiano redactada por Giovanni Battista Lusieri –director de las operaciones–, y publicada por William St Clair –biógrafo de Elgin–. Este documento fue utilizado en el juicio celebrado en Londres para justificar la operación antes de la compra de los mármoles por parte del Estado Británico.

Fig. 08. Captura de la web atlasoftheparthenon.com diseñada por Miguel Guzmán en 2020.

Fig. 09. Manifestación frente al Parlamento de Atenas, Grecia. REUTERS / Alkis Konstantinidis, 2015, Extraída de: <https://www.reuters.com>

Fig. 10. ¡Los mármoles de Elgin! o ¡John Bull comprando piedras mientras su familia numerosa pide pan!, George Cruikshank (grabador) y Yedis (dibujante), 1816. En BM Satires 12787; Extraída de: <https://www.ngv.vic.gov.au>



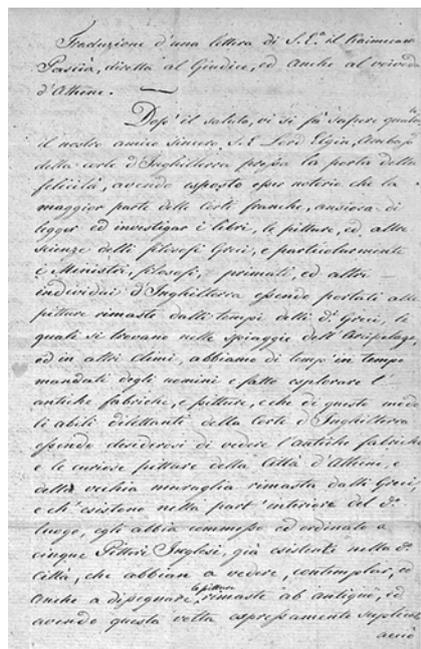
su potencia como unidad. Además, mientras el museo ateniense muestra las réplicas en yeso de los fragmentos conservados fuera de Grecia, el Museo Británico ha optado por omitirlas. Tanto el apabullante tamaño del conjunto expuesto, como el efecto hipnótico que provoca la piedra de Rosetta –ubicada en la antesala de la Galería Duveen–, dificultan la apreciación de las tensiones curatoriales antedichas. Así mismo, la calidad de la talla escultórica, la potencia magnética del mármol, y la ausencia de la réplica de la cabeza, contribuyen a la distracción de la mirada ante este vacío, dificultando una restitución que sea justa con los acontecimientos históricos.

Después de cinco décadas de desplazamientos de las piezas en Londres, los acuerdos a los que llegaron los expertos para disponer los fragmentos en la Galería Duveen –según Ruíz (2021) cerrada desde diciembre de 2020 debido a la pandemia global y posteriormente por motivos desconocidos (fig. 12), aunque reabierta el 13 de diciembre de 2021– responden a criterios prácticos y estéticos. Las secuencias de imágenes se muestran en tramos inconexos que deben unirse en zigzag, y que rodean al visitante en una disposición contraria a la original.

Los fragmentos conservados en Palermo, en el Vaticano, en Viena, en Würzburg, en Múnich, y en Copenhague, se presentan disueltos en colecciones de piezas antiguas o clásicas, mientras que el Museo del Louvre de París dedica una sala independiente –la sala 348 o «Diana»– a los már-

Fig. 11. Traducción al italiano del permiso a Lord Elgin, Atenas, 1801. En WILLIAMS, Difry, 2009. Lord Elgin's firman. Journal of the History of Collections. p. 2. En la misma página, la palabra síntesis aparece en negrita.

Fig. 12. Charco detrás de la escultura de Iris, Sala Duveen del Museo Británico, 2018. En Who will rescue the Parthenon sculptures from its British 'saviours'? George Vardas, 2021. Extraída de: <https://greekcitytimes.com>



moles de Atenas.⁸ Según Hicks (2020, p. 20), «en el museo, cada evidencia contiene lazos constantes que atan, una obligación o una promesa, una suerte de lamento incluso, que debe ser comprendido, emergiendo como una mezcla de cosas, valores, contactos, personas (...) el conocimiento inherente es una especie de memoria, una re-colección.»⁹

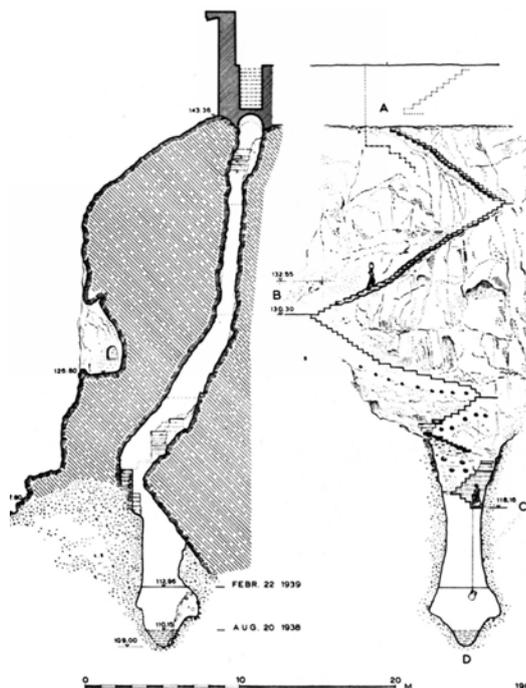
Partenón: un paisaje de materia dispersa

El Partenón es el epicentro de una zona que, más allá de la reducción a la categoría de «sitio arqueológico» o de responder a un *kronos* o tiempo lineal –y artificial–, constituye un *kairós*, **síntesis** holística de pasado, presente y futuro. En esta suerte de Aleph paisajístico, el tiempo es todos los tiempos y el espacio es todos los espacios. Aproximarse a este conjunto implica aceptar tanto el caos de su forma re-estructurada, como el movimiento incesante de miles de piedras extraídas del monte Pentélico y desplazadas para ser transformadas en una arquitectura que, según Scully (2013, pp. 175-176), no puede ser percibida «en una perspectiva

8. La mayor parte de las piezas que se conservan en Atenas están mutiladas, fracturadas o erosionadas, mientras que las más completas y mejor conservadas continúan en Londres y en París. En el Museo del Louvre pueden verse: la cabeza Laborde, el bloque 7 –de las *Ergastinas*– del friso oriental, la metopa sur 10 –de la que se conserva un pequeño fragmento en el Museo de la Acrópolis– y otro fragmento de la metopa sur 4. La plataforma www.atlasoftheparthenon.com creada por el autor en 2020 a modo de Atlas de esta máquina simbólica, permite visualizar la ubicación dispersa de todos los fragmentos.

9. Para Benjamin es vano hacer tabula rasa, y es más importante inventar nuevas artes para acumular los restos y extraer de ellos mil cosas inesperadas, nuevas, impuras. En su conferencia *Los ojos de la historia*, Didi-Huberman (2019, min. 40'00") pregunta: «¿Acaso caminamos en un paisaje de cenizas y, por ahora, nos sentimos incapaces de reconstruir algo a partir de este no haber nada desesperante?»; y propone comenzar a cavar aquí mismo, donde estamos, cavar en la ceniza, en el terreno fértil de los tiempos, para traer algo vivo o, más bien, «sobrevivientes». Hannah Arendt comparaba a Benjamin con un pescador de coral y de perlas que se sumerge en el fondo del mar e introduce la imagen del pasaje de Shakespeare en *La tempestad*: «yace tu padre en el fondo del mar y de sus huesos se hace coral.»

Fig. 13. Pozo profundo bajo la Acrópolis de Atenas (Grecia), Kienast, 1981. En FAHLBUSCH, Henning, *Municipal water supply in antiquity. A historical introduction*. Extraída de: <http://www.romanaqueducts.info>



decreciente, ni como una caja cerrada en el espacio (...) [se trata de] una presencia escultórica que se abstrae y culmina las fuerzas ascendentes de la colina sobre la que se asienta la Acrópolis (...) que estimula y mueve a quien la observa.» Por tanto, su estudio requiere una combinación de movimiento físico, de atención multi-sensorial y de cuidado, y hace necesaria una toma de posición frente a su materia física y documental, que es indivisible de cada contexto en el que se inscribe.

Según Herbert (2013, pp. 83-97), el paisaje griego escapa a cualquier descripción debido a su naturaleza telúrica y cargada de contrastes, y no existe un lugar concreto que encarne las múltiples sensaciones que genera. Esto hace imposible recortar «de aquella maraña de azules, de montañas, de agua, de aire y de luz, una vista única que nos permita decir: así es Grecia (fig. 13)».¹⁰

Korres (2001) define la naturaleza laminar de la materia del Partenón, formada por esquistos cristalinos, y describe la trayectoria de una piedra que fue tallada y transportada 18 km para ser transformada en capitel, y que finalmente no fue utilizada debido al posible riesgo estructural provocado por una vena de vidrio en su interior (fig. 14). Además, cada capa del conjunto fue dotada de curvatura, como afirma Robertson (1988, pp.

10. Según Herbert (2013 pp. 83-97), «el plateado de las copas de los olivos; la densidad húmeda del aire; los abismos que se abren a planicies o a horizontes amplísimos; el centelleo de la arquitectura que se cubría con pintura para no cegar a quien la observe; el olor a tomillo, menta y orégano; y el aroma de los calores» son solo algunos detonantes que este paisaje ofrece, para «emprender el peregrinaje por las grutas, los laberintos y los barrancos». En Grecia «los árboles son diminutos, no superan la estatura de un ser humano alto, y en las tinieblas se vuelven tan antropomorfos que nos apetecería detenernos para saludarlos y charlar con ellos.» Esta suerte de metamorfosis de los árboles en dríadas representa el diálogo fluido mantenido por la arquitectura con su entorno, como puede observarse en la Acrópolis, en cuya ladera sur brota un manantial, como si esta *ciudad en la cima* hubiera sido erigida en honor al agua. «En este país, un manantial equivale a una revelación».

Fig. 14. Capitel no utilizado en la construcción del Partenón II, ubicado en la zona norte de la Acrópolis, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



124-125): «los refinamientos comienzan en su base e incluso en sus cimientos.»

Eludiendo estos valores, los viajeros enviados por Gran Bretaña, Francia o Alemania antes de las excavaciones llevadas a cabo en la Acrópolis entre 1885 y 1889, dibujaron esta obra desde una visión romántica basada en el gusto por lo *orientalizante*, y por el deseo de poseerla.¹¹ En 1927 en Londres, tras décadas de intenso debate cultural, los *mármoles de Elgin* fueron categorizados como *obras de arte*, en lo que, según Mary Beard (2010, pp- 161-167), supuso «una victoria del Partenón como escultura sobre el Partenón como edificio». Hoy, el debate en torno a los mármoles suele reducirse a la tensión entre Londres y Atenas. Los fideicomisarios del Museo Británico argumentan, entre otros motivos muy cuestionables, lo que Lord Elgin declaró ante el *Select Committee* para defender su acción (Williams 2001, p. 117): «la sucesiva destrucción de templos en Ilisos, Olimpia y Corinto; la destrucción de los rostros de las cabezas de esculturas; y la transformación de los mármoles en mortero de guerra por parte de los turcos.»¹²

Las declaraciones de Elgin ante el Parlamento Británico en 1816, y las constantes negativas del gobierno británico y de los fideicomisarios del Museo Británico desde la primera solicitud de devolución por parte de Melina Mercouri en 1983, a las continuas peticiones de su gestión para la devolución de los mármoles, ponen en evidencia un caso ejemplar de falta de protección del paisaje cultural (figs. 15 y 16). Ante la negativa re-

11. Herbert (2013 p. 81): «Viajé hasta Grecia al encuentro con el paisaje, ya que para ver arte griego bastan los museos europeos.» (Íbid. 2013, p. 152): «Las columnas del Partenón son el coro de Antígona petrificado.» En *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Pratt (1997, pp. 26-27) define el espacio de los encuentros coloniales como la «zona de contacto», que implicó «condiciones de coerción, radical desigualdad e insuperable conflicto».

12. Según Williams, Elgin declaró: «Fue a partir de aquellas sugerencias, y con aquellas sensaciones, como procedí a retirar todas las esculturas en la medida de mis posibilidades; no era parte de mi plan inicial extraer nada a parte de mis replicas (...) No he actuado por motivos de interés privado; no me he privado de hacer lo que pudiera producir un bien sustancial, por consideraciones de riesgo personal o por temer falsas o malas interpretaciones.»



Fig. 15. Cartel de Melina Mercouri en estación de metro Akropolis, Miguel Guzmán, Atenas, 2021.



Fig. 16. fig. 16, Partenón en Centennial Park, Nashville. Wikiofsandy, 2016. Extraída de: <https://commons.wikimedia.org>

ciente del Primer Ministro Británico a la repatriación¹³, y olvidando parcialmente la posibilidad de devolución de los mármoles no retenidos en Londres, el gobierno griego, el Museo de la Acrópolis, la UNESCO y los comités que defienden la reunificación, continúan afirmando que el nuevo museo ateniense, desde su inauguración en 2009, está preparado para su exposición y su conservación, subrayando que no se trata de obras de arte, sino de partes esenciales de este paisaje cultural.¹⁴

Partenón hoy: la pertinencia de la restitución cultural.

El Partenón ejerce su influencia como paradigma de la perfección estética, admirada e imitada repetidamente por la arquitectura occidental¹⁵, y hoy parece necesario su cuidado y su protección, no solo por estar catalogado como patrimonio cultural sino por su afección directa al contexto físico y social contemporáneo.

En 1973, Michel Foucault formula la noción de *sociedad disciplinaria*, mientras Bruno Latour, en línea con las teorías enunciadas por Bennett

13. DE MIGUEL, R. *La interminable historia de las estatuas del Partenón: Boris Johnson tampoco las devolverá a Grecia*. 2021. En: <https://elpais.com/cultura/2021-12-08/la-interminable-historia-de-las-estatuas-del-partenon-boris-johnson-tampoco-las-devolvera-a-grecia.html>

14. Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje, p. 17.: «El paisaje está caracterizado por las interrelaciones entre diferentes campos (físicos, funcionales, simbólicos, culturales e históricos, formales, etc.) que constituyen sistemas paisajísticos antiguos y actuales. Estos pueden imbricarse y superponerse en una misma parte del territorio. El paisaje no es la simple suma de los elementos que lo componen.» Mientras, el Museo Británico, a pesar del Brexit, defiende que actúa en el respeto de los valores de un mundo cultural globalizado, y el Consejo de Europa de febrero de 2008 indica que «la aplicación concreta de decisiones de protección, de gestión y de ordenación debería abarcar el paisaje en su totalidad y evitar fraccionarlo según los elementos que lo componen».

15. Según las plataformas virtuales de turismo internacional del área Schengen y la UNESCO, en 2021, Grecia ocupa el octavo lugar de la lista de países europeos más visitados, con más de 27 millones de turistas, y sus ingresos por turismo son del 25% del P.I.B. El Partenón ocupa el séptimo lugar en la lista de edificios más visitados del mundo, con 7,2 millones de visitas al año, tras monumentos como el Coliseo (7,65), el Lincoln Memorial (7,8), el Palacio de Versalles (8,1) y la Ciudad Prohibida de Pekín (17). El British Museum, que posee las piezas escultóricas más valoradas del Partenón, es el segundo museo más visitado del mundo, con 7 millones de visitantes. La Acrópolis ocupa el quinto lugar en la lista de lugares más visitados del mundo, recibió más de 2,8 millones de visitas en 2016 y forma parte de la lista de *World Heritage Sites* de la UNESCO, ocupando la primera posición en su lista de *Best practices*.

Fig. 17. Vista de la Acrópolis desde la antigua Vía Panatenaica, fotografía de Miguel Guzmán, 2021.



(2010) en *Vibrant matter*, propone hoy un salto a *la política de las cosas*, según la cual la materia, las personas, y las interacciones que ayudan a escribir un nuevo horizonte de diálogos, pueden considerarse *cosas*. Las preguntas lanzadas desde la arquitectura, el arte, la filosofía, la arqueología, la antropología y la etnografía, convocan una conversación transversal entre los fósiles fragmentados que permita una restitución afectiva y efectiva de este paisaje complejo.

Más allá de la restauración y la rehabilitación propuesta por Korres (1989), en proceso de debate y consulta¹⁶, se propone la pertinencia de una restitución cultural de este paisaje conformado por el Partenón estallado fundamentada en la noción de cultura como cultivo, como acción que implica la noción de naturaleza, de crecimiento y de vida. A día de hoy, Vasileia Manidaki investiga la existencia de un friso interior en la *cella* del Partenón. A través del trabajo de campo –desarrollado en Atenas y Londres– y del estudio de los anclajes entre los bloques del muro, descubre evidencias de una extensión interior de este paisaje por habitar: un friso interior decorado, prolongación del que se consideraba el único friso interior. Este descubrimiento demuestra el carácter inacabado de un paisaje cultural que constituye un patrimonio vivo, y permite observarlo y restituirlo como constructo vital, latente y abierto.

16. Korres, como director del Servicio de Restauración de la Acrópolis (YSMA), propone la réplica en mármol del Pentélico de los tramos principales del friso jónico, de algunas metopas y esculturas de los frontones, para su colocación en su posición original en el monumento. Esto permitiría observar la arquitectura y la escultura, aunque supondría alteraciones importantes en los trabajos de rehabilitación y en el plazo previsto para la conclusión de las obras.

Los fragmentos del Partenón han sido deslocalizados de su origen y, todavía en su dispersión, están impregnados de una memoria definida por fricciones identitarias aún no resueltas. Ante la ineffectividad confirmada por la UNESCO y las instituciones implicadas en este conflicto, se hace imprescindible un diálogo con los elementos que conforman este paisaje, que respete su potencia generadora de relaciones y no como objetos de discordia entre las diversas culturas a las que pertenece (fig. 17). Según el Convenio Europeo del Paisaje, esta memoria debe ser protegida por los países que retienen sus partes¹⁷, un manifiesto que está en sintonía con lo que Beard (2010 p. 201) postula al respecto: «Para el Partenón siempre hay un *otro lugar*: si no está enteramente ausente, nunca está totalmente presente. Como Byron y sus discípulos, podemos lamentarnos de ello, pero es en parte esta sensación –sentido– de pérdida, ausencia, deseo, lo que hoy le aporta su poder y su urgencia cultural. Paradójicamente, su estatus como icono internacional difícilmente puede disgregarse de su diáspora, que tantos de nosotros lamentamos.»¹⁸

Siendo, como parece, imposible un equilibrio perfecto que libere las tensiones analizadas, ¿cómo plantear la restitución más responsable que posibilite la construcción de *un Partenón* desde el presente?

BIBLIOGRAFÍA

- AZCONA, Camino, 2017. Traducción y notas en: PAUSANIAS, 2017. *Descripción de Grecia. Ática y Élide (Libros I, V y VI)*. 2ª Ed. Madrid: Alianza Editorial.
- BEARD, Mary, 2010, *The Parthenon*. 3ª Ed. Londres: Profile Books. [Traducción del autor].
- BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant Matter, a political ecology of things*. 1ª Ed. Durham: Duke University Press.
- CONNELLY, Joan B., 2015. *The Parthenon enigma*. 4ª ed. Nueva York: Vintage Books.
- CORLISS, Richard, 2002. *That Old Feeling: Leni's Triumph*. [En línea]. Recuperado el 7 de junio 2015 de: https://es.hrvwiki.net/wiki/Leni_Riefenstahl
- DIDI-HUBERMAN, Georges, 2019. *Los ojos de la historia*. MUAC, 16 de enero de 2019. Min 40'00". [En línea]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=jq5nGJfS9DE&ab_channel=EstudioUNAMDigitalCDC
- HERBERT, Zbigniew, 2013. *El laberinto junto al mar*. 2ª Ed. Barcelona: Acantilado.
- HICKS, Dan, 2020. *The Brutish Museums*. 1ª Ed. Londres: Pluto Press.
- JENKINS, Ian, 2004. *The Parthenon frieze*. 1ª Ed. Barcelona: Electa. Traducción del autor.
- KORRES, Manolis. 1989. *Study for the restoration of the Parthenon*. Volumes 2A & 2B. Ministry of Culture of Greece and Committee for the Preservation of the Acropolis Monuments. Atenas.
- PAYNE, Emma, 2019. *3D imaging of the Parthenon sculptures: an assessment of the archaeological value of nineteenth-century plaster casts*. Department of

17. En el artículo 1-d, el Convenio indica que «por protección de los paisajes se entenderán las acciones encaminadas a conservar y mantener sus aspectos significativos o característicos, justificados por su valor patrimonial derivado de su configuración natural y/o la acción del hombre».

18. Beard (2010 p. 201): «Inevitablemente, entonces, el Partenón y su escultura se ha mantenido en pie frente a su desarraigo, desmembramiento, deseo, pérdida. Freud fue más astuto de lo que imaginamos cuando se cuestionó si el Partenón realmente existía o no. (...) No solo de Atenas a Londres, también de Uppsala a Roma, de Nashville a París, el Partenón es, literalmente, una maravilla del mundo.»

Classics, King's College London, Strand, London. Antiquity Publications Ltd, 2019. [Traducción del autor].

RIEFENSTAHL, Leni, 1936. Productora y directora. Largometraje: *Olympia, parte I: el festival de las naciones (Olympia, 1. Teil – Fest der Völker)*.

ROBERTSON, D. S. 1988. *Arquitectura Griega y Romana*. 4ª Ed. Cátedra.

RUIZ, Cristina, 2021. *Is it raining again in the British Museum's Parthenon gallery?* The Art Newspaper. 11 agosto 2021. [En línea]. Recuperado de: <https://www.theartnewspaper.com/2021/08/11/is-it-raining-again-in-the-british-museums-parthenon-gallery>

SCULLY, Vincent, 2013. *The Earth, the Temple, and the Gods. Greek sacred architecture*. 2ª Ed. Texas: Trinity University Press.

WILLIAMS, Dyfri, 2001. «Of public utility and public property»: *Lord Elgin and the Parthenon Sculptures*. En *Appropriating Antiquity: Saisir l'Antique*. Bruselas, pp. 103-164. [En línea]. Recuperado de: https://www.academia.edu/10620964/_Of_public_utility_and_public_property_Lord_Elgin_and_the_Parthenon_Sculptures_in_A_Tsingarida_and_D_Kurtz_eds_Appropriating_Antiquity_Saisir_lAntiquite_Brussels_2001_103_164 [Traducción del autor].

