

arquitectura, símbolo y modernidad

ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Edición a cargo de
Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro

ARQUITECTURA, SÍMBOLO Y MODERNIDAD

Darío Álvarez Álvarez, Juan Carlos Arnuncio Pastor, Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga
Ignacio Feduchi Benlliure, Juan Millares Alonso, Ramón Rodríguez Llera,
Daniel Villalobos Alonso, José María Jové Sandoval, Jairo Rodríguez Andrés,
Sara Pérez Barreiro, Cecilia Ruiloba Quecedo, Iván Rincón Borrego, Alberto López del Río,
Nieves Fernández Villalobos, Andrés Jiménez Sanz, Óscar Miguel Ares Álvarez,
Carlotta Torricelli, Daniel Fernández-Carracedo Pérez, Silvia Cebrián Renedo,
Leonardo Tamargo Niebla, José Ramón Sola Alonso, Daniela V. de Freitas Simões,
Paula André, Fátima Filipe, Carlos Caetano, Eusebio Alonso García,
Enrique Jerez Abajo, Carlos Rodríguez Fernández, Sagrario Fernández Raga,
Esther Escribano Rivera, Miguel Ángel Rosique Valverde, Sergio Walter Martínez Nieto,
Noelia Galván Desvaux, Marta Alonso Rodríguez, Rodrigo Almonacid Canseco,
Marta Úbeda Blanco, Daniel Dávila Romano, Salvador Mata Pérez, Yolanda Martínez Domingo

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, nису préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright

Arquitectura, Símbolo y Modernidad / edición Daniel Villalobos Alonso, Iván Rincón Borrego y Sara Pérez Barreiro ; (et al.);.- Valladolid: Real Embajada de Noruega en España. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos; 2014. Cargraf, Valladolid.

566 p.: il. b. y n.; 22 x 22 cm.

ISBN: 978-84-617-3470-2

1. Arquitectura, Símbolo y Modernidad. I. Real Embajada de Noruega en España. II. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos. III. Villalobos Alonso, Daniel, Rincón Borrego, Iván, Pérez Barreiro, Sara ed. V. Álvarez Álvarez, Darío. VI. Arnuncio Pastor, Juan Carlos. VII. Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio. VIII. Feduchi Benlliure, Ignacio. IX. Millares Alonso, Juan. X. Rodríguez Llera, Ramón. XI. Villalobos Alonso, Daniel. XII. Jové Sandoval, José María. XIII. Rodríguez Andrés, Jairo. XIV. Pérez Barreiro, Sara. XV. Ruiloba Quecedo, Cecilia. XVI. Rincón Borrego, Iván. XVII. López del Río, Alberto. XVIII. Fernández Villalobos, Nieves. XIX. Jiménez Sanz, Andrés. XX. Ares Álvarez, Óscar Miguel. XXI. Torricelli, Carlotta. XXII. Fernández-Carracedo Pérez, Daniel. XXIII Cebrián Renedo, Silvia. XXIV. Tamargo Niebla, Leonardo. XXV. Sola Alonso, José Ramón. XXVI. V. de Freitas Simões, Daniela. XXVII. André, Paula. XXVIII. Filipe, Fátima. XXIX. Caetano, Carlos. XXX. Alonso García, Eusebio. XXXI. Jerez Abajo, Enrique. XXXII. Rodríguez Fernández, Carlos. XXXIII. Fernández Raga, Sagrario. XXXIV. Escribano Rivera, Esther. XXXV. Rosique Valverde, Miguel Ángel. XXXVI. Martínez Nieto, Sergio Walter. XXXVII. Galván Desvaux, Noelia. XXXVIII. Alonso Rodríguez, Marta. XXXIX. Almonacid Canseco, Rodrigo. XL. Úbeda Blanco, Marta. XLI. Dávila Romano, Daniel. XLII. Mata Pérez, Salvador. XLIII. Martínez Domingo, Yolanda.

Procedencia de las fotos e ilustraciones: El origen y el propósito de esta publicación son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en ella proviene del material didáctico empleado en la actividad docente de los autores. En los distintos capítulos se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del "uso razonable" (*fair use*) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias y de investigación.

© de los autores

© 2014, de la edición

Real Embajada de Noruega en España

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (Universidad de Valladolid)

Diseño de portada: Daniel Villalobos

Maquetación: Iván Rincón Borrego.

ISBN: 978-84-617-3470-2

Depósito legal: D.L. VA-937-2014

Imprime: Cargraf, S.L.

