
Pablo Blázquez Jesús

Cuerpos Etéreos. Sobre lo efímero de la creación arquitectónica

Juan Domingo Santos y Carmen Moreno Álvarez

Ruina y restauración moderna

Esteban Herrero Cantalapiedra

Los fabricantes de imágenes

Nuria Álvarez Lombardero

Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies van der Rohe y Rem Koolhaas

Juan Ignacio Mera González

¿Quién es Gardella?

Ignacio G. Pedrosa

Una bóveda celeste en el Auditorio Kresge

Carlos Revuelta

La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento Italiano

Marta Rodríguez Iturriaga

El paisaje desde la arquitectura: los espacios para la contemplación en la Alhambra y el Generalife

Manuel Serrano Marzo

Biografía y objetos. Espacios para la memoria

Carlos Solé Bravo

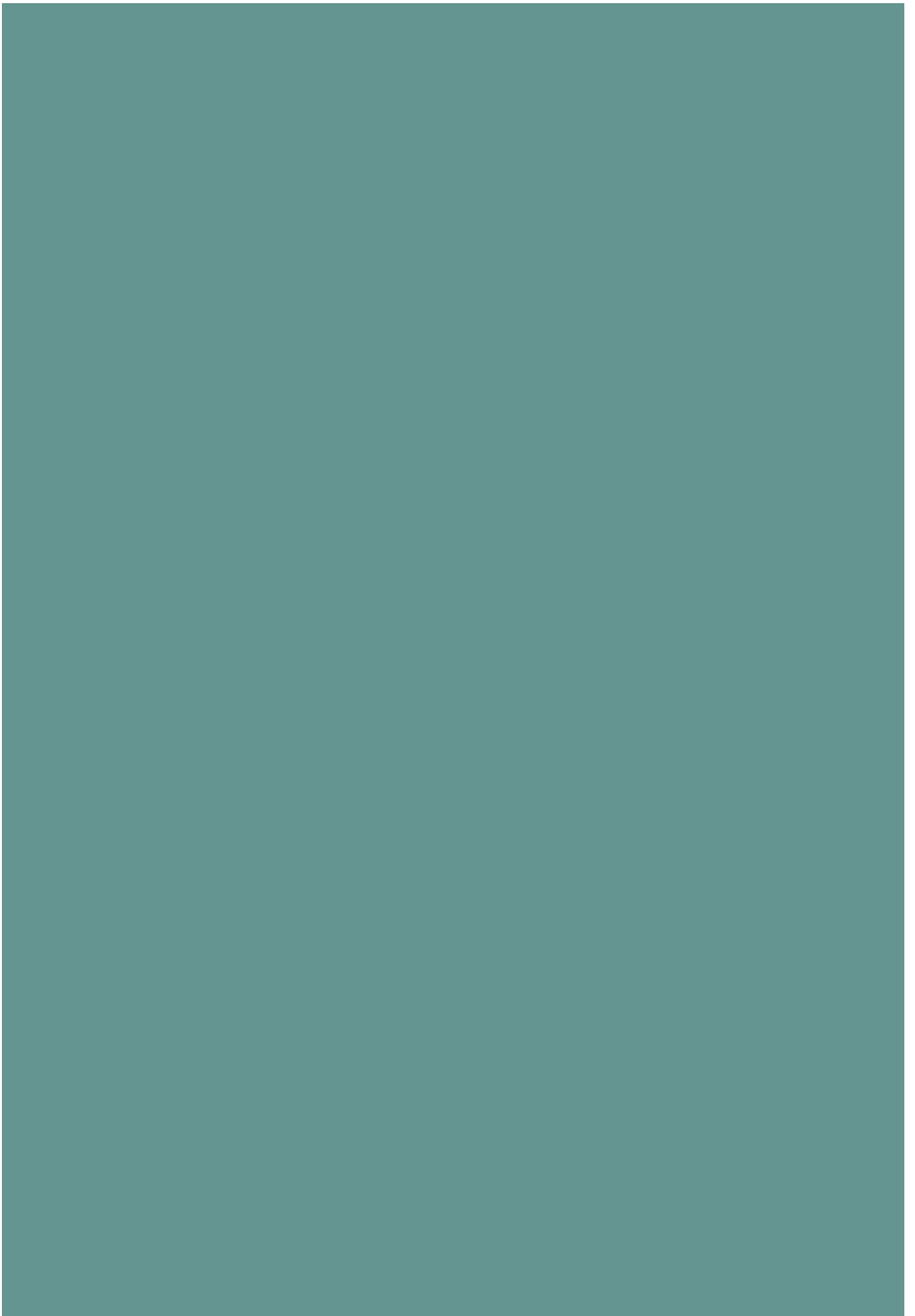
Reconstruyendo la casa tecnológica de los Foster en Hamsptead

José Vela Castillo

Escribir la arquitectura - Kawabata Yasunari

Ángel Verdasco

Integrar la anomalía. Estrategias proyectuales paralelas en la obra de Inza



REIA

#10

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA



Universidad
Europea

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #10

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Juan Calatrava
Universidad de Granada

Ricardo Sánchez Lampreave
Universidad de Zaragoza

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

Marcos Cruz
The Bartlett School of Architecture. London

Bruno Melotto
Politecnico di Milano

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Moclús
Universidad de Zaragoza

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Prada
Universidad Politécnica de Madrid

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruiz
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Miquel Adriá
Crítico e historiador de arquitectura. México

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

EDITORES

Fernando Espuelas
Óscar Rueda
David Casino

CONSEJO EDITORIAL

Sergio Calvo
Vicerrector y Director de la Escuela de Doctorado e Investigación. UEM

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

Miguel Lasso de la Vega
Subdirector de la Escuela de Arquitectura, Diseño e Ingeniería Civil. UEM

Francisco Domouso
Director del Departamento de Sociedad Civil

Fernando Márquez Cecilia
Director de El Croquis

Fernando Espuelas
Departamento de Sociedad Civil. UEM. Editor

Óscar Rueda
Doctor arquitecto. Editor

David Casino
Departamento de Sociedad Civil. UEM. Editor

Fabrizio Santos
Departamento de Sociedad Civil. UEM

Susana Moreno
Departamento de Sociedad Civil. UEM

José Luis Esteban Penelas
Departamento de Sociedad Civil. UEM

Fernando Menis
Universidad Europea de Canarias

Bruno Sauer
Universidad Europea de Valencia

REIA es una revista de investigación indexada en
AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET y DICE

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL
José Real

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN
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 | COPYRIGHT
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 una
licencia igual a la que regula la obra original.

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

ENVÍO Y RECEPCIÓN

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

Se deben adjuntar dos archivos en formato Word:

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

NOTA DE LOS EDITORES

REIA nace en 2013 para sumarse al campo de las publicaciones científicas en el área de la arquitectura con una vocación transdisciplinar y con el objetivo de ofrecer a ensayistas, investigadores y alumnos de doctorado la oportunidad de dar conocer sus trabajos y contribuir al debate de la arquitectura como ámbito de complejidad. Por tanto REIA no plantea temas específicos en cada número para dar cabida a investigaciones de difícil encaje en los campos de especialización.

Hemos llegado al número 10 cinco años después de que la Universidad Europea impulsara su puesta en marcha. En ese tiempo hemos publicado 110 artículos que corresponden a 55 autores, lo que supone que hay un número reseñable de autores que han reiterado el envío de trabajos a números diferentes.

A partir del 1 Enero de 2018 REIA se encuentra incluida en el AVERY INDEX de revistas de investigación, lo que ratifica la calidad y el rigor de nuestro funcionamiento.

Por todo ello, aprovechamos la ocasión para agradecer a los autores la confianza que nos han mostrado al remitir sus trabajos y a los lectores la receptividad para atender nuestra publicación número tras número. Esperamos seguir siendo dignos de todos ellos.

ÍNDICE

-
- 9 Pablo Blázquez Jesús
Cuerpos Etéreos. Sobre lo efímero de la creación arquitectónica
- 27 Juan Domingo Santos y Carmen Moreno Álvarez
Ruina y restauración moderna
- 39 Esteban Herrero Cantalapiedra
Los fabricantes de imágenes
- 59 Nuria Álvarez Lombardero
Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies van der Rohe y Rem Koolhaas
- 79 Juan Ignacio Mera González
¿Quién es Gardella?
- 99 Ignacio G. Pedrosa
Una bóveda celeste en el Auditorio Kresge
- 117 Carlos Revuelta
La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento Italiano
- 137 Marta Rodríguez Iturriaga
El paisaje desde la arquitectura: los espacios para la contemplación en la Alhambra y el Generalife
- 153 Manuel Serrano Marzo
Biografía y objetos. Espacios para la memoria
- 169 Carlos Solé Bravo
Reconstruyendo la casa tecnológica de los Foster en Hampsstead
- 195 José Vela Castillo
Escribir la arquitectura - Kawabata Yasunari
- 213 Ángel Verdasco
Integrar la anomalía. Estrategias proyectuales paralelas en la obra de Inza

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Pablo Blázquez Jesús

Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
pablo.blazquez.jesus@gmail.com

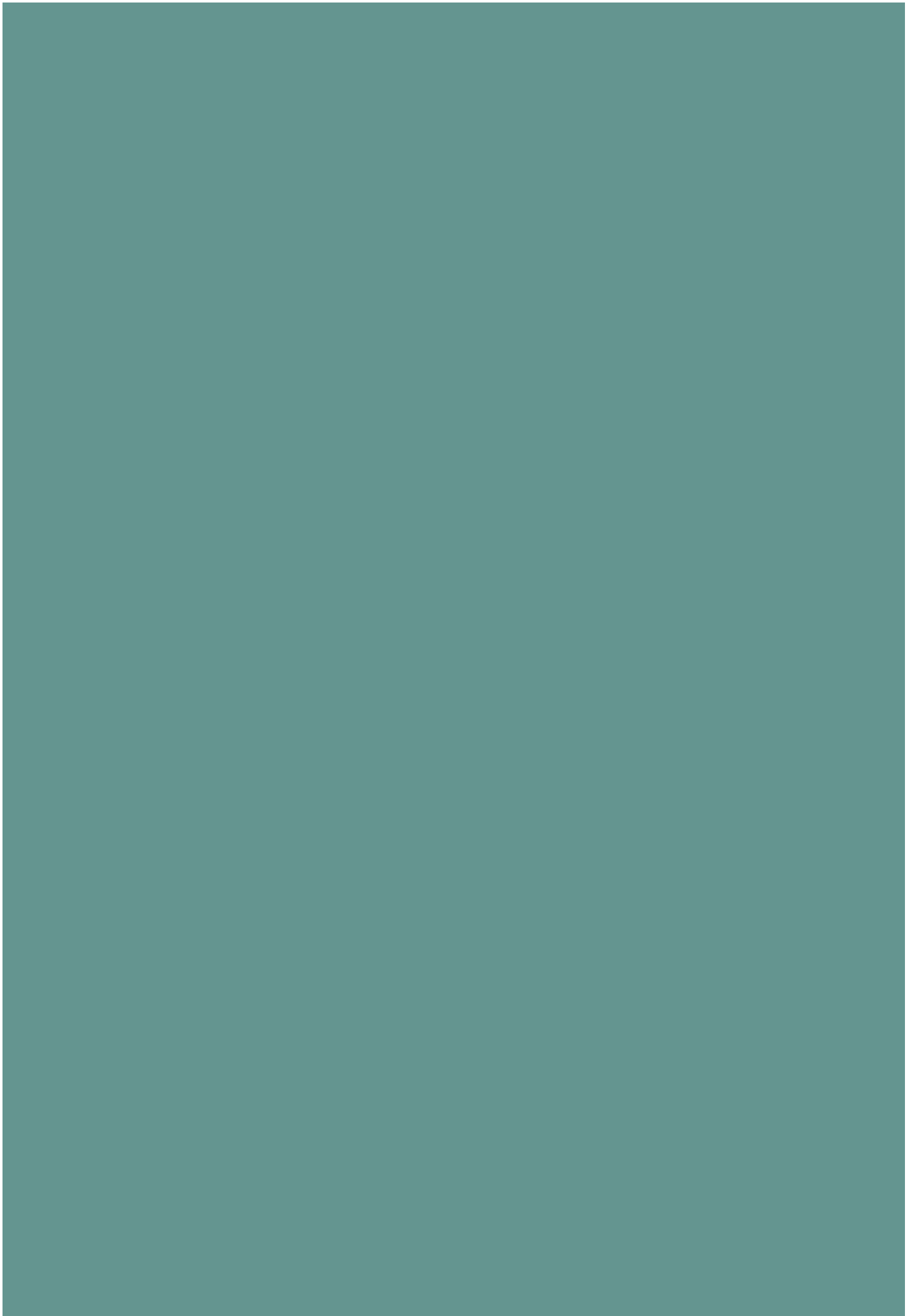
Cuerpos Etéreos. Sobre lo efímero de la creación arquitectónica / Ethereal Corps. About the ephemeral nature of the architectural creation

El objetivo del artículo es el de construir una base teórica que permita defender la hipótesis de que cualquier ciudad, así como toda arquitectura, es temporal, efímera y en constante transformación. Mediante el análisis de diversos casos de estudio se hará evidente que cualquier manifestación arquitectónica, desde el mismo momento en el que se sitúa en la realidad, tiene que ver con la entropía, y por extensión con el tiempo y la destrucción. Asumiendo esta posición y a modo de conclusión, se analizarán dos proyectos de Enric Miralles como ejemplos que permiten vislumbrar estrategias flexibles, inconclusas y abiertas en aras de una sostenibilidad real.

The objective of the article is to create a theoretical basis that allows to defend the hypothesis that any city, as well as every architecture, is temporary, ephemeral and ever-changing. Through the analysis of several case study, it will become evident that any architectural manifestation, from the very moment it is situated in reality, is related with entropy, and in consequence with time and destruction. As a conclusion and assuming this pose, two projects of Enric Miralles will be analyzed as examples that allow to glimpse flexible, unfinished and opened strategies in order to a real sustainability.

Arquitectura, Ciudad, Tiempo, Destrucción, Entropía, Miralles /// Architecture, City, Time, Destruction, Entropy, Miralles

Fecha de envío: 24/09/2017 | Fecha de aceptación: 21/11/2017



En el año 2006 el Gobierno de Abu Dhabi anunció la construcción de una nueva ciudad de 640 hectáreas sobre el desierto de los Emiratos Árabes Unidos. Un año después el proyecto, que concebía la creación de la primera urbe sostenible y autosuficiente, fue adjudicado al equipo de arquitectos Foster + Partners. Masdar fue el nombre que recibió la metrópolis y su construcción comenzó en 2008, una ciudad que aspiraba a convertirse en un campo de investigación para el estudio de energías renovables y tecnologías limpias con un esquema urbanístico basado en los asentamientos árabes tradicionales de baja altura y alta densidad.

En la película *A hologram for the King*, estrenada en 2016 y dirigida por Tom Tykwer, Alan Clay, protagonizado por Tom Hanks, encarna la figura de un empresario estadounidense que se traslada a Arabia Saudí en busca de nuevas oportunidades de negocio intentando dejar atrás la crisis financiera de su país. En una de las escenas de la película el protagonista observa a un grupo de trabajadores cuyo cometido es el de barrer la arena del desierto de las carreteras que se posan sobre el agreste desierto de Rub al Khali antes de que desaparezcan. Este paisaje constituye uno de los territorios más inhóspitos del planeta con más de 650.000 kilómetros cuadrados de arena que conecta los países de Yemen, Omán, Emiratos Árabes Unidos y Arabia Saudí.

El 11 de abril de 2002 y en el marco de la III Bienal de Arte Iberoamericano, Francis Alÿs en colaboración con el curador mejicano Cuauhtémoc Medina, convocaron a quinientos voluntarios en la desértica periferia de Lima. La *performance* consistió en disponer una fila de personas en torno a una duna de 500 metros de diámetro para, palada a palada, conseguir desplazarla de su emplazamiento original. La perturbación fue infinitesimal, apenas 2 centímetros, pero sirva el título de esta acción, *Cuando la fe mueve montañas*, como resonancia metafórica de la batalla incesante del ser humano contra el tiempo [figura 1].

Al igual que el castigo mitológico de Sísifo, y el de aquel ejército de trabajadores condenados a vagar eternamente desplazando arena de un lugar a otro, cualquier ciudad constituye en sí misma un desierto en el que estamos abocados a una lucha y conflicto perpetuo. La visión desde la *Vía dei Fori Imperiali* camino hacia el Coliseo, por ejemplo, permite observar como el Foro Romano se hunde bajo la cota del nivel de la calle, una clara muestra de que nuestras urbes no son más que una superposición de estratos en los que tiempo y materia son los protagonistas principales. Es en ese preciso instante en el que toman sentido las palabras de Rodolfo Lanciani

Fig. 1. Francis Alÿs. *Cuando la fe mueve montañas*. 2002.



en las que nos recordaba que si el Foro de Trajano, excavado por Pío VII a principios del siglo XIX, no fuera barrido una vez por semana, al final de cada año se encontraría cubierto por más de dos centímetros de polvo, o lo que es lo mismo, por más de dos metros al cabo de un siglo.¹

La acción sobre el desierto peruano, y la afirmación del arqueólogo italiano Lanciani, nos permiten reflexionar sobre la energía necesaria para mantener nuestras ciudades en un estado de conservación anclado a un tiempo concreto, en el caso de Roma al pasado, en Masdar a un presente continuo.

Si el proyecto urbanístico de Masdar, modelo de ciudad construida *ex-novo* y autosostenible, precisa de una batalla constante frente al medio en el que se inserta para que no desaparezca, resulta irónico ver entre las entidades financieras que patrocinan su construcción al Fondo Mundial para la Naturaleza. La autosuficiencia de esta metrópolis se apoya en el abastecimiento energético a través de enormes parques eólicos y fotovoltaicos que, como la urbe, tienen que ser mantenidos a base de energéticos sacrificios económicos y humanos frente al empuje del desierto, ¿debemos entonces considerar este ejemplo como modelo de ciudad sostenible?.

Las Cataratas del Niágara figuran en la actualidad como uno de los principales reclamos turísticos de la frontera entre Canadá y Estados Unidos. En el año 1969 el Río Niágara fue desviado durante seis meses por el Ejército de Ingenieros de los Estados Unidos ante la constante erosión que el transcurso de sus aguas estaba provocando. Robert Smithson recoge este insólito momento: “(...) incluso las apuntalaron. Detuvieron las cataratas del Niágara durante un tiempo porque se estaban desgastando, y después pusieron unas barras de acero en la roca de modo que mantuvieran su apariencia natural”.² [figura 2]

Este mismo cuerpo de ingenieros requirió en 1941 de los servicios de Harold Fisk para que iniciara un estudio sobre la evolución geológica e hidrográfica del Río Mississippi a lo largo de su historia. Tres años después Fisk presentó como resultado un catálogo de planos en el que cada una de las tonalidades representaban el curso del río en diferentes épocas, desde 1944, 1880, 1820, 1765 (...) [figura 3].

Es frustrante pensar que después de veintiocho años de aquel desplazamiento bíblico de las aguas del Niágara, aquellas personas uniformadas no concibieran que un río o una catarata constituyen en sí mismas un paisaje en continua transformación.

En la película *Smoke*, dirigida por Wayne Wang en 1995, el actor Harvey Keitel encarna la figura de un estanquero del distrito de Brooklyn que durante cuatro mil días se dedica a tomar una fotografía diaria enfocando un mismo punto, la esquina entre la calle tercera y la séptima avenida a las ocho de la mañana. Una acción capaz de desvelarnos el paso del

1 Puede estudiarse en: Lanciani, Rodolfo. *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Quasar, Roma, 1998.

2 Smithson, Robert, “La entropía se hace visible”, en *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*, Ed. Javier García-Germán, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp. 58.

Fig. 2. Cataratas del Niágara. 1969.



Fig. 3. Cartografía del Río Mississippi, Harold Fisk, 1944.

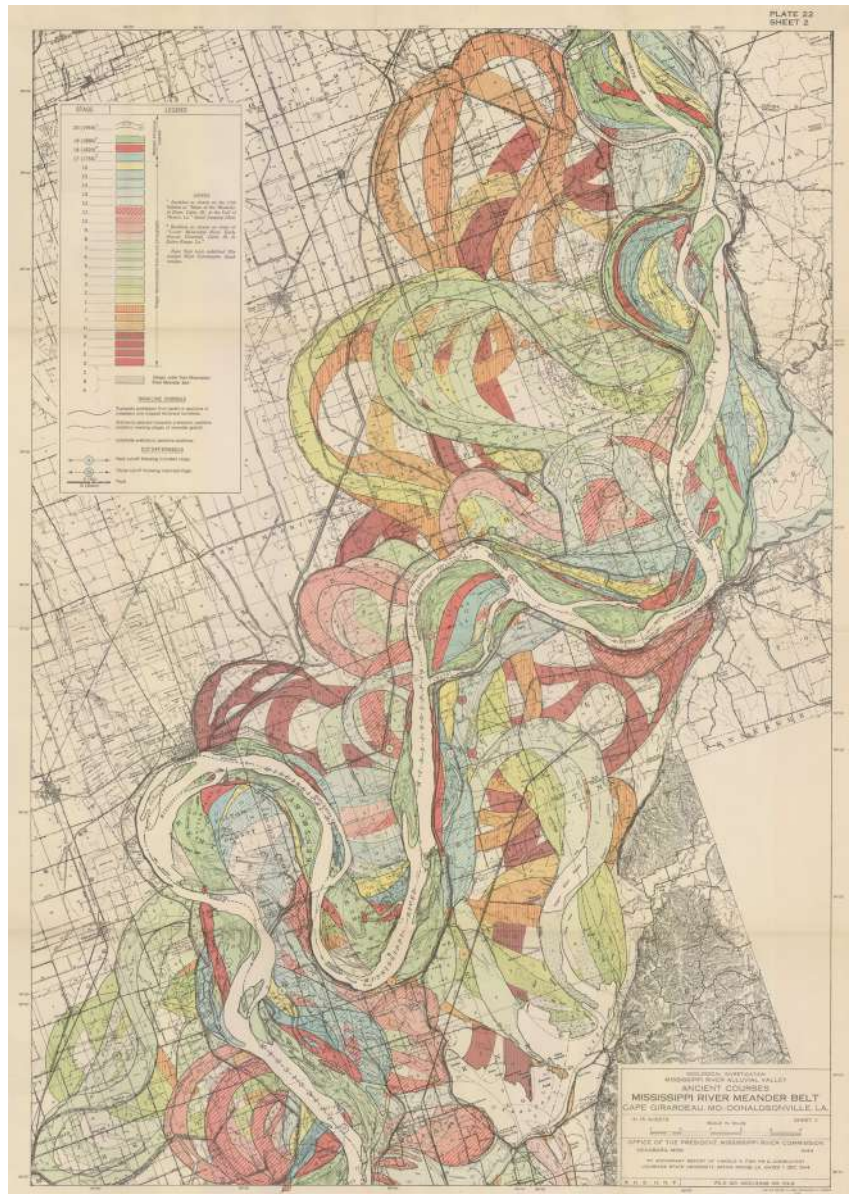


Fig. 4. Michael Wesely, Potsdamer Platz.
1997-1999.



tiempo de una parte del mundo en la que distintos personajes, luces, y sombras configuran un escenario cambiante en lo que él denomina “La obra de su vida”. Parece que algo de la épica tarea del filme se esconde tras el trabajo del fotógrafo alemán Michael Wesely quien a través de sus instantáneas [figura 4], que recuerdan a las cronofotografías realizadas por Etienne Jules Marey en el siglo XIX³, es capaz de condensar el tiempo sobre un fragmento urbano de la ciudad de Berlín.

Si realizásemos cartografías similares a la realizadas por Fisk o Wesely sobre nuestras ciudades podríamos observar el desplazamiento de ingentes cantidades de materia que, como si de un río se tratase, han conseguido disipar antiguas construcciones, calles y plazas, dando lugar a la conclusión de que cualquier ciudad es un territorio en mutación. Esto hace que la forma urbana sea mera provisionalidad construida, un estado intermedio de materia que tiende desde un momento inicial, generado a través de un proceso energético necesario para su construcción, hasta una forma final fruto del paso del tiempo y la degradación, lo que agota la concepción de cualquier estructura estable y perpetua, y es que como promulga Sanford Kwinter: “En cierto sentido, da la impresión de que el concepto de forma se define como el estado de un sistema en un momento concreto del tiempo. De hecho, las formas no representan nada en absoluto, sino más bien *momentos estructuralmente estables* en la evolución de un sistema (...) Las formas son siempre despliegues nuevos e impredecibles determinados por sus aventuras en el tiempo”.⁴

En el caso particular de Masdar, así como el de cualquier otra ciudad construida sobre este tipo de paisajes, el problema al que se enfrentan es el de la desertificación, un proceso de plácida violencia, en el que el tiempo

3 Puede estudiarse en: Braun, Marta, *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

4 Kwinter, Sanford, “Paisajes de cambio: los *Stati d’animo* de Boccioni como teoría general de modelos”, en *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, Ed. Iñaki Ábalos, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp. 109, 112.

acabará sepultando ciudades enteras y obligando al desplazamiento forzoso de sus habitantes. Emulando los ejemplos anteriores, si fuésemos capaces de proyectar los sosegados movimientos que estas montañas realizarán sobre una Masdar “sostenible”, es decir sin gasto energético alguno de oposición frente al medio, encontraríamos que tras esta nueva ciudad se esconde tan sólo una nube de arena que persevera imparable. Sería interesante registrar las distintas formas de la ciudad de Masdar desde su génesis, construcción, abandono hasta su desaparición en un territorio en el que el futuro se convierte en pasado. El resultado podría dar lugar a un bonito diálogo como el de Hamlet y Polonio sobre las distintas formas de animales contenidas en una nube y en torno al que Josep Quetglas expresaba: “Porque existe un arte —el preferido del príncipe de la melancolía y por algún personaje de Baudelaire— de reconocer figuras en las nubes (...) el arte de reconocer la nubosidad de lo quieto, el arte de saber ver un desvanecimiento, un envejecimiento, una transición, un cambio —que asoma ya emborronando la imagen (...) Incluso puede reconocerse que los mismos signos que usamos para hablar —las palabras— están encarnados en un vaho flotante, indeterminado, movedizo. No puede suponerse que las palabras «ciudad», «mesa», «perro» estén dando nombre, desde siempre, a figuras estables. Las palabras circulan por el tiempo como las nubes por el cielo (...) Las palabras que usamos tienen la misma movilidad vaporosa que las nubes. Creemos que designan figuras fijas sólo porque el sonido o el trazo de sus letras se mantiene igual o parecido desde generaciones, pero aluden a figuras movedizas, inestables, indeterminadas. ¿Qué nube es «Ciudad»?”⁵.

Esta nueva perspectiva otorga a cualquier urbe existente la condición de provisionalidad eterna ligada irremediabilmente al concepto de entropía. Mientras que el Primer Principio de la Termodinámica postula la conservación cuantitativa de la energía, la Segunda Ley de la Termodinámica describe cómo en un ciclo irreversible la variación de entropía es siempre positiva, es decir, todo sistema abierto tiende hacia el desorden.

La entropía introduce entonces dos variables como son el tiempo y la destrucción; siendo pocos los arquitectos y urbanistas que las hayan asumido como parte indisoluble de la disciplina, y por extensión de la vida misma, ya que esto equivaldría a aceptar que toda creación es temporal y efímera, aunque desde un primer momento aspire a durar eternamente.

Frente al problema de la desertificación, el arquitecto Magnus Larsson ha desarrollado un proyecto experimental apoyado en el uso del *Bacillus Pasteurii*, un microorganismo que se encuentra en los humedales y zonas pantanosas y que consigue solidificar la arena de las dunas convirtiéndolas en roca arenisca en tan sólo un día. La intervención consistiría en la inyección de esquejes de la bacteria a lo largo de 6.000 kilómetros a lo ancho del continente africano, una suerte de muralla invisible que conseguiría proteger las ciudades existentes frente al avance del desierto y crear nuevas urbes sumergidas bajo el territorio. Recuerda este proyecto desde el posicionamiento adoptado por el arquitecto, a la intervención

5 Quetglas, Josep, “Nubes, ángeles y ciudades”, *Quaderns D’Arquitectura i Urbanisme* 183, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1989, pp. 125.



 Fig. 5. Carlos Quevedo. Castillo de Matrera.
 2011

de consolidación sobre el Coliseo de Roma que realizase en el siglo XIX Raffaello Stern, o la reciente restauración de Carlos Quevedo sobre el Castillo Matrera galardonada con el Premio Torres Clavé del Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz [figura 5]. En todas ellas existe un afán por detener una forma concreta del objeto arquitectónico, ya sea un paisaje, edificio, o ciudad, a través de la inclusión de estructuras contemporáneas —bacterias, espolones cerámicos u hormigón— negando su condición entrópica.

Poco tiempo antes de ser elegido concejal de la Municipalidad de Buenos Aires en 1856, Domingo Faustino Sarmiento, que llegaría a ser Presidente de la República Argentina doce años después, se instaló a orillas del Río Carapachay en una pequeña vivienda con fachada de madera y cubierta de tejas, estableciendo allí su lugar de descanso durante más de treinta años. Haroldo Conti describe este enclave seis años antes de la llegada del político: “No se puede decir que el río cambie de una manera en invierno y de otra manera en verano. Cambia. Eso es todo. Las islas, por el contrario, parecen distintas con cada estación que llega. No sólo por la intensidad del verde, en el verano, sino por algo mucho más sutil. En el invierno, desde el río abierto, se pierden en una lejanía brumosa. De pronto están, de pronto no están (...) Marchando sobre el agua, las costas se desplazan en una forma extraña y los mismos elementos, dispuestos al parecer de otra manera, mudan constantemente el paisaje”.⁶

El Delta del Paraná es hoy un territorio de casi 1.400.000 hectáreas formado por una red de ríos, arroyos y canales que arrastran grandes cantidades de limos, arenas, arcillas y materias orgánicas envueltas en un incesante juego de adiciones y sustracciones.

⁶ Conti, Haroldo, *Sudeste*, Bartleby, Madrid, 2009, pp. 58, 143.



Fig. 6. Niels Mickers. Casa Museo Sarmiento. 2014.

Rememorando la voráGINE de colores de las láminas de Harold Fisk, es fácil imaginar que aquella pequeña vivienda del mandatario argentino construida junto al curso del agua, con un material tan perecedero como el sauce, habrá desaparecido y se encontrará disgregada en miles de pequeños pedazos que seguro formarán parte de la constelación de islas efímeras que construyen este espacio de naturaleza fugaz. Sin embargo, la vivienda pasó a manos del Consejo Nacional de Educación después de la muerte de Faustino Sarmiento en 1888 quien la mantuvo a duras penas hasta que en 1966 fue declarada Monumento Histórico Nacional. Tres décadas después, la Municipalidad de Tigre se encargó de aislar el “monumento” a través de la construcción de una urna de cristal fijada a una subestructura metálica que, a modo de sarcófago póstumo, protege cual tesoro el “estado original” de la antigua casa, convertida en la actualidad en un lugar para el recuerdo [figura 6].

Es lícito cuestionarse sobre la decisión de aislar el objeto arquitectónico como medida de protección frente al paso del tiempo. Cualquier museo es un claro ejemplo de esta actitud conservacionista. Son muchas las obras arquitectónicas, incluso de gran escala, que han sido trasladadas desde sus lugares originales hasta estos nuevos receptáculos. El Ara Pacis, por ejemplo, es una de ellas: Erigido como altar para recordar las victoriosas campañas de Augusto en Galia e Hispania, quedó en el olvido hasta su hallazgo en 1903. En 1938 Mussolini ordenó construir un pabellón para su protección, y más de un siglo después de su descubrimiento, fue trasladado al interior de un nuevo museo inaugurado en 2006 y proyectado por Richard Meier en uno de los pocos edificios de arquitectura contemporánea de Roma.

El Ara Pacis fue dedicado a la diosa Pax, hija de Júpiter. Hasta este momento dos son las edificaciones que han tenido que construirse para conservarlo. Acaso sea Júpiter, deidad de la mitología romana, causante en sus orígenes de las condiciones climáticas y los ciclos agrarios, el que mortifica al pueblo romano y le obliga a trasladar cada cierto tiempo aquella pieza a un nuevo y remozado edificio dispuesto a sufrir de nuevo el castigo divino.

Siguiendo el legado del Ara Pacis, es lógico imaginar cómo la futura casa de Faustino Sarmiento precisará de una intervención similar frente al paso del tiempo, pudiendo llegar incluso al extremo de construir un contenedor para preservar la urna de cristal que alberga en su interior la vivienda, como si de un juego de *matrioskas* se tratase.

En el condado de Wiltshire, al suroeste de Inglaterra, tuvo lugar en 1960 un experimento en y con el tiempo. Sobre una llanura cercada fueron volcadas tierras calizas y turba en un volumen semejante al foso excavado en paralelo de 27 metros de largo, 7 de ancho y 2 de profundidad. En el interior del túmulo se introdujeron distintos objetos de cuero, cerámica y tejidos [figura 7]. El objetivo de esta suerte de “arqueología experimental”,⁷ que recibió el nombre de experiencia *Overton Down*, era comprender los procesos que se produjesen en el yacimiento, analizando la alteración de las condiciones tanto del terraplén, como de las muestras contenidas en él a través de catas en distintos años que permitiesen el estudio del conjunto. La primera tuvo lugar en 1962 y ya en la segunda, tomada dos años después, se observó que la forma de túmulo y foso había variado, y los objetos enterrados empezaban a decolorarse.⁸ En la actualidad y cuando aún restan por acometer las catas que tendrán que realizarse en 2024 y 2088, ciento veintiocho años después de su construcción, podemos concluir que foso y túmulo están condenados a encontrarse, devolviendo a la Tierra el material que fue prestado para erigir aquel montículo [figura 8].

En la misma entrevista en la que Robert Smithson mencionaba el suceso de las Cataratas del Niágara, el artista concluía: “La geología también tiene su entropía en la que todo paulatinamente sufre un desgaste. Podría llegar el momento en que la superficie de la Tierra se desplomara y desintegrara, de modo que en cierto sentido el proceso irreversible se metamorfoseara”,⁹ y es que como escribiese el poeta Ángel González: “Nada se le puede resistir al Tiempo y todo acaba por sucumbir a su incesante y demoledora malicia; (...) no hay nada que no haya sido antes”.¹⁰ Si entendemos la arquitectura como un proceso mediante el cual un cúmulo de materiales es transportado para formar nuevas

7 Puede estudiarse en: Renfrew, Colin y Bahn, Paul, *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Akal, Madrid, 2011.

8 Puede estudiarse en: *The experimental earthwork project, 1960-1992*, Council for British Archaeology, York, 1996.

9 Smithson, Robert, “La entropía se hace visible”, en *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*, Ed. Javier García-Germán, Gustavo Gili, Barcelona, 2009, pp. 53.

10 González, Ángel, “Quizás no fue para tanto”, en *El esplendor de la ruina*, Ed. Antoni Mari, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2005, pp. 135.



Figs. 7-8. Overton Down, 1960 - Secciones de Overton Down, 1960-1962-1964-1968-1976-1992.

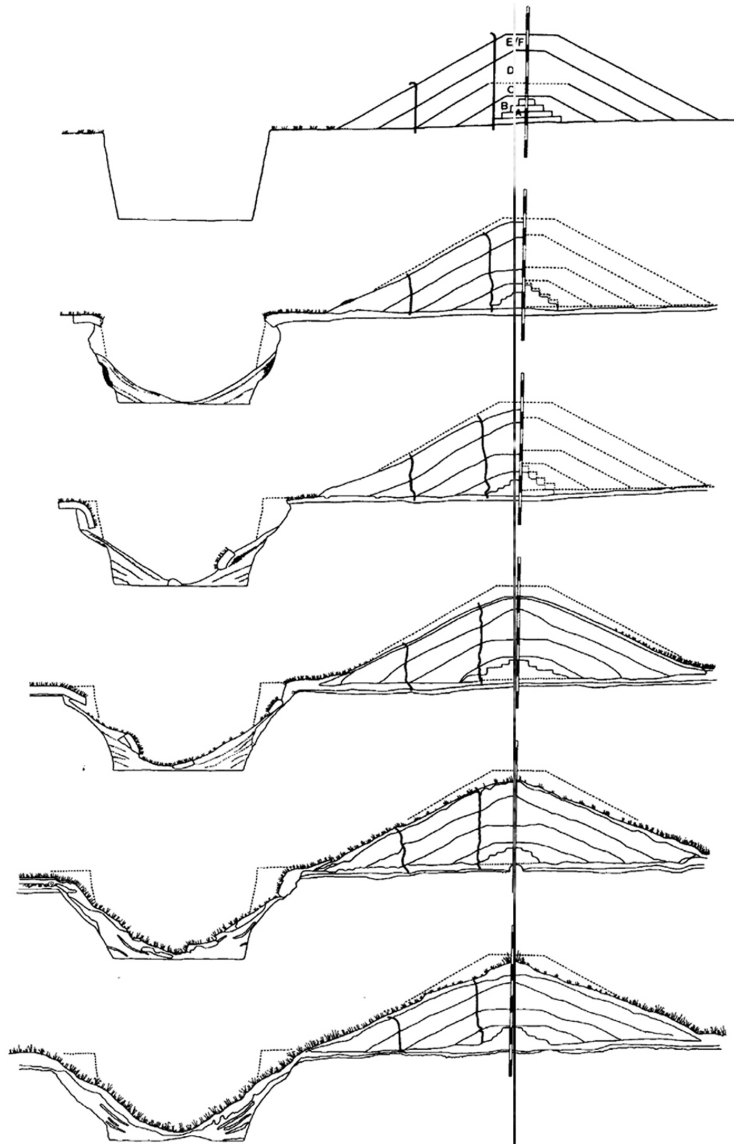




Fig. 9. Buckminster Fuller y Shoji Sadao.
Domo sobre la Isla de Manhattan. 1960.

estructuras, extrayendo dicha materia de la propia Tierra, es innegable reconocer nuestro planeta como una obra infinita en el que la entropía decantará las distintas formas posibles contenidas bajo el soporte del tiempo.

Cualquier manifestación arquitectónica, desde el mismo momento en el que se posiciona en la realidad, tiene que ver con el tiempo y por extensión con la entropía. Sin embargo, son varios los planes urbanísticos que postulan la necesidad de aislar ciudades en el interior de estructuras contemporáneas que solucionen la difícil relación con un entorno agresivo. Cabe destacar el proyecto que Buckminster Fuller desarrollase en 1960 y en el que proponía, junto al arquitecto Shoji Sadao, abovedar la isla de Manhattan desde la Calle 21 hasta la 64, mediante una semiesfera de vidrio y acero de una milla de altura que permitiría regular la temperatura del interior, reduciendo así los gastos energéticos de calefacción y refrigeración de la ciudad [figura 9].

Este proyecto, trasladado hasta nuestros días, podría ser reconocido bajo el abrigo de ciertos criterios de sostenibilidad ambiental ya que de hecho dio lugar a propuestas muy similares como la de la empresa londinense Orproject de construir biomas plásticos en Pekín que, como burbujas, consiguieran reducir la energía consumida por los sistemas de climatización y aislasen la metrópolis de la contaminación exterior. Si bien aceptásemos como intervenciones urbanas sostenibles desde el aspecto ambiental estas ideas, hay una variable que vuelve a disiparse en ambas actuaciones: el “maldito” y “tedioso” tiempo.

La reclusión de cualquier objeto, edificio o ciudad en el interior de nuevas estructuras contemporáneas, así como la solidificación de un momento temporal presente o pasado pretenden despejar la condición entrópica de la arquitectura. Nada más lejos de la realidad: Masdar desaparecerá salvo que ejerzamos sobre ellas una fuerza contraria similar

a la ejercida sobre la antigua casa de verano de Faustino Sarmiento, los trabajos de conservación sobre el Ara Pacis continuarán, el Coliseo tendrá que ser intervenido cuando la estructura decimonónica esté de nuevo al borde del colapso, el Foro Romano seguirá siendo barrido cada semana, y en Matrera, aquellos restos que estuvieron a punto de ceder antes de la intervención realizada en 2011, a buen seguro lo harán junto a la estructura de hormigón que los encapsula.

Es posible entonces, desde esta perspectiva, desacreditar la sostenibilidad de operaciones urbanas como las de Larsson en el desierto africano, Fuller en Manhattan y Orproject sobre Pekín, y postular que cualquier estrategia urbanística sostenible tiene que asumir la condición entrópica como una herramienta proyectual para y con el medio. La pregunta entonces sería evidente: ¿Es posible utilizar el tiempo y la destrucción como materiales de proyecto en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo?.

Para responder a esta pregunta es necesario asumir las conclusiones que el artículo intenta trasladar a través de los diferentes casos de estudio analizados: Toda creación es efímera y su forma es un estado variable en continua transformación. Aceptar la entropía hace que pasemos de observar las ciudades, territorios, paisajes y construcciones como sistemas cerrados y estáticos, hacia una nueva dimensión en la que el objeto, así como el contexto donde intervenimos, se enmarcan en un sistema entrópico abierto interrelacionado en el que la variable tiempo se liga al proyecto arquitectónico.

Mientras la modernidad intentó crear una imagen estática de la arquitectura, comienzan a aparecer arquitectos y urbanistas que proclaman la necesidad de que cualquier intervención arquitectónica deba preverse como una estructura abierta y flexible apoyada en una estrategia temporal estructura y ordenada. De esta forma, y como escribiese Juan José López, “La manipulación del tiempo, como si de un material tangible de la arquitectura se tratara, permitiría atender desde el proyecto de arquitectura a alteraciones ulteriores, a momentos por venir que evidenciaran la fragilidad de los planteamientos presentes ante contingencias futuras impredecibles (...) El acto de proyectar retornaría así a su fidelidad etimológica: «lanzar, dirigir hacia delante», y con ello admitiría la imprevisibilidad que conlleva situar en un plano futuro insondable nuestras decisiones del presente (...) Sería este un modo de recorrer el tiempo, esta vez hacia lo que está por venir”.¹¹ Tal vez sea en este tipo de manifestaciones donde encontremos un acercamiento hacia una teoría del proyecto arquitectónico en aras de una sostenibilidad real.

En el año 1994, diez años después de haber ganado el concurso, Enric Miralles y Carme Pinós inauguraron el Cementerio de Igualada, un nuevo camposanto que venía a sustituir al viejo cementerio, destruido años atrás por una riada. Cuatro años después Miralles obtuvo el segundo premio en el concurso internacional convocado por la Administración Municipal

¹¹ López de la Cruz, Juan José, *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*, Recolectores Urbanos, Sevilla, 2012, pp. 75.



Fig. 10. Miralles y Pinós. Cementerio de Igualada. 1994.

de Venecia para ampliar el cementerio de la Isla de San Michele. El estudio de ambas intervenciones permite descubrir estrategias que investigan con la utilización del tiempo como herramienta maleable y operativa en el campo del proyecto arquitectónico, y que asoman tras las palabras del arquitecto catalán en las que apuntaba: “El proyecto no debe insistir en un momento concreto del tiempo, sino instalarse en él”.¹²

En Igualada la intervención dio inicio en el mismo momento en que se produjo el desplazamiento del primer grano de arena necesario para que emergiese la colina artificial, movimientos de tierras que, frente al túmulo natural existente, fueron necesarios para generar el espacio de entrada al camposanto donde se situaron las tumbas sumergidas bajo el paisaje [figura 10]. Miralles escribió: “Mediante la excavación fui capaz de ahuecar el paisaje mucho más rápido que el propio proceso natural. Esta erosión artificial aceleró el curso del tiempo. Por otra parte, el corte realizado no puede escapar del tiempo, ya que su apariencia la determina la velocidad natural de crecimiento de los nuevos árboles. No será hasta que sus troncos hayan crecido y hasta que sus copas se hayan desarrollado plenamente que estos sellarán visualmente la incisión y, de alguna manera, reconstruirán el nivel original del terreno. El cementerio entero parecerá entonces desaparecer bajo la tierra formando una especie de fosa común, cubierta por una verde lápida”.¹³ La reflexión en torno al tiempo que Miralles hace en este proyecto conecta con el presentado en 1998 para San Michele y en el que propone la construcción de una nueva isla anexa al antiguo camposanto que, una vez hubiese sido colmatada de inhumaciones, sería abandonada, creando una suerte de constelación de nuevos islotes funerarios que emergerían sobre la Laguna en función de las necesidades de los venecianos [figura 11].

Enric Miralles diseña en ambos camposantos obras efímeras que el tiempo se encargará de disipar a través de adiciones y sustracciones progresivas. Mientras que en Igualada la gran brecha del cementerio será cerrada, en San Michele las islas acabarían desapareciendo con el movimiento de las mareas de la Laguna así como lo hará Venecia, acechada por la

12 Miralles, Enric, “Rehabilitación del mercado de Santa Caterina”, *Arquitectura COAM* 342, Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2005, pp. 14.

13 Miralles, Enric, “¿De qué tiempo es este lugar?”, DC 17-18, UPC, 2011, pp. 52.

Fig. 11. Miralles. Fotomontaje Laguna de Venecia. 1998.



naturaleza de un territorio salvaje. De alguna forma Igualada y San Michele podrían dar lugar de nuevo al diálogo entre túmulo y foso de “Overton Down”, sin embargo, en la actualidad tan sólo somos capaces de constatar el proceso de desaparición paulatina del camposanto catalán, asumido desde el origen del proyecto, mientras que Venecia resiste tras un halo de especulación conservacionista.

“La permanencia es contraria a la existencia, las cosas se modifican continuamente”.¹⁴ Las palabras de Miralles reclaman la mirada que en este texto se ha intentado construir sobre los riesgos de no asumir el tiempo como un instrumento necesario para construir estrategias urbanas sostenibles que dialoguen con el medio en el que se insertan. Igualada y San Michele son tan solo dos ejemplos que permiten vislumbrar una nueva relación entre la ciudad y el territorio. Quizás, en verbos tales como fluir, deslizar o ceder, se encuentren algunas de las líneas por la que se deberá seguir investigando sobre la relación entre arquitectura y entropía.

No habrá una cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo

¹⁴ *Time architecture = Arquitecturas del tiempo*, ed. Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, pp. 62.

de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.¹⁵

El poema de Borges podría ser una metáfora del recorrido trazado a lo largo de este artículo en el que nos hemos deslizado entre nubes de polvo, arena y agua por desiertos, ríos, cataratas, deltas y ciudades. Cuerpos etéreos fluyendo en busca de nuevas formas a través del tiempo y el espacio, conectados irremediabilmente entre sí. Hay algo del desierto de Rub Al Khali en Igualada, de la misma forma que hay algo de Miralles en Borges.

Bibliografía

- Anaut, Alberto, *El tiempo expandido*, La Fábrica, Madrid, 2010.
- Borges, Jorge Luis, “NUBES (I)”, en *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989.
- Braun, Marta, *Picturing time: the work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Conti, Haroldo, *Sudeste*, Bartleby, Madrid, 2009.
- González, Ángel, “Quizás no fue para tanto”, en *El esplendor de la ruina*, coord. Antoni Mari. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2005.
- Time architecture = Arquitecturas del tiempo*, ed. Anatxu Zabalbeascoa y Javier Rodríguez, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.
- Kwinter, Sanford, “Paisajes de cambio: los *Stati d'animo* de Boccioni como teoría general de modelos”, en *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, ed. Iñaki Ábalos, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- Lanciani, Rodolfo, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*. Quasar, Roma, 1998.
- López de la Cruz, Juan José, *Proyectos encontrados: arquitecturas de la alteración y el desvelo*. Recolectores Urbanos, Sevilla, 2012.
- Márquez, Fernando; Levene, Richard, *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000*, El Croquis, Madrid, 2000.
- Miralles, Enric, “Rehabilitación del mercado de Santa Caterina”, *Arquitectura COAM* 342, Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 2005.
- Miralles, Enric, “¿De qué tiempo es este lugar?”, *DC* 17-18, UPC, 2011.
- Parra Bañón, José Joaquín, *Arquitecturas terminales: teoría y práctica de la destrucción*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2009.
- Quetglas, Josep, “Nubes, ángeles y ciudades”, *Quaderns D'Arquitectura i Urbanisme* 183, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1989.
- Renfrew, Colin, Bahn, Paul, *Arqueología: teorías, métodos y práctica*. Madrid: Akal, 2011.
- Smithson, Robert, “La entropía se hace visible”, en *De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio*, ed. Javier García-Germán, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.
- The experimental earthwork project, 1960-1992*. Council for British Archaeology, York, 1996.
- Zabalbeascoa, Anatxu, *Igalada cemetery*, Phaidon, Londres, 1996.

15 Borges, Jorge Luis, “NUBES (I)”, en *Obras Completas*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1989, pp. 478.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Domingo Santos y Carmen Moreno Álvarez

Universidad de Granada. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
jdomingosantos@gmail.com / carmenmorenoalvarez@gmail.com

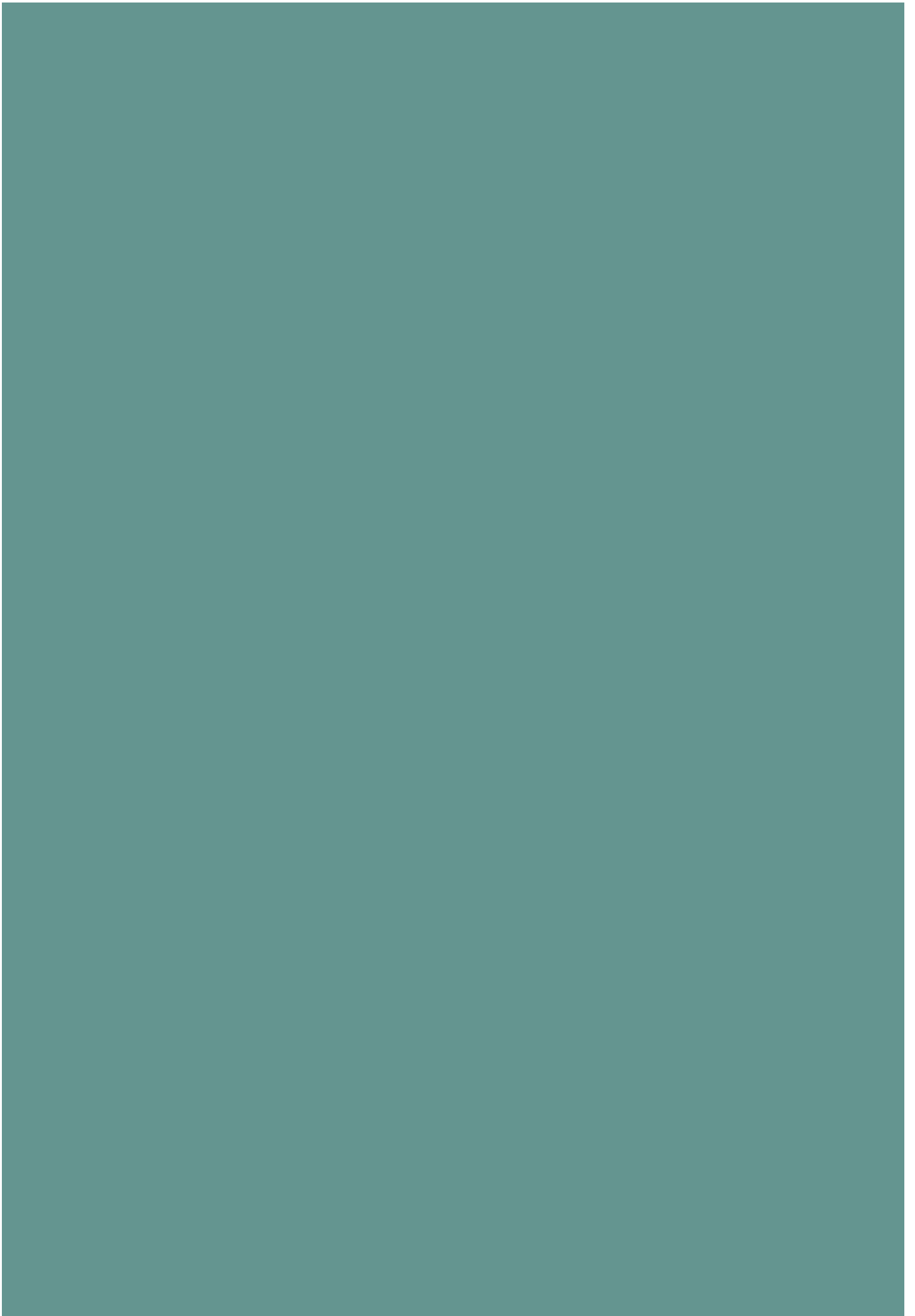
Ruina y restauración moderna / Ruin and modern restoration

La relación ruina-arquitectura ha sido un tema recurrente de la cultura de Occidente desde las teorías restauradoras del siglo XIX. El filósofo Ortega y Gasset hablaba de la ruina como un afrodisíaco para los arquitectos. Yacimientos, ruinas y antigüedades contienen diferentes grados de conciencia en relación con el paso del tiempo sobre la arquitectura. En Europa, las regulaciones cada vez más restrictivas sobre el patrimonio y la importancia que han cobrado los restos arqueológicos en nuestra cultura actual reducen la intervención sobre lo existente a labores de mera limpieza o de reposición de los elementos dañados. Las limitaciones para intervenir sobre edificios históricos han llegado a tal extremo que ciertas restauraciones están más próximas a una instalación artística que a una restauración científica y disciplinar, con actuaciones dirigidas a realzar los valores del edificio a través de propuestas poco intervencionistas basadas en relaciones puntuales entre elementos. Arquitecturas que explican la historia con actuaciones que hacen difícil diferenciar dónde acaba lo viejo y empieza lo nuevo, una dicotomía que se diluye en la continuidad del tiempo presente con el pasado.

The relationship between ruin and architecture is a recurring theme in Western culture, starting from the restoration theories of the 19th century. According to the philosopher Ortega y Gasset, the ruins are a kind of aphrodisiac for architects. Sites, ruins and antiquities contain varying degrees of awareness of the passage of the time with respect to architecture. In Europe, the increasingly restrictive regulations on heritage and the importance given to archaeological remains in our culture, reduce the intervention on existing elements to more cleaning procedures or the replacement of damaged items. The interventions thresholds on historical buildings have reached such a level that some restoration works are close to artistic installations rather than scientific and disciplinary restorations, with specific interventions aimed at increasing the values of the building through proposals barely interventionist based on specific relationships between elements. Architecture that explains history through interventions that make it difficult to understand where the intervention begins, a dichotomy that is diluted in the continuity of the present time with the past time.

Patrimonio, restauración, transformación, arquitectura, arqueología /// Heritage, restoration, transformation, architecture, archeology

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 05/12/2017



La creencia generalizada de que la estética de una ciudad se fundamenta en la homogeneidad del trazado de sus arquitecturas y en la continuidad de los estilos ornamentales, contrasta con el carácter fragmentario que ofrecen habitualmente. Las numerosas intervenciones realizadas durante siglos han supuesto transformaciones, mezclas o superposiciones de estilos diferentes, pero que en un sano proceso de mestizaje las han dotado de la impronta y el carácter con el que hoy son conocidas y nos cautivan. Es frecuente que ciudades persuadidas por una equivocada valoración de su pasado arquitectónico adopten actitudes inflexibles para mantener una imagen heredada que en un momento dado las hizo singulares y famosas. Hipotecan su futuro trascendiendo épocas, tendencias y estilos, destruyen con su apariencia fosilizada la noción evolutiva de su historia. Prácticamente todas las ciudades, y en el caso de las denominadas históricas sin excepción, adolecen de graves problemas de consenso respecto al modo de intervenir sobre ellas y decidir qué es lo que debe conservarse o destruirse de su pasado. Lo que hace pensar que toda intervención sobre un ámbito de estas características no sólo es una tarea arquitectónica, intervienen otros factores que no dejan marca física en el lugar y que afectan a las personas: «Los hombres permanecen ligados a edificios, calles y plazas, siendo capaces de conservar, aún después de desaparecidos, los recuerdos de esos entornos y lugares queridos»¹.

Recordemos la plaza San Marcos de Venecia [Figura 1]. Su maravilloso trazado arquitectónico no es el resultado de un único estilo, pues en ella los hay de muy distinto orden e incluso contrapuestos entre sí, sino la consecuencia de haber sido construida a través de los tiempos con la sensibilidad más responsable de cada época. Si las sucesivas transformaciones sobre el perfil de una ciudad se efectúan a partir de intervenciones cualificadas, las nuevas arquitecturas lograrán incorporarse al patrimonio sentimental de sus habitantes y al imaginario colectivo de la ciudad de forma natural y sin traumas. Irremediablemente estamos abocados a convivir con nuestro pasado, en este caso patrimonial, y a ejercer el respeto sobre algunas realidades heredadas como es la ciudad

1. La recuperación de un ámbito urbano dañado o perdido por un siniestro y abordado desde la posición de la ciudadanía, está ampliamente tratado como cuestión de fondo en AA.VV.: *El Chiado, Lisboa, Álvaro Siza, La Estrategia de la memoria*, Granada: Colegio de arquitectos de Granada y otros, 1994; son reveladoras al respecto las entrevistas de José Salgado al arquitecto Álvaro Siza. Véase, también, AA.VV.: *La ciudad como proyecto. Recuperación y transformación en los centros europeos*, Madrid: MOPU, 1990; en concreto, el apartado correspondiente a la Recuperación Urbana.

Fig. 1. Canaletto, *The Piazza San Marco in Venice*, ca. 1723-1724.

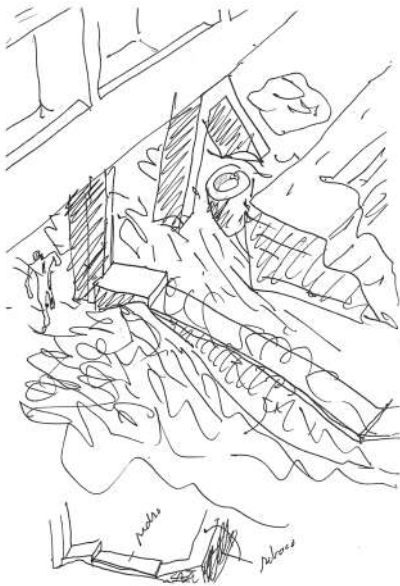


histórica. Una situación que requiere la aceptación de los valores de la tradición y la revisión de los tópicos modernos. La gran empresa para los arquitectos de hoy radica en su capacidad para interpretar y utilizar creativamente el pasado. Pensar el pasado con imaginación se convierte en la única vía de solución posible frente a las persistentes imágenes de la ciudad que se repiten una y otra vez como mecanismo de defensa.

El interés hacia asuntos de corte histórico y, en especial, hacia aquellos relativos a la conservación y a la reinención de las tradiciones, muestra el protagonismo que goza el pasado entre los ciudadanos. Los coleccionistas de libros y documentos relacionados con la historia de los lugares, sus costumbres y anécdotas, las secciones de la prensa local que describen con amplio despliegue de medios cualquier descubrimiento histórico, o la proliferación de ciertos grupos que alzan su voz erigiéndose en protectores del patrimonio artístico, son un claro ejemplo de esta nostalgia que nos invade de manera apasionada. Hasta los restos arqueológicos han adquirido una presencia social que con anterioridad no tenían reconocida. La arquitectura ha sucumbido también a esta tendencia, repitiendo de forma pintoresca lo viejo e inservible.

La relación ruina-arquitectura ha sido un tema recurrente de la cultura de Occidente desde las teorías restauradoras del siglo XIX. El filósofo Ortega y Gasset hablaba de la ruina como un afrodisíaco para los arquitectos. Yacimientos, ruinas y antigüedades contienen diferentes grados de conciencia en relación con el paso del tiempo sobre la arquitectura. Álvaro Siza comentaba en los siguientes términos la importancia de la ruina para dotar a la arquitectura de la ciudad de un componente histórico: «La cicatriz de la historia en cierta medida enriquece y da una densidad distinta a las cosas, haciendo desaparecer lo que no es esencial, lo que no es verdaderamente sólido, y esa es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe en la ausencia»². Con este

2. Juan Domingo Santos: “El sentido de las cosas. Una conversación con Álvaro Siza”, *El Croquis*, nº 140 (2008), pág. 22.



Figs. 2 y 3. Álvaro Siza, Proyecto residencial *Terraços de Bragança* en Lisboa, 1992-2004. Izq. Dibujo original de Álvaro Siza en el que se destacan los restos arqueológicos encontrados en la parcela sobre los que se articulará la propuesta. / Drcha. Vista del patio interior convertido en un jardín museológico.

critério el arquitecto portugués intervino en el centro histórico de Lisboa, en el año 2004, para levantar un complejo residencial en un vacío urbano de fuerte pendiente y con ruinas arqueológicas del siglo XIV procedentes de la muralla fernandina de protección de la ciudad [Figuras 2 y 3]. Los restos arqueológicos y las relaciones con la ciudad organizan la arquitectura en el interior de la parcela, dispuesta sobre *pilotis* para liberar el suelo, convertido en un jardín museológico abierto a la ciudad. Los restos están integrados con los espacios colectivos de las viviendas: medianeras vistas, arranques de muralla y otras preexistencias conviven en el presente con una arquitectura ecléctica de tiempos distintos.

Los caminos que siguen la arquitectura y la arqueología tienen objetivos dispares. En principio puede parecer que la diferencia se encuentra en la localización física de sus coordenadas de trabajo sobre una hipotética «línea de tierra», cuando en realidad el problema radica en la manera de entender el tiempo y la relación con la historia. En el caso de la arqueología se trata de experimentar un retroceso temporal que interviene desde el presente hacia el pasado, mientras que el arquitecto lo hace recorriendo todos los tiempos de la historia. No es extraño entender la arquitectura como un estrato más de los muchos que se acumulan en el proceso de estratificación histórica de los acontecimientos de la ciudad. El arqueólogo actúa congelando un momento sublime de la historia, destruyendo progresivamente capas a la búsqueda de un acontecimiento aún más singular que el anterior. Los hallazgos arqueológicos están tratados como fragmentos descontextualizados, independientes, un conglomerado de ingredientes formado por vasijas, columnas, cofres, frisos y monedas, un hechizo tan poderoso psicológicamente ante lo social, como inservible funcionalmente. A la conservación de estas reliquias con fines museísticos se les puede acusar de que segregan el pasado, recalcan su antigüedad y envejecimiento. La arquitectura, sin embargo, ha transformado siempre sus propios restos reciclándolos de forma productiva y rentable, adecuados a una nueva realidad. Con esta actitud se han construido las ciudades en la historia, unas sobre otras, reutilizando los restos de otras épocas.



Fig. 4. Toni Gironés, Parque arqueológico de los restos de la antigua Iesso romana, Guissona (Lleida), siglo I a.C., 2008-2011. Vista de una de las estructuras que recrean las construcciones sobre los antiguos viales de la ciudad romana.

La arqueología en los centros históricos como en el paisaje, requiere abandonar ese fin en sí misma amparada en una aureola científica más próxima a un informe geotécnico sobre las características de un subsuelo que a su verdadero cometido cultural. Las decisiones producidas desde la especialidad arqueológica son tan categóricas que terminan colapsando la respuesta de la arquitectura. La integración de ambas disciplinas en el contexto de la ciudad histórica y su paisaje debe producirse en un marco abierto en el que la arqueología muestre una mayor predisposición a aprender de otras disciplinas como hace la arquitectura. La relación con los restos arqueológicos, con los lugares, la ciudad y las personas, es un asunto que forma parte del proceso vital de la arquitectura.

Levi-Strauss proponía crear estructuras narrativas en las que los elementos formaran parte de un conjunto de relaciones de todo tipo, históricas y ahistóricas, a las que denominaba «mitemas». De manera que un conjunto de piezas podrían entenderse como «mitemas» visuales o perceptibles, ordenadas para sugerir relaciones que el espectador debería reconocer a simple vista o percibir a través de su experiencia sin necesidad de contemplarlas. La propuesta de Lévi-Strauss era para el arte, pero igualmente podría extenderse a la arquitectura.

Una experiencia de este tipo basada en la construcción de «mitemas» a partir de las relaciones entre arquitectura, arqueología y material de desecho de la ciudad y su pasado, es el parque arqueológico de los restos de la antigua Iesso romana, siglo I a. de C. en Guissona, Lleida, (2008-2011), obra del arquitecto Toni Gironés [Figura 4]. La intervención recupera la estructura histórica de la ciudad romana oculta bajo el subsuelo de Guissona a través de elementos reciclados de la propia excavación: tierras almacenadas, líneas de cuerda y postes de madera —materiales habituales del arqueólogo—, configuran un paisaje por estratos de arqueología y arquitectura. El resultado es un escenario muy sugerente que recuerda las obras de *land art* y en el que se hace difícil distinguir los límites de la intervención, más cerca de un trabajo de restitución topográfica o de recomposición de tierras casi imperceptible, con el que delimitar los antiguos viales y las estructuras urbanas romanas que a través de ellas emergen a la superficie.

Toni Gironés ha realizado un dibujo preciso y científico sobre el terreno que cubre la vieja ciudad romana de Iesso como un petroglifo grabado sobre la tierra, con indicadores de lugares y tiempos [Figura 5]. Un mapa de relaciones que incluye elementos arqueológicos de la ciudad interpretados de forma abstracta: una torre, las líneas de la muralla o las termas, junto a otros más recientes, como los almendros que se extienden sobre el conjunto arqueológico. El mapa abstracto construido por el arquitecto es una forma de registrar la memoria de la ciudad oculta. Ningún otro documento histórico tiene la capacidad de narrar en vivo y en directo la historia de Iesso en distintos tiempos y de manera simultánea como estas líneas y planos de tierra que se diluyen en el paseo. Como dice el autor de la intervención «la intención ha sido entender Iesso como un yacimiento arqueológico del siglo XXI y no una ciudad romana reconstruida»³.

3. Texto de la memoria del proyecto.



Fig. 5. Toni Gironés, *Parque arqueológico de los restos de la antigua Iesso romana, Guissona* (Lleida), siglo I a.C., 2008-2011. Vista aérea de las ruinas arqueológicas con la intervención.

Figura 6. Vista de las excavaciones del conjunto monumental de la *Iglesia de San Pere en Tarrasa* (Barcelona, 2004-2008) sobre las que Pere Riera (RGA arquitectes) dispone el nuevo pavimento para el espacio público.



Otras actuaciones destacadas en esta línea de trabajo son la Iglesia de Sant Pere del arquitecto Pere Riera, o la Casa en Paderne del arquitecto Carlos Quintáns Eirás. La intervención en el conjunto monumental de la iglesia de Sant Pere (2004-2008) en Tarrasa (Barcelona), de Pere Riera, es un trabajo de recuperación arqueológica basado en la experiencia histórica del lugar [Figura 6]. La actuación recupera una edificación paleocristiana en estado ruinoso y relata la historia acumulada en el lugar en el transcurso de los últimos mil cuatrocientos años. Un nuevo pavimento continuo recoge toda la complejidad y la memoria del sitio: silos, tumbas, árboles, reliquias, huertos y baptisterios quedan incorporados a una topografía en relieve con información de la posición, época y el estado de los restos. Un mapa que reproduce la situación primigenia y la historia del suelo, un mosaico de restos desestructurados y protegidos con arena y adoquines. El dilema entre restaurar o actualizar el patrimonio se decanta por este último a través de una intervención en la que los tiempos de la historia actúan en continuidad y por superposición de elementos de épocas diferentes.

Por otro lado, la casa en Paderne, de Carlos Quintáns, 2010, es un trabajo de interpretación de la arquitectura rural de una pequeña aldea que conserva intactas las características de antaño, con construcciones sencillas que mantienen las formas del pasado [Figura 7]. La intervención sobre un antiguo *palleiro* agrícola en el límite de la aldea y su paisaje, parte de la recuperación de los muros de piedra sobre los que se construye una estructura de madera a la manera tradicional de los secaderos de la zona. El reto sobre cómo actuar en continuidad sobre un conjunto rural de este tipo se resuelve volviendo a emplear materiales del lugar que son interpretados como si se tratara de una arquitectura más de Paderne. Piedra, madera y pizarra son utilizados con criterios constructivos y a la vez con libertad. La intervención muestra cómo se elimina un añadido y se relaciona lo nuevo con lo existente sin perder la continuidad con el contexto. El resultado final es una construcción integrada en el entorno cuya configuración recuerda más a una edificación agrícola de la aldea que una casa.

Hasta mediados del siglo XX o se conservaba o se intervenía. A partir de ese momento ciertas actuaciones mostraron que es posible conservar e intervenir al mismo tiempo. La actuación de Carlo Scarpa en el castillo de Castelvecchio en Verona (1957) respeta la estratificación histórica del espacio, incorporando la última arquitectura sin entrar en contradicción con el pasado del edificio. Del mismo modo que las intervenciones en la

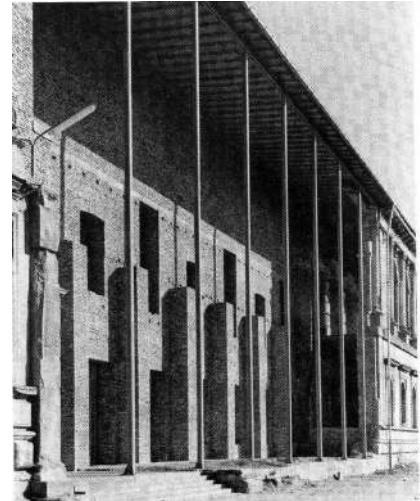


Fig. 7. Carlos Quintáns, *Casa en Pademe*, 2010

Fig. 8. Hans Döllgast. *Antigua Pinacoteca*. Munich, 1946-57. Imagen de la Pinacoteca de Munich tras los bombardeos al final de la segunda guerra mundial

Fig. 9. Juan Luis Trillo y Antonio Martínez, *Recuperación del antiguo convento de San Agustín en Jerez de la Frontera* (2004) Vista del patio recuperado como espacio interior.

Alte Pinakothek, de Hans Döllgast, en 1946 y la Glyptothek, de Josef Wiedemann, en 1967, ambas en Múnich [Figura 8]. Se trata de reconstrucciones de la posguerra que sintetizan la conciencia histórica y la dimensión creativa de sus autores, que buscan recuperar la identidad de una arquitectura de la memoria colectiva destruida por un desastre. Las intervenciones llevadas a cabo en estas construcciones han sido realizadas con mínimos recursos y ejecutadas con simplicidad máxima, y mantienen el espíritu de las construcciones originales, pudiendo ser consideradas como monumentos históricos en sí mismos.

Más recientemente, en 2004, la restauración del antiguo convento de San Agustín en Jerez de la Frontera, de Juan Luis Trillo y Antonio Martínez, es un trabajo muy sensible realizado desde el interior de la arquitectura [Figura 9]. La transformación de un patio y su claustro del siglo XVII en un filtro de luz y sombra en cuyo interior el espacio se convierte en materia y programa. Las arcadas de piedra pierden peso y se aligeran por efecto de la luz en un escenario de la historia en el que la intervención sobre lo preexistente transforma el patio en una estancia interior de luz. En Granada, la recuperación de un antiguo palacete de época islámica, muy transformado con ampliaciones de distintas épocas y restos arqueológicos para adaptarlos a escuela de arquitectura, ha llevado al arquitecto Víctor López Coteló a realizar una actuación de restitución histórica en la que no se hiciera presente la mano del arquitecto. La intervención, efectuada en 2013, devuelve el edificio a un estado en el que se aprecian las huellas del tiempo y su memoria [Figura 10]. Un trabajo de recuperación arqueológica y constructiva con gran respeto por lo existente. En estas intervenciones la conciencia histórica del antiguo edificio está presente y se aborda como proceso creativo por encima de la restauración.

En este proceso de recuperación de escenarios de la historia hay un caso que merece especial atención por haber planteado una opción distinta de la recuperación de estilo y que refleja la historia de la construcción y de la destrucción del edificio, conscientes, como diría Cesare Brandi, de que «ni el tiempo es reversible, ni se puede abolir la historia».⁴ Se trata del

4. Roberto Cecchi: «Presentazione», en AA.VV.: *I progetti per la ricostruzione del teatro La Fenice*, pág. 15.

Fig. 10 Víctor López Cotelo. *Recuperación de antiguo palacete de época islámica transformado en hospital militar de Granada como Escuela de Arquitectura* (2013).



Teatro Municipal de Lima inaugurado en 1920 con la representación de la ópera *Aida* de Verdi, un teatro elegante al estilo de la época destruido por un incendio el 2 de agosto de 1998. El siniestro acabó con parte de la estructura del edificio sin causar daños estructurales definitivos. Se derrumbaron el escenario y el techo de la sala principal, transformando todo el espacio del teatro en un gran vacío al descubierto, lo que ha permitido que se pueda reutilizar la sala principal durante cerca de una década continuando con las representaciones teatrales en unas condiciones especiales. La platea se transformó en un gran escenario ocupado, a veces por actores y en otros momentos por el público, convirtiendo todo el espacio disponible en un único escenario al aire libre. La antigua sala de butacas y los palcos fueron utilizados indistintamente en las representaciones, y sobre el antiguo escenario desaparecido se dispuso una rampa provisional para la salida de los actores a escena. El aspecto final era el de un espacio improvisado, una ruina ocupada temporalmente en la que continuaba funcionando el teatro más allá de sus ornamentos y decorados, y donde la intervención del arquitecto y escultor peruano Luis Longhi se ha limitado a dialogar con las piedras de la ruina y a organizar la ocupación del espacio según el espectáculo y la movilidad de los actores.

Frente al diálogo creativo entre lo viejo y lo nuevo o la reconstrucción mimética del teatro, la intervención de Longhi procede con profundo respeto y naturalidad hacia los acontecimientos del siniestro, interactuando con ellos a través de la actividad teatral. Primero fue *El rey Lear*, después *Fausto*, más tarde *Otelo* y *El musical*, representaciones que se han llevado a cabo con una ocupación diferente de la ruina en cada caso [Figura 11]. El sueño ha durado poco tiempo. Este espacio entre la imaginación y el deseo, congelado en el instante de la destrucción y fruto de la oportunidad que brinda el desastre, ha sido uno de los espacios más sugerentes de toda la contemporaneidad.

Más cerca de una instalación artística que de una obra de arquitectura, nos recuerda la crítica del artista Robert Smithson a los arquitectos, a los que acusaba de pensar los edificios para el momento de la inauguración sin tener en cuenta su deterioro posterior. Lo que Robert Smithson planteaba era la posibilidad de fabricar ruinas *a priori*, un concepto muy

Fig. 11. Ruinas del teatro de Lima tras el incendio de 1998. Se observa la estructura metálica montada para el escenario y las gradas según el proyecto de Luis Longhi hasta el año 2008, en que se inicia la reconstrucción del edificio.



diferente al de la ruina romántica, fruto del abandono. En el año 2008 la municipalidad de Lima decidió poner fin a esta situación y anunció que se iniciaban las obras de recuperación del teatro, contando para ello con «los mejores arquitectos y restauradores» que intentarían devolver el teatro a su estado original, un simulacro retrógrado y nostálgico que calmó las ansias de los más conservadores. Atrás quedaba la sorprendente aventura que por un tiempo vivió este edificio y que lo convirtió en uno de los paisajes contemporáneos más singulares, bellos y emocionantes. El teatro fue reinaugurado el 11 de octubre de 2010 siguiendo el estilo de época, doce años más tarde del incendio que había brindado la oportunidad de hacer convivir por un tiempo el teatro con el desastre.

En Europa, las regulaciones cada vez más restrictivas sobre el patrimonio y la importancia que han cobrado los restos arqueológicos en nuestra cultura actual reducen la intervención sobre lo existente a labores de mera limpieza o de reposición de los elementos dañados. Las limitaciones para intervenir sobre edificios históricos han llegado a tal extremo que ciertas restauraciones recuerdan a una instalación artística más que a una restauración disciplinar, con actuaciones puntuales dirigidas a realzar los valores del edificio a través de propuestas poco intervencionistas. El arquitecto portugués João Mendes Ribeiro sintetiza sus escenografías para teatro y danza con la recuperación arquitectónica de edificios del pasado, como si se tratara de un mismo trabajo, poniendo en relación el espacio, los objetos, la atmósfera de sus escenografías y la de los contextos patrimoniales con su capacidad de transformación.

En la Casa de Cha, en el castillo de Montemor-o-Velho (1997-2000), se propuso consolidar unas ruinas del siglo XIII sin intervenir sobre ellas [Figura 12]. Como dice el arquitecto en el texto introductorio del proyecto «la memoria de lo que ya no existe encierra la posibilidad de la lectura de lo que permanece». La memoria del lugar aparece presente en los muros descarnados y en los restos arqueológicos que quedan vistos, tal y como la historia los ha traído hasta nosotros. La intervención es una ocupación de elementos y lugares preexistentes a través de contactos mínimos: una escalera que conduce a una alta ventana en un muro o un banco junto a un lienzo de muralla rota, son gestos de recuperación y colonización de

Fig. 12. João Mendes Ribeiro, *Casa de Cha*, castillo de Montemor-o-Velho, 1997-2000.



espacios abandonados entre ruinas de los que solo quedan fragmentos de su memoria acentuados con la intervención. João Mendes Ribeiro nos muestra que esta forma de intervenir efímera y transitoria, puede ayudar a la comprensión del patrimonio y su restauración.

Ser moderno hoy implica indistintamente planteamientos conservacionistas y rupturistas, una conducta de reconciliación y rebeldía. La modernidad no se enfrenta a un modelo a seguir, está obligada a cambiar y a transformarse. La antigua tradición era homogénea, la nueva es siempre diferente e imprevisible. El conservacionismo de nuestro tiempo aporta un rasgo peculiar a la modernidad y propicia una manera imaginativa de actuar sobre los materiales de la historia. Explorar en la tradición supone desdivinizar el mundo y sus componentes. Hoy se desestructura lo que el siglo XIX había ordenado para ser recompuesto desde el fragmento conforme a un nuevo orden. El proceso de destrucción-reconstrucción constituye la libertad del acto creativo del artista moderno a la vez que su responsabilidad y su limitación. La modernidad está asociada a lo fragmentario y a lo individual, frente a lo global y el pensamiento único de la época que le precede. La especialización ha sido reemplazada por la experiencia subjetiva.

Todas estas arquitecturas no comienzan nada, o casi nada. Sin ánimo de generalizar, muestran el interés por intervenir con sensibilidad y determinación sobre lo existente, en continuidad con su historia y de forma creativa. Para estos proyectos lo antiguo es una realidad viva, actualizado con otros intereses e intenciones, pero en definitiva, preocupados por trabajar en la conciencia de los lugares y de la gente. Arquitecturas que explican la historia con actuaciones que hacen difícil detectar dónde acaba lo existente y empieza la intervención, una dicotomía que se diluye en la continuidad del presente con el pasado.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Esteban Herrero Cantalapiedra

Doctor arquitecto
eherrero96@gmail.com

Los fabricantes de imágenes / The Image Makers

Una de las cuestiones que surgen en el terreno de la arquitectura en la década de los años 60 es cómo afrontar los encargos provenientes de los países en vías de desarrollo, sin que parezca un catálogo de productos de exportación.