Referéndum llevado a cabo el 23 de junio de 2016, Parlamento de Reino Unido (2021). [En línea]. Recuperado de: <https://commonslibrary.parliament.uk/research-briefings/cbp-7960/>

Convenio Europeo del Paisaje, 2000. [En línea]. Recuperado de: https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/planes-y-estrategias/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm30-421583.pdf

Recomendación CM/Rec(2008)3 del Comité de Ministros a los Estados miembro sobre las orientaciones para la aplicación del Convenio Europeo del Paisaje. [En línea]. Recuperado de: https://territori.gencat.cat/web/content/home/06_territori_i_urbanisme/04_sol_no_urbanitzable_i_paisatge/politica_de_paisatge/documents/cm_rec_2008_3.pdf

Send them back: The Parthenon Marbles should be returned to Athens? Intelligence Squared debates. 11 de junio de 2012. [En línea]. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=YE7DpRjDd-U>

UNESCO: <https://whc.unesco.org/en/list/404/>

Plataforma Atlas of the Parthenon. Creada por el autor en 2020. [En línea]. www.atlasoftheparthenon.com

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Federico Luis del Blanco García

Universidad Politécnica de Madrid / federicoluis.delblanco@upm.es

Resistencia a través de geometría. El espíritu gótico y las estructuras de Félix Candela, una perspectiva a través del tiempo / *Strength through geometry. The Gothic spirit and the structures of Félix Candela, a perspective through time*

La relación entre estructura y geometría siempre es relevante. El presente artículo examina las estructuras de Félix Candela, arquitecto considerado artista estructural, en relación con el 'espíritu gótico' y el expresionismo estructural. Apoyado en los escritos de Bruno Zevi, Wilhelm Worringer, Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn, Van de Velde, Eero Saarinen y el propio Félix Candela, este trabajo pretende mostrar la relación que presentan los proyectos diseñados por Félix Candela con el concepto que Frank Lloyd Wright denominó como 'espíritu gótico'. Un espíritu que se transmitió desde la construcción de las catedrales góticas y continuó durante el Expresionismo Estructural del siglo XX. Los avances recientes en el diseño computacional han permitido el desarrollo de nuevos métodos de optimización y búsqueda de formas que han mejorado la geometría arquitectónica y renovado el interés en este tipo de diseños.

El trabajo incluye reconstrucciones originales de proyectos no construidos de Félix Candela, defendiendo la integridad de la estructura como medio de diseño arquitectónico. Un enfoque similar al que siguieron otros arquitectos como Eero Saarinen o Frei Otto.

Structural geometry is always relevant. This article examines the structures of Félix Candela, an architect considered as a structural artist, in relation with the 'Gothic spirit' and the Structural Expressionism.

Supported by the writings of Bruno Zevi, Wilhelm Worringer, Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn, Van de Velde, Eero Saarinen and Félix Candela himself, this paper aims to show the relationship that the projects designed by Félix Candela present with the concept that Frank Lloyd Wright named as "Gothic spirit". A spirit that was transmitted from the construction of Gothic cathedrals and continued during the Structural Expressionism of the 20th century. The recent advances in computational design have enabled the development of new form-finding and optimization methods that have improved the structural geometry and renewed the interest in this approach to design.

The paper includes original reconstructions of non-built projects of Félix Candela, defending the integrity of the structure as a means of designing architecture. A similar approach that other architects like Eero Saarinen or Frei Otto followed.

Félix Candela, geometría arquitectónica, expresionismo estructural, estructuras laminares, reconstrucciones virtuales /// Félix Candela, Architectural geometry, Structural expressionism, Thin concrete shells, Virtual reconstructions

Fecha de envío: 22/11/2021 | Fecha de aceptación: 10/12/2021



Introduction

«Worringer posited a direct relationship between Gothic, Baroque and Expressionism, which were seen as diachronic manifestations of a common aesthetic tendency, basically opposed to classicism»¹.

Félix Candela started his career in the middle of the twentieth century, while the debates of architecture revolved around Modernism. He was considered as an independent builder without relations with the architectural theory and isolated to the trends of his century.

The work of Félix Candela ran parallel to the heyday of the architecture of Le Corbusier, Mies van der Rohe and other icons of Modernism, but also with what has subsequently been called the laminar adventure of thin concrete shells² or Neo-expressionism (fig. 01).

In 1959, Eero Saarinen coined the term ‘Structural Expressionism’, defending the structure as a means of generating architecture. A term which can group both engineers and architects, and whose principles are governed by the constructive system, the structural design, and the effective use of the materials.

Radically opposed to functionalists’ concerns, Eduardo Torroja, Eero Saarinen, Nervi, Frei Otto, Heinz Isler... as well as Candela, developed an architecture based on principles leading to form as a consequence of structure. Candela, for his intellectual coherence, is undoubtedly one of the greatest representatives of this movement (Garlock y Billington 2008).

Candela defended that the design of a structure should be adapted according to the material used. In the case of concrete, the form would be a continuous thin shell that eliminates bending stresses. The determining factors would be constructive and hence the simplification in the

-
1. Solaz, L., 2004. ‘Expressionist Sensitivity, Expressionism as an Art Movement’, *Espéculo. Journal of Estudios Literarios*, UCM, 27.
 2. Cassinello, Pepa. *Félix Candela Centenario 2010*, Fundación Juanelo Turriano, 2010.

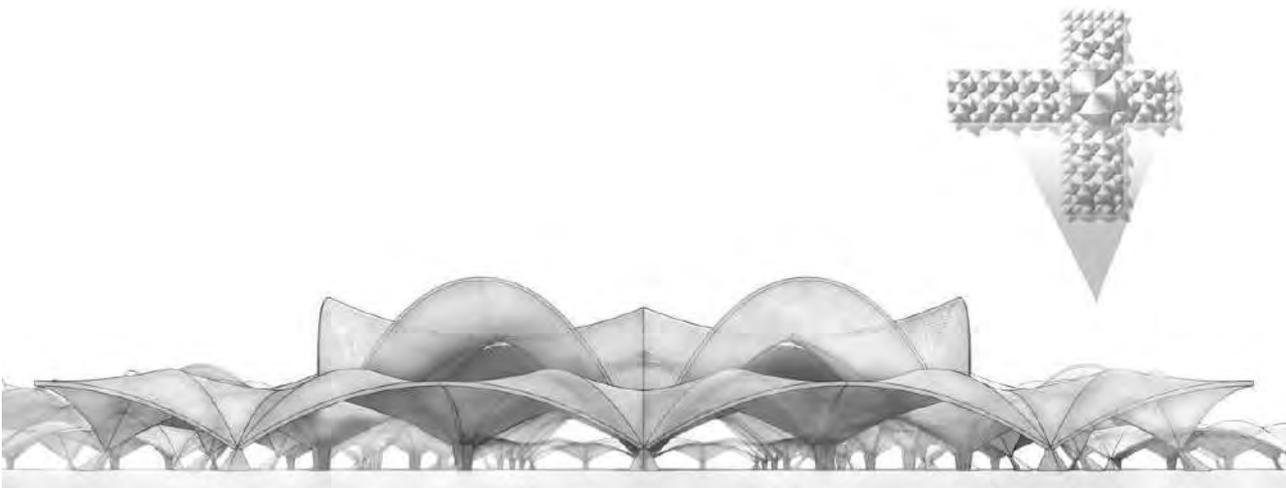


Fig. 01. Succession of hyperbolic-parabolic groin vaults with a maximum span of 52 meters. Images of the author. Reconstruction of the non-built project for the market La Merced, Félix Candela, Mexico, 1956.

geometry of hyperbolic paraboloids. Hypars are ruled surfaces with double curvature that increase stiffness, improving the effectiveness of the material³.

This approach to architectural design implementing the effectiveness of the materials and the construction systems, has its clear antecedents in the medieval builders of the Gothic Cathedrals. It had a resurgence in the 20th century with the use of thin concrete shells, especially during the 50s and 60s. The advances in computational design have placed the shells and vaults in the spotlight of architecture once again⁴ (fig. 02).

Patrick Schumacher, principal at Zaha Hadid, raised the term «parametricism» to an architectural style, the most important since Modernism⁵. Form finding and optimization have become one of the main research topics for parametricism and computational design. According to Schumacher «In my design work I am now trying more and more to move away from the free form play with complex curvature towards the disciplined use of structural form finding algorithms.»⁶ (fig. 03).

The Block Research Group at ETH Zurich⁷ is one of the leading teams in the research of form finding for unreinforced shells using computational design methods. They have expressed the importance to change the

3. del Blanco, F.L. & García I., 2017. Fernando Higuera y Félix Candela en un retorno a la geometría de paraguas invertidos. Análisis y reconstitución gráfica del aeropuerto de Murcia, 1983. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, no. 32, pp. 232-243.

4. Veenendaal & Block, 2012. Computational form finding for fabric formworks: an overview and discussion. *Proceedings of the 2nd international conference on flexible formwork*, pp. 368-378.

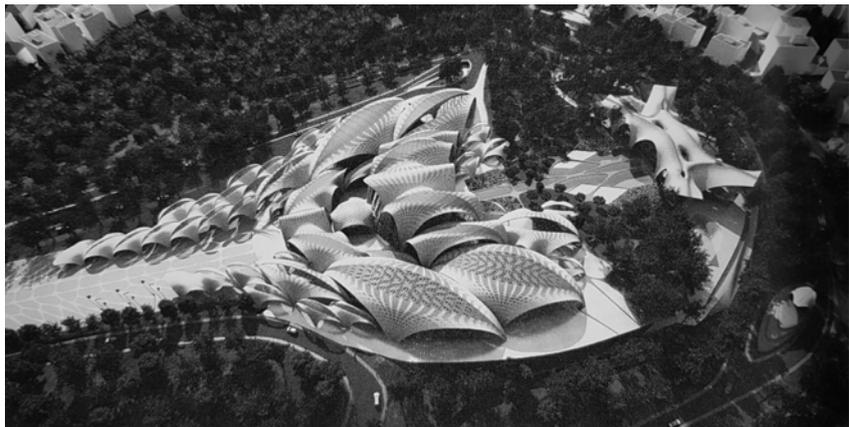
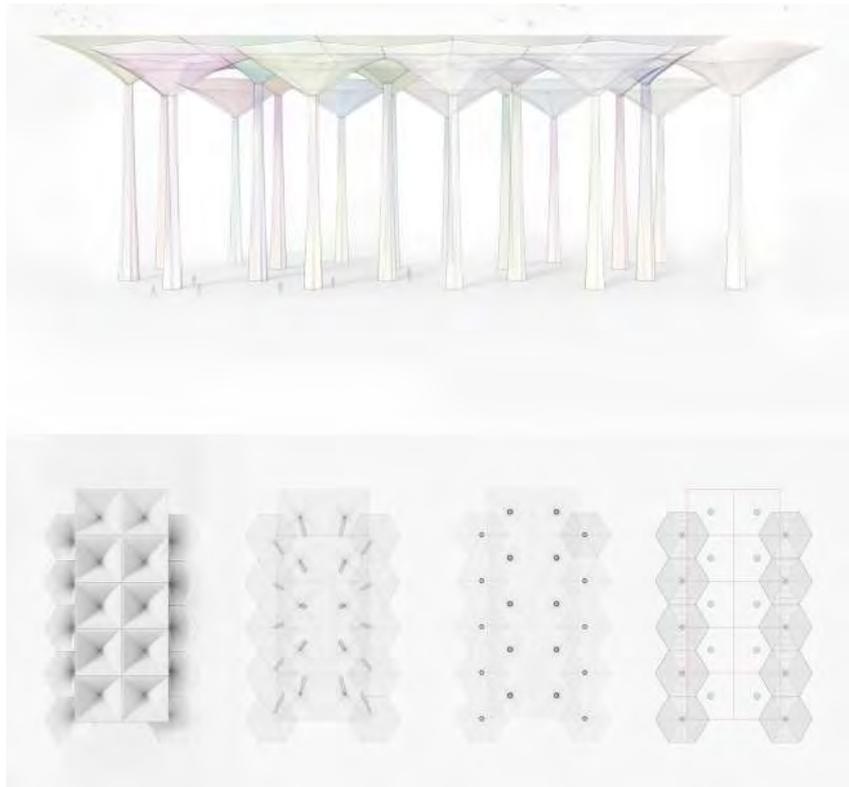
5. Schumacher, P., 2009. Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design. *AD Architectural Design* [en línea], vol. 79, no. 4, pp. 14-23.

6. Schumacher, P., 2014. The congeniality of architecture and engineering - the future potential and relevance of shell structures in architecture. *Shells Structures for Architecture*. S.l.: Routledge,

7. The Block Research Group (BRG) at the Institute of Technology in Architecture at ETH Zürich focuses on analysis of masonry structures, graphical analysis and design methods, computational form finding and structural design, discrete element assemblies, fabrication and construction technologies. <https://www.block.arch.ethz.ch/>

Fig. 02. Variations of the inverted umbrella hypars with 9-meter cantilevers. Images of the author. Reconstruction of the non-built project for the Villahermosa Cathedral, Félix Candela, México, 1960.

Fig. 03. Juxtaposition of free-form vaults. Field of domes, Zaha Hadid, 2012.



construction systems in favor of the environment, to avoid material depletion and the reduction of CO2 emissions.

«It seems logical to think that by having a new material –reinforced concrete- its rational use should give rise to new structural forms, and these forms in turn would influence the architectural composition»⁸.

«Thin concrete shells are the most suitable forms to be built by this material»⁹.

8. Candela, F., 1985. Divagaciones estructurales entorno al estilo. En: XARAIT EDICIONES (ed.), *En defensa del formalismo y otros escritos*. S.l.: s.n., pp. 37.

9. Cassinello, Pepa. *Félix Candela Centenario 2010*, Fundación Juanelo Turriano, 2010.

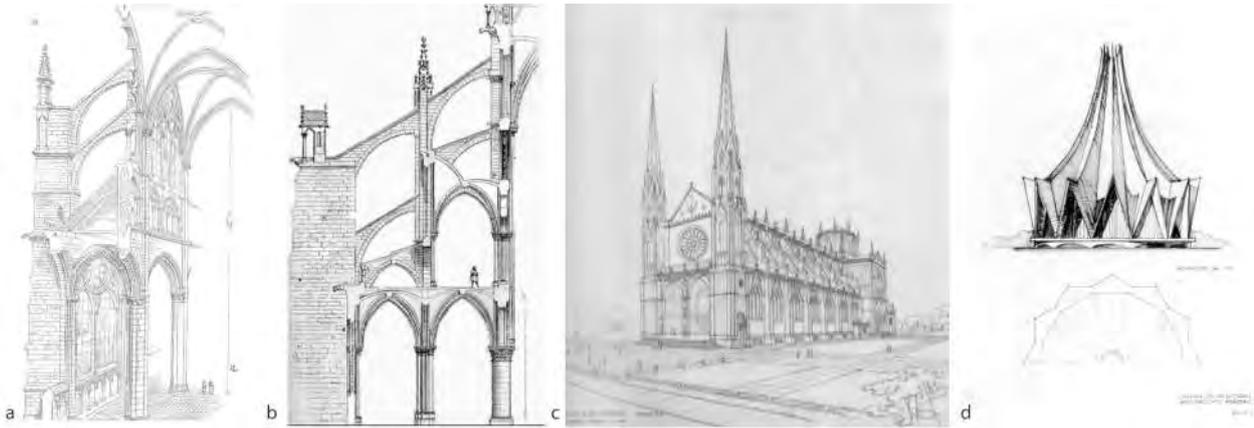


Fig. 04. Initially Félix Candela copied the forms directly from the gothic cathedrals, until he designed new structural geometries. 4a and 4b: Amiens Cathedral, dictionary of french architecture, Viollet le Duc, 1868. 4c: project for the cathedral of San Cayetano (non-built), Félix Candela, México, 1950. 4d: project for the church of San Esteban (non-built), Félix Candela and Jaime Ortiz Monasterio, México.

Structure as a form generator

In the words of Bruno Zevi, it is during the Romanesque that «architecture begins to express itself in terms of structure and constructive elements»¹⁰. Romanesque architecture is shaped as an organism in which the spatial internal distribution appears as a unit and is shown as such in accordance with the outer envelope (fig. 04).

Gothic architecture was a great advance with regard to Romanesque in structural terms. It becomes «a bundle of bones, fibers and muscles, a constructive skeleton covered with immaterial cartilage»¹¹. Gothic is not only a refinement of Romanesque. Gothic domes are folded and nerved, and these nerves -begining in the domes- extend through their supports transmitting their loads to the ground. This continuity is overtaken by Antoni Gaudí in the Guell Colony, by Ero Saarinen at the TWA airport and sistematically by Félix Candela (fig. 05).

The fan vaults of King's College Chapel at Cambridge in 1515 are one of the most significant examples of constructive coherence and material efficiency during Gothic. Medieval builders used the limited materials that they had at their disposal and designed a structure according to its properties. Despite its heavy appearance, the vault saves a span of 12,65 meters with a thickness of only 13 cm using unreinforced masonry. It has a slenderness greater than the shell of an egg. This is achieved by suppressing the bending stresses of the material, which has a great resistance to compression¹². Medieval builders used a knowledge that was forgotten at some point in history¹³.

Structure is released of canons and composition, defining the space and shaping the architectural body. The freedom achieved by Candela with structures that do not hesitate to show how loads are distributed within the project, is completely different to the one Le Corbusier achieved by

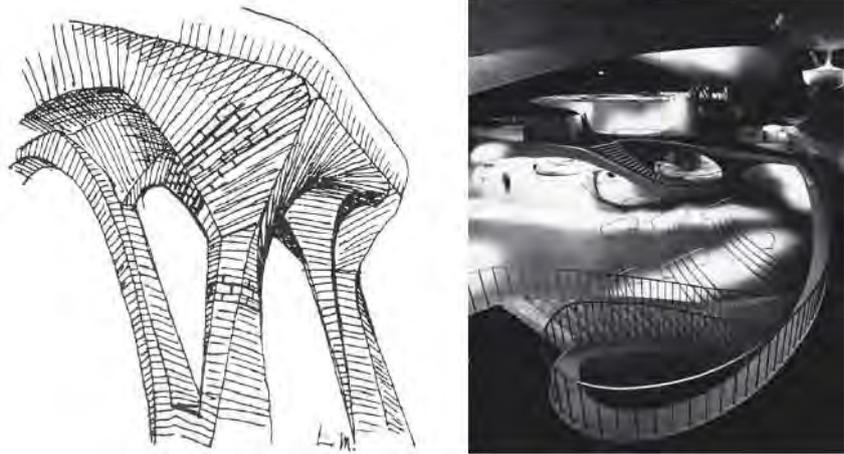
10. Zevi, Bruno. How to see Architecture (*Saber Ver La Arquitectura*), Editorial Poseidon, 1976, p. 74.

11. *Ibíd.*, p. 76.

12. Matthias Rippmann, 2017. How putting the arch back in architecture could save the environment. *TEDx* [en línea]. S.l.: s.n.,Matthias Rippmann 2017)

13. Block, P. 2018 <<https://www.youtube.com/watch?v=vAavRx7uoeA>>

Fig. 05. 5a: Colonia Güell, Antonio Gaudí, Cataluña. 5b: Terminal TWA, Eero Saarinen, New York, 1956.



freeing the plan and facades from the structural grid. These structures are capable of generating spaces in tension from a simple and functional plan but also capable of expressing themselves and communicating with their observers. The fundamental concepts of the architecture of Félix Candela are those of Gothic architecture.

«Gothic masters managed to develop an original constructive system, overcoming the limitations of the single material available. The process of its design obeys the same structural principles of nature»¹⁴.

The engineer Jaques Heyman¹⁵ deserves a special mention in this context. Known for his work applying modern theories to the study of cathedral structures, he is one of the academics who have contributed the most to the development of structure theory in the 20th century.

The Gothic spirit

In 1910, Frank Lloyd Wright wrote:

«A revival of the Gothic spirit is needed in the art and architecture of modern life (...). Reviving the Gothic spirit does not mean using the forms of Gothic architecture handed down from the Middle Ages. It necessarily means something quite different (...). The spirit that fixed those forms is the spirit that will fix the new forms. Classicists and schools will deny the new forms, and find no "Gothic" in them (...). I appeal to the organic character of its form because it was better than any other (...). This is why I believe that most of my buildings were conceived and carried out in the light of the Gothic spirit...»¹⁶.

The importance of the Gothic spirit is evident not only in the 'structure' statements of Félix Candela, but in its different manifestations, either the collective commitment of 'Arts and Crafts' or Wright's moral arguments. Gothic appears as an alternative to classicism.

14. Candela, F. 'Structural Ramblings Around Style (Divagaciones Estructurales Entorno Al Estilo)', in *In Defense of Formalism and Other Writings (En Defensa Del Formalismo y Otros Escritos)*, ed. by Xarait Ediciones, 1985, p. 34.

15. Heyman, J., 1977. «Equilibrium of shell structures», Oxford University Press.

16. Wright, F.L., 1910. Preface to studies and executed buildings by Frank Lloyd Wright.

Facing the human scale of Greek architecture, Gothic architecture displays an overwhelming monumental scale. «For the first time in the history of architecture, artists conceive spaces that are in polemical antithesis with the human scale. It generates not a calm contemplation but a state of mind of disequilibrium, due to the contradictory forces and solicitations fighting against each other»¹⁷. It is an architecture that manages to express and generate feelings, as well as the expressionist architecture or the projects of Candela. The relation that Worringer stated between the gothic and the expressionism was encompassed under the term of neoexpressionism by Bruno Zevi. This term applies to the architecture of Félix Candela.

This Gothic spirit has been repeated throughout history on many occasions. William Morris (1834-1896) and John Ruskin (1819-1900) advocated the return to medieval craftsmanship, where stone-masons worked rocks and cathedrals were erected as a reward for collective labour. The phenomenon 'Arts and crafts' that Bruno Zevi relates to the Neogothic passion of the nineteenth century. An artisan singularity that also appears in the projects of Candela, in which the wooden formwork allowed to contemplate the form of the project before it was finished to the satisfaction of the carpenters.

Viollet Le Duc (1814-1879) found in Gothic cathedrals the essence that could change the architecture of his time, an architecture that he considered to be in decline after the gothic period. The advances in the technique would allow a return to the direction that Gothic had pointed to, and that Renaissance had truncated. The structure regained its lost importance.

The lines of force of Victor Horta (1861-1947) were configured as an expressive principle that allowed the transmissions of loads to be understood.

But it was most probably Gaudí (1852-1926) the architect who more closely approached the Gothic spirit. Influenced by Violet Le Duc's writings, Gaudí shared with this architect the interest for the Gothic and the understanding of the Renaissance as an interruption for its evolution. Gaudí gathered both, the importance of the structure and the mysticism of the great Gothic cathedrals. Keeping their essence without replicating its forms, he managed to arouse strong feelings in those who experienced his architecture. For this reason, Bruno Zevi considered Gaudí as an exceptional genius whose poetry emanated «a virulent expressionist component»¹⁸. This expressionist nature and his anti-classicism, as well as the importance of the structures in his projects are present in the work of Félix Candela.

The spaces of the project for «Hotel Attraction» that Gaudí designed for New York are delimited and enveloped by its structure and somehow, they evoke Gothic architecture. (fig. 06).

17. Zevi, B. How to see Architecture (*Saber Ver La Arquitectura*), Editorial Poseidon, 1976, p. 77.

18. Zevi, B. The modern language of architecture (*Historia de la arquitectura moderna*), Editorial Poseidon, 1980, p. 22.

Fig. 06. 06a: Hotel Attraction (non-built), New York, Antonio Gaudí, 1908. 06b: project for the Chicago Tribune Competition, Bruno Taut, 1922. 06c: section of the Hotel Attraction, reconstruction by Manuel Hidalgo, 2008.