ÍNDICE

Presentación	11
Daniel Villalobos Alonso	
Paisajes metafísicos contemporáneos	15
Darío Álvarez Álvarez	
La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo	31
Juan Carlos Arnuncio Pastor	
Templos del trabajo. El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright	45
Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga	
El edificio Carrión. Capitol	61
Ignacio Feduchi Benlliure	
La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona	91
Juan Millares Alonso	
El Bosque Sagrado	101
Ramón Rodríguez Llera	
El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos	135
Daniel Villalobos Alonso	
El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua	151
José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés	
Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica	165
Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo	

El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn	175
Iván I. Rincón Borrego	
Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa	191
Jairo Rodríguez Andrés	
El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa. La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo	203
Alberto López del Río	
Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957	215
Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz	
Tres iglesias en Finlandia. La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvuori	233
Óscar Miguel Ares Álvarez	
The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place. The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm	245
Carlotta Torricelli	
Celsing y el campanario. Presencias en su arquitectura religiosa	257
Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo	
Naturaleza, arquitectura y signo. La Capilla Thorncrown	269
Leonardo Tamargo Niebla	
Habitar una espiritualidad arquitecturizada. La Peregrina (s.XIII) & la Tourette (s.XX)	279
José Ramón Sola Alonso	
Modern Religious Architecture in Portugal. Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi	293
Daniela V. de Freitas Simões	

Timelessness of symbolic space in religious buildings	313
Paula André; Fátima Filipe	
El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la modernidad	323
Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez	
La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna	335
Carlos Caetano	
De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier	349
Eusebio Alonso García	
Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac	367
Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro	
Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente	383
Enrique Jerez Abajo	
El paisaje cósmico de Isamu Noguchi	397
Carlos Rodríguez Fernández	
Zollverein. Símbolo del progreso actualizado en el paisaje	409
Sagrario Fernández Raga	
Vacío semántico y arquitectura como mediación: Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial	423
Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde	
El espacio efímero religioso. Una membrana habitada	433
Sergio Walter Martínez Nieto	
Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno	443
Cecilia Ruiloba Quecedo	

Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton. La búsqueda de un lenguaje perdido	457
Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez	
Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan	469
Rodrigo Almonacid Canseco	
El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo	483
Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso	
La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la <i>Einfühlung</i>	493
Daniel Dávila Romano	
El Palacio de todos, una utopía libertaria española	509
Salvador Mata Pérez	
Torres de Babel. El declive del contenedor residencial	523
Yolanda Martínez Domingo	
La piel que habita. Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias	533
Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux	
Bibliografía	543

Presentación

Daniel Villalobos Alonso

Por consejo de Le Corbusier, en 1932 el arquitecto italiano Alberto Sartoris modificó el título de su libro, entonces con intención de llamarle *Arquitectura racional*, por el de *Los elementos de la arquitectura funcional*. También en el IV congreso de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) a celebrar en 1933, su tema llevaría el mismo término *funcional*; fue sobre *La ciudad funcional*, cuando el anterior en 1930 aportaba el término *racional* en su título, *Sobre el desarrollo racional del espacio*. Con el cambio en el calificativo de *racional* por *funcional*, en la fundación de la Arquitectura Moderna la idea de funcionalismo cobró un sentido común a toda la diversidad de arquitecturas de esos años con intención de ser modernas, pero al mismo tiempo este principio de “función como origen de la forma arquitectónica”, que denota el término *funcional*, desorientó haciendo incomprensible una condición que sí aportaba el término *racional*, el carácter *simbólico*. Esta premisa de simbolismo la llevaban muchas arquitecturas de este período del Movimiento Moderno (1925-65), como también los precursores y continuadores de la nueva idea de arquitectura, y la cuestión semántica desorientó, y aún sigue desorientando, a buena parte del público que entendía o entiende equivocadamente que el Movimiento Moderno era exclusivamente una búsqueda pragmática, con el único objetivo material de llegar a las mejores soluciones funcionales sin ningún asomo de simbolismo. Así, en la modernidad se diluyó el carácter simbólico como premisa de una arquitectura que aporta al hombre desde su condición simplemente contemplativa, hasta las respuestas sentimentales, idealistas, metafísicas, sensibles, místicas, emblemáticas, representativas, rituales... etc., o espirituales.

La presente publicación *Arquitectura, Símbolo y Modernidad* atiende a estas cuestiones que la revisión del Movimiento Moderno no debe desatender. Y así, partiendo de las jornadas internacionales celebradas en Covarrubias (Burgos) en octubre de 2014, organizadas por la Universidad de Valladolid y la Fundación Princesa Kristina de Noruega, y auspiciadas por la Real Embajada de Noruega en España, un numeroso grupo de expertos invitados, o libremente incorporados, debatieron de manera abierta sobre temas específicamente arquitectónicos, escribiendo sus ideas sobre las *Arquitecturas Simbólicas de la Modernidad*. Trabajos que constituyen la base de esta publicación, textos en los cuáles, los espacios religiosos, lugares sagrados o paisajes de representación ritual: necrópolis, santuarios, conjuntos conventuales... etc., que se construyeron en ese período, tienen este grado por derecho y en su origen.

Pero también otras arquitecturas no rituales son objeto de reflexiones en torno a esta condición, originadas como representación o metáfora de un símbolo y su lectura espacial; símbolo como instrumento de comunicación arquitectónica también en edificios civiles, monumentos o construcciones, símbolos de poder, de la cultura de los hombres..., etc. Desde este punto de vista se entienden y atienden espacios modernos estrictamente religiosos, mas también otros edificios de difícil cabida en un encasillamiento únicamente funcional, como los ejemplos en Europa del *Pabellón de Barcelona* que construyó Mies van der Rohe, la *Fábrica Fagus* diseñada por Walter Gropius y Adolf Meyer, o el madrileño *Edificio Carrión* (con el cine Capitol) de los arquitectos Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced; también en los países del este como el propuesto por Le Corbusier para el *Palacio de los Soviets* en Moscú; hasta ejemplos emblemáticos de edificios americanos como "templos del trabajo", los *Larkin* y *Johnson* del Frank Lloyd Wright.