El artículo repasa esta problemática tomando como hilo conductor las reflexiones de Alison y Peter Smithson en su artículo “La función de la arquitectura en las culturas en cambio”, entendiendo el papel culturalmente comprometido de estos arquitectos.

Para ello se utilizan tres posibles casos:

- Por un lado, Alison y Peter Smithson, como arquitectos occidentales, que residen en su país y que sueñan con las formas exóticas.
- En segundo lugar un arquitecto como Bruno Taut, embebido de la cultura de un país oriental, Japón, en el que se establece una temporada larga.
- En tercer lugar, Kiyonori Kikutake, el arquitecto nacido y que ejerce en el país lejano, Japón de nuevo.

Aunque estos arquitectos trabajan independientemente entre sí, hay influencias entre ellos con las que amarrar un discurso unificado. La reflexión planteada por el escritor japonés Junichiro Tanizaki en los años treinta acerca de la pérdida de la identidad cultural, permite poner la cuestión sobre la mesa.

One of the main questions that arose in the field of architecture in the 60's was how to face the charges coming from developing countries without looking like an exportation products catalogue. The article goes over this problematic situation using the thoughts of Alison and Peter Smithson in their article “The function of architecture in the upcoming cultures”, understanding the culturally compromised role from these architects.

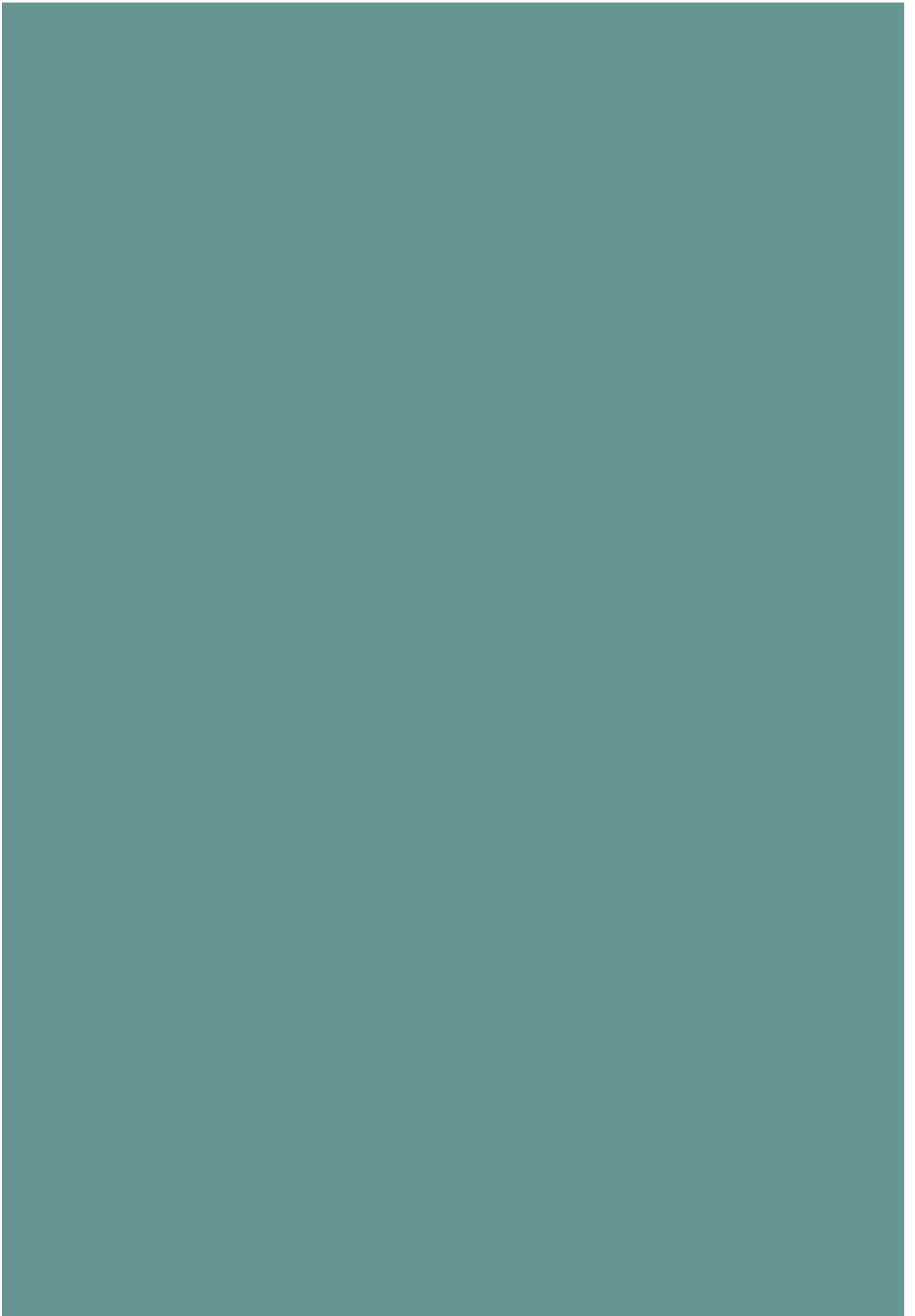
To do so there will be three possible cases used:

- On the one hand, Alison and Peter Smithson, as western architects, that live in their country and dream with exotic figures.
- On the other, an architect such as Bruno Taut, deeply involved in the culture of an oriental country, Japan, where he spent a long time.
- Lastly, Kiyonori Kikutake, the kind of architect born and working in the far country, once again Japan.

Though these architects work independently one from each other, there are certain influences between them. The thoughts from the Japanese writer Junichiro Tanizaki in the 1930's about the loss of cultural identity allows the initial question back.

Alison Smithson, Peter Smithson, Bruno Taut, Kiyonori Kikutake, Brasilia, Izumo

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 16/11/2017



1. Cultura potencial

La cuestión planteada por Junichiro Tanizaki en su ensayo “El Elogio de la Sombra” ejerce sobre sus lectores de este lado del mundo la atracción irresistible de intentar sondear la profundidad de un gigantesco pozo. Trata el ensayo sobre el hipotético desarrollo de la expresión cultural y artística de la cultura japonesa en la modernidad de no haberse visto relevada en gran medida por la llegada masiva de las pautas técnicas y artísticas occidentales. Tanizaki no pretende entrar en especulaciones, simplemente se impone la tarea de ir desmontando una por una las ventajas derivadas del “proceder a la occidental” hasta hacerlas parecer ridículas frente al enorme potencial que emana del interior de su propia cultura. El elogio de la sombra no sólo hace referencia a las *espesas tinieblas* (por utilizar sus palabras) que sumen el interior de la vivienda japonesa en la penumbra permanente, protegida por sus enormes aleros y corredores exteriores¹, es también, como he apuntado antes, un acicate para occidente, para ver cómo ha de plantearse la cuestión de proceder en culturas diferentes. Me lo planteo habitualmente, nos dice Tanizaki: “si Oriente y Occidente hubieran elaborado cada uno por su lado, e independientemente, civilizaciones científicas bien diferenciadas, ¿cuáles serían las formas de nuestra sociedad y hasta qué punto serían deferentes de lo que son?”². “Si nuestro pensamiento y nuestra cultura no habrían imitado tan servilmente a Occidente y ¿quién sabe? probablemente nos habríamos encaminado hacia un mundo completamente original.”³ “De haberse constituido en Japón la medicina moderna, se habrían imaginado instalaciones e instrumentos más en consonancia con la casa japonesa.”⁴

-
- 1 “Nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos...Pero nosotros, no contentos con ello, proyectamos un amplio alero en el exterior, de esas estancias donde los rayos de sol entran ya con mucha dificultad, construimos una galería cubierta para alejar aún más la luz solar. Y, por último, en el interior de la habitación, los shoji no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que proyecta el jardín.” Tanizaki, Junichiro “El Elogio de la Sombra”, pp. 44 y 45
 - 2 Tanizaki, Junichiro “El Elogio de la Sombra”, p. 21
 - 3 *Ibid.* p. 24
 - 4 *Ibid.* p. 32

En los años sesenta, se planteó el problema de cómo enfocar la actividad profesional y bajo qué parámetros estilísticos desarrollar los proyectos demandados a los arquitectos occidentales por parte de los países en vías de desarrollo. La preocupación que mostraba Tanizaki en los años treinta para Japón, podía extrapolarse a otros lugares que no eran precavidos precisamente ante el desembarco técnico y cultural occidental, como tampoco lo había sido Japón a finales del s. XIX. La responsabilidad iba a ser una cuestión que cada arquitecto tenía que fijar de forma individual. El objetivo del artículo firmado por Alison y Peter Smithson en 1960 “La función de la arquitectura en las culturas del cambio” iba encaminado precisamente en esa dirección y fue escrito antes de que fueran reclamados como arquitectos y consultores fuera de la frontera británica. La cuestión, como dicen, se hace depender de la responsabilidad individual: el arquitecto de primera línea perteneciente a una cultura vital extranjera, un Le Corbusier por ejemplo, va a generar una actividad recíproca dentro de la cultura local que va a implementar el desarrollo de ésta, antes que su estancamiento. Esto es un hecho, tal como advertía Tanizaki. Y es un riesgo al que es difícil sustraerse e incluso en Chandigarh los Smithson tuvieron que acusar a los edificios de Le Corbusier de leerse todavía como “Europa 1950”.⁵

La tecnología actual de origen occidental puede solventar carestías y deficiencias, y como tal va a ser demandada por los ciudadanos, reconocen tanto Tanizaki como los Smithson, pero es al mismo tiempo el principal factor de corrosión del tejido cultural autóctono. “Técnicamente una caja de vidrio y una cueva de hormigón pueden producir las mismas condiciones de confort, si puede financiarse el equipo mecánico adecuado. Todo depende de los objetivos.”⁶ Un ejemplo de sobras conocido por ellos, las viviendas en Casablanca de ATBAT de 1953 podía ofrecer una respuesta coherente a la demanda de confort sin menoscabo de la tradición local, ya que, “tratan de ser africanos” sin ser “una académica reafirmación de las formas tradicionales africanas”, además “no ignoran la existencia de la tecnología dinámica y la estética europea del pasado inmediato (Le Corbusier años 20)”, pero, y esto es lo fundamental, “sin embargo no la copian.” Recordemos: a la vivienda del bloque Semiramis de Casablanca se entraba por un patio descubierto en cuya pared posterior se instalaba la encimera de la cocina. Todo era normal, incluso agradablemente decorado con colores puros. La única particularidad era que estas viviendas no sólo estaban a nivel de terreno sino que también se ofrecían hasta en cuatro plantas por encima. Era un bloque de viviendas occidental readaptado a las condiciones locales pero hasta un punto que lo haría impracticable devuelto a Europa. [Fig. 1]

Un segundo problema de la colonización cultural estribaba para los Smithson en el significado que ciertas formas dejaban deslizarse inconscientemente, aunque vinieran directamente proyectadas por los arquitectos de países en desarrollo. Así, tras reconocer los logros de países como Méjico, Venezuela o Brasil, la tentación por reivindicarse ante

5 Smithson, Alison y Peter “The function of architecture in cultures - in - change”, en *Architectural Design* Abril 1960, p. 149

6 *Ibíd.* p.150

Fig. 1 Edificio Semiramis. "Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods"



Occidente a través de una exhuberancia visual sin precedentes en la modernidad o tras una imagen futurista⁷ escondía en el fondo el peligro de estar concebidos como monumentos aislados erigidos a la manera del viejo estilo de la cultura barroca. Por tanto, no hacían otra cosa que cimentar, con más fuerza si cabe por el propio desafío que estaban planteando, su dependencia de origen con la raíz europea de los siglos XVII y XVIII.

Así las cosas, el único planteamiento que le permite al arquitecto occidental con conciencia cultural desenvolverse con el mínimo daño posible en una cultura ajena es, podríamos decir, su propia imaginación. Cerrar los ojos e imaginar los paisajes y las ciudades tocados por la fascinación de las leyendas traídas a lo largo de la historia de estos países remotos. Salvo los aspectos climáticos, cualquier otro acercamiento racional sólo conllevaría el traslado del bagaje cultural del arquitecto de un lugar a otro, con el riesgo de resultar una especie invasora y destruir el potencial de esa cultura. Con su imaginación, el arquitecto occidental se tenía que convertir en un fabricante de imágenes. Años antes de que los Smithson se vieran envueltos en el reto de dar con la forma de una embajada en Brasilia, aclararon ya que "en tales situaciones lo único que los arquitectos pueden hacer es constituirse en un grupo de creadores de imágenes que traten de afrontar los problemas del presente"⁸

2. Agentes exógenos del Brutalismo

Cinco años antes se había lanzado el manifiesto del Brutalismo⁹ por Alison y Peter Smithson contra una cultura arquitectónica en vías de anquilosamiento. Se reclamaba en este manifiesto una vuelta a los valores fundacionales del Movimiento Moderno para desatascar la situación.

7 Tres imágenes acompañadas por el rótulo Tentación ilustran lo que denunciaban en el texto: el Palacio de la Alvorada de Niemeyer en Brasilia, la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de Méjico de Juan O'Gorman y el Centro Simón Bolívar de Caracas. *Ibíd.* p.150

8 *Ibíd.* p.150

9 Architectural Design Enero de 1955, Editorial

Hasta ahí, no hay objeción alguna. Sin embargo contra todo pronóstico, en lugar de retomar las raíces mediterráneas de la arquitectura de los años veinte, que tan buenos frutos estéticos habían dado en la arquitectura de Le Corbusier, casi la mitad del manifiesto se dedica a ensalzar la cultura japonesa. Los críticos más cercanos al movimiento brutalista como Reyner Banham o más alejados como Colin Rowe no alcanzaron a ver la necesidad de invocar al Japón por parte de los Smithson. El propio Banham despachó la cuestión en seguida con un tajante “sus referencias a las construcciones japonesas o populares son las más confusas y desorientadas.”¹⁰ Otros, ya con la perspectiva del tiempo como Kenneth Frampton, serenamente dieron a entender que se trataba de una obviedad y no había motivo para dudar de ello: “...aunque su restringida retórica estructural (de proyectos como la Catedral de Coventry, las viviendas Golden Lane o la Universidad de Sheffield) parece vista retrospectivamente, haber sido de persuasión japonesa...”¹¹

El caso sin embargo ha ido pasando como de puntillas durante todo este tiempo. En su reciente Tesis Doctoral¹², María José Climent Mondéjar fija una serie de puntos donde es posible hallar esta deuda con lo japonés. Transcribo los seis puntos, si bien hay que tener en consideración que la deuda con lo japonés es compartida con la deuda con Mies van der Rohe:

- a) “Unidad compositiva en lo que se refiere a las distintas partes que componen el proyecto, formando un ritmo claro y reconocible
- b) Dinamismo en la relación entre las distintas formas, texturas y colores
- c) Relación de escala de las distintas piezas respecto a la escala de todo el conjunto y de éste con el lugar
- d) Proporción relativa de los elementos que componen los cerramientos que se relaciona rigurosamente con la trama estructural a la vez que con las dimensiones de los espacios definidos en planta y en sección
- e) Simetría y equilibrio de masas que deja intuir una manifiesta jerarquía
- f) Síntesis de colores y texturas, todo se resuelve recurriendo al número mínimo de materiales diferentes que se encargan de transmitir las características esenciales de cada superficie (acero, vidrio y ladrillo en el caso de Mies / Smithson y madera, papel y vegetación en el caso de la arquitectura tradicional japonesa)”¹³ [Figs.2 y 3]

Pero permítasenos añadir alguna cosa más. Entresaco de la Tesis Doctoral de Ana Rodríguez García la siguiente cita de Le Corbusier: “La arquitectura que yo propongo es fundamentalmente latina, porque en su interior

10 Banham, Reyner “El Brutalismo en la Arquitectura”, pp. 46 y 47

11 Frampton, Kenneth “Historia crítica de la arquitectura moderna” p. 268. Los tres proyectos citados de los Smithson son anteriores al manifiesto brutalista y por tanto para Frampton quedarían recogidos bajo la influencia japonesa según se desprende en el manifiesto.

12 Climent Mondéjar, M^a José “Escuela en Hunstanton de A+P Smithson: el Nuevo Brutalismo en Inglaterra”, Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, 2016

13 *Ibid.* pp. 112 y 113

Fig.2 Edificio en el Palacio Imperial. Kioto.
El autor del texto



Fig.3 Escuela en Hunstanton.
El autor del texto



contiene relaciones matemáticas...¹⁴ Hay que tener en cuenta, por tanto, no sólo aquello que más pudiera atraer a los Smithson de la arquitectura tradicional japonesa, sino aquello de lo que quieren alejarse. Y en este sentido la arquitectura “latina” no entra dentro del concepto brutalista, no porque sus volúmenes no fueran nítidos ni guardasen relación unas partes con otras, ni porque su arquitectura fuera monocromática, sino porque el juego geométrico que ampara esta arquitectura, en esos momentos de los años cincuenta, es puesto en crisis por el brutalismo, al hacer aparecer deformaciones y estiramientos e interesarse por la topología y la conectividad como instrumentos de proyecto.

Sin embargo tras este juego de si hay o no referencias japonesas en el brutalismo, en el manifiesto habita, como si dijéramos, un agente tapado, cuya importancia no es irrelevante en la historia de la arquitectura moderna, ni creo, tampoco en la de los Smithson, y que además encaja bien en el contenido del artículo que les estoy ofreciendo.

3. Aquél arquitecto alemán que trabajó en Japón en la década de 1930.

En 2001, una época ya de revisiones y celebraciones de la obra de Alison y Peter Smithson, y algunos años después de la muerte de Alison, Peter Smithson volvió a retomar el tema de la influencia de la arquitectura japonesa sobre el brutalismo, explicando que, efectivamente éste, en su faceta material, era cierto que debía ser interpretado como algo muy parecido a la arquitectura tradicional japonesa. Y confesaba a su entrevistador Karl Unglaub, que la arquitectura tradicional japonesa fue divulgada en Europa gracias a un arquitecto alemán que trabajó en

14 Rodríguez García, Ana “Huellas de lo vernáculo en el Team X” Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, 2016, p. 74, transcripción de parte de un texto de un artículo publicado en la Veu de Catalunya redactado con la firma de Marius Gifreda, con el título “Le Corbusier en Barcelona. El célebre arquitecto comenta la ciutat” 1928



Fig.4 Bruno Taut en el interior de "Pureza de Corazón". "Bruno Taut. 1880-1938"



Fig.5 Taut y Erica Wittich en el porche de "Pureza de Corazón" (Senshintei). "Bruno Taut. 1880-1938"

Japón en la década de 1930.¹⁵ *Unglaubs Unglauben!*¹⁶ Unglaub tuvo que adjuntar una nota a pie de página para aclarar que se trataba de Bruno Taut y su libro "La casa y la vida japonesas".

Nunca fue Bruno Taut un arquitecto desconocido y no me deja de sorprender que los Smithson no se refirieran a él nombrándolo directamente. ¿Por qué emplear ese giro tan largo de "un arquitecto alemán que en los años treinta..."? No era necesario ser conocedor de la lengua alemana para leer el libro. Salió publicado exclusivamente en inglés en 1937 ("Houses and People of Japan"). En el manifiesto brutalista Alison y Peter Smithson ni siquiera lo reconocieron como fuente de consulta para introducir el componente japonés de sus tesis.

Taut dejó escrito el libro entre el 15 de Junio y el 7 de Octubre de 1935, en el transcurso de su gran estancia en Japón que se extendió de 1933 a 1936. Algunos meses después de tener acabado el texto, decidió incorporar un último capítulo que recogía sus impresiones y estudios sobre el Palacio Katsura. A él se debe el haberlo dado a conocer en Occidente.

Taut no logró ejercer como arquitecto en Japón excepto en el diseño de una fachada y la ampliación de una vivienda. Sin embargo el libro acabaría sirviendo de plantilla al manifiesto brutalista. Todo lo que los Smithson alabaron de la arquitectura japonesa en 1955 era el testimonio directo de Bruno Taut. Adjuntó el arquitecto alemán su capacidad analítica a la experiencia de vivir, él y su mujer Erica Wittich, en una casa tradicional japonesa. Taut fue desgranando uno por uno todo el complejo de emociones, sentimientos estéticos y dificultades técnicas que provocaba habitar una casa de campo llamada "Pureza de Corazón". [Figs. 4 y 5] Recogió datos de la altura promedio de los japoneses, su desarrollo de los pies mayor que el de los occidentales, la menor longitud de las piernas, aspectos todos ellos que iban teniendo adecuada respuesta en las dimensiones de las

15 Spellman, Catherine y Unglaub, Karl "Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes", p. 24, nota a pie de página nº 48, p. 25

16 ¡La incredulidad de Unglaub!. Los idiomas contemplan estas similitudes alfabéticas y fonéticas como a la espera de que llegue la ocasión propicia para emparejar dos nombres. Es célebre el caso del actor Max Schreck, Nosferatu (el vampiro) en la película de Murnau. Un gran conocedor de esta película, José Antonio Tribaldos, me contó que no se permitía al reparto mezclarse con Schreck para que el primer impacto producido por su apariencia causara auténtico *Schreck* (susto).

Fig. 6 Palacio Imperial Katsura. Kioto. Joseña Hervás y Heras



habitaciones de las casas, en la disposición de los instrumentos de cocina, en la ubicación del aseo, en el propio movimiento por el interior de la vivienda, etc. Entendió que “para mantener el cuerpo en un equilibrio que lo haga lo menos propenso posible a las enfermedades, no existe mejor remedio que la casa japonesa.”¹⁷ Y llegó a las conclusiones que interesaron al manifiesto brutalista: “De todo ello resulta una relación completamente distinta con la naturaleza y con sus productos, una estética y una técnica completamente diferentes. La madera quiere ser tratada a semejanza del hombre. Su superficie ama la respiración libre, sin revestimiento alguno (...) Básicamente, todo material carece de revestimiento.”¹⁸

Cuando escribió sobre Katsura lo hizo en los siguientes términos: “Por entonces creíamos conocer un poco mejor el Japón. En ese lugar, sin embargo, imperaba una belleza que no se puede comprender: la belleza del gran arte. Esa belleza hacía que a uno se le saltaran las lágrimas. Ante ese enigma se percibe que la bella imagen no es simplemente una imagen, sino que tras ella se oculta una cantidad imponderable de ideas y asociaciones mentales.”¹⁹ [Fig. 6]

Los Smithson debieron pensar que la partida del brutalismo tenía que jugarse en el terreno de la imaginación y la fantasía. No basta con decir que el material se exhibe a sí mismo. Había que fantasear acerca de la experiencia con él: rozar la piel con la textura del material al pasar la mayor parte del tiempo en el suelo, caminar descalzo, dormir casi al raso, orientar los movimientos del cuerpo para no golpearse, ejercitar el cuerpo para descalzarse sin sillas de apoyo... Para Bruno Taut, el sintoísmo “significa la cultura de la imaginación, nada más y nada menos. El sintoísmo vincula la fantasía a lo real y, de este modo, la vuelve fecunda. Genera una estética productiva, que es tanto más productiva por cuanto está vinculada a la naturaleza, es decir, a la realidad.”²⁰ Para los Smithson la apuesta por la cultura japonesa del habitar era sincera; estuvo mantenida latente hasta que encontraron un lugar suficientemente perdido como para llevarla a cabo: Fonthill. [Figs. 7 y 8]

17 Taut, Bruno “La casa y la vida japonesas”, p. 87

18 *Ibíd.* pp. 89 y 91

19 *Ibíd.* p. 275

20 Taut, Bruno “La casa y la vida japonesas”, p. 92

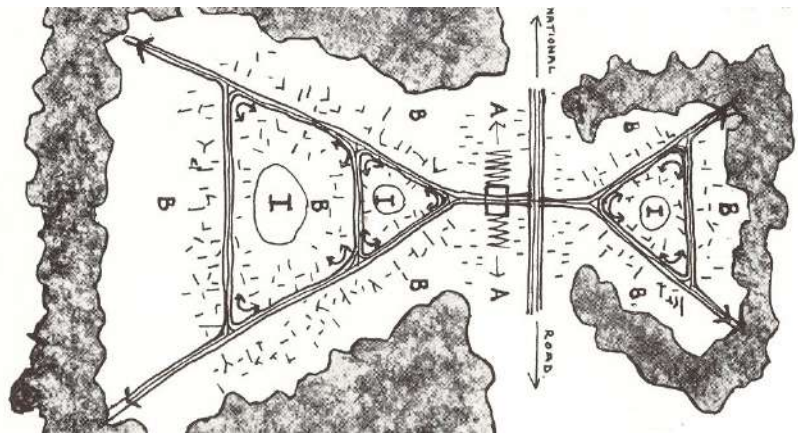
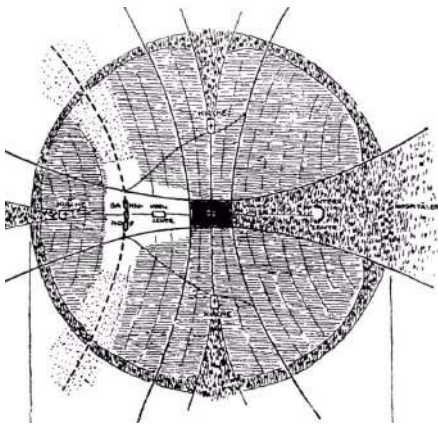


Fig.7 Casa de Te (Shokin-tei). Katsura.
El autor del texto

Fig.8 Upper Lawn. Fonthill. "Upper Lawn.
Solar Pavillion"

Fig.9 La corona de la Ciudad. Planta. Taut,
Bruno "Escritos"

Fig.10 Esquema de crecimiento urbano
presentado al CIAM '59 en Otterlo.
Taut, Bruno "Escritos"

La relación con la tradición doméstica japonesa fue sincera. Pero no sé en qué términos se estableció con Bruno Taut. ¿Se interponía la referencia a la cultura japonesa a modo de velo para mantener tras él un diálogo arquitectónico íntimo con el alemán? Un libro que podía calificarse de fantástico fue "La Corona de la Ciudad" escrito por Taut en 1919. El esquema de las dos vías principales que convergen hacia el corazón de la ciudad para volver a divergir como dos ramas de una hipérbola parece querer resurgir en los dos triángulos convergentes de alguno de los esquemas urbanos que se preparaban para su exposición pública en los CIAM de la segunda mitad de los cincuenta. [Figs. 9 y 10] En el artículo "Dispersión" ("Scatter")²¹ de 1959 confían en "una catedral de la mente"²² cuyo poder simbólico contribuya a fijar el centro absoluto de la ciudad, espetándole a Taut, por debajo del texto, (sin nombrarle), que sin embargo no la edificarían a su manera.

21 Smithson, Alison y Peter "Scatter", en Architectural Design Abril 1959

22 Ibid. p. 150. "En algún lugar debe haber un espacio que no sólo permita el contacto mente con mente, sino que también lo simbolice, una especie de catedral de la mente. Y aunque esta frase parecería suponer un edificio simbólico de la peor clase posible, no es esto lo que pretendemos: en este caso la catedral evoca la idea de una comunidad situada más allá de la religión." Ibid. p. 150

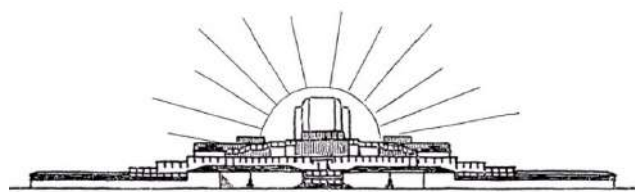
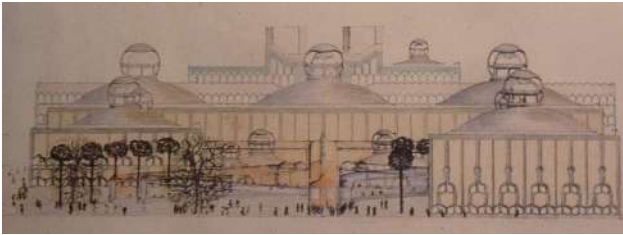
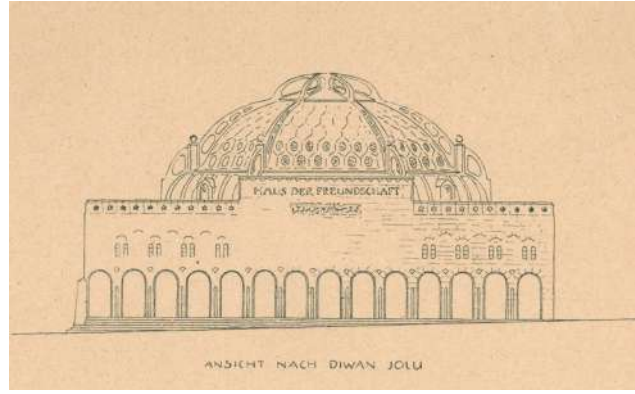
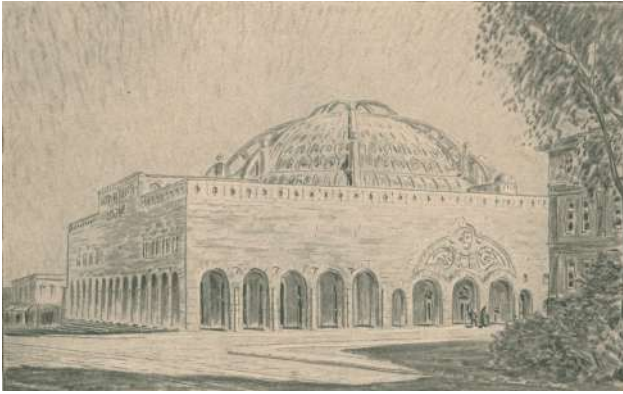


Fig11 "Casa de la Amistad". Dibujo de presentación. Taut, Bruno "Escritos"

Fig12 "Casa de la Amistad". Alzado. Taut, Bruno "Escritos"

Fig13. Concurso Biblioteca Pahlavi. Alzado general. Taut, Bruno "Escritos"

Fig14. La Corona de la Ciudad. Alzado Norte. Taut, Bruno "Escritos"

Fig15. Concurso Biblioteca Pahlavi. Maqueta. "The Charged Void"



En "Arquitectura Alpina" y en "la Corona de la Ciudad", Taut estaba actuando como un fabricante de imágenes. De su fantasía arquitectónica surgió en 1916 para el concurso de "La Casa de la Amistad en Constantinopla" un proyecto de edificio masivo al exterior dominado por una enorme cúpula rematada por una especie de tracería fantástica que descendía en forma de nervaduras por la cúpula. Muy semejante era un dispositivo móvil para un lucernario en lo alto de las cúpulas de la Biblioteca Pahlavi. Un motivo igual de fantástico que el de Taut, igual de orientalizador, usado como imagen por los Smithsonian cuando concursan en países en vías de desarrollo, como éste caso, en el Irán de 1978. Lo único que el arquitecto puede hacer cuando se enfrenta a otras culturas es ser un fabricante de imágenes que trate de afrontar los problemas del presente. Pero la deuda con Taut no termina. Aparte de otros elementos con poder de imagen como los huecos, inspirados en los nervios de las ventanas de la cúpula del proyecto de Constantinopla, o el parecido tratamiento de la masa, con la parte superior ciega y los huecos abajo, todo el sistema de circulación de la biblioteca, que es ascendente, busca crear ese motivo final de la gran corona de la ciudad. El camino atravesando los primeros edificios bajos para ir alzándose hasta alcanzar el último, significativamente diferente (en este caso rematado por cuatro torres), reproduce la complejidad de la secuencia del acceso desde el este a la corona de la ciudad en el proyecto de Taut. [Figs. 11, 12, 13, 14 y 15]

El arquitecto cuando es solicitado para responder a un entorno y cultura que le son ajenos en absoluto, dispone de un instrumental racional transmitido por la educación de arquitecto que le es inoperante. Aparece

Fig.16 Alison Smithson en la residencia del parque del Palacio Imperial. Kioto. "TheSpace Between"

Fig. 17 Kiyonori Kikutake frente al edificio administrativo del santuario de Izumo. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"



entonces, sí, como ese creador de imágenes, libres y de ensueño. Y, ni una cosa ni la otra, las entiendo a modo de crítica a un formalismo trasnochado, sino intentando establecer un diálogo con el discurso de los Smithson.

En el prólogo a la edición española de "la Corona de la Ciudad", Iñaki Ábalos retenía el concepto de una "gimnasia de la fantasía"²³, a la vez que invitaba a los amantes de la arquitectura a darse un "banquete de fantasía, entregarse a esta celebración de la nada como quien inicia la experiencia de un viaje lisérgico."²⁴

Me llamó la atención aquel título de un libro sobre los Smithson, "La arquitectura no esta hecha con el cerebro". Es posible, pero si la arquitectura occidental da para pensar y pretende en el espectador un esfuerzo de comprensión, la arquitectura oriental expone todo a la vista y rehuye cualquier equívoco porque se centra en emocionar.

4. Hormigones teñidos de color rojo óxido

Por fin, en 1960, los Smithson viajan a Japón, invitados a participar en el World Design Conference celebrado en Tokio entre los días 11 y 16 de Mayo. Algunas fotos publicadas dan testimonio de sus viajes a Kyoto y al santuario de Ise. Entre los asistentes a las conferencias estaba Kiyonori Kikutake, cuya "Casa del Cielo" de 1958 ya había causado el asombro general.

Kiyonori Kikutake y Alison Smithson eran de la misma edad, (se llevaban tres meses) y tenían en común que no eran arquitectos aislados, sino que su obra habría de enjuiciarse bajo los parámetros de los movimientos en los que estaban insertos: el metabolista y el brutalista. [Figs. 16 y 17]

Dos proyectos que desarrollaron en los años 60 podían convertirse en la oportunidad definitiva de evaluar aquellas consignas acerca de la imagen como estímulo para las culturas locales.

23 Ábalos, Iñaki "Bruno Taut. Escritos expresionistas", p. 9

24 *Ibíd.* p. 10

Por un lado, los Smithson recibieron en 1964 el encargo de levantar la embajada británica en Brasilia. Por otro lado, Kikutake se encargó del edificio administrativo del santuario sintoísta más importantes de Japón, el Santuario de Izumo.

Ninguno de los edificios puede visitarse. Como es sabido, el proyecto de la embajada británica naufragó tras largos años de revisiones en 1968. El de Izumo ha sido demolido no hará un año. Por tanto, los revisaré en igualdad de condiciones.

Para los Smithson, la ocasión era la oportunidad ansiada para fabricar una imagen que pudiera generar una respuesta positiva en el medio brasileño. Esa era la función de la arquitectura, como hemos visto, en los países en desarrollo. A Kikutake, como arquitecto japonés, su trabajo en un entorno simbólico tradicional, se le analizaría por el alcance real que una tradición cultural podía desplegar con los nuevos avances técnicos.

La ocasión, por tanto, traspasaba el área de influencia de sus propios autores, para alcanzar cotas mayores de interés que afectaba al tipo de arquitectura que se podía proponer para un inmediato futuro. Y ambos respondieron con dos ejercicios sobresalientes y muchos puntos en común.

En ambos casos se trata de estructuras lineales con una fuerte presencia de los elementos de protección climáticos. La imagen de la embajada descansa fundamentalmente en el trazado de su cubierta. En el caso de Izumo en las estructuras inclinadas que tamizan la luz y que le confieren su característica forma en A.

Los Smithson se propusieron tres metas con el proyecto.

- a) Por un lado, en sintonía con el artículo mencionado, ser escuchados, esto es, crear un edificio demostrativo en una localización donde se daban cita Le Corbusier, con la embajada francesa, Scharoun con la embajada alemana, y Niemeyer y Costa alrededor de todos ellos con la ciudad de Brasilia.
- b) En segundo lugar, presentar una nueva formulación social. Ya se ha expuesto la crítica que lanzaron en ese artículo al tipo monumental empleado por los brasileños en los edificios oficiales y en la propia ordenación de la ciudad. Por tanto, la consideración de la jerarquía barroca debía ser substituida por otro tipo de organización.
- c) En tercer lugar conseguir una protección climática adecuada, en busca de un edificio autosuficiente.

La primera y tercera premisas se resolvieron mediante el desplazamiento lateral de los forjados con el fin de que arrojasen sombra sobre los inferiores. Dos placas de hormigón plegadas resolvían la cubierta permitiendo la ventilación por debajo del último forjado. Demostrativamente el proyecto se analizaba desde la sección transversal. Y el resultado a la vista dio un alzado transversal de fuerte inspiración oriental. Japón, ya no sólo como propuesta antropológica de una habitar natural, al modo defendido en el manifiesto brutalista, sino como un gran exportador de imágenes. Téngase en cuenta que en la memoria

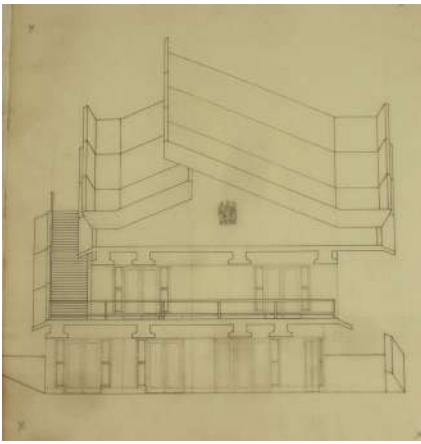


Fig.18 Embajada británica en Brasilia.
Sección. Archivo Alison and Peter Smithson,
Loeb Library

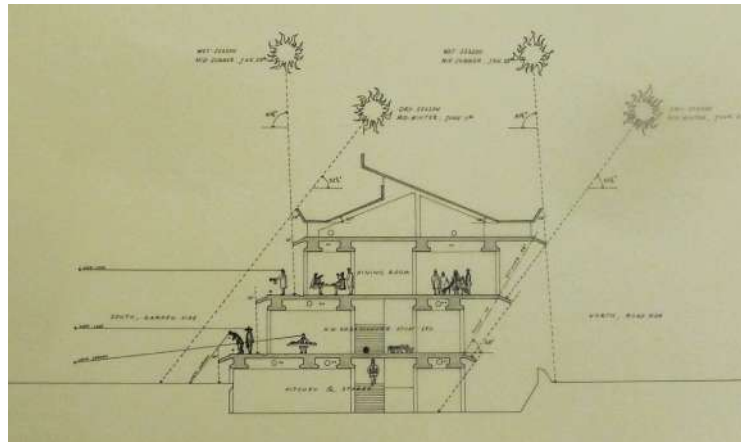


Fig. 19 Embajada británica en Brasilia.
Alzado. Archivo Alison and Peter Smithson,
Loeb Library

se ofrecía lo siguiente: “El edificio surgió precisamente de esta respuesta (adaptar un edificio que nos permitiera al mismo tiempo jugar con el clima y mitigar los peores efectos de la climatología sobre los usuarios). Como respuesta demostrable, vino en cierto modo a dar solución a las preguntas planteadas en las Conferencias Árabes en relación con el modo de encontrar un *style arabe* (...) Y tal respuesta era contemplada como un estímulo bien definido para que los países pobres encontraran su propio estilo, alternativo a la característica caja de cristal en el desierto norteamericano como único formato de prestigio...” La imagen japonesa parecía por tanto ser exportable a cualquier rincón del planeta, dado que la hipertrofia de las cubiertas de la arquitectura tradicional japonesa se veía como el símbolo adecuado para presentar una imagen alternativa en países cálidos y húmedos a la caja de cristal climatizada. [Fig. 18 y 19]

La segunda premisa se resolvía en la sección longitudinal. Al proponer una estructura lineal, la solución geométrica para evitar servidumbres de paso o el desarrollo de interminables corredores consistía en crear un juego de niveles intermedios por medio de escaleras de media planta, localizadas en núcleos técnicos junto con zonas de servicio. El planteamiento era francamente original y arriesgado a la vez. Y dio como fachada longitudinal un edificio deformado que iba arrastrando en su deformación a la propia cubierta, que lejos de interrumpirse conectaba todo en una única pieza, evitando una lectura de iteración de bloques independientes. Este era un tema antiguo ya para los Smithson que se planteó por primera vez en 1953 en Sheffield, aunque allí optaron por solo enunciarlo sin resolverlo geoméricamente. Sin embargo, la relación entre el jardín, que iba banqueándose al compás del edificio, y éste, no podía sustraerse de evocar ciertas disposiciones barrocas, donde el edificio actúa de pantalla del jardín. En el caso de Brasilia la posición del edificio escorado hacia uno de los linderos venía justificada por tratarse de una parcela de borde, de manera las vistas que se abrían sobre el entorno del lago podían potenciarse interponiendo el jardín y una pequeña galería a modo de divertimento que enlazaba dos zonas de recreo, el pabellón de tenis y la casa de verano, que no eran otra cosa que ensanchamientos de la propia *loggia*. [Fig. 20]

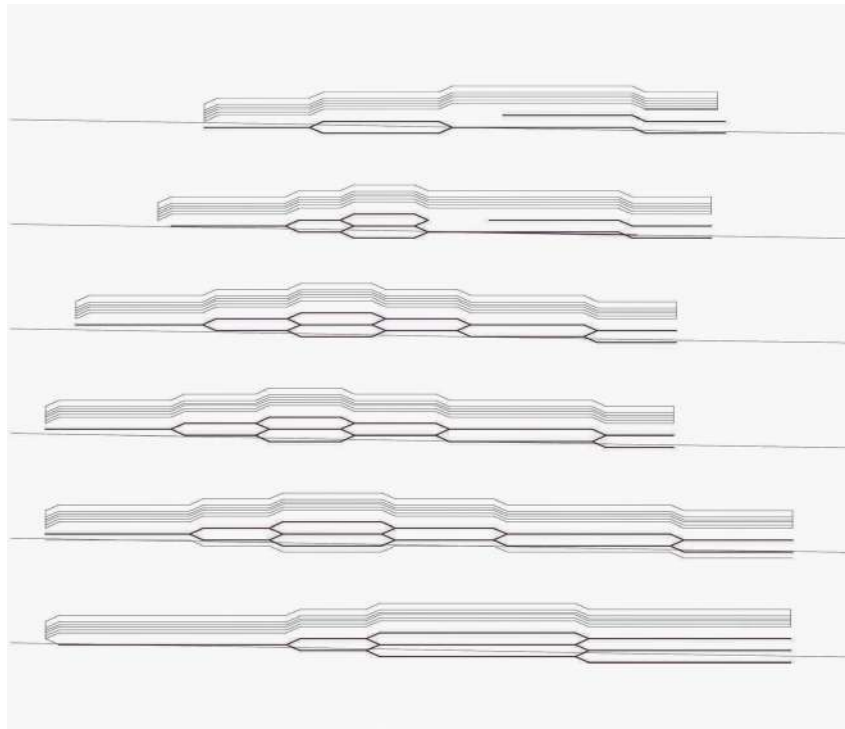
El edificio administrativo del Santuario de Izumo compartía con el edificio de la embajada británica una finalidad demostrativa. En este caso, la



Fig. 20 Embajada británica en Brasilia. Axonométrica a color. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 21 Embajada británica en Brasilia. Secciones esquemáticas mostrando la evolución del proyecto.

De arriba a abajo: Versión 1967 (longitud: 151 m.) Versión 1966 (longitud: 162,75 m.) Versión 1966 (longitud: 176,75 m.) Versión 1965 (longitud: 185 m.) Versión 1964 (longitud: 220 m.) Versión 1964 (longitud: 219,50 m.). El autor del texto



preocupación no sólo afectaba a cómo conjugar una construcción nueva en un entorno monumental, sino fundamentalmente a cómo armonizar un material no utilizado en este tipo de recintos como era el hormigón. En 1953 un incendio en el santuario había consumido el vestíbulo de adoración y el antiguo edificio administrativo. El primero de ellos había sido reconstruido con el material propio de estos lugares, que era la madera. Terminado en 1959, es el momento en que comienza a estudiarse el proyecto del edificio administrativo. La decisión tomada sobre éste, dado su carácter estrictamente funcional, es que fuese construido con un material resistente al fuego.

El planteamiento de Kikutake, tras unos estudios para utilizar un tipo de vidrio coloreado, es afrontar la construcción con grandes estructuras pretensadas.

Si se compara con el edificio de Brasilia se observa que la solución es similar en ambos casos. Unos cajones de hormigón armado dispuestos en los extremos del bloque en Izumo encierran los soportes de dos vigas de grandes luces. Además de expresar adecuadamente su función de soporte, estos cajones integran las escaleras, con lo que el efecto global es de una apabullante claridad en la lectura estructural y funcional del edificio. En Brasilia, sin embargo, el primer proyecto no se resolvía por medio de cajones de hormigón sino por medio de una estructura principal de soportes de hormigón cada 9.50 m. y una secundaria cada 4.50 m. que respondía a la posición de las escaleras. Es a partir de la segunda versión cuando se modificó la estructura por medio de cajones sin pilares intermedios, salvo en las grandes luces y en el voladizo final, donde se interpusieron pantallas de 25 cm. de ancho. Comparando las dimensiones de las luces de las vigas, en Izumo Kikutake empleó luces cercanas a los 36m. con una longitud total de la vigas de 47,44 m. Las mayores luces proyectadas para la embajada no superaban los 24m.

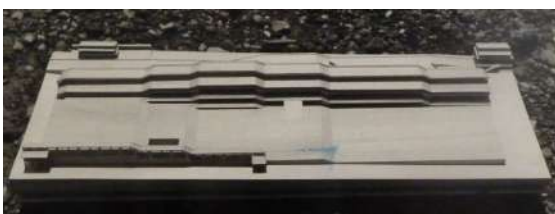
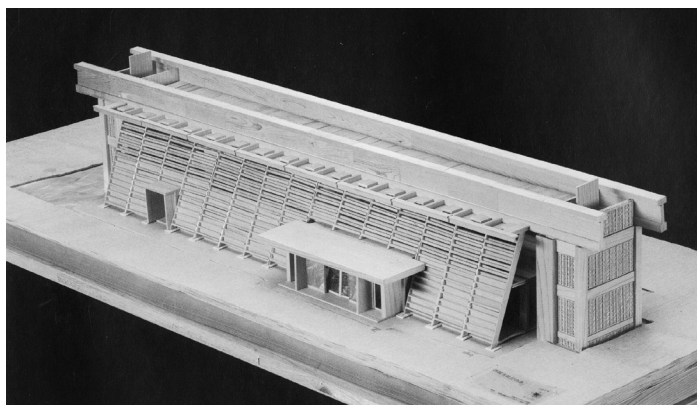
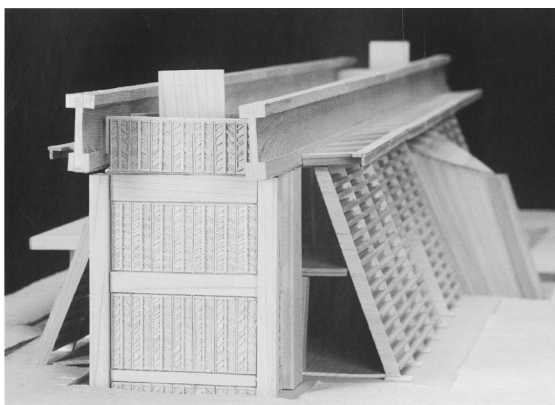


Fig. 22 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 23 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 24 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 25 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Fig. 26 Edificio Administrativo Izumo. Maqueta. "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea"

Fig. 27 Embajada británica en Brasilia. Maqueta. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library

Las entradas a los edificios siguen en ambos casos el mismo criterio, una abertura situada asimétricamente en unos de los lados largos. En Brasilia se contempló en una de las versiones cubrir la entrada de forma similar a como se resolvió en Izumo. [Figs. 22, 23, 24, 25, 26 y 27]

La manera como se tienden las celosías laterales de piezas prefabricadas de hormigón del edificio de Izumo respondía al repertorio tradicional de la casa urbana japonesa, por lo menos en el área de Kyoto. Bruno Taut recogió información sobre estas vallas protectoras que se colocaban oblicuamente avanzando sobre la acera e indica que consistían en defensas que protegían las casas de las ciudades ante las incursiones de la nobleza feudal. Actualmente algunas calles estrechas de Kyoto muestran unas estructuras similares en la unión del zócalo de la casa con la acera. Parecen servir para evitar que los coches puedan acercarse a las casas y dañarlas y normalmente albergan un espacio útil de almacenaje. Como decía Bruno Taut, se trata de decisiones que cada propietario tomaba por su cuenta, por lo que no tienen un carácter normativo. Estructuras ligeras de malla electrosoldadas cubierta por plantas son actualmente empleadas para la protección de las fachadas frente al sol directo o la lluvia y probablemente estén tan arraigadas en Japón como las descritas por Bruno Taut y las empleadas por Kikutake. [Figs. 28, 29 y 30]

Otro motivo con el que el arquitecto japonés moldeaba a su gusto la gran tradición era, según mi opinión, el recurso a la forma en A. En

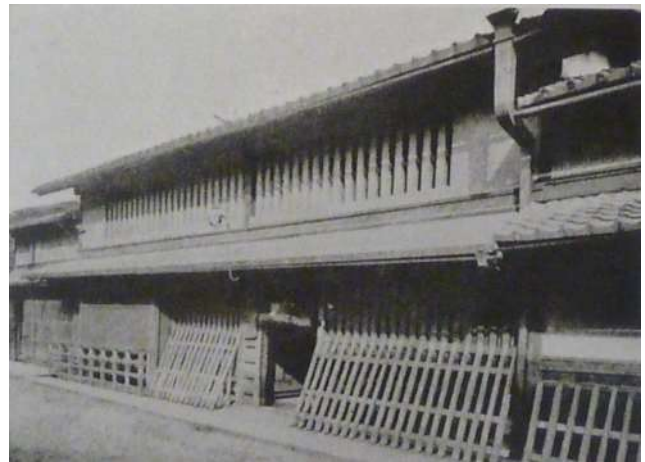


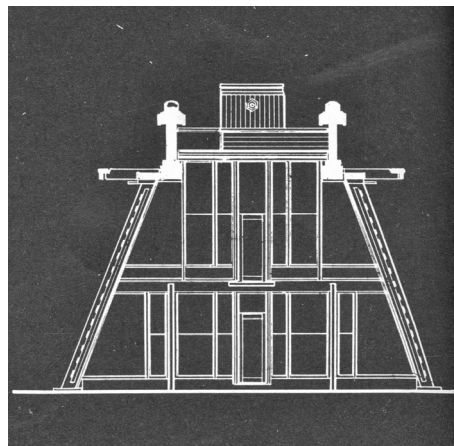
Fig.28 Elementos de protección. Kioto.
El autor del texto

Fig.29 Elementos de protección. Escuela infantil Taito Kuritso Kiyoshima en Ueno (Tokio). El autor del texto

Fig. 30 Elementos de protección. Del libro de Bruno Taut: "La casa y la vida japonesas"

Fig.31 Edificio Administrativo Izumo. Sección. *The Japan Architect*, noviembre 1963

Fig.32 Muro. Santuario Highashi Hongonji. Kioto. El autor del texto



Kyoto, los muros que encierran algunos templos importantes o incluso los que envuelven el complejo del Palacio Imperial tienen una sección en A, que en los extremos se corta en lugar de acoplarse y doblar la esquina en continuidad. De esta manera se puede observar esta forma en A. En todos los casos se cierra el corte con madera con las vigas de la techumbre sobrevolando la esquina. Da la impresión, aunque no lo he podido constatar, que todo el muro perimetral pudiera estar hueco y permitir que sea recorrido por el interior en toda su longitud. Exteriormente la estructura de madera se deja a la vista en los cantos de los soportes lo cual van creando un ritmo estructural uniforme que refuerza la impresión de que las partes ciegas son simples placas que conforman el muro

Así pues, la estructura en A y la propia celosía, lejos de ser una imposición formal parecen revivir toda una serie de mecanismos que bajo un nuevo criterio indican la pervivencia de una forma a través del tiempo.

Pero la decisión que los arquitectos de ambos proyectos compartieron fue la idea de teñirlos de rojo óxido, como si quisieran demostrar que estaban preparando una nueva generación de edificios reconocibles por el color rojo de su piel. Obviamente para cada edificio, las circunstancias que movían a sus arquitectos eran diferentes. Para Kikutake el color buscaba potenciar el efecto de envejecimiento del hormigón por medio de la acción del agua de lluvia según fuera lavando la masa de arena saturada de hierro. En Brasilia los arquitectos habían notado

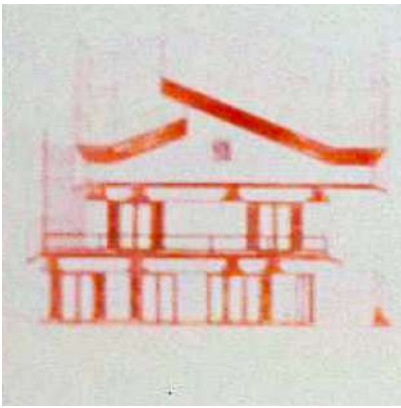


Fig. 33 Panel informativo de los problemas constructivos del edificio administrativo de Izumo por los que tuvo que ser demolido. Izumo Taisha. Josenia Hervás y Heras

Fig. 34 Embajada británica en Brasilia. Alzado a color. Archivo Alison and Peter Smithson, Loeb Library



que la lluvia venía cargada de finas partículas de tierra roja, que teñían siempre de rojo los edificios. En un futuro, el edificio rojo de por sí, medio cubierto por la acumulación de finos sedimentos de tierra roja, podía hacer pasar su perfil por una desgastada cadena montañosa que se alzaba tras un jardín asimismo teñido de rojo. En Izumo se esperaba que con el tiempo el agua que se vertía desde las celosías fuera labrando sus propios surcos por los que discurriría hasta su desagüe en un pequeño estanque.

Que todos los edificios aquí tratados no puedan ser visitados más que en papel indica que las imágenes, más que pertenecer a una realidad que los hubiera dejado arruinarse, pertenecen al mundo intocable de la fantasía. [Fig. 33 y 34]

Bibliografía

- Avermaete, Tom "Another modern: the post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods" Nai Publishers, Rotterdam, 2005
- Banham, Reyner "Brutalismus in der Architektur" Edición alemana, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1966
- Climent Mondéjar, M^a. José „Escuela en Hunstanton de A+P Smithson: el Nuevo Brutalismo" Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2016
- Frampton, Kenneth „Historia crítica de la arquitectura moderna" Ediciones G. Gili, S.A., México D.F., 1983
- Heuss, Theodor "Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Ein Wettbewerb deutscher Architekten" Verlag von F. Bruckmann, Múnich, 1918
- Kikutake, Kiyonori "Visiones y obras de Kiyonori Kikutake" Cuadernos Summa-Nueva Visión, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968
- Kikutake, Kiyonori "Office Building for the Izumo Shrine" The Japan Architect, noviembre 1963
- Lin, Zhongjie „Kenzo Tange and the Metabolist Movement. Urban Utopias of Modern Japan" Routledge, Nueva York, 2010
- Nerdinger, Winfred, Speidel, Manfred, Hartmann, Kristina y Schirren, Matthias „Bruno Taut. 1880-1938" Electa, Milán, 2001
- Rodríguez García, Ana "Huellas de lo vernáculo en el Team X" Tesis Doctoral ETSAM Dpto. de Proyectos Arquitectónicos, Madrid, 2016
- Smithson Alison, Smithson Peter „Editorial" (en colaboración con Theo Crosby) Architectural Design, enero 1955
- Smithson Alison, Smithson Peter "An alternative to the Garden City Idea" Architectural Design, julio 1956
- Smithson Alison, Smithson Peter "Scatter" Architectural Design, abril 1959
- Smithson Alison, Smithson Peter "The function of architecture in culture-in-change" Architectural Design, abril 1960
- Smithson Alison, Smithson Peter "British Embassy. Brasilia" Memoria, 29 de mayo de 1973, Loeb Library, Harvard School of Design
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Charged Void: Architecture" The Monacelli Press, Inc., Nueva York 2001
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Space Between" Verlag der Buchhandlung Walter König, Colonia, 2017
- Smithson Alison, Smithson Peter „The Shift" Academy Editions, Londres, 1982
- Smithson Alison, Smithson Peter "Upper Lawn. Solar Pavillion" Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986
- Spellman, Catherine y Unglaub, Karl "Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes" Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2004
- Tadashi Oshima, Ken "Kiyonori Kikutake. Between land and Sea" Lars Müller Publishers, Zurich, 2016
- Taut, Bruno "La casa y la vida japonesas" Fundación Caja de Arquitectos, Madrid, 2007
- Taut, Bruno "Escritos" Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial, Madrid, 1997
- Tanizaki, Junichiro "El elogio de la sombra" Ediciones Siruela 6^a edición, Madrid 1997

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Nuria Álvarez Lombardero

Architectural Association, School of Architecture
Nuria.lombardero@aa.school.a.cuk

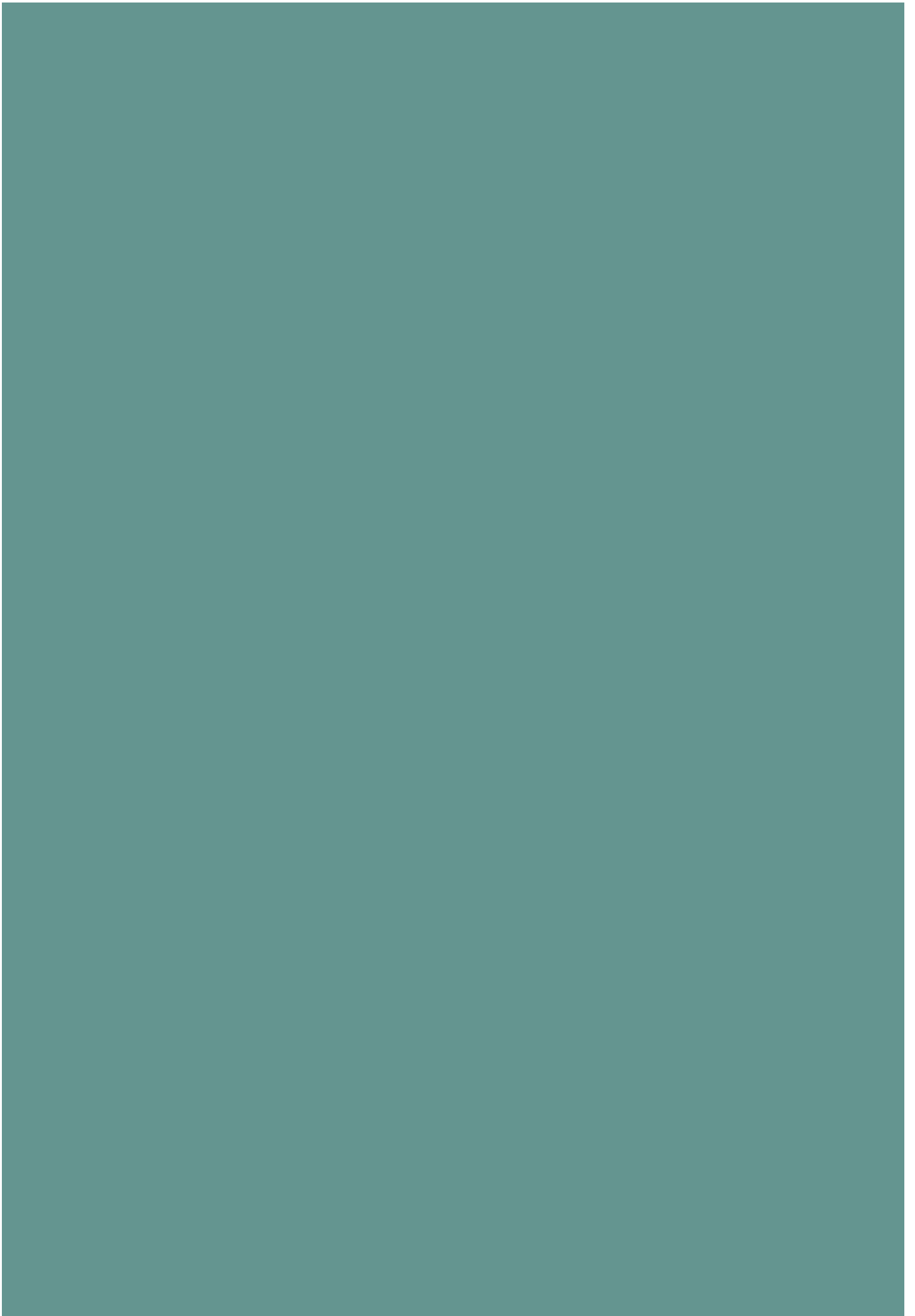
Soft-architecture. El trabajo de Lilly Reich y Petra Blaisse como "soporte lógico" de la arquitectura de Mies van der Rohe y Rem Koolhaas / Soft-architecture. A recovery of the spatial conception value in Lilly Reich's and Petra Blaisse's work

Tradicionalmente, los manuales de historia de la arquitectura han omitido el trabajo de ciertas arquitectas y diseñadoras por no seguir el criterio de los cánones historiográficos establecidos. Dentro de este grupo de creadoras cabe destacar aquellas que han sido obviadas por crear concepciones espaciales desde disciplinas fuera de la práctica arquitectónica más común, con elementos no tectónicos como mobiliario, cortinajes, revestimientos, texturas y color. A pesar de esta notable ausencia, el trabajo de estas mujeres ha sido clave en importantes ejemplos de la arquitectura del siglo XX, en los que estos elementos han amplificado su experiencia espacial. Este artículo explora estas prácticas entendiéndolas como soporte lógico o "soft-architecture" a través del trabajo de dos creadoras, Lilly Reich y Petra Blaisse, que en dos momentos diferentes constituyeron un elemento esencial que intensificó significativamente la obra de los arquitectos Mies van der Rohe y Rem Koolhaas respectivamente. En ambas experiencias se pusieron en común dos formas de entender el espacio desde diferentes disciplinas, las artes aplicadas y la arquitectura, dando como resultado un entendimiento transversal y acaso expandido de la espacialidad en arquitectura.

Traditionally, manuals of architectural history have omitted the work of certain women architects and designers for not following the criteria of established historiographic canons. Within this group of creators, some practitioners have been specially neglected for creating spatial conceptions from disciplines outside architecture practice by using non-tectonic elements such as furniture, draperies, coatings, textures and colour. Despite this notable absence, the work of these women has been key in important examples of twentieth century architecture, in which these elements have amplified their spatial experience. This article explores these practices by understanding them as software or "soft-architecture" through the work of two creators, Lilly Reich and Petra Blaisse. They worked in two different moments constituted an essential element that significantly intensified the work of the architects Mies van der Rohe and Rem Koolhaas respectively. In both experiences, two ways of understanding space from different disciplines, applied arts and architecture, were brought together, resulting in a transverse and perhaps expanded understanding of spatiality in architecture.

Soft-Architecture; Lilly Reich; Petra Blaisse; Mies van der Rohe; Rem Koolhaas

Fecha de envío: 02/11/2017 | Fecha de aceptación: 27/11/2017



Durante años la historia de la arquitectura ha obviado sistemáticamente el trabajo de ciertas diseñadoras y arquitectas. Sus trabajos no eran valorados al estar fuera de los cánones historiográficos establecidos desde el inicio de la Historia de la arquitectura como disciplina académica. Podemos destacar aquí varias figuras que ahora son consideradas como fundamentales en la historia de la arquitectura del siglo XX, pero que no han sido revisadas por historiadores hasta ya entrado el siglo XXI, como serían Eileen Gray, Lina Bo Bardi o Jane Drew entre otras. Su trabajo ha sido obviado, dejando áreas de la práctica arquitectónica sin ser exploradas hasta muy recientemente¹. Entre estas creadoras, cabe destacar, un conjunto de diseñadoras que por trabajar desde fuera de la disciplina han sido especialmente obviadas por los historiadores de arquitectura. Al trabajar desde fuera de la disciplina arquitectónica en la definición espacial de varios ejemplos de arquitectura, no eran consideradas como objeto de estudio. En este grupo podemos destacar a Charlotte Perriand, Lilly Reich o Ray Eames, entre otras, quienes trabajaron colaborativamente con arquitectos para definir el espacio de algunos de los ejemplos más importantes de la arquitectura del siglo XX.

Cabría decir que esta forma de hacer arquitectura ha sido tradicionalmente rechazada por una crítica que ha construido la historia de la arquitectura en función de la objetualidad o profundidad estructural de los edificios. Sin lugar a dudas, producir efectos arquitectónicos sin elementos tectónicos era algo que no podía ser admitido por los defensores de un canon moderno levantado sobre la estela del idealismo visual de Wölfflin, y para los que el mobiliario y los revestimientos, las texturas, luces y colores, parecían ser poco más que un problema accesorio y de segundo orden. A pesar de esta oposición, el concepto de decoro ha coexistido inevitablemente con la arquitectura a lo largo del tiempo, transformando e intensificando la manera en que se han percibido los espacios, llegando incluso a proponer una nueva forma de generar arquitectura más allá de los elementos tectónicos. Sin embargo, no es hasta los años 60 que existen los primeros esbozos de esta proto-disciplina que aparece como una esperanzadora extensión de la arquitectura, y que se presenta como un modo de hacer más sensorial y estructuralmente más dinámico².

1. Como ejemplo de revisión reciente está el trabajo elaborado por la arquitecta Carmen Espiegel en su libro *Heroínas del Espacio*. ESPEGEL, C. *Heroínas del Espacio*. Buenos Aires: Nobuco, 2007.
2. Ver por ejemplo: BANHAM, R. *Design by choice*. En: *Architectural Review*. Julio 1961, Vol. 130, n. 773, pp. 43-48; BANHAM, R., y SPARKE, P. (Ed.) *Design by Choice*. Londres: Academy Editions, 1981. AMBASZ, E. (Ed.). *Italy the New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: MOMA, 1973.

Esta arquitectura que responde a una mayor flexibilidad en la definición de espacio encuentra sus elementos de trabajo en los acabados de las superficies, los objetos y las divisiones móviles que se componen, manipulan y colocan con el fin de despertar en los espacios la posibilidad de transformación y la parte sensitiva de lo construido³. A esta forma de práctica arquitectónica se denomina en este artículo como *soft-architecture*, haciendo referencia al concepto de software en el ámbito de la informática que representa todos los componentes lógicos necesarios para poder realizar tareas específicas desde un componente físico o hardware⁴. En un intento de entender esta práctica, se asemeja en este artículo la idea de elementos tectónicos en arquitectura al hardware como continente que alberga todos esos elementos o software que hacen posible el uso y transformación del espacio interior. Aunque ambas partes, software y hardware, pueden existir por separado, es sólo en su simbiosis donde se puede producir un uso del sistema. Lo mismo ocurre con los ejemplos de arquitectura que veremos a continuación, donde el espacio arquitectónico no puede ser completo sin el “soporte lógico” de los componentes de la *soft-architecture*.

Junto a este concepto de *soft-architecture* se asocia aquí el trabajo de dos creadoras, Lilly Reich y Petra Blaisse, que muestran el principio y la continuación de una forma de trabajo relacionada con la *soft-architecture*. La primera representa una modernidad alternativa que nunca llegó a ser, que nunca fue recogida o entendida, mientras que la segunda desarrolla en la actualidad una práctica profesional que aún no ha encontrado un estatuto de la historia de la arquitectura que la represente. Por un lado, Reich reparte su trabajo entre el uso y diseño de mobiliario y textiles, poniendo gran interés en las técnicas de producción tradicionales de su país, y entre 1927 y 1938 mantiene una relación de trabajo con el arquitecto Mies van der Rohe con el que construye dos casas y varios pabellones de exposición que forman parte de los trabajos clave de la etapa europea del arquitecto. Por otro lado, Petra Blaisse trabaja disolviendo la arquitectura y los límites que separan el interior y el exterior, y a partir de 1987 su producción se ve ligada a la obra del arquitecto Rem Koolhaas, colaborando juntos en exposiciones, interiores y jardines del estudio OMA.

3. En este sentido, el trabajo de Ray Eames desde principios de los 40 debe considerarse pionero. En colaboración con su marido Charles, su uso y disposición de los materiales, objetos y colores en el interior de su casa, abriría un nuevo campo para este modo de hacer arquitectura, que más adelante propondrían sistemáticamente en diversos showrooms y exposiciones. Este modo de hacer se extendería en los 50 y 60 mundialmente en boutiques, restaurantes y discotecas, comenzando con instalaciones de gentes tan dispares como A+P Smithson, Archigram, Babara D'Arcy, Joe Colombo, Verter Pantone, Hans Hollein, GaeAulenti o Archizoom. Ver: GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ, F. *Experimentos con la vida misma*. Barcelona: Actar, 2013; LAVIN, Sylvia: *The Flash in the Pan and Other Forms of Architectural Contemporaneity*. London: AA Publications, 2015.

4. Existen otros ejemplos de revisiones sobre aquellos elementos que han sido utilizados en la arquitectura como soporte del Espacio tectónico, como el libro *El principio del revestimiento* de Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani o *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* de Gottfried Semper. Sin embargo, de forma diferente en este artículo se quiere destacar la intensificación sensorial del espacio. FANELLI, Giovanni y GARGIANI, Roberto. *El principio del revestimiento : prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 1999. SEMPÉR, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Aspiazu, 2013.

La distancia en el tiempo entre ellas, setenta años, marca también una diferencia. Reich trabaja dentro de las pulsiones que generan el movimiento moderno alemán, donde se ahonda en el trabajo sobre la espacialidad y como ésta se percibe, de manera que sus trabajos se centran principalmente en el interior de las edificaciones y la recreación de las nuevas escenografías de lo cotidiano que la modernidad sugiere. Mientras que Blaisse desarrolla su trabajo en un marco arquitectónico en la primera década del siglo XXI, donde los límites de lo natural y lo artificial, lo interior y lo exterior, parecen haberse disuelto, y la idea de espacialidad deja de ser tan importante a favor de la de la creación de determinados ambientes. No obstante, ambas comparten una común vocación hacia lo material, móvil y sensual, un interés por la creación de micro-lugares a través de elementos efímeros, una gran atracción por lo textil⁵ y un modo de trabajo en colaboración configurada a través de una sensibilidad compartida entre arquitecto y diseñador donde en muchos casos es imposible disociar Mies van der Rohe de Reich o Koolhaas de Blaisse⁶. La gran calidad de sus trabajos en este sentido invoca una reflexión sobre las posibilidades que ofrece la *soft-architecture* en la disciplina de la arquitectura, donde las respuestas sensitivas y móviles han complementado las estructuras tectónicas tradicionales. El estudio de ambos casos nos servirán para proponer el alcance y la visión de esta arquitectura, su sentido y su dilatado desarrollo.

El ejemplo de Lilly Reich – La *soft-architecture* como escenografía

El interés profesional de Lilly Reich siempre estuvo ligado a los textiles y el diseño de mobiliario, mostrando una clara predilección por la artesanía tradicional. Tras formarse en la *Wiener Werkstatte* y *Die Hohere Fachschule für Dekorationskunst* (Escuela de Decoración)⁷, trabajar para

5. Reich considera que “los tejidos pueden también tener efectos metafísicos por medio de su regularidad inherente, su frescura y reserva, su coqueteo alegre y vivacidad, su gracia juguetona, su simplicidad sana y su dignidad”, a la vez que Blaisse piensa que “una cortina es una barrera con otro espacio, como los jardines son el intercambio entre una casa y el mundo exterior. Las cortinas pueden crear espacios.” MCQUAIL, M. (Ed.) *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. p. 17. Traducción propia; BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007.
6. “Lo que OMA ha hecho, específicamente Rem con Petra, es permitir que ella habite este espacio e instale otro proyecto dentro de él,(...) Petra ha dado vuelta a estas artes domésticas convirtiéndolas en acontecimientos públicos de una manera espectacular, explica Terence Riley curador del MOMA, lo que falta en el último trabajo de Mies, después de que él emigra (trabajo sin Lilly), es este alter ego, esta clase de arquitectos del gran-hombre, como Mies o Rem, da la materia secundaria a las mujeres, pero realmente están contando en ella.” MILGROM, M. A softening of the edges: OMA Earth Mother Petra Blaisse makes curtains and gardens to temper the Koolhaas chill. En: *Metropolis* 200. Abril 2001, n. 8, pp. 84-89, 100-101. Traducción propia.
7. En esta escuela es alumna de ElseOppler-Legband, escenógrafa y diseñadora de interiores y moda, que la formará a través de las ideas de la Deutsche Werkbund. Tras ser la directora del departamento de las artes aplicadas en la Asociación para avance de las Mujeres de su ciudad natal Nuremberg, ElseOppler-Legband entra en contacto a través de su marido, el Dr. Paul Legband, con Anna y HermannMuthesius, con los que decide entrar a formar parte del grupo de fundadores del Werkbund Alemán y de la Escuela de Decoración, base educativa de la asociación.

el arquitecto vienés Joseph Hoffmann⁸ y realizar su primer diseño de la exposición *Die Frau in Haus und Beruf* (La Mujer en el Hogar y en el Trabajo, 1912)⁹ en Berlín, Reich entra a formar parte de la directiva de la *Deutsche Werkbund*¹⁰: primero como parte del comité de organización de exposiciones¹¹ y más tarde como la primera mujer directora de la institución en 1920. Durante este periodo existía un interés desde la *Werkbund* por liberar la industria alemana “de la tiranía extranjera y avanzar en la dirección de un estilo alemán independiente”¹². Un interés que se traducía en un énfasis de la promoción de diseñadores y el desarrollo del arte de mostrar los productos fabricados a través del escaparatismo. La base de este arte consistía en mejorar la muestra de los productos para atraer al cliente a través de una disposición precisa, composición arquitectónica y efectos de color y brillos adecuados que tuvieran en cuenta la naturaleza del material con el que el objeto estaba realizado.¹³ Estas técnicas fueron

8. En el estudio de Hoffmann, Lily Reich aprende cierto rechazo a la maquina dentro del sistema de producción de objetos a favor de un trabajo manual, la integridad en el uso de los materiales y la implicación de los diseñadores en todo el proceso creativo. Este arquitecto vienés director de la *Wiener Werkstatte*, cuyo trabajo era antitético al estilo *Art Nouveau* que prevalecía en aquel momento, anticipó con sus formas rectilíneas lo que sería la estética y las preocupaciones del siguiente Movimiento Moderno.
9. Este encargo lo recibe de la primera asociación de mujeres profesionales *Deutscher Lyzeum-Klub* (Club Liceo Alemán) como canal de promoción de la mujer moderna alemana al público en general. Este club, creado en 1905 y de la que miembro desde la finalización de sus estudios, estaba dirigido a las nuevas necesidades profesionales y sociales de las mujeres de la era moderna. Para entrar en él había que ser una mujer profesional con un logro en su campo, como era el caso de Lily Reich o Emile Winklemann la primera mujer en tener su propio estudio de arquitectura en Alemania. La exposición la organizaban, diseñaban y construían sólo mujeres, algo sólo posible gracias al ambiente tolerante del momento. Ver: STRATIGAKOS, D. *A women's Berlin. How female patrons and Architects in Imperial Germany re-gendered the City*. En: BINGAMAN, A., SANDERS, L., y ZORACH, R. (Eds.). *Embodied Utopias. Gender, social change and the modern metropolis*. London, New York: Routledge, 2002; STRATIGAKOS, D. *A Women's Berlin: Building the Modern City*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008.
10. Siguiendo el movimiento de Artes y Oficios que se había desarrollado en otros lugares de Europa, la *Werkbund* se creó como una nueva alianza activa entre arte e industria. La organización fue fundada en 1907 por arquitectos, artistas y empresarios, como Hermann Muthesius, Friedrich Naumann y Henry van de Velde a la cabeza, o Joseph Hoffmann, Peter Behrens, Richard L F Schulz de forma secundaria. Entre sus miembros se encuentran sólo tres mujeres, la citada Else Oppler-Legband, Junge Brauchitsch y Lucks-Moscowsa.
11. En el comité de exposiciones está, junto a su mentora Oppler-Legband, la artista Anna Muthesius, que al igual que ella pertenecían a la clase alta alemana donde los gustos sofisticadamente refinados eran muy considerados. Anna Muthesius se había dedicado al mundo de la moda intentando crear un nuevo estilo para su momento más cómoda salubre y pragmática.
12. *Jahresbericht 1914/15: Die deutsche Werkbund Ausstellung Köln 1914*. En: *Mitteilungen des deutschen Werkbundes June 1915*, n. 1, pp. 6-7. Citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.*, p. 44
13. A veces se patrocinaban campañas de conferencias dirigidas a los minoristas para aumentar la calidad de los escaparates, puesto que “el escaparate es el más práctico significado de educación tanto para el vendedor como para el público en general”, y otras se utilizaban los museos como medio para influenciar al público consumidor. *Ibid.* p. 43. Traducción propia.

implementadas por Reich en sus primeros diseños¹⁴, destacando entre ellos el pabellón de la exposición *Von der Faser zum Gewebe* (De la Fibra al Tejido) para la Feria Internacional de 1926¹⁵, en el que se ensalzaba las materias primas y los procesos de producción a través de singularizar cada elemento que formaba parte de la producción. La maquinaria textil se mostraba como parte de la exposición y los tejidos se exponían enrollados, tal y como salían de fábrica, y colgados del techo, desde donde caían sobre unas mesas dejando ver sus pliegues y texturas. La absoluta objetividad del sistema mecánico de producción se mezclaba con una cierta sensualidad material que originaba un sistema de exposición novedoso que atacaba simultáneamente a la lógica de la máquina y a la de los sentidos¹⁶.