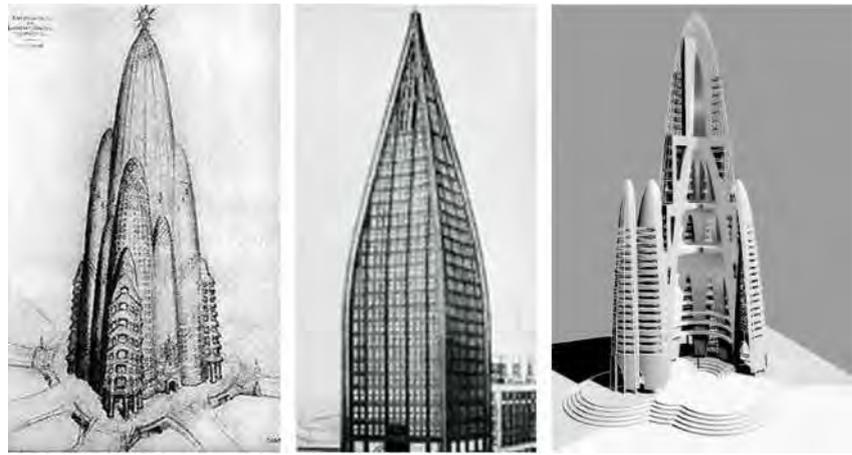


Fig. 07. Interior vaulted space with openings generated by the variations of the vault modules. Image of the author. Virtual reconstruction of the non-built project for the market La Merced. Félix Candela, México, 1956.



Zevi writes: «Shout and geometry (...) the antinomy of expressionism. The shout protests and cries out against the false absolute and eternal truths of Classicism. But the geometry of this drift is not rational, it does not look at objectivity, it does not freeze matter, indeed, it infuses energy and dynamism»¹⁹.

Expressionist architecture returned to the Gothic spirit. Unlike Candela, it was not the structural strength of the cathedrals that interested the expressionists, but their capacity to generate feelings in the observers, to express themselves, to produce emotions through a «shuddering cry» (fig. 07). An architecture that received «an essential psychological message that manifested against any principle and functional or formal method, the desire to externalize unconscious contents, the feelings...»²⁰. An architecture that was opposed to functionalism.

According to Worringer, «Baroque is a stylistic form that displays an organic life under a strong pressure. Its transcendental pathos differentiates it from the harmonious peace and balance proper to the classical style»²¹. The Baroque opposition to the classicism raised by Worringer is arguable since it displays many common aspects. Nevertheless, a fissure appears in the passion for the curve and the counter curve and in the generation of new spaces untold in classic architecture. Worringer writes: «Baroque is a degeneration of Gothic»²².

19. Zevi, B., 1995. *Erich Mendelsohn: complete works. La profundación expresionista hacia lo orgánico*

20. *Ibid.*, p. 20

21. Worringer, W., 1911. *Form in the Gothic*. S.I.: Tiranti

22. *Ibid.*

Fig. 11. Traducción al italiano del permiso a Lord Elgin, Atenas, 1801. En WILLIAMS, Difry, 2009. Lord Elgin's firman Dyfri Williams. Journal of the History of Collections. p. 2.

Fig. 12. Charco detrás de la escultura de Iris, Sala Duveen del Museo Británico, 2018. En Who will rescue the Parthenon sculptures from its British 'saviours'? George Vardas, 2021. Extraída de: <https://greekcitytimes.com>

The engineer Javier Manterola²³ presented how Borromini used again the characteristic folding of Gothic vaults in the dome of San Ivo, allowing the structural continuity between surfaces and supports that had disappeared during the Renaissance.

Reaffirming the connection between expressionist architecture and the projects of Félix Candela, Erich Mendelsohn wrote in 1953 an article entitled «Background to design», appointing the Cosmic Rays pavilion of Candela. It was shown as an example of the «continuous elasticity» concept that Mendelsohn had already foreshadowed in his earlier drawings. Mendelsohn wrote «I believe that the architecture of elastic continuity –unlike skeletal constructions- opens up a new world in which the intellect and imagination can coexist again»²⁴.

The comparison between Mendelsohn and functionalism architecture shows the need to «break the static envelope that encloses and paralyzes human functions, to free itself from the T rule, from the right angle and parallel lines, from the geometry and the elementary stereotomy, to sensitize matter to the spasm of its fibres: here is the declaration of Independence of classicism signed by Mendelsohn»²⁵.

On the other hand, Zevi writes: «In his eloquent single-outlines, Mendelsohn evidences the same desire that guided Borromini and Gaudi: the building is a unitary block, swollen with solidified matter, embodied in a single blow. It is not born of irrational instincts, rather it announces shell structures and ruled surfaces»²⁶.

The position Candela adopts against the Modernism is similar to the one that Gothic architecture displayed against Greek architecture. The forms designed by Candela could never be confused with those of a Gothic cathedral. It is the structural and constructive logic that establishes that connection. The 896 thin concrete shells that he built with his company, «Cubiertas ALA»²⁷, show the feasibility of his principles.

Structural Expressionism

«Throughout the present century, the principle of 'structural honesty' has become curiously 'expression of structure' and finally 'structural expressionism'. Structural integrity is a powerful and enduring principle I don't want to give up»²⁸.

23. Manterola, J. 'The Resistant Structure In Today's Architecture (La Estructura Resistente En La Arquitectura Actual)', *Informes de La Construcción*, 50 (1998), 456-457.

24. Mendelsohn pointed out the project of a still unknown Félix Candela together with the Racecourse of Eduardo Torroja and the Theatre in Rio by Niemeyer. (Mendelsohn 1953)

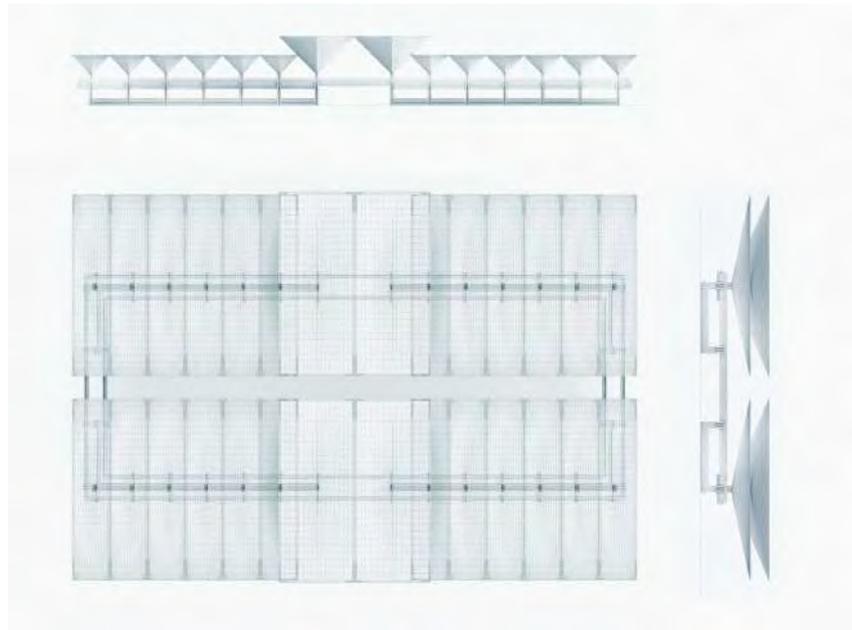
25. Zevi, B., 1995. *Erich Mendelsohn: complete works. La profundación expresionista hacia lo orgánico*. S.l.: s.n.

26. Ibid.

27. The Avery Architectural and Fine Arts Library» at Columbia University (1984) preserve the documents of the Cubiertas ALA company.

28. Eero Saarinen, conference Remarks at Dickinson College, 1959. <http://arquitectura-mashistoria.blogspot.com/2007/04/eero-saarinen.html>

Fig. 08. The stiffness provided by the double curvature of the hyperbolic paraboloids enabled 12-meter cantilevers with a thickness of only five centimeters. Image of the author. Virtual reconstruction of the non-built project for the airport in Murcia, Félix Candela and Fernando Higueras, 1982, Spain.



«We only have the structure as a rational principle to give sense to the architectural forms, to produce, in sum, expressive forms determining a style»²⁹.

Thin concrete shells had their peak in the 50s and 60s. As Rafael García García wrote, «(...) these are mostly distributed between the beginning of the 50s and the end of the 60s of the 20th century, ending with the Congress of the International Association for the Shell Structures (IASS) held in Vienna in 1970. In this Congress, the latest and greatest achievements with this structural system were presented (...). Notwithstanding the hopes placed in folding geometries, to a large extent encouraged in this congress, no more outstanding works were done ever since»³⁰.

As with Expressionism, during the twentieth century the presence of Structural Expressionism was relegated to the background of the architectural scene, while modernist architecture was the main protagonist. The circumstances of Candela after being exiled led him to design a constructive system in which economy of means was the main goal. Subsequently, far from carrying out conventional projects, he optimized and lowered the costs of existing solutions using thin concrete shells with double curvature (due to their better structural behaviour) and ruled surfaces (such as the hyperbolic paraboloid) with the subsequent savings of time and material³¹ (fig. 08).

29. Candela, F. 'Structural Ramblings Around Style (Divagaciones Estructurales Entorno Al Estilo)', in *In Defense of Formalism and Other Writings (En Defensa Del Formalismo y Otros Escritos)*, ed. by Xarait Ediciones, 1985, p. 40.

30. García, R. 2007. 'Folded Reinforced Concrete Sheets. Realizations in Spain (Láminas Plegadas de Hormigón Armado. Realizaciones En España)', in *Proceedings of the 5th National Congress of History of Construction*.

31. Del Blanco, F.L. & García, I. 2016. De las estructuras laminares a las estructuras metálicas en la arquitectura de Félix Candela. Análisis y reconstitución de la sala de exposiciones para el concurso del Palacio Olímpico de los Deportes, México 1968. *Rita Revista Indexada de Textos Academicos*, vol. 5, pp. 98-105.

The structure and constructive system will be the main aspects defining the final form of his projects, rejecting the connection between form and function³².

«The architectural revolution of our century has been unable to rid itself of the classic vices of origin. It won an easy battle against the decorative media (...), but the classic skeleton remained intact. It was a classic revolution against classical art»³³.

The figure of Eero Saarinen is of special interest in this context, because in the evolution of his projects we can see both trends. In his early works, while still working with his father (Eliel Saarinen), he worked on symmetrical projects, free compositions that do not make any reference to the interior space... an architecture linked to the nineteenth century. The projects he developed afterwards, without Eliel Saarinen, turned towards the modernist tendencies. In the first architectural competition he won –a theatre-, symmetry disappears, since the outer volumes are the result of the internal functions, there is no reason for them to be symmetrical³⁴. A great change appears again in his last projects. The TWA terminal's form and space are defined by its structural design (fig. 09).

Symmetry, repudiated by modernist architecture, reappears with Structural Expressionism. It helps to achieve a better structural behaviour, since the inner horizontal forces are negated. The evolution in Saarinen architecture happens gradually. We can find Saarinen's projects with a classical language where the structure becomes the protagonist, such as the folding houses designed with the Eams.

Bruno Zevi wrote in «The Modern Language of Architecture» that symmetry belongs to the classical language of architecture as asymmetry to modern language, rejecting apriorisms. But... hasn't asymmetry become the apriorism in Modernism?

Great masters such Alvar Aalto or Mies van der Rohe showed that under the functional premises, symmetry can be accommodated, and under structural constraints it is advantageous.

Saarinen states: «The principle of respecting function is deeply rooted in my projects, just as it is in others belonging to this age. But, like others, I do not use it to solve my architectural problems»³⁵.

The evolution of the work of Kenzo Tange maintains some similarities with the one of Eero Saarinen. In his early works, one can see the

32. del Blanco, F.L. & García, I., 2017. *Las cúpulas de Félix Candela. Análisis y reconstitución de las instalaciones deportivas de la Universidad Brown, 1965-1972*. 2017. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, [S.l.], v. 22, n. 29, p. 228-239, mar. 2017. del Blanco García y García Ríos 2017)

33. Candela, F., 1954. The shell as space encloser. MIT, United States.

34. Merkel, J., 2005. *Eero Saarinen*. S.l.: Phaidon

35. Eero Saarinen, conference Remarks at Dickinson College, 1959. <http://arquitectura-mashistoria.blogspot.com/2007/04/eero-saarinen.html>



Fig. 09. 09a: First prize for the Theater of the University William and Mary, Eero Saarinen. 09b: Terminal TWA, Eero Saarinen, New York, 1956. 09c: Kenzo Tange, Centre for Peace in Hiroshima, 1949-1956. 09d: Olympic Pavilion, Kenzo Tange, Tokyo, 1962-1964.

influence of Le Corbusier's language. He could have been influenced by his master, Mayekawa, who in turn was a collaborator of Le Corbusier. The influence of the cubic volumes, concrete planar surfaces and pilotis can be appreciated in the Centre for Peace in Hiroshima (1949-1956) and the project for the City Council in Kurashiky (1958-1960) (fig. 09).

In the 60s the projects of Kenzo Tange evolved, leaving the functionalist premises behind and looking for new forms from «technique» and construction systems. Kenzo Tange wrote: «machinism has begun to significantly influence man's entire life and henceforth it is useless to attempt to escape the effects of technique»³⁶. Can the current technique excite humanity? Will the machinism improve human conditions? The Tokio Olympic warehouses, the hyperbolic paraboloids for Santa Maria Cathedral or the Sports Palace in Takamatsu try to answer those questions. The structure and the construction system, the technique and the materials generate their forms independently from their function.

As stated by Udo Kultermann³⁷, the Assembly Hall in Shizuoka (1955-1957) marks the turning point in Tange's work. According to Kultermann, the warehouse Matthieu Nowicki performs in Raleigh influences Kenzo Tange decisively. Even so, a more direct antecedent can be found to his work: The Church of the Solitude that Candela build during the same year.

«My attitude towards architecture and urbanism was inspired by its functional concept; but soon there were problems that went beyond the limits of functionalism»³⁸.

The rise of thin concrete shells

Like Candela, Saarinen and Tange built their projects mainly in the decade of the 50s and part of the 60s, a peak period for the thin concrete shells. Born in the same decade (1910, Félix Candela; 1910, Eero Saarinen; 1913, Kenzo Tange), they stood aside from Modernism. Considering form as a result of the constructive systems, efficiency of materials and structural design, they kept closer to the path that engineers had begun, with special reference to the concrete bridges of Robert Maillart.

36. Boyd, R., 2011. *Kenzo Tange: Makers of Contemporary Architecture*. S.l.: Literary Licensing, LLC Boyd 2011)

37. Kultermann, U., 1989. *Kenzo Tange*. S.l.: Gustavo Gili

38. Kenzo Tange, 'Function, structure and symbol', 1966, Reprinted in Kultermann 1970, pp. 242-243

“There are people we cannot deny the title of artists. These artists, the creators of a new architecture, are the engineers”³⁹.

Heinz Isler (1926) deserves special mention regarding thin concrete shells. The engineer «was born professionally» (Moreyra Garlock y Billington 2014) in 1959 at the first congress of the International Association for Shell Structures (IASS), where he presented the paper «New shapes for shells», in which he explained the method of the hanging reversed membrane to design thin concrete shells.

In this context, in 1958 during the Brussels exhibition, Le Corbusier built the Philips pavilion. The same year, Eero Saarinen designed the TWA terminal in New York, and a year earlier, in 1957 the Opera of Sydney by Jörn Utzon was announced as the winning project. Thin concrete shells were in full swing, and even Le Corbusier, one of the greatest exponents of functionalism, showed an interest in them. Philips Pavilion’s volumetric complexity had nothing to do with the «magnificent play of volumes brought together *in light*».

These projects maintain strong analogies and could be grouped together. The skin and structure are one and the enclosure becomes the main element. However, a more detailed analysis reveals how different is the Philips Pavilion designed by Le Corbusier.

The plan of the Philips pavilion is configured as a curvilinear perimeter that mimics the shape of a stomach that guided the visitors. A complex space defined not only by the concrete surfaces, but also by the itinerary to be followed. On the contrary, Candela’s plans are simple, it is just the enclosure that generates the tension inside.

«It is not a matter of ingeniously solving a plan that works and covering it with a conventional structure... but designing an expressive interior space, an envelope to be admired from the interior of the project»⁴⁰.

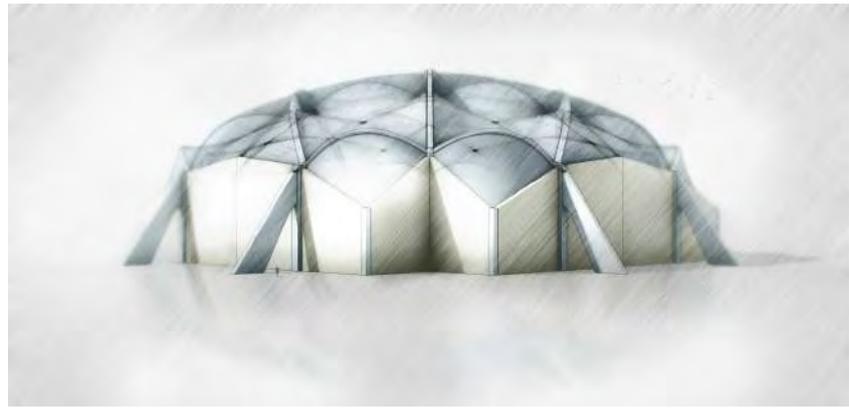
As seen before, symmetry had become a strategy by structural designers. Under the physics laws, symmetry confers a better behaviour, and that is why Candela will not hesitate to return to it. The drawbacks of symmetry under functionalism are clear. And a symmetrical project designed by Le Corbusier would be inconceivable.

There is another common factor in structural expressionism: the envelope as a space generator. Candela, Saarinen, Niemeyer, Frei Otto, Kenzo Tange, Heinz Isler or Buckminster Fuller, attach great importance to it as space encloser.

39. Van de Velde, H. Essays drawn from the book «Historia de la Arquitectura Moderna». (Zevi 1980)

40. CANDELA, F., 1985b. La Iglesia de la Virgen Milagrosa 1956'. En: X. EDICIONES (ed.), *En defensa del formalismo y otros escritos*. S.l.: s.n., pp. 53

Fig. 10. Spherical arches holding up thin concrete shells with 30 meters span. Shells are formed by the intersection of two hyperbolic paraboloids forming a groin vault. The buttresses transmit the loads to the ground. Images of the author. Reconstruction of the non-built project for the sports facilities at the Brown University, Félix Candela, USA, 1968.



The spatial complexity in the architecture of Félix Candela is determined by the skin of the projects (which is the structure itself), being the plan simple and even traditional (fig. 10). As Candela states in his writings, the history of architecture confirms that simple plans are functional.

Conclusions

Félix Candela never manifested interest in functionalism. The evolution of his projects focused on thin concrete shells. Influenced by the structures that were built mainly in Germany and France, as well as those of Eduardo Torroja, Candela's formal repertoire increased with his constructive findings, making a clear separation between form and its function.

Bruno Zevi uses the term Neo-expressionism to include Candela, Saarinen and Niemeyer in the same group, leaving Frei Otto and Fuller under «utopia and futuribles» and Kenzo Tange under the Mannerism. They all have in common the search of form-finding techniques from the structure design, the construction systems and the efficiency of the materials.

The term Neo-expressionism suggests a return to Expressionism, which is partly true. However, Expressionism did not seek structural strength as a means of expression. Neo-expressionist architecture could express and communicate feelings as well as overcome the spectator. The complex structures erected could materialize what expressionists could only draw.

Expressionism should be understood in the context of the World War and the pre-war situation in Germany, when emotions were transmitted as a «shuddering cry by means of geometry». The motivations of expressionist architects were completely different from those designing thin concrete shells. This is why the term Eero Saarinen coined himself: «Structural Expressionism», seems more appropriate for this architecture. The expressiveness that these architects achieve is precisely thanks to the structure. As Félix Candela stated, the structure is configured as the only means capable of generating expressive forms without falling into figurative formalisms.

Regardless of the architectural style, the needs of our time demand new ways of building, improving the efficiency of materials and taking care of environment. The structures of Félix Candela appeared as a means

of survival, out of a need to optimize conventional structures. It was pragmatism and no architectonic styles what guided his designs.

The main reason that forced the decline in use of thin shells was economic. The increase of minimum wages, job safety issues and much stricter fire protection regulations affected the work of Candela till the point that he rarely build any more projects after the 60s. The renewed interest in the design of thin shells has led to the research of new formworks that reduce its economic impact, trying to offer new viable alternatives for the current times.

The development of computational design methods, digital fabrication and the increasingly restrictive measures established by governments in terms of reducing CO2 emissions, have promoted research in the fields of form-finding and optimization, marking the return of disciplined and complex forms for architecture guided by structural geometry.

BIBLIOGRAPHY

ADRIAENSSENS, S.; BLOCK, P.; VEENENDAAL, D.; WILLIAMS, C., 2014. Shell Structures for Architecture. Form finding and optimization. Routledge, London. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315849270>

BLOCK, P., 2018. Reimagining Shell Structures. *Architectural Association School of Architecture* [online]: <https://www.youtube.com/watch?v=vAavRx7uoeA>.

BOYD, R., 2011. *Kenzo Tange: Makers of Contemporary Architecture*. S.l.: Literary Licensing, LLC.

CANDELA, F., 1954. The shell as space encloser. MIT, United States: s.n.

CANDELA, F., 1985. Divagaciones estructurales entorno al estilo. En: XARAIT EDICIONES (ed.), *En defensa del formalismo y otros escritos*. S.l.: s.n., pp. 37.

CANDELA, F., 1985b. La Iglesia de la Virgen Milagrosa 1956. En: X. EDICIONES (ed.), *En defensa del formalismo y otros escritos*. S.l.: s.n., pp. 53.

CASSINELLO, P., 2010. *Félix Candela centenario. La conquista de la esbeltez*. S.l.: Fundación Juanello Turriano.

DEL BLANCO GARCÍA, F.L. y GARCÍA RÍOS, I., 2017. *Las cúpulas de Félix Candela. Análisis y reconstitución de las instalaciones deportivas de la Universidad Brown, 1965-1972*. 2017. EGA Expresión Gráfica Arquitectónica, [S.l.], v. 22, n. 29, p. 228-239, mar. 2017. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2017.7358>

DEL BLANCO GARCÍA, F.L. y GARCÍA RÍOS, I., 2018. Fernando Higuera y Félix Candela en un retorno a la geometría de paraguas invertidos. Análisis y reconstitución gráfica del aeropuerto de Murcia, 1983. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, no. 32, pp. 232-243. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.9813>

DEL BLANCO GARCÍA, F., & PEREZ LUPI, L. (2018). Métodos paramétricos de reconstrucción virtual de superficies parabólico hiperbólicas en la arquitectura de Félix Candela. *EGE Revista de Expresión Gráfica en la Edificación*, (10), 18-26. doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2018.12437>

GARCÍA GARCÍA, R., 2007. Láminas plegadas de hormigón armado. Realizaciones en España. *Actas del quinto congreso nacional de historia de la construcción*. S.l.: s.n., pp. 1.