Este libro así da cabida a una selección de trabajos de investigación sobre esta condición simbólica en edificios, arquitectos, períodos, influencias... etc., aunque también a temas y condiciones de simbolismo de la forma arquitectónica en cuestiones generales como el carácter alegórico de la luz o el color, el espacio y sus

recorridos, las tipologías que se originaron o utilizaron, etc., incluso a cuestiones que en la historia se anticiparon a la modernidad, o a intervenciones modernas o contemporáneas en obras fuera de la estricta modernidad.

Presentamos estas investigaciones sobre Arquitecturas Modernas, sus consecuencias contemporáneas y antecedentes, con temas simbólicos manifiestos o implícitos, pretendiendo ofrecer su comprensión y explicaciones a su carácter simbólico, respuesta representativa de las creencias del hombre, de sus mitos, símbolos, deseos, temores... etc., resonancias de las preocupaciones por su propia naturaleza y su destino; espacios que, en definitiva, van más allá de la mera funcionalidad para adquirir la categoría de trascendentes.

Paisajes metafísicos contemporáneos

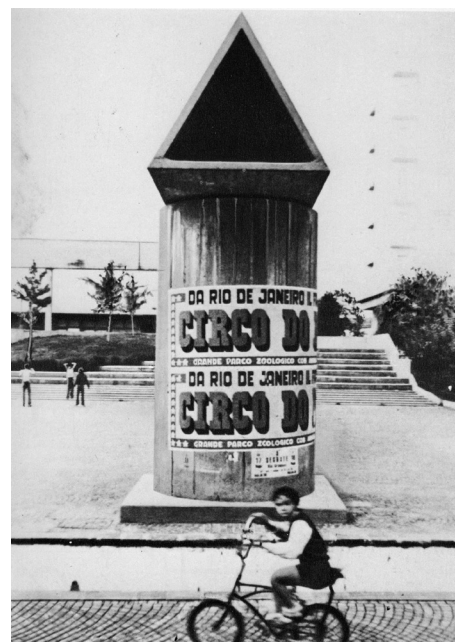
Darío Álvarez Álvarez

1. Paisaje de las sombras

La fotografía, en riguroso blanco y negro, resulta tan sugerente como inquietante. Una niña pedalea veloz en su bicicleta, mirando a la cámara con expresión incrédula, por delante de un extraño objeto: un grueso cilindro de hormigón que sostiene una forma triangular del mismo material, enmarcando una oscuridad que parece a punto de tragarse todo lo que le rodea. Al fondo de la fotografía se percibe una plaza vacía con una escalinata y unos árboles: el movimiento de la niña es capturada por la cámara con un cierto sentido futurista, como en los cuadros de Giacomo Balla, que resalta sobre el aspecto congelado de toda la composición, acentuado por el cartel anunciador de un circo, pegado sobre el cilindro de hormigón, con el efecto de una aparatosa esquila funeraria.

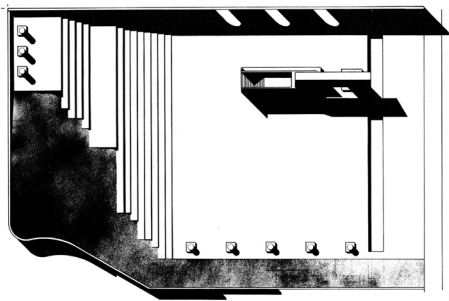
El conjunto es uno de los espacios metafísicos contemporáneos más elocuentes: la Plaza y el Monumento a los Partisanos en Segrate, Milán, 1964, de Aldo Rossi. El monumento, en realidad una fuente que arroja agua por el triángulo oscuro, es el protagonista de un escenario meticulosamente dispuesto por el arquitecto como un lugar de la ausencia y de la memoria. Para ello Rossi despoja al proyecto de toda referencia aparente y construye un lugar sin concesiones, sin homenajes, sin nombres, un paisaje callado, dolorosamente vacío.

La planta del proyecto es, seguramente, uno de los dibujos más bellos de Rossi, una arquitectura de sombras, pero no de sombras meramente proyectadas sino de sombras construidas, sombras imposibles, dada la orientación real de la plaza¹, lo que acentúa



1 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964.

1. En la realidad el muro la plaza está orientada prácticamente norte sur, mientras que en el dibujo la luz parece arrojada desde el nordeste.



2 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Planta.