Es en este momento que Reich comienza su relación profesional con Mies van der Rohe, quien, fascinado por el despliegue de instrumentos-objetos de esta última exposición, colabora con ella en su siguiente exposición *Die Wohnung* (La vivienda, 1927) en Stuttgart¹⁷. El objetivo de esta otra gran exposición era mostrar las propuestas de vivienda moderna más representativas del momento a través de una *Siedlung* (urbanización de viviendas) en la

-
14. Su primer encargo fue diseñar una serie de escaparates y una sala de estar para la sección *Haus der Frau* (La casa de la Mujer) en la exposición de la *Werkbund* en 1914, al que siguieron la exposición de moda en Berlín para el comité de la industria de la moda en el *Preussische Abgeordnetenhaus* (1915), donde Reich se encarga de la dirección artística junto a Lucius Bernhard seleccionando más de 100 piezas de ropa. Tras esta exposición decide abrir su propia tienda donde producirá y venderá sus diseños de moda y mobiliario, siendo publicados parte de ellos en la sección *Die Frau als Mobebauerin* (Mujer como constructora de Mobiliario) de la revista *Fachblatt für Holzarbeiter*. En una segunda petición de sus productos para la revista *Die Form*, entra por primera vez en contacto de forma epistolar con el entorno Bauhaus y con Mies van der Rohe. Es a partir de entonces comienza una intensa relación profesional y personal que continuará hasta 1938, cuando él se marcha a Estados Unidos para sólo encontrarse de nuevo en una breve visita que ella le hace en 1939. REICH, L.: *Modefragen. Die Form*, citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.* p. 51.
 15. En Frankfurt funda la *Werkstatt für Kleider und Wasche* (1923) y realiza una serie de exposiciones de relevancia. SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: a critical biography*. London/Chicago: University of Chicago Press/Mies van der Rohe Archive of the Museum of Modern Art, 1985, p. 138.
 16. Coincidentemente con la entrada de Reich en la Deutsche Werkbund comienzan las famosas diferencias entre Henry van de Velde y Hermann Muthesius sobre la concepción del diseño y sus implicaciones para el proceso de producción. En realidad, no sabemos exactamente de qué lado estaba Reich, pero sí que podemos deducir sus ideas al respecto en el posterior artículo “Die Ausstellung «Kunsthandwerk in der Mode»” para las *Comunicaciones de la Asociación de la Industria* (1920). En el artículo, Reich defiende respecto a la producción que los artesanos-artistas son los que conocen realmente su profesión y pueden mantener el respeto a las “leyes de la máquina” a la vez que “ejercer influencia sobre el trabajo de la máquina”. Esta opinión se coloca en contra del trabajo industrial de los grandes productores que en aquel momento monopolizaban el mercado con sus productos de temporada, porque para ella los artesanos-artistas aman los materiales que utilizan, tienen un deseo inherente de darles forma y disfrutan de un trabajo creativo. REICH, L. Die Ausstellung ‘Kunsthandwerk in der Mode’. *Mitteilungen des Verbandes der deutschen Modeindustrie*. 1920, n. 10, pp. 208-211. Citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.* p.59. Traducción propia.
 17. En Junio de 1926 Gustav Stotz, uno de los personajes de la Exposición de la Werkbund, “atrajo” a Mies a una fiesta en un jardín diciendo que Lilly Reich estaría allí. Es en este momento que se conocen personalmente, resultado en un diseño de Reich para el interior de un apartamento en la casa n. 2 de Mies van der Rohe’s en la *siedlung* de Weissenhof, en el que se diseña la primera “silla voladizo”. VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Mies van der Rohe: architecture and design in Stuttgart*. Barcelona, Brno, Weil: Vitra Design Museum / Skira Editore, 1998.

colina Weissenhofcercana a la ciudad y una exposición general de objetos y propuestas. En este trabajo conjunto¹⁸, Mies contribuía con su conocimiento de la arquitectura clásica, su aprendizaje de las vanguardias artísticas y su experimentación tipológica, mientras Reich aportaba el valor de los materiales y los procesos de producción, que en su caso se reconducirá hacia la escenografía y decoración como parte fundamental del proyecto arquitectónico.¹⁹

El resultado de esta primera colaboración puede observarse en el pabellón que realizaron para esta exposición que incluía la *Spielglasshalle* (La Sala de vidrio) y la *Exposición de linóleos*²⁰. [fig. 1] El concepto de la instalación era que el material no estuviera sólo representado por sí mismo, sino que formara un conjunto con el hábitat y los espacios recreados, asociando el material a unas características habitacionales determinadas. De esta forma, los distintos vidrios transparentes, cristales grabados y de colores (verde oliva o gris) que constituían los paneles de separación irían articulándose formando distintos espacios de estancia y transición²¹. Al igual que con el vidrio, el suelo de linóleo de distintos colores (negro, blanco y rojo) procedente de la *Deutsche Linoleum Werke*, invitaban a moverse en los recorridos de una estancia a otra. Cuando uno acaba su recorrido tan sólo recuerda un suave discurrir deslizante envuelto por una serie de paneles de vidrio cuyo color y grado de transparencia determinaban una serie de ambientes por los que pasamos, mientras que unos pocos muebles nos indicaban qué tipo de estancia estábamos viendo.

Tras esta exposición, realizan juntos el *Café Samtund Seide*²² (Café de Seda y Terciopelo, 1927) en el pabellón *Die Mode der Dame* de la Exposición de la Asociación Imperial de la Industria de la Moda, un lugar en donde los visitantes de la exposición podían descansar y relajarse. [fig. 2] En este recinto central de doble altura puede observarse una serie de ambientes

-
18. La veracidad de esta colaboración se puede vislumbrar en el testimonio de Mia Seeger amiga cercana de ambos, que a su vez Franz Schulze corrobora en su libro sobre Mies. La forma en la que ambos trabajan es comentada por Eduard Ludwig, un estudiante y admirador de Mies, que escribe unas notas sobre los encuentros que ambos mantienen y que nos habla sobre Lilly de la siguiente manera: “Espacio Moderno. Valor intrínseco de los materiales por sí mismos. Uno tiene que ser audaz con los colores, los espacios de los jóvenes arquitectos generalmente son muy sosos. Breuhaus, Bruno Paul, llenos de gusto”. Schulze, F.: *Opus cit.*, p. 139; *The Mies van der Rohe Archives*, citado en MCQUAID, M.: *Opus cit.*, p. 54. Traducción propia.
19. “La influencia de Reich era menos en el mundo de las ideas que en la aplicación de esas ideas las cuales, antes de 1927, Mies sólo estaba comenzando a tratar – color, textura y mobiliario”. Spaeth, D.: Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay. En ZUKOWSKY, J. (Ed.). *Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples*. New York, Chicago: Rizzoli/The Art Institute of Chicago, 1986, p.34.
20. En este pabellón se sugirió a la asociación de empresarios del sector que los materiales que lo conformaran fueran la publicidad misma de los productos que elaboraban, haciendo gala de un complejo repertorio de grandes cristales totalmente transparentes, cristales grabados y de colores (verde oliva o gris).
21. Los espacios de transición son muy importantes dentro de la trayectoria posterior de Mies van der Rohe, como veremos más adelante. Sus casas patio son un claro ejemplo del estudio de los espacios de transición entre exterior e interior, que a su vez llevarán a las investigaciones que hace Petra Blaisse sobre el mismo tema pero de una manera diferente.
22. Frank Schulze nos describe como “los materiales en sí mismos [en el Café de la Seda y el Terciopelo] eran tan importantes como el conjunto [...] refleja la manera excepcional en la que Reich trabaja con los textiles, así como el vívido, opulento sentido del color.” SCHULZE, F.: *Opus cit.*, p. 144. Traducción propia.

Fig 1. Imágenes de la *Spielglasshalle* (La Sala de vidrio) diseñada por Mies van der Rohe y Lilly Reich para la exposición *Die Wohnung* (La vivienda) en Stuttgart (1927). Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.): *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. Dibujos realizados por la autora del artículo.

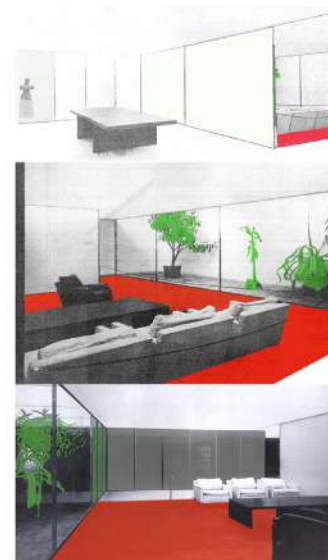
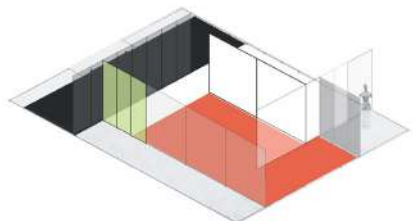


Fig 2. Imagen del diseño de Mies van der Rohe y Lilly Reich para el *Café Samtund Seide* en el pabellón *Die Mode der Dame* de la Exposición de la Asociación Imperial de la Industria de la Moda (1927). Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.): *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996.



configurados mediante mamparas colgadas de railes rectos y forradas de terciopelo (negro, naranja y rojo) contrastadas con unas pantallas curvas discontinuamente suspendidas realizadas en seda (amarillo limón, plateado, dorado y negro). Las sensaciones cromáticas y táctiles de estos elementos creaban un efecto escenográfico en el ambiente incluso más potente que el de la exposición anterior, con la salvedad de que se sustituía el vidrio por tela como elemento de separación. El espacio es una impresionante escenografía de contrastes sensitivos, que se ajusta finalmente con la exquisita colocación de unas *cantilever chairs*²³ (sillas en voladizo) cuyas líneas curvas y rectas se adecuaban al diseño general. El Café representa un paradigma de la *soft-architecture* en cuanto a su capacidad para generar efectos espaciales sin la utilización de elementos tectónicos, sino a través de la textura, el movimiento y el color. Parte del trabajo de Petra Blaisse con cortinas, que más adelante, tratará de acercarse a este tipo de experimentos.

23. Realizadas en estructura metálica con asiento y respaldo de mimbre, diseñadas por ambos para las viviendas de Weisenhoff.

Un año más tarde el gobierno alemán cierra la Werkbund a la vez que les encarga a Mies y Reich la organización de su representación dentro de la Exposición Universal de Barcelona de 1928. El conocido Pabellón de Alemania recae en Mies²⁴, quien se encarga de la parte arquitectónica manteniendo la idea de Reich de exponer a través de mostrar los materiales construcción. El objetivo de dicho pabellón era que a través de un recorrido trazado el visitante conociera los avances industriales, así como los buenos materiales que existían en Alemania. En su trabajo conjunto del diseño general deciden establecer de nuevo un recorrido fluido bajo un fondo neutro de suelo y paredes de mármol travertino alrededor de una serie de objetos que van apareciendo y que es interrumpido por una serie de quiebros creados por elementos no tectónicos (mobiliario, texturas, cortinas) que configuran las distintas escenografías. Esta configuración espacial formada por varios ambientes, que nos acerca a los pabellones de la exposición de Stuttgart en 1926²⁵, es posteriormente repetida en el diseño que realizan de nuevo conjuntamente de la *Casa Tugendhat* de Brno²⁶ (1929-30) donde de nuevo el elemento unificador vuelve a ser el suelo blanco, continuo de linóleo sobre el que se colocan las paredes, tapices y cortinas que conforman distintos ambientes. La riqueza material de la escenografía es apabullante, con sillas y taburetes escogidos por Lily en intensos en piel verde esmeralda, terciopelo rojo rubí, blanco *vellum*²⁷ que dan una riqueza sensual a los espacios de la vivienda difícil apreciar en las fotos de época, pero referenciado en textos del momento.

Un último ejemplo interesante en el que se pueden comparar las ideas proyectuales de Mies y Reich²⁸ es su participación en la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo, 1930) en Fairgrounds, Berlín, que mostraba los avances en materia de vivienda. Entre

24. Aunque para la toma de decisiones y diseño general trabajan juntos, deciden repartirse el programa en dos partes. La primera, y menos conocida, es la exposición en 25 salas de una serie de productos alemanes de la que se encarga Reich principalmente, y la segunda parte, y más conocida, es el Pabellón de Alemania, cuya parte arquitectónica estaba en manos de Mies, quién toma la idea de presentar lo que se quiere exhibir a través de mostrar los materiales de construcción. El sistema de exposición vuelve a ser el mismo que ella había utilizado en 1926, y destacan especialmente la sala de la industria textil y el stand de la empresa Cervecería Heineken.

25. La escenografía completa varios ambientes con un esquema constructivo casi imperceptible y unos materiales “puros”, dejando un regusto a esa Alemania profunda y moderna, racional e irracional, que ellos mismos querían presentar. Una Alemania que Quetglas no ha dejado de asociar con la emergencia del nazismo. Ver QUETGLAS, J. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001.

26. “Grete Tugendhat recuerda como los dos discutían el concepto interior de la Villa Tugendhat, y elegían las telas juntos”. VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Opus cit.* “Grete Tugendhat recalca cuidadosamente fueron seleccionados los materiales y colores para la Casa Tugendhat de Mies de 1930, en Brno, Checoslovaquia: su mobiliario estaba cubierto de lana gris-plateada, cuero verde esmeralda, y terciopelo rojo rubí. Las cortinas contrastaban en seda negra y gris plateada con terciopelo blanco y negro” GÜNTHER, S. *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988, p.27.

27. Ver por ejemplo Schulze, F.: *Opus cit.*, p.170

28. La situación ocurre en 1930, cuando Mies se hace director de la Bauhaus y se rodea de la ayuda de varios de sus amigos, como Lilly Reich que trabajará como directora del taller textil, para luego enseñar en Dessau diseño interior y de mobiliario. A través de sus cargos en la Bauhaus ambos consiguen la oportunidad de trabajar a la vez, aunque por separado en la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo) en Fairgrounds, Berlín.

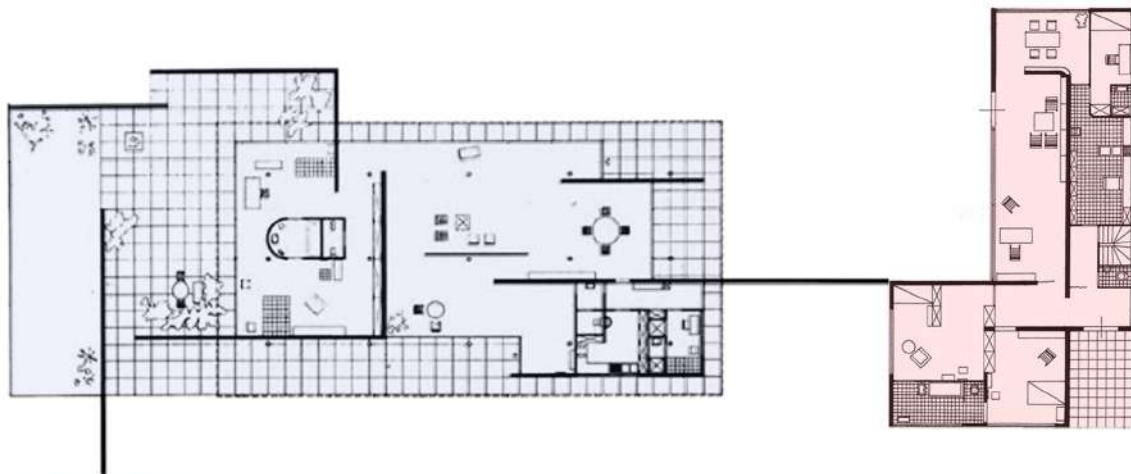


Fig. 3. Imágenes de los dos diseños de vivienda realizados por Lilly Reich (en rojo) y Mies van der Rohe (en azul) y de apartamento mínimo (izq. Mies y dcha. Reich) para la exposición *Die Wohnung Unserer Zeit* (La vivienda de nuestro tiempo) en Fairgrounds, Berlín, 1930. Imágenes MCQUAIL, M. (Ed.) *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996.

los ejemplos de vivienda unifamiliar situados la planta baja del Pabellón 2 encontramos unidas por un muro las propuestas de Mies y Reich²⁹. Analizando ambos proyectos podemos observar como Mies continúa su investigación sobre la relación exterior/ interior mediante la composición de los muros que la configuran, mientras Reich trabaja en una casa más compacta, donde la volumetría exterior es más sencilla y concentra todo el diseño en el interior. En los dos proyectos el espacio fluye sin interrupciones, pero es en la división de sus estancias donde encontramos las diferencias: mientras Mies utiliza los muros y espacios cerrados a modo de elemento de separación, como baños y estancias de servicio, Reich usa el mobiliario, como los armarios en las habitaciones³⁰. [fig. 3]

En la planta de la exposición encontramos sus propuestas de vivienda mínima³¹ en las que se puede observar una misma preocupación en

29. Cuatro viviendas proyectadas por Hugo Haring, los hermanos Wassili, Hans Luckhardt, Mies van der Rohe y Lilly Reich.

30. Los programas son muy parecidos: un estar, un baño, una cocina, un comedor y las habitaciones; añadiendo la particularidad de que existe una habitación separadas para el marido y la mujer, y sin estancia para los niños, tratándose quizá de lo que ellos pensaban como su modelo de apartamento ideal. Es curioso como Lilly para su proyecto coloca en la habitación del hombre mobiliario de Mies: la “silla voladora” de 1927, la cama de 1930 o la mesa también de 1927; mientras que para el de la mujer crea unos muebles propios como son la cama de día (LR610), la mesilla o la silla de comedor (LR120), quizá sea esta la estancia más personal.

31. Donde participaron, a parte de ellos, gente como Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Otto Haesler, Josef Albers, Marcel Breuer y Wasily Kadinsky.

ambos por un espacio libre en un tamaño mínimo pero expresada de un modo distinto: mientras Mies realiza una vivienda mínima en la que los elementos divisorios quedan relegados a los límites, Reich busca una vertebración dirigida por un mobiliario específicamente diseñado que en ocasiones trabaja como muro³², como es el caso de un gabinete cocina que al estar cerrado funciona como un armario pero que cuando se abre posee todo el equipamiento de una cocina normal³³. Es en esta última propuesta que podemos resumir la estrategia de Reich y su forma de entender el decoro. El espacio diseñado está provisto de conexiones intermedias que lo relacionan con nuestro cuerpo, y que deben ser hábilmente dispuestas para integrarlo en él: cortinas de terciopelo y seda, asientos de fino cuero, alfombras de lana natural, todo un universo sensual en el que rendir nuestros sentidos³⁴.

Situando a Petra Blaisse. *La soft-architecture* como ambiente

Por otro lado, Petra Blaisse es una artista consecuente con los tiempos en los que nos ha tocado vivir, practicando una espacialidad inmersiva, móvil y de continuo estímulo sensorial. Tras comenzar sus estudios de arte en Londres y Groningen, Petra comenzó su trabajo en el *Stedelijk-Museum* (1978-87) como diseñadora de las exposiciones de fotografía, la arquitectura y diseño, siendo la encargada de realizar la primera muestra de la *Office for Metropolitan Architecture* (OMA). Rem Koolhaas, impresionado por el resultado, comienza a trabajar con Blaisse en el diseño del auditorio del Centro de Danza de la Haya (1987) compartiendo ideas sobre mobiliario, colores y materiales. Con un estrecho presupuesto, Blaisse ideó para este espacio un ambiente en el que las cortinas adquirirían en el oscuro auditorio todo el protagonismo que Koolhaas deseaba a través de utilizar una densa lana aterciopelada gris oscura que buscaba un efecto inesperado sobre un material ya pasado de moda³⁵. Asimismo, en cada cortina de 495 m² se estamparían unos discos dorados que como brillos punteados se reflejarían sobre el terciopelo azul-agua de las butacas. Como resultado las cortinas se convertirían en “la insignia del edificio” y elemento significativo del espacio escénico. [fig. 4]

32. Se trata de un apartamento para una pareja casada y otro para una persona sola cuyo programa consiste en: un vestíbulo de entrada, un estar, una habitación, un baño; las piezas de mobiliario se escogen con cuidado, diseñando algunas específicamente, como la cama de día (LR610), la mesa de comedor y la silla (LR120), un escritorio y una estantería.

33. Este diseño de Reich, realizado por Otto Kahn, nos lleva al uso de Mies en su etapa americana del mobiliario como elemento de división y almacenaje, como la cocina que Mies realiza para la casa Farnsworth.

34. Cuando Phillip Johnson visitó esta muestra buscando material para su exposición Internacional Style quedó tremendamente impresionado, seleccionando una de las habitaciones diseñada por Reich para la exposición del MoMa, siendo la única representación de la *soft-architecture*. Debido a esta visita, Philip Johnson encargó ese mismo año la reforma de su apartamento en Nueva York a Lilly y Mies, quedando totalmente fascinado. “*Todavía uso el grupo de asientos que diseñó Lilly para aquel apartamento en la Casa de Vidrio*”, diría Johnson más adelante recordándolo. Ver: HITCHCOCK, H-R.; JOHNSON, P. *The internacional Style. Architecture since 1922*. Nueva York: MOMA, 1932; FILLER, M. Late-blooming Lilly. En: *House beautiful*. Marzo 1996, vol.138, n.3, pp.90-92.

35. Idea que sustituiría la idea inicial de Koolhaas de una pesada cortina metálica.

Fig. 4. Imagen del interior del auditorio del Centro de Danza de la Haya proyectado por el arquitecto Rem Koolhaas donde destacan los brillos dorados de las cortinas diseñadas por Petra Blaisse. BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 66-67.



Comienza aquí un trabajo en colaboración con Koolhaas que continuará en diversos proyectos que veremos a continuación, complementándose en todas las ideas del arquitecto con las inquietudes de Blaisse. Koolhaas, comenta sobre el trabajo de Blaisse que lo interesante es “cómo una decoración o forma de debilidad puede casi dominar con su efecto, y cómo por ello puedo hacer edificios más ásperos, más puros, porque siempre habrá este contrapunto”, a lo que Blaisse responde que “Rem mira en grandes líneas el conjunto, pero si eres jardinero miras los efectos pequeños. Si lo juntas, se une en algo más grande.”³⁶

Siguiendo esta búsqueda del engrandecimiento del efecto, Blaisse abre su propia oficina InsideOutside en Amsterdam (1991) donde estudia materiales, desarrolla objetos y crea nuevos ambientes, grandes o pequeños, públicos o privados, que no sólo determinan la experiencia del espacio a través del sonido, la luz, el color y el clima, sino que resuelven complejos problemas técnicos relacionados con la acústica o la iluminación de los edificios. Uno de esos objetos podría ser la *cortina habladora* de forma triangular de 300 m² de superficie para el salón actos del Museo *Kunsthal* en Rotterdam (1993). La cortina colgada de una guía elíptica embebida en el forjado tapa el frente lateral de vidrio del salón de actos, y se recoge alrededor de una columna lateral dejando una apariencia de sensual vestido de noche³⁷. En su interior alberga una serie de altavoces para el sonido a la vez que su acabado permite proyectar imágenes sobre ella. [fig. 5] Otro de estos objetos podría ser el “calcetín de los sonidos” para la tienda PRADA de Nueva York (2001)³⁸. Se trata de un objeto textil con la función proteger y ocultar el sistema de audio

36. Exposición “Movements” en el año 2000 en la Galería Store front Nueva York, US, con trabajos de InsideOutside y Petra en 10 años.

37. La cortina mantiene esos atributos sensoriales de la producción de Blaisse. En su cara hacia el público cuando se despliega es de suave terciopelo negro, mientras que se vuelve de tela de fibras de vidrio coloreadas en plata cuando se recoge, mostrando así un efecto reversible.

38. El concepto de la tienda se basaba en la llamada “ciudad colgada”, formada por una serie de armarios metálicos que se mueven dirigidos por un ordenador a lo largo de unas guías paralelas colocadas en el techo. Dentro de esta idea se presenta el diseño de Blaisse como estructura blanda y suave colgada.

Fig. 5. Imagen de las "cortinas habladoras" diseñadas por Petra Blaisse para el Museo *Kunsthal* en Rotterdam (1993), proyecto del arquitecto Rem Koolhaas. BLAISSE, P.: *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 108.



fig. 6. Imágenes del "calcetín de los sonidos" para la tienda PRADA de Nueva York realizada por Rem Koolhaas (OMA) y Petra Blaisse (2001). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 122-123.



del almacén y sus posibles reparaciones o modificaciones. El calcetín se hizo de punto de gasa coloreada en plata tejida hasta crear un túnel de 10 x 5 metros. La escala de las puntadas era coincidente con el tamaño de la estructura de metal móvil del edificio. Más allá de condiciones estándar, ambas propuestas solucionan conflictos generados por el propio planteamiento del edificio, proveyendo elementos absolutamente específicos y artesanales.³⁹ [fig. 6]

39. Este túnel suave-estructurado fue doblado en sí mismo y se colgó como una capa doble sobre la pista-sistema, cubriendo así el racimo de sound-boxes y cables de suelo a techo. Dentro del objeto se instaló una lámpara iluminando hacia arriba el interior, demostrando así la complejidad y la transparencia de la estructura hecha de punto.



fig. 7. Imágenes del trabajo de Petra Blaisse para el proyecto de la Biblioteca de Seattle, E.E.U.U., del arquitecto Rem Koolhaas (OMA, 2004). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 211.

La evolución del trabajo de Blaisse se ha ido dirigido a su vez hacia “ablandar los límites⁴⁰” entre interior y exterior centrándose en el diseño de la intermediación y los espacios transitorios entre dentro y fuera⁴¹. Por ejemplo, en la Biblioteca Pública de Seattle (EE. UU., 2004), el paisaje interactúa con la arquitectura a través del uso de cortinas, alfombras y jardines. El paisaje urbano se mezcla con el interior del edificio, y las áreas ajardinadas exteriores entran dentro del edificio como alfombras con fotos de vegetales a gran escala. Por un lado, la biblioteca es rodeada por Blaisse con un amplio jardín formado por una “biblioteca de árboles” que al acercarse al límite del edificio se convierte en una serie de salientes que invitan al visitante a sentarse, protegido y abrigado por una serie de planos que se doblan e inclinan. Estas dobleces funcionan como alfombras de color que intentan romper el límite de la envolvente extendiéndose su interior hacia el jardín externo.

Por otro lado, ya en la entrada del edificio, dos pequeñas mantas vegetales se unen al límite del cristal para ser complementadas en el interior por alfombras con un patrón artificial fabricado con fotografías a grande escala de esas mismas plantas⁴². Estas alfombras impresas con imágenes vegetales que se van introduciendo dentro del espacioso y transparente volumen del edificio, se doblan y superponen para generar una sensación de recogimiento en las distintas salas de lectura, dentro del circuito espiral del edificio que finaliza en la azotea como cubierta vegetal. Este sofisticado tratamiento de los acabados pretende romper de nuevo los límites estableciendo una relación del interior con el paisaje exterior a través de la explotación de distintas reflexiones entre la reproducción artificial de la sensación de lo vegetal. De hecho, la experiencia real de la alfombra vegetal se intensifica con la copia amplificadas, el pliegue de la misma, sus reflejos interiores y exteriores en los planos de cristal inclinados, multiplicando y amplificando extraordinariamente los efectos que una misma alfombra verde vegetal podría producir. Blaisse se beneficia de la confusión en el uso de la replica como potenciador de lo sensible, haciendo desaparecer la existencia de un original y una copia, y creando un todo interior-exterior como un ambiente etéreo y sensible⁴³. [fig. 7]

40. Publicaciones en las que un diseño novedoso de los jardines abombados entre las casas, un estar oriental o un extraño sillón rojo sorprendieron a muchos lectores de revistas.

41. En palabras de Petra “hay un hilo común de escala, movimiento, luz y estructura. El gran punto es la conexión entre interior y exterior. Los interiores y los exteriores más que coexistir juguetonamente, se desdibujan y chocan, para después recombinarse para formar algo nuevo. Son profesiones totalmente distintas, pese a ello están totalmente conectadas con los papeles que tienen, abra la ventana y el jardín viene adentro, la cortina sale.” BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007. Traducción propia.

42. Ya Ray Eames había hecho algo parecido en su casa, reproduciendo contra la fachada de la casa un panel con los reflejos que los eucaliptos producían sobre el cristal de la casa en sí, confundiendo los reflejos reales y artificiales. Ver Colomina, Beatriz: “Reflections on the Eames House”. En ALBRETCH, D. (ed.). *The work of Ray and Charles Eames. A legacy of invention*. Nueva York: Abrams, 1997, pp. 127-149.

43. Las alfombras reproducen digitalmente una y otra vez los efectos visuales de la vegetación en sí, reproducen la sensación misma intensificada hasta su máximo grado. Tal como ha señalado Peter Eisenman, en la época de la reproducción digital ya no existen el sentido de copia o replica, todo son originales, originales en este caso de la sensación que se produce. EISENMAN, P. *Visions unfolding: architecture in the age of electronic media*. En: *Domus*. Enero 1992, n.734, pp.17-24

fig. 8. Imágenes de las cortinas realizadas por Petra Blaisse para el Centro McCormickdel Campus IIT Illinois Insititute, Chicago (98-2003). BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007, p. 312.



Esta misma investigación la aborda en otros trabajos como en el Centro McCormickdel Campus IIT Illinois Institute, Chicago (1998-2003), donde diseña cuatro grandes cortinas de 300 m² cada una que sirven para cualificar visual y lumínicamente la fachada oeste del edificio. El proyecto de OMA se impregna de la omnipresente trama dibujada con precisión por el arquitecto Mies Van der Rohe para el conjunto. Son estos dibujos el punto de partida creativo de Blaisse para las cortinas, que utilizan simbólicamente la representación de los árboles que Mies había dibujado en los planos de la ITT, marcando la situación real de los arboles existentes en el campus. Los contornos de las formas de estos árboles se aumentan hasta una escala gigante, e imprimen en colores muy contrastados, blancos y negros, que como sombras de la memoria se dejan ver sobre el edificio desde lejos. Al recogerse en varios puntos, las cortinas dejan ver la reversibilidad de su patrón, el exterior es el negativo del interior, donde las paredes anaranjadas y brillantes, con impresiones holográficas, varían su intensidad según la situación del observador. Cuando se extienden hacia el exterior, sin embargo, provocan un juego de reflejos con el paisaje mientras que en el interior hacen eco de los árboles que rodean al edificio y aluden al origen del campus. En este sentido, la memoria y su representación se unen a este juego de reflexividades, ya practicado en la biblioteca de Seattle, complejizando aun más sí cabe las ambiciones intensificadoras de Blaisse. [fig. 8]

Este trabajo con las cortinas como elementos para desdibujar los límites de la arquitectura es utilizado por Blaisse en la Exposición “Movements” que la galería Storefront de Nueva York le dedica en el año 2000 recopilando 10 años de sus trabajos con InsideOutside. La galería, diseñada en 1982 por los arquitectos Steven Holl y Vito Acconci, tiene en su fachada una serie de paneles pivotantes que permiten que el interior de la galería se conecte con el exterior, pero que a la vez limitan la zona de visualización interior ya de por sí estrecha. Así que de manera estratégica Blaisse coloca sus trabajos adheridos a la cara exterior de los paneles, aprovechando la mayor cantidad de superficie, y colocando una dramática cortina de 12 metros de alto formada por tres capas superpuestas de red plástica transparente. Estas redes, normalmente usadas en la agricultura, se tiñen de un color distinto cada una, y al unir las producen una gran cantidad de combinaciones que convierten al edificio en una especie de

enigmático salón urbano. Para aumentar el carácter de *dentro/fuera se* colocan en la acera unas almohadillas desde las que brota la hierba -como en los animales domésticos gigantes de Chia- y unas hojas de Mylar que adornan las paredes y reflejan la luz del sol invitándola a entrar. Ya en el interior se muestran parte de las cortinas de su trabajo para los teatros y los salones de conciertos. Colgadas en el umbral y con altavoces estéreos llenan el cuarto de sonidos rítmicos acompañando a las cortinas que se abren y que se cierran, como un elemento acústico que evoca al mar. Un conjunto de efectos que pueden resumir lo que Blaisse habla al principio: La sensualidad, el límite interior y exterior es aprovechado para aumentar los efectos multisensoriales, crear un ambiente mágico, flexible, mostrándose como un auténtico manifiesto de su forma de trabajar.

Conclusiones

Como se ve en los trabajos de ambas diseñadoras los resultados de edificios, en sí ya complejos arquitectónicamente, se ven influenciados por sus elementos ligeros o arquitecturas blandas que cambian completamente la percepción de sus espacios. Edificios como el Pabellón de la exposición Internacional de Barcelona, que fascinó a la arquitectura europea de varias generaciones de arquitectos, cambió su carácter completamente cuando se reconstruyó en 1984 dejando ver los colores originales que Reich y Mies había pensado, colores que en los planos y fotos de época en blanco y negro no se podían apreciar. A pesar de la “adorniana” o “barthiana” predilección por el blanco y negro como expresión más elevada, el color, el movimiento y el decoro participaron brillantemente de la modernidad, aportando una forma más dinámica y sensual de entender la arquitectura, tal y como demostró Lilly Reich.

La historiografía no había sido justa con este tipo de arquitectura. Es por eso por lo que cuando Alison y Peter Smithson visitan el pabellón⁴⁴, que conocían perfectamente a través de los referentes de su época de estudiante, se llevan una enorme sorpresa ante la gran cantidad de reflejos, sensaciones y texturas que aparecieron ante ellos. En sus reflexiones, unidas a sus estudios sobre las casas Wolf (1926) y Lange (1928)⁴⁵, nos llevan a pensar que el papel determinante que Reich tuvo en la evolución de la obra de Mies, y como su relación con ella es lo que hace posible que su obra evolucione, cambiando totalmente su manera de concebir los materiales dentro del sistema cons-

44. Visitaron el pabellón hacia 1985 buena prueba de ello son las fotografías que aparecen en el libro *Cambiando el arte de habitar*. SMITHSON, A., y SMITHSON, P. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, pp 35, 36, 37 y 152.

45. “Y hay algo más que no resulta fácil de describir: Mies consideraba a los materiales como un lujo como, por ejemplo, la superficie enlucida y plana del muro de las viviendas de Afrikanischestrasse (1925) resalta la esencia del enlucido como tal y desempeña su función de tal modo que lo corriente adquiere una especie de dignidad. Y, después de la poco característica casa Wolf (1926), cuyos ladrillos son casi “sexys”, el ladrillo de la casa Lange, en Krefeld (1928), es tan ladrillo como lo puede ser un ladrillo: austero, puritano, absoluto, representativo de las actitudes de Mies antes y después de la Weissenhofsiedlung. [...] El lujo reside en el hecho de ser consciente de la esencial objetualidad del ladrillo, y esta fachada en particular está diciendo “y esto es todo lo que vas a conseguir”; una calidad que se percibe de manera obvia en el travertino/mármol/lamina de cromo (níquel)/seda salvaje de las primeras obras y en la casa Tugendhat. Mies ha sido sorprendentemente constante con esta actitud.” Ibid. pp.16-17.

tractivo desde que comienzan a trabajar juntos. A partir de entonces, los objetos del pabellón, como cortinas, escultura y mobiliario, son tan importantes como los elementos tectónicos, ya que la unión intensa y determinante en un potentísimo todo es el objetivo del trabajo.⁴⁶

La aspiración de Blaisse sin embargo es muy diferente, aunque los medios podrían ser comparables. En la Biblioteca de Seattle Blaisse y Koolhaas intentan resolver los límites entre exterior e interior, en un mundo público en el que interior y exterior parecen ya haberse disuelto. Por eso Blaisse trabaja a ambos lados del edificio como un todo continuo de jardines y alfombras. Manteniendo ese objetivo conjunto de recrear la experiencia primaria de sentarse en un césped a leer un libro, las alfombras de grandes patrones vegetales en las salas de lectura, multiplicadas por los reflejos y transparencias de los jardines exteriores, nos llevan a ese recuerdo que muchos tenemos, y a la vez nos establece una relación entre la escala humana y escala inmensa del edificio. Todo ello llevado a un punto imposible, mágico.

Lilly Reich crea una escenografía que encierra un determinado espíritu y forma de vida moderna, Petra Blaisse expande los ambientes de la arquitectura invadiendo el espacio público introduciendo lo público en los interiores y acercando la escala humana a la gran escala arquitectónica o *bigness*⁴⁷, y a la vez. Ambas experiencias evocan los sentidos como mecanismo de acción, y no sólo se limitan a la vista o la percepción espacial, sino que nos hacen necesarios el sonido o el tacto para poder comprenderlos completamente. Tras muchos años de una arquitectura sesgada por una visión tectónica y objetual, la *soft-architecture* nos evidencia ese *alter ego* al que la arquitectura tradicional siempre aspiró pero que nunca llega a alcanzar, esa envoltura más cercana, móvil y táctil que todos llevamos con nosotros casi intuitivamente, pero que la arquitectura por sí misma no nos puede ofrecer. Es entonces cuando la *soft-architecture* se presenta como una disciplina complementaria, necesaria e incluso autónoma, donde la promesa de la ensoñación intangible se puede recobrar de una manera sensible.

46. Una evocación muy de acuerdo con el momento de Mies y Reich, la del espíritu de Alemania: sus paisajes, su industria, su sentido de la elegancia y su actividad artística. Se trata de configurar unas escenografías que nos transmitieran lo que ellos entendían que era el alma de su país y con ello producir lo moderno. No quiero confundir amor a su país con el nacionalsocialismo. Como se sabe los nazis no permitieron tanto a Mies como a Lilly que continuaran con su actividad en la Bauhaus, lo que llevó a Mies al exilio. Aun así, José Quetglas ya ha dejado caer entre líneas esta componente política, que anunciaba un inevitable desastre.

47. Se hace aquí referencia al concepto de *bigness* que define Rem Koolhaas en 1995 y que desarrollo en algunos de los proyectos aquí mencionados. KOOLHAAS, R. *Bigness and the Problem of Large*. En OMA, KOOLHAAS, R. y MAU, B. S. *M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995, pp. 494-516

Bibliografía

- ALBRETCH, D. (ed.). *The work of Ray and Charles Eames. A legacy of invention*. Nueva York: Abrams, 1997. ISBN: 9780810992320
- AMBASZ, E. (Ed.). *Italy the New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: MOMA, 1973. Catálogo de la exposición celebrada en 1972. ISBN: 9780870703942; 9780870703935
- BANHAM, R. Design by choice. En: *Architectural Review*. Julio 1961, Vol. 130, n. 773, pp. 43-48
- BANHAM, R., y SPARKE, P. (Ed.). *Design by Choice*. Londres: Academy Editions, 1981. ISBN: 0847803848; 978-0847803842
- BLAISSE, P. *Inside, outside*. Rotterdam: NAI Publishers, 2007. ISBN: 9789056624538
- EISENMAN, P. Visions unfolding: architecture in the age of electronic media. En: *Domus*. Enero 1992, n. 734, pp. 17-24
- ESPEGEL, C. *Heroínas del Espacio*. Buenos Aires: Nobuco, 2007.
- FANELLI, Giovanni y GARGIANI, Roberto. *El principio del revestimiento : prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Akal, 1999.
- FILLER, M. Late-blooming Lilly. En *House beautiful*. Marzo 1996, vol. 138, n. 3, pp. 90-92.
- GONZÁLEZ DE CANALES RUIZ, F. *Experimentos con la vida misma*. Barcelona: Actar, 2013. ISBN 978-84-92861-66-8.
- GÜNTHER, S. *Lilly Reich, 1885-1947: Innenarchitektin, Designerin, Ausstellungsgestalterin*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. ISBN: 342102930X; 9783421029300
- HITCHCOCK, H.-R., y JOHNSON, P. *The internacional Style. Architecture since 1922*. Nueva York: MOMA, 1932. ISBN: 9780393003116
- KOOLHAAS, R. Bigness and the Problem of Large. En OMA, KOOLHAAS, R. y MAU, B. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995, pp. 494-516.
- LANGE, C. *Ludwig Mies van der Rohe and Lilly Reich: furniture and interiors*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006.
- LAVIN, S. *The Flash in the Pan and Other Forms of Architectural Contemporaneity*. London: AA Publications, 2015. ISBN: 9781907896323
- MCQUAIL, M. (Ed.). *Lilly Reich: designer and architect*. New York: Museum of Modern Art/H.N. Abrams, 1996. ISBN: 0810961598; 978-0810961593
- MILGROM, M. A softening of the edges: OMA Earth Mother Petra Blaisse makes curtains and gardens to temper the Koolhaas chill. En: *Metropolis 200*. Abril 2001, n. 8, pp. 84-89,100-101.
- QUETGLAS, J. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001. ISBN 978-84-95273-52-9
- SCHULZE, F. *Mies van der Rohe: a critical biography*. London / Chicago: University of Chicago Press / Mies van der Rohe Archive of the Museum of Modern Art, 1985. ISBN: 9780226756004
- SEMPER, Gottfried. *El estilo en las artes técnicas y tectónicas. Estética práctica y textos complementarios*. Buenos Aires: Aspiazu, 2013.
- SMITHSON, A., y SMITHSON, P. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN: 9788425218361.
- STRATIGAKOS, D. A women's Berlin. How female patrons and Architects in Imperial Germany re-gendered the City. En: BINGAMAN, A., SANDERS, L., ZORACH, R. (Eds.). *Embodied Utopias. Gender, social change and the modern metropolis*. London, New York: Routledge, 2002, pp.139-155. ISBN: 9780415248143
- STRATIGAKOS, D. *A Women's Berlin: Building the Modern City*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2008. ISBN: 9780816653232
- VON VEGESACK, A., y KRIES, M. (Ed.). *Mies van der Rohe: architecture and design in Stuttgart*. Barcelona, Brno, Weil: Vitra Design Museum / Skira Editore, 1998. ISBN: 9788881183951
- ZUKOWSKY, J. (Ed.). *Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples*. New York, Chicago: Rizzoli / The Art Institute of Chicago, 1986. ISBN: 9780847807710

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Ignacio Mera González

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

¿Quién es Gardella? / Who is Gardella?

Estamos en 1939 y la 2ª Guerra Mundial está a punto de empezar. Un joven ingeniero civil milanés de 34 años llamado Ignazio Gardella perteneciente a una familia genovesa en la que la profesión de arquitecto e ingeniero se remonta a cuatro generaciones, se pasea por Estocolmo con su amigo Giuseppe. Nadie duda en ese momento, después de las obras que hasta la fecha ha proyectado Gardella que se trata de un auténtico representante del Racionalismo Italiano. Los Manifiestos del *Gruppo 7*, seguro habrían calado en su pensamiento. Pero, ¿quién es y por qué es tan importante?

Observamos 20 años de su vida profesional y nos quedaremos instalados en una cierta perplejidad. Algunos de sus proyectos son absolutamente indiscutibles, en otros damos por conocidos sus valores y en otros simplemente los zanjamos con un vistazo rápido, tal vez pensando... que un maestro también se equivoca.

Si repasamos un número determinado de imágenes tomadas de una serie de películas diferentes, de Michelangelo Antonioni curiosamente descubriremos analogías sorprendentes con otros fragmentos de la obra de Gardella. Propongo este juego de visiones para tratar de entender hasta que punto andaban entonces todos los márgenes de la cultura unidos.

¡Evidente para algunos pero necesario para muchos!

We are in 1939 and the 2nd World War is about to start. A young civil engineer, 34 years old, Milanese, called Ignazio Gardella, from a Genovese family where the profession of architect and engineer has been a constant during four generations, walks the streets of Stockholm with his friend Giuseppe.

There is no doubt that he is an example of the Italian Rationalism after the projects he had constructed until that moment.

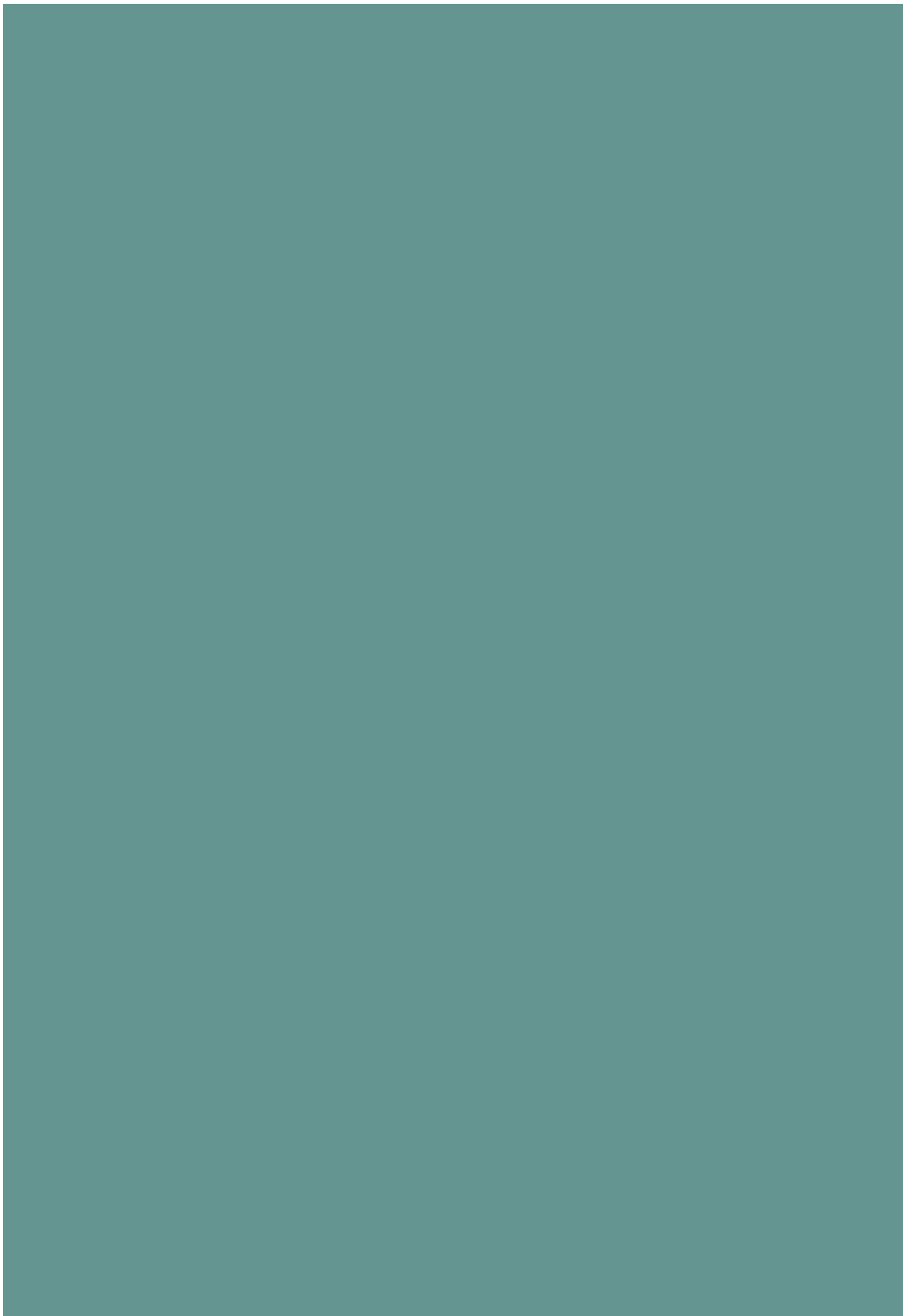
The *Gruppo 7* manifestos sure have been an influence to him. But, who is Gardella and why is he so important?

We observe 20 years of his professional life and we end up with quite a bit of perplexity. Some of his works are absolutely indisputable, others are easy to identify by their values and a minority of them deserve a quick view, maybe thinking that a master can be sometimes wrong.

If we take a look to images coming from Michelangelo's Antonioni films, we find surprising analogies with Gardella's work. Here the reader is invited to watch this game of images to understand how close the margins of culture were at that time.

Gardella, Milán, Gruppo 7, Años 50, Estilo Internacional, Antonioni /// Gardella, Milan, Gruppo 7, The 50's, International Style, Antonioni

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 29/11/2017





Estamos en el año 1939 y la segunda Guerra Mundial está a punto de empezar. Un joven ingeniero civil milanés de 34 años llamado Ignazio Gardella perteneciente a una familia genovesa en la que la profesión de arquitecto e ingeniero se remonta a cuatro generaciones, se pasea por Estocolmo con su amigo Giuseppe. Se trata de Giuseppe Pagano, en ese momento flamante director de una Revista de arquitectura mítica llamada *Cassabella*. Nadie duda en ese momento, después de las obras que hasta la fecha ha proyectado Gardella, que se trata de un auténtico representante del Racionalismo Italiano.

Los pensamientos del Gruppo 7 expuestos en el libro *Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica*, de Giuseppe Terragni, seguro habrían calado en su pensamiento como en todo arquitecto inquieto de la época. Un grupo formado por Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini y Carlo Enrico (Publicado por primera vez por La Ressegna Italiana, diciembre de 1926).



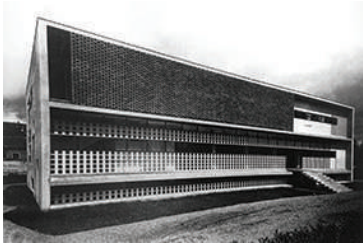
La máxima de este grupo era el Estilo Internacional. Como un manual de instrucciones nació, dotado de los ejemplos clave para el uso de un nuevo orden ético y estético de la arquitectura que iba a ser obligatorio y necesario realizar. Con esta publicación se señalarían las condiciones que unían a aquellos que hasta el momento habían puesto en práctica las nuevas leyes. La otra obra, la que todos recuerdan, *The International Style*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson se había convertido en el catecismo a seguir para conseguir la nueva arquitectura.

Será 1920 el año en el que Le Corbusier reunirá los primeros escritos del *Espirit Nouveau*, que culminarán en el año 1923 con la publicación del libro *Hacia una Arquitectura* donde nos recuerda que “Una gran época acaba de comenzar” iniciando la revolución mediática. Toda Europa se movía en una dirección estética. En Italia, el Gruppo 7 lanza sus manifiestos en el año 1926. En el año 1932 el *Estilo Internacional* queda definido. En 1936/8, Ignazio Gardella proyecta su primera obra, sin duda un exponente aparentemente claro de los principios del Estilo Internacional, hablo del *Dispensario Antitubercolare*.

Fig. 1. Guiseppe Pagano e Ignazio Gardella de paseo por Estocolmo en 1939.

Fig. 2. Gardella en el año 1950. Frente a su casa. Edificio via Marchiondi. Milán

“Hay que trabajar con los medios que se tienen al alcance: Obvio, pero este precepto no lo es tanto para los arquitectos. Les parece una invitación al realismo, a la modestia y a la moderación que no todos están en grado de asumir, como en cambio sabía hacer Gardella”. (Del escrito de Francesco Dal Co, del libro Ignazio Gardella, *Arquitectura a través de un siglo*).



¿Pero?... ¿Quién fue Gardella?

... Y... ¿Por qué es tan importante?

Este es el núcleo de la cuestión que este escrito quiere resaltar.

Vamos a observar 20 años de su vida profesional a través de sus edificios y proyectos que instalan al lector en una cierta perplejidad.

Algunos de ellos son absolutamente indiscutibles.

En otros casos, dimos por conocidos sus valores,

Y en otros, simplemente los zanjamos con un vistazo rápido como si no los hubiéramos visto, tal vez pensando... que un maestro también se equivoca.

10 propuestas, que a priori parecen de distintos arquitectos, todos realizadas entre los años 1940 y 1960:

Fig. 3. *Dispensario Antitubercolare*, vista del conjunto.



1. *Dispensario Antitubercolare*. Alessandria, Italia.

Aunque inicia el proyecto muy pronto, alrededor del año 1936, realmente se puede decir que el *Dispensario Antitubercolare* construido en Alejandría, culmina en el año 1938. Por esa época Gardella ya había realizado proyectos tan importantes como la Torre en la Plaza del Duomo en Milán del año 1934 o la Rehabilitación y Ampliación de la Villa Borletti en Milán del año 1935, ambos de corte moderno pero quizá cargados de un aire triunfalista que despedían un aroma de grandiosidad política que seguramente invadió a Italia en esos años. El *Dispensario* de Alessandria es, no sólo un proyecto radical que entra de inmediato en el grupo de los reconocidos por la crítica del momento; se trata sobre todo de la primera obra construida por Gardella, donde éste deja claro el pensamiento personal que recorrerá toda su obra. Sobre un terreno baldío entre los años 1937 y 1938, a la edad de treinta y un años proyectará y construirá este edificio sanitario. Claramente identificado con el movimiento racionalista más ortodoxo, este edificio no deja dudas de su adscripción a la línea más radical del movimiento. Giuseppe Terragni parece estar detrás de cada dibujo, plano material e imagen. Es una cuestión de lenguaje, pero ante todo de pensamiento. Amor al paralelepípedo, amor al rectángulo seco,... Geometría austera, proporción exacta.

No hay forma desperdiciada, no hay recurso licencioso. La estructura manda y el plano se somete a ella, la belleza viene de la verdad,... ni siquiera hay color. Sólo el material y su colocación, cada uno en su lugar. Resuelta la planta con ocho intercolumnios en un sentido y dos y un vuelo en el otro. Pilares de sección cuadrada suavizada en sus aristas, característico del Terragni. La imagen podría haber sido tomada en el edificio para la Casa del Fascio, unas veces sirven para limitar usos, cerrar habitaciones o simplemente ordenar el ritmo del espacio recordándonos en todo momento la lógica de la construcción más racional donde toda referencias al pasado está vetada.

Blanco sobre blanco. Suelos desnudos y techos desnudos.

Paños de suelo a techo ya sean de pavés, puertas o ventanas.

Pavés, cristal y pavés.

Proyectores de luz encaramados a tuberías de acero señalando canales de distribución de energía. Larguísimas ventanas horizontales que retan a la gravedad y nos hacen despreciar toda construcción tradicional.

Una sala de espera común entre hombres y mujeres que para el pensamiento de la Italia de Mussolini, esta debía ser algo así como una sauna compartida por nórdicos infieles y disolutos.
Todo esto unido dio al traste con la autoridad de Gardella sobre el encargo y su dirección de obra fue anulada.
Sólo cometió un error la autoridad competente.
Cuando Gardella recibió la comunicación de su revocación como director de obra esta estaba ya terminada Y Gardella,... se fue.
Racionalista.
Radical.
Seguidor de Terragni y los suyos.
Ultramoderno...
Y sin embargo...
Un pequeño detalle,... muy pequeño, indica que Gardella es más rebelde de lo que parece,... rebelde también con los suyos. No contento con desobedecer a los fascistas, también desatenderá las leyes del Movimiento Moderno.
Un virus del pasado entra en el edificio.
Un virus, que no se descubre a primera vista.
La composición de la fachada muestra los planos de forjado libres gracias al retranqueo de la estructura.
Lienzos netos recorren de lado a lado toda la longitud del frente.
La escalera como una pasarela de embarcación se extiende fuera del edificio sin barandilla.
La nueva construcción flota dejando ver su obra viva bajo la planta baja ligeramente elevada.
Y sin embargo...
Algo no cuadra.
¡Un tapial!...
Nada menos que un tapial.
Un enrejado de ladrillos toscos, es la celosía que protege de vistas la azotea para los baños de sol y permite el movimiento del aire en la terraza solar tan necesaria en este edificio.
Un muro tomado de los pajares de la Llanura Padana construido por medios tradicionales como si de una cerca se tratara. El mismo Gardella explicará esta elección:

“He usado la solución del enrejado, porque la veía continuamente en las granjas a lo largo del camino entre Milán y Alessandria. Me parecía lo más indicado para resolver un problema específico, no por hacer referencia a la arquitectura rural sino por retomar un hábito constructivo”...

En esta impecable fachada que Philip Johnson habría seleccionado para su libro *Estilo Internacional*, se ha colado un extraño y sin embargo esta celosía tradicional, tomada de las construcciones agrarias, está tratada en la obra con la misma voluntad abstracta que el resto de los elementos, como si de un material de última generación se tratase.
El lienzo (no muro de ladrillos) en celosía, es colocado en el edificio con el mismo carácter y criterio que el pavés o los focos colgados. Para Gardella no hay diferencia entre los materiales.
No se excluye ninguno, por un motivo u otro y este rasgo todavía incipiente será el primer acento diferenciador, quizá su gran aportación.
El amor al material por emplear está por encima de todo.
Todos son bienvenidos.

Fig. 4. Ignazio Gardella con F. Albini, G. Palanti, G. Romano, B. Revel: Proyecto para el concurso del palacio del agua y la luz. 1938, Vista en perspectiva.



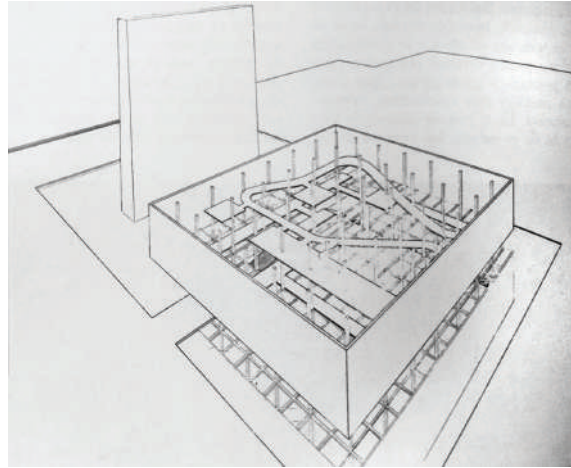
2. Palacio del agua y de la luz para la Via imperial en Roma. Exposición Universal de 1942.

Realizado junto a los arquitectos Franco Albini, G. Minoletti, G. Palanti, G. Romano, y el escultor Lucio Fontana, este proyecto fue resultado del trabajo realizado para el concurso convocado en el año 1939 para la Exposición Universal de 1942. El primer dato que tenemos de este trabajo es que el proyecto no fue seleccionado. La solución propuesta prevé un volumen de planta cuadrada apoyado sobre pilares que se elevan sobre un gran estanque de agua. El espacio interno, enteramente vaciado y sin suelo, se puede recorrer solamente a través de un sistema de pasarelas dispuestas en distintas alturas. La cubierta está recortada perimetralmente para dejar pasar la luz por su borde de forma continua. En línea con el edificio, paralelo a la Vía Imperiale, se colocaría sobre un gran pedestal, un grupo escultórico de Lucio Fontana.

Vuelve el recuerdo de los míticos proyectos de Terragni, donde el lenguaje abstracto de pureza extraordinaria nos elevan a altas cotas de idealismo y donde la geometría y los materiales nobles deciden que ni siquiera la gravedad se resiste a las grandes aspiraciones del hombre del siglo XX. Es preocupante ver convivir estas aspiraciones tan elevadas en demasiados países en ese momento de la Historia, cuando el resultado inmediato desencadenó nada menos que la Segunda Guerra Mundial. Gardella fue un joven arquitecto que no ocultó sus aspiraciones hacia la perfección y el proyecto como no podía ser de otra manera, contó con todos los atributos de la búsqueda de pureza unida a una belleza ideal. Al observar la imagen del edificio podemos imaginar una música celestial acompañándonos en la experiencia de una visita mental... pero... ¿Esto es así realmente?

Delante del edificio muestra un conjunto escultórico donde una figura que simboliza un gran deseo de abrazo se eleva sobre un grupo revuelto de caballos en movimiento. Esta visión del proyecto que he mantenido en mi memoria durante mucho tiempo, transmite una intención clásica de figura fondo donde lo dinámico se carga de energía con el fondo neutro que conecta directamente con la abstracción del pensamiento moderno, siempre con un tinte de exagerada pureza que lo relaciona

Fig. 5. Plano del Palacio del Agua y de la Luz para la vía Imperial en Roma.



con posiciones más cercanas a actitudes reaccionarias. Es en ese momento en el que el proyecto está a punto de perder nuestro interés cuando descubrimos una acción descolocada del guión. Lo que en la perspectiva es un acto de pulcritud academicista que quiere contemporizar con el mundo clásico y con el moderno, encierra lo que interpreto como una ironía. Cuando vemos los planos de alzado y sección encontramos una desproporción cercana al cine de Federico Fellini. No se trata de un grupo escultórico protagonista por estar en un primer plano. Se trata de una escultura de Lucio Fontana absolutamente fuera de escala respecto al edificio o bien de un edificio LILIPUT ante la descomunal escultura.

Es en ese momento cuando aparece ante nosotros un proyecto más sorprendente de lo que pensábamos, ¡Sí ahora!,... queríamos recorrer descubriendo sus valores ocultos, más ocultos de lo que parecía a primera vista, porque no nos preocupa su estilo que parece clásico, nos interesa la cuestión esencial de la escala. La dimensión de los objetos unos respecto de otros, que tan importante fue en el pasado y que tantas puertas abriría a las arquitecturas que estaban por llegar.

Gardella, se muestra como un arquitecto sin estilo, sin clasificación inmediata, donde lo que parece una cosa a primera vista encierra un mensaje de ironía que siempre está en el mensaje de la verdadera arquitectura.

3. Casa Tognella llamada “Al parco”. Milan, 1947 / 1948

Gardella es un constructor de viviendas, es un arquitecto de casas. Ese es su territorio. Frente al Parque Sempione proyectó la casa Tognella. Considerada por el arquitecto como una obra fallida, si la observamos fríamente por su resultado final nos encontramos ante una gran obra. Contando sólo como precedente con la rehabilitación de la villa Borletti del año 1936, Gardella pone sobre la mesa por primera vez una planta que luego utilizará de forma recurrente.

Con la claridad del arquitecto racionalista que cree ser, divide el programa en dos territorios que resbalan uno sobre otro. Dormitorios y servicios en uno permiten liberar una gran estancia que disfruta del parque. De esta forma tan sencilla, utilizando los núcleos de comunicación y acceso a la vivienda, una por planta, gran lujo, para separar los territorios de la casa, resuelve un problema que ante nuestros ojos parece tan

Fig. 6. Casa "al Parco", vista desde el Parque Sempione.



Fig. 7. Casa al Parco, Milano, 1947/48.
Fotomontaje de la maqueta, primer proyecto.



razonable que en ocasiones no somos capaces de valorar. Gardella reinventa aquí un lugar. El espacio de los países mediterráneos. El lugar entre el dentro y fuera. El borde de la casa se pliega como no se hubiera atrevido a hacer en el *Dispensario Antitubercolare* saltando las leyes impuestas por sus maestros y por Terragni. La estructura fiel a los supuestos del racionalismo italiano se encuentra con una piel, que díscola, por primera vez que se enreda, se aleja o acerca de forma medida pero inexplicable con números y datos. ¿Fue un fracaso el edificio? Lo vemos y querríamos vivir en él. Elegante. Estructura de cinco plantas. Alero fino y delicado. Volúmenes que se retrasan o adelantan a la estructura. Impecable factura e interiores delicados equilibrados entre mundos clásico y modernos. Pero ni el proyecto tenía cinco plantas, ni los volúmenes que se mueven eran opacos, ni contaba con alero elegante. Gardella sufre en la construcción los reveses de un constructor que levanta una planta más, pero siembra la semilla de una manera diferente de entender la vivienda. La obra resiste.



Fig. 8. Vista d'epoca del fianco, con l'attacco del pórtico ottocentesco al nuovo edificio.



Fig. 9. Termas "Regina Isabella", Lacco Ameno (Ischia), 1950/53. Vista de la sala de espera.

4. Termas Regina Isabella. Lacco Ameno. Ischia. Año 1950/1953

En el final de los años 40, lo que he considerado años cincuenta, nos encontramos con un caso hoy difícil de explicar.

Las termas que Gardella proyecta y construye ante la petición de un colectivo de médicos que le solicitan se ocupe de rehabilitar unas antiguas termas en la isla de Ischia. Tanto este proyecto como el PAC, Pabellón de Arte contemporáneo de Milán, serán dos obras que se enfrentan directamente con la cuestión de las preexistencias. En ellas Gardella respeta tanto el trazado como la estructura existente así como el pórtico construido por el ingeniero N. Cianelli en 1898. No sabemos si por amor a la ingeniería o por respeto a la imagen hacia la ciudad. Gardella acepta las columnas como imagen del edificio colocando un fondo neutro, compuesto por un muro ciego abierto sólo por huecos en forma de balcón tradicional napolitano, con la celosía de siempre, dando máxima importancia a la sombra y pequeñas aberturas en forma de T en la parte superior de los muros casi como si de ventiladores se tratara.

El edificio moderno se pliega ante la huella clásica.

Sin embargo no parece que sea la idea de subordinación la que defiende el arquitecto, sino más bien la idea de transgresión.

No olvidemos que años más tarde Aldo Rossi demolerá los cimientos de la ortodoxia moderna con su *Arquitectura de la Ciudad*.

Esta extraña construcción, hoy difícil de aceptar, aporta sin embargo una cualidad fundamental en la obra de Ignazio Gardella, la naturalidad unida a un cierto surrealismo. Los espacios preparados por la sección transmiten un especial relax.

Sus habitaciones nos invitan a disfrutar del espacio. Las sillas vacías nos llaman. El enigma está servido y el camino personal de Gardella se agudiza a cada paso de una forma silenciosa y tranquila.

Se produce una mezcla extraña.

Un mundo espartano que induce sin embargo al disfrute de la vida y un mundo interior radical y mudo cercano a un futuro incierto y sobrecogedor.



Fig. 10. La fachada sur de la galería mientras desaparece gradualmente detrás de la exuberante vegetación del parque.



Fig. 11. Fachada del Pabellón de Arte Contemporáneo.



5. Pabellón de arte contemporáneo. PAC. Milan. Año 1951/1953

Gardella se enfrenta aquí por primera vez a un “Museo”.

Como siempre en cada oportunidad parte de 0, así la obra de arquitectura cambia cada vez.

Un solar trapezoidal sobre lo que eran las caballerizas de la Villa Real, destruidas durante los bombardeos de Milán de 1943. El área delimitada al norte por un muro que da a la vía Palestro, al oeste por un cuerpo edificado que limita el patio lateral de la Villa Real y al sur por el parque de esta. Gardella ocupa el lugar vacío y se sitúa de la forma más discreta.

Es quizás esta discreción la característica más potente del proyecto. Realmente si viésemos el proyecto y no supiésemos que es un museo pensaríamos que puede ser unas buenas caballerizas. Quien entra por primera vez difícilmente descubrirá el museo ya que cuenta con una entrada de camuflaje. Propio del arquitecto el pensar un espacio sumamente tranquilo, donde el vacío sea más importante y donde las obras expuestas sean las protagonistas.

El resultado es un espacio elegante y sencillo sin grandes gestos, con una luz difusa, pero con una carga de profundidad más decidida de lo que parece. Primero, los materiales empleados. La estructura desnuda. Celosías ligeras y grandes vidrios, suelos continuos y marquesinas industriales, conviven con el detalle que raya un cierto folclore en el uso del dibujo de las barandillas o las celosías rejas que se disfrazan de verjas de jardín. Se convierte así en un edificio casi inexistente, conviviendo con la vegetación donde el paseante si se deja llevar pierde la sensación de estar en un edificio cerrado y se interna en lugar contaminado de exterior y jardín.

Fig. 12. Casa Borsalino, Alejandría, vista desde la fachada septentrional.



6. Casa Borsalino. Alessandria. Año 1952

Edificio imponente.

Aquí el arquitecto acierta en todo.

Pequeños fragmentos de otros proyectos van a parar a él:

El alero que tuvo que hacer cuando le construyeron una planta más en la casa Al Parco, aquí es exacto.

Las ventanas balconeras genovesas que colocó en aquel pobre edificio de termas aquí organizan todo el alzado.

La pequeña pieza de klinker con la que construyó el PAC camuflándose entre los árboles es en este caso el traje impecable de un edificio de viviendas humildes.

Los pliegues incomprensibles de terrazas en la casa Tognella aquí se tornan suaves y lúcidos convirtiendo en vertical un bloque horizontal.

En realidad construye una serie de torres.

La celosía de ventilación del dispensario muro tomado de las construcciones agrícolas aquí se convertirá en ventilación discreta en cocinas y piezas de servicio.

Planta, todo en ella parece algo que no es:

Orienta el edificio al sur aunque la fachada noble es la Norte.

Salón pasante.

Todo parece torcido pero en realidad solo se deforman algunas piezas que se lo pueden permitir por su tamaño.

Lo que aparenta ser simétrico a golpe de vista se deshace suavemente para adaptarse a las necesidades.

Ni siquiera las escaleras son simétricas.

Los huecos no deseados se retrasan del plano principal.

Los colores son elegidos con una dificultad y una sensibilidad extremas.

Fig. 13. La casa de habitaciones en la calle Marchiondi, en Milán, en el ambiente urbano, 1953.



7. Casa “Ai giardini d’ercole”. Milan. Año 1953

Gardella aparece en multitud de fotografías de diferentes épocas (años 50, 60, 70 y 80) siempre en esta casa. Se desconoce si vivió en ella hasta su muerte, pero da que pensar sobre su valor, esa fidelidad.

En una primera visión La Casa ai Giardini respira un aire de convencionalidad. Un edificio con cubierta a dos aguas, se eleva ocho plantas demostrando un testero donde las ventanas bailan al son del programa requerido. Siguiendo el modelo experimentado en el proyecto de la Casa al Parco Tognella, es sin embargo aquí donde se lleva a buen fin. La estructura de pilares (Terragni) pasan a ser losas de balcón corrido y volado.

Los pliegues de cristal producen un desplazamiento en la fachada que poco tiene que ver una composición preciosista y más con el programa requerido en cada caso. Las plantas siguen un orden mental como en la casa al Parco. Y será en los elementos que componen la construcción del edificio donde este encuentra sus mejores momentos.

El balcón radical de lado a lado es capaz de plegarse a la existencia de un árbol.

La barandilla que ya estaba en el edificio para el PAC es aquí una pieza de relojería. Las pompas de cristal consiguen producir en el año 1953 un anticipo de todo un sistema de composición del que hoy en gran parte estamos viviendo.

Solo ver el tamaño de las cristaleras que abarcan de suelo a techo y el efecto que producen en el espacio con su elegante orden vertical mirando a ese jardín que se nos promete, hace que tengamos ganas, al igual que Gardella, de pasar muchos años en esa casa.

Fig. 14. Vista de la casa desde el canal della Giudecca con las cúpulas de "Santa María della Salute" y el campanario de San Marcos al fondo.



8. Casa Cicogna (llamada alle zattere) Venecia. Años 1953/1958

¡Ahora en Venecia! La fachada al gran canal de Giudecca.

No tan perfecta como la casa Borsalino y sin embargo quizá más importante. No tan perfecta, por ser un principio, mientras que la casa Borsalino es más un final.

Hasta aquí Gardella había actuado con independencia de criterios tratando de incluir en sus propuestas residenciales de un orden superior a la propia necesidad de habitar.

Hasta aquí todas las propuestas de Gardella en edificios de viviendas trataban de hacer ciudad.

Pero será en Venecia donde se produzca un cambio que afectará a gran parte del pensamiento moderno.

Iniciado el proyecto un tanto de forma mecánica siguiendo otra vez los criterios de la casa Al Parco, parece que en un primer momento quiere estar a la altura del templo. El apoyo en la geometría parece vital y el camino mejor para llegar a lugar seguro. La vecindad de la Renacentista Iglesia del Espíritu Santo, inquietaría a cualquiera. Toda la presión del lenguaje moderno está sobre el arquitecto y la Ciudad de las Ciudades, nada menos que Venecia, no podrá con Gardella. De forma asombrosa pasa de la ley al juego de equilibrios, de la tranquilidad que da el orden y el lenguaje conocidos a la insolencia de la excepción como elemento relevante del conjunto, de lo medido y reglado a lo aparentemente arbitrario. Ambientar, hacer familiar, no es la búsqueda de lo pintoresco.

“Tratar de conseguir que aquello que acaba de llegar hubiera estado allí antes.”

Adentrarse en los recovecos, atreverse con la barandilla que esta vez no es un reloj sino un objeto teatral, casi una máscara veneciana, entrar en la silueta. Pero existe otra cuestión en el centro del debate que produce una arquitectura como la casa Alle Zattere que es la representación de la realidad.

Cuando Aldo Rossi se refiere a ella, reclama la conexión con el cine de Visconti y la película “Senso”, revelando de esta forma su vertiente realista. Esta sea quizá la cuestión fundamental, no solo de Visconti sino de un grupo de intelectuales del cine, la música, la arquitectura. El realismo italiano planea por el cine y también por la arquitectura. La aprehensión de una realidad directa está en el ambiente y no hay realidad más mágica que Venecia.



Fig. 15. Vista del edificio con el acceso directo al comedor.

9. Mensa Ollivetti. Ivrea. Turin. Años 1954/1958

Edificio dedicado a comedor y centro de ocio de la Empresa Olivetti es una muestra del gran proyecto urbano y social que caracterizó el breve periodo denominado “Utopía Olivettiana”.

Cuenta Gardella en su memoria:

“Buscaba un lugar agradable donde pasar las pausas durante el trabajo, un espacio unitario que dispusiera de áreas específicas para la lectura, el juego y el estudio.”

Llama la atención la creencia entre la mezcla trabajo - estudio hoy tan desprestigiada.

Algo ha ocurrido para que se haya perdido la creencia en esta forma de trabajo.

El proyecto debería atender a 2500 personas simultáneamente.

Los trabajadores llegarían a él desde la fábrica a través de una galería subterránea conducidos hacia la escalera de ingreso.

No he encontrado ninguna planta donde figure dicha galería pero la posibilidad de su existencia nos hace pensar más que en un edificio en una nave.

La sorpresa mayor del edificio está en su trazado en planta.

Rodeado por múltiples vecinos rectangulares y cuadrados, aparece un platillo volador a depositarse en un campo arbolado.

Dos plataformas horizontales con un perímetro inabarcable.

No podemos percibir la forma completa del objeto.

Sólo podemos dejarnos llevar por él.

El edificio no tiene una única visión y sin embargo siempre es el mismo.

Ahí demuestra su condición orgánica.

Como una hoja más, se organiza su planta y como en ellas son las instalaciones las que distribuyen los fluidos. Nunca un aire acondicionado ha sido tan bien tratado.

Haciendo de la necesidad virtud, los conductos con sus trazados más eficaces configuran el artesonado del techo. Es algo parecido al origen de las cerchas como objetos estéticos.

El balcón corrido otra vez, con una actitud similar *“Si tiene que existir que sea protagonista”*.

Fig. 16. Palacio de Agricultura en la Feria Campionaria. Milán, 1961. La Fachada.



Una vez más el director de cine que disfruta del realismo, como el futuro usuario que solo disfruta del edificio y no se pregunta como es. Sutiles diferencias de nivel permiten que el edificio de tres plantas pase a ser una en algunas zonas dependiendo de un terreno que se presume natural. La Mensa Olivetti encierra quizá su gran innovación al plantear más que un edificio, un lugar. Un espacio entre los árboles, con una actitud similar a lo conseguido en el PAC de Milán. Dos almas conviven en la Mensa Olivetti:

“Alma racional en la función y la construcción y un alma orgánica en la forma y el deseo de inexistencia”

10. Palacio de Agricultura. Feria de Muestras de Milán. Años 1957/1961

Un gran pabellón de tres plantas destinado a exposición de maquinaria agrícola y restaurante.

Nos llama la atención sobre todo el lenguaje.

¿Es este un edificio de nuestra época?

¿Cae en lo pintoresco?

Nos encontramos en el año 1960.

La Arquitectura de la Ciudad va a editarse y coetáneo de él, *Complejidad y Contradicción de la Arquitectura* de Robert Venturi.

El Movimiento Moderno radical se ha dado de bruces con la historia y la memoria colectiva, y reclama venganza.

Los palacios, las torres florentinas, las murallas se están volviendo objeto de deseo.

Pero el alma moderna del arquitecto no puede traicionar sus principios. Gardella es fiel.

Un muro cortina con recortes Milanese.

Un muro ciego sobre él, con almenas que garantizan luz y privacidad.

Una puerta, único acceso a la fortaleza.

Este fascinante edificio reclama historia por todos sus poros y sin embargo su construcción proclama su actualidad.

El muro es un Klinker como la casa Borsalino o el PAC.
 El recorte almenar UNA PIEDRA Veneciana enrasada y plana.
 El muro cortina una inteligente sorpresa, una operación que nos hace olvidar que el edificio alberga tres plantas, de nuevo Gardella juega con la escala y nos engaña. Como el ilusionista esconde una señorita en un cesto, él nos deja atónitos sin saber donde están los suelos tras el muro cortina. Gardella vuelve a acertar y adelanta con valentía los acontecimientos venideros.

“Injertar en el tronco de la arquitectura moderna los principios establecidos en el Renacimiento, vigentes durante siglos... Convendría insistir en la rareza y singularidad de la actitud de Gardella y nada mejor para ello que situarla frente a la de otros arquitectos a quienes también atraía la arquitectura antigua. Pensemos, por ejemplo en un arquitecto como Louis Khan. Confío en que nadie se sorprenderá si digo que Khan pretendía exactamente lo contrario: injertaren la arquitectura que nos había legado la historia los mecanismos y sistemas explorados por la arquitectura reciente...” (Del artículo “Adiós a Gardella” de Rafael Moneo en el libro *Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*)

Soy consciente de que es conocida esta relación y aún a riesgo de que este artículo nunca vea la luz, conviene que también fuera de Italia sea reconocida tal vez esta conexión, fruto de la casualidad, del ambiente o de la voluntad.

GARDELLA / ANTONIONI... Antoniioni / Gardella.

Pido disculpas si es demasiado evidente, pero los estudiantes aprenderán algo de ello.

Si repasamos un número determinado de imágenes tomadas de una serie de películas diferentes de Antonioni, curiosamente descubriremos analogías sorprendentes con otros fragmentos de la obra de Gardella:

PARQUE DE LA VILLA GHERLANDINI. LA NOTTE / MENSA OLLIVETTI / PABELLÓN DE ARTE CONTEMPORANEO

Fig. 17. Parque de la villa Gherlandini. Lidia (Jeane Moreau). La Notte, Antonioni.

Fig. 18. Mensa Olivetti. Interior.

Fig. 19. Pabellón de Arte Contemporáneo, vista fachada.



PASILLO DEL HOTEL DE CORRADO. EL DESIERTO ROJO / TERMAS REGINA ISABELLA

Fig. 20. Pasillo del hotel de Corrado. Giuliana/Vitti. El desierto Rojo, Antonioni.

Fig. 21. El sistema de iluminación natural del pasillo que da acceso al camerino del cura en las Termas Regina Isabella. Estudio Gardella, Milán.



HOTEL SAN DOMENICO. LA AVENTURA / TERMAS REGINA ISABELLA

Fig. 22. Hotel San Domenico. Claudia/ Vitti. La Aventura, Antonioni.

Fig. 23. Vista de época de las termas Regina Isabella.



BALCÓN DE LA CASA DE NICCOLÒ. IDENTIFICAZIONE DE UNA DONNA / CASA BORSALINO

Fig. 24. Balcón de la casa de Niccolò/Milian. Identificazione de una donna, Antonioni.

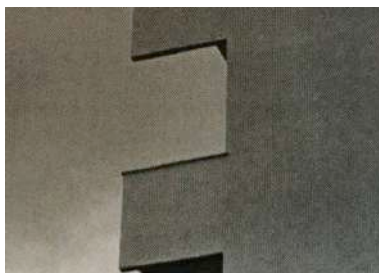
Fig. 25. Casa Borsalino, vista de Fachada.



CRUCE DE CALLES. EL ECLIPSE/ CASA TOGNELLA. LLAMADA “AL PARCO”

Fig. 26. Cruce de calles. El Eclipse, Antonioni.