GARCÍA, F.L.D.B. y RÍOS, I.G., 2016. De las estructuras laminares a las estructuras metálicas en la arquitectura de Félix Candela. Análisis y reconstitución de la sala de exposiciones para el concurso del Palacio Olímpico de los Deportes, México 1968. *Rita Revista Indexada de Textos Academicos*, vol. 5, pp. 98-105. DOI: [dx.doi.org/10.24192/2386-7027\(2016\)\(v5\)\(05\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2016)(v5)(05))

GARLOCK, M. E. M. & Billington, D. 2008. *Felix Candela: Engineer, Builder, Structural Artist* (Princeton University Art Museum ; New Haven Yale University Press, Ed.).

GARLOCK, M.E.M. & BILLINGTON, D., 2014. Felix Candela and Heinz Isler: a comparison of two structural artist. *Shells Structures for Architecture*. S.l.: Routledge

- HEYMAN, Jaques. *Equilibrium of shell structures*, Oxford University Press, 1977.
- KULTERMANN, U., 1989. *Kenzo Tange*. S.l.: Gustavo Gili.
- MANTEROLA, J., 1998. La estructura resistente en la arquitectura actual. *Informes de la Construcción*, vol. 50, pp. 456-457.
- MENDELSON, E., 1953. Background to design. *Architectural Forum*.
- MERKEL, J., 2005. *Eero Saarinen*. S.l.: Phaidon.
- RIPPMANN, M., 2017. How putting the arch back in architecture could save the environment. *TEDx* [online]. <https://www.youtube.com/watch?v=XPXeh8Q-iCI>.
- SCHUMACHER, P., 2009. Parametricism: A New Global Style for Architecture and Urban Design. *AD Architectural Design* [en línea], vol. 79, no. 4, pp. 14-23. DOI <https://doi.org/10.1002/ad.912>
- SCHUMACHER, P., 2014. The congeniality of architecture and engineering - the future potential and relevance of shell structures in architecture. *Shells Structures for Architecture*. S.l.: Routledge
- SOLAZ FRASQUET, L., 2004. La sensibilidad expresionista, el expresionismo como movimiento artístico. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, vol. 27.
- VEENENDAAL, D. y BLOCK, P., 2012. Computational form finding for fabric formworks: an overview and discussion. *Proceedings of the 2nd international conference on flexible formwork*, pp. 368-378.
- WORRINGER, W., 1911. *Form in the Gothic*. S.l.: Tiranti.
- WRIGHT, F.L., 1910. Preface to studies and executed buildings by Frank Lloyd Wright. .
- ZEVI, B., 1976. *Saber ver la arquitectura*. Poseidon. S.l.: Editorial Poseidon.
- ZEVI, B., 1980. *Historia de la arquitectura moderna*. S.l.: s.n.
- ZEVI, B., 1995. *Erich Mendelsohn: obras completas. La profundación expresionista hacia lo orgánico*. S.l.: s.n.

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

José Morales Sánchez

Universidad de Sevilla / jmorales1@us.es

Sara de Giles Dubois

Universidad de Sevilla / sgiles@us.es

La composición sin límites. Le Corbusier, el espacio y la línea del horizonte / *Composition without limits. Le Corbusier, space and the horizon line*

Le Corbusier inició muchos de sus proyectos con una primera línea; la línea del horizonte. Este trazo normalmente vinculado al contexto constituía en sí misma un mecanismo para sublimar e idealizar la posición y espacios de la arquitectura frente al paisaje. Por esta razón este primer trazo era una restricción a la que se iban concatenando las imágenes, los ambientes y los espacios. Materialidades, cuerpos y paisajes acaban entrelazándose a la par que distanciándose del paisaje y paradójicamente superponiéndose. Esta superposición entre imágenes e idealización de la mirada se multiplicó en intensidad e intención con las vanguardias, especialmente a través de las prácticas del surrealismo. La escritura visual y el proyecto, que podíamos denominar «montaje automático», permitían entrelazar intenciones vanguardistas arraigadas durante los años veinte con lo que sería el desarrollo y características de algunos de sus proyectos. La realización de la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella, y el despliegue de estancias al aire libre del apartamento Beistegui, nos muestran su parentesco con las prácticas de las primeras vanguardias artísticas de las que Le Corbusier formó parte y al mismo tiempo inspiraron algunos de sus proyectos.

Le Corbusier started many of his projects with a first line, the horizon line. This trace, normally linked to the context, constituted in itself a mechanism to sublimate and idealize the position and spaces of the architecture in relation to the landscape. For this reason, this first line was a constraint where images, environments and spaces were concatenated. Materiality, body, and landscape end up interlacing while distancing themselves from the landscape and paradoxically also overlapping.

This overlapping between images and gaze idealization was multiplied in intensity and intention with the avant-garde, especially through the surrealism practices. The visual writing and the project, which we could call "automatic", permitted the interlacing between avant-garde intentions established during the twenties, and what would be some of its projects development and characteristics. The Marseille «Unité d'Habitation» roof realization, and the open-air rooms deployment of Beistegui apartment, show us their relationship with the practices of first artistic avant garde of which Le Corbusier took part and at the same time inspired some of his projects.

Horizonte, Mirada, Paisaje, Surrealismo, Montaje /// Horizon, Gaze, Landscape, Surrealism, Installation

Fecha de envío: 22/11/2021 | Fecha de aceptación: 28/12/2021



La línea del horizonte, o línea de tierra, ha sido un instrumento proyectual y pictórico. Se ha recurrido a este medio, a este primer trazo, para exponer la intención y la mirada, el espacio y la interpretación subjetiva de lo que estaba frente a nosotros, o también alrededor del sujeto. Ha sido, por tanto, una herramienta para marcar estrategias sobre cómo estructurar el espacio mirado. En arquitectura, y fundamentalmente en la época de las vanguardias, constituyó el «pie forzado» con el que contraponer, articular y mostrar intenciones proyectuales. Esto suponía expresar la relación entre espacio y sujeto; pensamiento e intención.

«Hay que reencontrar al hombre. Hay que reencontrar la línea recta que abraza el eje de las leyes fundamentales: biología, naturaleza, cosmos. Línea recta inflexible como el horizonte del mar»¹.

Las cubiertas de la Unidad de Habitación de Marsella (1946) (Fig.1) y las terrazas del apartamento para Charles Beistegui en París (1930) (Fig.2), permiten a Le Corbusier ejercitar las relaciones proyectuales entre geografía, naturaleza y arquitectura. Esta relación se centrará, entre otros medios, en la utilización de la referencia del horizonte como procedimiento que le facilita exponer un nuevo modo de proyectar los espacios y ver la relación con los entornos.

Los primeros indicios de este interés se cimentarán en las apreciaciones y apuntes de la naturaleza que llevó a cabo respecto a los paisajes del entorno, cuando inició su formación bajo la tutela de W. Ritter y L'Eplattenier.

Este «mirar desde arriba» será el modo de observar el entorno utilizando la línea del horizonte, y constituirá posteriormente uno de los recursos más presentes en el modo de implicar el paisaje con su arquitectura, y que también se reflejará en su biografía.

1. LE CORBUSIER, 1970. Rien n'est transmissible que la pensée. En : *Oeuvre Complète*. Zürich: Edition d'Architecture Artemis. Vol. VIII. Página 172.



Fig. 01. Montículo artificial en la cubierta de la Unité d'Habitation Marsella. AV Monografías 176 (2015), página 52.

Por otro lado, Le Corbusier practicará con posterioridad, de este modo, su cercanía con las prácticas artísticas de las vanguardias del momento, en particular con el surrealismo. Este movimiento artístico había puesto en práctica nuevas vías de, lo que puede denominarse, «mirada creativa».

Le Corbusier llevó a cabo un proceso de filtrado de aquellas prácticas en términos proyectuales. Al mismo tiempo, la observación del paisaje natural y la memoria histórica de la arquitectura, formarán parte de los ingredientes de la mirada que Le Corbusier practicaba a menudo sobre el espacio y los paisajes.

El surrealismo, como movimiento artístico, había averiguado esos modos de proceder a través de la mirada: mirar era crear, y en esta misma acción se contenían otros modos de ver. Estas circunstancias han sido analizadas por Rosalind Krauss, en su libro *El inconsciente óptico*, y se podía sintetizar a través de su afirmación: «Mirar era emancipar la mirada».

Le Corbusier llevará a cabo un lento proceso de filtrado y decantación de esta vía creativa vinculada a las técnicas del montaje y al azar surrealistas. En gran medida, algunos de sus proyectos son el resultado de recomponer el mundo observado, una realidad superpuesta a la memoria; y daba como resultado superponer la historia de las arquitecturas del pasado a su biografía personal. Desde muy joven retuvo las miradas que llevó a cabo sobre el paisaje y las geografías suizas, especialmente en los entornos de la École d'Art en La Chaux-de-fonds. A este modo de ver que reunía paisaje, geometría e intención, se le sumará el trasfondo cultural del que Le Corbusier formaba parte. Este contexto, especialmente intenso en sus primeros proyectos y propuestas arquitectónicas, se irá complejizando a lo largo del tiempo.

Fig. 02. La chimenea, las sillas y el Arco del Triunfo «decapitado» en el Ático Beistegui. Fotografía de Marius Grivot, FLC L2(5) 23.



Este trasfondo cultural ha sido especialmente descrito por Philipp Bloom de un modo genérico en su libro «Años de vértigo»².

Le Corbusier dará fe, a través de sus escritos, del interés de una época que le apasionaba y que se reflejará en sus obras. Así puede comprobarse en el prólogo «americano» para la introducción del libro *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. (Recopilación de conferencias que impartió en Buenos Aires durante el otoño de 1929).

Los avances tecnológicos en la locomoción, fundamentalmente en la aviación y en los automóviles, le permitirá ver con nuevos ojos el paisaje, la geografía y trasladarlo al proyecto de arquitectura. El proyecto le permitía reunir estas intenciones en el que se superponían a veces una arquitectura de grandes dimensiones, observada desde la distancia, proyectada desde la lejanía, al mismo tiempo que dibujaba las particularidades del paisaje. La geometrización de lo que veía aumentaba y aceleraba los avances para radiografiar el mundo, que sin duda aprovecharon todas las vanguardias³.

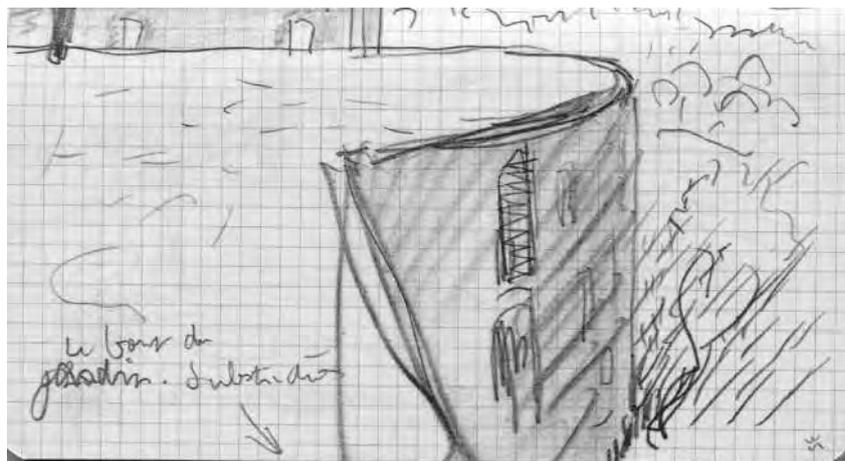
Le Corbusier aspiraba a entrelazar geometría y paisaje, arquitectura y realidad como consecuencia de una mirada unificadora en la que paisaje, geografía y también la reinterpretación de la historia de la arquitectura formaban parte del mismo objetivo.

Ver, mirar y componer se replicaban con la ayuda del gesto gráfico de sus dibujos, que quedaban aglutinados repetidamente a través de la línea del horizonte. Sus viajes, recogidos en los conocidos *carnets* , nos muestran cómo se van entrelazando la historia de la arquitectura y el paisaje con el trazo de la línea de horizonte.

2. BLOM, Philipp, 2010. *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Barcelona: Anagrama.

3. GONZÁLEZ, Ángel, 2009. La revolución está en el aire. En: RODCHENKO, Alexander, STEPANOVA, Varvara, *Soviet Aviation*. Edición facsímil. Madrid: E. Ricardo S. Lampreave. Páginas 1 a 60

Fig. 03. Le Corbusier. Extremo oeste del Pecile de la Villa Adriana. Carnet 5. 1911. Edición facsímil. Ed: Fundación Le Corbusier



En su visita a Villa Adriana (Fig.3), el mismo trazo recompone los restos arquitectónicos de las ruinas, proponiendo un discurso más allá de lo existente. Este gesto que aglutina los restos arqueológicos vinculados al horizonte es en sí mismo un modo de proyectar lo visto ⁴.

Un trazo que sobrevuela los restos del pasado. Una línea que compone los vacíos que dejan los restos históricos ⁵.

Un trazo que reúne tiempos, espacios, a la vez que las diferentes naturalezas. Una línea capaz de atravesar y enlazar montañas, o superponerse a la figura del horizonte marino o fluvial: el más vacío de los horizontes. Esta circunstancia es explícita en el enunciado de «La ley del meandro», que será interpretado por él mismo a nivel formal. De nuevo, la mirada aumentada desde las vistas desde el aeroplano, se traducen en arquitectura. Los brazos del río Amazonas dan lugar a aquellas arquitecturas zigzagueantes, que van acariciando las montañas y se van abriendo paso entre la compleja geografía. Este discurso figurativo es para Le Corbusier una metáfora del azar y de sus circunstancias vitales. Es fácil encontrar en sus croquis el vínculo entre la observación, la memoria y sus circunstancias biográficas, al incorporarse y formar parte de los dibujos junto a los textos que los acompañan.

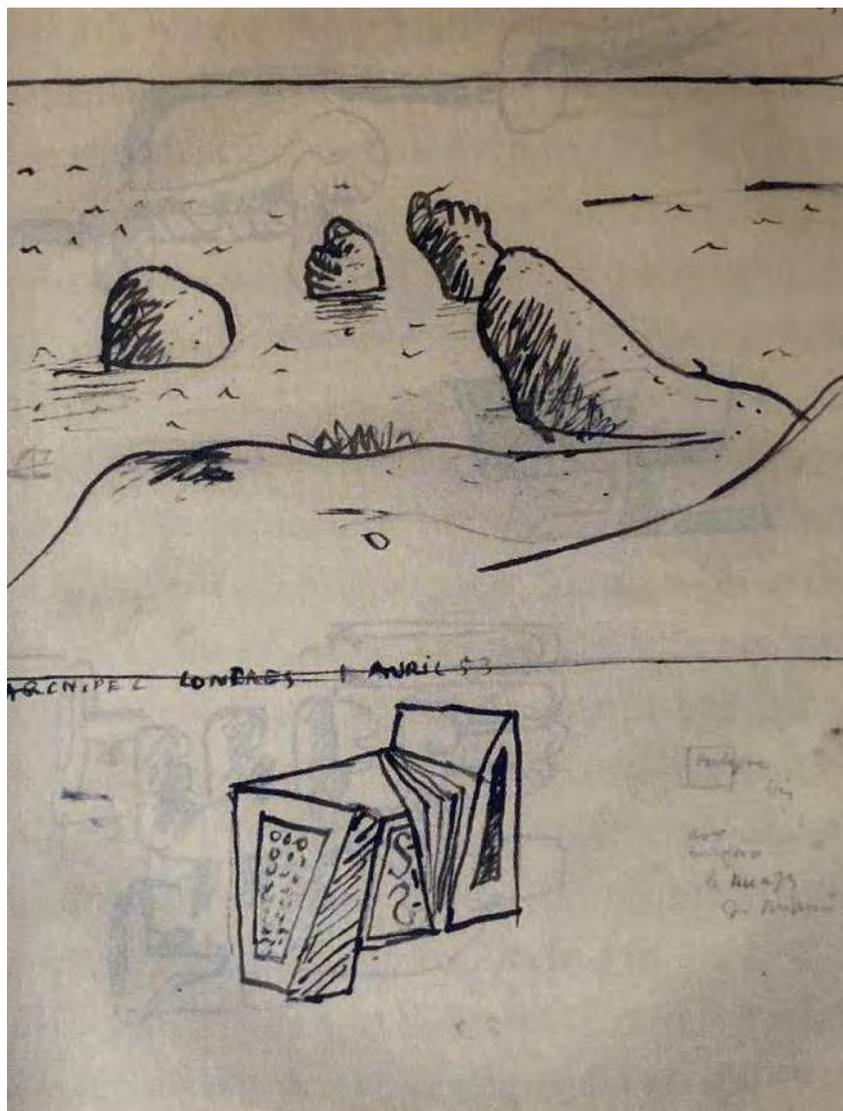
En la página 151 del *Poema del ángulo recto* ⁶, Le Corbusier reproduce el gesto de su mano trazando el instante mismo de la acción sobre el papel.

4. LE CORBUSIER, 2002. *Voyage d'Orient. Carnets*. Milán: Electa architecture Fondation L.C.

5. «... Recordar es menos importante que asociar, asociar libremente, como se dedicaban a hacer los surrealistas..., disociar las relaciones instituidas, sólidamente establecidas, para hacer surgir otras, que con frecuencia son relaciones peligrosas...» AUGÉ, Marc, 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. Página 31.

6. «On a, avec un charbon, tracé l'angle droit, le signe. Il est la réponse et le guide, le fait, une réponse, un choix. Il est simple et nu, mais saisissable. Les savants discuteront de la relativité de sa rigueur. Mais la conscience en a fait un signe. Il est la réponse et le guide, le fait, ma réponse, mon choix.»
LE CORBUSIER, 2006. *Le Poème de l'Angle Droit*. Edición facsímil. Madrid: Círculo de Bellas Artes, Fundación Le Corbusier.

Fig. 04. Le Corbusier. El surgimiento de las islas y el cuerpo de Le Corbusier en el mar. Álbum Nívola Página 25.

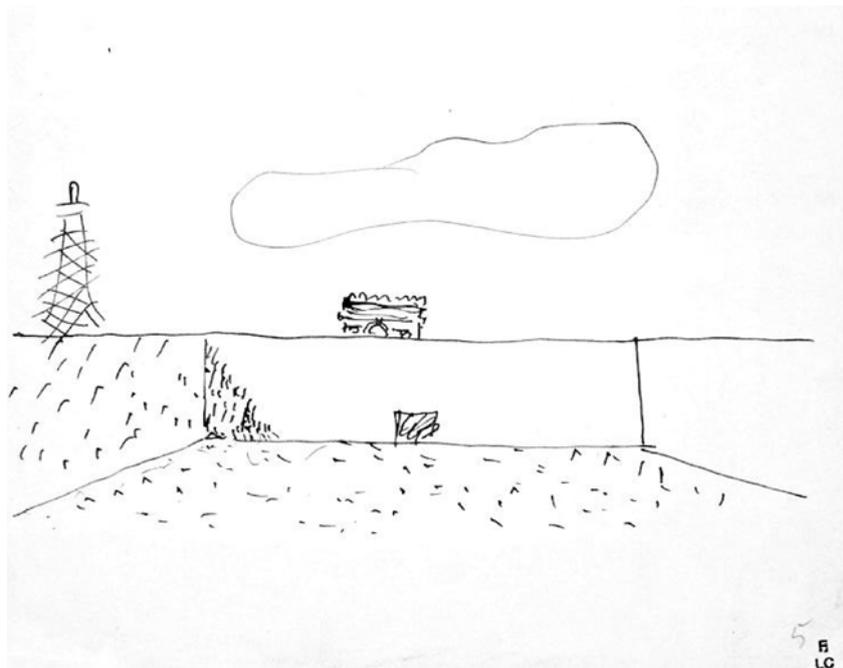


Podemos leer en el *Poema del ángulo recto* lo siguiente: «El universo de nuestros ojos reposa sobre una meseta bordeada de horizonte/...la cara girada hacia el cielo.../...erguido sobre la meseta terrestre de las cosas asibles, contraes con la naturaleza un pacto de solidaridad: es el ángulo recto. / De pie frente al mar vertical estás sobre tus piernas».

En la página nueve reproduce un dibujo ya ensayado otras veces ⁷ (Fig.4). En esta ocasión se dibuja a sí mismo, deslizándose en el agua. Torso, rodillas y pies, de nuevo emergen contra el horizonte. Estas emergencias corporales se plasman a modo de islas sobre el horizonte marino.

7. «En este sentido, *Le Poème de l'Angle Droit*, adquiere un valor añadido de testamento, de cierre de una época, porque la vista aérea es también la que desdibuja la claridad del Ángulo Recto: «Mi poema no es quizás más que un canto de adiós a un tiempo que va a borrarse ante las perspectivas abiertas por el avión. El mar era horizontal.» CALATRAVA, Juan, 2006. *Le Corbusier y le Poème de l'angle droit. Un poema habitable. Una casa poética*. En: AAVV. *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El Poema del Ángulo Recto*. Madrid: E. Círculo de Bellas Artes. Página 32.

Fig. 05. Le Corbusier. Perspective de la terrasse supérieure. Apartamento Beistegui. Casabella 531-532



La línea del horizonte constituye una condición para la continuidad de la imagen, al mismo tiempo que es un mecanismo pictórico y compositivo. Esta condición que rige el dibujo se transforma en una herramienta con la que manipular las conexiones formales y sus significados. El horizonte es a veces una charnela, un medio con el que continuar el dibujo y la narración a través de la mirada (Fig 5). Los límites del espacio ponen de relieve las magnitudes y relaciones entre lo que queda arriba de la imagen y lo que resta debajo.

Esta mirada que geometriza el horizonte, provoca que las formas no tengan escala, y que por la misma razón puedan transformarse en propuestas de futuras arquitecturas. Este juego de trasposiciones de figuras es el resultado del descubrimiento de un nuevo modo de observar, en el que el entrelazamiento y la concatenación de formas y de escalas relativas son llevadas al proyecto de arquitectura.

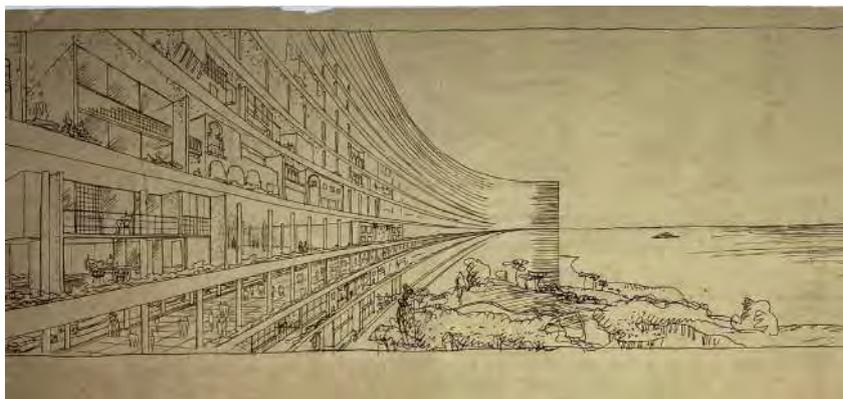
En el libro *Aircraft*⁸ escribe: «El avión nos ha dado la mirada a vista de pájaro. Cuando los ojos ven claramente, la mente puede decidir con claridad.»