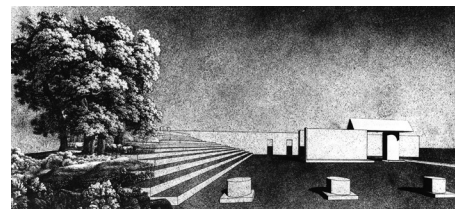
3 Giorgio de Chirico. *El enigma de un día*, 1914.

su condición metafísica, como sucede en muchas de las obras de Giorgio de Chirico. Sin embargo este sentido metafísico no está reñido con una cierta estética de la periferia, la misma que Rossi había ejercitado en algunas pinturas de juventud, en las que se aprecia una influencia de las obras futuristas de Mario Sironi: paisajes tan vacíos como los de De Chirico pero contextualizados en la periferia, las casas, las fábricas, las grúas, el tranvía, un camión oscuro, casi una sombra. Vacío futurista de periferia tamizado por un cierto sabor clásico. En la planta de Rossi, las gradas del fondo se recortan sobre un negro profundo, de forma escalonada, creando un efecto de falsa perspectiva, como en los cuadros de De Chirico, consiguiendo un efecto de angustia, de estrangulamiento; el muro perforado por puertas limita el espacio pero, sobre todo, lo contiene, para que no se desborde en una periferia incierta. En un punto no geométrico se sitúa la fuente-monumento (aparece el Rossi de *La arquitectura de la ciudad*, uno de los textos clave de la arquitectura del siglo XX), verdadero protagonista del proyecto. En la planta la fuente es básicamente una gran sombra que se recorta sobre el suelo, una poderosa sombra, un objeto anómalo que habla del paso del tiempo, de un tiempo contradictorio, como el que marcan los relojes de los cuadros de De Chirico, que nunca coinciden con la hora solar, o los cañones o las alcachofas o los vagones, o incluso como el camión de Sironi, pura sombra en movimiento congelado, que recorre ausente una calle solitaria a una hora incierta de la madrugada. Objeto metafísico *avant la lettre*, incógnita que parece querer marcar un tiempo diferente al del espacio en que se sitúa, acaso metáfora de la memoria y de la muerte.

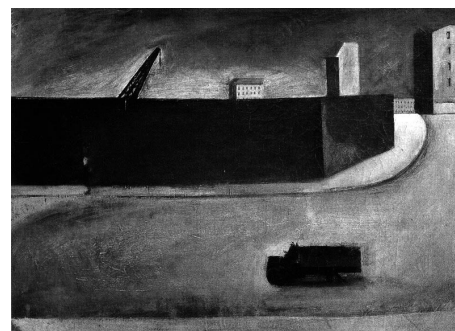
Dos años antes del proyecto de Segrate, Rossi había experimentado algunos de estos conceptos en el concurso para el Monumento a la Resistencia en Cuneo, 1962. El monumento, un simple cubo de 12 metros de arista perforado por una empinada escalinata y vaciado por la parte superior, está pensado como un breve itinerario ritual que culmina con la ascensión a la caja vacía abierta al cielo, en cuyos muros blancos se inscribirían los nombres de los caídos en la Resistencia. Finalmente el espectador debería mirar a través de una estrecha ranura practicada en la caja, al

mismo tiempo alegoría de la ventada rasgada moderna y de los ventanucos de los búnker, orientada hacia los montes Bones, en donde se produjeron los encuentros de la Resistencia. El objeto, claro antecedente de la síntesis de la fuente de Segrate, construye una máquina que se convierte en un arquetipo de la memoria: "Aldo Rossi ha construido una máquina que nos aísla del espacio y de la realidad (...) Hablando estrictamente, la máquina de Rossi es, por tanto, una máquina de la memoria. De la memoria y no del recuerdo, es decir, de la memoria voluntaria, de la memoria de la inteligencia, esa que, según Proust, nos ofrece unos datos del pasado que no conservan de él nada, porque solo gracias a unas condiciones extraordinariamente especiales y gracias al esfuerzo podemos recibirlos"².

La perspectiva que ilustra el proyecto de Segrate es tan enigmática como la planta, pero desarrolla un discurso complementario: clásico-anticlásico, reabriendo un debate tan interesante como antiguo. En la imagen, también construida con sombras, aunque difuminadas en el espacio, Rossi contrapone el mundo racional de la arquitectura al mundo irracional de los árboles, que ilustran una escena pintoresca, como salida de la mano de William Gilpin. La plaza de Segrate se podría leer como una excavación arqueológica que dejara visible un foro antiguo, bordeado por un paisaje pretendidamente natural. Esta lectura de un paisaje clásico *versus* otro pintoresco, resulta un planteamiento dialéctico que refuerza el sentido metafísico, incluso el carácter funerario, de la escena. Peter Eisenman insiste en ese carácter funerario, entendiendo la plaza como una ecuación que habla del tiempo, que construye una noción de tiempo: "Los dibujos analógicos de Rossi, como sus escritos analógicos, tratan fundamentalmente del tiempo. A diferencia de los escritos analógicos, sin embargo, los dibujos representan la suspensión de dos tiempos: el tiempo procesal (...), donde las sombras dibujadas indican la detención del reloj, son un recordatorio helado y constante de esta nueva ecuación de vida y muerte. (...) El tiempo se expresa como un pasado infinito que retrotrae las cosas hacia el no-tiempo de la infancia, de las ilusiones, de los fragmentos de posesiones y de imágenes autobiográficas de la propia infancia alienada del autor"³.