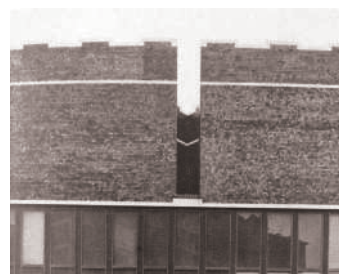
Fig. 27. Casa Tognella. Llamada “Al Parco”. Vista interior.



EL REPORTERO / PALACIO DE AGRICULTURA. FERIA DE MUESTRAS DE MILÁN

Fig. 28. El Reportero, Antonioni.

Fig. 29. Palacio de Agricultura. Feria de Muestras de Milán.



Propongo este juego de visiones para tratar de entender hasta que punto andaban entonces todos los márgenes de la cultura unidos, algo tan deseable. Algo tan necesario.

Vaya por delante mi respeto, por un verdadero arquitecto, y por un cineasta que también estudio esta preciosa carrera.

Bibliografía consultada

BERIZZI, Carlo. *Architectural Guide: Milan*. Berlin: Dom Publishers, 2015. 252 pg. ISBN/ISSN: 978-3-86922-396-4

BUZZI, Franco. *Ignazio Gardella, progetti e architetture 1933-1990. Padiglione d'Arte Contemporanea Milano, 22 gennaio-18 marzo 1992. Mostra a cura di Franco Buzzi Ceriani*. Venezia: Marsilio Editori, 1992. ISBN 88-317-5639-7.

CASAMONTI, Marco. *Ignazio Gardella, 1905-1999. Arquitectura a través de un siglo*. España: Ministerio de Fomento y Sociedad Editorial Electa España, S.A., 1999. 291 pg. ISBN: 84-8156-245-9

CIARCIA, Saverio. *Ignazio Gardella. Il Padiglione di Arte Contemporanea di Milano*. Con un saggio di Jacopo

Gardella. Napoli: Clean Edizioni, 2002. 128 pg. ISBN 88-8497-086-5.

CIARCIA, Saverio. *L'architettura di Ignazio Gardella. Il pensiero e le opere*. Napoli: Giannini Editore, 2012. 148 pg. ISBN 88-7431-587-2

CORBUSIER, Le. *Hacia Una Arquitectura*. Primera reimpresión: septiembre de 1998. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, colección Poseidón, 1998. 128 pg. ISBN 10: 84-455-0277-8. ISBN 13: 978-84-455-0277-8.

FREDIANI, Gianluca. *Ignazio Gardella e Ischia*. Italia: Officina Editoriale, 1991. 96 pg. ISBN 10 88-604-9204-1

ISBN 13: 978-88-604-9204-3

GOSTOLI, Francesco. *Le due città: Dialoghi con Quaroni e Gardella : opinioni, riflessioni progettuali (Biblioteca di architettura)*. Italia: Arsenale, 1990. 62 pg. ISBN-10: 8877430869 ISBN-13: 978-8877430861

SAMONÀ, Alberto. *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. Roma: Officina Edizioni, 1986. 286 pg.

TERRAGNI, Giuseppe. *Manifestos, memorias, borradores y polémica. Volumen 3 de Colección de arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1982. 152 pg.

ISBN 84-500-5210-6

VVAA. *A+U 92:05. N° 260. (Venturi, Gardella, Rossi)*. Japón: A+U Publishing Co., LTD, 1992. 124 pg. ISBN/ISSN: XXXX-00038537

VVAA. *Architetti Italiani 1930-1990*. Roma: Officina Edizioni, 2002. 250 pg. ISBN/ISSN: 979-88-87570-39-6

VVAA. *DPA 25, Gardella*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2009. 90 pg. ISBN/ISSN: 978-84-608-0977-7

VVAA. *Gardella / Bianchi. Facolta Di Architectura Di Genova*. Italia: Alinea Editrice, 2006. ISBN/ISSN: 978-88-8125-963-2

VVAA. *Storia Visiva Dell' Architettura Italiana. 1700- 2000*. Italia: Editorial Electa, 2007. 400 pg. ISBN/ISSN: 978-88-370-4882-2

VVAA. *The International Style*. Estados Unidos de América: Editorial Norton, 1966. ISBN 10: 03-9300-311-6 ISBN 13: 97-8039-3003-116

VVAA. *Zarch N° 1 Las Trazas Del Lugar / Traces Of Place*. Zaragoza: Dpto. Arquitectura Univ. Zaragoza, 2014. 416 pg. ISBN/ISSN: X-00194985

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ignacio G. Pedrosa

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
estudio@paredespedrosa.com

Una bóveda celeste en el Auditorio Kresge / Sky dome in Kresge Auditorium

La relación entre el espacio musical moderno y su origen en la naturaleza encuentra una clara manifestación en el auditorio Kresge proyectado y construido por Eero Saarinen. De una parte, este edificio condensa la experiencia de su arquitecto diseñando espacios musicales adquirida en las décadas anteriores a través de diversos proyectos tales como la Carpa para conciertos en Aspen, Colorado (1949) y anteriormente, en colaboración con su padre Eliel Saarinen, en el Kleinhans Music Hall de Buffalo (1940). Por otra, la radicalidad conceptual del auditorio Kresge obedece sin duda a la voluntad de expresar la idea original del espacio musical al identificar los elementos significativos del auditorio con un nuevo lenguaje, a través de la claridad de la construcción, de la estructura y de la forma. Un espacio caracterizado por la ligereza de su bóveda que hace desaparecer la presencia del techo y por su suave graderío exento que buscan desplazarnos a la naturaleza, a una ladera en el paisaje bajo la bóveda celeste donde la música resuena en nuestro imaginario.

The relationship between the modern musical space and its origin in nature finds a clear manifestation in the Kresge auditorium designed and built by Eero Saarinen. On the one hand, this building condenses the experience of this architect designing musical spaces acquired in previous decades through various projects such as the tent for concerts in Aspen, Colorado (1949) and, previously in collaboration with his father Eliel Saarinen, in the Kleinhans Music Hall of Buffalo (1940). On the other hand, the conceptual radicalism of the Kresge audience is undoubtedly due to the will to express the original idea of the musical space by identifying the significant elements of the audience with a new language, through the clarity of the construction, the structure and the shape. A musical space characterized by the lightness of its vault that makes the presence of the ceiling disappear and by a smooth sloping ground that seeks to move us to nature, to a hillside in the landscape under the celestial vault, where music resonates in our imagination.

Auditorio, Saarinen, música, acústica, carpa, paisaje, naturaleza /// Auditorium, Saarinen, music, acoustic, tent, landscape, nature

Fecha de envío: 06/11/2017 | Fecha de aceptación: 22/11/2017

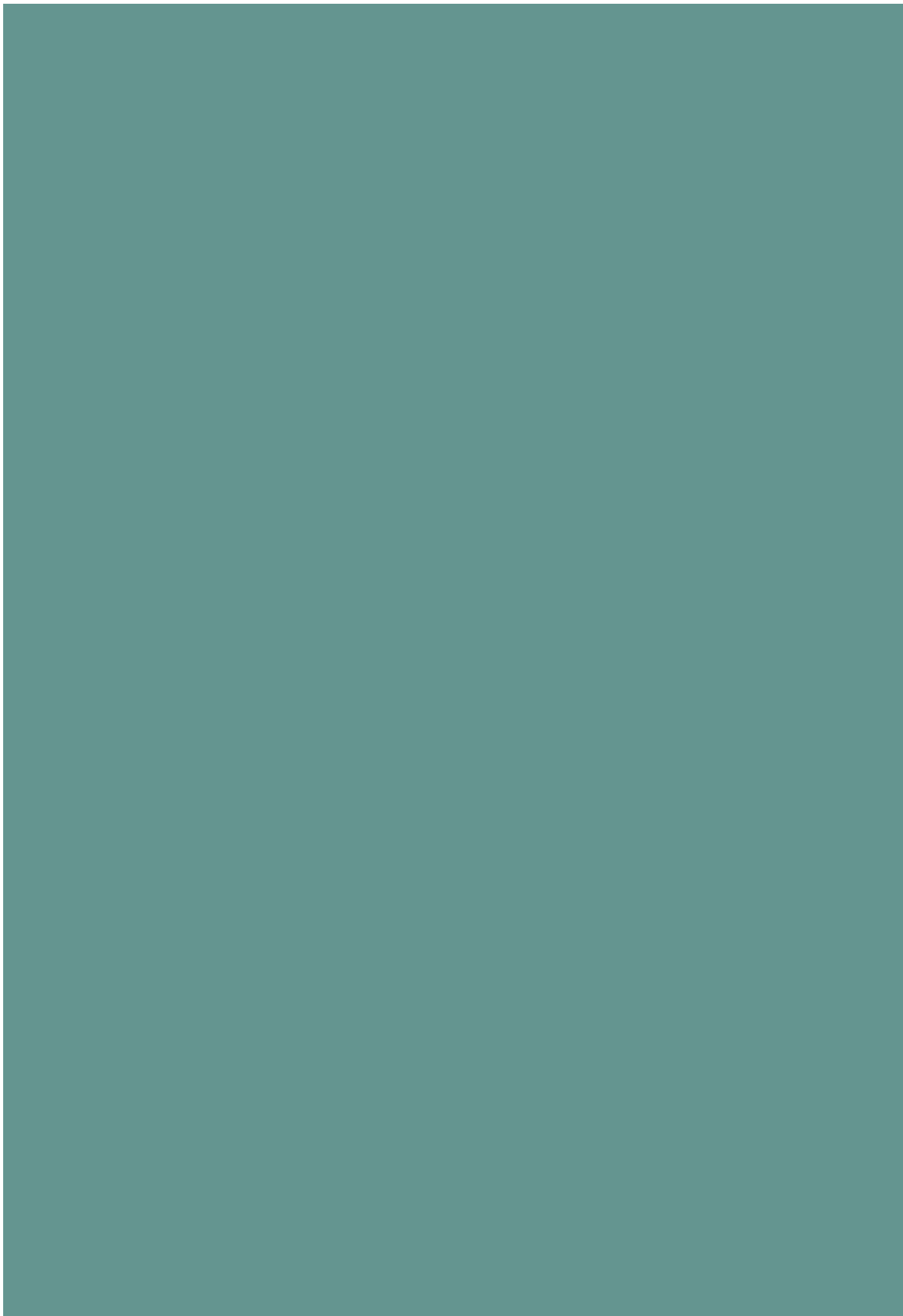
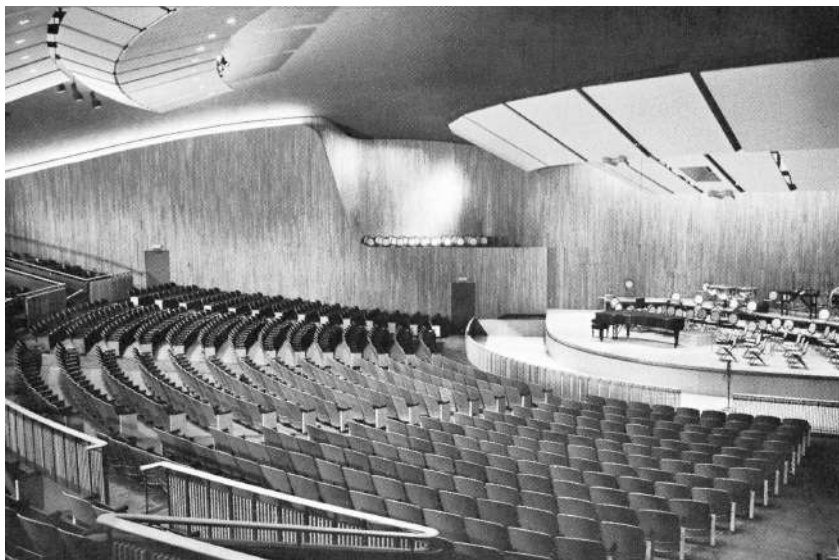




Fig 1. Henri Matisse, *La Musique*, 1910. San Petersburgo, Museo Hermitage

Fig 2. Eero Saarinen, Kresge Auditorium, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1954. Fotografía del interior de la sala



La entrada a una sala de conciertos debe ser la promesa de algo poco usual y debe llevarnos gradualmente de la vida secular a la vida interior. Paso a paso, el visitante debe ser conducido dentro de lo que es excepcional.

Ferruccio Busoni¹

Las figuras que Henri Matisse representa en el óleo *La Música* (1910) expresan en su esencialidad los elementos característicos del espacio musical. Estas figuras, desnudas y esparcidas sobre una suave topografía y bajo un cielo azul, nos transmiten tanto el poder que ejercen su canto como el sonido de sus instrumentos para unir a las personas. Música, que como poderosa herramienta de comunicación para la asamblea, invita a la celebración de la vida en sociedad y a la exaltación de los hechos que la conmueven. Figuras que muestran la voluntad de afirmación de su individualidad a través de su lugar en el espacio. Un espacio vinculado a la naturaleza mediante el horizonte, que en la continuidad del paisaje, une el cielo y la tierra. Un suelo y un techo tan necesarios como abstraídos de cualquier límite que determinan el espacio musical. [fig.1]

1 Busoni, Ferruccio. *Pensamiento Musical*. Selección, traducción y prólogo de Jorge Velasco. Universidad Autónoma de México: México, 2004. Dentro del capítulo *¿Hasta cuándo?*, escrito a bordo del Oceanic, rumbo a Estados Unidos el 23 de diciembre de 1910, para la revista *Signale für die Musikalische Welt*.

Fig 3. Fotografía exterior del auditorio.



El auditorio Kresge (1954) obra de Eero Saarinen (1910-1961), condensa la experiencia de varias décadas en una nueva tipología al tiempo que define e identifica elementos significativos de los auditorios. El Kresge muestra también la plenitud creativa de su arquitecto, tanto por haber evolucionado de modelos precedentes como por su novedosa aportación al espacio musical moderno. [fig.2]

Construido por iniciativa de la Fundación Kresge, el edificio se encuentra en el recinto del Instituto de Tecnología de Massachusetts en Cambridge. [fig.3] Como otros tantos casos de auditorios coetáneos en Estados Unidos, se construye en el interior de un campus universitario, erigiéndose como un edificio central en la vida de los estudiantes, acogiendo actos académicos y culturales como conferencias y conciertos. El escueto octavo de esfera de hormigón con una envergadura de 34 metros y alrededor de 1.500 toneladas de peso, representa el afán de Saarinen por buscar una imagen novedosa en la que los nuevos caminos de la arquitectura de los años 50 estaban empeñados, basados en buena medida en la utilización de estructuras laminares de formas esféricas, cilíndricas o de superficies regladas, que fueran capaces de dar nueva expresión a los edificios alejándolos del frío racionalismo de la arquitectura precedente.

Para entender el auditorio Kresge debe considerarse su relación con experiencias previas llevadas a cabo por Eero Saarinen, primero en colaboración con su padre en los proyectos de Tanglewood o en la Sala de Música de Kleinhans que también pueden explicar aspectos de obras posteriores, como el Teatro Vivian Beaumont en el Lincoln Center de Nueva York. En la formación de Eero Saarinen influyen factores que establecen continuidad con la obra y el pensamiento de su padre, Eliel Saarinen, arquitecto finlandés emigrado a Estados Unidos con su familia en 1923 y con quien Eero trabaja hasta su fallecimiento en 1941 cuando era director de la sección de arquitectura y planeamiento en la Academia de Arte Cranbrook, cerca de Detroit.

Internacionalmente reconocido como arquitecto y urbanista, antes de trasladarse a Estados Unidos, Eliel Saarinen compartía estudio con los arquitectos Herman Gesellius y Armas Lindgren en Hvitträsk, en un edificio de estilo nacional romántico finlandés construido entre 1901 y 1903. Rodeado de

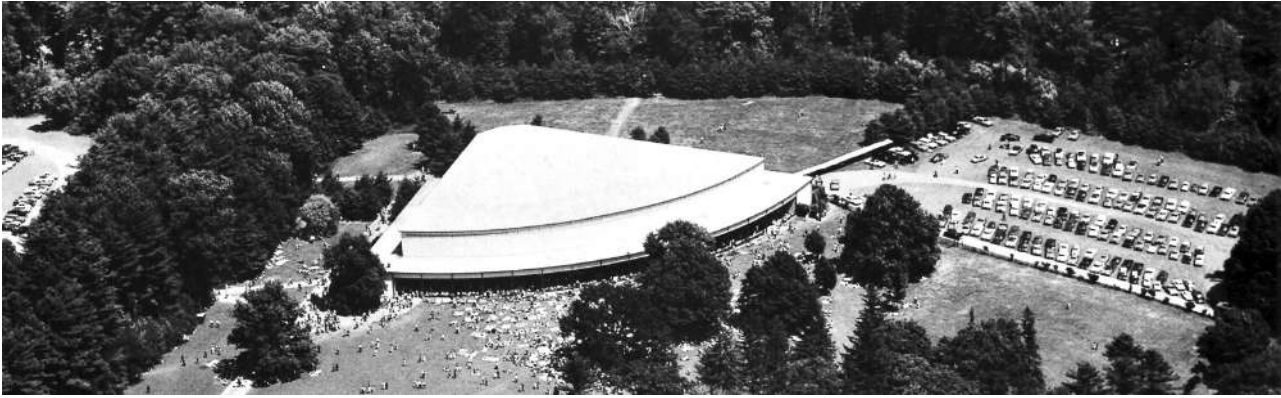
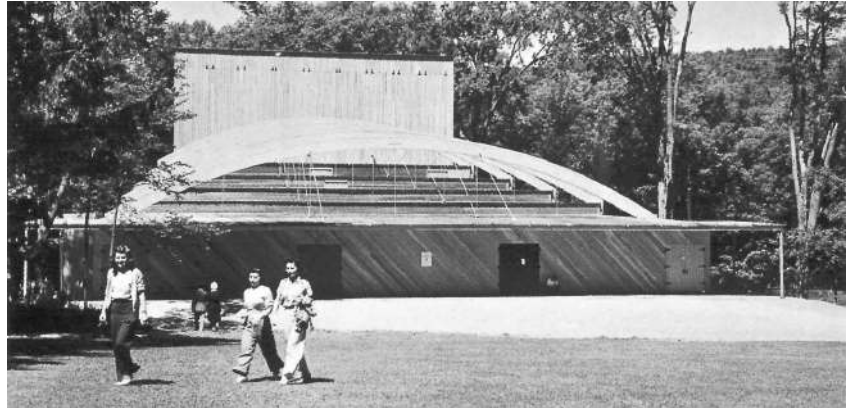


Fig 4. Eliel Saarinen, Eero Saarinen, Sala de conciertos «shed» para el Festival de Música de Berkshire, Tanglewood Park, Lenox, Massachusetts, 1941. Por diferencias presupuestarias con el cliente el proyecto se acabaría construyendo bajo la dirección de Joseph Franz.

Fig 5. Eliel Saarinen, Swanson, Eero Saarinen, Teatro Lírico para el Festival de Música de Berkshire, Tanglewood Park, Lenox, Massachusetts, 1941. Fotografía exterior de época.



una poderosa y hermosa naturaleza, cerca del lago Hvitträsk, el edificio era a la vez un estudio común y un hogar para Eliel Saarinen y Armas Lindgren, que se había convertido en lugar de encuentro de creadores e intelectuales como los compositores Gustav Mahler y Jean Sibelius. Pero Hvitträsk también es el hogar de la adolescencia de Eero Saarinen, del que seguramente conservaría un marcado recuerdo de estrecha relación con la naturaleza.

La primera oportunidad de proyectar un edificio musical le llega a Eero Saarinen de la mano de Serge Koussevitzky, director de la Boston Symphony Orchestra, quién dirigía los multitudinarios conciertos al aire libre que se desarrollaban en la temporada de verano fuera de la ciudad. Las fortuitas inclemencias del tiempo, que interrumpían aquellos conciertos cada temporada, llevan a plantear la construcción de una estructura permanente y surge así el proyecto de los Saarinen para la sede del Festival Sinfónico de Berkshire en Tanglewood, Lenox, en Massachusetts. [fig.4] Sin embargo, el proyecto planteado es demasiado costoso y Eliel rechaza construirlo reduciendo el presupuesto. Fue construida finalmente por el arquitecto Joseph Franz en 1937, manteniendo los criterios básicos del proyecto de los Saarinen: un bosque de finas columnas de acero en el interior sujeta una inmensa cubierta con cierto aire aerodinámico, que muestra la influencia de Bel Gedes.

Poco después, en el año 1941, Eliel y Eero Saarinen construyen un pequeño teatro lírico en el mismo recinto de Tanglewood. [fig.5] Ejecutado enteramente en madera, tanto estructura como acabados, muestra la familiaridad de los arquitectos con este material. La luz de la cubierta se salva mediante potentes arcos de madera de los que cuelga el techo con cables de acero, que otorgan al pequeño edificio su aspecto característico.

Fig 6. Eliel Saarinen, Eero Saarinen, Sala de conciertos «shed» para el Festival de Música de Berkshire, Tanglewood Park, Lenox, Massachusetts, 1941. Croquis de J. Henderson Barr.

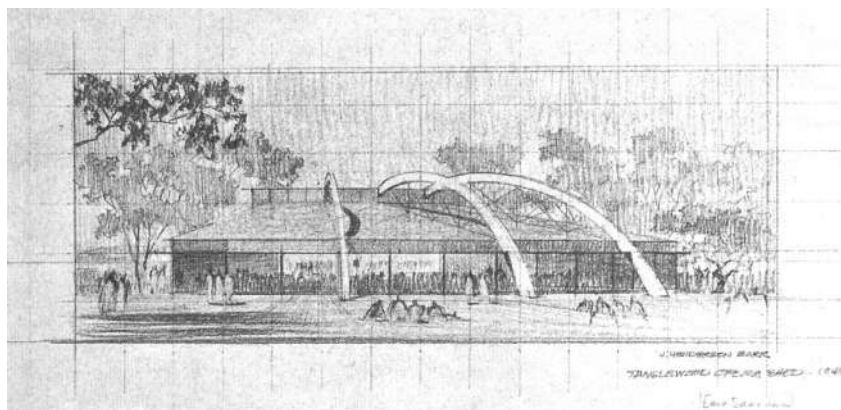
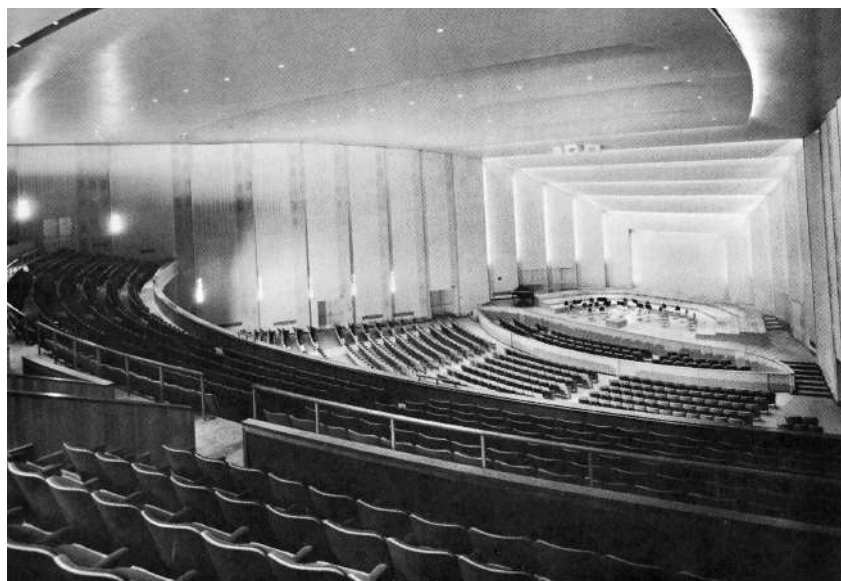


Fig 7. Eliel Saarinen, Eero Saarinen, Kleinhans Music Hall, Buffalo, 1940. Fotografía del interior de la sala.



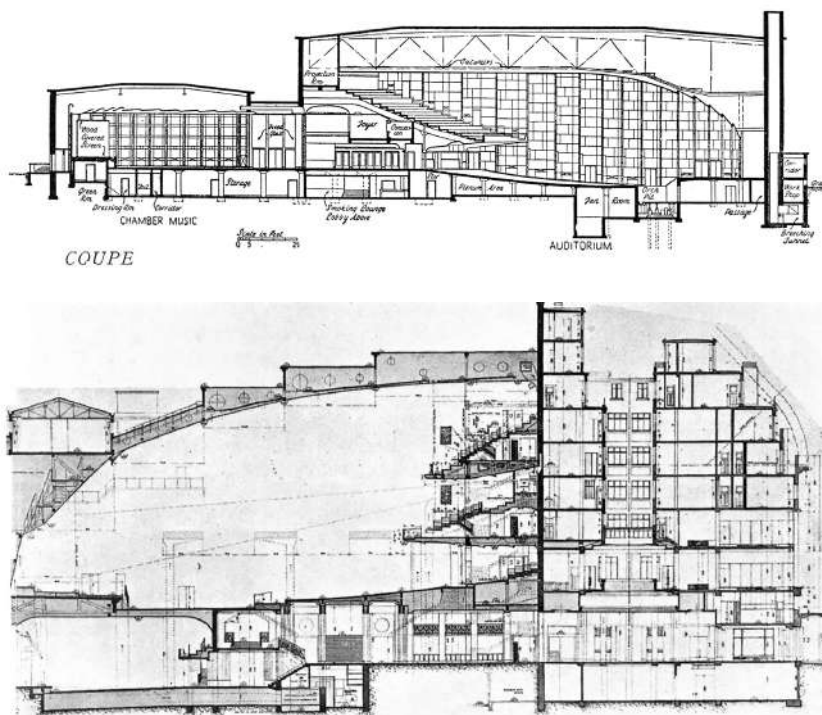
La sala tiene una capacidad para 1.200 plazas y se utiliza para conciertos sinfónicos y representaciones de óperas. De planta muy sencilla y ligeramente abocinada, el graderío se apoya en un terreno de suave pendiente para asegurar a los espectadores las mejores condiciones de visibilidad. El edificio es escuetamente el volumen construido de la sala y sólo detrás del escenario se levanta un pequeño cuerpo para los vestuarios. [fig.6]

También a través del director Koussevitzky les llega a los Saarinen el encargo para la construcción de un centro musical en Buffalo, el Kleinhans Music Hall (1940), [fig.7] para el que proyectan, en un parque y rodeado de una lámina de agua, un edificio que muestra directamente la forma de las salas que contiene. Una singular composición axial de dos salas, una grande para conciertos sinfónicos, y otra menor para música de cámara, se completa con una pequeña sala de ensayos. Las dos salas mayores están conformadas específicamente por el sonido, aunque la menor tiene el suelo horizontal y se utiliza como foyer de la sala grande. En el exterior, las grandes formas curvas tienen un lenguaje más moderno y escultural, que ya adelantan elementos formales en la obra de Eero Saarinen.

La influencia de Norman Bel Geddes, contradictoria entre forma y material en el exterior, es evidente no sólo en las dos salas más grandes sino también en el dinámico vestíbulo, que a modo de transepto les da

Fig 8. Eliel Saarinen, Eero Saarinen, Kleinhans Music Hall, Buffalo, 1940. Sección.

Fig 9. Gustave Lyon, J.M. Auburtin, A. Granet, J.B. Mathon, Salle Pleyel, París, 1927



acceso a través de un espacio con tersas paredes revestidas de madera con recortes curvos para guardarropas e iluminación, que queda oculta detrás de elementos lineales de vidrio que subrayan el efecto. En la gran sala sinfónica el patio de butacas que desciende escalonadamente acusa más su forma de cuña, anticipa una forma recurrente en los auditorios que Eero Saarinen diseñaría más tarde para edificios académicos y corporativos, como el Kresge y el auditorio en la sede de John Deere & Company en Moline, Illinois (1964).

Hoy Kleinhans Music Hall y su sala, en cuanto a comportamiento acústico y atractivo formal, produce la misma admiración que ya demostró Leo L. Beranek, en el capítulo que dedica a la sala en *Music, Acoustics & Architecture*², donde la denomina literalmente como una de las joyas arquitectónicas de los Estados Unidos:

De líneas bien proporcionadas, unos revestimientos interiores de madera dan una inmediata sensación de intimidad, calidez y confort. El Kleinhans Hall, que cuenta con 2.839 asientos, es una de las cinco o seis salas importantes para la música construida entre 1900 y 1950 en Estados Unidos. La sección longitudinal del Kleinhans será seguida en muchas de las salas modernas que se han construido desde 1940 como en las salas Ford, Tel Aviv o Alberta Jubilee. El balcón del graderío es enorme, y sin embargo, causa la sensación de espacio íntimo.

Después continua el texto analizando y comentando las virtudes acústicas de la sala, que en buena medida agradece al trazado de la sección. [fig.8] Beranek no hace referencia al parecido que tiene con la sección longitudinal de la sala Pleyel de París de 1927. [fig.9] Ni menos aún a la sección de la sala que Le Corbusier propone para la Liga de las

2 Página 99 a página 103.



Fig 10. Eero Saarinen, Aspen Music Tent, Aspen, Colorado, 1949. Fotografía exterior, la «tienda» en el paisaje.

Naciones de Ginebra, también en 1927, y que con tanto ahínco defenderá como “máquina acústica”, en la memoria del proyecto y en la propia sección de la sala con los trazados geométricos acústicos dibujados cuando ésta se publica.

No es de extrañar que Saarinen atendiese a factores que combinan el progreso técnico y los aspectos pragmáticos con otros propios de un pensamiento existencial. La obra de Eero Saarinen está vinculada al desarrollo post-industrial de postguerra en Estados Unidos y producirá formas genuinas que anticipan importantes aspectos de arquitecturas muy posteriores.

Pocos años después, en 1949, Eliel y Eero Saarinen tuvieron la experiencia de participar en un proyecto singular también vinculado a la música y a su capacidad de convocatoria cuando se trata de exaltar celebraciones colectivas en la naturaleza. En Estados Unidos la conmemoración del bicentenario del nacimiento de Goethe (1749- 1832) tuvo una amplia resonancia y se dirigía a un país en pleno crecimiento económico y transformación social tras la Segunda Guerra Mundial.

El Goethe Bicentennial Convocation and Music Festival³ encarga a la firma Saarinen y Saarinen la construcción de una gran carpa para actos y conciertos en un valle entre montañas cerca de Aspen, Colorado. Eero fue el responsable del diseño del Aspen Music Center, una inmensa tienda de campaña de color naranja y blanco, de lienzo resistente al fuego y de 45 metros de ancho por 15 de alto, bajo la cual tuvieron lugar todas las actividades culturales programadas para el Festival. [fig.10]

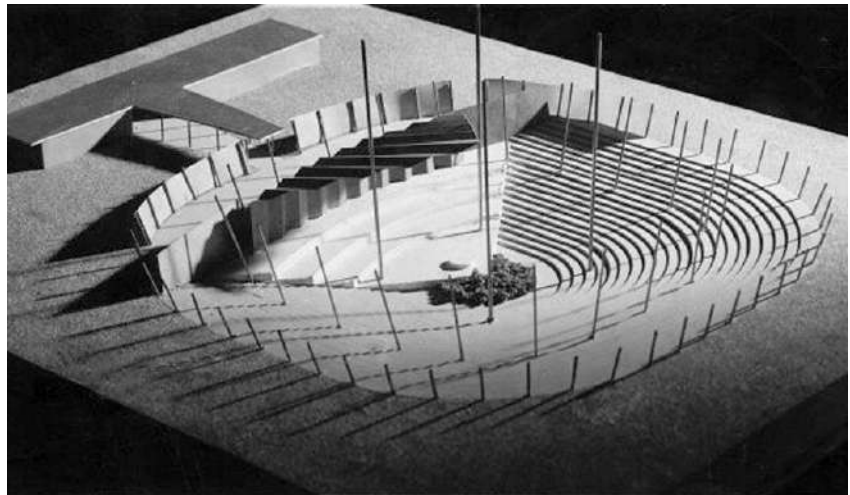
El espacio, con capacidad para unas 2.000 personas sentadas, se dispuso en una pequeña depresión de dos metros de profundidad excavada en la ladera. La tienda estaba soportada por cuatro postes, que formaban un cuadrado en el centro y se cerrada con lonas y cientos de cuerdas de 29 pulgadas que las tensaban. La gran carpa incluía la posibilidad de enrollar y levantar sus lonas laterales para tener más espacio disponible cuando acudiesen grandes cantidades de estudiantes. Construida con presupuesto muy modesto, tenía adosado un pequeño edificio de madera para los

3 Goethe Bicentennial Convocation and Music Festival, Aspen, Colorado U.S.A. 27 Junio-16 Julio, 1949.

“La Fundación para el Bicentenario de Goethe es una corporación americana, sin ánimo de lucro fundada, para conmemorar el 200 aniversario del nacimiento de Goethe. Sus funcionarios y directores comprenden una agrupación representativa de ciudadanos sobresalientes de la nación, hombres de negocios, de la industria, la educación, las profesiones, el gobierno, la música y las letras, hombres y mujeres que simpatizan con las exigencias intelectuales y culturales de la comunidad mundial. Ellos han ofrecido su tiempo, su esfuerzo y consejo, para proporcionar el liderazgo para una apropiada celebración internacional del Bicentenario de Goethe. Goethe ejerce una profunda influencia en nuestra civilización, y esta huella moderna es la que piensa la Fundación Bicentenario Goethe, que debería ejercerse sobre la mayoría de los problemas significativos del siglo XX. Para ello la Fundación planea reexaminar y reinterpretar a Goethe. la filosofía en términos de significado contemporáneo mediante el patrocinio de una Convocatoria Internacional Goethe y del Festival de Música de Aspen en Colorado, desde el 27 de junio hasta el 16 julio, 1949. El Bicentenario de Johann Wolfgang Goethe también se celebra en naciones de todo el mundo, un homenaje universal a un genio poético cuya sabiduría filosófica perdura hasta hoy.” Del programa Goethe Bicentennial Convocation and Music Festival 1949.

Fig 11. Maqueta preliminar de la sala al aire libre

Fig 12. Interior de la sala al aire libre cubierta con una gran lona.



vestuarios, camerinos y un almacén donde podía ser alojada la lona una vez desmontada en invierno. [fig.11] En su construcción participó como consultor acústico la firma Bolt & Beranek, fue terminada en 1949 y utilizada hasta su demolición en 1963.

Los conciertos se celebraron en una carpa inundada de luz, que contrastaba con las agobiantes y oscuras las salas de conciertos. En la gran carpa de Aspen Eero combinó su herencia musical, el interés en la estructura, y su sensibilidad para contar con el paisaje como un material más del proyecto. [fig.12]

Hoy Eero Saarinen es reconocido como uno de los grandes arquitectos norteamericanos de los años cincuenta, con una gran proyección e influencia posterior, cuyas obras son objeto de intensa atención. Pero Saarinen fue también un arquitecto controvertido, quizás por su independencia, hasta que obtuvo el reconocimiento de sus contemporáneos, la llamada segunda generación de arquitectos modernos, que reconocieron y apreciaron su búsqueda de caminos diferentes en la expresión de

la arquitectura. Esta preocupación no sólo queda reflejada en sus propios proyectos, sino también en su influencia como docente o en su participación como miembro de comisiones asesoras y jurados⁴.

El interés de Saarinen por vincular la forma del edificio con una estructura de carácter expresivo, como en el aeropuerto Dulles para Washington DC (1958-62) o la terminal TWA del aeropuerto JFK (1956-62), también puede explicarse a través de la influencia de Matthew Nowicki. Saarinen y Nowicki coincidieron en un simposio celebrado en febrero de 1948, y más tarde en el verano de 1949, cuando Nowicki fue nombrado profesor visitante en la Cranbrook Academy. Ambos, como otros tantos arquitectos de postguerra, tanto en Europa como en Estados Unidos, se enfrentaban a una encrucijada. Gran parte de ellos eran escépticos sobre la capacidad del Estilo Internacional, imperante en la arquitectura previa a la Guerra, de responder a las demandas sociales y humanísticas y buscaban salidas en nuevas direcciones.

Tal como explica Jayne Merke en su monografía sobre Saarinen⁵, seguramente la arquitectura racionalista había agotado su capacidad para asumir la amplitud de las aspiraciones sociales que con tanto entusiasmo había servido. A partir de entonces se suceden multitud de ensayos sobre una nueva expresión arquitectónica y también sobre una nueva monumentalidad⁶. Saarinen más tarde reconocerá la influencia de su breve tiempo juntos, de tan sólo unos meses. En una carta, declaró que Nowicki fue su tercera influencia más significativa, después de su padre, Eliel, y de su colaborador de toda la vida, Charles Eames⁷. Tras su experiencia con Nowicki la lógica estructural de su arquitectura, que a veces es complicada por sus intentos de crear una forma significativa, se convierte en seña de identidad de su trabajo. Sin embargo, Saarinen no estaba interesado en aspectos puramente estructurales, pero sí en vincular la forma arquitectónica a un contexto de pensamiento más amplio, como expresión de una concepción humanista, donde la geometría servía a una unidad espacial estructural y espiritual⁸.

4 Como el del concurso de la Ópera de Sídney en 1957, cuya participación fue, según el historiador Sigfried Giedion, determinante a la hora de otorgar el primer premio al danés Jørn Utzon. A pesar de la imposibilidad de saber qué ocurrió en la deliberación, los documentos apuntan a que Saarinen, quien entonces estaba trabajando en la terminal TWA y había construido la capilla y el auditorio en el MIT, fue un decisivo apoyo al proyecto de Utzon.

5 Jayne Merke, *Eero Saarinen*. Phaidon Press Ltd. 2014. ISBN 9780714865928

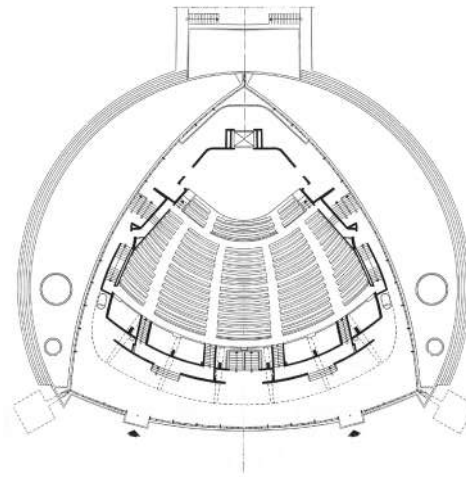
6 Alfred Barr H. 1948. *What Is Happening to Modern Architecture?: A Symposium at the Museum of Modern Art*. MOMA Bulletin XV, 3. New York: Museum of Modern Art.

7 Eeva-Liisa Pelkonen y Donald Albrecht, *Eero Saarinen: Shaping the Future*, 2011. Artículos de Mark Coir, Sandy Isenstadt, Reinhold Martin, Will Miller y Vincent Scully.

8 Eero Saarinen es autor de obras tan vigentes y diversas como son la terminal del aeropuerto Dulles para Washington DC (1958-62); la terminal TWA del aeropuerto JFK (1956-62) y el edificio CBS en Nueva York (1960-64); el complejo General Motors Technical Center cerca de Detroit (1948-56); los colegios mayores Ezra Stiles y Morse de la Universidad de Yale (1958-62) y la serie de mobiliario Pedestal (1958). Con él se forjaron arquitectos que han marcado el pasado reciente, como son Kevin Roche, Cesar Pelli, Robert Venturi, Anthony Lumsden y Gunnar Birkerts. La calidad de su obra y la proyección que viene adquiriendo en nuestros días sitúan a Eero Saarinen entre los grandes maestros del siglo XX.

Fig 13. Kresge Auditorium. Fotografía del exterior.

Fig 14. Planta del auditorio



Saarinen recibe el encargo de diseñar un auditorio y una capilla no confesional para el Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT), una institución surgida de una escuela de ingeniería y transformada en una universidad de prestigio que perseguía la educación integral del hombre, tanto en las humanidades como en la ciencia. La arquitectura de estos edificios centrales de la ampliación del campus debía transmitir coherencia con esta idea en un lugar que entonces era una zona suburbana, con edificios dispersos de carácter semi-industrial y almacenes, que el auditorio y la capilla debían transformar para generar en el futuro la deseada sensación de libertad y aislamiento. El auditorio Kresge y la capilla se sitúan en un lugar central de la ampliación del campus, frente al río Charles, cerca de donde ya había construido Alvar Aalto el serpenteante edificio de dormitorios Baker acabado en 1947, edificio que exhibía una arquitectura experimental que será característica de este campus, frente a los patrones empleados por el arquitecto William Welles Bosworth, cuando el MIT se traslada de Boston a Cambridge en 1916. Hay que ver en las nuevas incorporaciones arquitectónicas universitarias también la misma actitud abierta que el MIT tiene al mirar hacia el futuro de la investigación y la educación. [fig.13]

El auditorio se presenta con una forma tan aparentemente sencilla como audaz, un octavo de esfera, mientras que la capilla es un sereno cilindro de dimensiones comedidas. [fig.14] La diversidad formal característica de la obra de Saarinen, entendida como la capacidad del arquitecto de responder a cada nuevo proyecto de forma singular y apropiada, está clara en

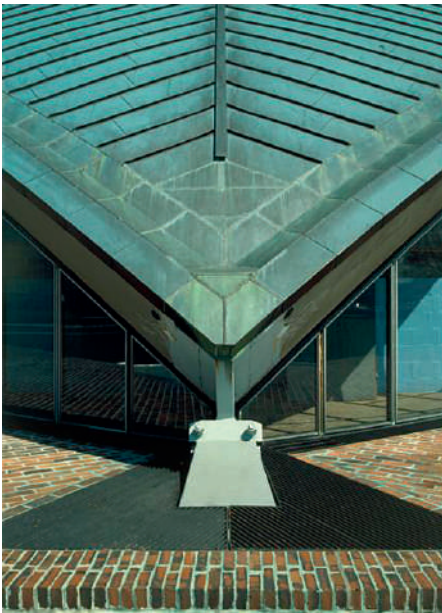


Fig 15. Detalle de apoyo estructural

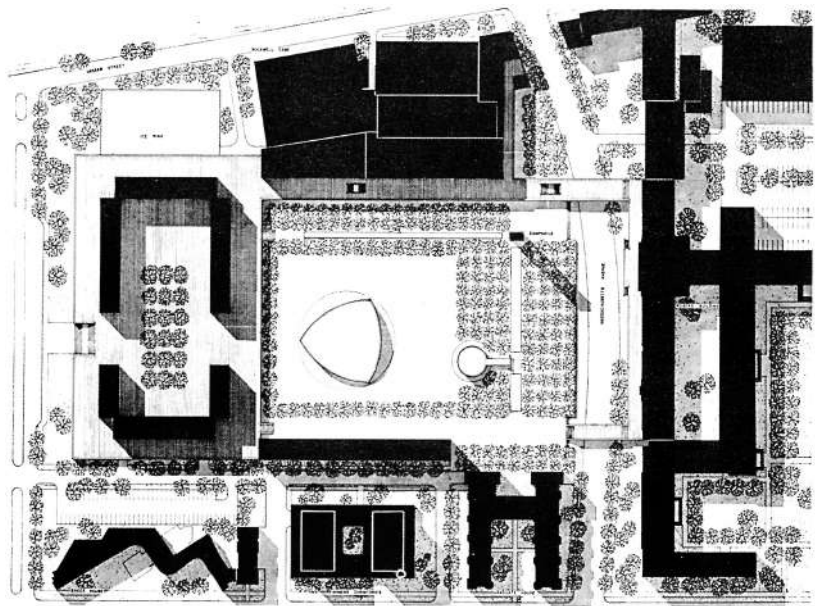


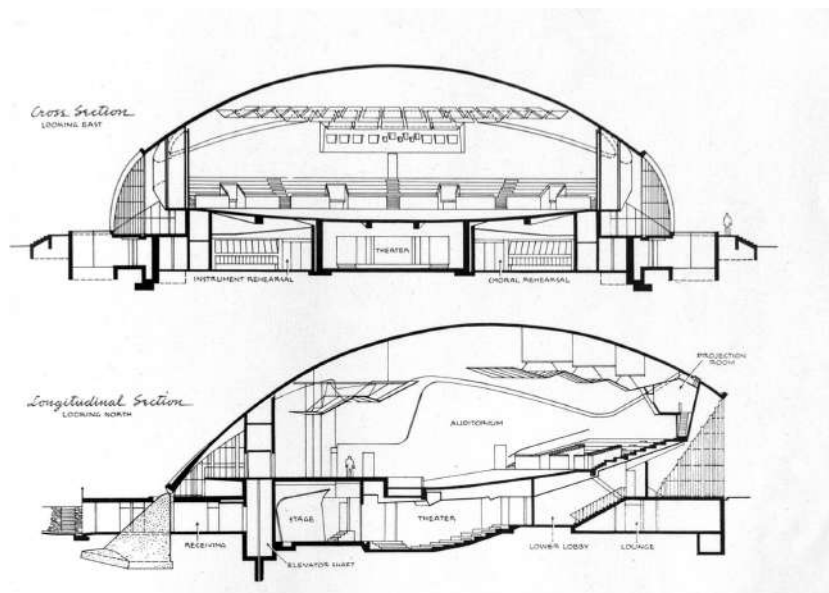
Fig 16. Planta de situación de la gran plaza en el MIT. Representados en blanco el auditorium y la capilla, ambos proyectados por Saarinen.

el caso de los edificios del campus del MIT. Ambos edificios están contruidos con materiales distintos, la capilla es de un ladrillo marrón oscuro, muy parecido al que había utilizado Alvar Aalto en el edificio Baker, mientras que el Auditorio Kresge está construido con vidrio y hormigón, hoy recubierto de una lámina de cobre verdoso. [fig.15] La sorpresa que causó este edificio en el momento de su construcción radica en lo muy distinto que era del planteamiento de los últimos edificios acabados por Eero Saarinen para la General Motors que le habían dado un amplio reconocimiento. Los sobrios volúmenes “miesianos” de aquel gigantesco conjunto de edificios estaban cerrados con tersos muros-cortina lisos y ladrillo cerámico esmaltado, y aunque algunos vieron que en la cúpula de la sala de exposiciones de la fábrica de coches había un anticipo del auditorio Kresge, me inclino a pensar que a la hora de proyectarlo estaba más presente, al menos conceptualmente, la gran carpa en el paisaje de Aspen.

Ambos edificios, auditorio y capilla, están dispuestos sobre un plano horizontal de césped que da continuidad a los campos de deporte del campus. [fig.16] Dentro de un círculo de 60 metros de diámetro sutilmente elevado se levanta la cúpula esférica de planta triangular del auditorio, que se apoya directamente en tres puntos, los vértices de un triángulo equilátero que producen tres alzados de arcos acristalados de planta ligeramente curva. La cúpula es independiente del resto del edificio y acoge no sólo el volumen de la sala, sino también vestíbulos, circulaciones laterales y demás espacios que completan el programa. En todos ellos está presente la bóveda, aunque de manera distinta. A diferencia del espacio sereno creado por el techo en la sala, los vestíbulos se transforman en espacios muy verticales donde está presente el sutil encuentro de la bóveda de cubierta con el suelo. [fig.17]

La estructura de la cubierta del auditorio es una delgada cáscara de un octavo de esfera de hormigón armado que descansa en tres puntos, tan esbeltos, que dan la impresión de trabajar a tracción. El espesor máximo de la cáscara es de 13,50 centímetros, que se reduce a un mínimo de 8 centímetros en la cúspide. La sensación que produce la lámina esférica tersa es de extrema ligereza, incluso hoy que incorpora una cubierta

Fig 17. Secciones transversal y longitudinal



verdosa de cobre, añadida a la fina membrana original de hormigón armado para resolver problemas de filtraciones de agua. La cúpula cubre una superficie de 2.000 metros cuadrados, se eleva 15 metros, y configura una sala principal con capacidad para 1.238 espectadores, 250 músicos en el foso de orquesta o en escenario y 75 puestos más en un coro situado en el lateral y enfrentado al órgano.

Dispone también de un pequeño teatro en la planta enterrada, cinco metros por debajo del graderío, que tiene una audiencia para 250 plazas. En la planta baja también hay oficinas, una sala para el guardarropa, salas de ensayo, biblioteca de partituras musicales, una sala de descanso de músicos, vestuarios, una sala de instrumentos y un elevador de carga. La novedosa forma del edificio representaba una nueva dirección en la carrera de Saarinen, ya que en proyectos anteriores sus innovaciones técnicas se limitaron principalmente a los materiales, pero aquí el gran avance fue su estructura.

El auditorio causó un gran impacto, incluso antes de su inauguración, por el carácter arquitectónico sofisticado de su forma estructural y fue ampliamente publicado y debatido por haber desafiado el pensamiento del momento y por haber iniciado un replanteamiento fundamental en la arquitectura y en la construcción. Una singular revisión de “la forma sigue a la función” de Louis Sullivan, alejaba al Kresge de los típicos modernos auditorios, tales como sala de conciertos Kleinhans. Con su forma directamente derivada de las líneas de visión y los requisitos acústicos y estructurales, Saarinen asume en esta sala una forma universal⁹.

Al entrar en el salón de actos, hay que subir los peldaños de una de las cuatro entradas en el pasillo transversal trasero. Los primeros elementos que se verán son las blancas “nubes” acústicas y el techo de forma esférica

⁹ Saarinen se refirió a la elección de una cúpula para cubrir el auditorium “porque es la expresión de la idea de albergar un gran espacio único, donde muchas personas pueden congregarse; proporciona un interior donde la audiencia y los músicos pueden estar en íntima relación el uno con el otro; es la manera más fuerte y más económica de cubrir un área con hormigón”.

Fig 18. Fotografía actual de la sala principal donde se aprecian los reflectores suspendidos de yeso en forma de nubes, ensayados con posterioridad a la inauguración del auditorio por Bolt, Beranek y Newman.



de color gris azulado a una altura de 14 metros. [fig.18] Ascendiendo unos peldaños más, el órgano exento está situado en una galería a la derecha del escenario y la vista se detiene en la rica madera de las paredes laterales y del escenario. Por último, llaman la atención los asientos multicolores y el plano en el que se disponen en forma de abanico. La sala fue diseñada para varios propósitos, incluyendo teatro, ópera, y un número diversificado de conciertos: orquesta, coro, recitales con solista, recitales de órgano y música de cámara. En lo que a música se refiere, se puede afirmar que el auditorio Kresge ha demostrado ser ideal en muchos aspectos.

La firma Bolt, Beranek y Newman fue la consultora acústica de las célebres nubes que flotan bajo la cúpula que cubre la sala para compensar su forma cóncava y la pared trasera curvada, que habría puesto en peligro la calidad del sonido. La mayoría de las salas de conciertos tienen techos de escayola bajo la estructura de cubierta que modula la altura sobre el escenario para mejorar la acústica y que alberga la iluminación y las salidas de la climatización. En el MIT, Saarinen mantiene vista la estructura curvada de cubierta, y las nubes además de incorporar la iluminación e instalaciones, no entorpecen la visión del interior de la cúpula y flotan ingravidas en un segundo plano.

El espacio de la sala definido por un techo en forma de bóveda cóncava presenta problemas acústicos difíciles de resolver ya desde las etapas de diseño y cálculo, pues concentra el sonido y por tanto son poco aconsejables para una correcta acústica. Aunque hay algunas experiencias previas como la sala Estudio 1 de la Radiohuset de Copenhague (1945), [fig.19] de similar tamaño a la del MIT, para 1.200 plazas bajo una cálida bóveda esférica de madera destinada a las grabaciones de la Orquesta de la Radio Danesa y que seguramente Saarinen conocería, puesto que esta sala proyectada por el arquitecto Vilhem Lauritzen fue ampliamente divulgada. También el Aula Magna de la Universidad de Caracas (1953), [fig.20] obra de Carlos Raúl Villanueva (1900-1975), responde al mismo concepto espacial, con una sección longitudinal semejante, aunque en este caso de mayor tamaño. La gran capacidad de la sala, más de 2.700 plazas, conlleva un volumen mucho mayor y unas grandes dimensiones

Fig 19. Vilhelm Lauritzen, Radiohuset, Copenhague, 1945. Sección de la sala en abanico y con techo esférico.

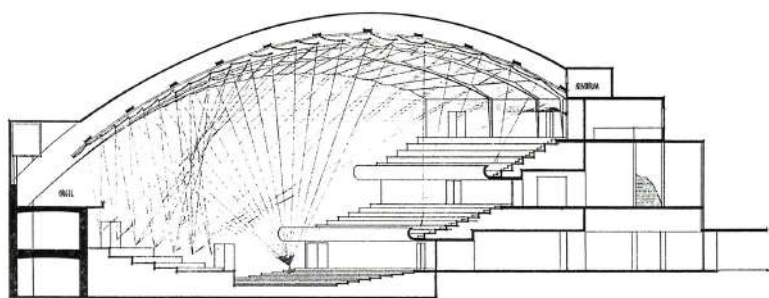
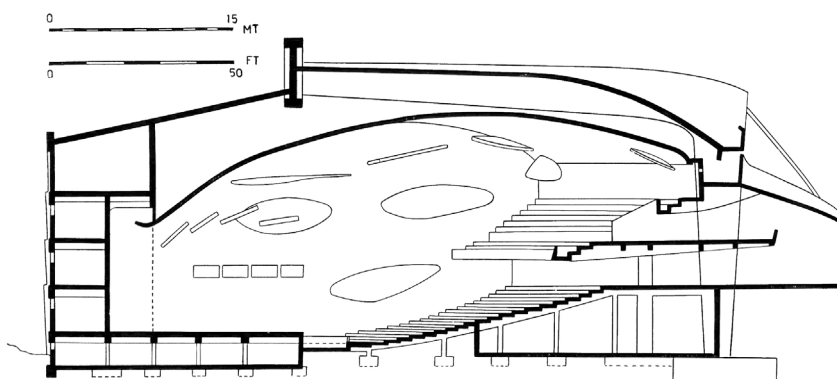


Fig 20. Carlos Raúl Villanueva, Aula Magna de la Universidad de Caracas, 1953.



que incrementan notablemente los problemas del sonido. Necesariamente Saarinen debería conocer esta sala y sus problemas con el sonido puesto que los ingenieros de sonido Bolt, Beranek y Newman, que trabajaron con él en la sala del MIT, fueron quienes los resolvieron mediante reflectores acústicos suspendidos.

Si en Caracas Bolt, Beranek y Newman plantearon elementos flotantes distribuidos por el espacio, finalmente formalizados por Alexander Calder mediante “nubes” de distintos colores a modo de un gigantesco móvil, en la sala de Cambridge este necesario elemento auxiliar se reduce a la zona del escenario con objeto de garantizar la distribución del sonido y evitar ecos sobre la orquesta.

Sin los paneles reflectores de sonido correctamente colocados, una sala de esta forma sería inadecuada para la música e insatisfactoria para la palabra. Bolt, Beranek y Newman colaboraron con Saarinen en el diseño de los paneles de yeso en suspensión para reducir al mínimo las consecuencias indeseables de la geometría de la cúpula y al mismo tiempo preservar su apariencia abovedada. La gran pared trasera curvada está terminada con material fono-absorbente para controlar los ecos enfocados en esa superficie y el resultado final es el de una acústica satisfactoria para muchos tipos de música y para la voz, con una modulación del sonido que no hubiera sido posible con una solución arquitectónica tan arriesgada.

Saarinen expresó sus propios conceptos sobre el complejo auditorio y la capilla en el número de junio de 1955 de *Technology Review*, y allí, defendió el diseño de la sala contra las críticas de que el auditorio no había sido proyectado para tener condiciones acústicas adecuadas. Respecto a la acústica, Saarinen reconocía su carácter de factor modificador, pero no le concedía la autoridad suficiente para imponer una forma básica al espacio.

Fig 21. Hans Scharoun, Philharmonie, Berlín 1963. Fotografía del interior de la sala.



Por otra parte, y debido a su relativamente pequeño volumen de aire, el auditorio Kresge no es suficientemente reverberante para música sinfónica romántica. La reducida altura del techo sobre el escenario y su forma particular bajo la nube de paneles reflectantes causan un desequilibrio entre las distintas secciones de la orquesta. Sin embargo, para recitales con solistas, música de cámara, y música barroca, el tono es claro y limpio y, si bien el período de reverberación pueda parecer un poco corto para el repertorio romántico con una gran orquesta, esta misma claridad resulta ser una ventaja decisiva. Esta impresión favorable ha sido compartida con entusiasmo por Charles Munch cada vez que toca la Sinfónica de Boston en el Kresge y por diversos organistas destacados, sobre todo por André Marchal.

Esa imperfección de algunos sonidos en este espacio singular, quizá es la misma que tiene la naturaleza cuando provoca la belleza en la vista y en los sentidos, como el mismo Saarinen explica cuando se le pregunta por el propósito de la arquitectura, quizá recordando el paisaje finlandés de sus primeros años:

Creo en la arquitectura como la totalidad del entorno físico hecho por el hombre. Lo único que dejo fuera es la naturaleza. Se podría decir que la arquitectura es naturaleza hecha por el hombre. Es la totalidad de todo lo que tenemos a nuestro alrededor, desde del mayor plan urbanístico, hasta las calles por las que conducimos y sus postes de teléfono y señales de tráfico, hasta el edificio y la casa en la que trabajamos y vivimos...¹⁰

Seguramente Saarinen con su proyecto para el auditorio Kresge se introdujo de lleno en la búsqueda de una vinculación abstracta de la arquitectura con la naturaleza con la liviana bóveda que cubre las gradas de su auditorio. Búsqueda compartida con otros arquitectos que en sus proyectos contemporáneos de espacios musicales fueron capaces de evocar la naturaleza sin recurrir a la mimesis, como los bancales de viñedos en un valle a los que se refiere Hans Scharoun en la sala de la Philharmonie de Berlín (1963) [fig.21]

¹⁰ Eero Saarinen en Dickinson College, 01 de diciembre 1959, recogido en el número de octubre de 1963, de la revista *Mississippi Architect*.

Referencias bibliográficas

- ALOI, Roberto. *Teatri e Auditori*. Milán: Hoepli, 1972
- BARRON, Michael. *Auditorium Acoustics and Architectural Design*. Londres: Spon, 1993.
- BERANEK, Leo L. *Music, Acoustics and Architecture*. Nueva York: J. Wiley and sons, 1962.
- EVAN BONDS, Mark. *La música como pensamiento*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- FORSYTH, Michael. *Buildings for Music: The Architect, The Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*. Cambridge, MA MIT Press, 1985.
- FORSYTH, Michael. *Auditoria*. Londres: The Mitchel Publishing, 1987.
- GIEDION, Sigfrid. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1967.
- KUBLER, George. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988
- MERKEL, Jayne. *Eero Saarinen*. Londres: Phaidon Press Limited, 2005.
- RIPLEY, Colin. *In the Place of Sound: Architecture, Music, Acoustics*. Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2008.
- ROMAN, Antonio. *Eero Saarinen. An Architecture of Multiplicity*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2003.
- THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- VARESE, Edgard. *Il Suono Organizzato*. Milán: Ricordi, 1985.
- XENAKIS, Iannis. *Música de la Arquitectura*. Madrid: Akal, 2009

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Carlos Revuelta

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

La desmaterialización de los muros de los teatros de finales del Renacimiento Italiano / Dematerialization of theater walls during italian renaissance last period

Desde tiempos inmemoriales, el hombre ha sentido la necesidad de pintar, escribir o garabatear en las paredes. Las intenciones detrás de esta pulsión son muy variadas: como invocación ritual de caza o como motivo decorativo; con un fin propagandístico, o simplemente para mostrar descontento o autoafirmación mediante un graffiti.

En la historia de la humanidad es preciso destacar las épocas en que esta acción representativa pasa a categoría de arte, períodos en los que la técnica pictórica parietal muestra gran capacidad para conseguir cambiar la percepción de la realidad que nos rodea; algo que se puede asimilar con el ilusionismo en el arte.

Este artículo estudia las herramientas, especialmente la pintura mural, gracias a las cuales los primeros teatros permanentes italianos del Manierismo y comienzos del Baroco logran desmaterializar su contorno. Con su empleo –reforzado con ciertos elementos arquitectónicos y escultóricos–, se buscaron distintos objetivos: desde la ilusión academicista de un retorno a un tiempo en que las representaciones teatrales tenían lugar a cielo abierto, en un entorno idealizado que evoca su origen clásico, festivo y desinhibido; hasta el manifiesto como propaganda personal que anticipa el teatro de los gobiernos absolutistas del barroco.

From times immemorial, man has felt the need for painting, writing or scribbling on the walls. The intentions behind these drive are quite varied: used as ritual invocation for hunting or as a decorative motif; thought as a propaganda objective or just for showing discontent or selfaffirmation through graffiti. In the history of mankind it is worth noting the times where this action enters the category of art, periods in which the parietal painting shows big capacity in order to change the perception of reality surrounding us; something we can assimilate as illusionism in art.

This paper studies the means, especially the mural painting, by which the firsts permanent italian Mannerism and Early Barroc theatres attain the effect of dematerializing their limits. With its use, reinforced with certain architectural and sculptural elements, it pursued different objectives: from the academicist illusion of a comeback to a time when theatrical representations took place in the open air, in an idealized setting which evoked his classical, festive and relaxed origins, to a clear use of personal political propaganda which anticipates the theatre of absolutist governments.

Arquitectura teatral, Renacimiento, límites, 'desmaterialización' /// Theatrical architecture, Renaissance, limits, dematerialization

Fecha de envío: 16/10/2017 | Fecha de aceptación: 16/11/2017

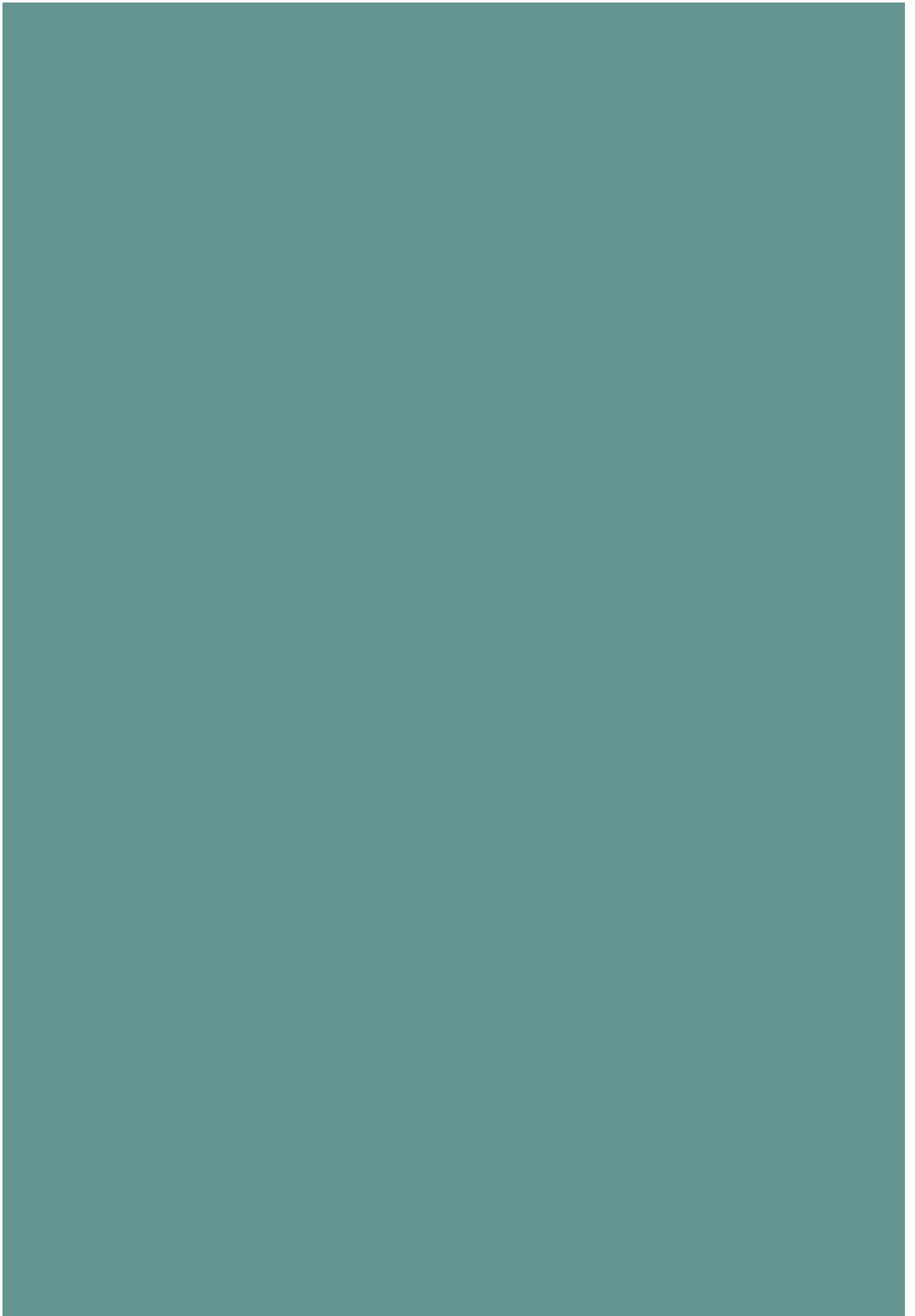


Fig. 1. Frontal del altar de Santa María de Mossol, Baixa Cerdanya, siglo XIII (Museo Nacional d' Art de Catalunya).
By Enfo (Own work)
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:069_Frontal_d%27altar_de_Santa_Maria_de_Mosoll.jpg



La recuperación durante el Renacimiento de la pintura como herramienta válida de representación:

Tras un largo período evolutivo que comprende la pintura de egipcios, griegos y romanos –donde existen claras diferencias técnicas y conceptuales, pero donde también se dan muchas coincidencias–, la llegada de la Edad Media produce una profunda fractura en dicho proceso.

La idea espacial del sistema figurativo medieval se caracterizó por estar definida por lo que contenía y no por ser un elemento con entidad propia. Estaba fuertemente relacionada con el concepto de lo sagrado. El carácter simbólico-religioso de su naturaleza abstracta negó su validez como instrumento de representación, al tratarse de un elemento ideal y aperspectivo, por tanto, claramente diferenciado de la realidad. [Figura 1]

Durante el Renacimiento, la forma de ver las cosas y de representarlas artísticamente sufrió una revolución sustentada en una nueva percepción del espacio y en un distanciamiento de la temática religiosa. Es en este momento cuando se recupera el interés por la descripción sistemática del mundo físico, fuera del ámbito de lo arbitrario, iniciando un proceso de ruptura con la concepción trascendentalista y simbólica del sistema artístico medieval, en el que se pasa del empleo de una sucesión de pictogramas enmarcados por elementos arquitectónicos o mobiliario

a una representación que evoca una escena dramática, en la que se dota de sentido al espacio en el que se mueven y actúan los personajes.¹

La perspectiva:

La perspectiva es una forma de representación artística que ya no está basada en la propia visión del ojo sino que es producto de la mente, del intelecto. Es una idealización de la realidad que aspira a confundirse con ella, convirtiéndose en uno de los temas omnipresentes en los trabajos de la mayoría de los artistas que hoy identificamos con el Renacimiento.²

Los primeros en aplicar la perspectiva en sus trabajos fueron los pintores. Entre ellos debemos destacar a Masaccio, quien formaliza una nueva imagen del mundo desde la observación y la ‘experimentación científica’, siendo responsable de importantes avances en la disciplina: consiguió diferenciar a través del contraste de tono y color –frente a la técnica habitual de remarcar el contorno y emplear un fondo liso y neutro– los distintos planos en la pintura; y, lo más importante de su magisterio, estableció entre sus personajes y lo que les rodeaba una coherencia en el tratamiento de la perspectiva y de la escala, alcanzando un realismo desconocido hasta el momento. En sus frescos fue todavía más allá al hacer coincidir el punto de iluminación de los mismos y del propio muro de soporte, con el que acaban por formar una unidad.³

Si nos fijamos en su obra La Trinità [Figura 2], creada para la capilla de Santa Maria Novella en Florencia (1426), descubrimos como la brillante realización del fresco –con la arquitectura ‘clásica’ pintada a modo de marco– consigue disolver la pared, el plano físico de la realidad, creando

-
1. Sobre este tema de cómo los pintores del Renacimiento acometen la tarea de representación de escenas a partir de un punto de vista que debe corresponder con el nivel del ojo del espectador –es decir, dotadas de un aspecto ‘real’–, es interesante ver la transcripción de la conferencia de Gombrich Pinturas en las paredes. Medios y fines en la historia de la pintura al fresco. GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Versión consultada 1a. ed. Barcelona: Ed. Debate, 2003. pp. 14-47. ISBN: 84-8306-525-8. (Primera edición Ed. Phaidon Press Limited, 2003).
 2. Hay que destacar que esos artistas formarían parte de una ‘vanguardia’ artística que serviría a los intereses de los nuevos estamentos de poder (político, económico y religioso), y aunque hoy en día sean los más conocidos por el público en general, no dejaban de ser un movimiento minoritario frente a las propuestas de artistas más cercanos a la tradición, en los que la expresión tridimensional no era una de sus prioridades. Este caso puede recordar a lo que sucede con el movimiento moderno a comienzos del siglo XX.
 3. “Este empleo de la luz pictórica procediendo de la misma fuente que la luz real, da una convincente calidad tridimensional a todas las figuras de los frescos.” MURRAY, Peter y Linda. *El arte del Renacimiento*, Versión consultada 2a. ed. Barcelona: Destino, 1995. p. 52. ISBN: 978-84-2332-056-1. (Ed. Thames and Hudson 1963)



Fig. 2. La Trinità, Masaccio, Iglesia de Santa María de Novella 1425-28, Florencia, Italia. De Masaccio - Web Gallery of Art: Image Info about artwork, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=421285>

una ilusión espacial totalmente novedosa.⁴ Para la consecución de dicho objetivo es fundamental el uso de una escala a tamaño natural y la utilización de distintos puntos de vista en la perspectiva: uno desde abajo para los donantes, que coincide con el del espectador –reafirmando así su condición de mortales–; y otro frontal para las figuras de la Virgen, San Juan y Jesús, que los sitúa en otra dimensión y refuerza su naturaleza divina.

El éxito de la perspectiva como técnica de representación a partir de mediados de los años veinte del siglo XV, hizo que los artistas y humanistas se concienciaran de la necesidad de establecer las bases teóricas que apoyasen y consolidasen el camino experimental recorrido; algo que llevará a cabo Alberti.⁵

La pintura mural en el Renacimiento:

Existían en aquel momento principalmente dos técnicas decorativas de pintura mural (ambas ya conocidas durante distintas fases de la pintura parietal de la Roma clásica, denominadas generalmente como ‘estilos pompeyanos’): una consistía en utilizar el recurso de que las pinturas fuesen enmarcadas por cenefas o elementos arquitectónicos pintados, en las que los frescos se solían ordenar en franjas horizontales que ocupaban la totalidad de los paramentos como si se tratase de grandes cuadros –de ahí su nombre, ‘quadri riportati’ o cuadros transportados–; la otra, trataba los techos y paredes como un lienzo donde la pintura recreaba todo tipo de arquitecturas y paisajes. Con este último procedimiento, complementado mediante distintos mecanismos espaciales –entre los que se incluyen el uso de esculturas o la propia arquitectura–, se logra alcanzar un mayor verismo y profundidad, y el objetivo de desmaterializar el propio elemento de cierre.

Entre los años 1465-1474 Mantegna (desarrollando las teorías planteadas por Andrea del Castagno) realiza para Ludovico Sforza, en el Palacio Ducal de en Mantua, la decoración de las paredes y techo de un espacio cuadrado (8,1 x 8,1 m.): la ‘Camera Picta’ o Cámara de los

4. Se debería destacar el empleo de una bóveda de cañón en dicha pintura. Giedion, en “Espacio, tiempo y arquitectura”, señala que las primeras bóvedas de cañón renacentista aparecerían en Sant’Andrea de Mantua, casi 45 años después de la muerte del pintor. En ese mismo libro el crítico establece una concatenación entre la pintura de Masaccio, el coro ilusorio de Bramante en Milán y San Pedro de Roma. GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009. pp. 69-72. ISBN: 978-84-291-2117-9 (Primera edición de 1941).
5. En la primera mitad del siglo XV Leon Battista Alberti (1404-1472) escribe en Roma (1435), cuando viaja a la ciudad con el séquito del papa Eugenio IV (Gabriele Condulmer 1383-1447), su tratado *Della Pittura*. Se trata de la primera formulación teórica del método perspectivo, que publicará un año después en Florencia en una traducción a la lengua vulgar dedicada a Brunelleschi y dirigida a los pintores. El tratadista se convierte así en el primer teórico importante sobre el sistema de la perspectiva, tanto desde la óptica de los problemas de la representación como de la proporción. En su tratado Alberti describe lo que es la perspectiva, aunque dicha descripción no va acompañada de ninguna ilustración. Es necesario señalar que cuando se recurre a grabados para explicar la perspectiva, se suelen emplear imágenes de arquitectura: resaltando una vez más la estrecha relación entre ambas.

Fig. 3. La Cámara de los esposos, Iglesia de Santa María de Novella1425-28, Florencia, Italia. De Andrea Mantegna - www.wga.hu, Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9047137>



Esposos. En ella se celebran los éxitos presentes y las ambiciones futuras de la dinastía de los Gonzaga, convirtiéndose en la culminación de una serie de interiores decorados de palacios del norte de Italia de los siglos XIV y XV. Los frescos allí ejecutados introducen al visitante en un mundo ilusorio a través del empleo de distintos puntos de vista y de la combinación de elementos reales (la chimenea y las ménsulas de los arcos) y ficticios: el techo semeja un cielo abierto donde aparecen pájaros, ‘putti’ y una balaustrada donde se apoyan las figuras que miran hacia abajo –haciendo del propio espectador el actor de la escena–, anticipando las pinturas de techos de Correggio y los pintores del Barroco. [Figura 3]⁶

6. “En las escenas laterales las composiciones se desarrollan como una *prolongación ambiental* de la estancia (...) como una *auténtica escenografía*. (...) De ahí que fueran lógicas las relaciones entre el teatro y la nueva cultura figurativa. Incluso en los gestos y actitudes hay un sentido de la interpretación que no se desarrolla al margen de las prácticas teatrales. Las escenificaciones ocasionales de las costumbres del Mundo Antiguo, a la manera de una especie de *tableaux vivants*, vistos desde la perspectiva sentimental y emotiva de la época, tuvieron también una enorme influencia de la configuración de los nuevos géneros para los que, como en el caso de la pintura mitológica, no existían *modelos iconográficos válidos*. Se trata de “*imágenes efímeras*” que preceden a las fijaciones iconográficas de las realizaciones pintadas.”

Nieto Alcaide, Victor y Checa Cremades, Fernando. *El Renacimiento*. 4a. ed. Madrid: Itsmo, Colección Fundamentos 69, 1987. p. 74. ISBN:84-7090-108-7.

Este trabajo de Mantenga supuso la superación de los condicionantes compositivos tradicionales de los frescos a modo de ‘cuadros transportados’ (volverán a ponerse de moda con Louis XIV), iniciando una senda en la que la herramienta ilusionista pasa a ser capaz de anular el espacio real. El espectro de espacios donde se empleó dicha técnica fue cada vez más amplio: desde su uso en villas (Salle delle Prospettive de la villa Farnesina, Peruzzi, Roma, 1518-1519) y palacios, hasta iglesias (presbiterio de Santa Maria Presso San Satiro, Bramante, Milán, 1478);⁷ y, lo que es especialmente destacable, en los primeros teatros permanentes edificados desde la Antigüedad. Podemos de esta forma confirmar el éxito del uso decorativo de la pintura ilusionista parietal y sus posibilidades escenográficas.

El teatro en el Renacimiento:

Así como el nuevo concepto espacial fue sinónimo de la ‘recuperación’ de un sistema por entonces perdido con el que se inicia la pintura moderna, en el caso de la disciplina teatral también fue necesaria una revisión de la práctica clásica teatral para alcanzar un modelo de teatro moderno.

El teatro italiano surgió a finales del siglo XV y principios del XVI en ciudades de provincia como Ferrara, Parma y Urbino, generalmente asociado a reivindicaciones de tipo político-cultural. El tipo de texto llevado a escena fue en una primera fase eminentemente de carácter religioso, para después pasar a escenificar obras clásicas de la antigüedad. El éxito con que éstas fueron acogidas obligó a que fuesen poco a poco traducidas a un lenguaje popular y a ser representadas sobre teatros portátiles erigidos en los principales espacios públicos de las ciudades. Con ese incremento de popularidad, comenzaron a representarse textos originales de la época: en 1515, Gian Giorgio Trissino escribió la primera comedia en italiano; eso sí, siguiendo los modelos griegos. La aceptación del teatro clásico por el pueblo llano vino precedida por su éxito entre las clases dirigentes.

La actividad teatral, desde tiempos primigenios, se había visto enfrentada a abundantes muestras de rechazo provenientes de todo tipo de sectores y personas (Cicerón, Séneca, Tácito, Luciano y Tatianus, por citar solo algunos de entre sus mayores censores); algo que también va a suceder entre

7. Martín Kemp en su apasionante libro *La Ciencia del Arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat* describe uno de los usos paradigmáticos de dicha técnica -la decoración de cúpulas- y cómo se elige, por parte del artista o del comitente, el punto de visión óptimo para observarlas. En el caso del fresco de la Virgen en la cúpula de la Capilla Paulina en la iglesia de Sta. María Maggiore en Roma (1610-1612), de Ludovico Cigoli, cuando nos situamos debajo de la misma algunos escorzos presentan deformaciones, algo que no sucede cuando lo hacemos a la entrada de la capilla. El artista, de esta manera, nos está indicando la manera ‘correcta’ en que debemos mirar la obra, estableciendo un lugar ideal para su contemplación.

humanistas y eclesiásticos.⁸ En este último caso, la lista de críticos es enorme: desde concilios, como el de Tours en el 813, hasta sínodos (Sínodo de Eichstätt, 1435); pasando por algunos de los padres de la Iglesia (san Agustín, Tertuliano, Jerónimo, etc.); de hecho, gran parte de la información que hoy poseemos del mundo del teatro medieval y renacentista proviene de las numerosas condenas realizadas por parte de obispos y otros miembros eclesiásticos. Ésta será una de las grandes batallas que el teatro tendrá que librar para su efectiva recuperación: su aceptación por parte de la Iglesia.