En el mismo texto, nos dice que la contemplación de la tierra desde lo alto conduce a la meditación. Su mirada no es estática, sino que aspira a transformar lo visto, a la vez que descubre la capacidad para trasladar a la arquitectura los efectos de «mirar desde arriba». La medida del tiempo y del espacio, que aportan los nuevos medios de locomoción, el coche y el avión, tienen sus reflejos en algunas de sus propuestas más importantes: Argel, Rio, etc.⁹ (Fig.6). Desde muy pronto, Le Corbusier escribirá en las

8. LE CORBUSIER, 2003. *Air Craft*. Edición facsímil. Madrid: Fundación Le Corbusier, Abada Editores. Pág. 13

9. «La técnica había creado una nueva raza de gigantes - en los dos sentidos de la palabra- y cambió la experiencia misma del tiempo y del espacio». Op. Cit. BLOM, Philipp. Página 373.

Fig. 06. Le Corbusier. Alger, perspective d'un redent courbe. (FLC14345). Casabella 531-532



páginas del *L'Esprit Nouveau*: «He aquí la edad del acero, del desconcierto, el momento en el que interviene una nueva escala que permuta el orden de las grandezas aprobadas. Nos maravillamos...lirismo. Poesía del cálculo»¹⁰.

El proyecto que mejor recoge estas meditaciones es el Plan Obús para la ciudad de Argel, que le ocupó varios años. Aquí, la línea del horizonte le permite «proyectar desde arriba», y es el instrumento con el que unifica naturalezas y geografías. Acciones concatenadas a través de la mirada, gracias a las grandes distancias y a la visión desde las alturas. Como consecuencia se elude la especificidad de los lugares, las localizaciones, eliminando una problemática que le facilita avanzar hacia una nueva escala de relación y de composición.

Estos trabajos se delinearán sobre el trasfondo de la cultura artística y de vanguardia de la que participaba Le Corbusier. Todo ello se traducía en una «escritura visual», en tanto que reproducía instantáneas de la mirada fijadas a través de los dibujos y las nuevas técnicas fotográficas. Estos le ofrecían novedosas imágenes de ciudades y paisajes.

Gracias a esta escritura visual se articulaban imágenes y espacios emparentados con las prácticas surrealistas que tanto le interesaron en su primera época creativa¹¹.

En el caso al que nos referimos, el proyecto para Argel, son explícitos los trasvases semánticos de las imágenes; la calle interior se transforma y coincide con la línea del horizonte. Es preciso remarcar la influencia que para Le Corbusier tuvo el surrealismo, a pesar de que su filiación por el «purismo» podría confundir esta relación. La escritura visual y formal, propia de aquella vanguardia, tuvo repercusiones a todos los niveles de

10. LE CORBUSIER, 2005. *Puerta de Hielo. L'Esprit Nouveau 1920 1945*. Castellón: Ellago Ediciones. Página 57

11. «Es más bien la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción, sobre todo, la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión imprevista de imágenes, no hay imaginación, no hay acción imaginante».
PELLES ROMERO, Luis, 2005. *El desorden necesario. Filosofía del objeto surrealista*. Murcia: Cendeac. Página 105.

Fig. 11. Traducción al italiano del permiso a Lord Elgin, Atenas, 1801. En WILLIAMS, Difry, 2009. Lord Elgin's firman Dyfri Williams. Journal of the History of Collections. p. 2.

Fig. 12. Charco detrás de la escultura de Iris, Sala Duveen del Museo Británico, 2018. En Who will rescue the Parthenon sculptures from its British 'saviours'? George Vardas, 2021. Extraída de: <https://greekcitytimes.com>

la cultura. En este sentido son de remarcar las prácticas surrealistas que entrelazaban los modos de mirar, escribir o componer ¹².

Raymond Roussel expone a través de su libro *Locus Solus* estos procedimientos, que superponen la locución literaria con la imagen sometida a un proceso de concatenación formal. En el mismo ámbito de intenciones estaría su libro *Impresiones de África*.

M. Foucault escribe sobre la obra de R. Roussel: «En *La Vue*, las frases eran horizontales y tensas; se desplegaban por un plano exactamente paralelo al espectáculo y al movimiento del ojo que lo recorría; ...se trataba de coser del modo más apropiado, las cosas a las palabras, un gesto donde la presteza se une a la lentitud ...»¹³

Podría casi literalmente aplicarse estos planos-secuencias a algunas obras conocidas de Le Corbusier, como son las terrazas del apartamento Beistegui o los espacios de las «promenades» interiores por la villa Stein. En el apartamento para Charles Beistegui, la línea del horizonte va alternando las direcciones hacia las que mirar, de un modo inconexo, enlazadas entre sí, atadas por el juego sucesivo con el trazo del horizonte. Imágenes conectadas por un paseo accidental a través de los paisajes del entorno. Un paseo que finaliza en la escena más extraña y sorprendente de todas. Nos referimos a la terraza de la chimenea que recorta y censura con precisión las imágenes de la torre Eiffel y el Arco del Triunfo.

Un pasaje que escribe M. Foucault sobre la obra de R. Roussel, contemporáneo de Le Corbusier y uno de los epígonos del surrealismo literario, serviría para explicar narrativamente la sucesión de las terrazas del apartamento construido por Le Corbusier.

«La experiencia de Roussel se sitúa en lo que podríamos llamar *el espacio topológico* del vocabulario. Espacio que ...no es considerado aquí como el lugar de las figuras canónicas de la palabra, sino como un blanco inserto en el lenguaje y que abre en el interior mismo de la palabra un vacío insidioso...; él no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino descubrir, en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado...»¹⁴.

Este era el marco cultural de referencia con el que podríamos relacionar estas prácticas de Le Corbusier.

Como escribe Luis Rojo: «la construcción de textos e imágenes, reivindicada abiertamente por Bretón y empleada inadvertidamente por Le Corbusier, se sustenta por las técnicas del montaje, la unión conflictiva de elementos de diversa y heterogénea procedencia, obligados a compartir

12. «Si los cubistas sometieron los elementos fragmentarios que forman los collages a las exigencias estéticas y formales de su composición, los surrealistas, se interesaron por el potencial semántico de signos o artefactos previamente constituidos.» ADAMOWICZ, Elza, 1988. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press. Página 32

13. FOUCAULT, Michel, 1973. *Raymond Roussel*. Madrid: Siglo veintiuno. Página 154.

14. Op. Cit. FOUCAULT, Michel. Página 27.

Fig. 08. The stiffness provided by the double curvature of the hyperbolic paraboloids enabled 12-meter cantilevers with a thickness of only five centimeters. Image of the author. Virtual reconstruction of the non-built project for the airport in Murcia, Félix Candela and Fernando Higueras, 1982, Spain.

el soporte de un discurso cuya apariencia de unidad es sistemáticamente desestabilizada por el conflicto latente entre las partes»¹⁵.

La línea del horizonte era un medio a través del que agrupar la diversidad de las imágenes, o las miradas, y que se reforzarán con los adelantos tecnológicos derivados del mundo de la fotografía. Una observación en la que se fundían las figuras micro y macroscópicas con las sorprendentes imágenes provenientes de la mecánica de fluidos, o de los vuelos panorámicos desde los aeroplanos. Quizás sea esta «línea de tierra» el mecanismo que mejor evidencia estos procesos creativos al conjuntar todo este tipo de imágenes y dibujos.

Es difícil explicar la obra de Le Corbusier sin este marco cultural tan determinante en su obra, tan expansiva y vinculada con la pintura, escritura, escultura, y las artes de la imagen en general.

Las terrazas del apartamento Beistegui y el conjunto de elementos desplegados en la cubierta de la Unidad de Habitación de Marsella son ejemplos paradigmáticos de esos momentos en la obra de Le Corbusier. El gesto de los trazos de la línea de horizonte recompone formas inusuales, que adquieren ese efecto de escritura visual, conectando y superponiendo paisajes, a la vez que subvirtiendo la realidad misma. La longitud de la mirada va atrapando espacios inesperados inscritos en el interior de sus obras, y remarcados por el paseo a través de los interiores. Las *promenades* no son sino la plasmación de esta superposición, que queda de manifiesto en sus primeras obras para casas aisladas en medio de los paisajes frente a las naturalezas.

A través de los cuadernos del viaje a Oriente, puede comprobarse la verdadera relevancia que adquiere la perspectiva visual en la que se solapan la memoria, el azar y espacio narrativo.

Los juegos de contrarios, las distancias, las escalas y la extraña condición que adquieren las figuras y monumentos reconocibles, se superponen en la «singular instalación» de la última terraza del apartamento para Charles Beistegui¹⁶.

La línea de horizonte marcada por el peto de la cubierta, es el elemento esencial para que se active el juego de la escritura visual y de las relaciones entre la mirada y el espacio lejano. La asociación casi onírica entre las figuras del primer plano y las que afloran detrás del murete, evidencian este contraste narrativo que enfrenta imágenes conocidas entrelazadas gracias a la mencionada línea del horizonte. Las figuras agrupadas en la escena pasan a establecer un espacio y un lugar suspendido en el tiempo, en el que se enfrentan dos vacíos; el del recuerdo que tenemos de los

15. ROJO DE CASTRO, Luis, 2015. *Le Corbusier y el surrealismo. Paris 1920-1930*. Buenos Aires: Diseño Editorial. Textos de arquitectura y diseño. Página. 22.

16. ÁLVAREZ, Paula, 2021. Ático Beistegui: bifurcaciones superpuestas. El significado del montaje como técnica proyectual en Le Corbusier. *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* [En línea]. Valencia: N° 03, páginas 42-61. Disponible en: <https://polipapers.upv.es/index.php/LC/issue/viewIssue/1087/450>



Fig. 07. Izquierda: Max Ernst. «La alcoba del maestro». Página 55; Derecha: Catálogo Kölner Lehrmittelanstalt, página 142, detalle. Pag 65 y 66 de KRAUSS, Rosalind E. El Inconsciente óptico

monumentos, a pesar de la desconexión de estos y el fondo del paisaje entrecortado.

Este ejercicio visual está emparentado con el que se produce en la «Alcoba del maestro» que Max Ernst ya enunció sobre el juego de las figuras, escalas y horizontes (Fig. 7). Una escena igualmente extraña y onírica que nos permite poner en suspenso el espacio y la realidad misma. Aquí es la herramienta de la perspectiva la que permite agrupar espacios y naturalezas de diversa índole. Pero es la mirada la que activa realidades duales o contrarias, basadas en las extrañas relaciones espaciales entre las figuras, dejando así el espacio figurado abierto a la interpretación del observador.

Por otro lado, la observación de los objetos y máquinas en movimiento, permitieron un nuevo modo de medir el espacio a través de la mirada que traducía las prácticas fotográficas.

«La máquina ha construido una *óptica moderna*, pero con ello no ha hecho más que devolver al hombre moderno a sus orígenes, a su *subsuelo*, a su necesidad básica de geometrizar su aparato cognitivo»¹⁷.

El ascenso y recorrido contemplativo a través de las terrazas del apartamento de Charles Beistegui, es al mismo tiempo un montaje escénico en el que se suspende la memoria de las figuras agrupadas y representadas, así como la transformación del paisaje urbano y de su geografía.

Este episodio podría tener su complemento en la cubierta de la Unité d'Habitation de Marsella de 1946. En efecto, la misma circunstancia podría resumir el solape de la geografía con el límite del murete perimetral que encierra el programa funcional de la cubierta del edificio. Aquí se ven reunidos una singular serie de «objetos» construidos entre los que figura un trozo de naturaleza artificial, además de los planos inclinados y pabellones de diferentes tamaños. Estos elementos se estabilizan por un

17. KRAUSS, Rosalind E., 1997. *El Inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos. Página 175.

horizonte duplicado que delimita un lugar que oculta el entorno más cercano para encajar la geografía lejana del paisaje circundante.

Creemos que Rosalind Krauss nos puede ayudar a entender este tipo de acciones y transformaciones basadas en la mirada, gracias a su definición del ejercicio creativo que llevaron a cabo los surrealistas, en el marco cultural y visual de estas vanguardias, que Le Corbusier trasladó a la arquitectura, sirviéndose en estos casos de la línea del horizonte como trazo compositivo.

Un breve pasaje del texto de Rosalind Krauss sobre lo que denominaba el «inconsciente óptico», podía cerrar la descripción y análisis que hemos llevado a cabo en el presente artículo:

«Representa, digámoslo así, el postulado de la apertura espontánea de la visión al mundo externo, aún más allá sin límites, a un horizonte en perpetuo retroceso, una reserva con la que se cuenta desde un principio, pero que jamás está ocupada de antemano. El que, en la perspectiva tradicional, el punto de fuga y el punto de mira, la línea del horizonte y la superficie del lienzo, acaben por reflejarse entre sí en una cómplice reversibilidad, se debe a que representan dos reservas de pura potencialidad, dos ubicaciones de lo nunca lleno y siempre por ocupar: por un lado, el horizonte que la visión persigue y, por el otro, la emancipación de la mirada»¹⁸.

Estas circunstancias explican que la obra de Le Corbusier es un claro ejemplo de cómo puede llegar a ser determinante el marco cultural y tecnológico en la obra de un arquitecto, tratándose en este caso de una obra tan expansiva y vinculada con la pintura, escritura, artes de la imagen, la fotografía y sobre sus usos creativos, siendo todas ellas técnicas exploradas por las vanguardias surrealistas de aquel momento. Prueba de ello es la utilización por parte de Le Corbusier de la referencia de la línea del horizonte como procedimiento compositivo que le facilita proyectar a través de una «mirada creativa», y que utiliza para realizar algunas de sus obras y proyectos más emblemáticos como son la Unidad de Habitación de Marsella, el Plan de Argel, o el ático para Charles Beistegui en París.

18. Op. Cit. KRAUSS, Rosalind E., Página 67.

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Aida González Llavona

Universidad de Castilla-La Mancha / Aida.GLlavona@uclm.es

Jørn Utzon, Can Lis. La fachada se desdobló y la solución fue modélica / *Jørn Utzon, Can Lis. The façade unfolded and the solution was exemplary.*

Jørn Utzon aportó en Can Lis (1971-74) una solución modélica al 'desdoblamiento de fachada', tema proyectual que jalona buena parte de la historia de la arquitectura y se enmarca en el problema proyectual, plenamente vigente, de conciliar en la fachada dos intereses distintos: conformar funcional y espacialmente el interior arquitectónico y, simultáneamente, aportar la presencia formal que se busca obtener desde el exterior. En Can Lis, es en las fachadas al mar de la estancia principal del estar y de los dormitorios donde el desdoblamiento es ejemplar. El artículo analiza los criterios compositivos y constructivos que determinan dicho desdoblamiento, relacionándolo con precedentes históricos así como con las 'conversaciones en curso', o tendencias, que destacaban en el panorama arquitectónico occidental de ese momento. Ello permite relacionar esta obra con las lógicas y el debate arquitectónico de los años 70, incluso con su oda al fragmento, velados en Can Lis, por la unidad de los relatos, utopías y mitos de lo Clásico, lo Moderno y el Mediterráneo.

Jørn Utzon contributed in Can Lis (1971-74) an exemplary solution to the 'unfolding of the façade', a design theme that marks the history of architecture and is framed within the projectual problem, fully in force, of reconciling on the façade two different interests: to functionally and spatially shape the architectural interior and, simultaneously, provide the formal exterior presence sought. In Can Lis, it is in the main living room and the bedrooms seaside facades where the unfolding is exemplary. The article analyzes the compositional and constructive criteria that determine this unfolding, relating it to historical precedents as well as to the 'ongoing conversations', or trends, that marked the western architectural panorama of that time. This makes it possible to relate this work to the logics and architectural debates of the 70s and his ode to the fragment, veiled in Can Lis, by the unity of the stories, utopias and myths of the Classic, the Modern and the Mediterranean.

Utzon, Can Lis, Organicismo, Fragmento, Mediterráneo, Clásico /// Utzon, Can Lis, Organicism, Fragment, Mediterranean, Classic

Fecha de envío: 22/11/2021 | Fecha de aceptación: 09/12/2021



«Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y que es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas».

«El Zahir», en el *Aleph* de Jorge Luis Borges

Jørn Utzon aportó en Can Lis (1971-74) una solución modélica al ‘desdoblamiento de fachada’, tema proyectual que jalona buena parte de la historia de la arquitectura y se enmarca en el problema proyectual, plenamente vigente, de conciliar en la fachada dos intereses distintos: conformar funcional y espacialmente el interior arquitectónico y, simultáneamente, aportar la presencia formal que se busca obtener desde el exterior. En Can Lis, es en las fachadas al mar de la estancia principal del estar y de los dormitorios donde el desdoblamiento es ejemplar.

Desde dentro. Grandiosidad moderna por sencilla

Desde el interior, el plano de fachada se percibe como un muro sumamente grueso de sillería de piedra local del Marés, atravesado por huecos abocinados cuyos planos convergentes enmarcan el mar y el horizonte¹. Son tan amplios que, en lugar de ventanas recortadas sobre paramentos, pasan a ser espacios tridimensionales que protegen del sol directo,² troneras acorazadas que conducen la mirada hacia el mar o perforaciones por donde penetra la luz rasante que baña, dorándola, la piedra del interior.³ Tanto su masividad como su espacialidad evocarían la pétreo arquitectura maciza de los castillos medievales que tanto había interesado a Kahn, las cuevas que se asoman al exterior buscando luz, o la arquitectura de cariz escultórico de vacíos excavados en la piedra como las entrañas del Tindaya de Chillida. Can Lis enfatiza la condición de vacío

1. Lara Ruiz, 2015: para una descripción pormenorizada del proceso proyectual y de la realidad construida de Can Lis.
2. Rupérez, 2015 (Capítulo 6: Sol): «Los huecos profundos y abocinados del salón de Can Lis, filtran los rayos solares, impidiendo en verano su entrada al interior».
3. Campo Baeza, 1996: «Los huecos enmarcan más mar que cielo».



Fig. 01. Can Lis, interior de la fachada al mar de la estancia principal del estar. La segunda fotografía es de Miguel Ángel Rupérez Escribano. Proyecto de Chillida para Tindaya, 1994 (dcha.)

excavado frente al de ventana recortada al disponer las carpinterías de madera a haces exteriores para hacerlas invisibles desde el interior (fig.1).⁴

Pero en Can Lis el aparente grueso de los muros abocinados es un espejismo porque constructivamente su espesor es de tan solo 20 cm., los más delgados de la casa (solo sujetan la cubierta de los huecos abocinados) mientras los demás tienen 40 cm. de espesor.⁵ Desde fuera no aparece el castillo medieval ni la roca excavada que prometía el interior. Los potentes muros gruesos sesgados que aparecen entre los huecos son en realidad dos muros finos divergentes que dejan entre ambos un espacio vacío en V (fig.2).

Más allá de Can Lis, el que la forma arquitectónica transmita masividad y pesantez pese a estar construida con sistemas y estructuras más ligeras es un tema arquitectónico de primer orden. Es el oficio del arquitecto experto el que lo logra. Hay en ello un ejercicio intelectual y técnico que supera el entendimiento de la arquitectura como identificación directa con la estructura y la construcción (como son en general la gótica⁶ y la orgánica⁷) para imbuirla de las paradojas, contradicciones y sorpresas de que está infundida también la poesía y en última instancia la vida. Sería la arquitectura del Renacimiento la que se interesaría por estos temas, empeñándose, a la inversa de lo que estamos tratando, en transmitir la idea de ligereza a través de construcciones masivas (en ese momento ineludibles). Véase por ejemplo las cúpulas y bóvedas que al esconder sus nervios constructivos (al contrario que el gótico) aparecen como superficies ligeras y en el extremo representaciones de cielos etéreos.

Ese interés en la forma masiva y pesada pero sencilla y barata de construir fue rasgo de la nueva monumentalidad que tras la Segunda Guerra Mundial vivió la arquitectura revisionista de la modernidad en cuya estela se enmarca Can Lis. Una arquitectura que en su afán de enriquecer el legado moderno, abogó por recuperar algunos atributos monumentales

4. Como había hecho Sigurd Lewerentz en la iglesia St Peter's, 1963-66 y en el quiosco de flores del cementerio de Malmo, 1969.

5. Los muros de Can Lis tienen 40 cm. de espesor y están formados por tres capas: muro exterior de piedra del Marés de 20cm., cámara de aire de 10cm. y muro interior de piedra del Marés de 10cm. Ver Rupérez, 2015.

6. Hay arquitecturas medievales en las que ocurre lo contrario como en la andalusí y la mudéjar. (Ej: el albaire que reviste con azulejos las bóvedas suscitando efectos de ligereza y evanescencia).

7. Capitel, 2008.



Fig. 02. Can Lis, desde fuera se observan los 'delgados' muros que delimitan y sujetan los huecos abocinados.

de la arquitectura antigua pero en los mejores casos, en un gesto ilustrado imbuido de sentido común, sin renunciar a construirlos con sencillez e incluso con los métodos de construcción inventados en la modernidad. Le Corbusier fue el principal artífice de esa grandiosidad moderna por sencilla y barata: las 'patas de elefante' de la Unidad de Habitación de Marsella están huecas permitiendo el paso de instalaciones; el gran muro convexo con que Ronchamp da la bienvenida, así como su cubierta de 'seta', están huecos: el muro se construye con un entramado ligero y la cubierta cual casco de barco con cuadernas. En Can Lis los muros abocinados no son lo gruesos que aparentan ser desde el espacio interior. En realidad hay más aire que masa (fig. 3).