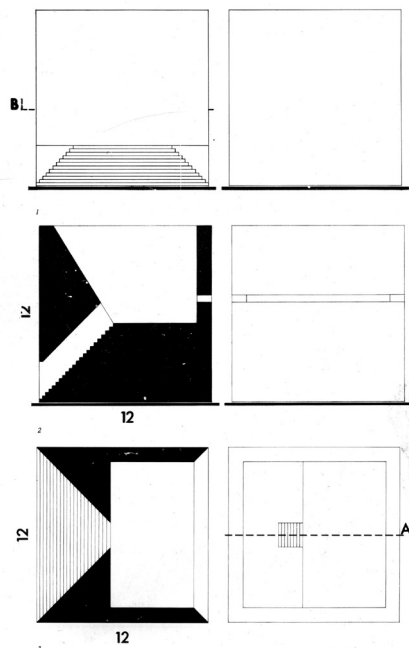
4 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Vista



5 Mario Sironi. Paisaje urbano, 1920.

2. Juan José Lahuerta, "Personajes de Aldo Rossi", en Alberto Ferlenga (ed.), *Aldo Rossi*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992, pág. 118-120.

3. P. Eisenman, "Las casas de la memoria: los textos analógicos", en Alberto Ferlenga, ob. cit., pág. 162.



6 Aldo Rossi. Monumento a la Resistencia en Cuneo, 1962. Concurso.



7 Aldo Rossi. Plaza y Monumento a los Partisanos en Segrate, 1964. Vista general.

4. P. Eisenman, "The House of the Death as the City of Survival", en *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York, 1979, pág 14.

Para Eisenman la plaza de Segrate no es sino un paisaje de la muerte que construye físicamente la idea de ciudad análoga de Aldo Rossi, que más tarde se expresaría con mayor claridad en obras tan singulares como el Cementerio de San Cataldo en Módena: "Primero, la fuente-vida simboliza la muerte. Segundo, y más importante, la fuente es en realidad un ataúd con su tapa parcialmente abierta (...) Así Segrate plantea una serie de transposiciones entre la vida y la muerte: monumento-muerte, fuente-vida, ataúd-muerte, cabaña primitiva-vida. Estas transposiciones representan analógicamente la interconexión entre el hombre primitivo y el hombre racional. Segrate se convierte en la piedra de toque para la Ciudad Análoga"⁴.

La forma triangular de la fuente no deja de recordarnos a los grandes modelos de E.L. Boullée, uno de los primeros modernos en el discurso de J. Rykwert. Boullée con sus monumentos funerarios había fascinado al propio Rossi, quien se referiría a él en numerosas ocasiones, incluso prologando su texto *Arquitectura. Ensayo sobre el Arte*: "La arquitectura de las sombras se convierte así en el vínculo y en la búsqueda de los principios de la arquitectura en la naturaleza, que es la preocupación máxima de Boullée. La arquitectura no es fantástica; está estrechamente ligada a la naturaleza, a sus leyes, a su devenir"⁵. Un paisaje de la sombra, sin lugar, descontextualizado, de contemplación estática, con apenas un punto de vista para construir las fugas en el ojo del espectador, con un absoluto sentido metafísico. La plaza de Segrate se convierte en un arquetipo de la memoria, una memoria vacía, carente de referencias, en estado puro. Aldo Rossi, al proyectar el lugar lo construye, da sentido a una periferia desprovista de carácter, sin individualidad y la significa de una manera extraordinaria, creando un paisaje de la memoria metafísica, en el cual el símbolo original se torna símbolo atemporal.

2. Paisaje de la tragedia

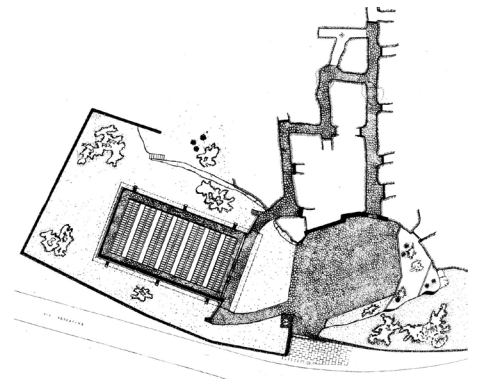
El 23 de marzo de 1944, a las 15:30 horas, se produjo en Via Rasella, en Roma, un atentado de la Resistencia italiana contra un escuadrón alemán que causó la muerte a treinta y tres soldados. Pocas horas después, en represalia, llegó una orden directamente

de la cancillería del Tercer Reich, Hitler mandaba ejecutar a 50 italianos por cada soldado alemán muerto, lo que produjo espanto incluso entre los propios oficiales alemanes; finalmente la cifra se reduciría a 10 civiles por cada soldado. A pesar de toda la labor que se hizo desde diferentes sectores, la Gestapo detuvo o sacó de las cárceles a 335 civiles, que fueron asesinados por soldados al mando de dos oficiales de las SS el 24 de marzo en las afueras de Roma, en unas antiguas canteras en la Via Ardeatina, al lado de la Via Appia; una vez perpetrada la masacre, dinamiteros del ejército alemán volaron las canteras para ocultar la terrible acción criminal.