El teatro durante el Renacimiento se concebía como un mecanismo capaz de recrear la realidad a partir de su imitación, algo que lo unía con el arte en general, pero a su vez constituyó el principal argumento crítico a lo largo de su historia: ser una escuela de simulación y deshonestidad.⁹ Esta manera de interpretar la ‘mimesis’, como falsedad o imitación, es la razón de su enfrentamiento con el mundo de las ideas, especialmente con las teorías de Platón –reelaboradas en el Neoplatonismo– cada vez más de moda frente al escolasticismo aristotélico. Hay que recordar que Platón propone en su ‘República’ la expulsión y condena de ‘los falsificadores de la realidad’, lo que daría lugar a la exaltación de lo original, característica del período;¹⁰ concepto que contrasta con la idea de la repetición creadora o, como defiende Eugenio Triás, con la recreación: “*término multívoco y de gran expresividad en el castellano*”.¹¹

-
8. (10) Dante (1265-1321, perteneciente aún a la Edad Media), Boccaccio (1313-1375, precursor del primer Renacimiento), Lorenzo Valla (1407-1457, dedicado principalmente al estudio de la gramática y destacado en el campo de lo religioso), Andreas Vesalius (1514-1564, médico holandés considerado como el primer anatomista moderno), Vincenzo Galilei (ca.1525-1591, padre del gran astrónomo y humanista dedicado a la música, tanto práctica como teórica), etc.; todos ellos comentan en sus escritos y cartas, de artistas, músicos, literatos, médicos, inventores, pero apenas de personas relacionadas con el teatro.
 9. Con esas reprobaciones, lo que se pretendía atacar es algo que posteriormente, en el XVIII, se convertiría en el argumento fundamental para el apoyo al teatro por parte de las distintas instituciones públicas: la capacidad de servir de ‘espejo’ de una realidad. De tal forma que en las representaciones el público fuera capaz de educarse, de percibir tanto lo malo de unas actitudes amorales y de unos comportamientos a evitar (por ser violentos, delictivos o inmorales), como lo bueno (que sirviera de modelo a emular, tanto en las propias acciones como en las maneras de los que las ejecutan; es decir, siendo capaces incluso de enseñar ‘buenos modales’). Ver: F. Robinson, Terry. *The Glass of Fashion and the Mould of Form: The histrionic mirror and Georgian-Era Performance*. Eighteenth Century Life: Volume 39, núm. 2. https://www.academia.edu/11238952/_The_glass_of_fashion_and_the_mould_of_form_The_Histrionic_Mirror_and_Georgian-Era_Performance._Eighteenth-Century_Life?auto=download
 10. En esta obra de Platón, el arte del teatro está sobretodo tratado en los libros III y X. Platón. *La República*, Madrid: Alianza Editorial, 1991.
 11. Durante el Renacimiento lo que se pretende es más la superación del modelo de la Antigüedad que su imitación, incidiendo en el concepto de lo ‘original’ que ha llegado hasta nuestros días como premisa de validez y calidad, algo que el propio Triás se encarga de desmentir: “Con ello queda destruida esa secularización bastarda del acto creador divino que fomenta, como pauta estética primaria inconsciente, la idea, ya trivial, de *originalidad*. Y bien, nada es original, nada es nuevo bajo el sol, si bien todo puede ser *renovado*: el *todo* mismo acaso, a través del eterno retorno de un mismo impulso creador. Que, sin embargo, insiste cada vez de forma diferenciada, variada.” TRIÁS, Eugenio, El concepto de mimesis, En: *El País*, del 30 de diciembre de 1981, sección de Tribuna. (Disponible en: https://elpais.com/diario/1981/12/30/cultura/378514802_850215.html)

La función del teatro en la sociedad renacentista y la búsqueda tipológica del edificio teatral:

Pese a esas corrientes críticas sobre la actividad teatral, basadas en razones morales o filosóficas, ésta acabó imponiéndose gracias a la necesidad de las diferentes esferas de poder político, económico, religioso o social, por legitimar su nueva situación. Para alcanzar dicho objetivo, se emplearon las múltiples posibilidades implícitas en la dramaturgia, en un proceso que se puede enmarcar dentro de una tendencia por valorar cada vez más lo profano, frente a lo 'divino', como instrumento de afirmación y ostentación de poder; actitud que fue ganando fuerza progresivamente, menoscabando el poder de la Iglesia que en vano intentó contenerla. La razón del fracaso del estado eclesiástico en su lucha contra el teatro fue que sus propios integrantes abrazaron dicha moda guiados por el deseo de querer erigirse como sus nuevos jerarcas.¹² Los flamantes potentados de la época comenzaron a encargarse una serie de novedosos trabajos artísticos –dentro de éstos podemos mencionar el retrato, la escultura conmemorativa (monumento ecuestre o tumba), la fiesta o el teatro– en los que, por medio de la alegoría y el tema mitológico,¹³

12. El caso más destacable de esa lucha por el poder y la búsqueda de su legitimación posterior, se produce en el campo de la política entre el Estado -representado por las casas reales- y los señores feudales: la realeza desde el siglo XV en adelante no dejó de imponer su jerarquía con modos y medios desconocidos desde la caída del mundo clásico. Esta situación se repetirá en diversos ámbitos: en la economía, entre la aristocracia del dinero y los negocios, y los terratenientes; en una sociedad en la que la corte adquiere una nueva definición y valor, "que se distingue por un código de comportamiento tanto más coercitivo cuanto es progresivamente imitado por las demás capas sociales"; y, finalmente, en el estamento religioso, entre los nuevos jerarcas pertenecientes a las grandes familias de la nueva aristocracia y sus predecesores.

La Iglesia se erigió en el principal actor de la nueva civilización occidental, rivalizando con reyes y el emperador. Su poder crecía sin debilitarse en herencias, captando las mentes más preclaras -fuera cual fuera su extracción social-, que veían en ella la posibilidad de elevarse social e intelectualmente, y en el que existen diferencias abismales entre el lego, el fraile perteneciente a las distintas órdenes religiosas, los obispos, cardenales y papas. CASTAN, Yves; LEBRUN, François y CHARTIER, Roger. Figuras de la modernidad. En Ariès, Philippe y DUBY, Georges (directores). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1989. p. 22. ISBN: 84-306-9772-1 (Tomo 3).

13. A finales del XV, la alegoría y el tema mitológico adquieren una categoría que supera su condición de moda aristocrática, dotándose de un nuevo significado gracias al desarrollo de un sofisticado cuerpo doctrinal que defiende unos valores modernos para sus comitentes: virtud, reputación, protector de las artes, etc. Éstos, fueron plasmados por primera vez en fiestas, cortejos y representaciones teatrales. "Hasta 1500 los festivales desarrollaron temas predominantemente religiosos, en 1600 esto ya habrá cambiado. La pompa eclesiástica derivó hacia la liturgia de estado centrada en el monarca; especialmente en los países protestantes, ya que en éstos las imágenes y el ceremonial religioso habían sido abolidas. El arte del festival fue aprovechado por el moderno estado emergente como instrumento de gobierno. (...) La importancia que se le daba a los torneos, ballets, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, espectáculos de agua, fiestas al aire libre, mascaradas y bailes de mascaradas, queda reflejada en la cantidad ingente de literatura impresa dedicada a las mismas. Esta literatura nos describe al detalle cada uno de los elementos que componían dichos acontecimientos, permitiendo así a las personas que no estuvieron presentes percibir el grado de magnificencia y grandeza alcanzada en los mismos, siendo a la vez una manera de propaganda basada en el ensalzamiento de sus comitentes. Desde 1550 no es posible imaginar uno de estos eventos sin que quedara reflejado en una publicación, muchas veces a gran escala y, normalmente, ilustradas. La coincidencia en el desarrollo de este tipo de publicaciones y el surgimiento del absolutismo no puede ser accidental." Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*. Berkeley: University of California Press, 1984. pp. 19-22.

ISBN: 0-520-05479-2. Se puede consultar en línea en: https://books.google.es/books?id=_0YiAXoix9MC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

buscaban sublimar su imagen, asociándola a una idea de prestigio. Con esas premisas, la ‘apariencia’ pasa a convertirse en cuestión capital.¹⁴

En el Renacimiento existen en la península italiana dos corrientes principales a la hora de tratar de definir el edificio teatral: una, relacionada con la novedosa concepción espacial y su empleo para configurar las representaciones según las reglas de la perspectiva; otra, se conoce como ‘vitruviana’ por basarse en los estudios del tratado de dicho autor y en distintas reconstrucciones arqueológicas de los restos conservados de los edificios dedicados al espectáculo en la Antigüedad. La primera es adoptada por mecenas y artistas a su servicio, como manera de asegurar la espectacularidad a través de la ilusión; la segunda, por estudiosos y humanistas, para recuperar el prestigio perdido por la actividad teatral. Una dirigida a un público amateur, que buscaba entretenimiento y diversión; y la otra, a un público ‘entendido’ que procuraba un placer artístico.

El primer autor dramático renacentista que escribe una pieza teatral “*en la que existe una idea coherente del lugar de la acción*” es Alberti en *Philodoxus* (1436-1437). Dicha obra dramática se desarrolla en un único escenario en el que los actores designan de manera clara y sin contradicciones los edificios situados a su alrededor. Klein y Zerner –autores de un artículo de gran interés sobre la relación entre Vitruvio y el teatro renacentista italiano– defienden que eso no implica necesariamente que Alberti estuviera pensando en una puesta en escena con una escenografía en perspectiva, pero sí que se puede establecer una conexión entre los trabajos de investigación del humanista sobre dicho sistema de representación (a Alberti se le considera uno de los inventores de la perspectiva con un punto de fuga único y es precisamente en 1436 cuando publica su tratado *Della Pittura*) y dicha decisión. Klein y Zerner sostienen en su escrito que “*El decorado ilusionista de fondo de escena no nace en el medio humanístico, sino en las cortes de Ferrara, Urbino y Roma, delante de un público menos docto y más amante del espectáculo puro y fastuoso*”.¹⁵

Por otra parte, el desconocimiento de la realidad del espacio teatral clásico supuso un grave problema a la hora de plantear un tipo de contenedor teatral que se relacionara con los de la Antigüedad. Hasta que a finales del siglo XV, Flavio Biondo –historiador tratadista y uno de los primeros arqueólogos– y Alberti fueron capaces de desarrollar unas ideas precisas sobre los espacios para la representación partiendo del estudio profundo de los textos del tratado de Vitruvio y de las ruinas aún existentes –principalmente las del Coliseo–. Éstas, sirvieron de referente (los otros teatros de la ciudad estaban en aquél momento en bastante mal estado), pero también de confusión (por su tipología y grandiosidad). Fuera de ese ámbito humanista e incluso dentro de él (Francesco

14. “Las posibilidades de actuar consistían en ganar la aprobación, la envidia o, por lo menos, la tolerancia de la opinión pública gracias a la *apariencia*; esto es, al *honor*. Conservar o defender el honor era mantener el prestigio.” Ariès, Philippe. Para una historia privada. En Ariès, Philippe y DUBY, Georges (directores). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 1989. p. 9. ISBN: 84-306-9772-1 (Tomo 3).

15. Klein, Robert y Zerner, Henri. Vitruve el te théâtre de la Renaissance italienne. En KONIGSON Élie; ODÓN, Marcel y JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtrale à la Renaissance*. París: C.N.R.S., 1968. pp. 51-52. ISBN: 978-2-271-06016-7

Colonna, Filarete, etc.) se desconocía la función que pudieran tener estas estructuras, pues a la hora de relacionar las situaciones –población, poder económico, estructuras administrativas, etc.– entre ambos períodos históricos, las realidades eran totalmente incomparables.

El modelo del teatro clásico albertiano está claramente descrito en su tratado *De Re Aedificatoria* VIII,7 publicado en 1485: consta de una ‘cavea’ en forma de graderío rematada por una logia en su parte superior (abierta por el frente y cerrada a su espalda), una orquesta semicircular –siguiendo la tipología del teatro romano clásico– y un escenario con un frente de escena que, recomienda, debía constar de columnas para darle aspecto de un edificio que se convertiría en el tipo de teatro académico basado en las ideas vitruvianas.

La Academia, el teatro y la materialización del prototipo de edificio teatral vitruviano:

El fenómeno de las Academias en el siglo XVI fue una moda que se apoderó de Europa. Este tipo de sociedades fueron prohibidas por Justiniano en el año 529 por considerarlas ‘paganas’, pero en la Edad Media se recuperaron como centro de enseñanza donde se reunían estudiantes y profesores. Será durante el Renacimiento cuando estas instituciones vuelvan a acoger un espíritu cultural más amplio, fuera del ámbito de la universidad, convirtiéndose en foco de ideas humanísticas: lugar de intercambio multidisciplinar de conocimientos que llevará a la revolución científica del siglo XVII y que jugó un papel fundamental a hora de recuperar el mito de la Antigüedad clásica. El término ‘Academia’ proviene del griego y, entre otras acepciones recogidas por el diccionario de la RAE, me gustaría resaltar la que la define como junta o reunión de académicos, porque esa necesidad de reunirse va a ser fundamental a la hora de definir el espacio que la acoge.

La Academia de los pomponianos en Roma pretende ser la primera en edificar un teatro a la manera antigua (1486), pero será finalmente la Academia Olímpica de Vicenza la que lo consiga. Fundada en 1555 –una de las primigenias– por un grupo de veintiún eruditos, su carácter local –al ser Vicenza una ciudad de tamaño mediano que dependía para su subsistencia de su relación con Venecia–, además del hecho de que la ciudad careciera de una corte que aglutinara a las clases más altas de la sociedad, permitió que fuera una institución más abierta que otras claramente elitistas (aunque no estuvo exenta de tiranteces por la manera en que se gestionó).¹⁶ La principal labor de este círculo académico fue el estudio e investigación de las matemáticas –acogiendo conferencias y impartiendo formación en dicha materia–, pero también patrocinaba recitales de poesía, conciertos y representaciones teatrales; el éxito de éstas últimas les llevó a plantearse la construcción de un teatro de carácter permanente.

Palladio, uno de sus miembros, fue el arquitecto encargado de proyectar un edificio cuya función exclusiva era la de servir como teatro (en él

16. Con el paso del tiempo la academia original sufrió una escisión . De ella nació la Academia dei Constanti; ésta sí, exclusiva para aristócratas.

Fig. 4. Frente escénico del Teatro Olímpico, 1585 Vicenza, Italia.
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=61890260>



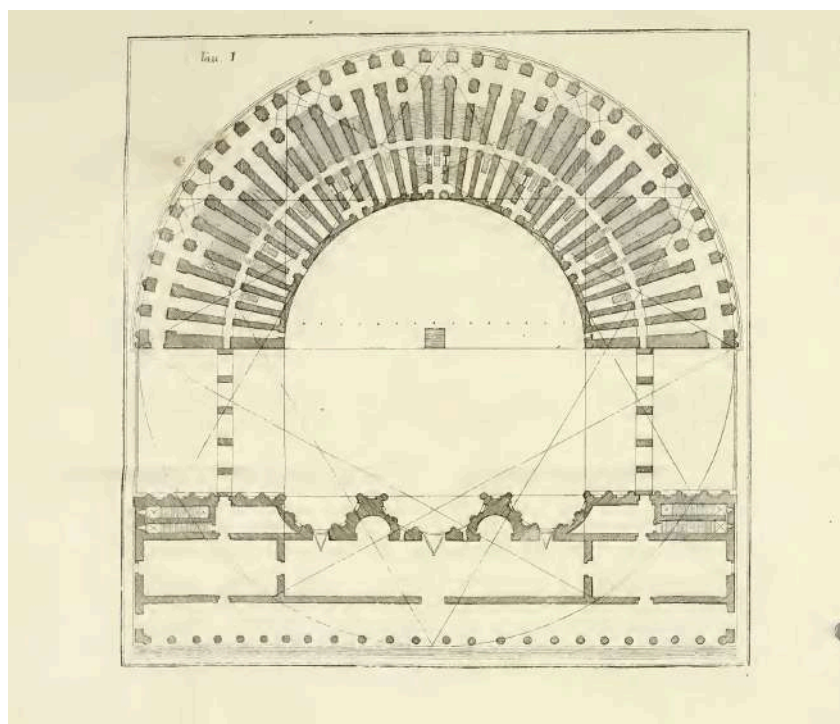
residía una compañía estable). Su construcción se dilataría más allá de la muerte del maestro, inaugurándose en 1585. El Teatro Olímpico es una reinterpretación heterodoxa del modelo vitruviano: un graderío de doce filas sin respaldos en forma ovalada (algo más cercano a los gustos de Vignola que a los intereses palladianos por el círculo y su expresión volumétrica, el cilindro) coronado por una columnata corintia (reinterpretación de la logia albertiana) que se enfrenta a un amplio proescenio limitado por dos muros laterales, ‘versurae’ y un ‘frons scenae’ compuesto como un arco de triunfo romano. [Figura 4]

Aspecto interior del teatro vitruviano:

El Teatro Olímpico forma un conjunto unitario que se inscribe en una geometría estrellada de doce puntas, acorde con la interpretación gráfica palladiana del teatro clásico. [Figura 5]¹⁷ Conformidad que nace del difícil equilibrio entre el escenario y la sala, que Palladio consigue engranar como mecanismos de una maquinaria, pero sin poder evitar la importancia que finalmente adquiere la escena al introducir los ‘versurae’ –muros perpendiculares a la misma– (frente a su versión anteriormente citada). Dicho espacio escénico viene reforzado por la presencia de un techo artesonado.

17. Palladio colaboró realizando los grabados para la edición latina del Vitruvio del cardenal Daniele Barbaro, entre los cuales se encuentra su interpretación de la planta del teatro clásico. En Vitruvio, *P. I Dieci Libri dell'Architettura*. Cap. VII, Del Coperto del Portico del Teatro, 1567. pp. 258-259. Se puede consultar en línea en: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traité/Notice/Barbaro1567it.asp?param=en>

Fig. 5. El Teatro Antiguo, grabado de Palladio para la versión del Vitruvio de Danielle Barbaro, 1567 Venegia, Italia. http://digilib.mpiwg-berlin.mpg.de/digitalibrary/jquery/digilib.html?fn=/permanent/archimedes/vitru_archi_045_it_1567/045-01-figures/045.01.2591.jpg



El interior del teatro se caracteriza por una apariencia sólida, casi pétreo, un efecto de carácter manierista ya que casi nada en ella lo es: asombra constatar que el frente escénico está realizado en madera y estuco.

Remata la sala un techo pintado simulando un cielo nublado –referencia clara al ‘velarium’ del teatro clásico romano– y una logia coronada por una balaustrada con estatuas. El conjunto consigue crear la ilusión de estar en un teatro al aire libre, sensación reforzada por –como sucedía en la Cámara de los Esposos– el uso confuso de elementos figurados y reales. Nótese la pintura de estatuas encima de la balaustrada en las caras externas de los muros laterales de la escena y su combinación con las estatuas de los nichos inferiores, así como las sombras ‘arrojadas’ de las primeras para recrear una atmósfera de irrealidad que favorece la difuminación de los límites materiales de la propia sala. [Figura 6]

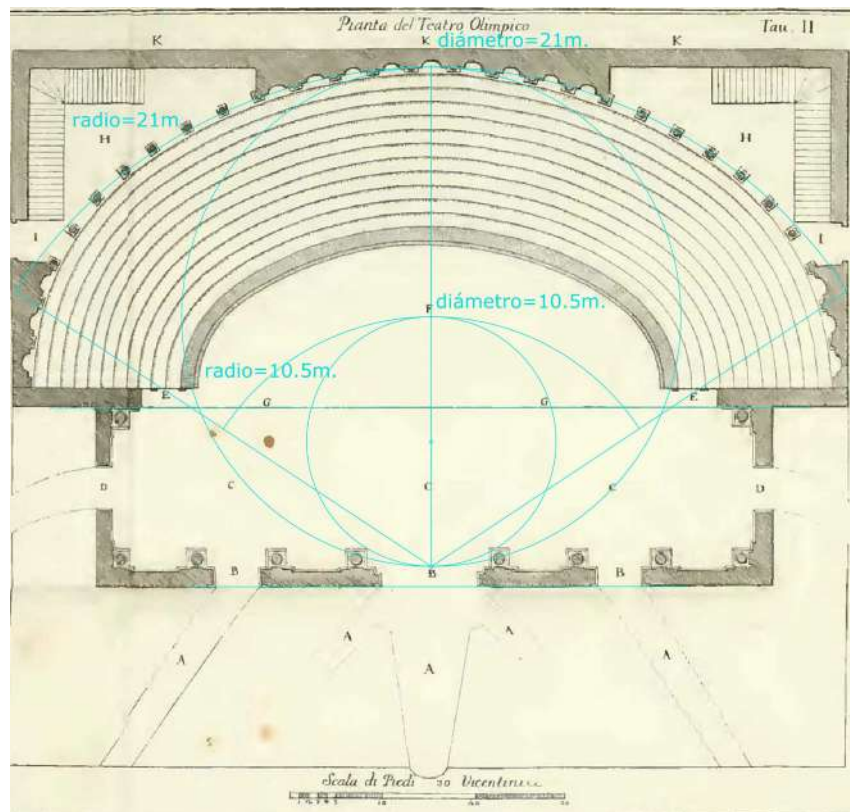
También ayuda a alcanzar dicho efecto la geometría generadora del edificio, la cual establece dos ámbitos de medidas: la distancia de ver y ser visto, donde las cosas “*son como son, y no son posibles los engaños ni trampantojos visuales*” (coincide con una medida de unos diez metros, que sería la distancia que separa el frente de escena y la ‘cavea’ o el radio de la misma); y la distancia “*donde el relieve empieza a desaparecer y donde la contextura material y física de las personas y de las cosas (incluida la arquitectura) comienzan a esfumarse hacia el dominio de lo pictórico*” (medida que sería el doble de la anterior). [Figura 7]¹⁸

18. Sobre esto, leer un artículo muy interesante de Bermejo, Jesús. Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico. En AXA, *Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009. p.6.

Fig. 6. Decoración del frente de los muros "versurae".
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Teatro_olimpico_scena_statue_10.JPG



Fig. 7. Análisis geométrico.
 Elaboración propia. https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Ol%C3%ADmpico#/media/File:Teatro_Olimpico_pianta_Bertotti_Scamozzi_1776.jpg



Si nos fijamos en la composición del celaje que domina la sala,¹⁹ en cómo se diseñan y ordenan sus nubes, en la paleta de colores empleada

19. Celaje es el nombre técnico que recibe el cielo en la técnica paisajística. Si buscamos su significado en el diccionario de la R.A.E. descubriremos una acepción en la que se le define como “Presagio, anuncio o principio de lo que se espera o desea.” Diccionario de la Real Academia de la lengua española. 21a. ed. Madrid: Espasa Calpe, 1992. ISBN: 84-239-9418-X (Tomo I).

(recuerda a la de Tiziano en, por ejemplo, el ‘Rapto de Europa’, 1560-62), nos encontramos con un efecto ‘dramático’ que consigue crear en el espectador la sensación de agitación y movimiento tan afines al Manierismo. La estatuaria vigorosa, el gusto por los huecos ‘bruscos en los planos frontales’²⁰ y la utilización de elementos –como el arco de triunfo– que se pueden enmarcar también dentro del gusto manierista por el juego sutil e intelectual a la hora de transgredir las normas del uso ortodoxo del lenguaje clásico colaboran a reforzar esa idea.

El decorado perspectivo de las cinco calles de Tebas se realizó para la representación de inauguración del teatro. Las vistas, situadas tras los huecos del frente escénico –tres detrás de la ‘porta regia’ y una detrás de cada uno de los menores u ‘hospitalia’–, a pesar de ser elementos escenográficos volumétricos no dejan de percibirse como elementos planos debido a la fuerte presencia del muro que las enmarca. Éstas fueron diseñadas por Vincenzo Scamozzi, continuador de la obra tras la muerte de Palladio, y debe destacarse que su punto de percepción ideal no coincide con ninguna localidad de la sala en concreto (como ocurrirá en el teatro cortesano con el palco del mecenas), debido a su planteamiento multifocal: las vistas planteadas corresponden al sector del graderío al que se enfrentan, mostrando un carácter democrático acorde con la institución que la promueve. Hay que añadir que “*el semicírculo de la cavea asegura la igualdad del ángulo de visión para todos los espectadores, respecto al mismo frons scenae, gracias a la utilización de las propiedades del arco capaz*”.²¹

La Corte y el teatro cortesano:

En cuanto a la Corte, hemos de señalar que su funcionamiento está asociado al papel cada vez más importante del Estado en la sociedad. Tras la proliferación de pequeñas cortes durante el siglo XV, es durante el siguiente siglo cuando su concepto se renueva, promovido por una mayor presencia y control por parte de los gobernantes que favorece el desarrollo de las administraciones y su concentración en determinados lugares. Su máxima expresión serán las cortes de los estados modernos (Milán o Roma), pero sobretudo las de las principales potencias, como España y Francia. Esta puesta al día pasa por la formulación de una nueva imagen cortesana en todos sus aspectos, incluyendo el artístico: palacio, jardín, retrato y fiesta.

20. El tema de la imagen urbana distorsionada mediante la perspectiva acelerada de origen serliano introduce una tensión entre el motivo del muro de escena, formalizado como arco de triunfo, y dicha representación: ya que ésta, a pesar de ocupar el fondo de los tres huecos del arco triunfal, no consigue que aquél deje de percibirse sino como un elemento superficial de fuerte presencia. La decisión de Palladio de colocar esas vistas enmarcando los huecos del frente escénico hay que valorarla como un intento brillante de superar la propuesta de Barbaro, quien planteó el frente de escena como un muro con huecos enmarcando ‘periacetes’. Klein, Robert y Zerner, Henri. Vitruve el te théâtre de la Renaissance italienne. En KONIGSON Élie; ODÓN, Marcel y JACQUOT, Jean. *Le lieu théâtrale à la Renaissance*. París: C.N.R.S., 1968. p. 60. ISBN: 978-2-271-06016-7

21. Bermejo, Jesús. Palabra y medida en la obra de Palladio. Turismo japonés a finales del siglo XVI: El Escorial y el Teatro Olímpico. En AXA, *Una revista de Arte y Arquitectura*, Universidad de Alfonso el Sabio, 2009. p.7.

El teatro cortesano nace a partir de la fiesta y vive un período de gran desarrollo a comienzos del siglo XVI. El tema o aspiración primordial de estos festivales era el intento de vincular la armonía celeste –o el concierto del Universo– con el orden en la tierra, alcanzándose esa sintonía a través de las acciones de los hombres –principalmente de los monarcas–. Para mostrar ese logro, se empleaba un lenguaje que hoy desconocemos dada la gran carga mitológica, iconológica y literaria a la que se hacía referencia, reflejo de las teorías neoplatónicas vigentes en la época.²² Se trataba de remarcar una propaganda política elaborada a partir de historias de la mitología clásica mezcladas con las de los propios comitentes que, en ocasiones señaladas, llegaban a participar como actores en dichas representaciones.

Destacar que el componente fundamental de la fiesta cortesana era todo lo relacionado con el sentido de la vista. El papel ejercido por la mirada en la búsqueda de la verdad y del conocimiento fue crucial: las imágenes se entendían como reflejo directo de la verdad que, según la formulación filosófica neoplatónica, es única.²³ Una de las consecuencias principales en el terreno del arte de dicha postura ideológica fue plantear una concordancia entre el mito pagano y el cristiano.²⁴ Otro de los temas presentes en este tipo de espectáculo –siguiendo en este caso las teorías de Aristóteles–, era la búsqueda del asombro que, expresado en términos de puro espectáculo, fue también ocupando un importante lugar en el drama. Grandes teóricos del teatro, como Serlio, estudiaron la importancia del asombro y la manera de lograrlo en un espacio reducido a través de visiones grandiosas. La apetencia por nuevas fórmulas capaces de conseguir dicho efecto fue uno de los factores principales presentes en la evolución que se producirá en este tiempo dentro del campo escenográfico.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, la fiesta cortesana como se había entendido hasta este momento evolucionó hacia otras manifestaciones que funcionaban mejor como herramienta propagandística, acuciada por la necesidad que tenían los principales mecenas de mejorar la proyección de su imagen pública. Estas nuevas disciplinas –entre las que se pueden citar las entradas conmemorativas en una población, el ballet de corte, los ‘intermezzi’, la mascarada y el ejercicio de armas– estaban directamente

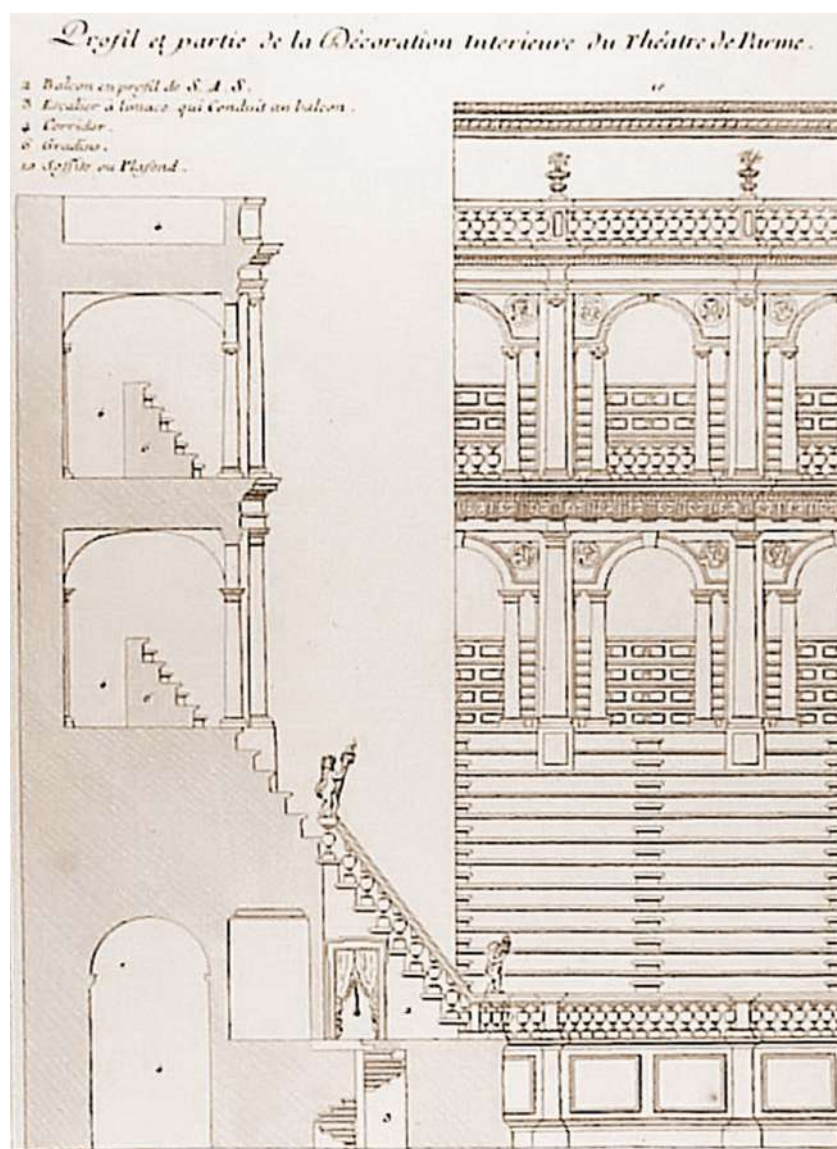
22. “Mirando los dibujos, grabados e ilustraciones de esas interminables fiestas, entramos en un mundo de fantasías alegóricas, porque estos festivales no eran sólo una forma de entretenimiento sino que estaban concebidos para ser interpretados, (...) pero en un lenguaje prácticamente inteligible hoy en día. Strong, Roy. *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-165*. Berkley: University of California Press, 1984. p.4. ISBN: 0-520-05479-2.

23. Para ver la influencia del Neoplatonismo en el arte de los siglos XV y XVI ver Chastel, André. *Arte y Humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra, 1982. 535p. ISBN: 84-376-0327-7.

24. Este tema de la concordancia de arte pagano y cristiano proviene de la Edad Media, donde los artistas no eran en absoluto ajenos a los valores artísticos clásicos. Pero como señala Panofsky no se “usaban los motivos clásicos para la representación de los temas clásicos” sino que se producían préstamos “directos y deliberados de motivos clásicos, al tiempo que se transformaban los temas paganos en temas cristianos”.

Panofsky, Erwin. *Estudios de iconología*. 1a. ed. Alianza y Forma, Madrid: 1972. p. 27. Se puede consultar en línea en: <https://www.scribd.com/doc/95958782/Estudios-sobre-iconologia-Erwin-Panofsky>

Fig. 8. Sección y alzado del graderío y galería del Teatro de Parma.
<http://www.unav.es/ha/007-TEAT/dumont/dumont-006.jpg>

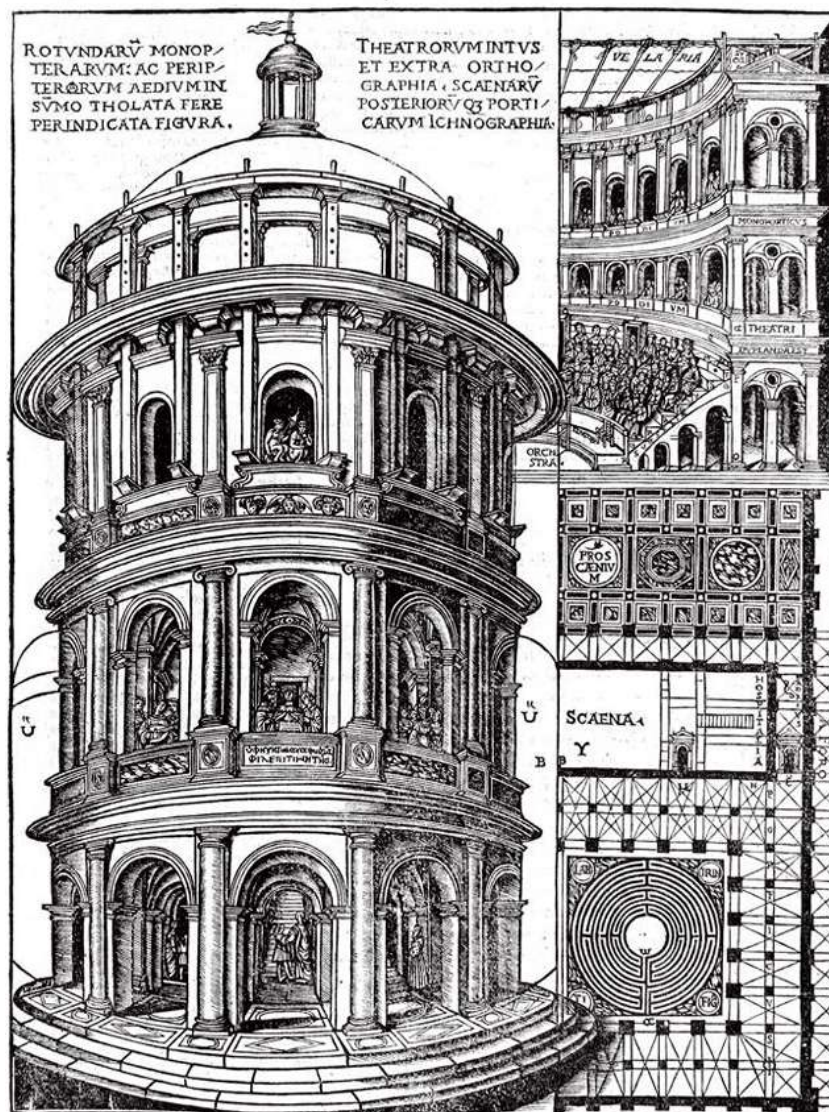


relacionadas con la corte y con la sede que generalmente la acoge: el palacio. Éste, habitualmente uno de sus salones, pasó a acondicionarse como teatro temporal capaz de alojar dichos festejos, en un proceso complejo de especialización que obligó a formalizar un nuevo tipo de edificio cuyo representante paradigmático es el Teatro Farnesio (1618).

Ejemplo de teatro cortesano y su aspecto interior:

El Teatro Farnesio (1618) fue encomendado por Ranuccio I Farnese para acoger en una sala situada en la primera planta de su Palacio de la Pillo-ta las ceremonias de bienvenida con ocasión de la visita de Cosimo II de Medici a la ciudad de Parma. En este trabajo, Giovanni Battista Aleotti emplea muchos de los elementos que se convertirán en característicos del teatro moderno: replantea la escena fija palladiana, reduciendo sus huecos a un grandioso arco escénico central que adapta a su nueva función propagandista (influencia de la escena imperial romana); se amplía hasta los 35 m. la extensión del espacio para alojar la escena ilusionista y su maquinaria; usa una planta en U alargada para una 'cavea' en graderío colocada sobre una plataforma que se levanta a una altura aproximada de metro ochenta

Fig. 9. Descripción gráfica de planta, exterior y interior de un teatro antiguo en la versión del Vitruvio de Cesario Cesariano, 1521.
http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/var/albums/20140709-01/cesariano_cesare_architectura_vitruvio_pollione_1521_02.jpg



sobre la arena, la cual funciona como una reinterpretación de la orquesta griega; introduce un palco privado, para el príncipe y su familia, y una galería superior que rodea la sala –que podemos entender como un prototipo de los palcos privados barrocos– con asientos en graderío para las mujeres. [Figura 8] Todo el conjunto está dotado con un sistema de comunicaciones de una complejidad desconocida desde la época del Imperio Romano.

Construido en un tiempo muy breve con materiales típicos de la arquitectura efímera, imitando mármol y otros materiales, consigue con ello abaratar la obra y crear la ilusión de algo ‘irreal’, que parece pero no es, tan propia del gusto manierista. El interior es una reinterpretación del aspecto de los recintos donde solían acogerse espectáculos circenses en la Antigüedad romana: dos logias superpuestas sostenidas por órdenes serlianos actúan como pantalla que encierra la ‘cavea’, haciendo que la percepción de los muros que la contienen se pierda y vuelva a lograrse la imagen de una sala exenta al exterior; de hecho, podríamos relacionarlo con una de las primeras interpretaciones gráficas del teatro clásico

vitruviano, la realizada por Cesariano, diez años posterior a la primera de Francesco de Giorgio. [Figura 9]

Entre los extremos del graderío y la escena existe una franja de apenas ocho metros. Este espacio de pared libre a cada lado del arco escénico, cobija un arco triunfal que se desarrolla en tres niveles que coinciden básicamente con el graderío y las dos plantas de arcadas: en la parte baja existe una portada rematada por una cornisa, sobre la que se alza un monumento ecuestre. Las esculturas de los hijos del duque están enmarcadas por una arquitectura pintada en forma de puerta regia, coronada por un frontón partido por una luneta que ilumina el interior. La decoración de columnas, drapeados, seres mitológicos y 'puttis' está concebida como mensaje de propaganda política, resultando en una solución ilusoria que, una vez más, mezcla escultura, arquitectura y pintura. Hay que recordar que el teatro fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial, sufriendo los muros de la sala y las pinturas originales daños irreparables.

Conclusiones:

El teatro durante el Renacimiento, especialmente en la península italiana, se convirtió en la gran maquinaria de creación de imágenes. La historia de la evolución de los logros en el campo escenográfico de la época fue vertiginosa e apasionante, pues la capacidad de asombro en el hombre permanece inalterada: una vez que se alcanza la 'ilusión perfecta', buscamos algo más allá.²⁵ Pero esa capacidad ilusoria, no se circunscribió solamente a las escenas dramáticas sino que se trasladó a la propia arquitectura, en un intento muy interesante de trascender la propia disciplina.

La forma del teatro como tipo edilicio durante el Renacimiento en Italia es la de un contenedor no identificable habitualmente por su aspecto externo, dado que se construían en edificios ya existentes o cuyas fachadas a la ciudad carecían de relevancia y eran incapaces de transformar lo que les rodeaba. Pero al interior no sucede lo mismo. Los arquitectos de la época se vieron impelidos a solucionar la imagen y organización interna de dichas salas.

Una de las soluciones más brillantes y exitosas, consistió en trasponer al interior la apariencia de los exteriores donde solían representarse dichos espectáculos: un teatro a cielo abierto, una calle, una plaza o un jardín. En el caso de los teatros que querían evocar los teatros a cielo abierto de la época clásica, se emplearon toda una serie de recursos arquitectónicos

25. Durante siglos la experimentación con los efectos pictóricos buscó un resultado visual convincente, un 'trompe d'oeil' o trampantojo capaz de engañar al ojo. Los medios para alcanzar dicho objetivo no siempre han sido los mismos, cuanto más retrocedemos en el tiempo más importancia adquiere el criterio de valor de una imagen por su eficacia dentro de un contexto de acción y no por su semejanza con la 'realidad'. Gombrich en su libro *Arte e Ilusión* estudia este asunto señalando que "puede dársele parecido si se cree que esto contribuye a su potencia, pero en otros conceptos puede bastar el más rudimentario esquema, mientras conserve la naturaleza eficaz del prototipo. Tiene que actuar tan bien como el objeto real, o mejor." GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusión: Estudio sobre la representación pictórica*. 2a. ed. Barcelona: GG Arte, 1982. pp. 107-108. ISBN: 84-252-0942-0.

(arcos de triunfo, logias, nichos de distintas formas, etc.), escultóricos ('famas', 'puttis' y personajes mitológicos) o decorativos (techos pintados a modo de cielo abierto, elementos como barandas –coronadas por esculturas clásicas– o pinturas ilusionistas) en una composición en la que no se sabe dónde empiezan o terminan unos y otros, utilizando combinaciones de todos esos elementos para lograr integrar la magia de las propias representaciones con la de la sala y creando así un nuevo y desbordante sentido espacial. Otro de los medios destacables para la consecución de dicho objetivo, fue el uso de las propiedades del espacio arquitectónico a través de sus dimensiones y el manejo intencionado de la iluminación (Scamozzi llegó a diseñar para el Teatro Olímpico unas lámparas de aceite para controlar cómo se percibía el espacio).

El análisis del aspecto interior de los teatros del final del Renacimiento italiano es capaz de indicarnos el camino que iba a seguir el teatro y su arquitectura en el futuro más próximo, consiguiendo, una vez más, que las paredes hablen. Las tendencias teatrales del momento partieron de un mismo tipo de antecedentes relacionados, en gran medida, con el retorno a la cultura profana, que se identificó de un modo especial con el teatro y la fiesta, pasatiempos ambos asociados a ambientes cultos, que fueron acogidos en un entorno idílico y natural, cuya ambientación idealizada se intentó replicar en un contenedor del que se buscaba que fuera 'inmaterial'. Con el transcurso del tiempo se impuso, aunque solo temporalmente, la moda del teatro cortesano, que apostará por un modelo más práctico, caracterizado por la utilización narrativa propagandística del propio edificio.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Marta Rodríguez Iturriaga

Universidad de Granada, Escuela Técnica Superior de Arquitectura
martariturriaga@gmail.com

El paisaje desde la arquitectura: los espacios para la contemplación en la Alhambra y el Generalife / Gazing at landscape from architecture: the viewing spaces at the Alhambra and Generalife

Se propone en este texto una reflexión acerca de la contemplación del paisaje desde el interior de la arquitectura de la Alhambra y el Generalife. La intensa apertura a las vistas que presentan los espacios palaciegos principales, que parece natural desde nuestra cultura contemporánea, manifiesta una incipiente y pionera sensibilidad paisajística en su contexto altomedieval. El deseo de mirar al paisaje desde la arquitectura más allá de lo utilitario implica un reconocimiento estético del territorio divisible que podría haberse anticipado al nacimiento del paisaje en la Europa Renacentista. En la Alhambra y el Generalife el diseño recurrente y deliberado de este tipo de espacios, que albergaron siempre las funciones más elevadas, supone el apogeo final de una lenta evolución arquitectónica que tuvo lugar en al-Ándalus: del medio árido en que se habían construido el islam y sus bases culturales, hubo que adaptar las tradiciones arquitectónicas heredadas a un entorno más accidentado, templado, fértil y ameno a los sentidos. Paralelamente, el territorio de Granada se fue cargando de valores y significados, llegando a convertirse en un paisaje paradigmático para la dinastía nazarí, motivo de satisfacción estética y, a todas luces, objeto de contemplación desde la arquitectura palatina.

In this article, a reflection on landscape-gazing from the architecture of the Alhambra and Generalife is proposed. The intense opening to the landscape views of the main palatine spaces, though natural to our contemporary culture, shows a pioneering and incipient sensitivity towards landscape in its High Middle Age context. The desire to gaze at landscape from architecture above the utilitarian, implies an aesthetic recognition of the visible territory that could have occurred earlier than the birth of landscape in the European Renaissance. In the Alhambra and Generalife, the recurrent and deliberate presence of this kind of viewing spaces, always housing the noblest activities, materializes the final peak of a slow architectural evolution that took place in al-Ándalus. The inherited architectural traditions had to be adapted from the arid environment where Islam and its cultural foundations were constructed, to a more mountainous, temperate and fertile land, pleasant to the senses. At the same time, the territory of Granada progressively gained values and meanings, getting to become a paradigmatic landscape for the Nasrid dynasty, motif of aesthetic satisfaction and, clearly, object of contemplation from inside the regal architecture.

Paisaje, Arquitectura, Alhambra, Mirada, Contemplación, Estética /// Landscape, Architecture, Alhambra, Gazing, Contemplation, Aesthetics

Fecha de envío: 31/10/2017 | Fecha de aceptación: 18/11/2017

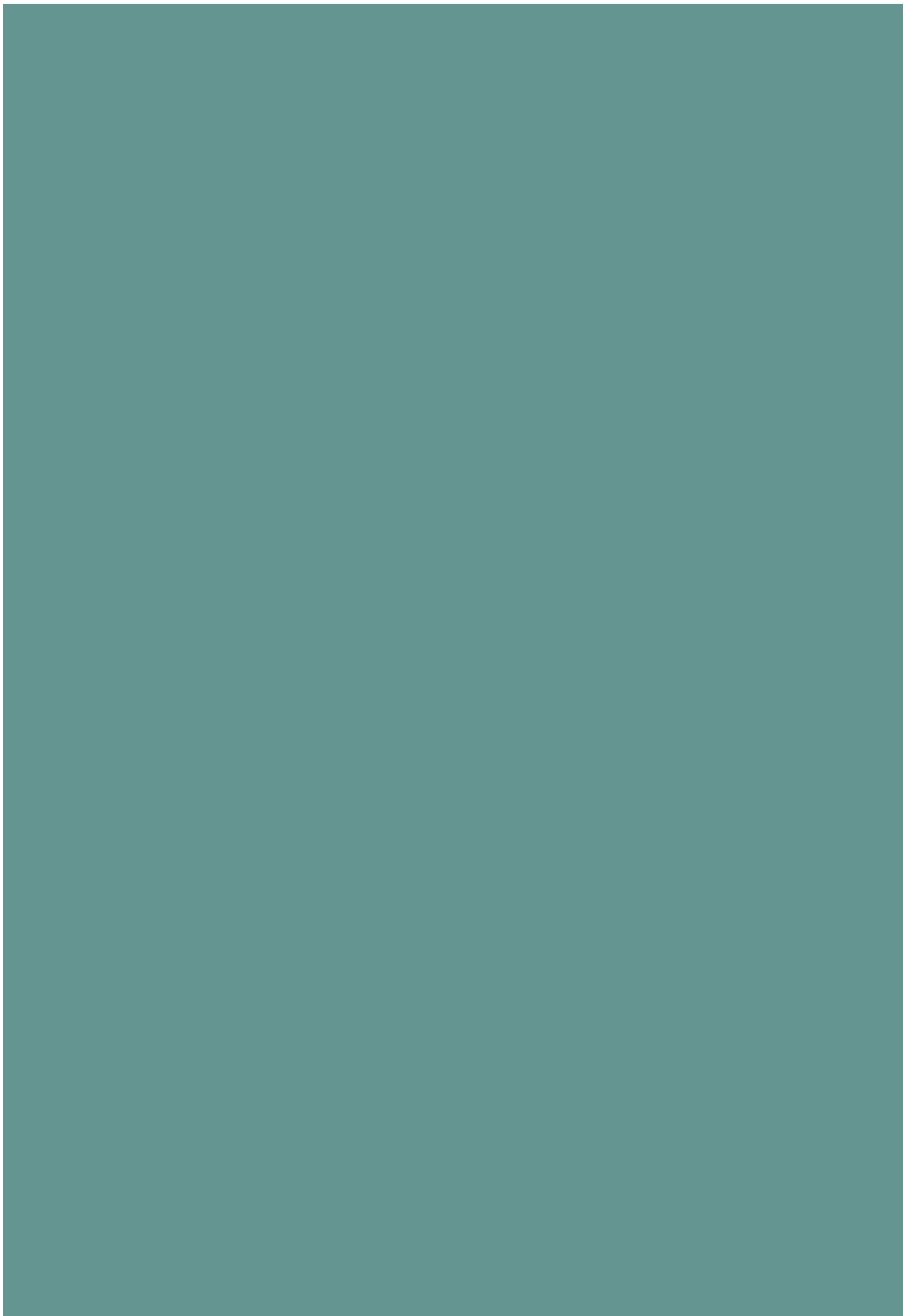




Fig. 1. MAGRITTE, René. *La condition humaine*. 1933. National Gallery of Art. Washington DC. Disponible en: <https://www.nga.gov>

Fig. 2. LE CORBUSIER. *Ville Le Lac*, casa en el Lago Lemán. 1922-1924. Corseaux, Vevey, Suiza. Disponible en: <http://www.vegasolaz.com/arquitectura/>



Paisaje, mirada y arte

Numerosas son las situaciones en que en el ámbito de la arquitectura resulta obligado hablar del paisaje; es el caso de la lectura que vamos a proponer en esta ocasión en torno a determinados espacios de la Alhambra y el Generalife¹. Sin embargo, para hablar con propiedad, hay que preguntarse en primer lugar: ¿sabemos los arquitectos lo que es el paisaje?

Es necesario interesarse por esta cuestión (por otro lado, apasionante) y recurrir a fuentes todavía propias de otras disciplinas como la historia del arte, la filosofía o la geografía humana para salir del atolladero. Se descubre así que el paisaje es un concepto relativamente reciente, y designa la interpretación creativa y estética de una perspectiva del territorio que es percibida a través de nuestros sentidos². El ser humano, con

1 Este artículo tiene su origen en la investigación iniciada en el Trabajo Fin de Máster de la autora: *Construir la mirada. La arquitectura para la contemplación en la Alhambra y el Generalife*, desarrollado en el Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico de la Universidad de Sevilla, y que continúa en la actualidad en el marco de su tesis doctoral en la Universidad de Granada, financiada por el programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

2 Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. 2a Edición. Madrid: Abada Editores, 2007.



Fig. 3. VAN EYCK, Jan. *Virgen del canciller Rolin*. 1435. Museo del Louvre. Paris. Disponible en: <http://www.louvre.fr>

Fig. 4. DALÍ, Salvador. *Figura en una finestra*. 1925. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es>



progresiva civilización, ha ido ampliando el rango de elementos susceptibles de apreciación estética, superando su posible utilidad práctica para la supervivencia. Esta creciente sensibilidad ha alcanzado en los últimos siglos también al territorio, antes considerado mero soporte vital y productivo.

En el mundo occidental, en general se acepta que a partir del Renacimiento³, el ser humano –no cualquiera, sino de perfil acomodado y con cierta inquietud artística– comienza a ser capaz de proyectar su bagaje cultural, sus sentimientos y su memoria personal a la porción del territorio que contempla, elevándola a la categoría de arte; este proceso se ha denominado *artefalización*⁴, y supone el nacimiento de lo que hoy llamamos paisaje. René Magritte, en su famosa serie *La condition humaine* [Fig. 1], da un paso más en la comprensión de este fenómeno: un fragmento del mundo exterior, recortado por un hueco, puede ser interpretado por el observador como paisaje, cuadro u objeto artístico⁵. En última instancia, no ya lo visible, sino el propio hecho de seleccionar y enmarcar⁶ las vistas del entorno de una determinada manera, puede ser entendido como obra de arte [Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4].

3 Maderuelo, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. 2ª Edición. Madrid: Abada Editores, 2007.

4 Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Editado por J. Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

5 *El cuadro siempre es una ventana, un marco que delimita, después, casi todas las ventanas se vuelven cuadros*. Martínez de Pisón, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. p. 110-111.

6 Simmel, Georg. “Filosofía del paisaje”. En: Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. p. 175-186.

Si bien en esta experiencia contemplativa, creativa y estética, necesaria para el reconocimiento del paisaje, intervienen todos los sentidos proporcionando una única experiencia conjunta, se intuye que la vista tiene un papel fundamental⁷. De este modo, se llega a la conclusión de que el paisaje es una realidad compleja, con una dimensión física de escala territorial, generadora de estímulos de diversa índole –con especial relevancia de lo visual–, y otra no menos importante dimensión inmaterial, en tanto que la interpretación subjetiva, estética y *artealizadora* del fragmento contemplado depende, nunca mejor dicho, *de los ojos con los que se mira*. El paisaje, como constructo cultural en parte intangible, es en consecuencia transmisible sólo en tanto que los observadores compartan unas mismas herramientas de interpretación y decodificación de lo observado: principalmente, su cultura y sensibilidad estética. La arquitectura desde la que se mira adquiere entonces el papel de cáscara perforada o extensión del propio cuerpo del observador: el paisaje, objeto observado, es lo de afuera; la arquitectura se identifica con el sujeto observador, el no-paisaje⁸.

Miradas al paisaje en el contexto andalusí

A pesar de que se ha escrito reiteradamente sobre el nacimiento del paisaje en el Renacimiento europeo, de la mano de la pintura, existe una notable laguna de investigaciones en lo referente a la cultura islámica medieval y, concretamente, andalusí. Ya sea debido a la escasez de documentación escrita o de representaciones pictóricas, por la consabida tradición anicónica del islam, el debate sobre la sensibilidad estética hacia el paisaje en este contexto es con frecuencia eludido. La excepción la constituyen dos autoras, Fátima Roldán⁹ y D. Fairchild Ruggles¹⁰, que han apuntado estimulantes reflexiones.

Quien visita hoy la Alhambra y el Generalife halla numerosos espacios palaciegos en los que la mirada al paisaje, a través de los huecos cuidadosamente dispuestos y ornamentados, parece tener un papel protagonista [Fig. 5, Fig. 6]. Ventanas y balcones se concentran en determinados puntos singulares, explicitando una voluntad de mirar al territorio por motivos que trascienden lo puramente defensivo. Torres Balbás, con su habitual perspicacia, ya dejó escritas algunas observaciones en este sentido:

¿Cómo sintieron la naturaleza y el paisaje los musulmanes andaluces? [...] Seguramente de manera bastante distinta a como hoy lo sentimos. Existen en los palacios granadinos una serie de miradores construidos, creemos, con el solo

7. Cosgrove, Denis. “Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista”. *Boletín de la A.G.E.* 2002, vol. 34, p. 63-89.

8. Evidentemente, es una cuestión de perspectiva: la arquitectura desde la que se mira no forma parte del paisaje contemplado, sino que lo recorta y enmarca.

9. Ver Roldán Castro, Fátima. “La percepción del entorno en el mundo musulmán”. *Cuadernos del CEMYR*. 1999, vol. 7, p. 47-68, o ROLDÁN CASTRO, Fátima. “La dimensión histórica del paisaje: la conciencia paisajística en la cultura andalusí”. En: *Territorio y Patrimonio: Los paisajes andaluces*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares, 2004. p. 115-133.

10. Ver Ruggles, D. Fairchild. *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania State University Press, 2000, o Ruggles, D. Fairchild. *Islamic gardens and landscapes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.



Fig. 5. Vista de la Alhambra desde el Mirador del Patio de la Acequia. Fotografía de la autora. 2017.



Fig. 6. Vista del Albaycín desde el Mirador del Salón Regio del Generalife. Fotografía de la autora. 2017.

objeto de la contemplación de más dilatados y espléndidos horizontes. Son estancias altas y pequeñas, de acceso poco visible, cuyos muros se abren por reducidos arcos de rica decoración, que enmarcan admirablemente el paisaje¹¹.

Esta afirmación, que hoy parece evidente desde las inclinaciones paisajísticas de nuestra cultura contemporánea, de poder comprobarse supondría un hito que llevaría a reescribir la historia del paisaje en la Península Ibérica, por cuanto que vendría a significar que el mundo andalusí pudo anticiparse a la sensibilidad renacentista y, en consecuencia, al reconocimiento estético del paisaje en el continente europeo. No es por tanto una cuestión de poca importancia, y debe abordarse con sensibilidad y cautela.

Para tratar de comprender cuál pudo ser la actitud hacia el paisaje en al-Ándalus y, más concretamente, en la Granada nazarí, la investigación desarrollada hasta el momento se ha remontado a las bases culturales del islam. Se ha buscado identificar sus modelos de *entorno ideal*¹², para contrastar si la semejanza del territorio real con respecto a los arquetipos pudo haber sido motivo de una cierta satisfacción estética, que condujese, como todo parece apuntar, al deseo de su contemplación desde la arquitectura palaciega. Como bien es sabido, la cuna del islam es la Península Arábiga, donde muchos de sus habitantes eran pastores nómadas que recorrían el desierto en busca de pastos, deteniéndose en los oasis. Las duras condiciones de vida en un medio árido, hostil y bañado por un sol implacable convertían los oasis en lugares altamente deseables: la presencia de agua, sombra y vegetación garantizaba el descanso y la supervivencia. De esta manera y por sus connotaciones, el oasis aparece como el primer modelo de entorno ideal en el seno de esta cultura de la que más tarde derivará la andalusí. Posteriormente se le suma el paraíso coránico [Fig. 8], como extensión infinita del primero elevada a su máximo grado exuberancia; ambos, en consecuencia, surgen como antítesis del originario

11. Torres Balbás, Leopoldo. “Con motivo de unos planos del Generalife de Granada”. *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 1939, vol. 4, p.436-445.

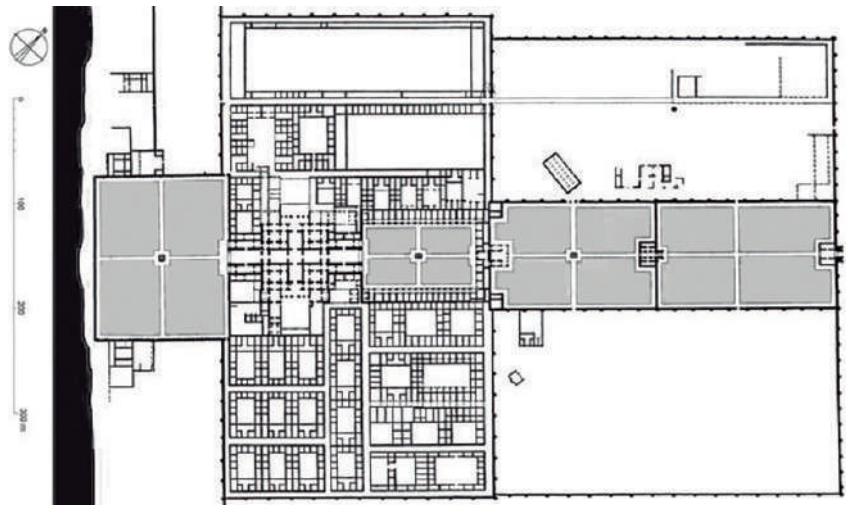
12. Tuan, Yi-Fu. *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007.



Fig. 7. LAMEYER Y BERENGUER, Francisco. *Escena en el desierto*. 1863. Museo Nacional de Romanticismo. Madrid. Disponible en: <http://ceres.mcu.es>.

Fig. 8. Mahoma visitando el Paraíso a lomos de Buraq. Manuscrito *Miraj Nama*. s. XV. Biblioteca Nacional de París. Disponible en: <http://factsanddetails.com>

Fig. 9. Planta del palacio de *Balkuwara*, Samarra. s. IX. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Disponible en: <https://www.doaks.org>



desierto [Fig.7]. Finalmente, los dos convergen y cristalizan en el jardín de tradición islámica, como recreación artificial de los míticos oasis o, si se quiere, miniatura primorosa del paraíso prometido. Con su realidad física y su enorme carga cultural de significados, el jardín ejemplifica, en palabras de Ruggles¹³, el modelo en miniatura de paisaje idealizado.

No resulta por tanto sorprendente que, siendo el jardín porción o fragmento del territorio mirado con ojos estéticos, la arquitectura islámica haya buscado tradicionalmente relaciones visuales con él, entendiéndolo como obra de arte representativa de la posición social y de la calidad de vida de sus propietarios. Ello da lugar a las conocidas configuraciones arquitectónicas circunscritas en torno a un jardín cerrado, que se ve atravesado por miradas lanzadas desde las dependencias extremas o perimetrales. Podemos citar el palacio de *Balkuwara* en Samarra (s. IX) [Fig. 9] como uno de los más claros representantes de esta arquitectura palaciega todavía eminentemente introspectiva, donde la mirada abierta no trasciende los límites del recinto amurallado.

13 Ruggles, D. Fairchild. *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania State University Press, 2000. p. 8.

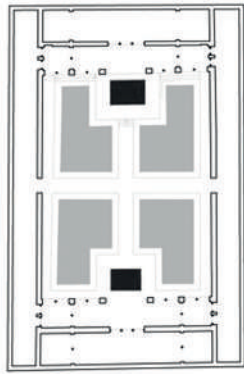
Pero la llegada a la Península y la evolución de esta cultura en territorio andalusí permiten constatar un cambio en sus actitudes hacia el entorno. Aunque en el momento de la invasión musulmana manifestaría un importante grado de decadencia, en conjunto se trataba una tierra que debió de parecer de sorprendente potencial a sus nuevos moradores. La mayor benignidad climática, la presencia de agua y la fertilidad del suelo o el carácter montañoso de buena parte de la geografía, contrastan con el hostil, monótono y árido desierto sobre el que se edificaron sus bases culturales. La diversidad orográfica de al-Ándalus proporcionaba numerosos lugares prominentes con una visibilidad privilegiada y multiplicaba la variedad y el alcance de las perspectivas. Al mismo tiempo, si el jardín cerrado y protegido por la arquitectura, vivificador de la misma, había nacido por oposición al medio adverso del desierto, en este caso los alrededores no ofrecían ya un cuadro desalentador sino ameno a los sentidos, lleno de vida. En efecto, tanto las fuentes geográficas como literarias alaban este territorio, y algunos poetas llegaron a equipararlo con el paraíso terrenal:

¡Oh, gentes de al-Ándalus! De Dios benditos sois
con vuestra agua, sombra, ríos y árboles.
No existe el Jardín del Paraíso
sino en vuestras moradas
si yo tuviese que elegir, con éste me quedaría;
no penséis que mañana entraréis en el fuego eterno:
no se entra en el infierno tras vivir en el Paraíso¹⁴.

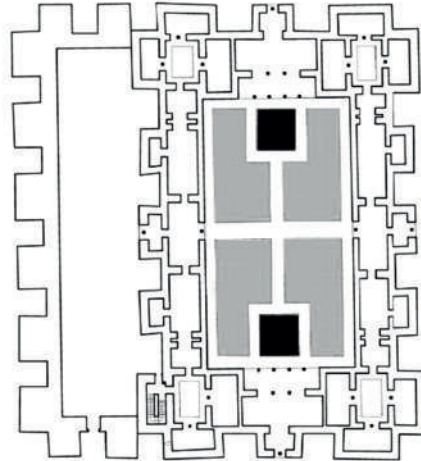
Se ha podido comprobar que los abundantes testimonios escritos proclamando las virtudes de esta tierra se conjugan entre los siglos XI y XIII con una progresiva transformación de las arquitecturas palaciegas, que ya no precisan aislar a sus ocupantes de las influencias del entorno. Éstas pasan de ser complejos fortificados, ciegos e impenetrables, a incorporar de forma pionera huecos para visualizar los alrededores desde las dependencias más nobles [Fig. 10]. De ello nos proporciona pistas el manuscrito andalusí *Bayad wa Riyad* (s. XIII), que incluye diversas ilustraciones [Fig. 11] en las que se representa reiteradamente arquitectura dotada de torreones, balcones o ventanas decoradas con celosías; en definitiva, espacios para mirar más allá de las murallas de la propiedad, con una profusión y naturalidad que lleva a pensar que la contemplación del territorio desde palacios y almunias estaba a la orden del día, al menos entre la clase dirigente y aristocrática andalusí. Lo mismo sugiere el conocido como *Tratado de Agricultura* del almeriense Ibn Luyun¹⁵ (s. XIII), que incorpora en su último apartado una serie de directrices para la construcción de una almunia rodeada de huertos y jardines, en las que se presta especial atención al papel de la mirada y el disfrute contemplativo. El acto de la visión, especialmente si se realiza desde una posición elevada y por un sujeto poderoso como lo eran los califas, sultanes y terratenientes, tiene importantes paralelismos con la mirada vigilante que, según el Corán, Dios dirige a su Creación.

14 Ibn Jafaya, s. XII. Citado en Añón Feliú, Carmen y Luengo, Mónica. *Jardines de España*. Madrid: Lunwerg, 2003. p. 18.

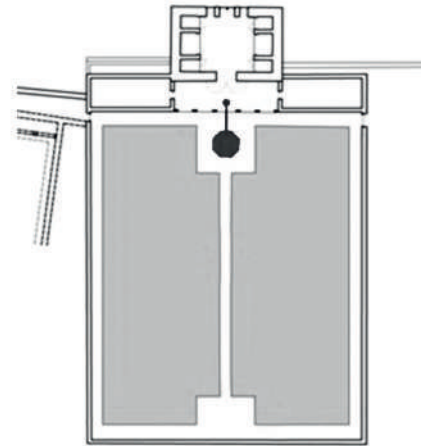
15 Eguaras Ibáñez, Joaquina. *Ibn Luyun: Tratado de agricultura*. Almería: Universidad de Almería, 2014.



A



B



C



Fig. 10. De la introspección a la apertura al paisaje (composición de la autora): a. Patio de la Casa de la Contratación (Sevilla, s. XII) b. Castillejo de Monteagudo (Murcia, s. XII) c. Cuarto Real de Santo Domingo (Granada, s. XIII). Reconstrucciones virtuales de la Escuela de Estudios Árabes (CSIC). Videos disponibles en: <https://digital.csic.es/handle/10261/145728>. Plantas de Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Disponibles en: <https://www.doaks.org>

Fig. 11. Selección de ilustraciones del manuscrito andalusí *Bayad wa Riyad*. s. XIII. Biblioteca Apostólica Vaticana. Composición de la autora. Disponible en: <http://warfare2.netai.net/13/Bayad-wa-Riyad.htm>

Así, aunque los restos almohades de los Alcázares de Sevilla aún presentan una configuración centrípeta e introvertida [Fig. 10a], esta novedosa apertura al entorno sí se produce en el Castillejo de Monteagudo (s. XII), que se perfora tempranamente en el punto medio de cada lado por una torre mirador enmarcando el paisaje agrícola de la vega de Murcia [Fig. 10b]; incluso la *Dar al-Mulk* o residencia privada del califa en Medina Azahara (s. X-XI) pudo haber contado con un diseño arquitectónico destinado a proporcionar unas vistas amplias y despejadas del valle del Guadalquivir¹⁶, y la reformada Torre de la Odalisca en la Alcazaba de Almería (s. XIII), abierta al Barranco de la Hoya, parece obedecer a las mismas intenciones de asomarse a un paisaje ya ciertamente valorado. Pero será en Granada y con la dinastía nazarí, donde esta fenestración deliberada de la arquitectura para contemplar el paisaje, obviando las consideraciones defensivas, alcance su máximo desarrollo y esplendor [Fig. 10c].

La arquitectura para la contemplación en la Alhambra y el Generalife

Las imágenes desde el interior de los espacios palaciegos de Alhambra y Generalife, mirando a través de sus huecos hacia el paisaje de Granada, han traspasado todas las fronteras y son uno de los rasgos más reconocibles del conjunto palatino alhambrense. Sin embargo, resulta sorprendente que hasta el momento no se haya abordado una investigación completa sobre este tipo de espacios tan recurrentes en el Conjunto Monumental, inusualmente permeables al paisaje, en su contexto histórico y cultural.

¹⁶ Almagro Gorbea, Antonio. *Planimetría de Madinat al-Zahra'*. Granada: Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.

Fig. 12. Paisaje de Granada desde la Alhambra. Fotografía de la autora. 2017.



Fig. 13. Espacios nazaries para la contemplación del paisaje en la Alhambra y el Generalife. Elaboración propia. 2017.



Como es sabido, la construcción en la colina de la Sabika de la nueva sede del poder se inicia a partir de 1238, bajo el fundador de la dinastía nazarí Muhammad I, *Alhamar*. Ello nos sitúa precisamente en este periodo comentado en que la apertura de los palacios y almunias hacia el paisaje estaba germinando en al-Ándalus tras varios siglos de ocupación. Granada, último bastión islámico en la Península, llevaba casi dos siglos siendo capital ensalzada, descrita e idealizada por poetas, viajeros y escritores de toda índole: transformada por el regadío, crecida y densamente poblada, rebotante de agua, huertos, jardines y mezquitas, próspera como pocas, se estaba convirtiendo en un paisaje paradigmático e identitario para la cultura islámica occidental¹⁷ [Fig. 12]. A ello pudo tal vez sumarse una cierta conciencia de lo efímero del reino, provocando una suerte de “nostalgia anticipada” por su futura pérdida, que acentuaría los lazos afectivos con el territorio.

Lo que se puede constatar es que del primitivo recinto amurallado de la Alhambra, puntuado por torres ciegas y eminentemente defensivas de los primeros reinados nazaries, se llega en el siglo XV a una Alhambra

17. VV.AA. *Catálogos de Paisajes de Andalucía: Catálogo de paisajes de la provincia de Granada*. Editado por Zoido Naranjo, Florencio y Jiménez Olivencia, Yolanda. Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015. p. 38.

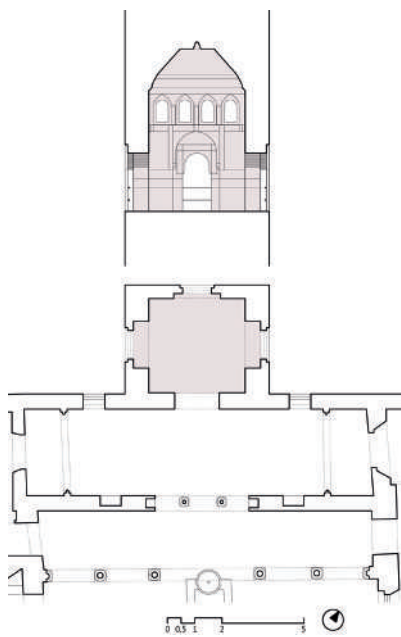


Fig. 14. Planta y sección del Mirador del Salón Regio del Generalife. Elaboración propia. 2017.

palatina y lujosa, donde las funciones militares han sido desplazadas de buena parte del perímetro norte y este [Fig. 13]: interrumpiendo adarves, colonizando y transformando torres; reservando en definitiva las mejores vistas para las estancias áulicas más importantes y relegando las funciones militares a un segundo plano. Esta concentración de espacios para la contemplación constituye, en su conjunto, un despliegue arquitectónico-paisajístico sin precedentes.

Para el análisis pormenorizado se seleccionaron un total de doce espacios [Fig. 13] en los que la mirada ociosa al exterior parece haber tenido un papel fundamental, si no protagonista, en su diseño. Los criterios determinantes para escogerlos fueron:

- Que sus funciones principales sean distintas de las defensivas, de modo que la mirada al entorno que manifiestan trascienda la mera necesidad de vigilancia,
- Que posean huecos abundantes y de escala humana, en relación con su superficie en planta,
- Que presenten una intensa relación con el entorno, visual o multisensorial,
- En algunos casos, además, existen testimonios escritos o textos epigráficos que corroboran su uso o concepción como lugar para mirar.

El paisaje contemplado desde estos espacios parece entenderse como un espectáculo vivo, cambiante y en movimiento, del cual la estancia para la contemplación funciona como “observatorio”, que avanza en muchas ocasiones buscando adentrarse en él. En estos casos, el vínculo con el mundo palaciego interior se suele limitar a un punto o dirección, estando todos los demás frentes volcados al exterior, que se convierte en auténtico protagonista de la experiencia. En efecto, muchos de los espacios para la contemplación detectados se configuran como una torre cuadrangular saliente perforada por múltiples huecos, y precedida en bastantes casos por una sala transversal y/o pórtico a modo de preámbulo. Los hay originalmente interiores, con posibilidad de que sus huecos fuesen cerrados mediante ajimeces volados, carpinterías o *qamariyyas*¹⁸, pero también exteriores, abiertos permanentemente al entorno y a los jardines palaciegos. También los usos que pudieron albergar son a todas luces diversos: desde salones del trono, lugares de reuniones confidenciales, estancias de retiro o salas de fiestas privadas, pabellones de recreo y oratorios; en todos ellos la mirada al paisaje pasa a tener un papel protagonista, incluso transgrediendo deliberadamente la antigua tradición de los espacios de oración, introvertidos y ciegos¹⁹. Ya sea para mostrar los propios dominios a visitantes de alto rango en reuniones y audiencias, para regocijarse en la prosperidad del reino, para ver en él señales de la divinidad o simplemente para descansar, abstraerse y meditar, el paisaje de Granada se convierte, más que nunca, en objeto de contemplación.

18 Término por el que en árabe se conocían las celosías de madera cerradas con vidrios coloreados. Ver Torres Balbás, Leopoldo. “Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes”. *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 1951, vol. 16, p. 197-201.

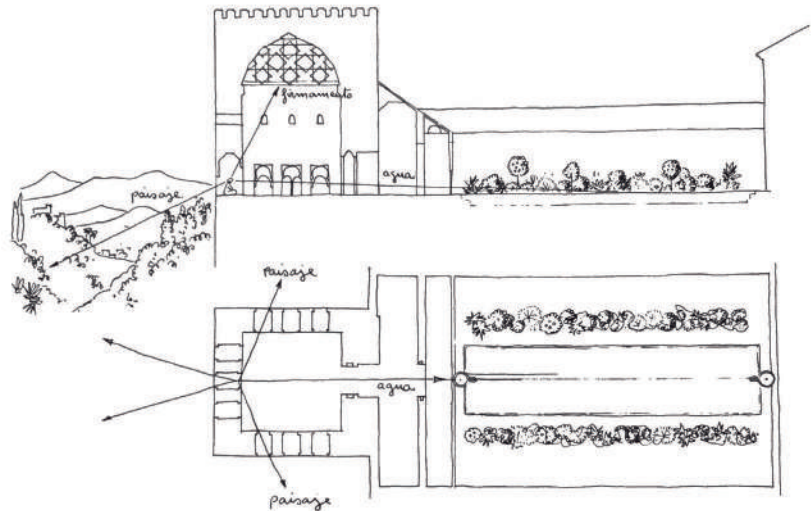
19 Puerta Vilchez, José Miguel. *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Edilux, 2011. p. 56.

- A Panóptico exterior
- B Panorámica exterior + Eje visual interior
- C Panorámica exterior + Eje visual interior + Eje visual exterior
- D Panorámica exterior
- E Tres direcciones exteriores
- F Mirada dual exterior
- G Eje visual interior
- Elemento de agua



Fig. 15. Tipos de mirada desde los principales espacios palaciegos nazaríes. Elaboración propia. 2017.

Fig. 16. Croquis que muestra la doble relación visual paisaje exterior-jardín/patio interior, desde el nicho del trono del Salón de Embajadores. En: PRIETO MORENO, Francisco. *Los jardines de Granada*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato Nacional de Museos, 1983.



Se trata, en consecuencia, de una evolución cultural generalizada, por la que la arquitectura regia y aristocrática pasó a abrirse, primero puntualmente y después intensa y profusamente, al paisaje; apertura visual que, a tenor de los textos escritos²⁰ y los testimonios epigráficos²¹, era entendida como uno de los más singulares valores de estos espacios arquitectónicos, destinados principalmente a la persona del monarca²².

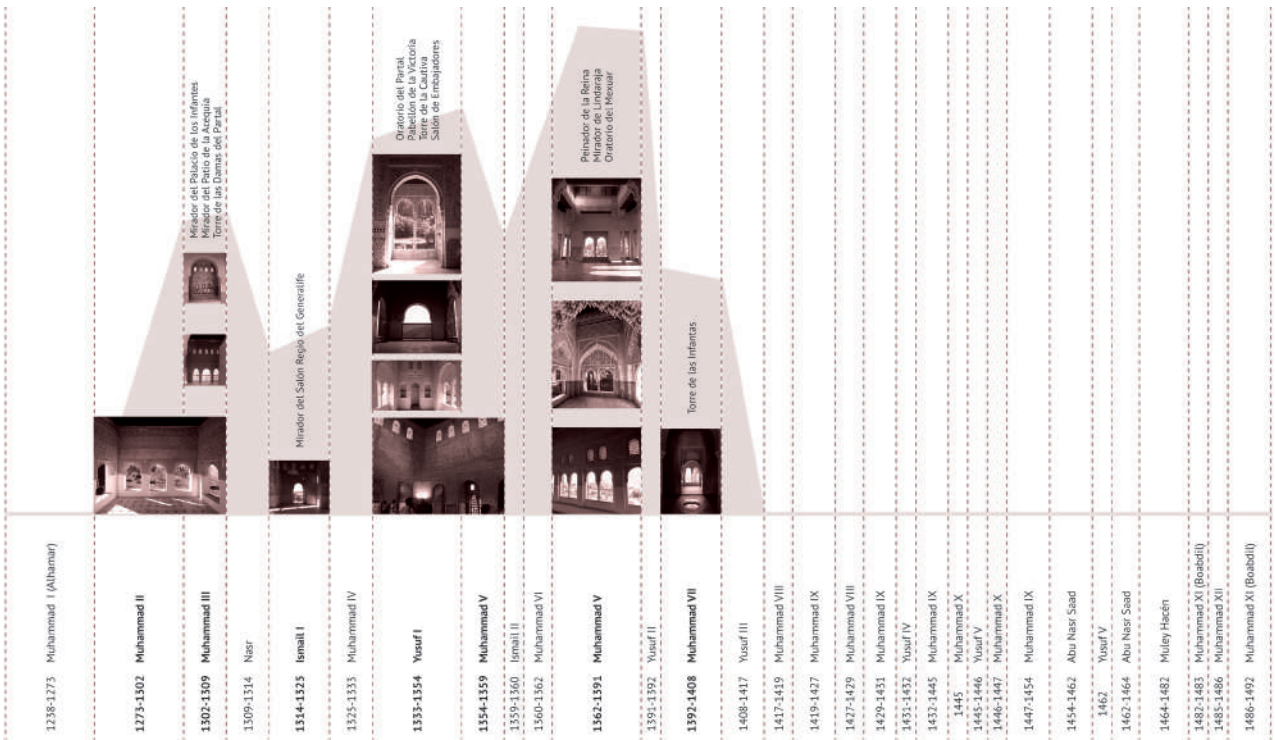
Así, a la mirada axial sobre patios ajardinados interiores, tradicional en la arquitectura islámica medieval, se suma en este proceso evolutivo la mirada al paisaje exterior, con cualidades y formalizaciones diversas: miradas panorámicas, miradas direccionales y hasta algún posible caso de panóptico²³ [Fig. 15]. En muchas ocasiones ambas experiencias contemplativas –al paisaje exterior y al jardín o “paraíso” interior– se combinan y complementan, constituyéndose los espacios en cuestión como observatorios o límites construidos entre ambas escalas, entre ambos

20 Ver por ejemplo en referencia al Pabellón de la Victoria en la Torre de Machuca, la mención que hace Ibn al-Jatib en 1362, en López López, Ángel Custodio y Orihuela Uzal, Antonio. “Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362”. *Cuadernos de la Alhambra*. 1990, núm. 26, p. 121-144.