En Can Lis, Utzon, como Le Corbusier, desvela el truco (porque, como en las novelas y la magia, nos gusta una vez engañados descubrir el subterfugio; tanto como en el arte de la apariencia nos gusta, después del teatro, meternos entre bambalinas para darnos cuenta de que la promesa era un espejismo) pero lo sustrae de la solemne ceremonia de la experiencia arquitectónica de la que formaba parte la iglesia del maestro suizo. Así, mientras en Ronchamp, el espectador, al entrar y vislumbrar la rendija de luz que separa la cubierta de los muros asiste al asombro del flotar de la cubierta, en Can Lis, la verdadera construcción de los aparentes muros poderosos que percibimos desde dentro solo se desvela desde un exterior despojado de carga heroica. No está incluido en la experiencia de recorrer la casa, sino desde el paseo secundario que la recorre al borde del acantilado. Es decir que, para desvelar el truco, Le Corbusier lo hace desde el espectáculo interior apoyándose en las sobrevenidas, inesperadas y misteriosas luces características de la arquitectura religiosa mientras en Utzon la revelación (que no la intensa experiencia fenomenológica del interior) está en cierto modo rebajada a lo humilde de lo 'ordinario' y cotidiano de la construcción; a una sinceridad constructiva que podríamos encontrar en cómo alguien decía 'esas traseras de las casas de pueblo donde los elementos suelen quedar a la vista'; gesto que enlaza con la glorificación de la cotidianeidad que recientemente habían celebrado por ejemplo el Team X o Rudovsky (fig. 4).⁸

8. Rudovsky, 1964.

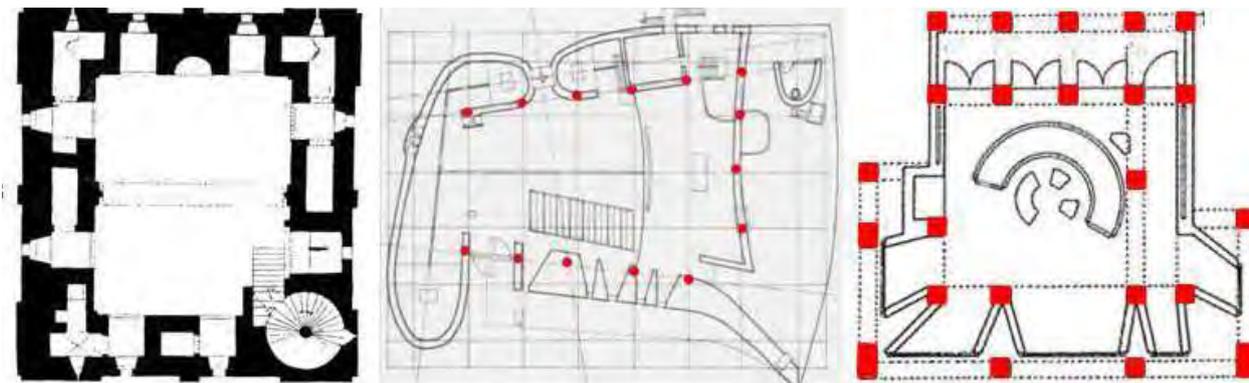


Fig. 03. Pesantez constructiva en castillo medieval (izda.) frente a la monumentalidad y pesantez construida con sistemas ligeros en Ronchamp (centro) y en los huecos abocinados de Can Lis (dcha.) En rojo están destacados por la autora los pilares estructurales

Llegado este punto interesa señalar que a finales de los 50 y principios de los 60, mientras el viejo y experimentado Le Corbusier construía en sus postrimerías la nueva y ligera monumentalidad, Utzon, siendo un joven arquitecto prometedor pero todavía sin mucha experiencia se lanzaba en Sídney a la aventura contraria y en cierto modo arriesgada de querer construir con ligereza sus blancas velas henchidas por el viento obviando la pesantez constructiva que después habría de ser inevitable.⁹

Utzon que empatizaba con la «vertiente expresionista del organicismo exacerbado que otorgaba a la estructura portante un papel expresivo definitorio como estaba ocurriendo en coetáneas arquitecturas brutalistas o estructuralistas vislumbradas por Bruno Zevi en la obra de Hans Scharoun, Eero Saarinen o [...]»¹⁰ se encontró en Sídney, por la envergadura del proyecto, con el verdadero problema de que la necesaria pesantez de sus estructuras atentaba contra la voluntad ligera y etérea de las prometidas velas henchidas que de haber sido construidas como cáscaras no habrían funcionado. De alguna manera Sídney simboliza el extremo imposible al que llegó el principio orgánico de armonía e identificación entre forma y estructura cuando la escala es excesiva. Terminó materializándose en versión gótica orgánica aunque «el recuerdo gótico, quizá azaroso, se desvaneció en lo que de alusión técnica y racionalidad constructiva pudiera haber sugerido».¹¹ Sídney a la vez que clímax, fue certificado de defunción de aquel organicismo tardío.

Sea como fuere nada impidió que la Ópera de Sídney fuese y sea uno de los edificios más icónicos y emblemáticos de la arquitectura del siglo XX. Pero en Can Lis, Utzon, arquitecto más que avezado transcurridas ya la experiencia australiana y orgánico expresionista, se sumó al reto de disociar forma y estructura y construyó la masividad con ligereza. Utzon tenía 39 años cuando presentó su visionaria propuesta en Sídney y 53 cuando proyectó y construyó su doméstica casa en Mallorca, llena de sentido común y de maestría.

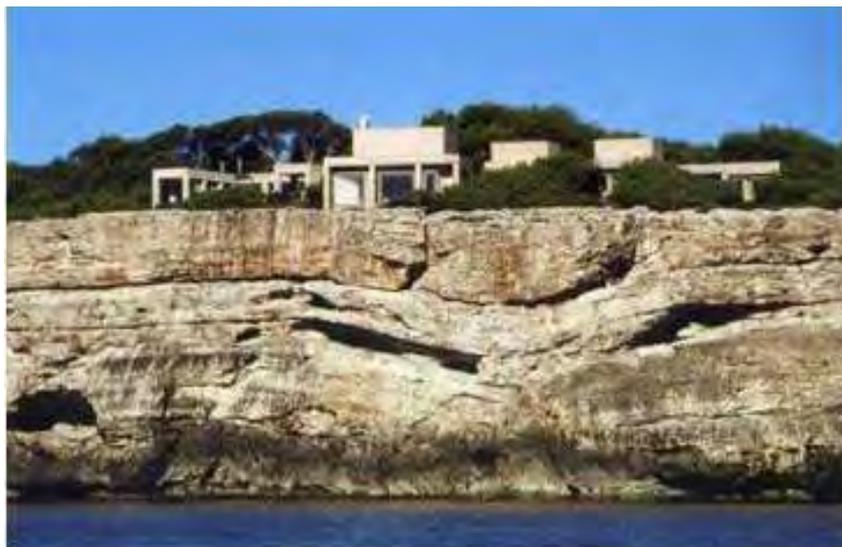
9. Utzon mostró interés en las cubiertas de hormigón armado y forma de concha en sus tempranos proyectos además de Sídney; ej: 'World Exhibition Project', Copenhague, 1959, y ciudad Elvira en España, 1960, como continuación de la tradición orgánica (en cuanto a identificaron entre forma y estructura) empleada por Maillart, Candela, Torroja, Nervi, etc.

10. Pérez Moreno, Lucía C, 2013 (187).

11. Capitel, 2008 (101).

Fig. 04. El truco de la realidad ligera y barata de la construcción se desvela al entrar en Rochamp (izda.) y al bordear Can Lis por el paseo al borde del acantilado (dcha.)

Fig. 05. Can Lis desde el mar



Sin embargo, la disociación forma estructura de Can Lis no tiene la componente de artificio que caracterizaba al maestro suizo. En Utzon, algo de la armonía e identificación entre forma y estructura permanece pues no hay estructuras ocultas como los pilares de Ronchamp. Aquí todo es visto, lo que pasa es que lo que se ve desde dentro contradice lo que se ve desde fuera. El paramento de 20 cm. que delimita los huecos es igual a la hoja externa de los muros de la casa, ahondando en la continuidad orgánica del conjunto. Es como si los muros, ‘simplemente’ hubieran prescindido de una de sus dos hojas y se hubieran liberado de la geometría cartesiana adquiriendo posiciones oblicuas. Sea como fuere, en este detalle se hace palmaria ‘la poética de la construcción’ que comenta Frampton.¹²

Desde fuera. La complejidad del híbrido. Clásico y orgánico

Desde fuera, los huecos abocinados de Lis están cubiertos, cobijados, por los pórticos de cariz clásico que caracterizan el conjunto de la casa haciendo que ésta parezca una secuencia de templos clásicos; una suerte de acrópolis atemporal encaramada a la plataforma horizontal que forma la piedra del acantilado mallorquín (fig.5).

Mediante la simplificación y reducción a formas puras y abstractas de los órdenes del idioma clásico, la casa trasmite una modernidad que

12. Frampton, 1987.



Fig. 06. Can Lis, tensión entre lo heroico arcaico y lo 'ordinario' contemporáneo. Añadido de las tejas en 1994 (dcha.)

simultáneamente nos retrotrae, por su simplicidad, a imágenes primitivas y arcaicas.¹³ Por su parte, el 'heroísmo' de lo clásico y lo arcaico se contagia de un realismo 'ordinario' al aparecer vistas las viguetas de hormigón pretensado que resuelven los dinteles de la fachada al mar, las bovedillas de los forjados o la solución constructiva de los huecos abocinados.

El equilibrio entre lo heroico clásico y lo ordinario contemporáneo se tensa basculando de uno a otro. Por ejemplo, en la parte trasera de la casa los dinteles se resuelven, al menos aparentemente, silenciosamente y con piedra, sumergiendo al espectador en evocaciones del todo arcaicas. Ahí el templo griego cede a resonancias de otras culturas arcaicas y la contemporaneidad no acude a la cita.

Ese diálogo entre opuestos está además, mediatizado por lo idiosincrático y local: piedra mallorquina del Marés con tamaños y cortes habituales en el lugar; y azulejos cerámicos esmaltados.¹⁴ Años después, en 1994, al reformar la casa, coincidiendo con el traslado del matrimonio Utzon de Can Lis a Can Feliz, Utzon añadió los tirabuzones de las tejas en un rizar el rizo de lo vernáculo.

El reunir en una misma forma arquitectónica evocaciones y sugerencias tan dispares en lo temporal como en lo conceptual, fue afín a corrientes y tendencias arquitectónicas que recorrieron la segunda mitad del siglo,¹⁵ si bien el filtro de depuración y síntesis (la palabra síntesis es muy importante) alcanzado por Utzon en Can Lis, es admirable (fig. 6).

La polisemia de la casa concuerda con el comentario que desde una perspectiva poética hizo Frampton:

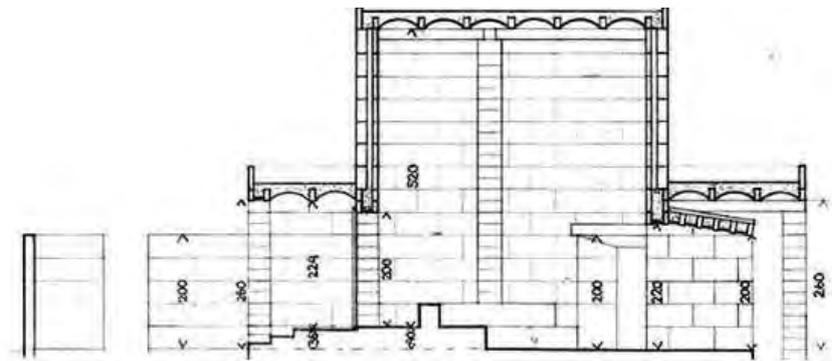
13. Utzon reivindicó la influencia que tuvo en su ejercicio proyectual arquitectónico lo aprendido en sus múltiples viajes (Marruecos, Méjico, China, Nepal, India, Japón...), y muy en especial las arquitecturas de las civilizaciones maya y azteca.

14. Rupérez, 2015.

15. Parfraseando a Aldo Van Eyck: El situar la arquitectura contemporánea en la línea temporal que brinda la historia, aunando en un continuo pasado, presente y futuro, destacando la condición invariante de la condición humana y los aspectos vernaculares, refutando la ruptura con la historia que habían promulgado las vanguardias, forman parte de la revisión de la modernidad de la segunda mitad del siglo en la que se enmarcan Can Lis y, en general, la trayectoria completa de Utzon. Ver cita de Aldo Van Eyck que abre el texto de Frampton, 2003.

En el mismo texto: «[...] no se puede enfatizar lo suficiente el intento hipersensible de su arquitectura de ir más allá de los tropos estilísticos superficiales de diferentes civilizaciones, para redimir, por así decirlo, ciertos principios estructurales comunes, que se encuentran más allá de la periodicidad de la historia, para reconfigurar de nuevo, a un nivel más profundo, el juego en constante fluctuación entre el ser de la especie y las limitaciones de la naturaleza».

Fig. 07. Can Lis, sección



«es, en cierta medida, la casa de un mago –Merlín– la casa de un poeta, la cueva de Calabán [...] puede leerse en parte como una casa con atrio, en parte como un monasterio en la cima de una colina, y en parte como un templo». ¹⁶

Desdoblada la fachada en dos sub-fachadas, una cobijada por la otra, Utzon resuelve el oxímoron de perseguir simultáneamente una espacialidad interior masiva, que podemos llamar estereotómica, y una imagen exterior tectónica y clásica (fig. 7). Paradoja que se suma, superponiéndose, a los contrastes ya señalados, la grandiosidad ligera y la conciliación de opuestos que maneja recurrentemente Utzon. ¹⁷

Esa condición híbrida de Can Lis, al contraponer la lógica medieval interior con la clásica exterior, también se manifiesta en el propio racionalismo de la casa, imbuido de una fuerte impronta orgánica. ¹⁸ Así lo muestra, por ejemplo, la disposición de las piezas en el paisaje cuyos dos cuerpos centrales (los que contienen los huecos abocinados) desafían la alineación dominante al girarse como si, ligeramente movidos por el viento del organicismo, prestaran atención a sutiles contingencias del terreno, la orientación, las vistas, el sol y la luna: en definitiva el lugar, desde la topografía del terreno al mapa del universo (fig. 8). Una oblicuidad en las relaciones que entronca con disposiciones de la antigüedad clásica. ¹⁹ Otro ejemplo de la impronta orgánica del clasicismo de Can Lis está en las variaciones en la sección de los pilares y en las distancias de los intercolumnios, asunto en el que ahondaremos en breve. ²⁰

16. Frampton, 1987.

17. El pacto entre opuestos es una constante en la obra de Utzon. Se puede observar en sus contrastes geométricos suelo versus techo, orgánico versus racional, in situ versus prefabricado, etc.

18. Capitel, 2008. «La lucha de los [...] orgánicos contra el racionalismo -y la de los expresionistas, en general- puede interpretarse, sin demasiadas licencias, como un episodio más, el último, de la oposición entre goticismo y clasicismo.»

19. La de los conjuntos donde los ejes de simetría afectan solo a las piezas por separado (foro, ágora etc.)

20. El tamaño típico de los bloques de Mares que suministran en las canteras de Mallorca es 80 x 40 x 40. Esta dimensión está en el origen de la composición de los muros y de los pilares. Estos son en general de 40 x 40, (Ver Rupérez, 2015) pero se hacen dobles, de 40 x 80 para resolver algunas esquinas.

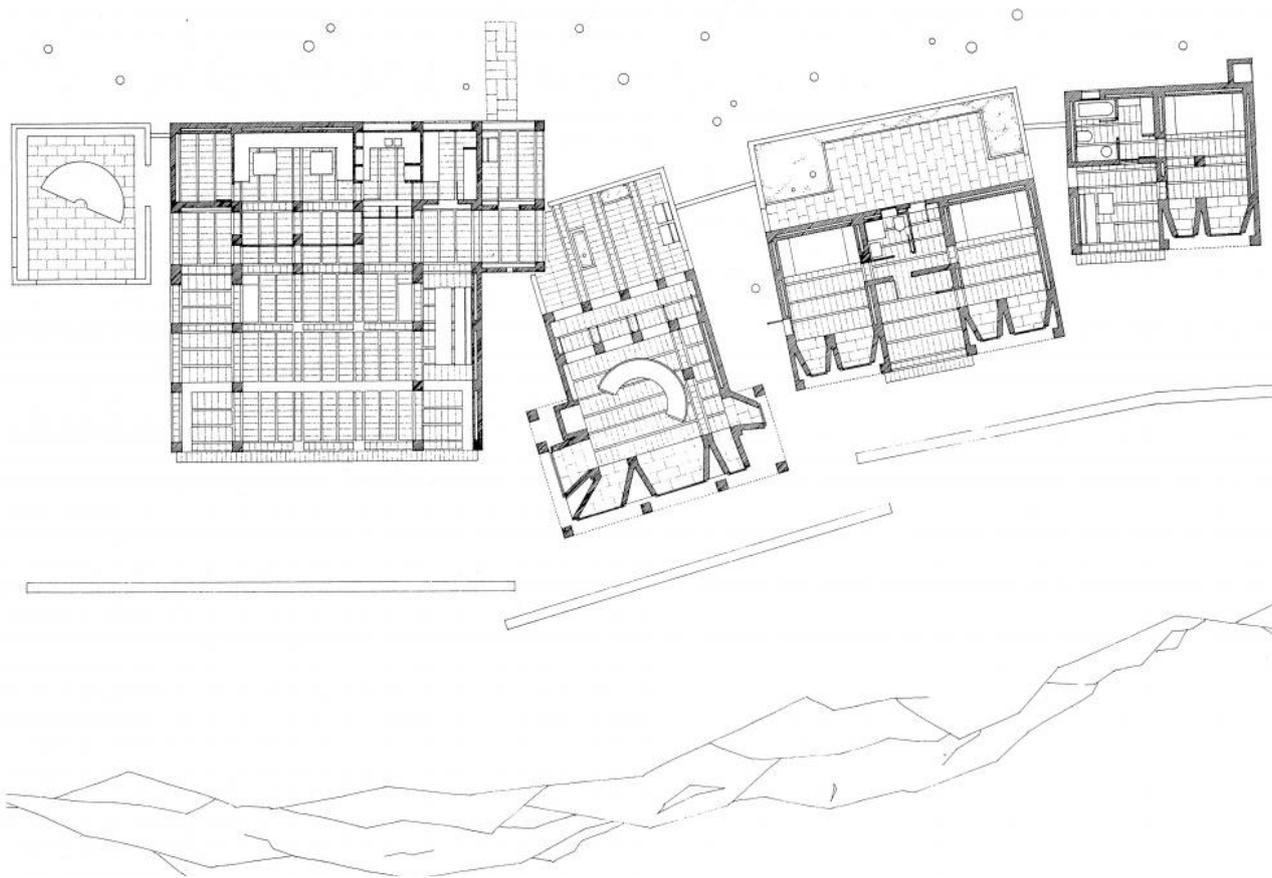


Fig. 08. Can Lis, planta

Este clasicismo mediterráneo imbuido de acentos orgánicos entronca con las obras del clasicismo nórdico de principios de siglo de un Asplund o un Lewerentz,²¹ con el posterior Alvar Aalto, y también con la recuperación de la figuración formal del templo y de ciertos elementos de raigambre clásica en la arquitectura doméstica posmoderna de los años 70 (Complejidad y Contradicción de Venturi fue traducida al español en 1972), que imbuida en ocasiones de organicismo alumbró excelentes obras tales como la casa Gómez Acebo (1966) de Rafael Moneo (trabajó con Utzon entre 1961 y 62), o el Belvedere Georgina (1972) y la casa en Pantelleria (1972-75), ambas de Clotet y Tusquets y coetáneas de Can Lis (fig. 9).

En la casa Gómez Acebo el organicismo está en la ‘wrightiana’ organización interior, contenida por el límite apriorístico del templo clásico que la cobija (rasgo común entre la casa Gómez Acebo y Can Lis) y en la adaptación de la sección a la topografía irregular del terreno. En Can Lis, los sesgos en el trazado en planta y otros rasgos organicistas contagiados de la realidad empírica del lugar están más emparentados con la casa en Pantelleria, que gira sus pórticos para adaptarse a las terrazas del lugar, que con el belvedere Georgina cuya impronta orgánica se adapta a la topografía exclusivamente en sección. La propia biografía de Utzon testimonia esta condición híbrida: un apuesto, elegante y empírico arquitecto nórdico que eligió la meridional apacible y soleada Mallorca para situarse en su costa frente al clásico y mítico mar Mediterráneo.

21. Utzon considera a Gunnar Asplund el padre de la arquitectura moderna escandinava y fue una referencia reconocida y constante en su obra.

Fig. 09. Moneo: Casa Gómez Acebo (1966) (izda.); Clotet y Tusquets: Belvedere Georgina (1972) (centro) y casa en Pantelleria (1972-75) (dcha.)



Fig. 10. Utzon: propuesta para el nuevo centro de la ciudad de Farum, Dinamarca, 1962.



Sin embargo, frente a la condición compositiva, cerrada y acabada – apriorística de las casas Gomez Acebo y Georgina, Can Lis tiene un atributo orgánico añadido: la promesa de crecimiento que se desprende de la disposición en secuencia orgánica de las piezas como si fueran cuentas de un collar hilvanadas mediante patios y espacios exteriores con los que conceptualmente Can Lis podría añadir cuentas al collar, templos a la casa. Este rasgo enlaza con las arquitecturas abiertas y extensibles de los 60 y con la propuesta teórica de ‘arquitectura aditiva’ de un Utzon que perseguía sistemas constructivos racionales y prefabricados que simplificaran la construcción y a la vez pudieran acoger flexibilidad, variaciones y vibraciones (fig. 10).²²

Hilando fino, el desdoblamiento

En Can Lis la maestría con que la fachada se desdobra en dos sub-fachadas está especialmente explícita en los detalles que testimonian hasta qué punto lo pequeño y aparentemente insignificante puede tener enorme trascendencia²³. Por ejemplo, el que no se puedan ver desde dentro los pilares de los pórticos es determinante. Para lograrlo Utzon renuncia, en la fachada de la estancia principal del estar, a la equidistancia clásica entre pilares para acomodarlos entre los huecos abocinados. Si desde

22. El potencial de crecimiento de la forma arquitectónica fue tratado por Utzon en otros proyectos aunque con patrones de crecimiento orgánico diversos (ejs: las casas Kingo, el proyecto de la universidad de Odense, las conchas de Sídney, su propuesta para el nuevo centro de la ciudad de Farum) y tiene relación con el artículo que el propio Utzon publicó sobre una arquitectura aditiva en 1970 en la revista danesa ‘Architektur’ (1).

23. Frampton, 1987, menciona «la precisa interrelación global de la estructura y el detalle» en la obra de Utzon.

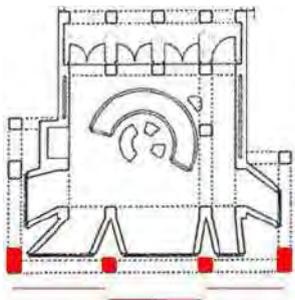


Fig. 11. Pilares del pórtico exterior. Diferencia entre intercolumnios señalados en rojo por la autora.

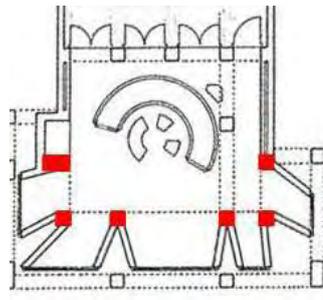
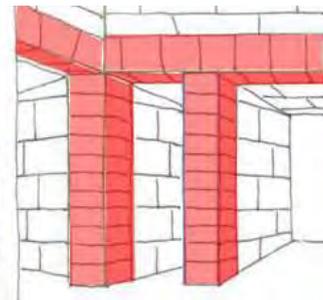


Fig. 12. Can Lis, pilares interiores de la estancia principal del estar: planta con los pilares señalados en rojo por la autora (izda.), imagen (centro) y croquis analítico de la autora (dcha.)



dentro uno se aproxima mucho al vidrio de los huecos podría llegar a ver de soslayo alguna cara de los pilares, pero no su contorno. Lejos de ser un inconveniente, la desigual distancia entre los pilares de los pórticos (especialmente vistos desde el mar) subraya, enfatizándola, la condición híbrida de la casa al aumentar la dosis de flexibilidad asociada al organicismo (fig. 11).