Pero la desaparición de ese paisaje de la tragedia duró poco: nada más producirse la liberación de Roma, en junio de 1944, se realizó el desescombros de las canteras para recuperar los cuerpos y se inició un proceso para la construcción de un Monumento a dicha barbarie, con la intención de recuperar la memoria perdida. A tal efecto en septiembre del mismo año se convocó, de urgencia, un concurso de proyectos con una triple intención: “crear un *locus* romano de la memoria, un modelo ético positivista en oposición a la retórica imperial y un primer signo de la recuperación de la identidad nacional de todo el país (todavía dividido y ocupada su mitad por las tropas nazis y fascistas)”⁶. Se trataba, por tanto, de construir no solo un monumento sino un discurso a la historia del lugar, y con él de la memoria del castigado pueblo italiano.

El concurso se resolvió en la primavera de 1946, resultando ganadores ex aequo dos equipos dirigidos por sendos jovencísimos arquitectos, Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini (con Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli), que planteaban ideas similares, con los lemas *Risorgere* y *Uga* (acrónimo de *Unione Giovanni architetti*). Ambos equipos, con la colaboración de los escultores Mirko Basaldella y Francesco Coccia llevaría a cabo una ardua tarea para dar forma a una de las imágenes arquitectónicas más potentes y reconocibles de la posguerra. El 24 de marzo de 1949, cinco años después de la masacre se inauguraba el monumento de las Fosas Ardeatinas.

Las Fosas Ardeatinas componen un verdadero paisaje de la tragedia, construido en el mismo lugar en el que se desarrollaron



8 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Planta del conjunto.



9 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Plaza de entrada (Foto E. González).

5. Aldo Rossi, “Introducción a Boullée”, en Aldo Rossi, *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1975), pág.

6. Aldo Aymonino, “Topografía del ricordo”, *Lotus* 97, 2002, pág. 7.

10 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Vista del "Sagrario" y de la escultura de Francesco Coccia (Foto E. González).



los luctuosos hechos; sin embargo los autores no recrean un dramatismo histórico sino un perfecto dramatismo escénico en el que se nos narran los episodios en una secuencia casi literaria. Desde la puerta de entrada, una verja expresionista de Basaldella que obliga a detenerse al visitante, las Fosas plantean un recorrido que va de lo natural a lo artificial. Una vez dentro de la gran plazoleta el visitante es dirigido hacia las antiguas cuevas, recorriendo una parte de las intrincadas calles excavadas en la roca, solo tocadas para reforzar la estructura de la roca, que hace que se pase por los lugares en donde se realizaron las ejecuciones.

El paseo está cargado de melancolía que impregna al visitante, mostrándole de cuando en cuando el paisaje exterior a través de aberturas excavadas en la roca. El recorrido termina llevando al visitante brevemente al exterior para introducirle debajo de una magnífica losa rectangular de hormigón de 48,5 x 26,65 metros, y 3,5 metros de espesor (en realidad un entramado de vigas de grandes dimensiones con un recubrimiento de hormigón), bajo la cual se guardan, como en un "Sagrario", las tumbas de los asesinados, dispuestas de una forma casi científica. El espacio impresiona por su sencillez y rotundidad, por la delgada línea de luz que genera el claroscuro y añade dramatismo, por el hormigón que parece flotar sobre el visitante, que cree encontrarse en una cueva moderna, excavada en la tierra.

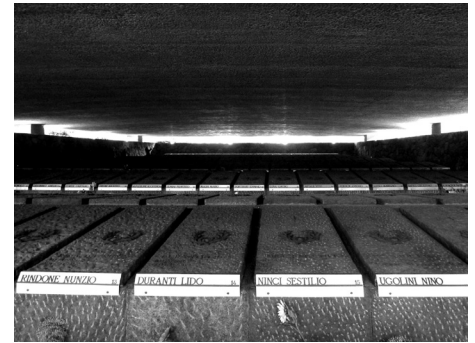
Desde el exterior la gigantesca losa de hormigón adquiere un tinte metafísico, suspendida sobre el paisaje exterior, flotando sobre la pradera, congelada en el tiempo, como las sombras de De Chirico, en contrapunto al espacio excavado en donde ocurrió la tragedia. Todo ello compone una imagen que se mueve entre lo bello y lo emotivo, una imagen de la soledad y de la ausencia.

Las Fosas Ardeatinas configuran un paisaje arquitectónico en el que se dosifican los efectos, las sensaciones que percibe el espectador, que no solo sobrecoge en el momento, sino después, en la memoria, al abandonar el lugar, dejándole un regusto amargo de una memoria lacerada, destruida y finalmente reconstruida en forma de paisaje de la emoción contenida, nunca desbordada.