21 Para conocer algunas de las transcripciones epigráficas más interesantes, consultar Puerta Vélchez, José Miguel. *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Edilux, 2011.

22 Ruggles, D. Fairchild. *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania State University Press, 2000. p. 4.

23. En la torre mirador levantada en el ángulo oeste del Partal, a la que por el momento no se ha podido acceder. Popularmente es conocida como *El Observatorio*, por la supuesta afición a la astronomía de alguno de los sultanes.



DINASTÍA NAZARÍ EN GRANADA (1238-1492)

Fig. 17. Interior del Peinador Bajo (planta baja de la torre conocida como del Peinador de la Reina). Fotografía de la autora. 2017.

Fig. 18. Secuencia temporal de construcción de los espacios para la contemplación seleccionados a lo largo de la dinastía nazarí (con algunas atribuciones hipotéticas). Elaboración propia. 2017

mundos, entre ambos modelos de paisaje ya valorados por igual [Fig. 16]. Esta doble percepción simultánea puede entenderse como la culminación del diseño espacial para la recreación contemplativa en el ámbito andalusí, y es también reflejo de una arquitectura que, bebiendo de la tradición, ha experimentado una evolución local atendiendo al contexto. Respondieron a este singular esquema dual el Salón de Embajadores, el Mirador de Lindaraja, la Torre de las Damas del Partal, el Mirador del Palacio de los Infantes, el Mirador del Patio de la Acequia y el Mirador del Salón Regio del Generalife.

Se ha comprobado que la proliferación de espacios abiertos a la contemplación del paisaje comienza de forma tímida con Muhammad II y III, se intensifica en los reinados más prósperos y llega

verdaderamente a su clímax con Muhammad V y la llamada torre del Peinador²⁴: verdadera hipertrofia del mirador abierto al paisaje ensayado con anterioridad, donde la linterna superior parece sostenerse milagrosamente ante la sorprendente densidad de huecos [Fig. 17]. En adelante, con la acusada inestabilidad política y la incertidumbre territorial, se iniciará un prolongado periodo de decadencia caracterizado por reinados extremadamente breves y por una menor iniciativa artística y constructiva, lo que pudo motivar que Yusuf II o Yusuf III desearan adscribirse ilícitamente la autoría del Peinador²⁵. La Torre de las Infantas, *qalahurra* de Muhammad VII, será el último ejemplo de arquitectura palatina nazarí diseñada para disfrutar de vistas sobre el entorno, aunque ya en franco declive y sin aportar novedades en este sentido [Fig. 18].

La investigación desarrollada hasta el momento permite afirmar que realmente existió en la corte nazarí una cultura de la visión aplicada al territorio granadino, del que se buscaron deliberadamente las mejores perspectivas, se enmarcaron con delicados huecos abiertos en los muros decorados y se destinó el disfrute de las mismas al sultán y sus allegados; en definitiva, las vistas privilegiadas del paisaje cualificaron y definieron el carácter de algunos de los espacios arquitectónicos más apreciados. Es por ello también innegable la existencia de una cierta sensibilidad estética hacia lo que hoy llamamos paisaje, aunque no se registren reflexiones directas sobre este concepto o manifestaciones pictóricas que lo corroboren. Esta arquitectura para la contemplación presenta así una carga patrimonial verdaderamente rica, puesto que además de sus valores intrínsecos estéticos o artísticos, las distintas adiciones de la historia y su permanencia hasta nuestros días, a través de la vorágine del tiempo, le han conferido una cualidad inmanente, creemos, de observatorio histórico del paisaje granadino. Se considera, con todo ello, que la práctica de la arquitectura contemporánea sigue teniendo en la Alhambra y el Generalife una referencia multidimensional de intenso potencial, también para abordar con sutileza el diseño de experiencias conjuntas de arquitectura y paisaje.

24 La actual planta baja, conocida como Peinador Bajo, era la sala principal y muestra la configuración nazarí, mientras que la linterna y galería superior, como es sabido, fueron transformaciones renacentistas.

25 El nombre de *Abu-l-Hayyay*, inscrito en el arrocabe de la armadura de la linterna, fue alias de cualquiera de los Yusuf, I II ó III; si bien Fernández Puertas descubrió que las tablillas que lo llevan grabado se colocaron suplantando a otro nombre fundacional anterior. Ver Fernández Puertas, Antonio. “En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Hayyay”. En: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada: 1976. vol. 2, p.76-87.

Referencias bibliográficas

- ALMAGRO GORBEA, Antonio. *Planimetría de Madīnat al-Zahra'*. Granada: Escuela de Estudios Árabes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012.
- AÑÓN FELIÚ, Carmen y LUENGO, Mónica. *Jardines de España*. Madrid: Lunweg, 2003.
- COSGROVE, Denis. "Observando la Naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista". *Boletín de la A.G.E.* 2002, vol. 34, p. 63-89.
- EGUARAS IBÁÑEZ, Joaquina. *Ibn Luyun: Tratado de agricultura*. Almería: Universidad de Almería, 2014.
- FERNÁNDEZ PUERTAS, Antonio. "En torno a la cronología de la torre de Abu-l-Hayyay". En: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: 1976. vol. 2, p.76-87.
- LÓPEZ LÓPEZ, Ángel Custodio y ORIHUELA UZAL, Antonio. "Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jatib sobre la Alhambra en 1362". *Cuadernos de la Alhambra*. 1990, núm. 26, p. 121-144.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. 2ª Edición. Madrid: ABADA Editores, 2007.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Leer la Alhambra: guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Edilux, 2011.
- RODRÍGUEZ ITURRIAGA, Marta. *CONSTRUIR LA MIRADA. La arquitectura para la contemplación en la Alhambra y el Generalife*. Trabajo Fin de Máster inédito, Universidad de Sevilla, 2017.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Editado por J. Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROLDÁN CASTRO, Fátima. "La percepción del entorno en el mundo musulmán". *Cuadernos del CEMYR*. 1999, vol. 7, p. 47-68.
- ROLDÁN CASTRO, Fátima. "La dimensión histórica del paisaje: la conciencia paisajística en la cultura andalusí". En: *Territorio y Patrimonio: Los paisajes andaluces*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Editorial Comares, 2004. p. 115-133.
- RUGGLES, D. Fairchild. *Gardens, landscape, and vision in the palaces of Islamic Spain*. Pennsylvania State University Press, 2000.
- RUGGLES, D. Fairchild. *Islamic gardens and landscapes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- SIMMEL, Georg. "Filosofía del paisaje". En: SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986. p. 175-186.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Con motivo de unos planos del Generalife de Granada". *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 1939, vol. 4, p.436-445.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo. "Ventanas con vidrios de colores en los edificios hispanomusulmanes". *Al-Ándalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*. 1951, vol. 16, p. 197-201.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2007.
- VV.AA. *Catálogos de Paisajes de Andalucía: Catálogo de paisajes de la provincia de Granada*. Editado por ZOIDO NARANJO, Florencio y JIMÉNEZ OLIVENCIA, Yolanda. Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Manuel Serrano Marzo

Doctor arquitecto
manuel-serrano@telefonica.net

Biografía y objetos. Espacios para la memoria / Biography and objects. Spaces of the memory

Los objetos configuran una biografía, y lo mismo al revés, ellos son el resultado selectivo o acumulativo de una vida. Después de esa vida, los objetos devienen en testigos, unas veces venerados y otras denostados, en la misma medida en que lo serían sus dueños. No nos referimos a las antigüedades, sino a los objetos cotidianos, a aquellos que configuran el entorno inmediato, dispuestos de manera funcional en algunos casos, decorativa en otros, antes de proyectarse en sus distintos destinos tras la desaparición de su poseedor.

La relación con la memoria de los objetos varía en función de la biografía enlazada entre estos y sus poseedores. El entorno refleja la personalidad con una enorme precisión.

La memoria de los objetos y la de sus poseedores presenta un campo de reflexión sobre nuestra capacidad de entender a que nos enfrentamos en un museo, en una exposición, en un entorno en el que se nos re-presenta el testimonio, la mayoría de las veces descontextualizado, de su narración.

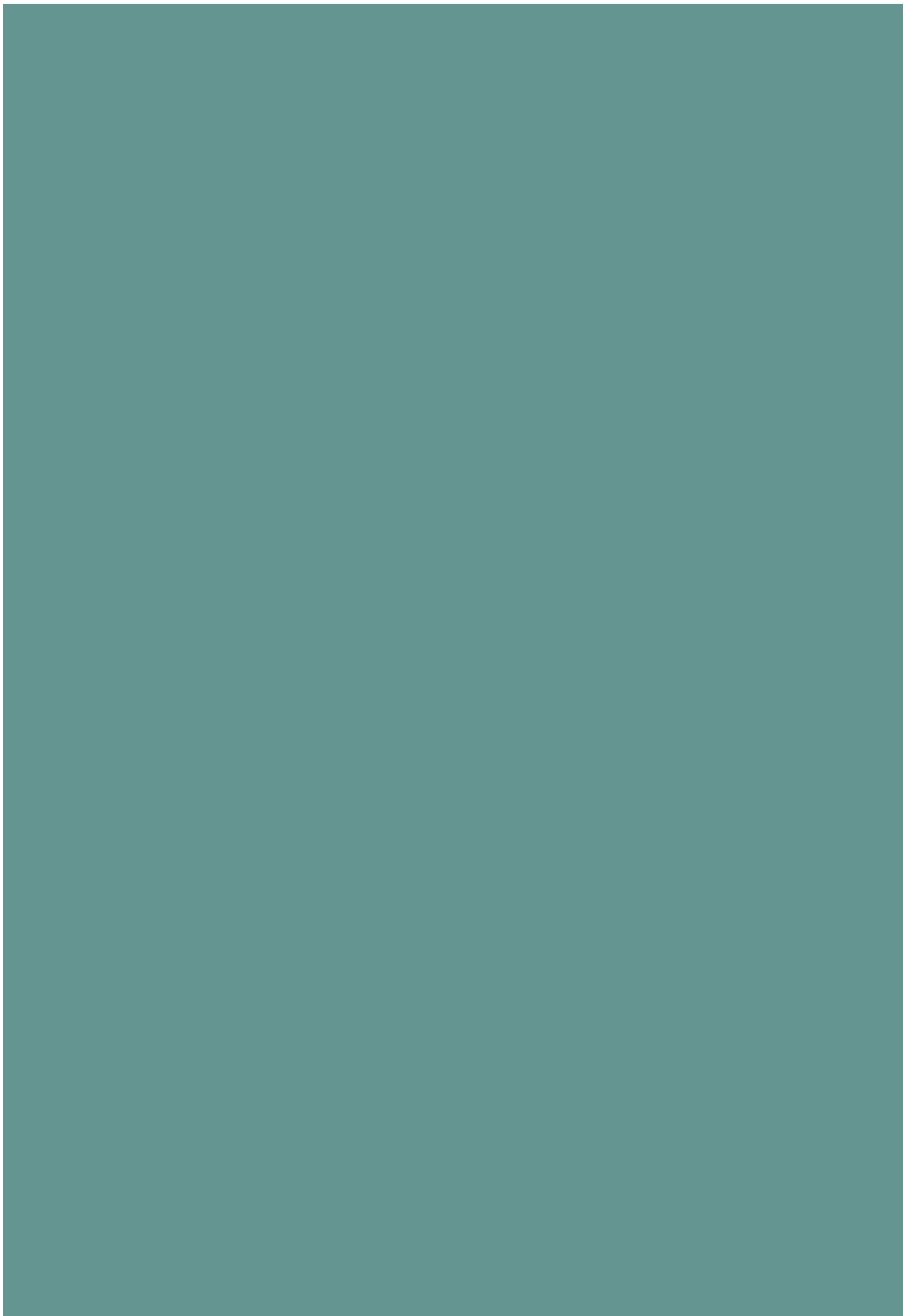
The objectives configure a biography, and vice versa, these are the selective or accumulative results of a life. After that life, the objectives become witnesses, sometimes revered and sometimes uneducated, in the same sense that the authors would be. We don't seek refuge in antiques, instead in everyday objects, those that make our immediate surroundings, set in a functional manner, sometimes decorative, before projecting themselves in different destinations after the disappearance of its owner.

The link between our mind and objects varies depending on the biography attached between the object and its owner. The surroundings reflect the personality with an enormous precision.

The memories of objects and their owners presents us with a field of reflection on our capacity to understand to what we confront ourselves in a museum, in an exhibition, in a surrounding that doesn't present us with its witness, the majority of these times out of its contextualisation of its narration

Objetos, memoria, biografía, fragmentos, vida, imposibilidad /// Objects, memory, biography, fragments, life, impossibility

Fecha de envío: 20/10/2017 | Fecha de aceptación: 28/11/2017



La biografía personal aparece jalonada por los objetos que nos acompañan durante nuestra existencia, a algunos los sobreviven sus poseedores por pérdida o destrucción mientras que en otros casos, son los objetos los que sobreviven a la destrucción o aniquilamiento de sus poseedores.

La evocación, su expresión más depurada viene, como suele ser común, expresada con precisión por los artistas. Lo expone de manera magistral el ceramista y coleccionista Edmund de Waal (2010), en relación a la casa de los hermanos Goncourt en París.

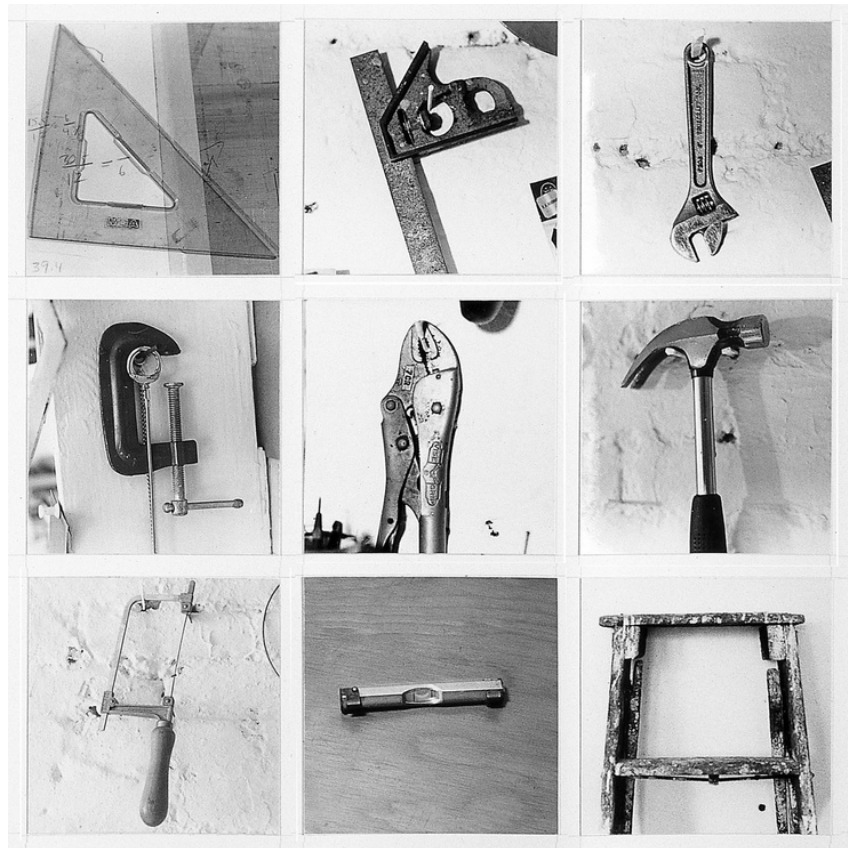
En un extraño libro titulado *La Maison d'un artiste* [La casa de un artista], describe con laborioso detalle todas las habitaciones de su casa de París-las boiserie, los cuadros, los libros, los objetos-, en un intento por evocar cada cosa y su ubicación como homenaje al hermano muerto, con quien había vivido. En dos volúmenes de trescientas páginas cada uno. De Goncourt construye una autobiografía y un documental de viaje, así como el exhaustivo inventario de una casa a través de los objetos.¹

Un ejemplo perfecto de biografía objetual documentada lo encontramos precisamente en *Autobiography* de Sol LeWitt (1928-2007). Cuando LeWitt decidió dejar su loft en Nueva York para trasladarse a vivir y trabajar en Spoleto en 1980, planeó registrar todos sus objetos. Esto dio lugar a una serie de más de mil fotografías que recogieron prácticamente la totalidad de sus pertenencias, no solo personales sino de todo tipo, puertas, ventanas, muebles, libros, plantas..., en lo que en realidad constituía un resumen, una autobiografía, como finalmente lo tituló, una forma de mostrar no solo su nexos con los objetos que le rodeaban sino además su identidad, en las situaciones reales en que estaban dispuestos en su estudio. Se trata pues de un catálogo de la normalidad cotidiana, un relato realizado por medio de los objetos, efectivamente, una autobiografía objetual.

Pero como siempre, existen antecedentes, incluso antecedentes de los antecedentes. Christian Boltanski ya se “autorretrató” a través de sus pertenencias domésticas sin la mitificación de los instrumentos intelectuales del artista: Objetos simples, los que finalmente nos rodean calladamente cumpliendo su función como un discreto mayordomo, pero en esta ocasión, a diferencia de LeWitt, extraídos de su contexto doméstico y musealizándolos

1. Edmund de WAAL. *La liebre con ojos de ámbar*. Barcelona: Acantilado, 2014

Fig. 1. *Autobiography*, Sol Lewitt, 1980



por medio de la exposición, naturalmente en un museo, como una especie de autorretrato de Christian Boltanski pero deconstruido.

Somos lo que nos rodea, se podría decir desde un cierto punto de vista, y si no hay objetos, entonces también se puede decir que se trata de una renuncia en aras de un alejamiento del mundo material en favor del espiritual, de un alejamiento del yo, al menos del yo material. Se puede ser un anacoreta o un monje zen, y a pesar de todo lo único que sucede es que la lista de objetos se reduce a la mínima expresión; se ha perdido la libre elección cuando ya no se necesita elegir, es decir, cuando ya se está fuera de la sociedad de consumo. Kamo no Choomei (ca.1155-1216) se construyó una cabaña para meditar y escribir:

Me escondo en lo profundo de las colinas de Hino. Al este he añadido una marquesina de un metro, y uso el espacio inferior para partir y quemar leña. Junto a la pared sur he puesto un cañizo de bambú, y al oeste una repisa para las ofrendas a Buda.

En la parte norte, detrás del biombo, he colocado una imagen de Amida y, junto a ella, otra de Fugen. Delante de ellos, el Sutra del Loto. En el extremo este, una cama hecha de helechos secos, para el descanso nocturno. En el suroeste, hay una repisa de bambú con tres cajas negras de piel para poesía y música, y transcripciones de obras religiosas, como el OOjoo-yooshuu.

Junto a la estantería de la pared, tango un *Koto* y un *biwa*, conocidos como *koto* plegable y *biwa* desmontable.

Así es mi pequeño hogar transitorio en este mundo.²

2. Kamo No CHOOMEI. *Un relato desde mi choza (Hoojooki)*. (Edición bilingüe. Trad. y notas de Jesús Carlos Álvarez Crespo). Madrid: Hiperión, (XXIX), 1998

Fig. 2. *Attempt to Reconstruct Objects that belonged to Christian Boltanski between 1948 and 1954 (Vitrines de référence)*, Christian Boltanski, Fundação Serralves-Museu de Arte Contemporânea, Porto, 1970



La dimensión objetual asociada a la biografía resulta bastante lógica. Ante la libre elección nos rodeamos de objetos afines que van creando una geografía personal que se funde con nosotros mismos, de hecho, una pérdida accidental o una catástrofe conllevan todo un replanteamiento vital y una reflexión con respecto a la futilidad material de las cosas en relación a la existencia de los seres humanos. La vida no tiene sustitución posible ni reemplazo. Sin embargo la importancia de los objetos biográficos es indiscutible, conforman una estructura del recuerdo y de la personalidad de a quién han pertenecido. A la manera de un retrato de Arcimboldo (1527-1593), los objetos componen más de lo que creemos, definen un perfil y en muchos casos una biografía, unas ideas o unos sueños, y cuando la persona ya no está, sus objetos adquieren la dimensión testimonial del fetiche, de la magia de la rememoración, de la mediación en el acto del recuerdo.

En líneas generales se puede decir que los objetos dispersos, es decir, no secuenciados en su disposición, componen las facetas de una persona, componen la individualidad, mientras que las acumulaciones de objetos del mismo tipo, configuran la colectividad, pero no siempre se requiere una cantidad de objetos para reflejar o componer su perfil, a veces basta un solo objeto característico, una única referencia, como si emulando el trabajo de paleontólogos y antropólogos, a partir del fragmento, de la pieza parcial, se pudiera recomponer una totalidad comprensible y aceptable del sujeto al que se refiere.

El carácter evocador del fragmento, del objeto individual o parte del mismo, muestra la fuerza, la esencia de la personalidad y la pertenencia. Ya no nos situamos en un contexto de exponer una colección sino en uno de rememoración de una persona; ya no estaremos en la sede de un museo, sino en el lugar de alguien, en su casa, en su atelier, en el sitio en el que se puede enmarcar una existencia. La poética y la efectividad del fragmento son capaces de construir un mundo propio, contar una

Fig. 3. *El bibliotecario*, (Retrato de Wolfgang Lazius), Giuseppe Arcimboldo, *Skolosters slott*, Suecia, ca. 1562



historia, un relato que puede ir más allá de la biografía personal, hablamos ya de Historia. La reconstrucción a través del fragmento mostrado resulta más impresionante cuanto más logra transmitir, cuando el menos consigue el más, y ese relato no ya del objeto, sino del fragmento, nos sitúa en distintos contextos, en muchos casos extremos, en los que el resto, lo que queda, deviene inevitablemente no solo un generador de memoria sino también de sentimientos.

En el Centro de Documentación, Museo y Memorial *Yad Vashem* en Jerusalén, se expone un objeto entre cientos o miles. Se trata de unas gafas, de unas gafas rotas en mil pedazos que se han colocado recomponiendo la forma original pero sin pegarse ni tratar de hacer volver el objeto a una apariencia de nuevo o reconstruido, simplemente se han agrupado los fragmentos en su lugar con respecto a los demás pero manteniendo una mínima separación.

Utilizaré en éste caso la primera persona. Visité *Yad Vashem* por primera vez el 29 de diciembre de 2010. Esa misma noche rememoré la sensación o mejor dicho, el sentimiento que regresaba con fuerza a mi



Fig. 4. Fragmentos de las gafas de Bluma Walach, Yad Vashem, Jerusalén, 2010

memoria, y no pude evitar ponerme a escribir en mi cuaderno de viaje en una terraza frente a la torre de David y la Puerta de Yafo en la muralla de Jerusalén.

La imagen que ha persistido de Yad Vashem: Una madre entrega a su hija, en Auschwitz-Birkenau, unas gafas de pasta de color rojizo para que se las guarde, se supone que momentáneamente, mientras pasa a la ducha, y seguramente pensando que va a ser por un instante, por unos minutos, y así fue, un instante eterno y absoluto de muerte.

La madre murió inmediatamente en las cámaras de gas. La hija sobrevivió. Guardó pegadas a su cuerpo las gafas, el último objeto que había tocado su madre, que le había pertenecido.

Fragmentos que nos cuentan todo, con una intensidad y una precisión absoluta. Las gafas aplastadas, trituradas, pero que perviven obstinadamente.

La forma de mostrar resulta ser, –en este caso y después de todo–, una vitrina de seguridad con las condiciones museográficas adecuadas, canónicas, ¿de qué otra forma se podría plantear la lectura de este objeto por parte del visitante, del observador?, ¿da igual que se trate de un estudioso o de un simple turista?

Por lo tanto, vemos que los objetos que resumen a una persona, si es que se puede aceptar como válida una formulación en estos términos, son finalmente mostrados en las condiciones estándar desde el punto de vista museográfico. Las vicisitudes inherentes al objeto o a su poseedor, resultan imposibles de transmitir, y ni siquiera lejanamente nos enfrentan de forma científica ante los hechos; la reconstrucción resulta

admisible en la medida en que hace inteligible de la mejor forma posible, las circunstancias y en este caso, a la persona.

Las gafas de Bluma Walach componen su último retrato. En oposición a las compilaciones de la totalidad de un entorno personal como el ya comentadas de LeWitt o el de Boltanski, nos enfrentamos aquí a la unicidad del objeto fragmentado, roto, mostrando las heridas, las cicatrices, y sin embargo tan preciso e intenso en su relato, precisamente por su unicidad, con más fuerza comunicativa y expresiva que la que podría aportar cualquier acumulación, como las montañas de gafas expuestas en Auschwitz II (Birkenau). Los restos de sus gafas devienen en retrato de Bluma Walach tanto como en retrato de su hija Tuva.

El camino es de dos direcciones, se trata de un vaivén algo difuso en el que los objetos que a veces nos sobreviven, pero también somos nosotros los que sobrevivimos a ciertos objetos que acaban destruidos o perdidos. Maurice Rheims (1965) refiere a menudo las vicisitudes sufridas por los objetos a lo largo de la historia convulsa de la humanidad, y hace hincapié en la relación entre estos y sus poseedores. Tratamos de lo que es la nostalgia de lo desaparecido, de los objetos que nos acompañaron y que nunca volveremos a ver. Por un motivo u otro las colecciones se forman de esa manera, cambiando de manos, a veces tras la muerte del poseedor, a veces por circunstancias casuales o trágicas, o como consecuencia de crisis económicas. “Los coleccionistas se alimentan entre los muertos”.³

La casa, un espacio dentro de ella, un gabinete por ejemplo, resultan ser los escenarios inevitables de los encuentros, tanto como de los desencuentros; espacios de la intimidad, espacios para no ser compartidos, espacios en los que los objetos pertenecientes al propietario, y al margen de las colecciones y coleccionistas, se disponen para ser observados, en principio por su dueño, y eventualmente y aprovechando esa disposición expositiva, por visitantes, de forma privada y limitada. De hecho existen dos variantes sobre la cuestión de la colección particular. La primera la constituye la colección en vida del propietario y la segunda, las vicisitudes de esa misma colección a la muerte de éste. Por cierto, debemos a Montaigne la oportuna cita: “Chacun en fait ainsi, d’autant que l’usage nos desrobbe le vray visage des choses”...⁴, todo un antecedente de la proyección museográfica del entorno doméstico y del hecho de ver realmente, de tomar conciencia de los objetos más allá de lo evidente.

La historia de los objetos mostrados en la vivienda es una historia del mobiliario ligado funcional y afectivamente a una persona. Los aparadores, vitrinas, librerías, armarios de distinta índole, mesas y credencias configuran todo un universo de soportes destinado a albergar objetos fetiche, objetos queridos o representativos.

3. Maurice RHEIMS. *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Luis de Caralt, 1965

4. MONTAIGNE (1950). *Essais*. Paris: Éditions Gallimard, I, 23, p.145
“Todos actúan igual, pues el uso nos oculta el verdadero rostro de las cosas”
(Edición española Michel de MONTAIGNE (1992). *Ensayos*. Trad. Dolores Picazo y Almudena Montojo. Madrid: Cátedra), I, 23, p.165

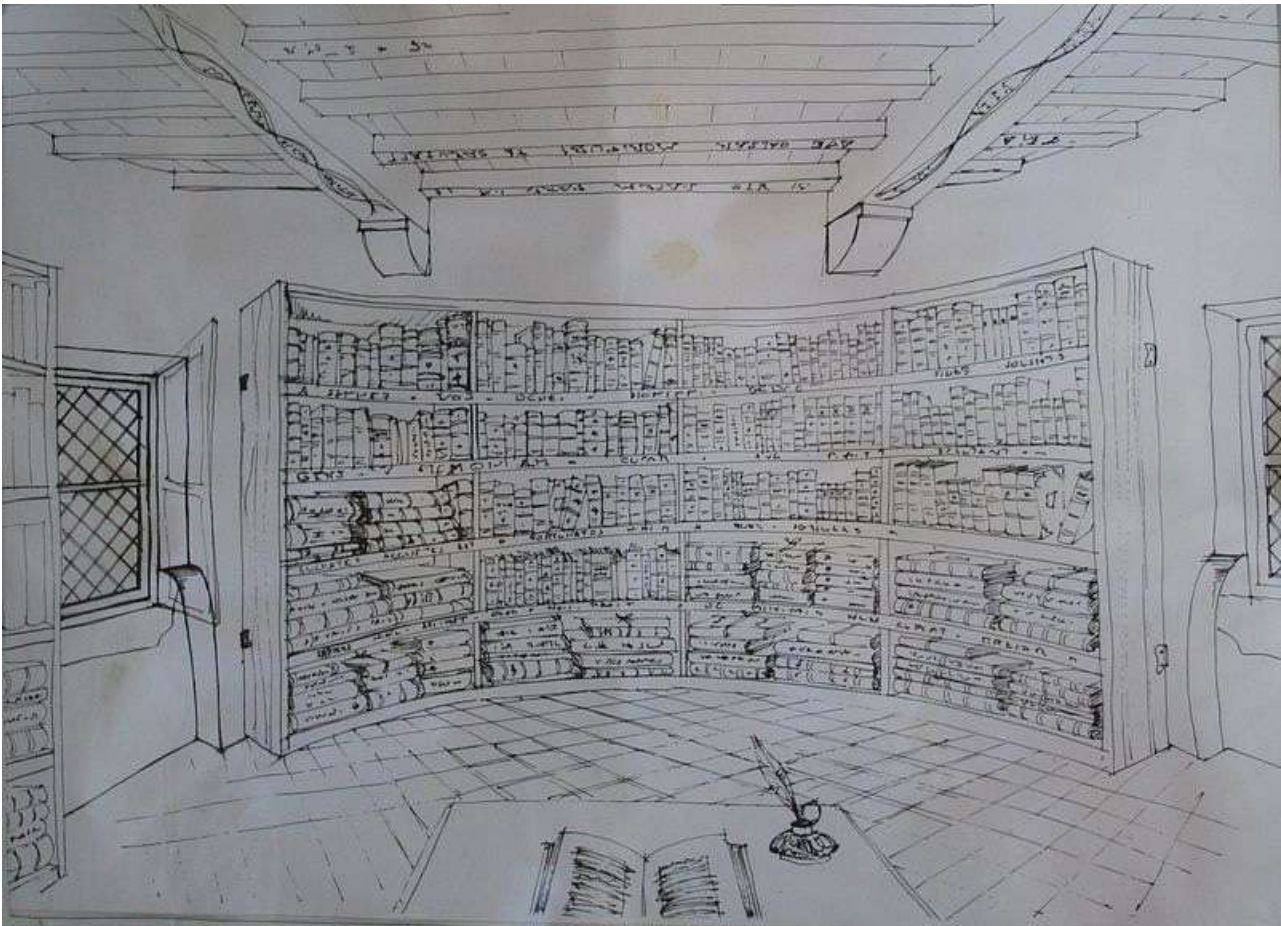


Ilustración 5. Reconstitution de la bibliothèque au château de Montaigne, (Mclectat, 2010)⁵

Los objetos pertenecientes a cualquier personalidad relevante, sobre todo si se mantiene el contenedor, es decir, la casa, se convierten en colección biográfica no solamente de una persona, sino también de su obra. En el caso de escritores, su mesa, sus cuadernos, su pluma, etc. El testamento objetual del escritor Michel Butor (1926-2016), fue recogido por él mismo en un auténtico manual de uso: *La Grande Armoire*. Por el contrario, la casa museo de Jacques Prévert (1900-1977) en Omonville-la-Petite, con su contenido de 350 muebles, libros y objetos, fue diluida a finales de noviembre de 2016 por su nieta Eugénie Blanchard-Prévert. Memoria perdida como *feuilles mortes*, hojas muertas barridas por el viento del olvido.

Ernest Hemingway (1899-1961) escribió en 1936 *To have and have not* (de pie, como escribía siempre, y sólo sentándose en la mesa del salón para escribir a máquina los diálogos), en el estudio de su casa de Key West, en Florida, –donde se ambienta la novela–. En 1939 Hemingway desmontó la casa y se trasladó a Cuba, a Punta Vigía, pero la casa de Key West ya había quedado convertida en mito y los objetos en fetiches. Lo mismo sucede con multitud de otras casas, de otros escritores. Así, los

5. Vid. Jacob LACOUTURE (Ed.). (2007). Le Livre. En *Album Montaigne, Iconographie choisie et commentée*. Paris: Éditions Gallimard, pp.108-135



Fig. 6. Estudio, casa de Hemingway, Foto Erica Lennard, Key West, Florida, EE.UU., 1994

objetos que no formaban una exposición, ni los libros que tampoco formaban una biblioteca, lo hacen ahora, visitados museográficamente.⁶

Los objetos se muestran en una vivienda con más informalidad que en cualquier museo y el rigor expositivo ya presente en las colecciones desde mediados del siglo XVIII se vuelve más personal, como no podría ser de otra manera, adaptado al gusto del propietario de la casa y de la colección.

Debió de hacer falta cierta delicadeza y un cuidado infinito para vivir en esa *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, una casa en la que cada centímetro de casi todas las habitaciones se incluía en un gran esquema de las cosas. En cada pasillo, fragmentos de esculturas, estuco y moldes de escayola se disponen a lo largo de las paredes y el techo. Sólo el salón del primer piso se salva de la multitud de augustos, aunque fragmentarios, ancestros que han invadido el resto de la casa. Espejos, hornacinas y ventanas inesperadas se abren a vistas sorprendentes y alivian la claustrofobia que producen tantas cosas atestadas en tan poco espacio. Los cuadros de la galería cuelgan en marcos hechos a propósito para ellos, uno tras otro, y no se desperdicia ni un palmo. Un visitante describió los estrechos pasadizos y la repentina abertura de la casa de Soane como un laberinto cretense.⁷

Blom (2013) se refiere a la casa museo de John Soane (1753-1837) en Lincoln's Inn Fields, creada por el propio autor tal y como la podemos encontrar hoy en día. Ésta ejemplifica una situación crucial en el desarrollo de este estudio, es decir, la ambigüedad entre el espacio

6. Francesca PREMOLI-DROULERS & Erica LENNARD (1995). *Case di Scrittori*. (1ª ed. 1994. *Maisons d'Écrivains*. Paris. France : Éditions du Chêne). Milano: Tecniche Nuove, p.95

7. Philipp BLOM (2013). *El coleccionista apasionado*. Barcelona: Anagrama, p.293

Fig. 7. *Monks Room and Gallery*, John Soane, Casa Museo, Londres, 1824



museográfico y el espacio doméstico a la hora de mostrar objetos, o colecciones de objetos, que en vida de Soane la proximidad era mayor e incluso en algunos casos, los objetos ¡se podían tocar! Las pautas de contemplación han sido naturalmente modificadas, los criterios de catalogación y exposición han variado, así como la capacidad de admisión de público observador.

Así mismo la vitalidad del espacio doméstico museografiado no puede compararse con la *congelación existencial* de las viviendas museo, ligadas ya para siempre a las personas que las han creado.

Y dentro de las casas-contenedores transformadas finalmente en museo y retrato de su propietario y su de pasión personal, no se puede dejar de mencionar, –por su importantísima dimensión cultural–, la casa de Mario Praz (1896-1982) en el tercer piso del *Palazzo Primoli* en Roma (todavía visitable los viernes y los sábados), situada junto al Museo Napoleónico. El piso de Mario Praz es en sí un auténtico museo y *La casa della vita*, su relato apasionante y exquisito. Vitta (2008) escribe:

Se ne ha una illuminazione nella “casa” che Mario Praz si arredó nel corso di tutta una vita, con la quale infine la identificó: spazio perfettamente omogeneo, negli ambienti e negli arredi, tutto ispirato a uno stile neoclassico che ha dato forma alla sua esistenza. Ció spiega la natura autobiografica del libro in



Fig. 8. Escritorio de Sigmund Freud en 19 Bergasse,
Foto Edmund Egelman, Viena, 1938

cui egli ha descritto la su abitazione, stanza per stanza e oggetto per oggetto: non freddo inventario catalogatore, ma ripercorrimto appassionato della propria vita,”...⁸

El nexu entre objeto y dueño considera en vida del usuario una identidad compartida, los objetos que podemos asociar a determinadas personas como parte de su identidad, multiplican su personalidad en la complejidad que enmarca la exterioridad del cuerpo. Los objetos, en su parasitación, llegan a tener vidas múltiples. Su tiempo no es el de un poseedor solamente, y las sucesivas posesiones dan cuenta de esa pervivencia.

El camino inverso a la existencia proyectada de una persona en sus objetos se define como una especie de parasitación. El objeto vive, continúa su existencia gracias a que perdura a través de las personas, llamémoslas portadoras, utilizando el lenguaje de la medicina epidemiológica, es decir, el objeto se convierte en huésped, que por definición es un organismo que vive en otro ser vivo al que parasita.

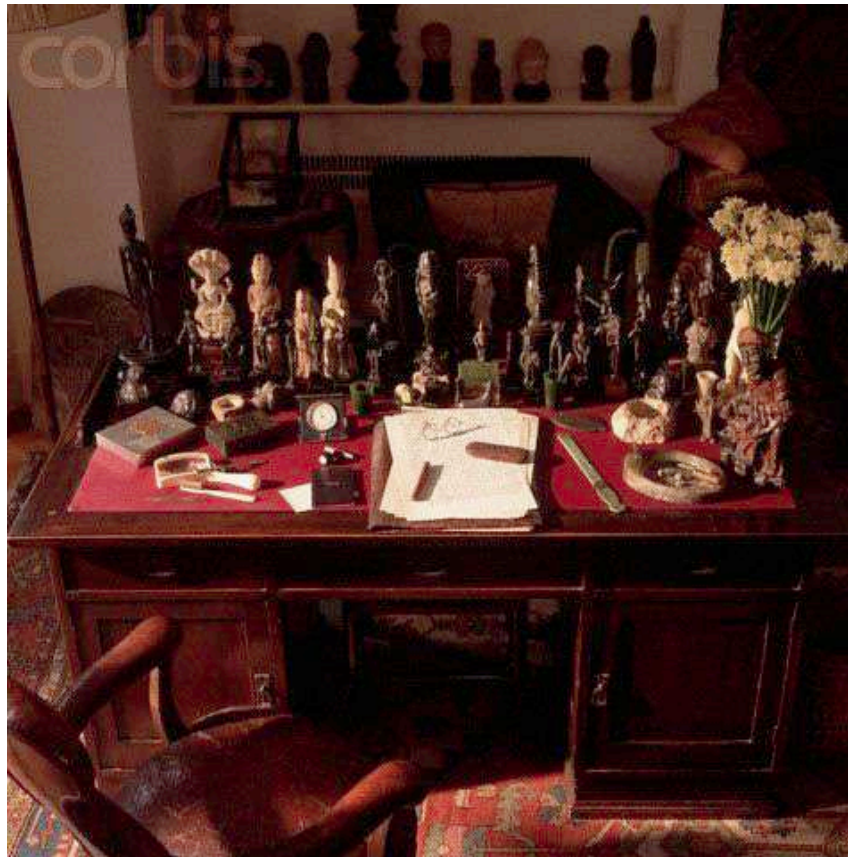
Una muestra perfecta y canónica de los objetos parasitando y perviviendo a una persona, no solamente por su funcionalidad o el valor afectivo, lo encontramos en el estudio de Sigmund Freud en Viena, en la casa de Bergasse, 19, donde desarrolló sus estudios más importantes sobre el

8. Maurizio VITTA (2008). *Dell'abitare, Corpi, spazi, oggetti, immagini*. Torino: Einaudi, pp.272-273

“Existe una luminosidad en la ‘casa’ que Mario Praz decoró a lo largo de toda su vida, con la que llegó a identificarse completamente: un espacio perfectamente homogéneo, de inspiración totalmente neoclásica en los ambientes y en las decoraciones que han dado forma a su existencia. Eso explica la naturaleza autobiográfica del libro en el que ha descrito su morada, habitación por habitación, objeto por objeto: no se trata de un frío inventario catalogador, sino del recorrido apasionado por su propia vida,”... (Trad. del A.).

Vid. Mario PRAZ (1995) *La casa della vita*. Milano: Adelphi.

Fig. 9. Escritorio de Sigmund Freud, Freud Museum, Londres, 2016



subconsciente y el psicoanálisis e immortalizado en el reportaje testimonial de Edmund Egelman en 1938.

Freud utilizaba los objetos de su colección –más de dos mil– como método de estudio e introspección, se podría decir que eran catalizadores, y tan sumamente importantes que Freud, a sus ochentaún años, estuvo a punto de perder la vida al no poder salir de Viena hacia Londres tras la Anexión de Austria a Alemania en marzo de 1938, -a pesar de obtener el visado-, por las dificultades burocráticas que impedían la exportación de bienes culturales fuera del *Reich* Alemán.

Freud lo consiguió en el verano de 1938 después de que Egelman registrara fotográficamente sus objetos así como la colocación y ambiente de su gabinete. El propio Freud llegó a reconocer que su pasión por el coleccionismo era solo la segunda en intensidad en comparación con su pasión por los habanos.

En todo caso la importancia instrumental de la colección resultaba para Freud evidente en su uso de la arqueología como metáfora del psicoanálisis. La relación de Freud con su colección de objetos iba más allá del objetivo del coleccionista, se trataba de una simbiosis activa e intelectualmente fructífera, como comenta Janine Burke (2007) en su texto *El santuario de un coleccionista de sueños*:

For Freud, the great enterprise of psychoanalysis and his art collection developed simultaneously, a symbiotic, nourishing relationship, each informing and

Fig. 10. Escritorio de Beethoven, Colección H.C.Bodmer HCB V9, *Beethoven Haus*, Bonn, Alemania, 2016



enriching the other.⁹

El estudio fue trasladado a Londres, o mejor dicho, el conjunto de los objetos que conformaban el universo científico y personal de Freud fue trasladado a Londres, 20 *Maresfield Gardens*, donde se recompuso en un contenedor suficiente que sobrevivió a la muerte de Freud en 1939. Su hija Anna lo mantuvo todo tras la muerte de su padre y hoy en día se puede visitar el universo objetual convertido en casa-museo que, como en tantos casos de personajes ilustres, deviene en retrato póstumo, memoria congelada en el tiempo. Así, los objetos nos muestran una vez más, de alguna manera, a la persona, sobre todo cuando han implicado una significación tan clara, y por supuesto la colección de Sigmund Freud ejemplifica que son los objetos y no la persona los que tienen algo más que contar y para los cuales, la “etapa Freud” no ha sido más que una eventualidad entre las historias apegadas a cada uno de ellos, sin duda, inenarrables más allá de las dataciones y contextualizaciones aportadas por los arqueólogos.

Otro ejemplo lo constituye el escritorio de Ludwig van Beethoven (1770-1827) cuya historia, como la de tantos objetos, sólo conocemos fragmentariamente, a través de sus distintas etapas de visibilidad, no sólo física, –como sucede con los objetos desenterrados–, sino también conceptual, científica, algo imposible en la mayoría de los pobladores de los museos de Arte o Historia que podamos visitar.

Stephan Zweig, además de ser un prolífico escritor, fue un apasionado mitómano y coleccionista. Su pasión por Beethoven tuvo su

9. Janine BURKE, *Sigmund Freud's Collection an Arqheology of the Mind*. Clayton: Monash University Museum of Art, 2007

“Para Freud, el gran proyecto del psicoanálisis y su colección de objetos de arte se desarrollan de forma simultánea, una retroalimentación simbiótica, en la que cada uno suministra información y enriquece al otro”. (Trad. del A.).

materialización, entre otras cosas, en la adquisición de su escritorio. En palabras de Fernando Savater (2015):

Su posesión más preciada, el escritorio de Beethoven con sus sencillos complementos utilitarios, representaba a sus ojos un campo de batalla donde el genio había luchado contra sus fantasmas y limitaciones, logrando superar los obstáculos. Ese escritorio era Austerlitz, no Waterloo. Y para él ese lugar físicamente reducido pero espiritualmente infinito era más importante y sugerente que el paisaje más hermoso, más impresionante que el mar o las grandes montañas. A Stephan Zweig no le interesó nunca la propia realidad, sea humana o natural, sino lo que los mejores artistas lograron hacer a partir de esos datos en bruto, insignificantes en sí mismos. ¡Y con qué arduo combate!¹⁰

Es decir, que Zweig usaba el escritorio de Beethoven para escribir, sumando así biografía tras biografía como un palimpsesto grabado sobre el objeto en lugar de sobre un pergamino. Al acabar la Gran Guerra Zweig se instaló en una colina próxima a Salzburgo, en *Kapuzinerberg*. En la casona se volvieron a acumular las preciadas posesiones de su colección, autógrafos, *memorabilia* y por supuesto, el escritorio. Años más tarde, ante la Anexión de Austria a Alemania y la persecución y el expolio que ya se manifestaba hacia los judíos, Zweig huyó a Gran Bretaña para no regresar jamás, llevándose consigo solamente los elementos más transportables de su colección, en aquel momento, la más importante colección de manuscritos del mundo.

En 1936, Heinrich Hintermann, un intermediario austriaco, envió a Martin Bodmer, un importante coleccionista suizo, un catálogo compuesto por trescientos cuatro lotes pertenecientes a la Colección Zweig, correspondientes a intelectuales y escritores en lengua alemana con manuscritos y partituras musicales. Sin dudar, Bodmer adquirió la práctica totalidad y en los años posteriores continuó comprando más objetos de la Colección Zweig.

El musicólogo Max Unger jugó un papel esencial en dicha operación y recogió del propio Zweig el deseo expreso de que su colección fuera a integrarse en la de Bodmer, completando así uno de los fondos, quizás el más importante, de documentación y objetos del compositor. Antes de dejar su país, Zweig le confesó a Unger: “Probablemente dejaré de coleccionar cosas, bastante tengo con coleccionarme a mí mismo”.¹¹

Desde luego no se ha estudiado lo suficiente el *eclipsamiento* del ser debido a la pérdida de los objetos personales, cuando estos componen en realidad una dimensión esencial en una vida. En el caso de Freud ¿hubiera acaso dejado Viena si no se hubiera podido salvar *in extremis* su colección? Zweig y su mujer Lotte lograron huir a Brasil para finalmente suicidarse en Rio de Janeiro en 1942; no sabemos si haber podido mantener su mundo, sus objetos queridos, de alguna forma su universo, hubiera bastado para que no tomaran aquella decisión, pero no cabe duda de que el desarraigo comienza por la pérdida de los objetos quizá antes que

10. Fernando SAVATER & Sara TORRES. *Aquí viven leones. Viaje a las guaridas de los grandes escritores*. Barcelona: Debate, 2015

11. Recuperado de http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?template=portal_en

por la de otras propiedades, como las moradas. Los objetos son siempre algo más personal y normalmente, insustituible.

En 1954 Bodmer hizo donación al *Beethoven Haus* de Bonn de todo su material concerniente al compositor materializando así por fin el sueño compartido por él y por Zweig (y quizá también, esté donde esté, por Beethoven). El escritorio Beethoven-Zweig, a partir de ese momento, dejó de ser un objeto vivo capaz de añadir memoria para convertirse en un nuevo objeto mudo capaz solamente de conservarla, en la *Beethoven Haus*. Desprendido de sus usuarios, ya fallecidos, y sin usuarios previsibles en el futuro, permanece como testimonio de procesos y personas, de creaciones y de recuerdos evanescentes y vivos solo en la documentación, en el testimonio que posibilitan los documentos. El ADN residual de Beethoven y Zweig habrá desaparecido ya debido a las concienzudas e inevitables limpiezas conservadoras.

Los objetos no siempre mueren, no desaparecen, pero al quedar encapsulados fuera de su función, como ya hemos visto, pierden inevitablemente una parte, a veces grande, de su esencia.

Ya no hablaríamos siquiera de un escritorio puesto que ya no se escribe en él, hablaríamos de un testigo material inerte, de un *sémiophore*, según el término acuñado por Krzysztof Pomian (2008) para referirse a los objetos que ya no tienen utilidad (utilidad material) pero que representan lo invisible, lo inaprensible, y desde luego, la dimensión de estos objetos atraviesa la historia y las biografías antes de quedar finalmente atrapados por el vidrio en su muda materialidad. Efectivamente ante el escritorio de Beethoven es mucho más lo que no podemos ver que lo que simplemente se nos muestra. Hay que leer pero aún así, nunca es suficiente.¹²

Parece que en realidad muchos museos son un resto del pasado, desde luego necesarios, pero inevitable y fríamente, contenedores de una colección de “seres sin vida”. Lo que se busca es lo que se encuentra, el testimonio mudo y lo mejor conservado posible. Cualquier otro intento acaba en general como un parque de atracciones, algo desgraciadamente tan habitual en los museos de ciencia o tecnología.

12. Vid. Ficha del escritorio de Beethoven, según se guarda en el archivo digital de la *Beethoven Haus*. Recuperado de http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&_dokid=i3869&_seite=1-1

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Carlos Solé Bravo

Doctor Arquitecto
csolebra@gmail.com

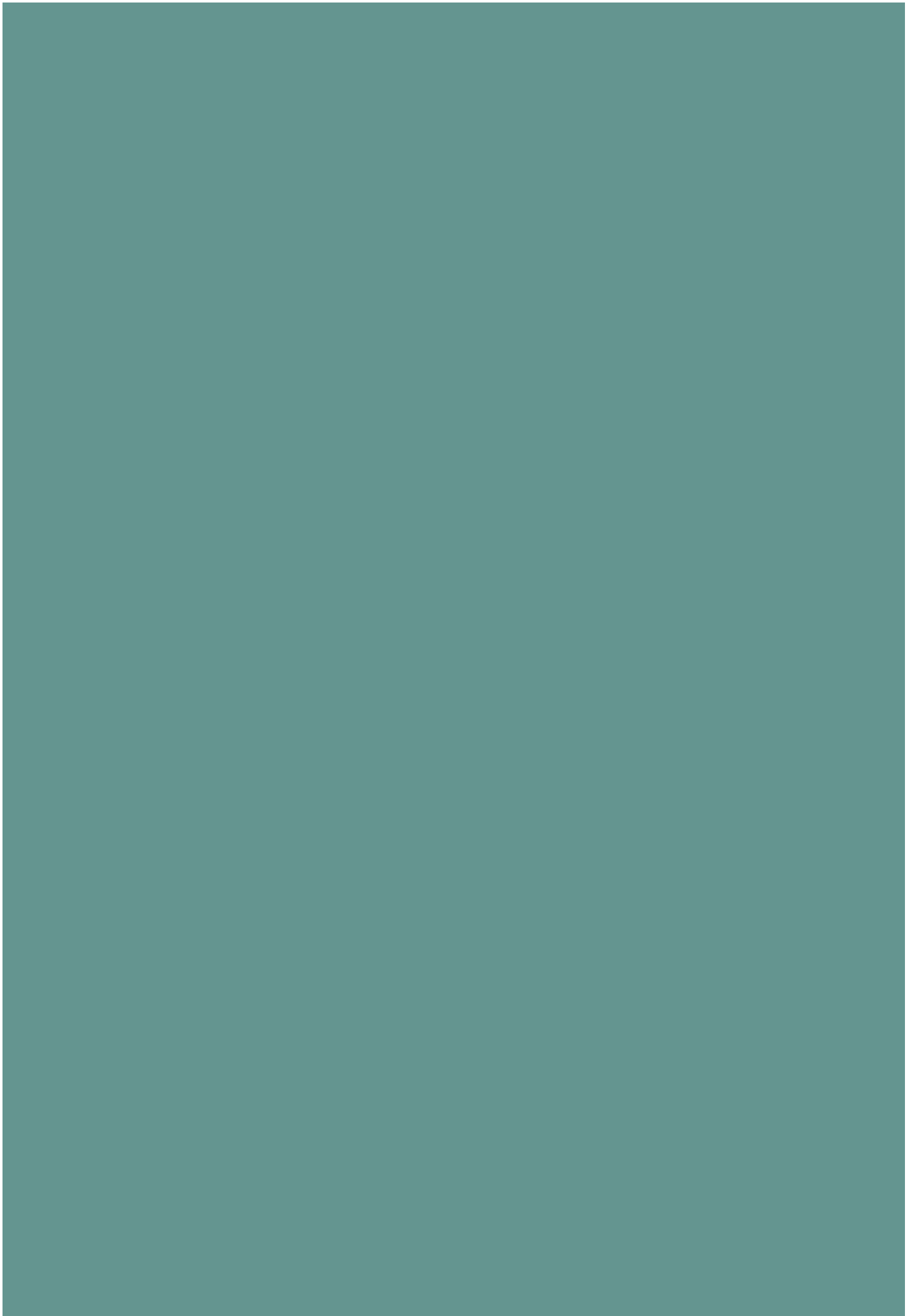
Reconstruyendo la casa tecnológica de los Foster en Hampstead / Reconstructing the Fosters technological house in Hampstead

Entre 1978 y 1979, Norman y Wendy Foster proyectan su propia vivienda en el exclusivo barrio londinense de Hampstead. El interés de este pequeño proyecto inconcluso trasciende sus propios méritos arquitectónicos: a su valor testimonial para analizar las influencias y obsesiones recurrentes en la obra de sus arquitectos, hay que añadir la claridad con la que refleja los trascendentes cambios acaecidos en la trayectoria de los Foster, así como su capacidad para abrir nuevas vías de exploración que encontrarán aplicación en proyectos posteriores del estudio. Con un marcado carácter experimental, constituye un singular intento por trasladar al ámbito doméstico la arquitectura de las primeras naves fabriles de los Foster. Una arquitectura —denominada por Reyner Banham “la nave bien servida”— que utiliza la integración de sistemas como principal herramienta proyectual. A caballo entre la contención formal del Sainsbury Centre y el expresionismo tecnológico del centro de distribución Renault en Swindon y del Banco de Hong Kong y Shanghái, la evolución del proyecto en sus distintas versiones ilustra, además, una transición desde la pretendida eficiencia de la arquitectura de la “nave bien servida” hacia el expresionismo tecnológico del denominado movimiento High-Tech.

Between 1978 and 1979 Norman and Wendy Foster design their own home in the exclusive neighbourhood of Hampstead. The interest of this small unfinished project transcends its own architectural merits, as it constitutes a valuable testimonial document to analyze the recurrent influences and obsessions of its architects; furthermore, it has the ability to open new lines of exploration which will find application in subsequent works of the practice. This experimental project constitutes a unique attempt to apply the architectural ideas behind the first Foster Associates' industrial buildings onto the domestic domain. An architecture which Reyner Banham referred to as “the well-serviced shed”. Saddled between the formal contention of the Sainsbury Centre and the technological expressionism of the Renault Distribution Centre in Swindon and the Hong Kong and Shanghai Bank, the evolution of the project through its different versions reflects a transition from the intended efficiency of the “well-serviced shed” towards the technological expressionism of the so-called High-Tech movement.

Norman Foster; tecnología; vivienda experimental; nave bien servida; integración de sistemas; High-Tech / Norman Foster; technology; experimental house; well-serviced shed; systems integration; High-Tech

Fecha de envío: 20/05/2017 | Fecha de aceptación: 25/11/2017



El proyecto de la casa de Norman y Wendy Foster en Hampstead es, en realidad, muchos proyectos. La abundante documentación, en su mayoría inédita, existente en los archivos de Foster + Partners, así como el testimonio directo de sus principales protagonistas, a través de conversaciones, permiten reconstruir la evolución del proceso de diseño. Un proceso que no es lineal, sino que abre vías simultáneas de exploración que evolucionan en paralelo al resto de la producción del estudio nutriéndose de ella y, al mismo tiempo, contaminándola.

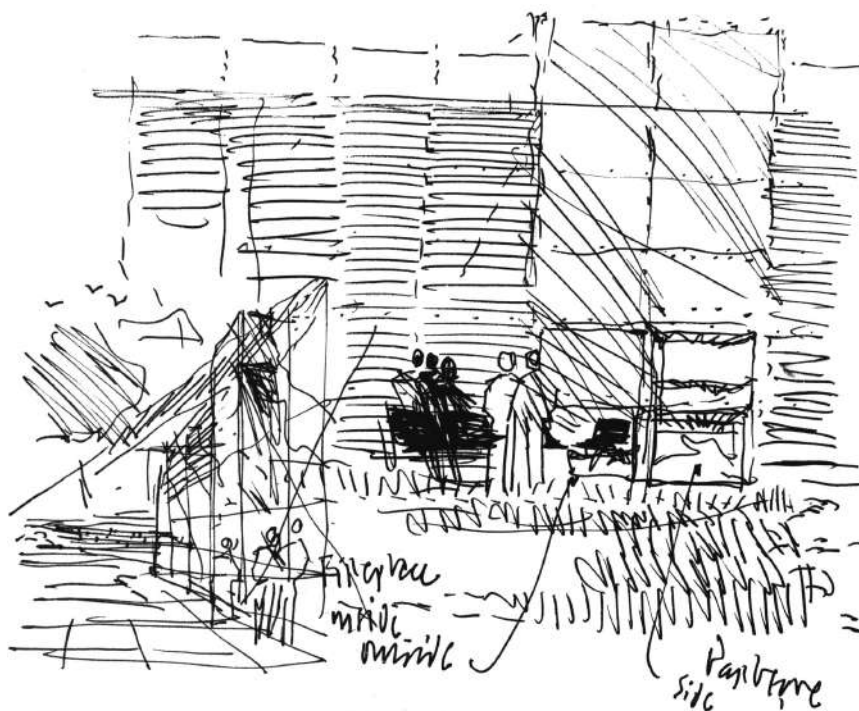
La reconstrucción del proyecto en sus distintas etapas permite, además, analizar el método de trabajo de los Foster. Un método que, basado en una aproximación multidisciplinar y fundamentado en un riguroso planteamiento del problema, consiste en la exploración de múltiples versiones que son llevadas hasta sus últimas consecuencias. Este exhaustivo método de diseño, sustentado en la elaboración de dibujos, maquetas y prototipos a escala real, permite sopesar un amplio abanico de posibilidades con el fin de identificar la solución óptima. Se trata, no obstante, de un proceso que, como el propio Norman Foster admite, “raramente constituye un recorrido simple y lineal, sino que resulta mucho más tortuoso de lo inicialmente esperado”.¹

El interés de este pequeño proyecto inconcluso trasciende sus propios méritos arquitectónicos: a su valor testimonial para analizar las influencias y obsesiones recurrentes en la obra de sus arquitectos y a su capacidad para sintetizar su ideario, hay que añadir la claridad con la que refleja los trascendentes cambios acaecidos en la trayectoria de los Foster, así como su capacidad para abrir nuevas vías de exploración que encontrarán aplicación en proyectos posteriores del estudio.

No es posible comprender el proyecto en Hampstead sin atender al ambiente de euforia tecnológica compartido por toda una generación de arquitectos e ingenieros que presenciaron con entusiasmo los importantes avances científicos y tecnológicos acontecidos tras la Segunda Guerra Mundial. Una atmósfera de optimismo tecnológico que fue particularmente intensa en aquellos países que, como Inglaterra, fueron la cuna de la Revolución Industrial. La euforia tecnológica de los Foster se evidencia en su admiración por los productos tecnológicos más avanzados

¹ Foster, Norman. “With Wendy,” en *On Foster...Foster On*, ed. David Jenkins, London: Prestel, 2000, p. 549.

Fig. 1. Casa Foster en Hampstead, versión 1, julio de 1978: croquis de Norman Foster. © Foster+Partners



de su tiempo. Imágenes de diseños icónicos de los años 50 y 60 —como el cazabombarderos Vulcan, la bicicleta Moulton, el planeador Caproni A-21S y el Apollo Lunar Lander— engalanan las paredes del estudio en Fitzroy Street, donde los Foster proyectan su casa.

Heredera de una larga tradición de casas de arquitectos modernos que, por diversos motivos y con diversos fines, adoptaron la vivienda unifamiliar propia como campo de elaboración de sus propuestas formales, la casa de los Foster en Hampstead constituye un banco de pruebas nacido con una clara vocación experimental: “una serie de exploraciones privadas con potencial para ser utilizadas posteriormente en edificaciones públicas”.²

Pero a pesar de su carácter experimental, lejos de plantearse como un ejercicio teórico, el proyecto en Hampstead responde a un programa real y a un emplazamiento concreto: una parcela de unos 1.600 metros cuadrados que los Foster adquieren con el propósito de construir una vivienda familiar, que planean habitar junto a sus dos hijos. El volumen edificado, desarrollado principalmente en una sola planta, se posa sobre el terreno como un contenedor ligero, caracterizado por la regularidad de su estructura portante expuesta al exterior y por la variedad de sus fachadas, en las que no es posible reconocer una composición de llenos y vacíos, sino un mosaico de cerramientos de distintas cualidades y texturas.

Esta aparente despreocupación formal sugiere la idea de un edificio inacabado, en constante estado de transformación. En contraste con el carácter permanente de las viviendas aledañas, la casa ofrece un aspecto industrial, propio de una construcción despreocupada por cualquier

² Lambot, Ian, ed. *Foster Associates Buildings and Projects Volume 2: 1971-1978*, Surrey: Watermark, 1989, p. 126.

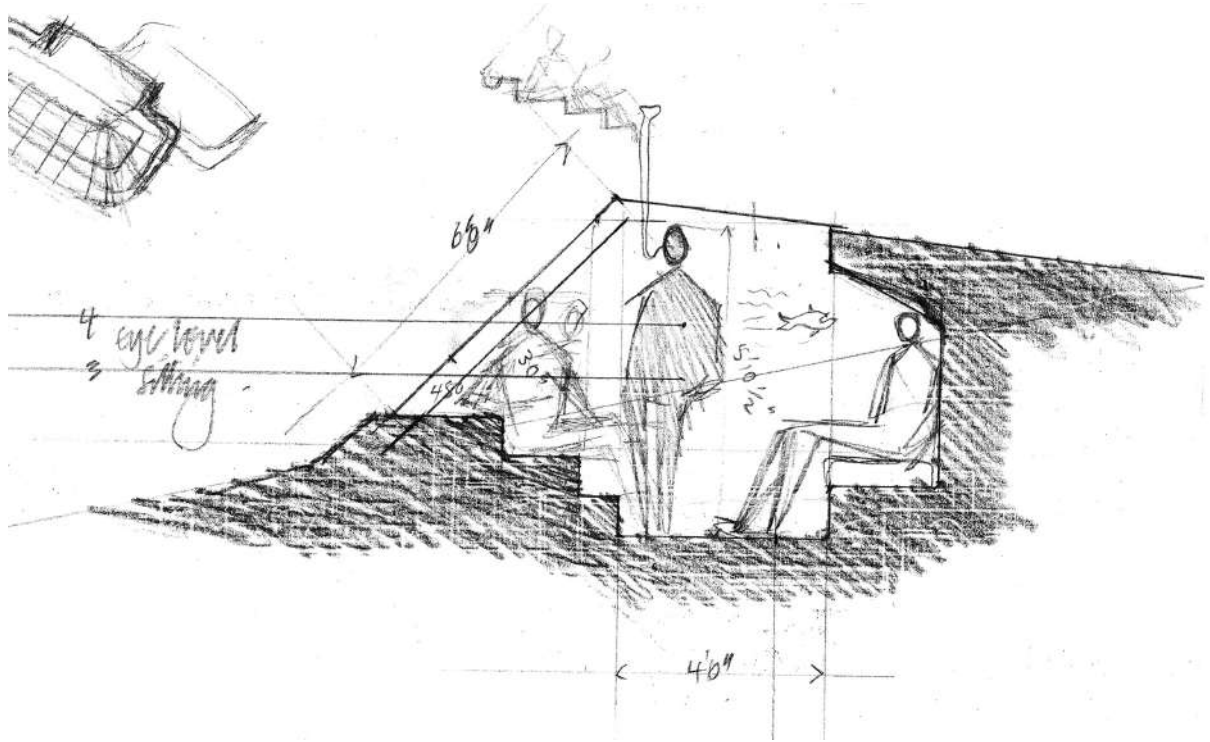


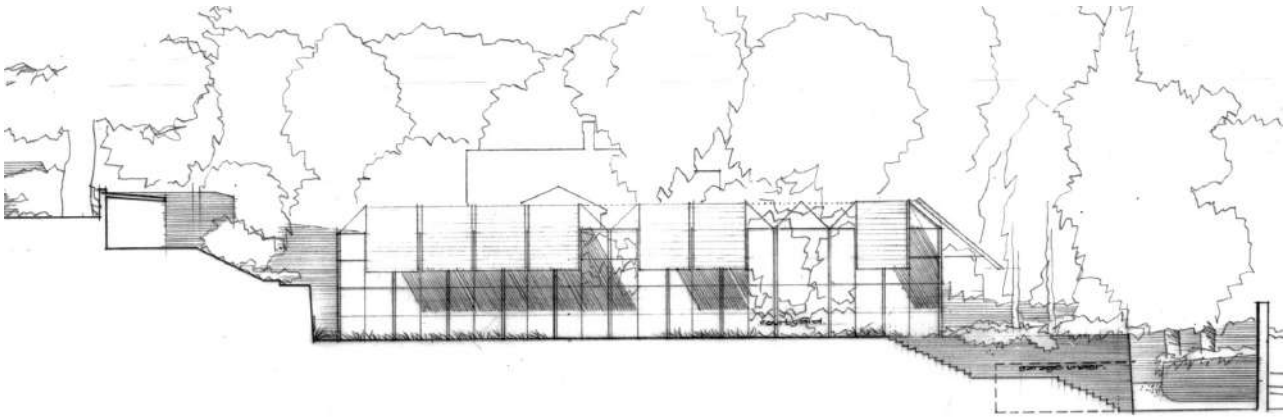
Fig. 2. Cockpit en Cornwall: croquis de Norman Foster. © Foster+Partners

responsabilidad representativa, en la que la envolvente, concebida como un sistema, surge como la respuesta adecuada de cada uno de sus componentes a las necesidades de sus habitantes en cada momento.

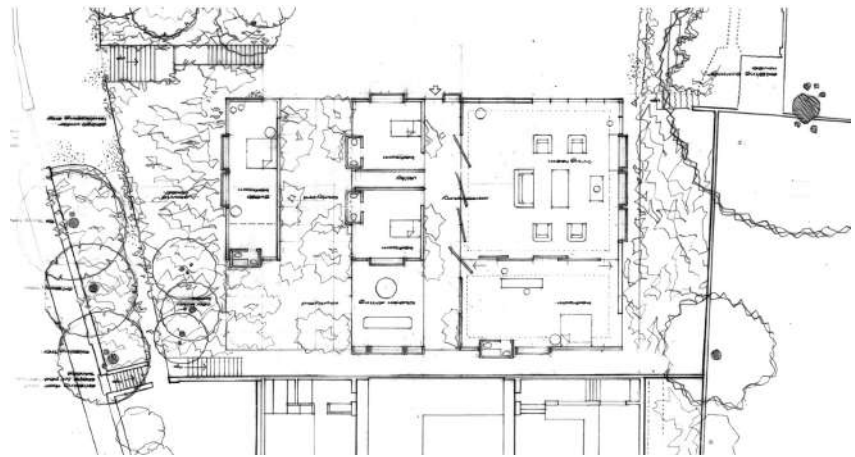
Estas cualidades convierten a la vivienda en Hampstead en una obra sin precedentes en la producción de los Foster, cuyas anteriores obras residenciales, que marcan el inicio de su andadura con el Team 4,³ reflejan todavía una tensión entre el empleo de métodos constructivos tradicionales y la alta tecnología. Esta tensión se manifiesta en la dualidad tecnológico-vernácula del Cockpit en Cornwall —con su basamento semienterrado de hormigón y su cerramiento acristalado que evoca la cabina de un avión—, y en el contraste entre la hermeticidad de los paramentos de ladrillo visto y la transparencia de los acristalamientos inclinados de las viviendas en Murray Mews en Londres, la casa Creek Vein en Cornwall y la casa Jaffe en Radlett. A diferencia de la casa en Hampstead, estas viviendas están compuestas a partir de la concatenación de estancias de diversa entidad y, por su espacialidad, constituyen interesantes desarrollos del “raumplan loosiano”.

Pero estas primeras obras residenciales de los Foster —fieles a la “legibilidad constructiva” promulgada por los arquitectos de lo que Banham denominó el “Nuevo Brutalismo”— dependían excesivamente de un buen oficio artesanal, difícil de obtener en un mundo cada vez más industrializado. Los problemas de infiltración de agua, la mala calidad de los acabados y las dificultades en las uniones entre elementos experimentados durante la construcción de las viviendas en Murray Mews —propios de la imperfección de los sistemas constructivos

3 El Team 4 fue el estudio de arquitectura formado en 1963 y disuelto en 1967, inicialmente integrado por Norman Foster, Richard Rogers y sus respectivas parejas Wendy Cheesman y Su Rogers.



Figs. 3 y 4. Casa Foster en Hampstead, versión 1, julio de 1978: alzado y planta por Norman Foster. © Foster+Partners



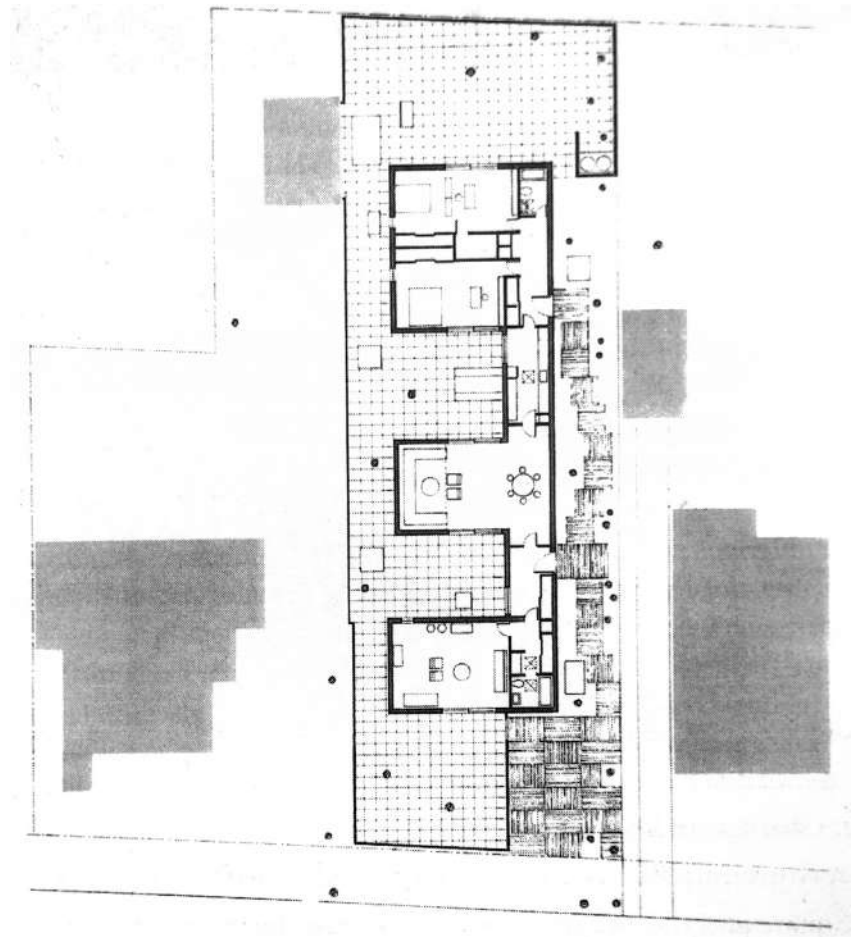
tradicionales *in situ*—, así como un obsesivo interés por controlar la calidad técnica de sus obras, propició que los Foster exploraran métodos alternativos de construcción, más acorde con el espíritu tecnológico de su época.

El Bean Hill Housing en Milton Keynes fue el primer edificio residencial de los Foster proyectado con elementos prefabricados. Sin embargo, el rechazo suscitado entre sus ocupantes, acarreó numerosas alteraciones que provocaron que el proyecto original quedara prácticamente irreconocible. Esta amarga experiencia evidenció la resistencia que el ámbito doméstico ofrece a la experimentación tecnológica. Un reto que, no obstante, los Foster se propusieron afrontar en su propia vivienda en Hampstead.

Las primeras versiones de la casa, delineadas por Norman Foster en julio de 1978, carecen de la complejidad espacial de las obras residenciales del Team 4, y denotan la influencia de los modelos organizativos domésticos propuestos por Serge Chermayeff y Christopher Alexander en *Community and Privacy*.⁴ Estos modelos domésticos están caracterizados por la

⁴ Serge Chermayeff puso a disposición de Norman Foster un borrador de *Community and Privacy* antes de su publicación en 1963. Un libro que ejerció una profunda influencia no sólo en el proyecto de la casa en Hampstead, sino también en el método de trabajo de los Foster.

Fig. 5. Casa Chermayeff en Lincoln Street, New Haven: planta. Powers, Alan. *Serge Chermayeff: Designer, Architect, Teacher*, London: Riba Publications, 2001, pp. 242.



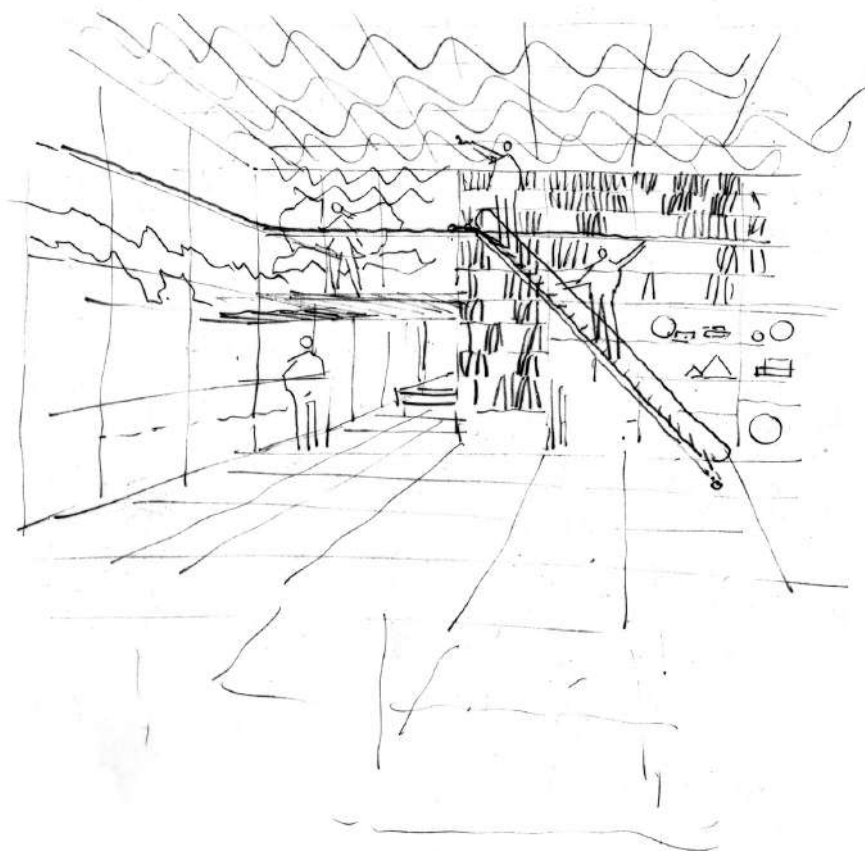
presencia de patios intercalados que jerarquizan los distintos dominios de la casa para procurar distintos grados de privacidad. Un modelo que, en 1962, Chermayeff aplicó en su propia vivienda en New Haven.

Atendiendo a la importancia otorgada por Chermayeff y Alexander a la localización estratégica de los denominados “núcleos mecánicos”, los Foster desplazaron todos los elementos accesorios al perímetro de la vivienda. Siguiendo una estrategia opuesta a la del mástil central mecánico “fulleriano” de la casa Dymaxion —que Siegfried Giedion criticó por tiranizar el espacio doméstico—,⁵ esta primera versión propone un esquema descentralizado, que permite liberar el centro de la casa de todo aquello susceptible de coartar la flexibilidad del espacio interior. Esta estrategia fue recurrente en la obra posterior de los Foster y, en particular, en sus edificios en altura, como el banco de Hong Kong y Shanghái en Hong Kong, la Century Tower en Tokio y la sede de Commerzbank en Frankfurt.

Pero la influencia de *Community and Privacy* trasciende la mera organización funcional de las estancias de la casa: el proceso de diseño descrito por sus autores es, sobre todo, clave para comprender el método de

⁵ Giedion, Siegfried. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford: Oxford University Press, 1948, p. 720.

Fig. 6. Casa Foster en Hampstead, versión 2, julio de 1978: croquis por Norman Foster. © Foster+Partners



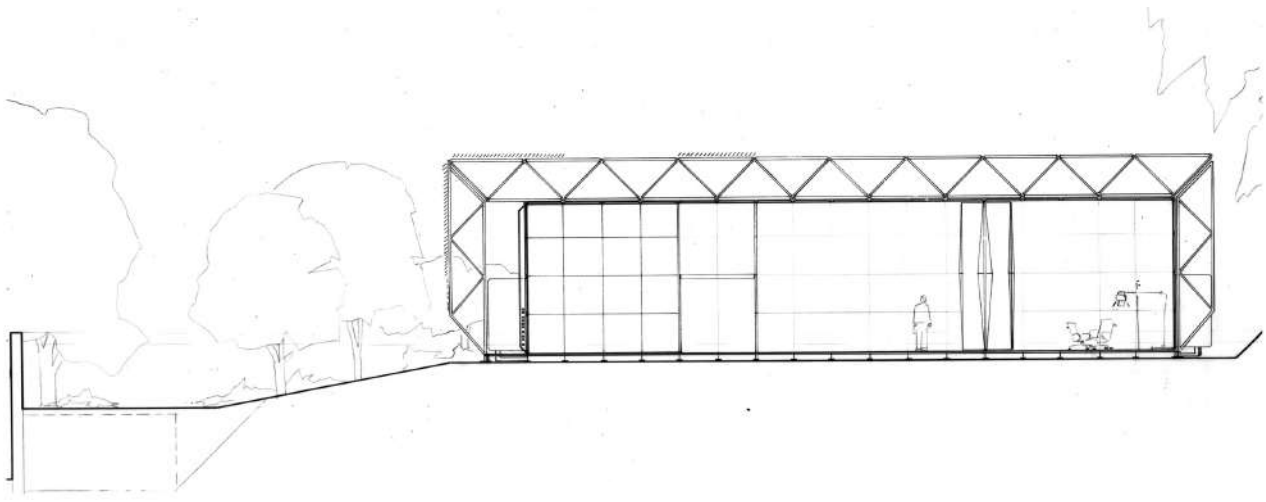
trabajo de los Foster. Un método en el que la forma aspira a constituir “la expresión ordenada de una necesidad; el producto final de un proceso de respuesta a tensiones”⁶ y que, por tanto, exime *a priori* al arquitecto de cualquier voluntad de expresión personal o artística.