Desde dentro esos pilares no se ven y por tanto no transgreden la perceptible masividad estereotómica de huecos abocinados murarios, pero la mirada fina los intuye: el interior muestra en primer plano pilares-replica de los de fuera, silenciosos, en un equilibrio sumamente ponderado. El dibujo de la planta muestra explícitamente los pilares interiores, cuadrados o rectangulares que rematan los paramentos de los huecos abocinados, eliminando su oblicuidad. Pero esa presencia visual está fuertemente difuminada por la continuidad material de la piedra del Marés que unifica sin solución de continuidad pilares y paramentos. Las juntas, alineadas en los pilares y contrapeadas en los paramentos oblicuos, vuelven a subrayar la estructura arquitrabada de pilares y vigas (fig. 12).

Por lo tanto si bien la solución muestra una estructura interior muraria, irregular y oblicua, cobijada por una arquitrabada clásica exterior, ninguna de las dos es pura. Ambas son híbridas, mestizas, como si para abrazar la coherencia de opuestos que impregna la experiencia arquitectónica interior y exterior de la casa, establecieran un diálogo simbiótico interior/externo que evitase la plena autonomía de cualquiera de las dos. Desde el exterior, la no equidistancia entre los pórticos y el organicismo implícito en la disposición general de las piezas subrayan el carácter anti-clásico; y desde el interior, la sutil insinuación de los pilares y vigas establece un vínculo con la condición porticada de la casa que el espectador percibe desde que ingresa al primer cuerpo en U abierto al paisaje a través del patio (fig. 13).

El que las dos sub-fachadas se afecten entre sí de modo tan notable distingue esta solución del grueso de desdoblamiento de fachada que brinda la historia de la arquitectura donde la autonomía ha sido cualidad imperante.

Desdoblamientos históricos. Sídney

Como decíamos al principio el desdoblamiento de la fachada es un tema de composición arquitectónica universal de primer orden. El barroco lo elevó hasta la casi categoría de principio (al extremo de entender la fachada como una máscara y extrapolándolo incluso a la escena urbana),



Fig. 13. Can Lis, primer cuerpo en U abierto al paisaje. Espacio del estar abierto a las vistas del mar. Vistas opuestas e iguales.

pero fue el Renacimiento, desde sus albores, el que se prodigó en vestir edificios medievales preexistentes para adecuarlos al nuevo lenguaje del humanismo. Véanse el Templo Malatestiano en Rímini (1450), y la nueva fachada de la Iglesia de santa Maria Novella, Florencia (1456) de Alberti que tanta repercusión habría de tener. En ambos la nueva fachada se superpone a la anterior, cobijándola con la autonomía de una autoridad mayor, sin muchos miramientos. Por ejemplo, en el Templo Malatestiano, Alberti mantiene en segundo plano los huecos góticos preexistentes y los muestra desplazados respecto del nuevo orden impuesto cual máscara ajena e impasible a lo que tapa y esconde (fig. 14).

Continuando las soluciones barrocas y la separación entre disposición y lenguaje de que hizo gala la arquitectura académica, en la segunda mitad del siglo XX, al calor de las teorías entre complejidad y contradicción que denostaban la transparencia moderna, el desdoblamiento de fachada inició un auge que llega hasta hoy. Veamos un caso relevante: la ópera de Sídney de Utzon, presentada a concurso en una fecha tan temprana como 1957, supuso un detonante fundamental en la trayectoria de desdoblamientos.

Efectivamente, la forma de la cubierta (la fachada principal del proyecto de Sídney) responde a la forma de velas hinchidas que el edificio busca para dialogar de tú a tú con la bahía y su naturaleza al tiempo que se adentra en ella cual si fuera una península. Esa forma no soluciona los techos de las salas y auditorios que cobija, que se moldean con cubriciones diseñadas ex profeso para sus necesidades acústicas. Entre las velas de cubierta y los volúmenes de los auditorios no se produce un relato específico ni un diálogo especialmente intencionado. Ese diálogo entre pieles se dio, a otra escala y como hemos visto, en Can Lis.

Conviene citar que en la Filarmónica de Berlín un poco anterior a la de Sídney, Hans Scharoun también encumbró una forma arquitectónica libre singular, icónica y tan ambiciosa como exacerbada,²⁴ pese a lo cual estableció cierta afinidad entre las formas de la cubierta y las del techo de la sala directamente derivadas de cuestiones especiales; afinidad que la aproximaría a los conceptos de 'transparencia' y coherencia interior/exterior de índole moderna (fig. 15).

24. Capitel, 2008: «Tiendo a pensar, sin embargo, que Utzon en Sídney estuvo influido no sólo por el organicismo estadounidense y por el nórdico; también por el expresionismo y, probablemente, sino por la obra, sí por la actitud de Hans Scharoun, mucho más exacerbada que la de Aalto».

Fig. 14. La fachada del templo Malatestiano de Alberti se superpone a la fachada gótica previa, imponiendo su regularidad y orden al margen de la del templo medieval.



El desdoblamiento de fachadas ajenas entre sí se alzó como rasgo de buena parte de la arquitectura desde los años 70. Quizá sea Frank Gehry quien más haya explotado este asunto. Su trayectoria es muy pedagógica. Dibuja unos inicios enfrascados en la ardua tarea de aunar en la fachada, sin acudir al desdoblamiento, el difícil equilibrio entre los intereses espaciales interiores y la complejidad formal exterior buscada, lo que le llevó a soluciones tan aparatosas como el Vitra Design Museum, Weil Am Rhein (1989) donde el espacio interior ‘sufrir’ las consecuencias (que rozan la cabezada) de ser en exceso el reverso de la intencionada forma exterior. Más adelante, Gehry acudió al desdoblamiento de fachada en por ejemplo el Museo Guggenheim, Bilbao (1994) cuya piel de titanio y la subestructura que la soporta son independientes de la geometría controlada de los contenedores que albergan los espacios interiores. Ni que decir tiene que las dos son ajenas entre sí, lo exterior oculta lo interior.

El Guggenheim sería una suerte de inverso de la Iglesia de Bagsvaerd de Utzon (coetánea de Can Lis) donde la forma del contenedor responde a la imagen exenta buscada mientras que la forma compleja y curva del interior responde a la voluntad de espacio religioso, sin que entre ellas se produzca algún tipo de diálogo (fig. 16). Después del Guggenheim, Gehry, dando un paso más, hace en las bodegas de Marqués de Riscal (2003-07) la misma operación pero al dejar a la vista la estructura que soporta la vistosa ‘pamela’ consigue que aunque no dialoguen ni se influyan especialmente entre sí puedan verse a la vez las dos sub-fachadas.²⁵

El diálogo o influencia entre las dos sub-fachadas de Can Lis corrobora cómo Utzon somete a una delicada ambigüedad, complejidad y contradicción el desdoblamiento de fachada, instrumento históricamente empleado más esquemáticamente.

25. Fue de Justo Isasi que escuché por primera vez la evolución interior exterior en la obra de Gehry.



Fig. 15. Desdoblamiento de sub fachadas: afines entre sí en la Filarmónica de Scharoun (1956-63) (izda.) y ajenas entre sí en Sídney (1957-73) (dcha.)

El fragmento

Por muy potentes y trascendentes que sean las dos lógicas formales que manifiesta Can Lis, la clásica exterior y la ‘medieval’ interior de los huecos abocinados no tienen el mismo estatus: prevalece la formal clásica que hace la casa como suma de templos. La medieval con huecos abocinados es secundaria: ‘algo que le pasa’ a la clásica, como si fuera un parásito bienvenido que enriquece lo que parasita sin afectar su conjunto. Esto es más elocuente en el dibujo de la planta, que muestra los huecos abocinados como fragmentos añadidos, que en la experiencia fenomenológica de la casa en la que dichos huecos son un final, una última mirada que sorprende: el espectador mira a través de ellos después haber visto y apreciado, al traspasar el patio en U abierto al paisaje, la condición porticada y clásica de la casa.

El entendimiento de los huecos abocinados como fragmento no es baladí: vuelve a contextualizar Can Lis como obra plenamente de su tiempo, vinculada a un incipiente debate posmoderno y a corrientes que dominaron el panorama arquitectónico occidental en los años 70 y 80 que hicieron del fragmento uno de sus leitmotiv cuestionando la idea preconcebida de orden y coherencia que había prevalecido desde el Renacimiento. Pero en Can Lis, los fragmentos pasan casi desapercibidos en la experiencia fenomenológica del interior, finamente manejados e insinuados tras el ejercicio de unidad y síntesis que muestra la casa.

El fragmento que, usurpando el léxico Lyotard, impregna sutilmente la meta-narrativa preeminente en Can Lis, no era algo nuevo.²⁶ Estaba en el aire. La podemos encontrar en un proyecto anterior de Louis Kahn, el edificio de reuniones del Instituto Biológico Salk en La Joya (1959-65, no construido) donde la unidad de un edificio patio es deliberadamente desafiada no por un elemento sino por muchos de a priori naturaleza ajena. Y prosiguió. Domina en la posterior y abiertamente posmoderna Staatsgalerie en Stuttgart (James Stirling, 1977-84) en la que un despliegue de elementos distintos, una suma de incidencias, interrumpe la narrativa del edificio en torno a un patio circular con un gesto incipiente de deconstrucción.²⁷ Está presente en el aún más tardío Centro Jawahar Kala Kendra (Charles Correa, 1986-92) cuya trama homogénea ordenada

26. Lyotard, 1978.

27. Mallgrave; Goodman, 2011. «*Its use of diagonals, sloped walls, and the ‘slippage’ of a few large ashlar that seemingly had fallen out of the wall suggest that it is in fact an early exercise in deconstruction*».

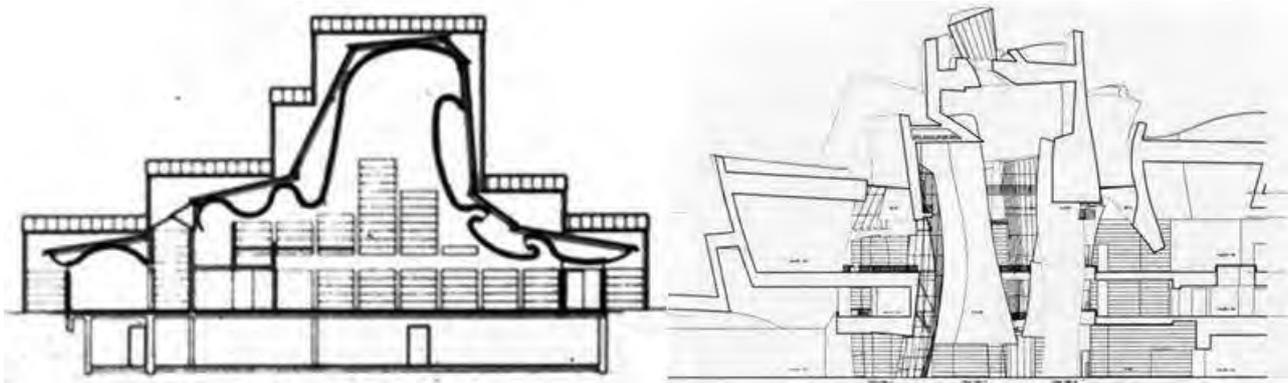


Fig. 16. Desdoblamiento de fachada en la Iglesia de Bagsvaerd de Utzon, (1973) (coetánea de Can Lis) (izda.) y el Museo Guggenheim de Frank Gehry, (1997) (dcha.)

y clásica retícula de 9 cuadrados es violentada por elementos parásitos de geometrías rotundas y pasajes orgánicos (fig. 17).

Podríamos ampliar la lista, pero no hace falta. Los edificios mencionados bastan para mostrar cómo la oda al fragmento y su implícito cariz deconstructivo, que crecieron sonoros e incluso histriónicos, fue en Can Lis una incipiente suave y leve nota más visible en planta que debido al poder unificador del material y a las ambigüedades ya analizadas no llega a cortocircuitar la narrativa clásica.

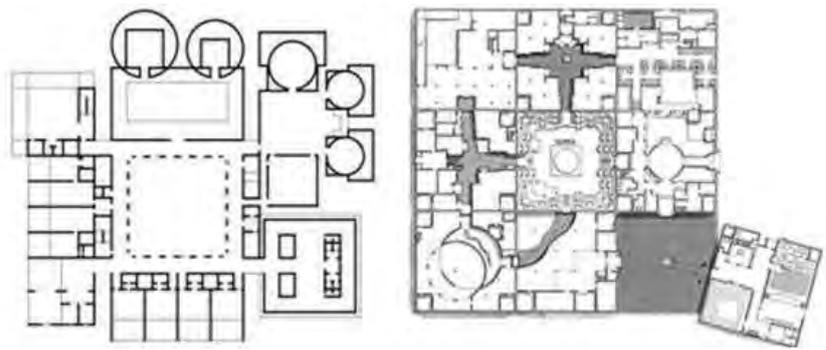
El que los fragmentos en Can Lis sean de una misma especie, homogénea, y no de varias y el haber sido construidos con el mismo material contribuyen a crear un conjunto indisoluble, un todo coherente hecho de elementos diversos que en feliz amalgama no chocan sino que se acomodan; un todo que nos sugiere una lectura que mantiene intactos los relatos de utopías y mitos de lo Clásico, lo Moderno y el Mediterráneo.

Conclusión

Apoyándonos en la cita de Borges que abría el artículo, podríamos considerar que en el ‘pequeño hecho humilde’ del desdoblamiento de fachada que Utzon proyecta y construye en Can Lis están implícitos grandes temas que jalonaron la historia de la Arquitectura y su concatenación de efectos y causas en un tiempo concreto: el suyo. Un tiempo histórico que persiguiendo enriquecer la modernidad: se atrevió a mirar e incluso reverenciar al pasado al tiempo que lo reinterpretaba y manejaba con soltura incluso cierto desenfado; desafió la coherencia moderna interior exterior; rescató la pesantez monumental pero construyéndola con la lógica moderna de lo económico; hibridó lo clásico racional con lo medieval orgánico y lo atemporal y mítico con lo contingente cotidiano y ordinario; y que a la postre incluso empatizó con un mundo y una cultura que desmontaba fragmentándolos relatos y mitos de nuestra civilización.

En el panorama arquitectónico de los años 70, inundado de eclecticismo, atención al contexto, rica mezcla abierta de intereses y ‘fragmentos’, Utzon, alejándose del ruido y el alarde, manejó los intereses de su tiempo, desde el silencio, con la finura y elegancia derivados de su especial sensibilidad hacia el lugar, y su profundo conocimiento y experiencia de la disciplina arquitectónica desde la historia y la construcción. Tanto es así que la experiencia fenomenológica de la casa está impregnada

Fig. 17. Louis Kahn: edificio de reuniones del Instituto Biológico Salk en La Jolla (1959-65), no construido (izda.) Carles Corra: Centro Jawahar Kala Kendra (1986-92) en Jaipur, India.



de una fuerte idea de síntesis, de la unidad que otorga a la arquitectura la coherencia en la que se percibe el eco de los grandes mitos Clásico y Mediterráneo.

Esa reunión armónica de aspectos antitéticos y contradicciones caracteriza un Can Lis que, en síntesis superadora, supo recoger los retos pendientes de la modernidad e incorporar las incipientes críticas postmodernas sin perderse en su relativismo; un Can Lis, que al desdoblar sus fachadas al mar alcanza su momento más álgido: donde la portentosa unidad empatiza con su cielo y con su mar.

BIBLIOGRAFÍA

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Losada, 1949.

CAMPO BAEZA, Alberto. Más Mar. Jørn Utzon en su casa de Porto Petro. *Arquitectura* (309), Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996.

CAMPO BAEZA, Alberto. A gift from God. *Arquitectura* (355). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2009.

CAPITEL, Antón. Origen y fortuna del organicismo tardío. *Arquitectura* (352). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2008.

CARTER, Adrian. "Jørn Utzon influences and reinterpretation". *Dwelling, landscape place and making*. Aalborg: Aalborg University, 2012.

CARTER, Adrian. Between Earth and Sky. *Architecture and phenomenology*. Aalborg: Aalborg University, 2009.

CLIMENT, Guimerá. Federico. *Jørn Utzon: dos casas en Mallorca*. Palma de Mallorca: Conselleria de Turisme, 2000.

CLIMENT, Guimerá. Federico. *Utzon handmade*. Palma de Mallorca: Consejería de Vivienda y obras públicas y Colegio Oficial de Arquitectos de Islas Baleares, 2009.

EISENMAN, Peter. Aspects of Modernism: maison Dom-ino and the Self-Referential Sign. *Oppositions* (15, 16). 2017. Aspectos de la modernidad. La casa Dom-ino y el signo autorreferencial en *11+L una antología de ensayos*. Barcelona. Puente editores, 1980.

FERRER FLORES, Jaime J. 2008. *Jørn Utzon, obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gilli.

FRAMPTON, Kenneth. "La corona y la ciudad: breve nota sobre Jørn Utzon". *Arquitectura* (267) Madrid. Agosto 1987.

FRAMPTON, Kenneth. Jørn Utzon: Forma transcultural y metáfora tectónica. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal (237-284), 1999.

- FRAMPTON, Kenneth. *Jørn Utzon Laureate Essay*. Chicago: The Pritzker Architecture Prize, 2003.
- FULLAONDO. Utzon: the Sídney Opera House. *Nueva Forma Revista de Arquitectura y Arte*. (96-97). Madrid, 1974.
- KEIDING Martin; DIRCKINCK-HOLMFELD, Kim. *Utzon's own houses*. Utzon Library. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2004.
- LARA RUIZ, Manuel de. *Can Lis: la huella de la arquitectura de Jørn Utzon a través de esta obra*. Tesis doctoral. Madrid ETSAM, UPM. Director: Alberto Morell Sixto, 2015.
- LYOTARD, François. *La condición posmoderna*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MALLGRAVE, Francis; GOODMAN, David. *An introduction to architectural theory 1968 to the present*. Uk: Wiley-Blackwell, 2011.
- MOLLER, Henrik Stern. *Jørn Utzon houses*. Copenhagen: Living Architecture Publishing, 2005.
- MONEO, Rafael. Sobre el escándalo de Sídney. *Arquitectura* (109):52-54, 1968.
- MONEO, Rafael. Sobre la arquitectura de Jørn Utzon. En catálogo exposición *Jørn Utzon*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.
- MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Ed. Actar, 2004.
- MONEO, Rafael. La geometría de la Ópera de Sídney. En folleto del DVD *Jørn Utzon el límite de lo posible*. Dir: Dellora, Daryl. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- NOBUYUKI, Yoshida. *Can Lis: Jørn Utzon's house on Majorca after its restoration by Atelier Lise Juel for the Utzon Foundation*. Tokyo: A+U Publishing, 2013.
- PÉREZ MORENO, Lucía C. *Nueva Forma: la construcción de una cultura arquitectónica en España (1966-1975)*. Tesis Doctoral. Madrid: ETSAM, UPM, 2013.
- PUENTE, Moisés. *Jørn Utzon: conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Moisés Puente y Gustavo Gilli, 2010.
- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. Nueva York: MOMA, 1964.
- RUPÉREZ ESCRIBANO, Miguel Ángel. *Proyecto y lugar en la arquitectura doméstica de Jørn Utzon*. Tesis doctoral. Madrid ETSAM, UPM. Directores: Gabriel Ruiz Cabrero y Sergio Martín Blas, 2015.
- SOSA DÍAZ-SAAVEDRA, J. A. Paisaje capturado. Entorno a la arquitectura de Utzon. *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995.
- UTZON, J. Additive architecture. *Arkitektur* (1), 1970.
- UTZON, J. *Zodiac* (5). Milán: Edizioni di Comunità, 1959.
- UTZON, J. The Sídney National Opera House. *Zodiac* (14). Milán: Edizioni di Comunità, 1964.
- UTZON, J. Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish architect. *Zodiac* (10). Milán: Edizioni di Comunità, 1962b.
- WESTON, Richard. *Utzon: Inspiration, Vision, Architecture*. Hellerup, Dinamarca: Edition Blondal, 2001.

REIA #19/2022
192 páginas
ISSN: 2340—9851
www.reia.es

Pablo Fernández Díaz-Fierros

Universidad de Sevilla / contacto@pablodiazfierros.com

Charles Clifford y las fotografías de arquitectura popular en la España de mediados del siglo XIX/ *Charles Clifford and the photographs of popular architecture in the mid-nineteenth century in Spain*

Este artículo se ocupa de las escasas vistas de arquitectura vernácula que tomó a mediados del siglo XIX el fotógrafo británico Charles Clifford mientras viajaba por España para cumplir con las obligaciones y los compromisos de los proyectos comerciales, realizados al amparo de un patrocinio o un encargo profesional. Se documenta y se teoriza, desde las estrategias y los intereses de la expresión y la comunicación de la arquitectura, sobre los motivos de la elección de esta extraordinaria temática en el contexto de su producción fotográfica. Asimismo, se analizan específicamente dos casos ejemplares con el objetivo de deducir conclusiones en torno a aspectos técnicos y compositivos.

This article investigates the rare views of vernacular architecture taken by the British photographer Charles Clifford in the mid-nineteenth century while he traveled around Spain to comply the obligations and commitments of commercial projects carried out under a sponsorship or a professional assignment. We document and theorise, from the strategies and interests of the expression and communication of architecture, the reasons of the choice of this extraordinary theme in the context of his photographic production. In addition, two exemplary cases are specifically analysed to draw conclusions on technical and compositional aspects.

Charles Clifford, fotografía y arquitectura, arquitectura vernácula, siglo XIX /// Charles Clifford, photography and architecture, vernacular architecture, XIX Century

Fecha de envío: 22/11/2021 | Fecha de aceptación: 09/12/2021



Charles Clifford nació en Gales del Sur y desarrolló su carrera como fotógrafo profesional en España. Llegó a Madrid en octubre de 1850 y se dio a conocer anunciándose en la prensa local como aeronauta en espectáculos en globo desde la plaza de toros. Tras el escaso éxito de las dos primeras ascensiones y la suspensión de las restantes previstas, abandonó esta práctica para dedicarse a la fotografía, primero al retrato de estudio y después a las vistas exteriores, generalmente arquitectónicas. Murió en esta ciudad el 1 de enero de 1863, con cuarenta y tres años, tras doce de intensa actividad y de frecuentes viajes de trabajo por algunas regiones y ciudades de España. No se conocen datos biográficos previos a su llegada a la capital, apenas que trabajó en el hipódromo de Burdeos un mes antes de presentarse en Madrid (Bullough, 2015, p. 135).

El legado fotográfico de Clifford, formado fundamentalmente por vistas de ciudades, monumentos históricos y obras civiles de nuestro país, ha hecho del galés una figura imprescindible en la historia de la fotografía del siglo XIX en España. Desde los primeros libros y artículos publicados sobre este campo de estudio no ha dejado de crecer el interés de los investigadores más prestigiosos a nivel nacional e internacional por este fotógrafo peculiar que buscó nuevas soluciones expresivas a la práctica fotográfica de su tiempo, incorporando factores estéticos en las composiciones de sus fotografías con el objetivo de elevarlas a una categoría superior al simple documento, entendido este como un testimonio objetivo, como un correlato de la realidad. El innovador lenguaje visual que caracteriza al grueso de su producción, compuesta por una cifra que debe estar entre las setecientas cincuenta y ochocientas fotografías, un número muy bajo en comparación con el archivo de otras empresas de su tiempo que trabajaron en España, como F. Frith & Co. o Laurent y Cía., nos permite profundizar en el conocimiento y la memoria de nuestro patrimonio arquitectónico. Y de ahí la importancia del estudio y el análisis de la obra española de este fotógrafo pionero.