El monumento parece más un homenaje al lugar en donde sucedió la tragedia, el *locus*, que a los propios asesinados, como si al homenajear al lugar se homenajeara a toda una cultura que quiso ser destruida con un acto tan sangriento, dirigido por el propio Hitler, que pretendía acabar con el paisaje romano mediante una acción criminal.

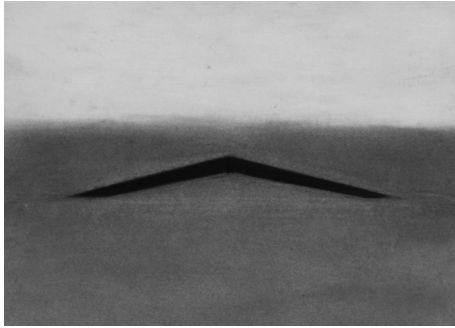
3. Paisaje del tiempo

En 1981, Maya Lin, una joven estudiante de arquitectura se encontraba realizando un trabajo sobre un monumento funerario dedicado a una hipotética III Guerra Mundial, en un curso sobre arquitectura funeraria dirigido por el historiador Vincent Scully, cuando se convocó un concurso para el Memorial de los Veteranos de Vietnam en Washington. Lin convirtió el trabajo académico en su proyecto para el concurso, que resultó vencedor entre 1420 propuestas. El Memorial fue concebido por Lin como un corte, una herida, solidificada en forma de sombra construida sobre una pradera en un paisaje conmemorativo: "Tuve el impulso de cortar la tierra. Me imaginé cogiendo un cuchillo y cortando la tierra, abriéndola, produciendo una violencia inicial y un dolor que con el tiempo curaría. La hierba crecería de nuevo, pero el corte inicial dejaría una superficie plana en la tierra, pulida, como un espejo, como el acabado de una geoda cuando se corta y se pule el borde. La necesidad de colocar los nombres daría sentido al memorial"⁷.



11 Mario Fiorentino y Giuseppe Perugini. Fosas Ardeatinas, Roma, 1946-49. Interior del "Sagrario" (Foto E. González).

7. Maya Lin, *Boundaries*. Simon & Schuster, 2000, pág. 11.



12 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Ilustración del panel del concurso.



13 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Vista general (Foto R.R. Llera).

Maya Lin confesaría que en el trabajo inicial estaba presente el Memorial a los soldados desaparecidos en la batalla del Somme en Thiepval, Francia (1927-1932) de Edwin Lutyens, una secuencia arquitectónica que atrapa al espectador y le conduce por el paisaje mediante un gran plano horizontal verde, haciéndole pasar a través del gran arco triunfal (convertido en un elemento de la memoria), y dejarle “postrado ante un humilde cementerio con las cruces y las lápidas de los soldados franceses e ingleses que desaparecieron allí”⁸.

En el Memorial de Vietnam, Maya Lin realizó un ejercicio de una gran brillantez desde el punto de vista formal y también conceptual: creó una bellísima herida, una cicatriz imposible de cerrar, un corte en la tierra y en la memoria de una nación, resulta de forma sentimental y al mismo tiempo crítica. El Memorial de Lin inventa un tiempo futuro en el que la tierra es seccionada de tal manera que reaparece una antigua construcción, una falsa ruina moderna, ocultada por la tierra durante mucho tiempo, una ruina que construye una clara estratigrafía con nombres y fechas, las de los soldados muertos siglos atrás en una ignominiosa guerra, causa de la muerte y de la quiebra de toda una generación, pero al mismo tiempo pulida y brillante como el espejo de la nueva generación que se forjó, crítica y rebelde al hilo de tamaño y cruel desastre.

Sobre la pradera Lin realizó una limpia incisión en forma de gran V abierta, una curiosa ironía tras el estrepitoso fracaso que para los EEUU supuso la larga y devastadora guerra del Vietnam. La cicatriz de Lin hace que desaparezca el espacio, y quede solo el tiempo: el suelo se desvanece, se rehúnde por debajo del terreno, no hay espacio, solo hay tiempo, tiempo aplastado entre 1959 y 1975, dieciséis años que se reducen a un corte en la tierra, detenidos para siempre. Se genera así un paisaje de la desaparición, en el cual el espacio es sustituido por el tiempo. En el centro de la desaparición se encuentran los dos fechas del bucle, estructurando, como en un proceso cíclico infinito, las dos grandes paredes de granito negro pulido (en las que se refleja el paisaje arbolado exterior) que contienen los nombres de todos soldados americanos muertos o desaparecidos durante ese tiempo. El

8. Idem.



14 Maya Lin. Memorial de los veteranos de Vietnam, Washington, 1981-82. Vista del muro de granito reflejando el arbolado (Foto R.R. Llera).

espectador es absorbido -casi abducido- por el espacio enterrado, por el muro negro y por los nombres, que construyen una especie de paradoja espacio-temporal.