En su segunda versión, de julio de 1978, la vivienda se reduce a un escueto contenedor prismático cuya estructura de grandes luces confiere total libertad en la distribución interior del programa funcional. Se trata de “un esqueleto estructural combinado con una serie de unidades modulares intercambiables”,⁷ una nave diáfana de pórticos bidireccionales de acero, formados por esbeltos pilares en celosía y vigas trianguladas, arriostrados mediante cruces de San Andrés que, expuestas al exterior, convierten a la estructura en el elemento preponderante de la composición doméstica.

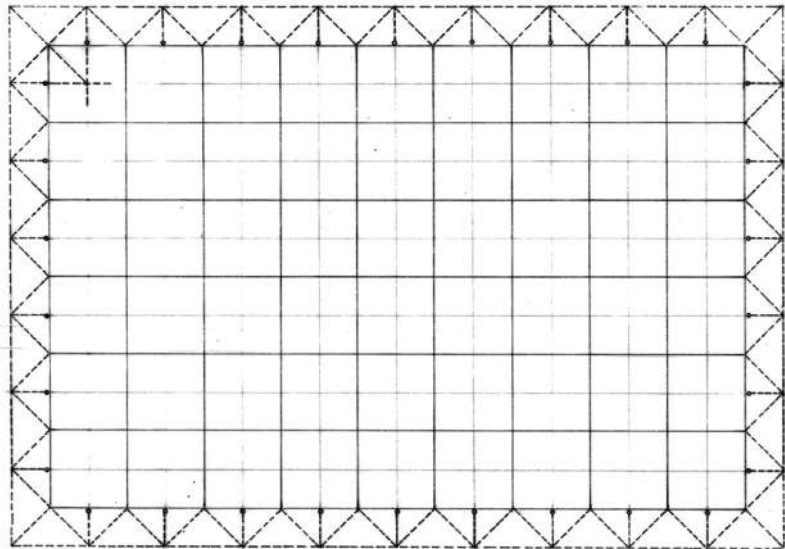
De este modo, los Foster intentan trasladar por primera vez al ámbito doméstico la arquitectura a la que Reyner Banham se refirió como la “nave bien servida”. Un modelo previamente ensayado en proyectos como la fábrica de Reliance Controls en Swindon —proyectada junto a Richard Rogers en el Team 4—, las oficinas piloto para IBM en Cosham y el Sainsbury Centre en Norwich —ambos realizados en el seno de

6 Chermayeff y Alexander. *Community and Privacy*, London: Anchor Books, 1965, p. 108.

7 *Foster Associates: introduction by Reyner Banham*, London: RIBA Publications, 1979, p. 68.



Figs. 7 y 8. Casa Foster en Hampstead, versión 3, agosto de 1978: sección y planta. © Foster+Partners



Foster Associates—. Todos ellos constituyen contenedores neutros, modulares, en los que la estructura, las instalaciones y los equipamientos accesorios son confinados al perímetro, propiciando espacios interiores diáfanos, luminosos y flexibles.

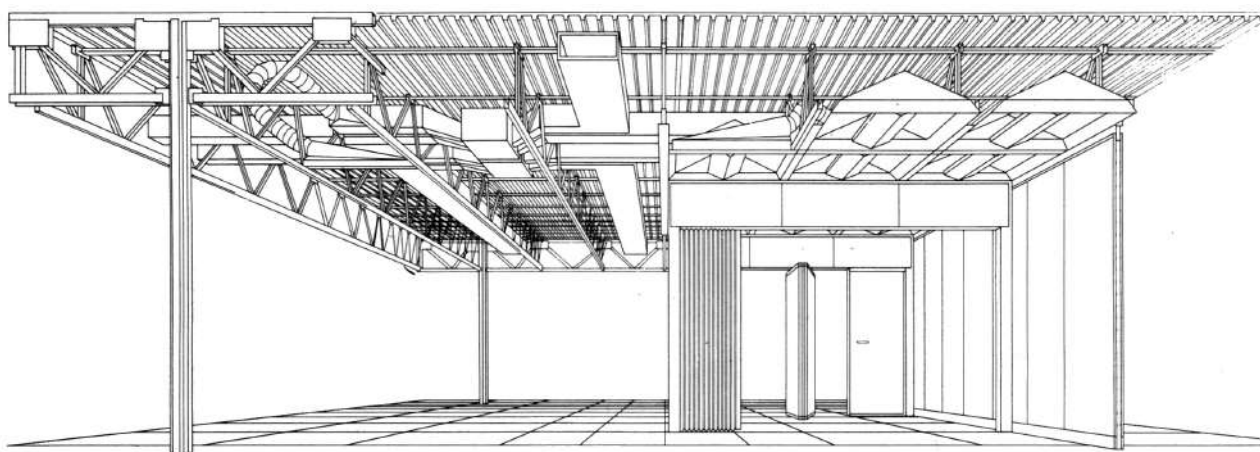
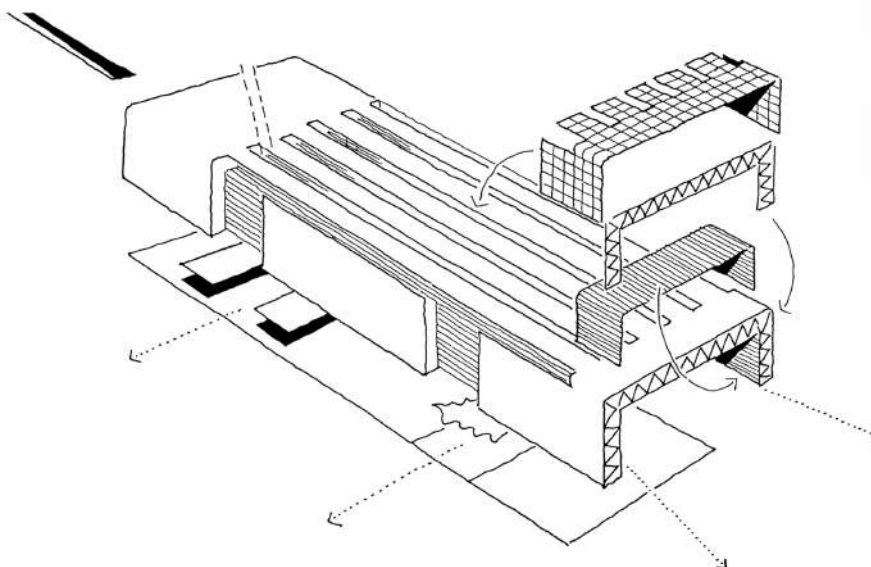
A caballo entre la contención formal del Sainsbury Centre y el expresionismo tecnológico de la fábrica Renault en Swindon y del Banco de Hong Kong, la evolución del proyecto en Hampstead expresa, a través de sus distintas versiones, la transición entre el funcionalismo tecnológico de los proyectos de la “nave bien servida” y la arquitectura del denominado estilo High-Tech. Un término que, como advierte Colin Davies, todos los arquitectos High-Tech —presuntos herederos del funcionalismo del primer Movimiento Moderno— coinciden en repudiar.⁸

Denotando su origen fabril, la casa evoluciona, en su versión de agosto de 1978, hacia una nave completamente diáfana de pilares y vigas trianguladas que, expuestas al exterior, procuran a sus habitantes un espacio perfectamente rectangular, flexible y eficiente. Oculto tras la fachada,

8 Davies, Colin. *High Tech Architecture*, London: Thames and Hudson, 1991, p. 6.

Fig. 9. Sainsbury Centre for Visual Arts en Norwich: axonometría explotada.
© Foster+Partners

Fig. 10. Ezra Ehrenkrantz, SCSD: sección fugada. Ehrenkrantz, Ezra D. *Architectural Systems*, New York: Mc Graw-Hill, 1989, p. 142

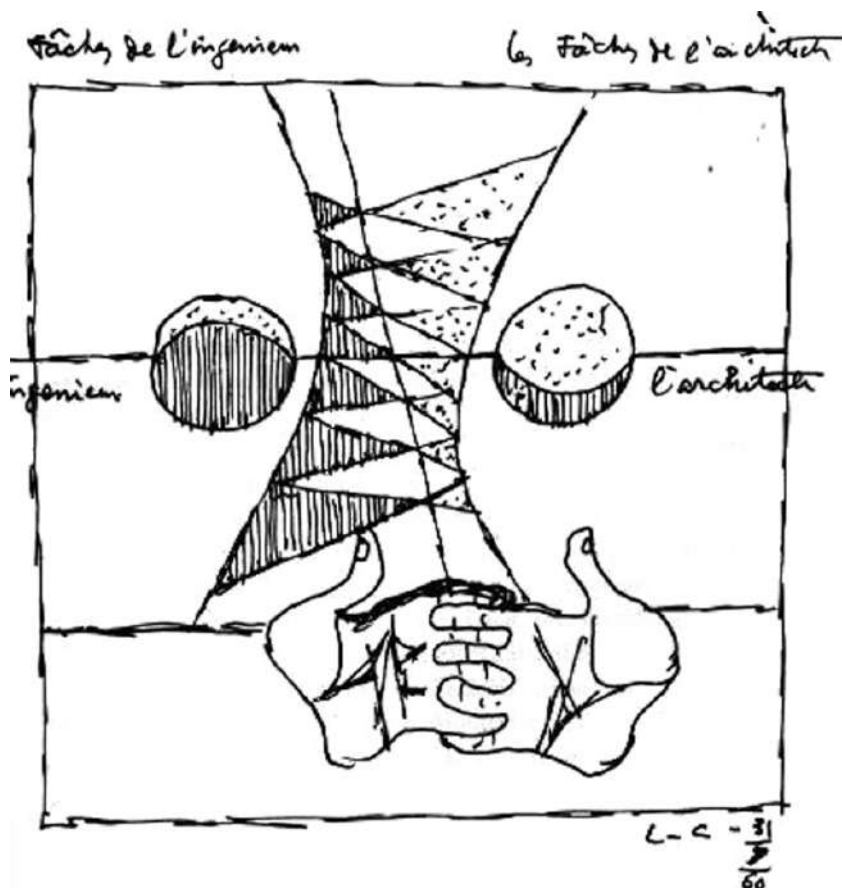


sobre el falso techo y bajo el suelo técnico modular, el “dominio de las máquinas” es segregado del “dominio de las personas”⁹ para dotar al espacio doméstico de un grado de flexibilidad propio de una fábrica. Si bien no se trata de una “nave extruida”, dado que los pórticos están dispuestos bidireccionalmente, la casa parece anticipar la solución de esqueleto perimetral triangulado adoptada en el Sainsbury Centre, inaugurado un año más tarde.

Tan deudora del programa de las *Case Study Houses* como de la escuela de los Smithson en Hunstanton, la “nave bien servida” de los Foster encuentra en la integración de sistemas su principal estrategia proyectual. Esto supone la concepción del edificio como un complejo organizativo resultante de la jerarquización consciente de sus sistemas (instalaciones mecánicas, eléctricas, estructura, cerramientos, núcleos de comunicación vertical, equipos accesorios, etc.). El concepto de integración

⁹ Moore, Charles, Allen, Gerald y Lyndon, Donlyn. *The Place of Houses*, New York: Henry Holt & Co, 1979, p. 82.

Fig. 11. Le Corbusier, *Urbanisme*, París: 1926



actúa, por tanto, como mediador entre arquitectura y tecnología, procurando “un marco explícito para seleccionar y combinar los componentes del edificio de modo propositivo e intencionado”.¹⁰

Si bien los orígenes remotos de esta estrategia pueden remontarse al Crystal Palace del jardinero y arquitecto Joseph Paxton y el constructor Charles Fox, a los edificios de la Escuela de Chicago, a la fábrica Larkin de Frank Lloyd Wright, y a la distinción entre espacios servidores y servidos en los proyectos de Louis I. Kahn y el ingeniero August Komendant; fue la obra Ezra Ehrenkrantz la que ejerció una influencia directa sobre la “nave bien servida” de los Foster. Concretamente el *School Construction Systems Development* (SCSD), un sistema constructivo destinado a la provisión de edificios escolares eficientes y de bajo coste, que Norman Foster descubrió durante su estancia en los Estados Unidos.

Frente a los sistemas cerrados de prefabricación —propios de las propuestas de postguerra de Marcel Breuer, Walter Gropius y Konrad Wachsmann— cuyos componentes estaban predeterminados, quedando el arquitecto obligado a desarrollar su vocabulario específico, Ehrenkrantz proponía sistemas abiertos, cuyos elementos integrantes —estructuras, instalaciones, particiones, etc.— eran compatibles con otros sistemas y con componentes industriales estándar.

¹⁰ Bachman, Leonard R. *Integrated Buildings: The Systems Basis of Architecture*, Hoboken: John Wiley & Sons, 2003, p. 4.

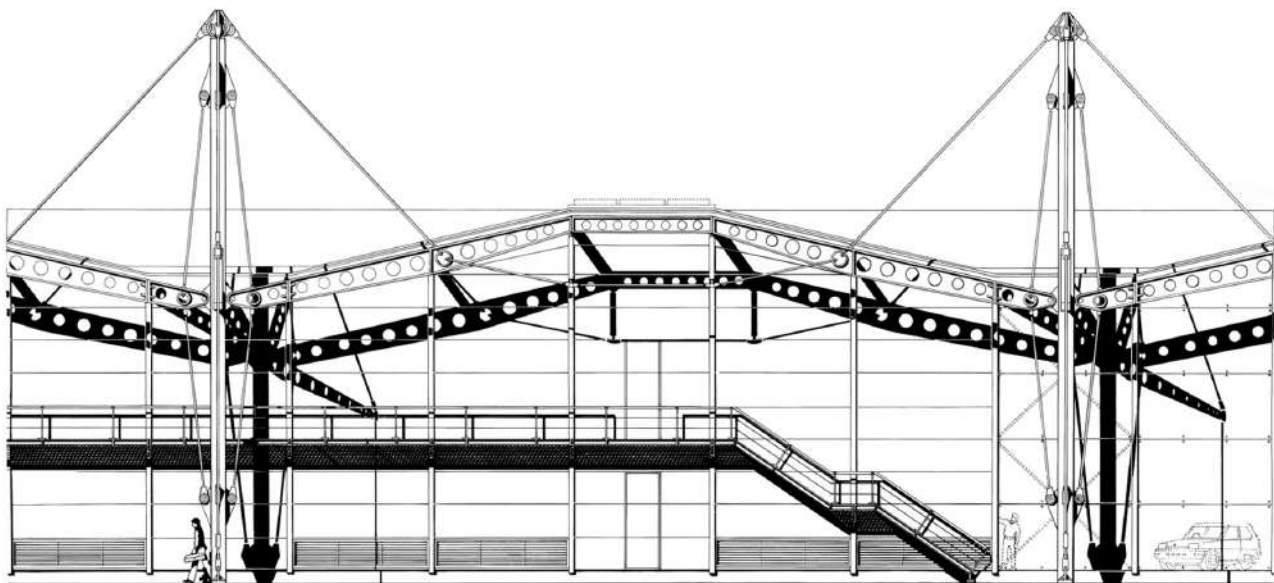


Fig. 12. Centro de distribución Renault en Swindon: alzado. © Foster+Partners

Esta aproximación sistémica al diseño exige una estrecha colaboración multidisciplinar entre arquitectura e ingeniería desde las primeras etapas de diseño. En este sentido, las aportaciones de los ingenieros Anthony Hunt (estructuras) y Loren Butt (instalaciones) fueron decisivas no sólo en el proyecto en Hampstead, sino también en la evolución de la arquitectura de la “nave bien servida” de los Foster desde sus inicios en el Team 4.

Conviene recordar cómo el cambio de paradigma en la concepción de la colaboración entre arquitectura e ingeniería —ya anunciado por Le Corbusier en su diagrama fundacional del ASCORAL—, cobró particular vigencia en la Inglaterra de postguerra, gracias al trabajo del arquitecto e ingeniero Owen Williams —cuyo edificio para el Daily Express Foster admiró desde su juventud en Manchester—, a la obra del ingeniero danés Ove Arup y el grupo Tecton, encabezado por Berthold Lubetkin, así como a la colaboración entre el ingeniero Felix J. Samuely con los arquitectos Erich Mendelsohn y Serge Chermayeff en el De La Warr Pavilion en Bexhill-on-Sea.

Durante los años sesenta, Anthony Hunt —discípulo de Felix Samuely—, Peter Rice y Ted Happold —discípulos de Ove Arup—, lideraron la ingeniería de estructuras en la arquitectura británica durante los años sesenta y setenta, gracias a sus numerosas colaboraciones con los estudios de Norman Foster y Richard Rogers. A pesar de las influencias mutuas, mientras que Hunt —al frente de un pequeño estudio— abogaba por el uso de estructuras ligeras, económicas, severamente optimizadas y basadas en el uso eficiente de un número limitado de elementos constructivos estandarizados, Peter Rice —en el seno de una gran corporación como Arup & Partners— demostró una gran sensibilidad para dotar a sus propuestas estructurales de cualidades expresivas, adoptando soluciones que requerían la participación del ingeniero en la producción industrial de componentes hechos “a medida” para el edificio.

El proyecto de la casa de los Foster en Hampstead marca el final de la colaboración de Tony Hunt con los Foster quienes, en sus más

Figs. 13 y 14. Casa Foster en Hampstead, versión 4, octubre de 1978: sección y planta. © Foster+Partners

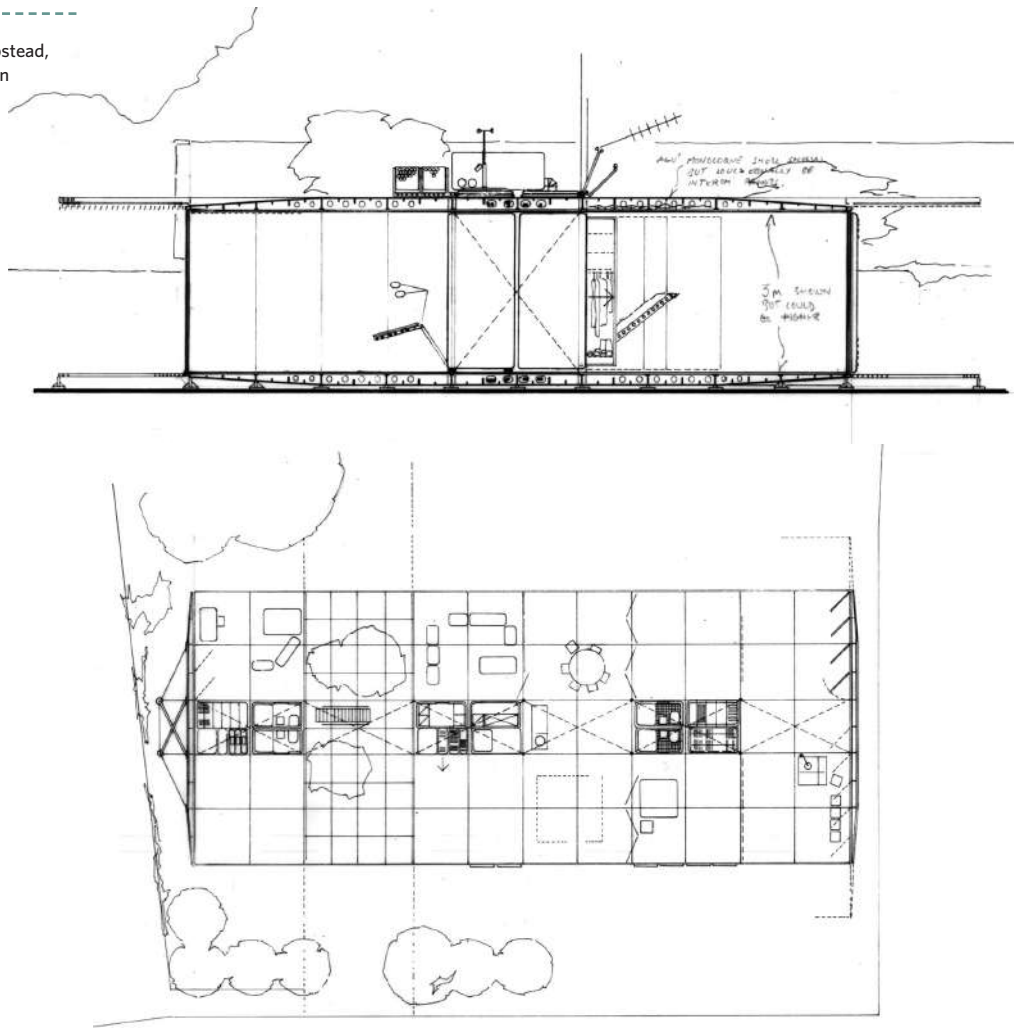
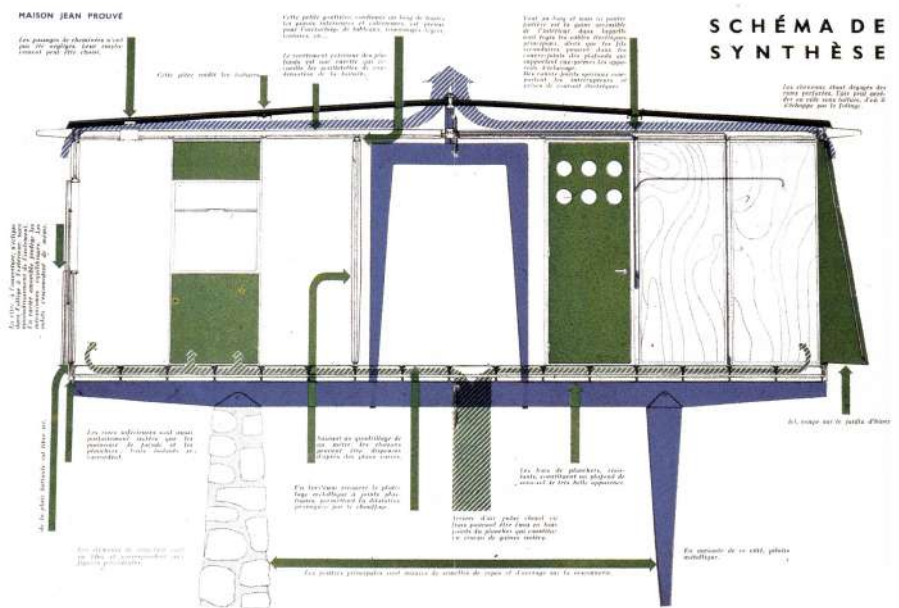


Fig. 15. Jean Prouvé, estudios para vivienda prefabricada. © Centre Pompidou



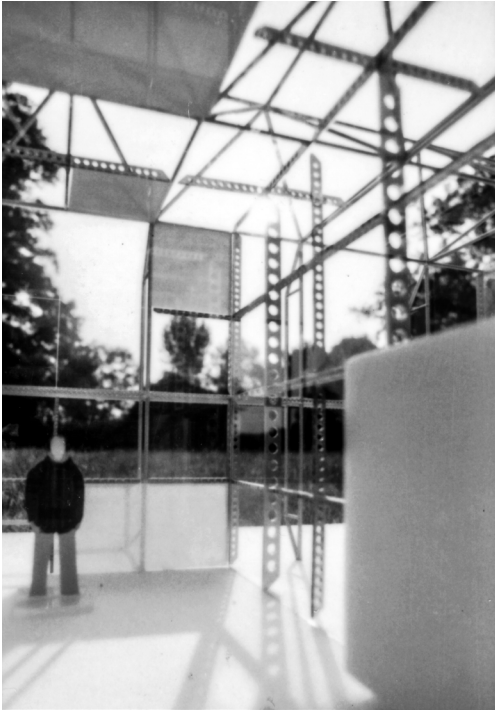


Fig. 16. Casa Foster en Hampstead, versión 5, noviembre de 1978: maqueta. © Foster+Partners

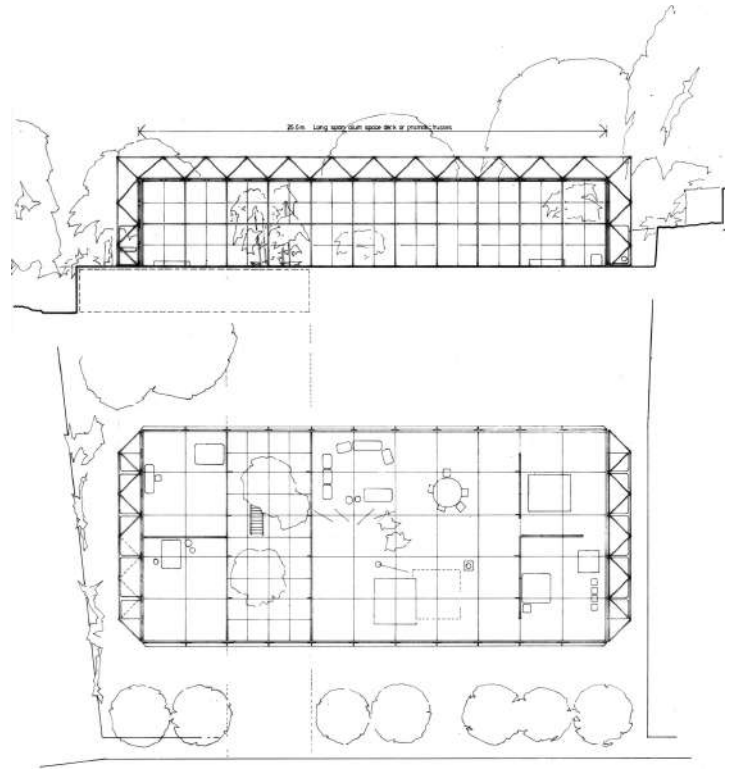


Fig. 17. Casa Foster en Hampstead, versión 6, noviembre de 1978: sección y planta por Richard Horden. © Foster+Partners

importantes proyectos internacionales, en pleno auge del movimiento High-Tech, prescindieron de los servicios de Hunt en favor de la firma internacional Arup Associates. Sin embargo, edificios como el banco de Hong Kong y Shanghai, fruto de esta nueva colaboración, poco tienen ya que ver con el compromiso con la eficacia, la economía y la ligereza de las estructuras de Hunt.

Perseverando en su empeño por construir el armazón de su casa en aluminio, las siguientes versiones de la casa, de octubre de 1978, presentan una compleja solución estructural consistente en dos filas de esbeltos pilares circulares que, dispuestos a ambos lados de la espina de servicio, sostienen una estructura de cubierta monocoque con costillas de refuerzo de aluminio que, como si de las alas de un avión se tratara, se extienden en voladizo hacia ambos lados de la casa, formando dos porches con lamas orientables de aluminio que recorren la vivienda a lo largo de sus dos fachadas longitudinales, permitiendo ampliar el programa doméstico hacia el jardín.

Estas soluciones, en las que estructura, instalaciones y zonas de servicio se aglutinan a lo largo de una espina central, liberando el perímetro de la vivienda, parecen rendir homenaje a los prototipos residenciales de pódico axial proyectados por Jean Prouvé en los años 40. Proyectos experimentales en los que éste traslada al campo de la arquitectura su experiencia en la técnica de la chapa plegada de aluminio, aplicada al diseño de mobiliario. Influidas por las mencionadas “maisons-à-portiques” y por los prototipos de la Maison Tropicale de Prouvé, así como por las viviendas proyectadas en los años 50 por Paul Rudolph en Florida, en estas versiones de la casa confluyen el primitivismo de la cabaña vernácula con la sofisticación tecnológica de las estructuras monocoque en aluminio.

Fig. 18. Casa Eames en Santa Mónica
fotografiada por Norman Foster en 1961.
© Foster+Partners



La famosa casa de los Eames en Santa Mónica, considerada en su día el arquetipo del hogar moderno, ejerció una profunda influencia sobre toda una generación de arquitectos y, muy especialmente sobre los arquitectos británicos. Entre ellos Norman Foster quien, recién terminados sus estudios de postgrado en la Universidad de Yale, quedó fascinado por la frescura de una arquitectura concebida a partir de componentes directamente sacados del catálogo Truscon, ensamblados en tan sólo día y medio como si de un juego de Meccano se tratara. Por ello, no sorprende que el propio Norman Foster describa su proyecto en los siguientes términos: “la idea es crear un marco flexible, un marco que engloba el suelo, las paredes y el techo, para que en ese marco la planta sea completamente cambiable”.¹¹

11 Foster, Norman. “Frontiers of Design,” conferencia pronunciada en el RIBA en Londres, el 28 de septiembre de 1978, citada en Ian Lambot ed., *Foster Associates Buildings and Projects Volume 2: 1971-1978*, Surrey: Watermark, 1989, p. 127.

Fig. 19. Buckminster Fuller mostrando el Dymaxion Car No. 3 frente a la Crystal House de George Fred Keck en la Feria Mundial de Chicago en 1934. © The Estate of R. Buckminster Fuller



En otras palabras, los Foster trataron de cristalizar esa utopía —ya esbozada por Jean Prouvé en los prototipos de la Maison Tropicale y en su propia casa en Nancy, por los Eames en su casa en Santa Mónica, y en los años 60 por Cedric Price y el grupo Archigram— que es el edificio concebido como un kit de componentes: una casa flexible, capaz de crecer y reconfigurarse en función de las necesidades de sus usuarios. Una vivienda en permanente estado de transformación, concebida como un juego constante de infinitas permutaciones y posibilidades.

Pero a diferencia de los Eames, para quienes la estructura constituía el único elemento fijo de la casa que, pintado en el mismo color negro de las carpinterías, tenía la vocación de permanecer invisible; la aparatosidad de la estructura y el preciosismo con el que los Foster moldean los componentes de su casa, revelan su afán de expresionismo tecnológico. Un expresionismo tecnológico que remite a la extravagante ostentación estructural de la Crystal House de George Fred Keck, construida para la Feria Universal Mundial de Chicago, frente a la que Buckminster Fuller exhibía su coche Dymaxion No 3 en 1934.

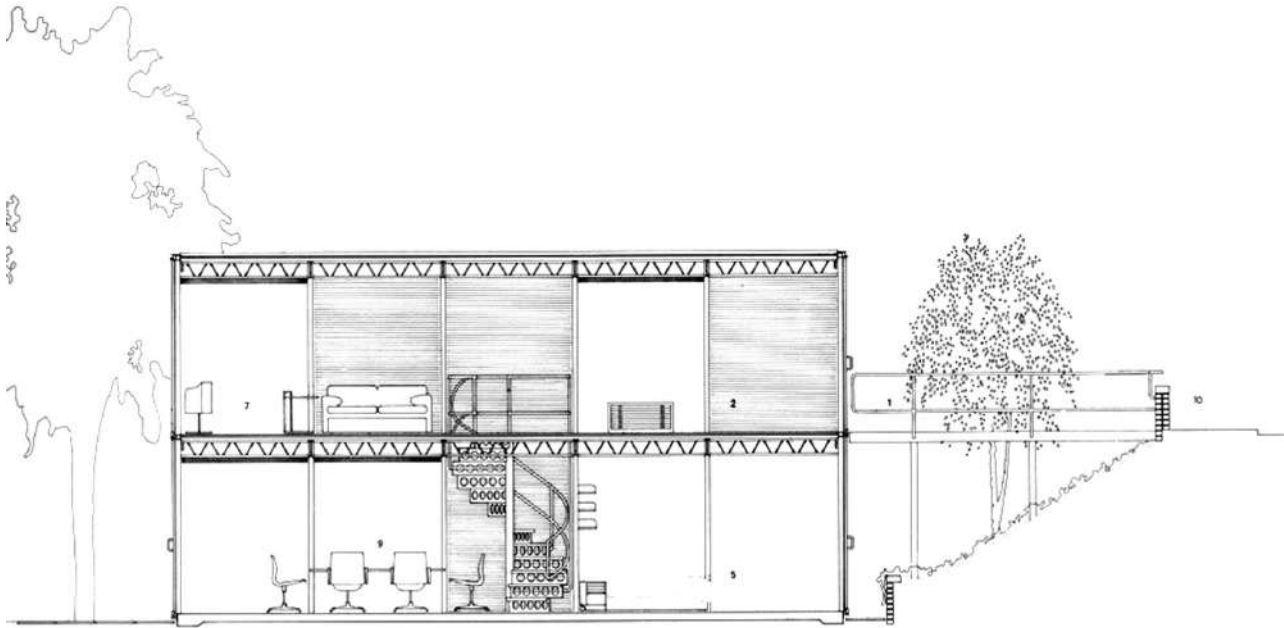
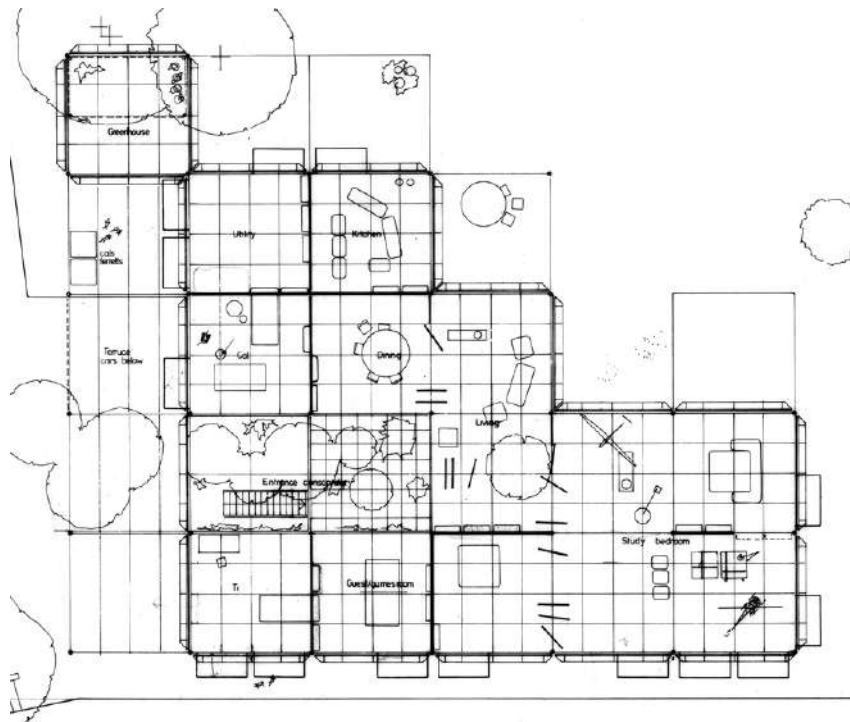


Fig. 20. Casa Hopkins en Hampstead: sección transversal. © Hopkins Architects

Fig. 21. Casa Foster en Hampstead, versión 7, noviembre de 1978: planta por Richard Horden. © Foster+Partners



Si el kit de componentes de los Eames se convirtió en un icono de la construcción estandarizada, ejerciendo una influencia decisiva en la obra de numerosos arquitectos americanos, en Inglaterra el legado de los Eames contribuyó a avivar el interés por la construcción modular, tal como demuestra la proliferación de instituciones como la Modular Society (1953), y la publicación en inglés, en 1961, del libro de Konrad Wachsmann, *The Turning Point of Building*.¹² Asimismo, el programa de estandarización métrica desarrollado en el Reino Unido desde 1965, en su intento por establecer una relación lógica entre industria y arqui-

¹² Washmann, Konrad. *The Turning Point of Building: Structure and Design*, New York: Reinhold Pub. Corp., 1961.

Fig. 27. Casa Foster en Hampstead, versión 8, marzo de 1979: maqueta por Chris Windsor. © Foster+Partners



tectura, favoreció la profusión de obras como la vivienda-estudio de Michael y Patty Hopkins¹³ en Hampstead que, realizada en colaboración con Anthony Hunt, constituye un claro ejemplo de aplicación de la arquitectura del kit de componentes en Europa, y es un precedente directo del prototipo realizado en aluminio para la vivienda de los Foster dos años después. Los posteriores intentos de Hunt, junto a los Hopkins, por aplicar la idea del kit de componentes —el Short Span Structures in Aluminium (SSSALU), y el sistema Patera—, representan versiones simplificadas de la estructura desarrollada por Hunt para la casa de los Foster, aunque desprovistas del expresionismo estructural de esta última.

En enero de 1979 el proyecto de los Foster en Hampstead evoluciona desde la forma compacta de los primeros bocetos, en la que la totalidad del programa se aloja en el interior de un contenedor prismático, hacia una geometría de contornos quebrados que diluye los límites entre espacio interior y exterior, y que sugiere la futura incorporación de nuevas unidades.

La versión elaborada por Richard Horden en enero de 1979, resultante de la concatenación de espacios diáfanos cuadrados, parece responder literalmente a la idea expresada por Louis I. Kahn en los años 50, de la casa concebida como una “sociedad de estancias”, y a su utilización del cuadrado como elemento generador.¹⁴ Pese a ello, en la vivienda de los Foster los espacios servidores no se alojan, como en las casas proyectadas por Kahn, en el espesor de pilares interiores —en las denominadas “piedras huecas”—, sino que éstos son confinados a la periferia, a las oquedades de la estructura perimetral, bajo el suelo técnico y sobre el falso techo.

¹³ Entre 1970 y 1975 Michael Hopkins fue el tercer socio del estudio Foster Associates, en el que trabajó en proyectos como las oficinas piloto de IBM en Cosham y el edificio Willis Faber & Dumas en Ipswich. Tras abandonar Foster Associates Michael Hopkins fundó, junto a su pareja, el estudio Michael Hopkins and Partners.

¹⁴ Kahn, Louis I. “The Room”, 1971. Carboncillo sobre papel amarillo publicado en Yutaka Saito, *Louis I. Kahn Houses*, Tokyo: Toto, 2004, p. 27.

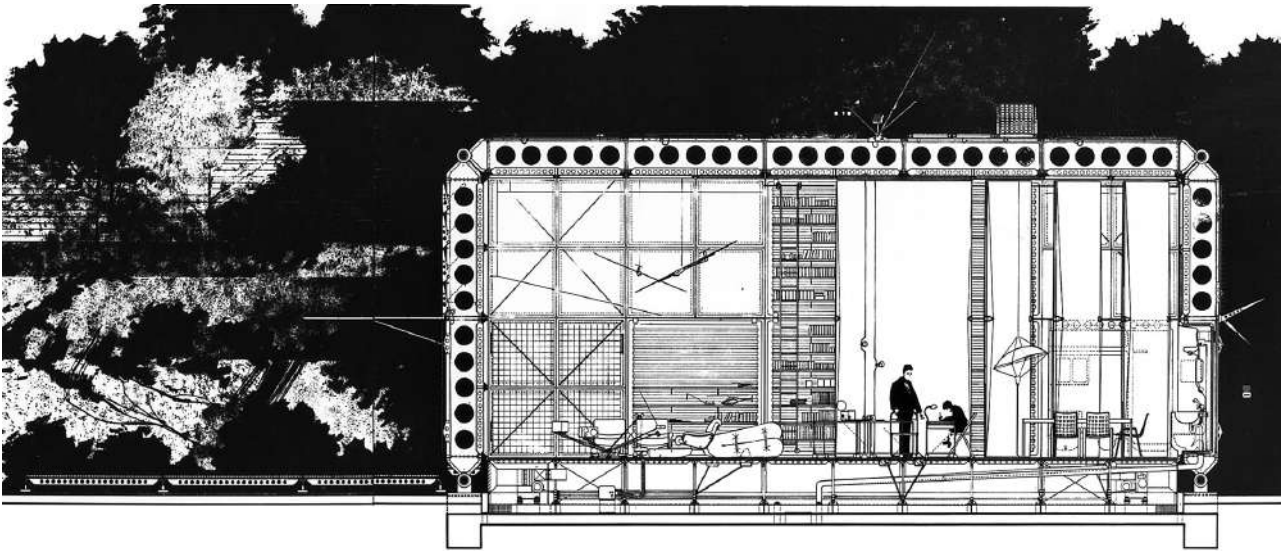
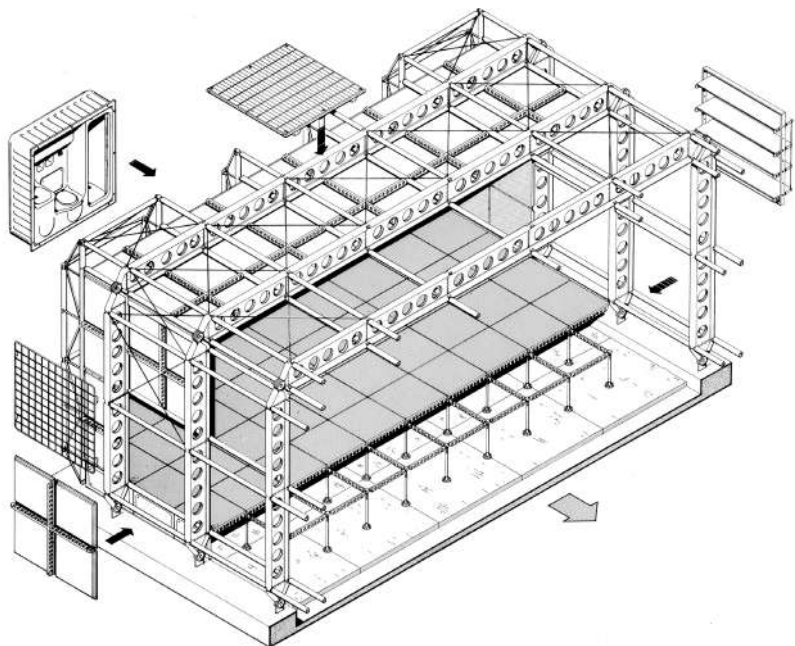


Fig. 22. Casa Foster en Hampstead, versión 8, marzo de 1979: sección por Jan Kaplický y Peter Busby. © Foster+Partners

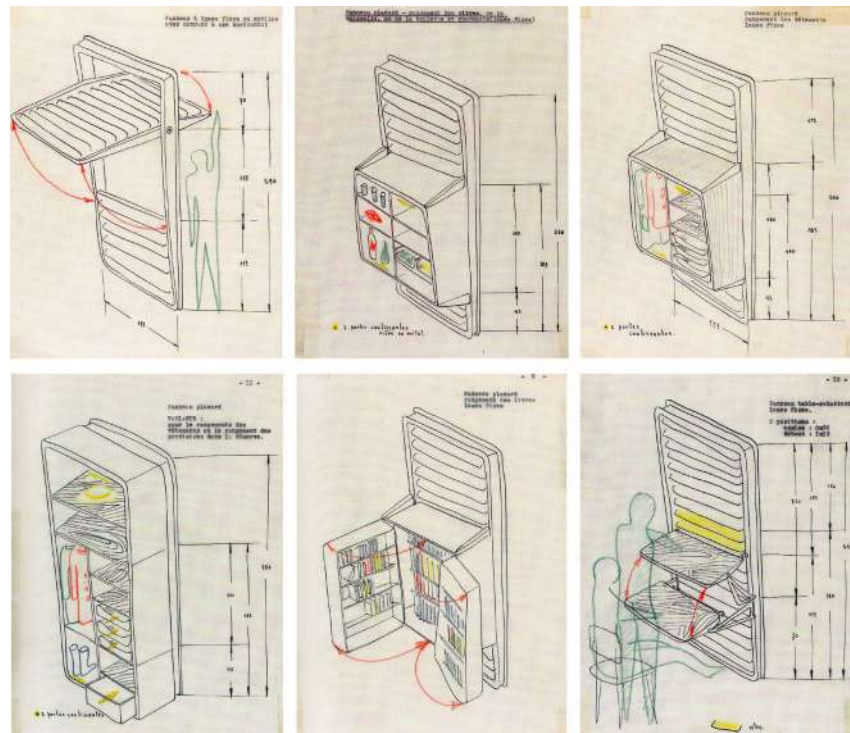
Fig. 23. Casa Foster en Hampstead, versión 8, marzo de 1979: axonometría explotada por Richard Horden. © Foster+Partners



La última versión de la vivienda —fechada en marzo de 1979—, la que más cerca estuvo de ser construida, consiste en una nave rectangular diáfana estrictamente modulada en la que las estancias, segregadas mediante particiones ligeras, carecen de usos definidos, subrayándose así la flexibilidad y versatilidad del espacio doméstico. Las rampas de servicio, las pasarelas y las terrazas exteriores constituyen extensiones del cuerpo principal de la vivienda hacia el jardín que, a modo de extremidades articuladas, enfatizan la idea de la casa entendida como una suerte de organismo mecánico integrado por componentes mutables.

Las fotografías del interior de la maqueta de la casa de los Foster, de junio de 1979, con su fachada modular, su suelo técnico y su brillante falso techo metálico, revelan un espacio doméstico aséptico que, a pesar de su eficiencia, flexibilidad y su pretendida capacidad de configuración resulta, paradójicamente, totalmente despersonalizado.

Fig. 25. Croquis de Jean Prouvé para los componentes de la Maison Tropicale en Niamey. *Jean Prouvé: La Maison Tropicale*, Paris: Centre Pompidou, 2009



Así, en un punto intermedio entre el funcionalismo de la casa de Prouvé y el consumismo de la casa de los Eames, la casa de los Foster contiene la cantidad justa y necesaria de objetos. La elección del mobiliario enfatiza el carácter tecnológico de una vivienda en la que únicos elementos accesorios o “decorativos” —prototipos de aviones suspendidos de las vigas de cubierta y maquetas de helicópteros sobre las estanterías—, constituyen referentes para una casa que pretende alzarse como un manifiesto tecnológico doméstico en el que la eficiencia, la ligereza y la flexibilidad son parámetros fundamentales.

El sistema estructural en aluminio, que resulta de la evolución de los esquemas elaborados en versiones anteriores, consiste en un esqueleto principal de pórticos formados por pletinas de aluminio con alveolos circulares, y una estructura secundaria de pórticos en celosía de tubos de aluminio y tensores de acero que, dispuesta perpendicularmente a la anterior, actúa de arriostramiento.

El entramado estructural permite el acoplamiento de un sinfín de componentes auxiliares tales como antenas, bombas de calor, persianas venecianas, aleros retráctiles de control solar, paneles móviles de aislamiento, paneles solares y equipos de alumbrado exterior. Este entramado es además compatible con un número ilimitado de paneles prefabricados de cerramiento: translúcidos, transparentes, con mayor o menor grado de aislamiento, todos ellos intercambiables.

Entusiasmado con la idea de diseñar hasta la última pieza de mobiliario, Norman Foster embarca a su equipo en un avión privado que él mismo pilota rumbo a París, con el objetivo de visitar la Maison de Verre de Chareau y Bijvoet: el paradigma de vivienda concebida como máquina de habitar, a la que Kenneth Frampton se refirió como “la planta

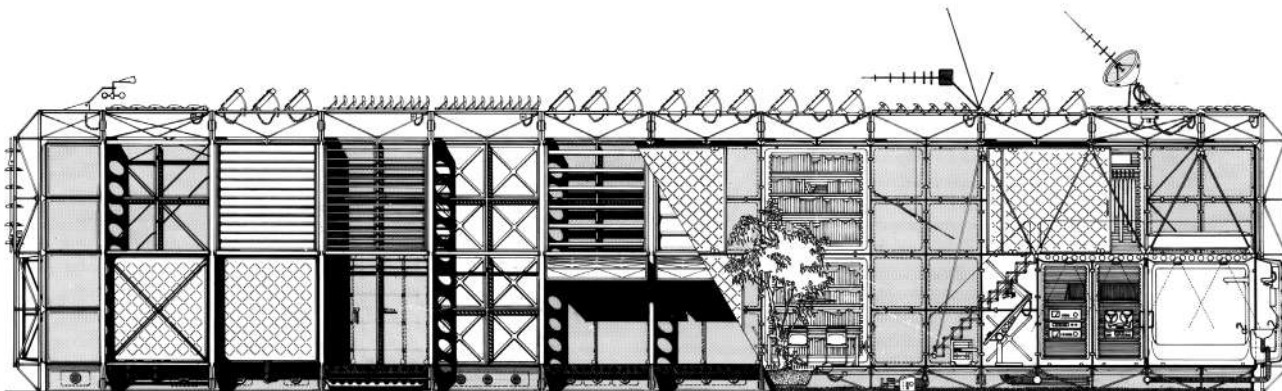


Fig. 26. Casa Foster en Hampstead, versión 8, marzo de 1979: sección/alzado por Jan Kaplický. © Foster+Partners

Fig. 28. Casa Foster en Hampstead, versión 8, marzo de 1979: maqueta por Chris Windsor. © Foster+Partners



transformable por excelencia”,¹⁵ construida a partir de una trama que recorre todo el edificio, organizando los distintos equipos domésticos.

Cautivados por la estética industrial de las cabinas de aseo de trenes y aeroplanos, por el *Self-Contained Bathroom* elaborado por Buckminster Fuller para su casa Dymaxion, y por los componentes diseñados por Jean Prouvé para la *Maison Tropicale* en Niamey, los Foster pretenden aplicar el concepto de las cápsulas “enchufables” a su vivienda. Así, tras visitar una fábrica de módulos sanitarios en fibra de vidrio en Bèrgamo, el equipo de diseño proyecta hasta cinco tipos de cápsulas estándar de estructura metálica monocasco de aluminio, en los que queda patente el interés por llevar la miniaturización y externalización de los servicios hasta sus últimas consecuencias.

El proyecto en Hampstead encaja, por tanto, a pesar de su reducido tamaño, dentro de la definición de megaestructura ofrecida por Reyner

¹⁵ Vellay, Marc y Frampton, Kenneth. *Pierre Chareau: Architect and Craftsman 1883-1950*, New York: Thames and Hudson, 1985, p. 240.

Fig. 29. Norman Foster y John Harris junto al prototipo estructural de la casa Foster en Hampstead, en 1979. © Foster+Partners



Banham,¹⁶ dado que está constituida por un armazón estructural al que se pueden acoplar cápsulas prefabricadas menores, sustituibles e intercambiables.

Es posible entender un proyecto posterior como el banco de Hong Kong y Shanghái, como la aplicación de las investigaciones realizadas en la casa en Hampstead, en cuanto a la aplicación del kit de componentes, la integración de sistemas y la concepción del edificio como una megaestructura. Sin embargo, en el banco de Hong Kong, cuyas cápsulas, una vez revestidas jamás han sido sustituidas, la aplicación de la estrategia del “plug-in” obedece a un deseo de monumentalización tecnológica, más que a la voluntad de dar respuesta a una necesidad de adaptación al cambio. Pero el exhibicionismo tecnológico con que los Foster encapsularon las ambiciones comerciales de una entidad en plena expansión internacional, como el banco de Hong Kong y Shanghái, resulta desmedido en su aplicación a una vivienda unifamiliar.

¹⁶ Banham, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, London: Thames and Hudson, 1976, p. 8.

Esta idea del “plug-in”, o del “clip-on” que, como defendía Banham, es indistintamente aplicable a la escala edificatoria como a la urbana, sin por ello perder su esencia,²⁶ está en el origen de las propuestas utópicas de Cedric Price y el grupo Archigram. No obstante, mientras que para estos últimos el “plug-in” constituía una herramienta de liberación social, una estrategia destinada a resolver no sólo la convivencia de lo permanente y lo mutable, sino también el conflicto entre lo colectivo y lo individual, en la obra de los Foster esta estrategia no parece encontrar su justificación en aspectos sociales, sino desde una voluntad formal.

Por otro lado, la aplicación de la idea del kit de componentes tampoco encuentra su justificación en la búsqueda de la estandarización y de la racionalización de las soluciones constructivas. Dada la enorme variedad y complejidad de las piezas que lo integran, este kit de componentes industrializados no está dirigido a obtener una solución eficiente, económica y aplicable a otros proyectos, sino a garantizar la calidad constructiva de sus componentes y a enfatizar la apariencia tecnológica del conjunto.

En *Theory and Design in the First Machine Age*, Banham presentaba a los arquitectos y teóricos “beauxartianos” —Julien Gaudet, Jean Nicolas Louis Durand y Auguste Choisy— como pioneros en la consideración del edificio como composición racional de elementos constructivos, y acusaba a Le Corbusier de pervertir la Era de la Máquina, en su afán por lograr formas bellas y perfectas, cerrando las puertas así a la evolución natural de las formas mecánicas y maquinistas. Con su característica euforia tecnocrática, Banham proclamó a Buckminster Fuller como el verdadero continuador del espíritu de la Era de la Máquina y, en el prólogo a la edición de 1980, no dudó en nombrar a Norman Foster y Richard Rogers como sus más dignos sucesores.¹⁷

Efectivamente, el proyecto en Hampstead ofrece una respuesta literal a la idea de la casa concebida como una máquina de habitar. Pero, a diferencia de Le Corbusier, para los Foster la máquina no constituye una mera metáfora: la vivienda misma está destinada a adquirir la apariencia de una máquina. Por eso, aunque no pretende ser producida en serie, ni siquiera ser fabricada a partir de componentes estándar, ofrece el aspecto de un producto industrial susceptible de ser repetido. Aunque con toda probabilidad sus componentes nunca serán sustituidos ni reubicados en el transcurso de su vida útil, la configuración de la casa responde a esta remota posibilidad de transformación. No es posible su crecimiento sin alterar severamente la estructura portante y, sin embargo, su aspecto celular sugiere la futura adición de nuevos módulos. Además, la casa no está concebida para ser transportada a otro lugar, ni siquiera para ser repetida en otro emplazamiento, sin embargo simula levantarse levemente sobre el suelo, como esperando el día en que será desmontada y trasladada pieza por pieza a otro lugar.

17 Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*, London: Architectural Press, 1960, p. 10.

Si como escribe Deyan Sudjic “todas las casas de Norman Foster fueron cuidadosamente diseñadas para expresar el tipo de arquitecto que quería ser en distintos momentos de su vida”,¹⁸ la casa en Hampstead es, ante todo, el proyecto de hogar de un arquitecto fascinado por la “estética de lo necesario” propia de aviones, bicicletas, naves espaciales y demás productos tecnológicos a los que, más allá de su condición de paradigmas de eficiencia, Foster parece admirar como expresiones puras del espíritu de su época.

Por tanto, la reconstrucción del proyecto de la casa en Hampstead revela cómo, distanciándose de los parámetros de eficiencia y de economía de medios —verdadero motivo impulsor de la arquitectura de la “nave bien servida”— que guiaba las propuestas iniciales, ésta fue haciéndose cada vez más compleja, hasta convertirse un artefacto tecnológico tan adaptable, flexible y configurable, como caro, ineficiente e impersonal.

Para ello, los Foster no sólo emularon el repertorio formal de los productos industriales más avanzados de su época, sino que también adoptaron su programa funcional. De este modo, las últimas versiones del proyecto no se justifican ya desde nociones tradicionalmente asociadas al hogar, como el confort, la privacidad y la eficiencia, sino desde parámetros tan ajenos al ámbito doméstico como la flexibilidad, la ligereza, la integración de sistemas, la capacidad de crecimiento, la adaptabilidad y la obsolescencia de sus componentes.

Si Norman Foster afirma que “el uso de la tecnología es un modo de alcanzar objetivos y no debe constituir un objetivo en sí mismo”,¹⁹ su proyecto en Hampstead evidencia un conflicto entre la tecnología entendida como una herramienta al servicio de la eficiencia, y la tecnología como medio expresivo en aras de la consecución de la casa-manifiesto de un esteta de la máquina.

El abandono del sueño de la casa tecnológica representa, en definitiva, el inevitable fracaso de una arquitectura que, invocando la retórica de la eficiencia, aspira a emular una estética que le es ajena. Una arquitectura que, pervirtiendo la “estética de la necesidad” propia de los productos tecnológicos en los que se inspira, encuentra en la glorificación tecnológica su primordial motivación.

18 Sudjic, Deyan. *Norman Foster: A Life in Architecture*, London: Weidenfeld & Nicolson, 2010, p. 251.

19 Norman Foster entrevistado por Marc Emery en *L'Architecture D'Aujourd'hui*, No. 243 (febrero 1986): LVIII.

Bibliografía

- BANHAM, Reyner: *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, The University of Chicago, Chicago, 1969.
- : *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960.
- CHERMAYEFF, Serge; ALEXANDER, Christopher: *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*, Doubleday, Garden City (NY), 1963.
- DALE, Nigel: *Connexions: The Unseen Hand of Tony Hunt*, Whittles Publishing, Dunbeath (UK), 2012, pp. 52, 77.
- EHRENKRANTZ, Ezra D.: *Architectural Systems. A Needs, Resources, and Design Approach*, Mc Graw-Hill, New York, 1989.
- Foster Associates: Introduction by Reyner Banham*, RIBA Publications, London, 1979, pp. 68-69.
- JENKINS, David (ed.): *Norman Foster: Works 1*, Prestel, London, 2002, pp. 482-485.
- LAMBOT, Ian (ed.): *Foster Associates Buildings and Projects, Volume 2: 1971-1978*, Watermark, Surrey (UK), 1989, pp. 126-131.
- SUJDIC, Deyan: *Norman Foster: A life in architecture*, Weidenfeld & Nicolson, London, 2010, pp. 237-238.
- ‘Foster at Home’, *Architect’s Journal*, 31, octubre 1979, pp. 910-911.
- ‘Maison Test Rig’, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, 212, diciembre 1980, pp. 72-73
- “‘Test Rig’ House Re-Explores Panelization, Energy Use”, *Architectural Record*. Mid-August 1979, pp. 64-65.
- PEARCE, David: ‘A Cautious Practice’, *Building Design*, octubre 1979, pp. 15-18.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Vela Castillo

IE School of Architecture and Design, IE University
jvela@faculty.ie.edu

Escribir la arquitectura – Kawabata Yasunari */ Writing Architecture – Kawabata Yasunari*

El escritor japonés Yasunari Kawabata (1899-1972) fue autor de una extensa obra en la que destacan una serie de novelas que retratan las tensiones de un Japón que se moderniza a lo largo del segundo tercio del siglo veinte y que construye mediante una técnica episódica y fragmentaria. En ellas el espacio, el tiempo y la arquitectura cobran un papel determinante, al punto que ayudan a construir un modo de narrar propio en el que los hechos que ocurren no pueden entenderse sin la existencia conjunta de los espacios en que acontecen, y viceversa. El presente texto quiere ofrecer una aproximación a cómo es la arquitectura que se desprende, sin esfuerzo aparente, de la escritura del novelista. Para ello tomaremos ejemplos extraídos de algunas de sus obras y los contextualizaremos en el marco más amplio de la cultura japonesa de la época. Una coda final apunta algunas relaciones no tan aparentes de lo anterior con la práctica y la ideología del grupo de arquitectos metabolistas, que floreció en el Japón del cambio de década de 1950 a 1960.

The Japanese writer Yasunari Kawabata (1899-1972) was the author of a series of masterful novels that he constructed by means of a fragmentary and episodic technique. In these novels he portrays the tensions of modernizing Japan throughout the second third of the twentieth century. Space, time and architecture have a protagonist role in their construction, to the point that they seem to build a narrative in which what happens cannot be understood without the joint existence of the spaces in which it happens, and vice versa. To explain the agency of this space-time architecture examples taken from his works will be contextualized in the broader framework of Japanese culture of the time. A coda tries to unveil some relations with the ideology and practice of the group of architects known as Metabolists, that flourished between the late 1950s and early 1960s in Japan.

Arquitectura, escritura, espacio, tiempo, novela, Japón, Metabolistas / Architecture, Writing, Space, Time, Novel, Japan, Metabolists

Fecha de envío: 08/10/2017 | Fecha de aceptación: 13/11/2017

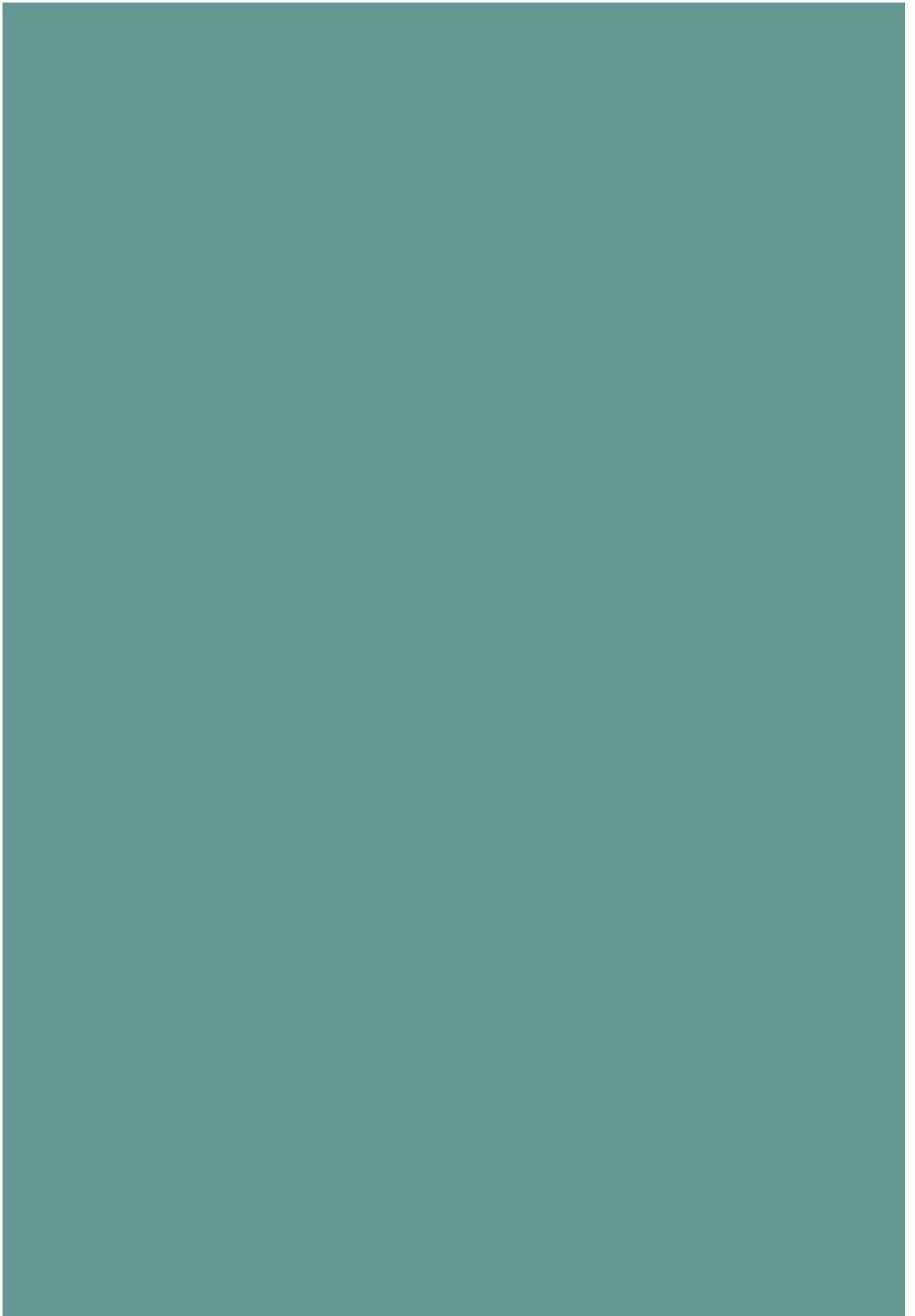




Fig. 1. Un cuento largo para una noche de otoño (Aki no yo nagamonogatari). Pintura en rollo (emaki) del periodo Muromachi, c.1400. Metropolitan Museum, Nueva York.

El frío se adueña del espacio atravesando la veranda como si fuese un fluido que todo lo invade para helar aun los corazones más ardientes:

y los sofoca en invierno;

Un sonido metálico repica en la distancia, una tabla cruje al ser pisada, una brisa ligera trae el delicado tono de una flor:

la luz de la mañana penetra con la violencia entre fría y ardiente de la primavera;

Una lasitud densa y grave invade la tarde de verano, los cuerpos exhaustos absorben la húmeda atmósfera y se hacen más pesados:

el sudor empapa el fino tejido estampado de lino;

El orillo de un kimono aun sostenido por un delicado obi susurra al rozar la esterilla en la fresca noche de otoño, puntuada por el irregular zumbir de miles de insectos en su última hora:

apretujados tras las mosquiteras, oscilan alrededor de una estufa ya encendida.

El contraste entre ese sencillo kimono y el elaborado obi como entre el dentro y el fuera, la naturaleza y el artificio, la palabra y la voz, la flor y su fruto:

su muerte.

Fig. 2. Kawabata Yasunari en su casa de Kamakura, 1946.



Yasunari Kawabata (1899-1972) es autor de una extensa obra novelística, aunque también dedicó su atención al ensayo, la narración breve, y el cuento casi microscópico, al que se refería como “historias de la palma de la mano”. Su obra, escrita en una prosa lírica y económica, se sitúa en la tensión entre un mundo que desaparece y otro que nace a caballo del proceso de occidentalización de Japón durante el siglo veinte. Decididamente, pero en el fondo creo que sin nostalgia, Kawabata se pone de parte del mundo que poco a poco se apaga –o se transforma–, y así nos muestra la radiografía de un mundo complejo y contradictorio que se desvela, y quizás no es accidental, en una estructura novelística que impacta por su rigurosa construcción arquitectónica.

Fue amigo muy cercano de Yukio Mishima, y cultivó una imagen de distancia y de retiro casi espiritual que sin embargo combinó con una fuerte presencia en el mundo literario al frente del PEN club japonés [Fig. 2]. De personalidad compleja y ambigua, terminó su vida cometiendo un suicidio con gas que aún hoy se discute si fue accidental, apenas dos años después que su amigo Mishima¹.

1. Las razones del suicidio, si al final fue tal, no quedaron claras. Kawabata no dejó ninguna nota que lo explicase. Por otra parte, en su discurso de recepción del Premio Nobel, que había obtenido en 1968, Kawabata reflexionaba sobre el suicidio en los siguientes términos: “Por muy alejado que pueda estar uno del mundo, el suicidio no es una forma de iluminación. Por muy admirable que pueda resultar, el suicida está lejos de ser un santo”. Yasunari Kawabata, “Japan, the Beautiful and Myself”, recogido en la página web del Premio Nobel: https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html Consultado el 25 de noviembre de 2017. Traducción del autor de la versión inglesa.

En su juventud Kawabata perteneció al grupo conocido como de Escuela de la Nueva Sensación, que abogaba en los años veinte del pasado siglo por una literatura en la que, frente a un realismo tradicional o bien de corte marxista como el de la opuesta Escuela Proletaria, se exponía una concepción fenomenológica de la percepción humana, y se buscaban conexiones con las vanguardias europeas (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo...)². La búsqueda del grupo era la de una nueva sensibilidad, de una nueva forma de percibir sensorialmente el mundo no mediada, de modo que se garantizase un acceso sin filtros a lo real³. Con referencias a la literatura occidental de vanguardia, con la lección de Joyce muy presente (pero también la de Proust)⁴, estos autores se apoyaban en un estilo fragmentario, en el que pensamiento, discurso y experiencia coexistían sin jerarquías definidas. Eliminada la narrativa lineal a favor de una composición más compleja, dejaban al lector mucha de la tarea de otorgar sentido a lo narrado. El objetivo último era llegar al estado en que percepción y lenguaje se unificarían en una síntesis trascendental que permitiera el acceso a la conciencia individual, que era quien efectuaba esa síntesis. Así se superaría la escisión sujeto-objeto y se permitiría una aprehensión plena de lo real. Y si bien el estilo de Kawabata se haría enseguida más convencional desde el punto de vista formal, la búsqueda de esta “nueva sensibilidad” se convertirá en un rasgo distintivo de su literatura, primando la sobriedad y la sencillez, eso sí, sobre construcciones artificiosas o rebuscadas (y es en este sentido como deben leerse sus críticas a Junichirō Tanizaki) pero manteniendo la síntesis de conciencia así lograda.

No deja de ser algo paradójico que los modelos para esta operación fuesen los derivados de la modernidad europea, puesto que la búsqueda de estos autores japoneses apunta más a la superación de la subjetividad moderna que a su traslación a otro ámbito lingüístico, quedando así más cercana, a la postre, de la propia tradición cultural; no obstante, hay que entender los motivos de este rechazo de lo local en el clima político e intelectual del Japón del momento. Porque esta nueva subjetividad, síntesis de Oriente y Occidente, identifica un cambio trascendental en la forma de ser del sujeto en el Japón del siglo veinte, afianzando una individualidad y el descubrimiento de una intimidad que superan el lugar asignado por la tradición al hombre dentro de una red de relaciones sociales predeterminada. Ya que

2. Ver Sharalyn Orbaugh, “Kawabata Yasunari” en Joshua S. Mostow (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003), 141.

3. Y así dice Yokomitsu Riichi, el principal teórico de la Escuela de la Nueva Sensación (*Shinkankakuha*):
“Pero en el momento en que surge la subjetividad, cuando el intelecto y la emoción que crean la capacidad de percibir un objeto se funden con el objeto mismo, entonces o bien el intelecto o bien la emoción se convertirán de forma dinámica en el detonante principal de la sensación”. Traducido del inglés por el autor.
En Dennis Washburn, *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity* (Columbia University Press: Nueva York, 2007), 147:148.

4. Durante su periodo experimental a finales de los veinte y primeros treinta Kawabata tuvo muy presente y empleó en algunas obras como *Fantasías de cristal* (*Suishō genso*) la técnica del flujo de conciencia, muy influido especialmente por el irlandés. Kawabata había leído la traducción inglesa del *Ulises* publicada en 1931, e incluso se había agenciado una edición en inglés con la que la había cotejado (sin embargo Kawabata no habló ningún idioma occidental durante toda su vida). Donald Keene, *Five modern Japanese novelists*. (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003), 33.

el individuo sólo se entendía como formando parte de un conjunto global –la sociedad–, el ego individual quedaba confinado a expresar los valores supra-individuales del colectivo, social. Frente a ello, el sujeto occidental aparece como soberano y autónomo, pero, *hélas*, inevitablemente separado de un mundo que no es sino un objeto de contemplación situado ahí afuera⁵. Kawabata opera en sus narraciones una síntesis de ambos mundos que abre, en realidad, una vía poco explorada de la modernidad y a la que aquí me quiero aproximar en su construcción espacial.

Esta síntesis antes aludida no solo se da en los personajes que pueblan sus narraciones y novelas en su dimensión discursiva, sino que alcanza a los objetos con que se relacionan con enorme intensidad emocional y aún al marco en que todo ello ocurre. Y cuando decimos marco nos estamos refiriendo a la estructura espaciotemporal en que la acción, tan tenue muchas veces, apenas insinuada por los personajes, se da o acontece. Un marco que es, de otra parte, inseparable de aquello que en él se da. Y así este marco se ofrece como una estructura de sentido antes que como una imposición normativa, y asimismo se constituye como una estructura arquitectónica cuya significación no se impone con anterioridad al modo de un fondo o un escenario, sino que se ofrece, performativamente, al mismo tiempo que las acciones y los afectos de los caracteres de la narración se desenvuelven. Podemos decir que la arquitectura tiene en Kawabata una presencia constante, necesaria, pero a la vez indirecta, abierta.

En las novelas de Kawabata los edificios y las ciudades, pero también los jardines, siempre muy presentes, son como hemos avanzado parte integral de la acción. Pero apenas se describen como arquitectura en cuanto tal, esto es como presencia física producida estéticamente y configurada sobre unos patrones formales, éticos o políticos normativos. Pero sin embargo su presencia se deja sentir como aquellos marcos espaciotemporales que intervienen activa pero veladamente en las vidas de los personajes, y que con-forman de hecho y de derecho su forma de ser sujetos en el mundo (que no frente a él). Se desplegaría así una espacialidad propia japonesa pero actualizada, que persigue esta misma modernización que hemos otorgado al sujeto como tal. Y que se mostrará en un modo concreto de entender y de materializar el espacio y el tiempo en las distintas arquitecturas a las que este texto va a tratar de aproximarse.

En las narraciones de Kawabata la arquitectura acostumbra a tener una presencia al tiempo corpórea y evanescente, y toma cuerpo tanto como espacio escénico como espacio atmosférico. Lo primero implica que la descripción de las edificaciones, de las casas donde residen o que visitan los personajes, es indirecta, y se hace a partir de lo que ocurre en esos espacios. No se describen su forma, su material, su estilo (o no en detalle), sino que el lector las debe reconstruir desde lo que les pasa en ellas a los personajes, desde cómo las viven, cómo las perciben mediante sus sentidos, y cómo son influidos psíquicamente por ellas. Se trata de un espacio conformado como *escenas*, siempre en movimiento, pero no como un escenario o escenografía en el sentido de un fondo fijo en cuyo interior pasan las cosas.

5. Ver Günther Nitschke, *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan* (Academy Editions: Londres, 1993), 57:58.

Lo segundo liga estos mismos espacios a la condición cambiante de los fenómenos naturales y a la secuencia repetitiva, pero efímera, del paso del tiempo y las estaciones encarnado en diferentes significantes concretos. La floración de las distintas especies vegetales, el retorno al jardín de una especie de ave, las condiciones atmosféricas siempre cambiantes, los colores y los olores de la vegetación, el paso del día a la noche y viceversa se convierten en más que simples marcadores temporales o denotadores de un efecto de lo real para llegar a definir, casi por sí mismos, el espacio arquitectónico. Esto dice también que en las casas que habitan los personajes y en cómo lo hacen la naturaleza cobra un papel fundamental que hace que no puedan entenderse en su configuración espacial las unas sin la otra y viceversa. Lo cual no significa que estas arquitecturas tengan grandes jardines o vistas privilegiadas, pero sí que sus espacios cobran sentido solo en oposición simbiótica (valga el oxímoron) con el mundo natural, pues participan de sus mismos ciclos de cambio y transformación aun siendo productos técnicos. Y así afectan tanto a los caracteres narrativos como al lugar que definen. Puesto que el espacio es capaz de transformarse cuando es vivido y por tanto percibido de distinta manera en función de lo que acontezca en la naturaleza y en la acción, el marco que lo construye, la arquitectura, también. Esto es: la arquitectura se entiende como un artificio construido, pero en tanto tal, se define a su vez por su condición de dar lugar a los fenómenos que en él ocurren. Lo que guarda un paralelismo claro con el animismo sintoísta base de la religión japonesa, por más que estas novelas sean plenamente seculares⁶.

Veamos con un poco de detalle un ejemplo extraído de la novela *El rumor de la montaña* (1949-54), una de las obras fundamentales de Kawabata. En ella conocemos al anciano Shingo, el protagonista principal, que reside en su casa de Kamakura –ciudad en la que vivió Kawabata desde 1946; también residirán en esta ciudad los protagonistas de *Lo bello y lo triste* (1964) y de *Mil grullas* (1937, 1949-1952). Junto a Shingo viven su mujer Yasuko, su hijo Shuichi y la mujer de este Kikuko, e intermitentemente su hija Fusako con sus niños. Kamakura, un enclave casi rural en los años de la larga posguerra mundial en los que transcurre la novela, se encuentra a cierta distancia de Tokio. Shingo trabaja en la capital y se desplaza en tren junto a su hijo al trabajo cada día. Su ocupación no se especifica con claridad, pero se entiende que es un hombre de negocios que cada día pasa por su oficina. En la época de la acción, antes de la partida de las fuerzas de ocupación americanas en 1953, aún persiste parte de la estructura simbólica de la familia japonesa del periodo imperial de preguerra, en la que el núcleo familiar se definía por la progenitura: la unidad legal era la formada por los padres; y los hijos, aun casados, pertenecían a la casa. Esto cambiará con las leyes modernizadoras elaboradas por los norteamericanos, pero en la novela todavía se hace patente la tensión entre los dos mundos que aún coexisten. Asimismo se halla muy presente el trauma de la guerra, pues el hijo, Shuichi, ha sido excombatiente, y la amante de este es viuda de guerra. Se debe recordar que en el periodo de inmediata posguerra la sociedad civil japonesa tuvo una actitud muy dura hacia los excombatientes y sus familias, que eran en parte considerados responsables de las atrocidades cometidas y de haber traído la desgracia a la nación.

6. En el sintoísmo, el espíritu, el *kami*, se hace presente precisamente como acontecimiento, y los espacios señalados para ello lo son por abrirse, o dar la bienvenida, a este acontecimiento.

Shingo es el abuelo y cabeza de familia, y aunque sus hijos consideran que empieza a estar senil, mantiene sin embargo una lucidez extrema (pero reservada). Es capaz de percibir e interpretar el mundo de la naturaleza en su plenitud, es capaz de oír *el rumor de la montaña*. Solo la jovencísima y bella mujer de su hijo, Kikuko, parece compartir este don. Esto no quiere decir, sin embargo, que no sea también un hombre de su tiempo, capaz de apreciar los nuevos productos que la sociedad de consumo incipiente empieza a producir, como una afeitadora eléctrica de “fabricación nacional” –esto es, “made in Japan”– que en un determinado momento le regala Kikuko. No es un nostálgico del pasado, y aunque sí valora ciertos aspectos de la tradición como modo de estar en el mundo, su manera de pensar y de sentir es ya, inevitablemente, moderna. Kawabata es capaz así de presentar la transformación de la sociedad del momento y sus tensiones inherentes no tanto en términos de edad o generación como de las distintitas actitudes hacia el pasado y la tradición cultural, y en función de las vivencias particulares de cada individuo. Por otra parte, es este periodo y este trasfondo sociopolítico y cultural el que constituye el caldo de cultivo del que muy pocos años después, a finales de esa misma década de 1950, surgirá el movimiento de ruptura Metabolista en la arquitectura japonesa, que guardará, como veremos más adelante, más paralelismos con las concepciones tradicionales de la arquitectura (y de la sociedad) de lo que a primera vista parece.

La casa en la que vive la familia Ogata se define, como hemos adelantado, por los actos que en la habitación generan sus habitantes antes que por su objetualidad de contenedor físico. Y, simultáneamente, por la presencia constante de los elementos de la naturaleza en sus muy diversas modalidades. El espacio es entendido como un movimiento espacial que liga la subjetividad de los inquilinos al lugar en que habitan y que es atravesado a su vez por los agentes de la naturaleza, no como un conjunto de habitáculos inconexos e independientes. La casa cobra cuerpo por la descripción de los fenómenos, tanto internos –psíquicos– como externos –físicos– que ocurren y tanto por las acciones de los personajes –preparar el té por la mañana o ponerse y quitarse un kimono por ejemplo– como por las impresiones sensoriales –un sonido, una vista, un aroma– que impactan a los sujetos. Veamos un ejemplo de cómo se construyen estos espacios de manera indirecta, y cómo parecen existir solo en el instante que se describen para ser distintos al instante siguiente o para otro observador.