Las buenas relaciones de Clifford con las casas reales española e inglesa, con los duques de Montpensier, Osuna y Frías y con los organismos oficiales que promovían las obras públicas, derivaron en patrocinios y encargos profesionales con intenciones propagandísticas. Para cubrir estos compromisos, el fotógrafo realizó frecuentes desplazamientos por una buena parte de nuestra geografía, siendo Castilla y León y Andalucía las comunidades que fotografió un mayor número de veces. Por

Fig. 01. Clifford, *Nopales y pitas*, Málaga, octubre de 1862. Negativo de cristal, positivo a la albúmina 29,2 x 42,7 cm. sobre cartulina 44 x 59,4 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España



ciudades, Sevilla y Toledo las más visitadas, con cuatro ocasiones cada una. Le siguieron Granada con tres y Ávila, Segovia, Alcántara (Cáceres), Barcelona, Málaga y Cádiz, con dos. No tenemos constancia que tomara fotografías en Galicia ni en ninguna localidad de la costa cantábrica ni limítrofe con Francia, a pesar de que cruzó en varias ocasiones la frontera para viajar fundamentalmente a París. Tampoco conocemos fotografías de Clifford que muestren lugares de la Comunidad Valenciana.

Durante estos desplazamientos, Clifford tomó un reducido número de vistas de arquitectura popular, una temática infrecuente en el conjunto de su producción fotográfica. En unos tiempos en los que el valor artístico de la arquitectura estaba en relación directa a su monumentalidad, aquellas construcciones austeras carecían de atractivo por ordinarias, por no tener la consideración de bien calificable como patrimonio arquitectónico, sino como un conjunto de casas que, como mucho, podrían llegar a tener interés como parte de un paisaje pintoresco. Este artículo se ocupa específicamente de algunas de estas fotografías, seguramente realizadas por iniciativa propia y, por lo tanto, sin las ataduras ni las obligaciones de los encargos profesionales, lo que las hace especialmente interesantes.

No obstante, que las tomara sin una voluntad propagandística o sin un reclamo patrimonial no quiere decir que no atendiese a su componente comercial. Es oportuno recordar que la fotografía era la fuente de ingresos de su familia y, como tal, supo ver el atractivo de estas construcciones populares para los gustos de su clientela extranjera. Es una hipótesis plausible plantear que Clifford realizó aquellas vistas para satisfacer el interés de las clases burguesas de su país por las culturas “exóticas”, igual que sucedió con las fotografías que comercializó de vegetación local de aspecto oriental, como *Sacromonte*; *Nopales y pitas* o *Palmeral*;¹ o los retratos grupales de personajes populares, como *Jitanos bailando* [sic]; *Jitanas*

1. *Sacromonte*, Granada, abril de 1854. Austin, Universidad de Texas, Harry Ransom Centre; *Nopales y pitas*, Málaga, octubre de 1862. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/118 (83); *Palmeral*, Elche, h. 1860. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700161.

cantando [sic] o *Traje de boda en La Gartera* [sic].² De este modo, gracias a la fotografía, su audiencia británica pudo contemplar y admirar, con la convicción de su veracidad, el pintoresquismo de los paisajes, pueblos y costumbres de España que hasta entonces apenas vislumbraban en las novelas románticas, en las crónicas de los viajeros o en los dibujos, acuarelas y óleos de los paisajistas, como veremos a continuación (fig. 1).

Para el turista extranjero que viajaba por nuestro país o hacía alto en su ruta a los países del Oriente Próximo, Andalucía representaba la imagen de una España pobre que, generalmente británicos y franceses, empezaban a descubrir como un cercano Oriente. Estos clichés, que se extrapolaron a todo el territorio nacional, se pusieron de moda en Europa como consecuencia de las corrientes culturales del Romanticismo surgidas a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Durante la primera mitad de esta última centuria, los encargados de narrar estos tópicos fueron los escritores, como George Borrow (1803 - 1881), con *The Bible in Spain*, 1843, o Richard Ford (1796 - 1858), con *Hand-Book for Travellers in Spain*, 1845; y los pintores y dibujantes, como David Roberts (1796-1864) con *Picturesque sketches in Spain taken during the years 1832 & 1833* y John Frederick Lewis (1804-1876) con *Lewis's Sketches of Spain and Spanish Character, made during his Tour in that Country, in the years 1833-4*. En la segunda mitad del siglo XIX, con el auge y el desarrollo técnico del revolucionario invento de captar imágenes, entraron en acción los fotógrafos.

Es una hipótesis razonable plantear que Clifford, viajero astuto y atento a los gustos y tendencias del mercado artístico, era consciente de estos estereotipos y trató de reflejar la imagen entre exótica y pintoresca que de España se tenía en el extranjero. Y lo hizo fotografiando la arquitectura popular que observaba en el paisaje cuando se desplazaba para cumplir con los cometidos de un proyecto comercial. Fotografías que servirían como recuerdo al excursionista del trayecto de su viaje —como el caso inédito de las relaciones y convergencias entre el itinerario de Clifford por Andalucía en 1859 con el realizado por el príncipe de Gales en fechas inmediatamente anteriores (Fernández Díaz-Fierros, 2021)—, para mostrar a su público británico construcciones que no tenían la oportunidad de ver in situ o como relato antropológico y costumbrista de las condiciones de vida una determinada población marginal.

En el inventario de referencia para el estudio de las fotografías realizadas por Clifford en España, a pesar de que la primera edición ya supera los veinte años (Fontanella, 1999, pp. 231-320) y aún está pendiente de completación con las nuevas aportaciones (Fernández Díaz-Fierros, 2020, pp. 75-88), se catalogan setecientos siete fotografías, de las cuales solo doce (1,70%) atienden a la arquitectura popular como el objetivo central de la composición o como otro que, sin serlo, tiene una importancia y un peso visual en la selección espacial. A continuación enumeramos estas vistas según los 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 sobre Gerardo F.

2. *Jitanos bailando*, La Alhambra, octubre de 1862. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, F-05776; *Jitanas cantando*, La Alhambra, octubre de 1862. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, F-05777; *Traje de boda en Lagartera*, Oropesa, Toledo, mayo de 1858 Madrid, Museo Nacional del Prado, HF00421.

Fig. 02. Clifford, *Sacro-monte y Barranco de los Jitanos* [sic], Granada, h. 1862. Negativo de cristal, positivo a la albúmina 31,3 x 41,3 mm., sobre cartulina 44 x 59,4 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España



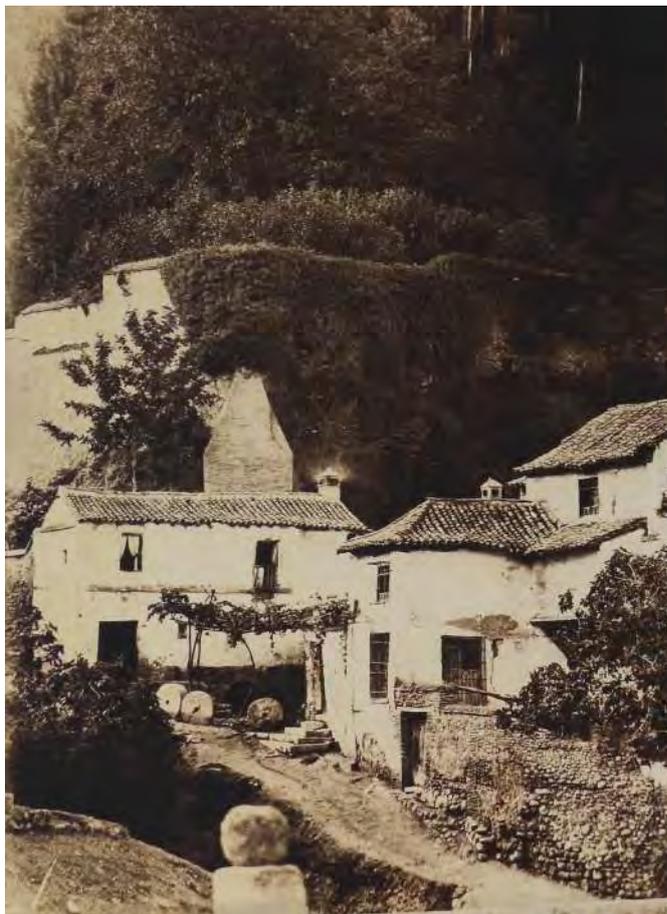
Kurtz, Publio López Mondéjar y el mencionado Fontanella: *Casas antiguas; Vista de una calle con la iglesia de Santo Tomé; La plaza de Portugalete; Vista del pueblo; Vista de la calle y la torre de la Catedral; Casa blanca encima de Valcaliente; Calle y vista de la Catedral; Molino árabe y Torre de Comares; Vista general desde Los Mártires; Calle de Cuacos; Sacro-monte y Barranco de los Jitanos* [sic]; y *Cuevas de los Jitanos* [sic], si bien esta última también podría agruparse dentro de la categoría “vegetación local”,³ (fig. 2).

A este listado habría que añadir una vista no catalogada por Fontanella y de la que nos ocuparemos en las páginas siguientes: *Molinos al pie de la Alhambra*, una fotografía tomada en abril de 1854 que nos muestra unas casas que formaban parte de un paisaje muy conocido para los viajeros que accedían al monumento «climbing up the hill from the town»,⁴ según escribió Clifford en su libro *A Photographic Scramble through*

3. *Casas antiguas*, Segovia, 1853. Londres, Victoria and Albert Museum, 35575; *Vista de una calle con la iglesia de Santo Tomé*, Toledo, h. 1853. Londres, Victoria and Albert Museum, 35540; *La plaza de Portugalete*, Valladolid, mayo de 1854. Londres, Victoria and Albert Museum, 35640; *Vista del pueblo*, Medina del Campo, primavera de 1854. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700051; *Vista de la calle y la torre de la Catedral*, Oviedo, 1854. Londres, Victoria and Albert Museum, 35669; *Casa blanca encima de Valcaliente*, Canal de Isabel II, h. 1856. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/38/6; *Calle y vista de la Catedral*, Toledo, 1859. Londres, Victoria and Albert Museum, 35539; *Molino árabe y Torre de Comares*, La Alhambra, h. 1862. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, F-05762; *Vista general desde Los Mártires*, La Alhambra, 1858. Londres, Victoria and Albert Museum, 35498; *Calle de Cuacos*, Cuacos de Yuste, primavera de 1858. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17/30/17; *Sacro-monte y Barranco de los Jitanos* [sic], Granada, h. 1862. Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17-LF/118 (72); *Cuevas de los Jitanos* [sic], Granada, octubre de 1862. Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, F-05788.

4. Traducido por el investigador al castellano: «trepando por la colina que sube desde el pueblo». Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661, p. 21.

Fig. 03. Clifford, *Molinos al pie de la Alhambra*, Granada, abril de 1854. Negativo de papel, positivo a la sal 39,4 x 31,6 cm. sobre cartulina. Colección Fierros, Santiago de Compostela



Spain, publicado en Londres entre octubre de 1861 y marzo de 1862.⁵ Seguramente se trate de la Cuesta del Rey Chico en una zona próxima al bosque de la Alhambra, en la ladera norte del recinto amurallado. Desde que se empedró su tramo inicial, a principios del siglo XX, se la conoce popularmente como la Cuesta de los Chinos (fig. 3).

La espontaneidad y la temática de esta vista está tan alejada de la grandeza de los monumentos y las obras civiles de nuestro país que centraron mayoritariamente la atención de Clifford, que nos invitan a pensar que en esas humildes construcciones de sencillos volúmenes dispuestos escalonadamente, con sus fachadas enjalbegadas, sus cubiertas de teja árabe, su característico emparrado y la sobriedad ornamental, el fotógrafo vio reflejado el pintoresquismo de paisajes, pueblos y costumbres de España que demandaba su aburguesada clientela europea.

En las fotografías que tomó Clifford de nuestro patrimonio monumental, la magnificencia y la escala eran el elemento fundamental de la composición, pues, en buena medida, de las proporciones y la escala dependen las virtudes de un monumento. Se deduce esta conclusión por la tendencia del galés a tomar planos generales que encuadraban la totalidad del volumen sin grandes perspectivas, pues prefirió acercarse

5. Traducido por el investigador al castellano: *Una aventura fotográfica por España*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661.

los monumentos al espectador aislándolos, evitando con ello desviar la atención del motivo protagonista. Igualmente, en las vistas del Canal de Isabel II, los trabajos de construcción y el maremágnum de las obras eran los aspectos centrales para registrar con su cámara. Pero, en el caso que nos ocupa, ¿qué atractivo observó Clifford en un conjunto de modestas casas populares carentes tanto del ornamento y el esplendor de los monumentos como del detalle constructivo de las obras del Canal? La hipótesis más probable es que, como ya hemos dicho, estuviera motivado por el creciente interés por el pintoresquismo de los paisajes andaluces y buscara documentar muestras del exotismo que reclamaban contemplar sus compatriotas, dando un giro argumental a su habitual práctica fotográfica.

Tomar esta vista debió ser todo un reto desde el punto de vista técnico. Es pertinente recordar la complejidad que suponía en aquellos tiempos el proceso de realización de una fotografía, desde la toma al revelado, especialmente para los fotógrafos ambulantes, como Clifford, que debían desplazarse con sus pesados equipos «while travelling in a country where the conveniences of transport are unknown»,⁶ según describió en el *Scramble*. Dificultades debidas, por un lado, a la técnica del calotipo —un negativo de papel que, por la propia transparencia de este material, exigía unos tiempos de exposición mayores el negativo de cristal, su sucesor a partir de 1855—, y por otro, a la incomodidad de trasladarse con su equipo fotográfico en una carreta tirada por mulas, «this long-eared animals, threatening destruction to our brittle pans, glasses, and bottles».⁷ Al peso de la cámara —se construían en maderas nobles, generalmente caoba, roble y nogal— y su volumen —el negativo estándar que manipulaba el fotógrafo galés tenía unas dimensiones extraordinarias de 42 x 31 cm. (Fernández; García, 2017, p. 176), había que añadir el trípode: un artefacto de madera que por su rigidez no se debía transportar ni manejar fácilmente. Si bien no conocemos ninguna fotografía de alguna de las cámaras que utilizó Clifford, este escribió en el *Scramble* al respecto del peso de su equipo, indicando que estaba entre las cinco y seis centenas, que era una medida utilizada en Inglaterra equivalente a 50,8 kg. la unidad.

«When from the size of the picture to be taken, the *photographic appareil* is necessarily on a very extensive scale, the whole, in all probability, weighting from five to six cwt.»⁸

Dadas las incomodidades y las dificultades del trabajo de los fotógrafos ambulantes que se desplazaban por España pertrechados con sus pesados equipos fotográficos, es digno de destacar que Clifford seleccionase

6. Traducido por el investigador al castellano: «en un país donde se desconocen las comodidades del transporte». Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661, p. 5.

7. Traducido por el investigador al castellano: «Estos animales orejados, que amenazan con destruir nuestras frágiles cacerolas, cristales y frascos». Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661, p. 6.

8. Traducido por el investigador al castellano: «Cuando debido al tamaño de la fotografía que se va a tomar, el equipo fotográfico ha de ser necesariamente muy voluminoso, con el peso total estando, probablemente, entre cinco y seis centenas». Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661, p. 6.

como motivo central una arquitectura que para la mayoría de sus contemporáneos pasaba inadvertida por ordinaria. Este caso ejemplar, junto con las otras vistas de temática similar antes mencionadas, demuestra que Clifford era mucho más que un fotógrafo de monumentos y obras civiles al servicio de la realeza, personalidades aristocráticas y administraciones públicas. Era un personaje inquieto, curioso e interesado por las novedades artísticas que llegaban de Europa y un precursor en el establecimiento de las bases estéticas que colaboraron a considerar a la fotografía como un medio de expresión con un lenguaje visual propio, sin plegarse a una norma.

También debemos indicar que *Molinos al pie de la Alhambra* es una de las fotografías menos vistas de la producción de Clifford, puesto que solo conocemos dos ejemplares: el custodiado en el Archivo Municipal de Granada y el mostrado en este trabajo, perteneciente a la colección de Dionisio Fierros (1827-1894), un pintor asturiano con el que Clifford mantuvo una estrecha y escasamente conocida relación amistosa y profesional (Fernández Díaz-Fierros, 2020, p. 83). Es muy probable que, derivado de ese afecto, el fotógrafo regalase al pintor algunas de sus fotografías más personales, especialmente las experimentaciones o los puntos de vista menos frecuentes, como este caso singular.

Compositivamente, *Molinos al pie de la Alhambra* es una imagen estática donde la precaria respuesta frente al tiempo de los equipos fotográficos de la época no debió suponer una limitación técnica, pues no hay agentes dinámicos que inmovilizar ni instante que los interrelacione. Dicho de otro modo: si bien el tiempo está presente, no hay un momento especial. Es, por consiguiente, una fotografía cargada de “tiempo ausente” que invita al espectador a mirar hacia unas casas en un determinado paisaje, en lugar de involucrarlo en la escena, como sucede en *Calle de Cuacos*, el siguiente caso de estudio. Una vista que atiende a la arquitectura y al ambiente de una calle de pueblo como fenómeno digno de ser registrado, situación que para muchos de los fotógrafos de su tiempo carecería de atractivo por cotidiana (fig. 4).

Calle de Cuacos está fechada en mayo de 1858 durante el viaje que realizó Clifford a Extremadura con el objetivo de tomar vistas de las propiedades del duque de Frías —función propagandística de la fotografía— y del histórico monasterio de Yuste, que un año antes había comprado el marqués de Mirabel y precisaba obras de restauración —función conservacionista—. El reportaje fotográfico fue financiado por Antonio Felipe María de Orleans (1824-1890) y María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón (1832-1897), duques de Montpensier (Piñar; Sánchez, 2017, pp. 128-129).

Se trata de un caso ejemplar en la obra de Clifford por su temática y composición, incluso respecto a las otras fotografías callejeras antes citadas, como Toledo y Medina del Campo, pues en la vista de Cuacos no hay monumentos ni edificios emblemáticos. Es tentador pensar que Clifford tomó esta imagen como paradigma de la entonces demandada imagen costumbrista de España, o quizá fue más directo, y la realizó para ser complaciente con el joven burgués del centro de la imagen —seguramente el marqués de Mirabel—, integrándolo como protagonista

Fig. 04. Clifford, *Calle de Cuacos, Cuacos de Yuste, Cáceres*, mayo de 1858. Negativo de cristal, positivo a la albúmina 40,1 x 29,1cm. sobre cartulina 62 x 47 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España



en la escena, tal como veremos a continuación. En cualquiera de las dos hipótesis, *Calle de Cuacos* transmite una idea diferente de la arquitectura, del paisaje y de la España de su tiempo. Es la fotografía como registro sin función y, por lo tanto, concebida de un modo más libre y menos condicionada por las exigencias y los intereses del encargo comercial (fig. 5).

Clifford ubicó al joven marqués en el centro del encuadre, el lugar de mayor atracción visual.⁹ Situar personajes en el sitio que más interesaba dentro del marco es un recurso que el fotógrafo, como compositor, utilizaba con destreza para transmitir una mejor comprensión del espacio, aportando una personal calidad estética la imagen resultante. Se proyecta un juego de miradas que produce, en términos plásticos, una tensión inducida entre la ubicación del figurante y la virtual del punto que ocupa el fotógrafo y, además, como espectadores, Clifford nos involucra en la acción y nos traslada con él a Cuacos de Yuste, invitándonos a mirar a través de sus ojos.

Conclusiones

Tras una lectura atenta de *A Photographic Scramble through Spain* se deduce el interés de Charles Clifford en temas históricos y patrimoniales en unos tiempos en los que estos conceptos eran todavía muy incipientes en España. A mediados del siglo XIX la arquitectura vernácula estaba todavía muy lejos de considerarse en nuestro país un bien de interés desde el punto de vista arquitectónico, pues la componente histórica no

9. Sobre la ubicación: el peso de un elemento variará según su posición en el cuadro porque el espacio plástico es anisótropo y por lo tanto no todas las zonas tienen el mismo valor.



Fig. 05. Clifford. Vista de una calle con la iglesia de Santo Tomé, Toledo, h. 1853. Negativo de papel, positivo a la albúmina sobre cartulina 57 x 47 cm. Londres, Victoria and Albert Museum. Vista del pueblo, Medina del Campo, primavera de 1854. Negativo de papel, positivo a la albúmina 24 x 41 cm. sobre cartulina 41 x 54 cm. Londres, The Royal Collection Trust



estaba tan clara como en los monumentos y su simplicidad y economía de medios, tanto constructivos como ornamentales, todavía menos. Sin embargo, para Clifford, estas modestas construcciones de volumetría elemental que observaba cuando recorría algunas regiones y ciudades del país para cumplir con los compromisos y las obligaciones de un encargo profesional, representaban un buen ejemplo de una tradición, una cultura y una historia de España y, consecuentemente, también eran dignas de ser registradas.

De lo expuesto en las páginas precedentes se deduce la capacidad de Clifford para ver de un modo más adelantado y libre que la mayoría de los fotógrafos de su generación y, por lo tanto, menos condicionado por las tendencias ortodoxas de su tiempo. Corrientes que no apreciaban ningún motivo de interés en unas construcciones aisladas de arquitectura vernácula o en un conjunto de ellas formando una calle de un pequeño pueblo. No obstante, no debemos olvidar que Clifford era un astuto comercial de la fotografía y, seguramente, esta arquitectura captó su atención como paradigma de la visión pintoresca de la vida y las costumbres de nuestro país que tenía su clientela británica. No es aventurado suponer la curiosidad con la que serían recibidas estas fotografías por el espectador anglosajón, ávido de salir de los corsés victorianos, y que vería así confirmadas las noticias de España que procedían de los viajeros románticos, como George Borrow y Richard Ford.

BIBLIOGRAFÍA

BULLOUGH AINSCOUGH, Rachel. “Globos y caballos”, en *Revista Internacional de la Imagen*, volumen 2, n.º 2, Common Ground España, 2015.

CLIFFORD, Charles. *A Photographic Scramble through Spain*, Londres: Marion & Co., h. 1861-1862. Madrid: Biblioteca Nacional de España, ER/5661.

FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, Pablo. “Charles Clifford: un fotógrafo británico en la Sevilla de los duques de Montpensier”, en *IV Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía, 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, del 27 al 29 de octubre de 2021.

FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS, Pablo. “Charles Clifford en la Colección Fierros”, *REIA*, n.º 16, Madrid: Universidad Europea, agosto, 2020, pp. 75-88.

FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio; GARCÍA BALLESTEROS, Teresa. *Descubriendo a Luis Masson, fotógrafo en la España del XIX*, Málaga: Ediciones del Genal, 2017.

FONTANELLA, Lee. *Clifford en España: un fotógrafo en la Corte de Isabel II*, Madrid: El Viso, 1999.

PIÑAR SAMOS, Javier; SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos. “La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847 - 1890)”, en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839 - 1939: un siglo de fotografía*, Hernández Latas, José Antonio (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 104 - 132.