Es de noche pero el anciano Shingo, sumido en sus preocupaciones, no consigue conciliar el sueño. Escucha a su mujer roncar, se encuentra incómodo en la cama (no se especifica, pero por distintos detalles queda claro que estamos en una casa de construcción tradicional, y por tanto que la cama es en realidad un futón tendido sobre el suelo elevado de madera y cubierto por esterillas). Entonces:

“Cogió una revista que estaba cerca de su almohada pero, agobiado por el calor que hacía en la habitación, se levantó, deslizó la puerta corredera y se sentó.

La luna brillaba.

[...]

Del jardín llegaba el chirrido de los insectos. Había cigarras en el tronco del cerezo que estaba a la izquierda. Le llamaba la atención lo áspero del sonido, pero no podían ser sino las cigarras.

[...]

Una de ellas entró en la habitación y chocó contra el tul del mosquitero. No profirió ningún sonido cuando la atrapó.

–Muda

No sería una de las que oía en los árboles.

Para que no volviera atraída por la luz, la lanzó con fuerza en la dirección de la copa del árbol. Cuando la soltó no hubo ninguna resistencia contra su mano.

Shingo agarró la puerta y observó. No podía decir si la cigarra se había aposado en el árbol o se había ido volando. Esa noche de luna, una vasta profundidad se extendía sin límites por los cuatro costados.

Aunque apenas se había iniciado agosto, los insectos propios de otoño ya estaban allí cantando; hasta se oía el goteo del rocío de una hoja en otra.

Entonces oyó la montaña.

No era el viento. Con la luna casi llena y la humedad en el aire bochornoso, la hilera de árboles que dibujaba la silueta de la montaña estaba borrosa, inmóvil.

En la galería, ni una hoja del helecho se movía⁷.

En la novela el hilo básico de la narración lo forman los problemas familiares de los hijos, la sensación de ir envejeciendo y perdiendo la memoria del anciano Shingo, el amor ligeramente incestuoso que parece surgir entre Shingo y la joven nuera; la vida que pasa. Estas preocupaciones se entremezclan con las acciones cotidianas y con la presencia de la naturaleza hasta crear una espacialidad propia que anuda lo que ocurre al dónde ocurre, de un modo casi cinematográfico (la novela de hecho fue llevada al cine por Mikio Naruse al año de su publicación, en 1954, con la gran Setsuko Hara como Kikuko) pero en el fondo arquitectónico. Es magistral el modo indirecto y elusivo con que Kawabata da cuenta de la arquitectura de la casa y de la configuración urbana tanto de Kamakura como de Tokio (una importante escena transcurre en el parque Shinjuku de la capital). Por ejemplo, el virtuoso uso del viaje en tren que conecta ambas ciudades le permite transmitir también la estructura espacial de la metrópolis. Mediante la distinta manera en que los sentidos perciben el movimiento, Kawabata saca partido de la atención fragmentaria y encadenada del protagonista que habla de imágenes superpuestas a toda velocidad (¿y estamos en 1953!) y por tanto de percepciones distraídas que solo en determinados momentos se focalizan para crear una imagen con sentido. Y así encontramos en esta escena a Shingo que mira distraídamente por las ventanillas, abiertas, del tren:

7. Yasunari Kawabata, *El rumor de la montaña*. Trad.: Amalia Sato (Emecé: Buenos Aires, 2007), 9:10.

“Pero aunque veía la arboleda a diario, hacía poco que había descubierto esos dos pinos. Había mirado distraídamente hacia allí durante años, solo sabiendo que se trataba de la arboleda del templo Hommonji de Ikegami. / Hoy, con el claro cielo de mayo, había descubierto que los pinos no pertenecían a esa arboleda”⁸.

Así se nos hace sentir y no solo comprender a través de la narración, mediante sencillos detalles sin importancia aparente, sin en ningún momento ser descrita, la estructura arquitectónica del espacio. Veamos otros ejemplos que ilustran esta cuestión, primero extraídos también de *El rumor de la montaña* y luego de la novela corta *Mil grullas*.

En *El rumor de la montaña* la calle que conduce a la casa de los protagonistas, en el camino desde la estación de Kamakura, queda definida por la floración de unos girasoles gigantes. Estos asoman, dado su gran tamaño, por encima de una de las tapias que bordean la calle, y llenan, no solo por su dimensión, el significante “calle” con un sentido que es propio para el anciano Shingo. El espacio del camino parece condensarse en la imagen de la flor y quedar sustituido por esta. Ya no habría “calle” sino “girasoles gigantes” en su lugar, y la espacialidad del camino queda transformada y teñida de amarillo. Por otro lado, y según avanza la novela, comprobamos cómo la casa familiar queda definida en sus partes y en su unidad –imposible– por una serie de imágenes fragmentarias cuya articulación define un espacio a la vez más amplio y más condensado que el objetivamente dado. Estas imágenes permiten singularizar lo que no es sino una plétora de impresiones distintas pero con un fondo común de los diversos personajes, sobre todo del anciano Shingo y la joven nuera Kikuko. El tejado queda sustituido por el corretear de un milano, “nuestro” milano, que canta la llegada de la primavera al retornar cada año y que anuncia también la llegada de los cuervos y los pinzones –emoción que Shingo comparte solo con Kikuko. El jardín por el cerezo cuya floración se protege y se admira desde el interior de las habitaciones pero también por la presencia de una serpiente, que habita en la montaña detrás de la casa y de la colada que se seca al sol. El suelo elevado y el ciclo de constante renovación de la vida por la perra *Teru* que tiene a sus cachorros protegida entre los cimientos y por el resonar de las pisadas, pesadas, sobre el piso elevado de madera del hijo que llega borracho a la noche.

Si en *El rumor de la montaña* son las imágenes plásticas, poéticas, las que ocupan el espacio que así queda vaciado de toda posible abstracción, en *Mil grullas* se sigue el mismo camino pero aún más destilado, quizás por la breve extensión de la obra. *Mil grullas* es una novela corta, de algo más de cien páginas, en la que la ceremonia del té tiene un papel principal. En torno a ella se estructura una compleja trama protagonizada por el deseo, la herencia y la muerte que se entretajan con la propia ceremonia, los bellos y delicados recipientes que se usan en ella y los lugares en que se realiza. El padre del joven Kikuji, fallecido no hace mucho, había consagrado su vida a la ceremonia del té. Su antigua amante Chikako ha continuado la tradición, pero el joven Kikuji se siente ajeno a ella. La señora Ota, también antigua amante del padre pero aún joven y bella, ha conservado sin embargo varias de las exquisitas tazas que se emplean en la ceremonia. La señora Ota vive con su

8. Yasunari Kawabata, *El rumor de la montaña*, 211.

hija Fumiko, que ha heredado su belleza, y de la que se preñará también Kikuji. Los fantasmas del deseo paterno, ligeramente incestuosos (un tema recurrente en Kawabata), asediarán al protagonista y acabarán en tragedia: la pureza y la sensualidad de la belleza femenina y de los tazones de té impondrán su ley. La época es anterior a la de *El rumor de la montaña* (la primera versión es de 1937) lo que hace que el trasfondo de la guerra y la posguerra no esté presente, aunque también se dan similitudes como el constante viaje en tren entre Tokio donde trabaja y vive durante la semana Kikuji y la casa paterna que también está en Kamakura.

La casa de Kikuji dispone de una casita en el jardín, ocasionalmente usada para la ceremonia del té, ahora descuidada y sin aparente uso tras la muerte de los padres. La casita parece ser un espacio aparte del mundo y, retirada en una esquina del jardín, es capaz de convocar los fantasmas del deseo a través del rito del té. Es un lugar donde cualquier cosa puede ocurrir. El espacio no se describe en la novela más allá de unas breves líneas (tampoco la casa principal, aunque también juega su papel en la novela), y debemos construirlo a través de los acontecimientos que se dan y de las impresiones sensibles que se desencadenan, creando en el protagonista (y en nosotros, lectores) un determinado estado de ánimo que obedece a sus dictados. En realidad no es posible describir con objetividad esta casita, pues parece ser distinta en cada escena de la novela, bajo cada entorno atmosférico y emocional. La casita del jardín configura un ámbito espacial en el que cada gesto, cada sensación, cada fenómeno atmosférico cobra un significado específico de extrema sensualidad precisamente por darse en este espacio. Un espacio que, en su absoluta sencillez, es capaz de albergar un mundo inabarcable:

“La última luz de la tarde brillaba en las piedras del jardín que se veían desde el recibidor.

Las puertas estaban abiertas y la muchacha se hallaba cerca de la veranda. Su resplandor parecía iluminar los rincones más alejados y oscuros de la habitación.

Había lirios japoneses en el nicho⁹. Había lirios siberianos en el *obi* de la muchacha. Quizá era una coincidencia, pero los lirios eran las flores más comunes de la estación, y, tal vez, ella había planeado la combinación.

[...]

Al día siguiente, domingo, llovía.

Por la tarde Kikuji fue solo a la casita del jardín, para guardar los utensilios que habían usado el día anterior¹⁰.

Y también en busca del perfume de la joven Inamura.

9. Es decir, el *tokonama*.

10. Al servir el té. Se trata de unos tazones cargados de historia, de una notable antigüedad y provenientes de talleres de artesanos famosos como Furuta Oribe (1544-1615), pero sobre todo ligados por vínculos emocionales muy fuertes a cada uno de los personajes de la novela, y con significados, por tanto, distintos para cada uno. Su sola presencia es capaz de transformar el espacio en que se encuentran, por ejemplo cuando alguno de ellos se emplea para contener las flores del *tokonama*.

Hizo que la doncella llevara un paraguas y, al bajar al jardín, notó que había una filtración en el canalón del alero. Un chorro de agua caía justo enfrente del granado.

– Tenemos que hacer reparar esto– le dijo a la criada.

– Sí, señor”¹¹.

Los espacios que definen la arquitectura (y no al revés) se transforman en función de los fenómenos que ocurren, de las distintas disposiciones de los objetos en el espacio como las puertas correderas, las flores del *tokonama* o los cuencos del té y de las percepciones sensibles que en cada momento tiene el observador o el habitante –cuerpo en movimiento– mediadas por su propia subjetividad. Una subjetividad que no se impone como la de un observador externo sino que se entrelaza en inseparable quiasmo con aquello que es la textura del mundo. Los espacios no son idénticos a sí mismos, salvo en su constante transformación. Son el producto de un espacio vivido, reflejo y detonante de los estados psíquicos de los personajes, y por tanto de un espacio *animado*, síntesis tanto de los sentimientos y percepciones subjetivos como de los fenómenos externos objetivos.

Al igual que en las novelas citadas podemos contemplar este incesante proceso de progresiva definición y borrado del espacio arquitectónico en otras obras de Kawabata. Y así es como se nos presenta la habitación del balneario donde el esteta Shimamura se aloja y se encuentra con la joven *geisha* Komako (pero también la casa de esta o los baños del establecimiento termal) en *País de nieve* (1935-37, 1947); los distintos jardines y templos de Kioto, en el recinto de uno de los cuales viven (y tienen el taller) la pintora Otako y su aprendiz/amante Keiko, pero también los balcones de las casas de té junto al río ya mencionados en las históricas estampas de la antigua capital en *Lo bello y lo triste*; el antiguo almacén y vivienda del dibujante y comerciante de telas para kimonos en *Kioto* (1962), presidido por las dos violetas que crecen en el tronco del arce del jardín en las que, inconscientemente, la joven Chieko reconoce a su hermana gemela de la que fue separada al nacer¹²; y desde luego, quizá el caso más inquietante, la habitación en la que el anciano Eguchi pasa la noche junto a muchachas narcotizadas y desnudas en *La casa de las bellas durmientes* (1961). Esta habitación, disimulada en una casa junto a un acantilado –las olas y el viento marino se oyen y se huelen formando una presencia física ineludible, pero nunca se “ven”–, parece duplicar a la vez el sueño sin sueño de las jóvenes y la impresión, simultáneamente repugnante y pura de la obsesión del viejo. La atmósfera sofocante, opresiva, de un erotismo descarnado, se condensa en este espacio al que el viejo entra siempre solo mediante llave, la “habitación contigua”:

11. Yasunari Kawabata, *Mil grullas*. Trad.: Marta Martoccia (Emecé: Buenos Aires, 2005), 52.

12. los gemelos en Japón son percibidos como presencias numinosas de mal fario, y es frecuente, incluso en tiempos recientes, que sean separados al nacer para que no crezcan juntos, como ha sido el caso del propio Tadao Ando.

“Eran las cortinas de terciopelo carmesí. El carmesí era aún más profundo bajo la luz tenue. Parecía como si una delgada capa de luz flotara ante las cortinas, y él se estuviera introduciendo en un fantasma”¹³.

En todo caso, hay que entender las novelas en su unidad para entender adecuadamente el fenómeno, de modo que extraer ejemplos, separados del flujo de la propia narración, es hacer una violencia extrema a la misma. No estoy seguro que justificada. No hay, en realidad, posibilidad de fijar un lugar en que se dé esta presencia completa de la arquitectura en la narración, sino que esto ocurre a lo largo de toda la novela, en una continuidad inseparable, como ya se ha dicho, entre lo que pasa, lo que se dice, cómo se dice y dónde pasa. Espero que se sepa perdonar, pues, el atrevimiento.

Coda

Es lugar común decir que la escritura de Kawabata, tras el periodo traumático de la guerra, se centra en la tensión que se produce entre modernidad y tradición en una sociedad japonesa que está cambiando con rapidez inusitada, vista desde una perspectiva elegíaca. Esto no debería sorprendernos. Kawabata trataría no tanto de describir como de comprender el momento de su presente en toda su complejidad, exponiendo una belleza transitoria en la que la nostalgia por un pasado que parece perderse no borra, sin embargo, la riqueza de la vida en el presente. La figura del pasado parece quedar ligada a la del anciano, y es obvio que determinadas costumbres u oficios –como el artesano que dibuja estampados para telas de kimono en *Kioto*– quedan retratados con el delicado perfume de una belleza que se extingue. Sin embargo, si bien el trauma de la guerra y la ocupación se hace presente en varias de sus novelas, esta no parece ser la preocupación fundamental de Kawabata, que, en continuidad conceptual, no tanto formal, con sus obras más vanguardistas de los años veinte mantiene una posición de autonomía del arte como única posibilidad de alcanzar la pureza mediante la belleza. Cuando en 1968 recibe el Premio Nobel, siendo el primer autor japonés premiado, escritores de las generaciones más jóvenes como Kōbō Abe o Kenzaburō Ōe, (que lo lograría más tarde, en 1994) mostraron su distancia¹⁴, pues para ellos la escritura de Kawabata estaba anclada en un esteticismo que privilegiaba de un lado la idea del “arte por el arte” insostenible tras la guerra y de otro una imagen tópica por construida de “exquisitez oriental”, de “japonesismo” (lo que los japoneses denominan literatura *kacho-fugetsu* –flores, mariposas, el viento y la luna¹⁵). Esta apreciación, si bien con la distancia puede ser mejor entendida, marca una cierta cesura que a los efectos de la arquitectura tiene también su relevancia, y su equivalente.

Y así a estos nuevos novelistas “comprometidos” les corresponde, por generación, un grupo de arquitectos que tratan también de alejarse de cualquier idealidad estética, que buscan tanto proponer como responder la

13. Yasunari Kawabata, *La casa de las bellas durmientes*. Trad.: Pilar Giralt (Caralt: Barcelona, 1976), 23.

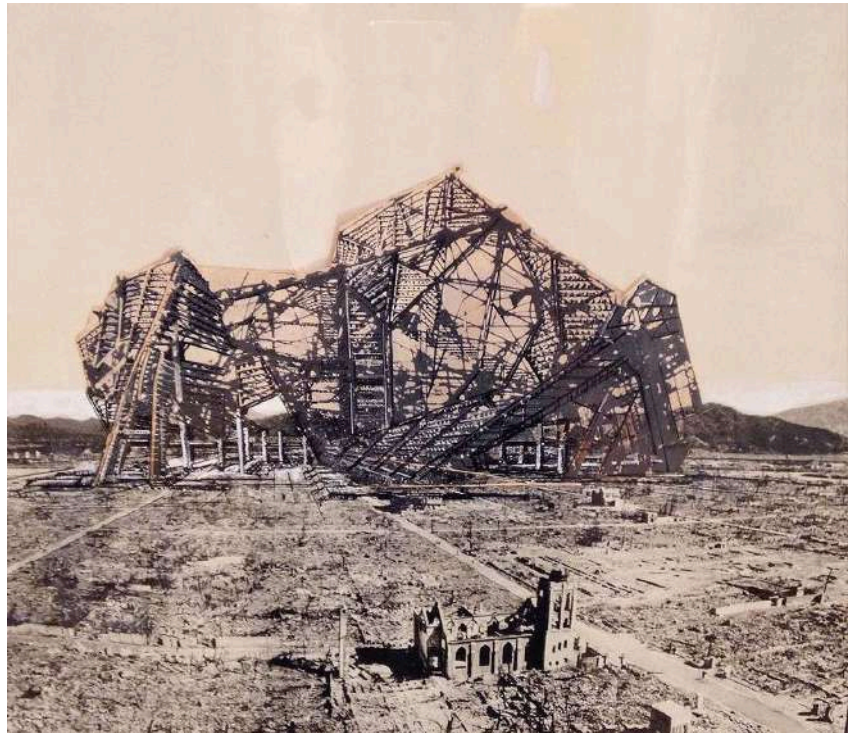
14. Esta diferente actitud se evidencia con claridad en los discursos de aceptación que Kawabata y Ōe leyeron al recibir el Nobel. Ver Dennis Washburn, *Op. Cit.*, 1.

15. Donald Keene, *Op. Cit.*, 26.

Fig 3. Tokio tras los bombardeos de marzo de 1945.



Fig 4. Arata Isozaki "Hiroshima Blast Site-Electric City", 1968.



urgente pregunta de qué significa ser japonés en el mundo de posguerra, en un Japón que había sido convertido en *tabula rasa* por los bombardeos americanos. Hay que recordar que las ciudades de Hiroshima y Nagasaki quedaron arrasadas y que la destrucción fue incluso mayor en otras poblaciones. Tokio fue bombardeado con munición incendiaria convencional –napalm– entre febrero y marzo de 1945, con especial virulencia en la noche del 9 al 10 de marzo, quedando destruida en más de un 40% y contabilizándose más de 100.000 muertos [Figs. 3,4]; Kobe lo fue en un 56%, Yokohama un 58%, Toyama un 96%¹⁶. Resultaba obvio entonces que no

16. <http://blog.nuclearsecrecy.com/misc/firebombsusa/> consultado el 27 de agosto de 2017.

Fig 5. Kisho Kurokawa "Agricultural City", 1960.



era posible de refugiarse en la nostalgia pues la urgente tarea de reconstruir el país necesitaba de todas las energías, una estrategia que había dado sus frutos puesto que a mediados de la década de los cincuenta Japón estaba, de hecho, transformándose de modo vertiginoso. El grupo de arquitectos a los que me estoy refiriendo es el de quienes formaron el grupo Metabolista y sus periferias, y a su posición como aquella “necesidad de construir un significado a partir de la borradura de la memoria y la pérdida de identidad”¹⁷ que habían supuesto primero la pérdida de la guerra y luego la ocupación que siguió. Esta situación trajo consigo la imposición de unos valores sociales, políticos y económicos totalmente distintos a los del Japón Imperial, y vino seguida luego por la ansiedad que inevitablemente creó la prosperidad avanzada que, muy ligada a las guerras de Corea (1951-53) y Vietnam (1955-75), acabaría convirtiendo a Japón en la potencia económica e hipertecnológica que conocemos hoy.

El término elegido para nombrar al grupo, *Shinchintasiha*, popularizado en Occidente como Metabolismo, tiene sin embargo en japonés un significado más amplio, y viene a incluir los sentidos de renacimiento y regeneración¹⁸, lo que permite considerarlo desde un ángulo distinto al usual. Y si bien la propuesta de los arquitectos parte desde luego del rechazo de cualquier tipo de nostalgia y de la incorporación de la ciencia y la tecnología como vectores de una nueva regeneración incluso biológica, este renacimiento no podía sino pasar por la revitalización de un espíritu que subyacía a la *tabula rasa*, y que se hallaba incardinado ya no en una esencia del “ser japonés” sino en las propias estructuras espaciotemporales con las que confrontaban el mundo. Las formas que iba a adoptar esta arquitectura desde luego iban a ser distintas de la arquitectura tradicional en madera (si bien es cierto que hay muchas y distintas tradiciones y que deberían ser distinguidas con precisión), pero el origen último de

17. Cherie Wendelken, “Putting metabolism back in place. The making of a radically decontextualized architecture” en Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault, *Anxious Modernism. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (MIT Press: Cambridge, MA, 2000), 280.

18. Cherie Wendelken, Óp. Cit., 287.



Fig 6. Palacio Imperial de Katsura, Kioto.

esta nueva creación orgánica se iba a derivar de unos patrones culturales que eran los mismos que habían creado las construcciones tradicionales. Los mismos que daban cuerpo a las novelas de Kawabata y que parecían haber quedado irremediabilmente sepultados o convertidos en objeto turístico [Fig. 5]. La coordinación modular del viejo sistema de construcción, la idea de que el material tenía un ciclo de vida limitado en el tiempo pero que podía sustituirse por otro similar cuando hiciese falta, la intercambiabilidad de las piezas, la proyección escalar de las distintas células y su adaptación a distintos contextos, la re-construcción en otro lugar de edificios usando los mismo materiales (cosa que se había hecho por ejemplo con varios edificios históricos en entornos fuertemente destruidos por la guerra) dictaban patrones ahora reproducibles aún con mayor facilidad mediante los nuevos sistemas tecnológicos, y que aparecían además ideológicamente renovados en el nuevo contexto cultural. Y es al interior de ese medio cultural que dos famosos edificios históricos se erigen como referentes de las nuevas ideas, de modo que un renovado interés en su estudio e interpretación coincide en el tiempo y en algunas de las figuras con los metabolistas¹⁹. Se trata del Palacio Imperial de Katsura [Fig. 6], paradigma de la extensión modular y la adaptabilidad a través de los tiempos, y del Santuario de Ise [Fig. 7], reconstruido cada veinte años con nuevos materiales pero manteniendo una misma forma

19. Noboru Kawazoe, crítico de arquitectura y miembro original del grupo Metabolista, es uno de los autores junto a Kenzo Tange y Yoshio Watanabe del libro *Ise. Prototype of Japanese Architecture*, publicado en 1965 en edición inglesa siguiendo la original japonesa de 1962. Allí dice por ejemplo lo siguiente respecto a cómo la arquitectura tradicional reconoce de modo natural la mutabilidad y el cambio como principios esenciales: “La posibilidad de añadir nuevas habitaciones sin perturbar el orden general significa, a la inversa, que las habitaciones pueden ser eliminadas a voluntad. El diseño, se podría decir, tiene su propio metabolismo, que le permite mantener el paso respecto a los ciclos de la naturaleza y la sociedad”. Y no es el único pasaje que liga claramente ambos mundos. Citado en Jonathan M. Reynolds, “Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition”. *The Art Bulletin* Vol. 83, No. 2 (Jun., 2001), 331. Traducción del autor.

Fig 7. Santuario de Ise, Ise (Mie).



a través de milenios, que así se convierten, de nuevo, en elementos inspiradores siguiendo un simbolismo más que evidente ²⁰. [Fig. 4,5]

Finalmente, en 1968, se publica el libro *Nihon no Toshi Kukan* (“Espacio urbano en Japón”) por un grupo de investigadores entre los que hallamos a Arata Isozaki, contando con una introducción de Kenzo Tange, figura mayor de la arquitectura japonesa del momento. El grupo, partiendo de unos presupuestos teóricos similares a los del grupo Metabolista (la sintonía era clara) había realizado un extenso estudio tanto de las estructuras urbanas de pueblos y ciudades japonesas tradicionales como de las construcciones individuales. Es en el seno de esta investigación cuando se definen de un modo práctico y teórico los conceptos espaciales que se han dado en identificar con el sentido espacial propio de los japoneses (*ma*)²¹, que es, por otra parte, el tipo de espacio (y tiempo, pues ambos no son separables), con que construye Kawabata su obra tal y como hemos mostrado.

El renacimiento y la renovación que supuso el movimiento Metabolista ha de entenderse desde el corte con las formas del pasado pero en continuidad con sus estructuras espirituales más íntimas y no desde una ruptura absoluta asociada a una vanguardia de corte occidental o a una invención genial desde un supuesto grado cero –la *tabula rasa* de las ciudades japonesas tras la guerra. Son esas mismas estructuras espirituales las que las novelas de Kawabata fijan como una arquitectura a la vez oculta y visible,

20. Ver Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolist Talks...* (Taschen: Colonia, 2011), 118:119 y 226:227.

Para un análisis más detallado de los avatares de la recepción de estas obras en época moderna y de las construcciones ideológicas en su torno ver Jonathan M. Reynolds, Op. Cit., 316:341; William H. Coaldrake, *Architecture and Authority in Japan* (Routledge: Londres y Nueva York, 1996), 16:51 (sobre Ise como construcción de un imaginario religioso y político desde la Edad de Bronce hasta la actualidad ligado a la familia imperial) y Arata Isozaki, *Japan-ness in Architecture* (MIT Press: Cambridge, Mass and Londres, 2006), Part II (acerca de Ise) y Part IV (sobre Katsura), que ofrece además unos acertadísimos análisis arquitectónicos.

21. Cherie Wendelken, Op. Cit., 293.

y muestran cómo lo nuevo y lo viejo se encuentran siempre en cada instante del presente. Un presente que se estructura a su vez como la interrupción del uno en el otro y se da como un espacio que se construye originariamente mediante los acontecimientos que lo co-constituyen.

Bibliografía

Kawabata, Yasunari. *La casa de las bellas durmientes*. Trad.: Pilar Giralt (Caralt: Barcelona, 1976). Primera edición en japonés: 1961.

–*Kioto*. Trad.: Mirta Rosenberg (Emecé: Buenos Aires, 2008). Primera edición en japonés: 1962.

–*Lo bello y lo triste*. Trad.: Nélica M. De Machain (Emecé: Buenos Aires, 2001). Primera edición en japonés: 1964.

–*País de nieve*. Trad.: César Durán (Emecé: Buenos Aires, 2003). Primera edición en japonés: 1935-37, 1947.

–*El rumor de la montaña*. Trad.: Amalia Sato (Emecé: Buenos Aires, 2007). Primera edición en japonés: 1949-1954.

–*Mil grullas*. Trad.: Marta Martoccia (Emecé: Buenos Aires, 2005). Primera edición en japonés: 1949-1952.

–“Japan, the Beautiful and Myself”. Discurso de aceptación del Premio Nobel. En https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html, consultado el 25 de noviembre de 2017.

Coaldrake, William H. *Architecture and Authority in Japan* (Routledge: Londres y Nueva York, 1996).

Goldhagen, Sarah Williams y Legault, Réjean, *Anxious Modernism. Experimentation in Postwar Architectural Culture* (MIT Press: Cambridge, MA, 2000).

Ioanna, Angelidou, “Metabolism and After. A Correspondence With Hajime Yatsuka”, *Log 24* (Winter/Spring 2012), 33:41.

Isozaki, Arata. *Japan-ness in Architecture* (MIT Press: Cambridge, Mass y Londres, 2006).

Keene, Donald. *Five Modern Japanese Novelists* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003).

Koolhaas, Rem y Obrist, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist Talks* (Taschen: Colonia, 2011).

Mostow, Joshua S. (ed.). *The Columbia Companion to Modern East Asian Literature* (Columbia University Press: Nueva York y Chichester, West Sussex, 2003).

Nitschke, Gunther, “Ma: Place, Space, Void”, *The Kioto Journal* 8 (September 1988). El mismo ensayo se incluye en Nitschke, Gunther. *From Shinto to Ando. Studies in Architectural Anthropology in Japan* (Academy Editons: Londres, 1993), 48:61.

Reynolds, Jonathan M., “Ise Shrine and a Modernist Construction of Japanese Tradition”. *The Art Bulletin* Vol. 83, No. 2 (Jun., 2001), 316:341.

Washburn, Dennis. *Translating Mount Fuji. Modern Japanese Fiction and the Ethics of Identity* (Columbia University Press: Nueva York, 2007).

<http://blog.nuclearsecrecy.com/misc/firebombsusa/> consultado el 27 de agosto de 2017.

REIA #10 / 2018
232 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángel Verdasco

Universidad Alcalá de Henares. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
estudio@angelverdasco.com

Integrar la anomalía. Estrategias proyectuales paralelas en la obra de Inza / To integrate the anomaly. Parallel project strategies in the work of Inza's work

Hasta el momento poco se ha explicado sobre los sistemas proyectuales utilizados por los arquitectos organicistas españoles. En numerosas ocasiones esta falta de explicación ha hecho ver estas arquitecturas como ejercicios arbitrarios, formales y personalistas, cuando probablemente en todos podríamos encontrar criterios de actuación.

Aquí se indaga y explican las estrategias que uno de ellos, el arquitecto Curro Inza, utiliza en sus proyectos.

Este texto defiende que Inza establece un método (racional) para desarrollar sus trabajos, pero a la vez superpone una serie de estrategias paralelas que intentan incorporar lo irracional a la arquitectura.

Las estrategias paralelas recogen todas las "anomalías" que debe incorporar el proyecto como la fantasía, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo.

Descubrir estas categorías (que sorprenden por su contemporaneidad) es determinante para poder entender su arquitectura.

So far little has been explained about the design systems used by Spanish organic architects. On numerous occasions this lack of explanation has made these architectures appear as arbitrary, formal and personalistic exercises, when we could probably find criteria for action in all of them.

Here we investigate and explain the strategies that one of them, the architect Curro Inza, uses in his projects.

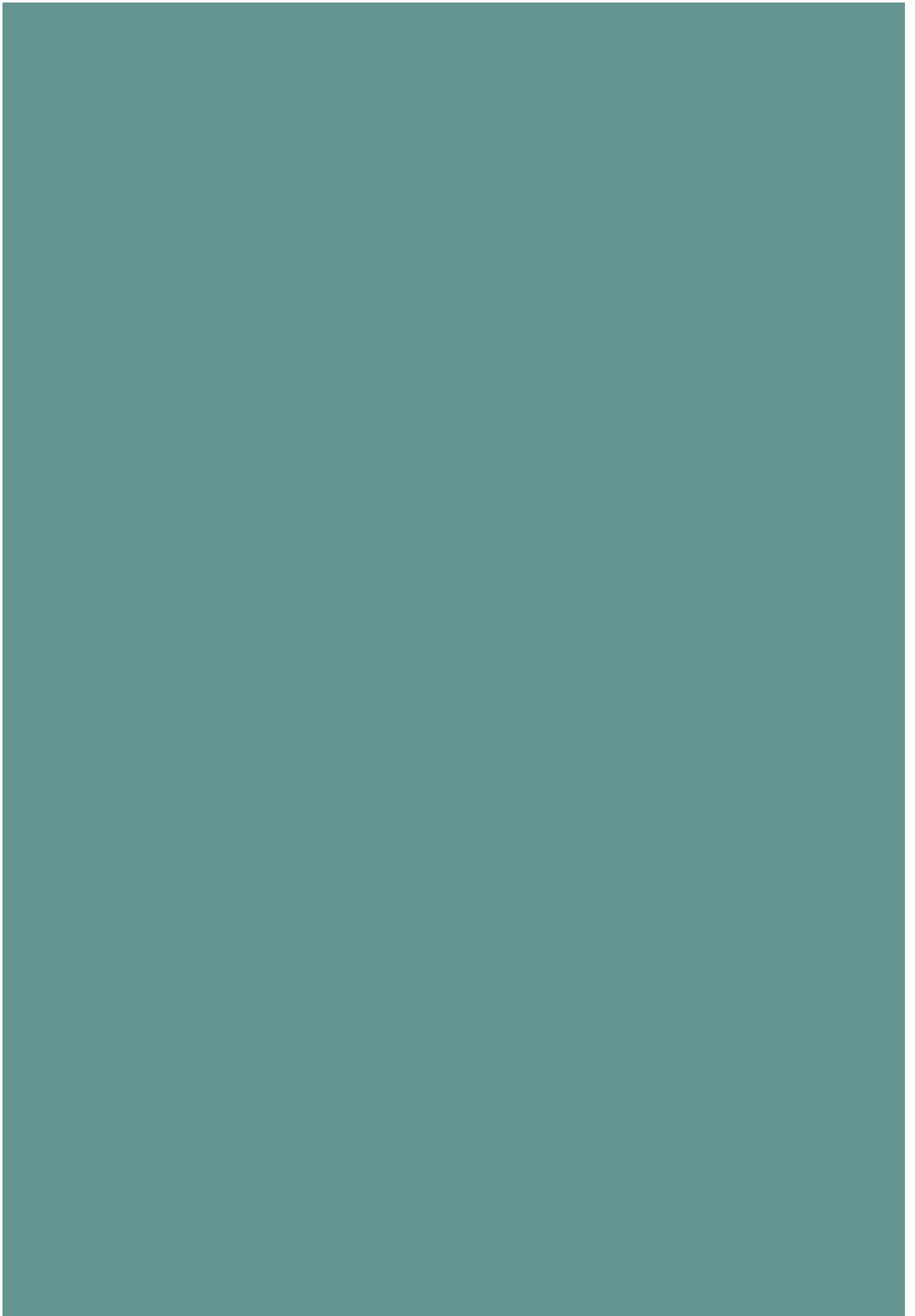
This text defends that Inza establishes a (rational) method to develop his works, but at the same time superposes a series of parallel strategies that try to incorporate the irrational thing to the architecture.

Parallel strategies include all the "anomalies" that must incorporate the Project as fantasy, the wrong, the surprising and the time.

Discovering these categories (which are surprising for their contemporaneity) is crucial to understand their architecture.

Estrategias proyectuales, anomalía, error, Curro Inza, Organicismo /// Parallel project strategies, anomaly, fantasy, error, time, Curro Inza, Organicism

Fecha de envío: 12/05/2017 | Fecha de aceptación: 08/12/2017



Introducción

Desde el inicio de su carrera Curro Inza se muestra profundamente preocupado por la construcción de un lenguaje y por la búsqueda de un método operativo para argumentar su arquitectura. De ahí que intente afrontar cada reto estableciendo un método como sistema proyectual¹. Son métodos ya explicados², alejados de la moda, claros, precisos, normalmente asociados a principios constructivos pero cuya mayor virtud sería la flexibilidad, el crecimiento que permiten y su capacidad para producir arquitectura.

A su vez Inza, se muestra interesado por incorporar lo racional y lo irracional al proyecto.

Este trabajo habla de cómo en cada proyecto, Inza establezca un doble orden. Por una parte establece un criterio de actuación o método (lo racional) y por otro una estrategia paralela (que atrapa lo irracional).

Las estrategias paralelas recogen todas las “anomalías” que debe incorporar el proyecto y sin ellas sería muy difícil entender su arquitectura. Se trata de una serie de sistemas proyectuales heterogéneos que el autor va superponiendo al desarrollo de los trabajos. Destacan entre ellas la fantasía, lo anómalo, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo. Son sistemas operativos e ideas que se simultanean, se imbrican y conviven en cada proyecto con el desarrollo del mismo.

Fantasia y artefactos

Se puede apreciar cómo Inza muestra a lo largo de su obra un interés por lo fantástico y por los procesos creativos. Una fantasía que terminará constituyendo un segundo orden superpuesto y donde un continuo hilo gaudiniano estará presente.

Ya en el arranque de su carrera, en 1962, el autor hace una reseña en la Revista *Arquitectura* sobre un número que la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* había dedicado a las “Arquitecturas fantásticas” donde

-
1. CASTRO, Carmen. “Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)”. *Arquitectura* n° 153, septiembre 1971. COAM. pp.53-58.
 2. VERDASCO, Ángel. “A la búsqueda de un método. Dialéctica entre composición, materia y construcción en Curro Inza”. Cuaderno de Notas n° 16. 2015. pp. 17-25.



Fig. 1. Restaurante Libanios. Madrid. 1966.

escribe que la idea de reunir en un número tan grande variedad de ideas “sin preocuparse en absoluto de si son o no realizables es, a mi modo de ver, una muy buena idea”.³ Continúa diciendo que en esos momentos, las tendencias arquitectónicas hablan de individualismo y colectivismo y que en el caso de Reyner Banham, sus lecciones sobre colectivismo y tecnología ya las conocía Mumford en los años 20 y que son oscuras profecías que siembran el desconcierto y que las variaciones sustanciales de pensamiento arquitectónico en los últimos años, han sido mínimas pero hay que ver cómo afrontar el futuro. Para ello le interesan “los valores poéticos en el acto de la creación arquitectónica, que admite lo intuitivo y no desprecia lo tecnológico, que entiende la Naturaleza como punto de arranque para la creación de formas, que no desprecia por principio lo formal, que comprende el valor del trabajo y del oficio”.

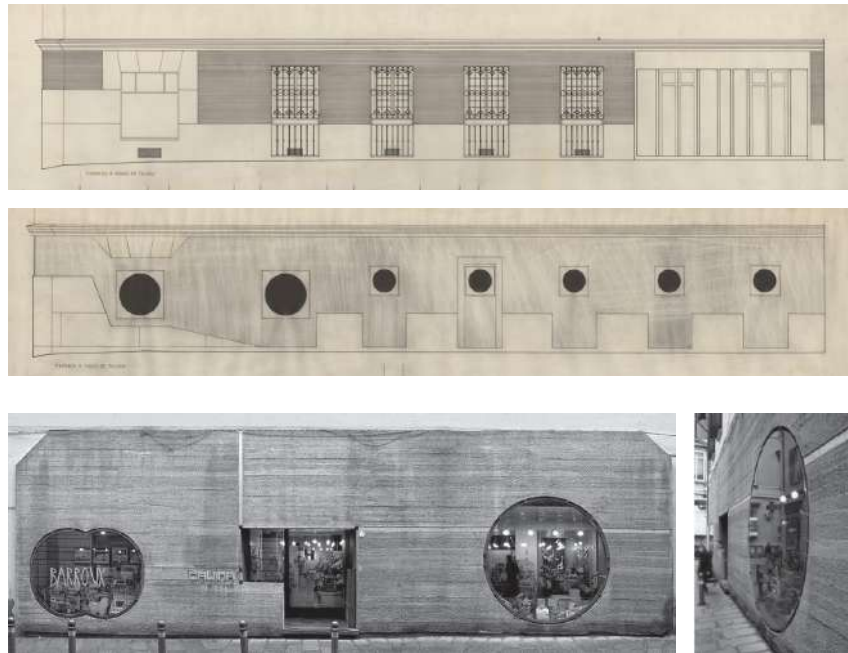
Hablando de imaginación y fantasía como aspectos relacionados con la creación artística, cita a Frei Otto cuando dice que “construir sin imaginación es mortal, no es arquitectura” y recuerda que Gaudí tiene valores muy superiores a la fantasía que se le supone. Termina la reseña diciendo que el peligro de estas arquitecturas fantásticas es que se conviertan en el vehículo de los que intentan averiguar el futuro y por tanto caiga en los estudios de los “buscadores de objetos arquitectónicos” (y entonces sienten mal a los que aún intentan, como él, aprender el oficio).

Probablemente el proyecto más ligado a los aspectos fantásticos en la obra de Inza es la reforma en Madrid del restaurante Libanios (1966)⁴, hoy desaparecido. Se trataba de un pequeño local en el centro de la ciudad donde el arquitecto acomete el encargo hasta sus últimas consecuencias redistribuyendo el programa, reformándolo interior y exteriormente al transformar las fachadas. En el estado previo era un restaurante en planta baja y las cocinas en el sótano. Inza ensancha la escalera que

3. INZA, Francisco. “Temas del momento: Arquitecturas fantásticas”. *Arquitectura* n° 45, septiembre 1962. COAM. p. 1

4. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el n° 65: Restaurante Libanios. Calle Postigo San Martín, n° 5, Madrid. Febrero 1966

Fig. 2. Exterior Libanios (antes y después) y Showroom Gavina. Scarpa. Bolonia. 1961- 1963.



comunica las dos plantas, colocando en planta baja un bar- marisquería, aseos y cocinas y ubica en el sótano el restaurante propiamente dicho.

Las fachadas existentes tenían un zócalo de granito y pilastras entre ventanas del mismo material, paramentos de ladrillo entre ellas y recercado de ventanas de piedra de Colmenar. Inza dejará visto parte del granito y forrará los paramentos con chapa de hierro tratada con antioxidante y enrasadas con la fachada. Los nuevos huecos serán circulares destinándose a escaparates y ventanas, produciendo con todo ello una nueva fachada exterior. Al verla parece inevitable fijarnos en alguna estrategia similar anterior como es el Showroom Gavina (1961-1963), la tienda de Carlo Scarpa en la Vía Altabella de Bolonia. De ésta Fullaondo dice: “Es quizás una de las tiendas más interesantes de los últimos años. Aquí Scarpa se encontraba con el problema de un entorno positivamente sin interés, un edificio de tres plantas simplemente correcto. Su solución es el insertar este parámetro de fachada como un diafragma que está puesto por delante de ella casi sin relación.(..) Hay un deseo de diferenciarse del edificio preexistente ante el cual hay una voluntad de tipo crítico en estar en desacuerdo o por lo menos ignorar todo el mundo anterior, se respetan paradójicamente los machones resistentes, pero interviene con una actuación de tipo polémico cuando se conforman estos huecos con los círculos. Yo veo una voluntad de tipo irónico, un espíritu creador más analítico que poético”.⁵

La postura de Inza, como se podrá comprobar, es en cierta medida scarpiana. En Libanios ese aspecto metálico exterior se traslada al interior del local reformado. La barra del bar (fondo, frente y tapa) se forran con la misma chapa de acero inoxidable. Las paramentos del bar y del restaurante del sótano alternan chapas soldadas y paramentos de tela.

5. FULLAONDO, Juan Daniel. “El fenómeno de la tienda en el contexto de la ciudad”. Sesión crítica de Arquitectura. Arquitectura nº 111, marzo 1968. COAM. Madrid. p. 21-33.

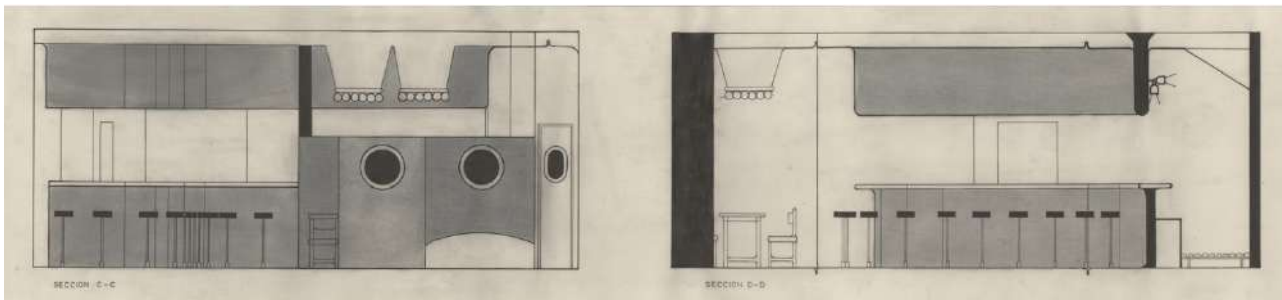
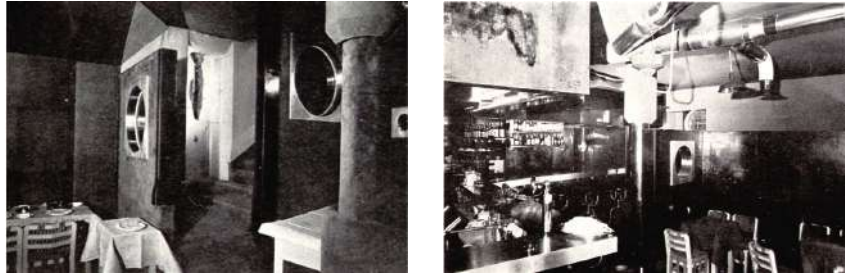


Fig. 3. Interiores Restaurante Libanios. Madrid. 1966.



El arquitecto está proponiendo un nuevo mundo, un mundo acuático en este caso y cargado de componentes fantásticos. En este nuevo mundo acuático propuesto, las instalaciones juegan un papel decisivo. Toda la iluminación son lámparas incandescentes de chapa de hierro e igualmente toda la instalación de climatización se deja vista. En la memoria del proyecto se hace una descripción muy precisa de la regulación, cálculo y materiales del aire acondicionado que se termina convirtiendo en material de proyecto.⁶ La climatización queda vista como una serpiente, un animal metalizado que en combinación con la paredes confiere al local un aire naval.

Inza se inventa en Libanios un nuevo paisaje y mete un trozo de mar en mitad de Madrid. Desconfigura la fachada y hace en ella una “veladura” del mar. Evoca sensaciones desde el camino de la abstracción sin caer en lo figurativo. La veladura tiene una condición superficial (sin grosor) y fugaz (refleja un movimiento). El nuevo muro en la tienda de Scarpa tenía grosor y definía un nuevo muro mientras que en Inza es un asunto de epidermis superficial. Aunque sea difícil reproducir las sensaciones, valga este comentario de Julio Cano Lasso para intentar entender el ambiente: “(Inza) decoró un bar, creo que se llamaba Libanios, en el Postigo de San Martín, un pequeño local misterioso, en tonos oscuros y vibrantes, donde brillaba el acero y los tubos de la instalación del aire acondicionado, en un ambiente de evocación submarina. El negocio no fue bien y fue “transformado” al poco tiempo. Era el bar más bello de Madrid”.⁷

6. Ver memoria del proyecto: “(.) la regulación del sistema debe ser proyectada, actuando a la vez sobre los elementos que determinan la modificación de las condiciones ambiente , y sobre aquellos otros que garantizan el caudal de aire exterior proporcional al número de personas presentes en cada momento”.

7. CANO LASSO, J. “Sin título”, p.44. En: AA. VV. El Arquitecto Curro Inza. Madrid: Compañía de Impresores Reunidos. CIRSA, 1978.



Fig. 4. Restaurante Libanios e Iglesia de la Colonia Güell. 1898-1914. Gaudí.

Por si quedaba alguna duda sobre la estrategia y el mundo fantástico en el que nos sumerge, obsérvese en las fotos que en la esquina exterior del local existe una escafandra de buzo. Un detalle fuera del contexto de la calle, algo muy surreal, ahí en medio de Madrid, colgado en una esquina. Pero una vez visto, nos anticipa que vamos a entrar en un mundo propio por descubrir.

Para entender este proyecto cargado de fantasía no podemos descuidar la figura de Antonio Gaudí como una de las influencias de Inza. Un arquitecto cuyas obras pudo visitar nuestro autor siendo muy joven durante su estancia en Barcelona. Posteriormente Gaudí fue revisado y revalorizado desde los primeros años sesenta por destacados arquitectos coetáneos de Inza y por él mismo desde la redacción de la revista. Ya pocos meses después de llegada a la redacción publica en un número sobre iglesias modernas la Iglesia de la Colonia Güell (1898-1914) y escribe admirado que el número, dedicado a la arquitectura religiosa del momento, se honra publicando una de las obras más importantes de Antonio Gaudí aunque no sea una de las más conocidas pues allí lo realizado constituye una portentosa muestra del genio del arquitecto catalán, “(.) que, formado con gentes del oficio, ni calculó ni dibujó la estructura de las formas, sino que las determinó con cuerdas y pesos proporcionales a las presiones que habían de soportar”.⁸ Esta obra debió fascinar a Inza pues en ella los materiales revelan los esfuerzos mecánicos en acción. Los materiales (madera, hierro y piedra) estaban en función de los pesos soportados y por tanto su expresión plástica estaba delimitada por el comportamiento mecánico, logrando una arquitectura por momentos de grandes contrastes pero con un claro discurso constructivo.

8. “Iglesia en la Colonia Güell de Antonio Gaudí”. Publicada por vez primera en *Arquitectura* nº 17, mayo 1960, COAM. Madrid.

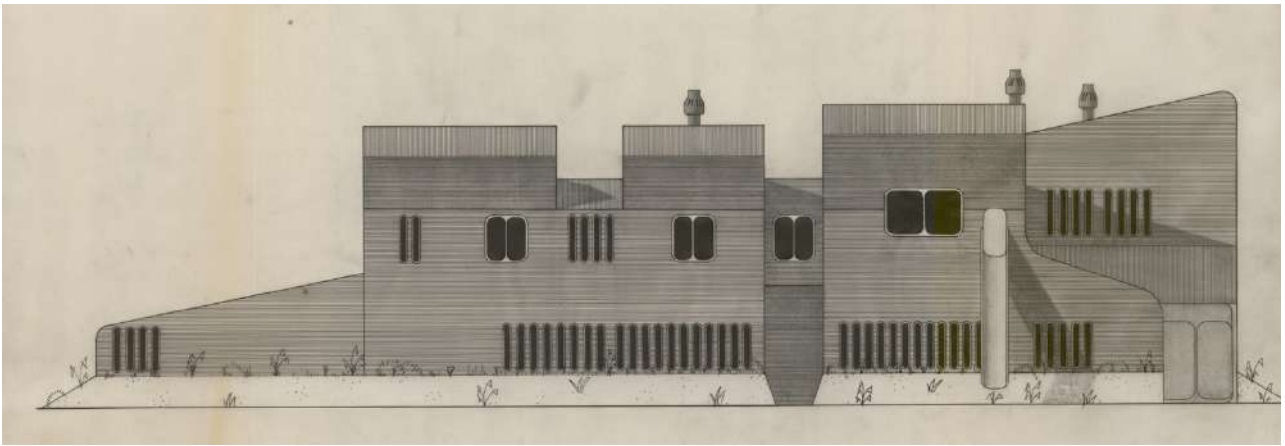


Fig. 5. Chalet en Somosaguas. Madrid. 1965.

Fig. 6. Fábrica de embutidos de Segovia. 1963.

Fig. 7. Tienda de Música Vellido. Bilbao. 1969
y Vivienda en Calamocha. Teruel. 1973.

En esos años, los arquitectos españoles creen que la figura de Gaudí había sido ignorada por los historiadores del Movimiento Moderno y entienden que deben sumarse a la revisión que la crítica internacional estaba haciendo sobre su trabajo. Se sucederán en la *Arquitectura* alusiones y reflexiones sobre el maestro catalán. En el número monográfico sobre “Arquitectura española 1939-1964” Fernández Alba clasifica en el apartado “Imaginación espacial” el proyecto de Monumento en Homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún, habla sobre Gaudí y reseña la exposición, diseñada por Javier Feduchi, que en ese momento se celebra en Madrid.⁹ Posteriormente se hizo un número monográfico sobre el maestro catalán, con artículos de Moneo y Bohigas. (Por coincidencias del destino ese número se cierra con un exhaustivo reportaje de Bayón sobre los metabolistas japoneses).¹⁰ A su vez Rogers (uno de los pilares intelectuales de Inza) comenta en la revista sobre Gaudí: “Es una conexión del pasado con el futuro (...) un hombre que hizo la síntesis entre su época y el porvenir. No hay que confundir a Gaudí con Neimeyer; los dos hacen formas, pero las formas de este están hechas después del movimiento moderno, es decir, cuando las expulsa el movimiento moderno. Gaudí no es un hombre de antes, es un precursor.”¹¹

Cierra estos homenajes Rafael Moneo en su famoso artículo “A la conquista de lo irracional”¹² dónde aborda el tema de cómo los arquitectos de la tercera generación se encaminaban a la conquista de elementos irracionales. Tras discernir entre aquellos que trabajan desde la capacidad expresiva del lenguaje arquitectónico (Rudolph, Stirling, Ungers) y los que lo se esfuerzan en materializar los símbolos (Kahn, Van Eyck) concluye: “Hay, sin embargo, un arquitecto, que a mi modo de ver, supo entroncar con las vivencias primarias, inmediatas, con el auténtico sentimiento; un arquitecto que fue capaz de mostrar, afortunadamente para todos, la totalidad de su ser, sin limitaciones de la razón: Gaudí”.

La arquitectura fantástica y la revaloración de la figura de Gaudí se entretajan con la arquitectura de Inza siendo el restaurante Libanios el ejemplo extremo donde el proyecto es, en sí mismo, una fantasía y se puede terminar entendiendo como un gran artefacto.

Si miramos la obra de Inza desde este punto de vista, nos damos cuenta que la vertiente fantástica aparece en otras ocasiones. Hay una cierta insistencia y presencia de episodios fantásticos convertidos en

9. FÉRNANDEZ ALBA, A., “Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea española. Arquitectura” y “Proyecto de Monumento en homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún”, *Arquitectura* n° 64, abril 1964, p. 3-8 y n° 24 respectivamente.

FERNÁNDEZ ALBA, A., “Editorial” y “Exposición Gaudí”, *Revista Arquitectura* n° 71, noviembre 1964, p.1-2 y 51-53 respectivamente.

10. Número especial dedicado a Gaudí. Ver: *Arquitectura* n° 75, marzo 1965, COAM, Madrid.

11. ROGERS, E. N. “Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva”. *Revista Arquitectura* n° 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. p. 20.

12. MONEO, J. Rafael. “A la conquista de lo irracional”. *Arquitectura* n° 87, marzo 1966. COAM. Madrid. p.1- 6.

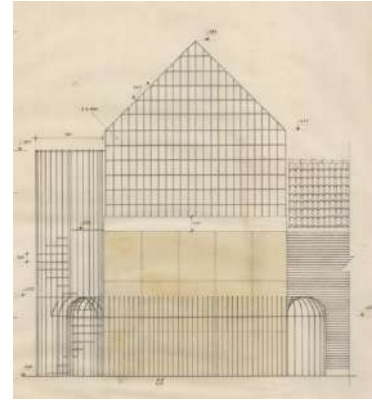
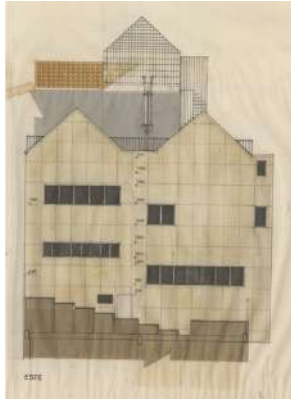


Fig. 8. Factoría Mappsa. Navarra. 1970
y Residencia de la Misericordia. Pamplona.
1975.

“artefectos” en varias obras. (Quizás también se deban, en parte, a su percepción humorística de la vida, pero existen).

En orden cronológico se pueden señalar algunos ejemplos:

- La escafandra citada en medio de la calle en la fachada del restaurante Libanios.
- Un tobogán de madera, para tirarse desde la habitación del propietario hasta la piscina, en la Casa de Somosaguas.
- Un mueble en la sacristía de la fábrica de Segovia, que se abre y se cierra, y que es un artefacto irreconocible cuando está cerrado, y cuando por sorpresa se abre, esconde la pila bautismal.
- Una cruz gigante, de tres plantas de altura, camuflada en la fachada de la fábrica de Segovia.
- Las ventilaciones y otros cacharros en el jardín en la casa de Calamocha.
- Un piano dentro de una vitrina, también en mitad de la calle, en la tienda de Música Vellido.
- La jaula de niños que aparece en la cubierta de la residencia de la Misericordia como artefacto-meteorito incrustado.
- Las chimeneas y ventilaciones, en la fábrica Mappsa (y de las otras fábricas en Navarra), que crean un mundo casi parlante que se opone a los cerramientos metálicos.

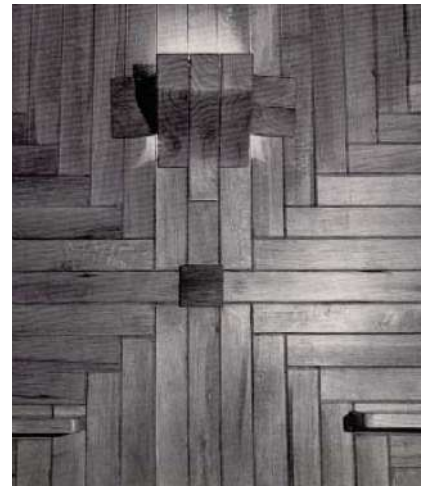
Estos objetos no dependen de la escala pues los hay de todos los tamaños. Siendo algunos son más escenográficos que otros, provocan sorpresa o risa mientras aumentan nuestra interacción con la arquitectura y la enriquecen.

La intención de todos ellos es superponer al proyecto un segundo orden (irracional, surreal, y emocional) que sirva de contrapunto. Son, al fin y al cabo, una estrategia para atrapar en la arquitectura aspectos de la vida que solo con un funcionalismo estricto (como Inza había apuntado) eran imposibles de capturar.

Lo anómalo, lo erróneo, lo sorprendente y el tiempo

Por contemporáneo que pueda resultar, el autor utilizará (sin prejuicio alguno) “la anomalía”, “lo sorprendente”, “lo erróneo” y “el tiempo” (más bien la atemporalidad) como estrategias proyectuales. Entiende

Fig. 9. Reforma del Café Gijón. 1962
y Local Comercial. Madrid. 1972



estas categorías como “ampliación del campo creacional” y se sirve de ellas en positivo como eficaces instrumentos operativos. De hecho pensaba que estos conceptos se venían sigilosamente empleando desde siempre: “Del error, del paso en falso, de la desproporción, ¿cuántas soluciones, detalles e incluso obras no habrán surgido?”.¹³

Una vez fijado el método (la regla) acepta lo anómalo y el error como arma proyectual.

“Toda actividad humana está sujeta a error (..) En el caso concreto de la Arquitectura, las ocasiones propicias al error son -según se sabe también- innumerables y discurren a lo largo de todo su proceso: planteamiento, proyecto y obra. (..) Es conveniente no perder de vista el carácter de equivocación, de paso en falso que tiene lo erróneo. Carácter que presenta, generalmente, también un cierto matiz de involuntariedad. (..) De otra parte, todo acto erróneo tiene sus consecuencias, las cuales, en primera instancia, suelen ser desfavorables.

(..) Las consecuencias secundarias, en numerosos casos -sin que el proceso pierda rigor-, adquieren un carácter positivo a causa precisamente de una más intensa dedicación originada por el error. En otras palabras, el error actúa como motor de arranque. (..) Si, por el contrario, como consecuencia del cambio de planeamiento producido por la equivocación las circunstancias adquieren características de anormalidad, las facultades -con increíble capacidad de adaptación al medio- intensifican su rendimiento y eficacia. ¿Cuántas soluciones, en Arquitectura, no habrán surgido de circunstancias semejantes?.

Sin embargo, es de notar cómo la equivocación es, en tales casos, el agente externo modificador de condiciones de trabajo. De modo que no es la que directamente estimula las facultades. El error modifica el medio, cambia circunstancialmente sus condiciones y éstas -seguramente más difíciles- estimulan el rendimiento. (..) Empíricamente sería, pues, posible considerar tal fenómeno como una situación accidental que se presenta

13. INZA, Francisco., “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”.
Arquitectura nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

en ocasiones con apreciable intensidad y cuyo origen es un acto generalmente involuntario-, la equivocación.(..) El control de consecuencias, la previsión y la programación de equivocaciones son hechos que se manejan ya en nuestros días por variados sectores de las ciencias”.

Para entenderlo con un ejemplo basta ver el caso de la reforma del sótano del Café Gijón. Inza decide recubrirlo por completo con tablillas de madera. El método que establece es una regla de colocación donde siempre hay que colocar una veta junto a una testa. En los lugares donde es imposible cumplirlo, el “error” del método no se oculta. Todo lo contrario, se señala utilizando una madera más oscura.

De este modo el error no sólo se acepta sino que Inza descubre en él un aliado interesante pues su empleo metódico como medio de estudio o como ensayo de sistemas de trabajo puede, en su opinión, conferir alguna validez al artificio de incluirle deliberadamente en las etapas intermedias del proceso creativo.¹⁴

Si aceptamos el uso del error, podríamos leer desde lo erróneo algunos episodios en sus trabajos. Quizás sus errores más sonados sean las buscadas y premeditadas anomalías: “Las barandillas permiten producir un *anomalía*. Y para mí lo más bonito que tiene la Arquitectura son las anomalías. Como el hombre las anomalías son siempre buenas. En esas equivocaciones, errores, es donde creo yo que hay un manantial inmenso, inagotable de detalles. Eso lo tenemos visto en el Románico como en ningún otro estilo. Serie alucinante de errores y equivocaciones, que son una verdadera fuente de valores arquitectónicos verdaderamente fundamentales. A mí, la trama de la arquitectura, no me satisface. Porque la trama no tiene anomalías”.¹⁵

Efectivamente la anomalía significa aceptar el error dentro del método establecido. Y todo ello habla de incluir la idea de lo anómalo y el error como estrategias de proyecto.

Otra anomalía sería “lo sorprendente”. La sorpresa es otro de los recursos que podemos ver en su obra pues para él lo sorprendente, lo imprevisto, lo inesperado, son conceptos casi equivalentes porque la idea común que caracteriza a todos ellos es la del “(...) cambio repentino. Una acción que se desarrolla según su curso normal, escalonadamente, alcanzando sucesivas etapas previsibles, sufre de pronto un cambio de sentido en su trayectoria. El efecto inmediato es de signo diferente. El resultado produce diversos estados de ánimo que van desde la perplejidad a la indignación, pasando muchas veces por la risa. El contraste ocasionado por el rapidísimo corte entre los estadios que le preceden y los que suceden es precisamente la causa motriz que hace variar el talante”

14. INZA, Francisco., “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”. Arquitectura nº 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

15. CASTRO, Carmen. “Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)”. Arquitectura nº 153, septiembre 1971. COAM. Madrid. p. 53-58

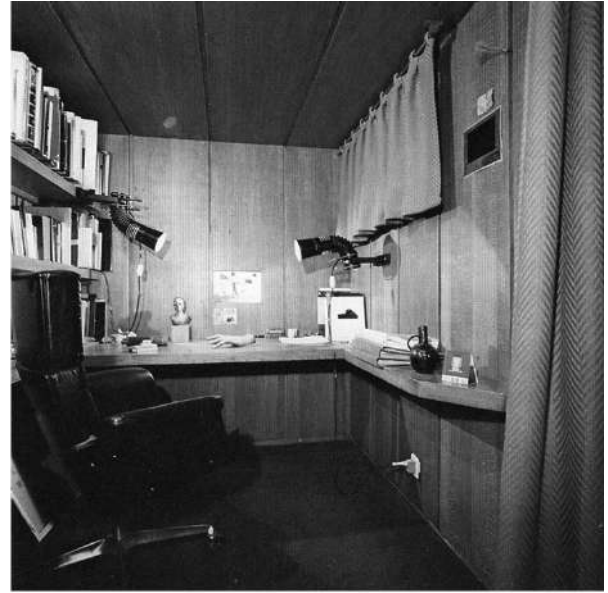


Fig. 10. Estudio de Lewerentz y Estudio de Inza en Pamplona.

Inza es consciente de que si este tipo de acciones forma parte de una actividad creativa (arquitectura, cine, etc) entonces el corte no puede ser casual, sino deliberado, y habrá de estar cuidadosa y estratégicamente estudiado para que los resultados produzcan en el espectador el efecto previsto como ocurre en los gags cinematográficos que requieren cautelosas medidas para su preparación. Entiende que en la Arquitectura, los efectos de contraste han constituido siempre un estupendo manantial de sugerencias: “están en el ánimo de todos numerosos recuerdos de piezas de arquitectura -muchas veces anónima- cuyas inesperadas soluciones constituyen auténticos ejemplos del manejo de los resortes sorprendentes. (..) En general, me atrevería a decir que éste es, acaso, el campo más atractivo y menos confesado entre todos los que se recorren en Arquitectura. La secreta esperanza del hallazgo imprevisible es -por rara paradoja- un fenómeno extraordinariamente común que acomete a muchos. (..) Para que lo “imprevisible” dé lugar al efecto “previsto” requiere una meditada labor de planeamiento y una previa gestión informativa, ya que sus resultados se deslizan bordeando peligrosamente el precipicio del ridículo o ruedan a lo largo de la interminable recta del aburrimiento...”.¹⁶

Aceptar “lo erróneo” y “lo sorprendente” habla de las ideas de un arquitecto flexible que invierte categorías a priori negativas para transformarlas en positivos detonantes operativos de su sistema proyectual. Probablemente más que los efectos logrados lo más destacable de este asunto es el hecho de que el autor se planteó este sistema de trabajo.

El último aspecto de este apartado es un comentario sobre “el tiempo” en la obra del autor.

Podemos imaginar a Inza trabajando en su espacio de trabajo en el estudio de Pamplona: una cápsula de madera sin iluminación natural (casi recuerda la cápsula metalizada de Lewerentz, otro arquitecto ocupado en

16. INZA, Francisco., “La arquitectura por dentro y los resortes secretos”. *Arquitectura* n° 123, marzo 1969. COAM. Madrid. p. 37-42.

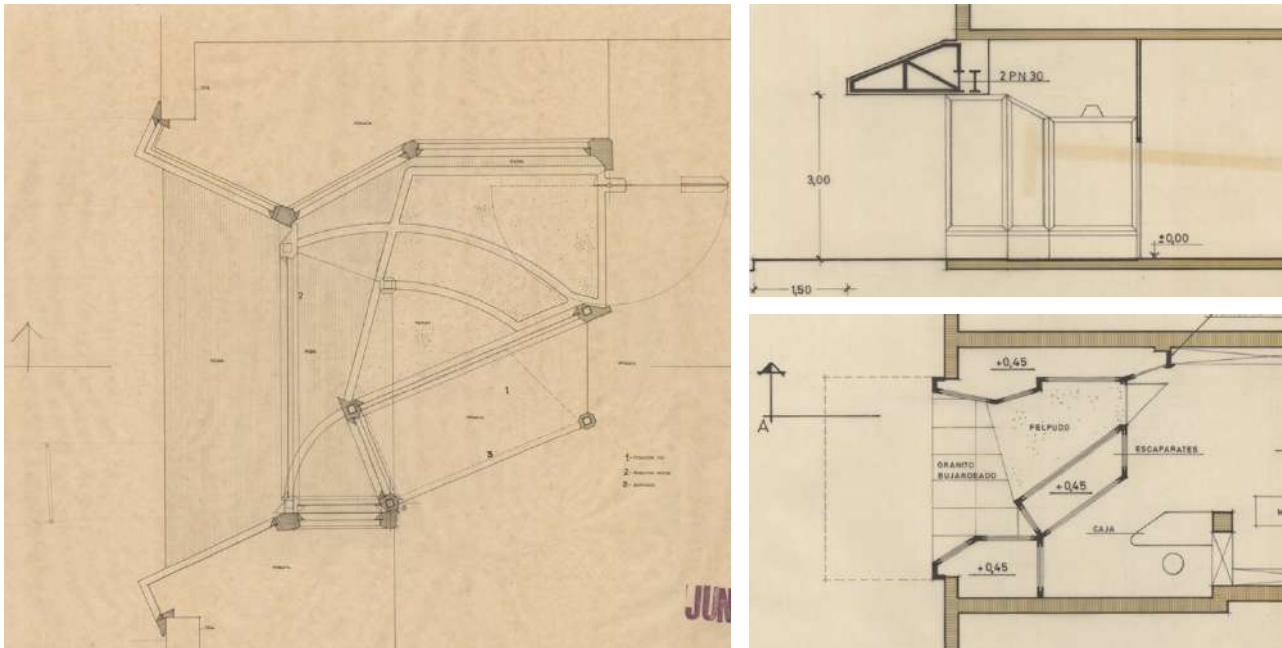


Fig. 11. Local destinado a sastrería.
Bilbao. 1974.

este asunto de lo temporal) desde la que proyecta incluyendo el tiempo como material de proyecto y a su vez ajeno al tiempo que le rodea. A veces su propia arquitectura señala los rastros del tiempo como ocurre en aquella pequeña sastrería¹⁷ de aspecto cristalográfico. Una gruta delicada dónde el acceso se convierte en el mayor acontecimiento al pasar “a través” de él. (Los perfiles metálicos marcan en el suelo el rastro que deja el movimiento de las puertas de entrada y la apertura del escaparate). El tiempo, queda aquí congelado y escondido.

Pero sería interesante preguntarse por un momento que tipo de “tiempo” pretende atrapar la obra de Inza, pues él mismo destila una falta de confianza en lo novedoso y en el presente cuando comenta que “cada generación actúa, como si hubiera acertado con la postura final. Como si lo que hace hubiera de ser siempre considerado como definitivo. Ningún hombre ha tenido jamás conciencia de pertenecer a la Edad Media. Todos han creído y todos creemos vivir en la edad “más moderna”. Pero todos, si hubieran seguido viviendo, hubieran visto, cómo sus creaciones perdían estima o vigor. Verían cómo otras ideas, otros conceptos, a veces antagónicos con los primeros, ocupaban su sitio.(.) La arquitectura religiosa de hoy, por motivos espirituales, por motivos sociales, interpretados por una estética muy a gusto del día, vive seguramente momentos de sobriedad. Y seguramente tiende a una sobriedad máxima. ¿Quién se cree que esta posición durará siempre? (..) Todo lo nuevo, por el solo hecho de serlo, está ya preparándose a morir. Es cierto, que de muchas situaciones del pasado, lo único eternamente inalterable es -como decía

17. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el nº 067: Proyecto de local destinado a sastrería. Pamplona. Enero 1974. Aunque el autor sea Inza, el proyecto (no realizado) lo firma por una cuestión coyuntural su excolaborador Manolo Blasco, el cuál ha facilitado esta información.



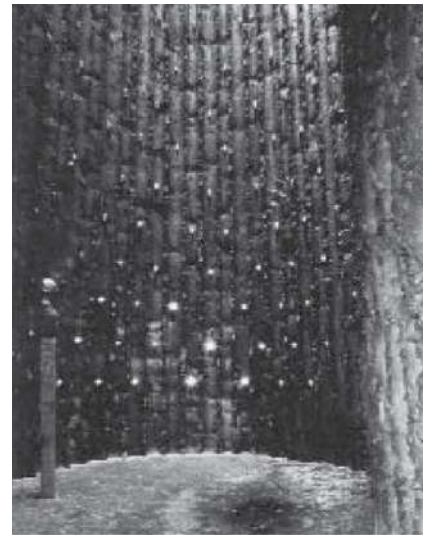
Fig. 12. Ayer y Hoy. Casa en el Paular. Madrid. 1962.

Fig. 13. Ayer y Hoy. Fábrica de embutidos en Segovia. 1966.



Figura 14. Ayer y Hoy. Interiores Fábrica de embutidos en Segovia. 1966.

Fig. 15. Capilla Bruder Klaus, Alemania. 2007. P. Zumthor y Centro Cultural de Flims. 1999. V. Olgiatti



el poeta alemán -que son irreversibles. Es infecundo pensar en los retornos y cada época busca con fruición el modo de expresarse”.¹⁸

¿De qué año, de qué época, de qué momento son los proyectos de Inza? Su tiempo es impreciso. Si repasamos mentalmente su trabajo por un momento vemos que una cuestión fascinante de sus obras es que son muy difíciles de fechar y de incluir en una determinada época. Descubrimos que toda su arquitectura está surcada por la idea de lo atemporal. Quizás su pretendido método de establecer una relación entre la materia y la forma, le vincula con las arquitecturas que trabajan con la idea de tiempo. De este modo Inza que adopta una postura casi ajena a los avatares culturales de cada momento. “(.) Y, efectivamente, se jactaba de su «autonomía» con

18. INZA, Francisco., “Comentarios a una conferencia de Félix Candela”. *Arquitectura* nº 88, abril 1966. COAM. Madrid. p. 1- 6.



Fig. 16. Museo de La Congiunta. Giornico. 1992. P. Mäckli.

relación a la arquitectura de su época; pero no era la actitud del que persigue la originalidad por la originalidad, sino la del que, convencido de la universalidad de los temas que aborda, prefiere no reparar en si llueve o escampa.¹⁹

Por una parte a Inza le fascinaba la arquitectura popular (quizás también en su atemporalidad encontró virtud), y por otra parte su postura temporal e histórica se la debe a la influencia de E. N. Rogers que entre otras cosas señaló el problema de la conciencia histórica para los arquitectos a la hora de intervenir en el tiempo, y dijo que hoy podemos hacer cosas porque “existen raíces profundas, porque tenemos permanencia en la historia, es decir, en el espacio y el tiempo”. De este modo “no hay presente sin raíces, ni futuro sin una conciencia actual de la historia”²⁰ y la arquitectura debería ser consciente de esta realidad. La coexistencia de pasado y futuro hay que conocerla y transformarla en un hecho “de creación, de continuidad, es decir, de perpetuidad”.

Inza cita a Jean Guitton cuando dice: «Hay un momento en el que la forma de un algo nuevo que va a llegar está en aire, y, a modo de mutación brusca, surge simultáneamente en diversas cabezas pensantes».²¹

Hoy parece difícil no ligar su trabajo y encontrar conexiones con el de otros arquitectos dónde una determinada postura hacia el tiempo ha sido importante para entender sus obras. Es el caso por ejemplo del trabajo de un Peter Zumthor en la Capilla Bruder Klaus, (Alemania. 2007) dónde un espacio quieto, reflexivo y premeditadamente arcaico recuerda por ejemplo al tipo de espacio estático, vacío y atemporal de la torre del PFC de Inza. O la idea de la continuidad material y atemporalidad que tratan arquitectos como Peter Mäckli en el Museo de La Congiunta. (Giornico. 1992), o Valerio Olgiatti en el Centro Cultural de Flims (1999), por citar otros ejemplos.

19. ARNUNCIO, Juan Carlos. “Francisco de Inza. Comentarios sobre la forma arquitectónica.” BAU, nº 5/6, C. O. A. León, C. A. Castilla y León Este y C. O. A. de Castilla-La Mancha. Valladolid. 1991. p.145-155.

20. ROGERS, E. N. “Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva”. Revista Arquitectura nº 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. p. 20.

21. Nota tomada de: INZA, Francisco., “Entrevista con el P. Alfonso López Quintáns a propósito de su obra Hacia un estilo integral de pensar. Notas de filosofía”. Arquitectura nº 111, marzo 1968. COAM. Madrid. p.56.

Si entre las intenciones y estrategias del autor estuvo lograr una condición atemporal para su obra, la universalidad de su trabajo, o tomar distancia con respecto al momento presente que le tocó vivir, entonces el tiempo le habría dado la razón en lograr su objetivo pues la arquitectura de Inza, que aún queda en pie hoy día, se conserva igual que hace cuarenta años: permanece intacta, sin fecha y marcadamente atemporal.

Conclusiones

Inza establezca en sus trabajos un doble orden, una duplicidad. Por una parte dice establecer un criterio de actuación (el método) y por otro hemos descubierto como utiliza una serie de estrategias paralelas, las cuales explicarían los aspectos más distorsionados de su arquitectura.

No aceptar la duplicidad significa leer linealmente su obra como espacio lleno de ocurrencias, arbitrariedades, asuntos sin justificar, etc. Sin embargo atenderla como estrategia proyectual significa aceptar la complejidad y la contradicción sobre las que Inza construye el lenguaje de su arquitectura.

Las estrategias paralelas recogen todas las “anomalías” que debe incorporar el proyecto: sin ellas sería muy difícil entender su arquitectura.

Incorporar la parte no racional y usar de forma premeditada lo anómalo como método de trabajo en esos años sesenta-setenta, no deja de sorprender y de mostrarnos a un autor bien contemporáneo y actual, al aceptar y fomentar lo desconocido, lo arbitrario y lo imprevisible como parte de la obra de arquitectura.

Bibliografía

- ARNUNCIO, Juan Carlos. "Francisco de Inza. Comentarios sobre la forma arquitectónica." *BAU*, n.º 5/6, C.O.A. León, Castilla y León Este y Castilla-La Mancha. Valladolid. 1991. pp.145-155.
- BANHAM, Reyner. "Balance 1960". *Arquitectura* n.º 26. febrero, 1961.COAM, pp.29-32 (Título original: "Stocktaking". *Architectural Review*, febrero 1960. Londres).
- CANO LASSO, J. "Sin título". EM: AA.VV. *El Arquitecto Curro Inza*. Madrid: CIRSA. 1978.
- CASTRO, Carmen. "Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras)". *Arquitectura* n.º 153, septiembre 1971. COAM. pp. 53-58.
- GAUDÍ, A. "Iglesia en la Colonia Güell de Antonio Gaudí". *Arquitectura* n.º 17, mayo 1960, COAM. pp.41.
- , Revista *Arquitectura* n.º 75. Número especial dedicado a Gaudí. Marzo 1965. COAM.
- INZA, Francisco. "Temas del momento. Arquitecturas fantásticas". *Arquitectura* n.º 45 septiembre 1962. COAM. pp.1-2.
- , "La arquitectura por dentro y los resortes secretos". *Arquitectura* n.º 123, marzo 1969.COAM. pp. 37-42.
- , "Comentarios a una conferencia de Félix Candela". *Arquitectura* n.º 88, abril 1966. COAM. pp. 1-6.
- , "Entrevista con el P. Alfonso López Quintáns a propósito de su obra Hacia un estilo integral de pensar. Notas de filosofía". *Arquitectura* n.º 111, marzo 1968. COAM. pp.56.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. "Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea española", *Arquitectura* n.º 64, abril 1964. COAM. Madrid. pp.3- 7.
- , "Proyecto de Monumento en homenaje a Gaudí de Ramón Vázquez Molezún", *Arquitectura* n.º 64, abril 1964, pp. 3-8 .
- , "Editorial" y "Exposición Gaudí". *Arquitectura* n.º 671, noviembre 1964, pp.1-2 y 51-53.
- FULLAONDO, Juan Daniel. "El fenómeno del tienda en el contexto del ciudad". Sesión crítica de *Arquitectura*. *Arquitectura* n.º 111, marzo 1968. COAM, pp.21-33.
- MONEO, J.Rafael. "A la conquista de lo irracional". *Arquitectura* n.º 87, marzo 1966. COAM. pp.1-6.
- ROGERS, E.N. "Relación entre la ciudad antigua y la ciudad nueva". *Arquitectura* n.º 69, septiembre 1964. COAM. Madrid. pp. 20.
- VERDASCO, Ángel. "A la búsqueda de un método. Dialéctica entre composición, materia y construcción en Curro Inza". *Cuaderno de Notas* n.º 16. 2015. pp. 17-25.
- , *La arquitectura de Curro Inza: una aproximación crítica y proyectual*. Tesis doctoral. ETSAM. Madrid. Junio 2013.
- , *El Archivo de Curro Inza*. Editorial Mairera 2016.
- , *Los Escritos de Curro Inza*. Editorial Mairera. 2017