La propia autora considera que el Memorial es un libro abierto, cuya escritura está formada por los nombres de los 58.235 soldados grabados sobre el muro de granito, que a su construyen una estratigrafía espacio-temporal. Desde el punto de vista plástico, el potente muro negro resulta como una sombra de De Chirico construida (lo que le dota al lugar de un verdadero sentido metafísico), densa y oscura, pero que al mismo tiempo refleja el paisaje, desvaneciéndose en él, en una especie de paradoja formal. La orientación de los dos vértices, uno hacia el Monumento a George Washington (el Obelisco del Mall) y el otro hacia el Monumento a Lincoln, consigue contextualizar de manera magistral una obra extraordinariamente abstracta y conceptual.

4. Paisaje de la memoria

Al explicar su proyecto del Monumento al Holocausto en Berlín (1997-2004), el arquitecto Peter Eisenman se refiere a Marcel Proust en la consideración de dos tipos de memoria: “En *En busca*



15 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista aérea (Google Earth).

del tiempo perdido, Marcel Proust identifica dos tipos diferentes de memoria: una memoria nostálgica situada en el pasado, tocada con un sentimentalismo que recuerda cosas no como eran sino como queremos recordarlas, y una memoria viva, que es activa en el presente y desprovista de la nostalgia de un pasado recordado.” La memoria nostálgica de Proust se desvela con un resorte del inconsciente accionado por algún agente exterior (la magdalena, la almohada...), mientras que la memoria viva ha de ser mantenida mediante espacios y paisajes, de maneras diversas, como ha ocurrido en la cultura contemporánea. Continúa Eisenman: “El holocausto no se puede recordar en el primer modo nostálgico, porque su horror rompió para siempre el acoplamiento entre la nostalgia y la memoria. Recordar el holocausto puede por lo tanto ser solamente una condición viva en la cual el pasado sigue estando activo en el presente.”

El Memorial del Holocausto se levanta en una zona situada al borde del Tiergarten que estuvo ocupada por palacetes con jardines tardo-barrocos, cuya huella se mantuvo visibles hasta la Segunda Guerra Mundial. Durante la Guerra Fría el lugar fue un terreno de nadie en el borde del Muro de Berlín, y así quedó tras la reunificación de Alemania, de manera que podemos decir que el terreno es un fragmento de un paisaje del pasado que se ha ido cargando de la memoria de la ciudad. Sobre esa memoria Eisenman construyó otra muy poderosa, que no contiene ningún símbolo reconocible, se trata de un paisaje conmemorativo del holocausto judío, pero en realidad es un homenaje a la ausencia, a los ausentes, al vacío dejado por todos los desaparecidos: en el monumento lo importante no es lo construido sino los vacíos cambiantes que generan lo construido.

En un mundo saturado de información, el monumento no informa de nada, no significa nada, una arquitectura anti-parlante, callada, un paisaje abstracto que se va cargando de sentido y de significado con la experiencia de los espectadores, de lo individual a lo colectivo. Un gigantesco espacio arquitectónico que se puebla de los fantasmas que se proyectan sobre la arquitectura. Un paisaje sin lugar, puesto que no hace alusión a un hecho concreto

sino a una catástrofe de la humanidad, a todas las catástrofes de la humanidad.

El paisaje recuerda a una excavación arqueológica que poco a poco ha ido dejando al descubierto las 2.711 piezas de hormigón pulido de igual dimensión y diferente altura e inclinación, (que forman una retícula de perfecta orientación norte-sur) producto del proceso de sustracción de tierra en dicha excavación. La excavación artificial ha sido uno de los temas planteados por Eisenman en su arquitectura, especialmente en los proyectos de la década de 1970, empezando por el paradigma del Cannareggio en Venecia, en donde aparece la retícula y la excavación como fenómenos arquitectónicos que configuran un paisaje artificial urbano, en una ciudad tan singular como Venecia.

La vivencia de los espectadores le da el valor definitivo; espectadores que se introducen en el paisaje de hormigón y poco a poco van desapareciendo por el suelo que se rehúnde, como devorados por el paisaje metafísico. El arquitecto cuenta que quedó sobrecogido cuando los visitantes comenzaban a desaparecer, lo que le recordaba el estremecedor relato del escritor judío italiano Primo Levi *Si esto es un hombre*⁹, en el cual contaba que una de las sensaciones más fuertes durante su experiencia como prisionero en Monowice (uno de los campos de concentración que formaban parte del complejo de Auschwitz) era el hecho de que los prisioneros no parecían estar ni vivos ni muertos, sino suspendidos en el tiempo, la misma sensación que le producen a Eisenman los visitantes que están en situación de desaparecer en su monumento, que compone así un paisaje de la desaparición, física y de la memoria.

Intencionadamente el paisaje no tiene una entrada única sino múltiples entradas y salidas, precisamente lo que lo convierte en un espacio extraordinariamente complejo, a la manera de un laberinto borgiano, la antítesis del laberinto clásico de vía única que conduce hacia un centro, un laberinto hecho no de calles sino de memoria y de ausencias metafísicas, el vacío del espectador, devorado por el Monumento: "No habrá nunca una puerta. Estás adentro / Y el alcázar abarca el universo / Y no tiene ni anverso ni reverso / Ni externo muro ni secreto centro."¹⁰



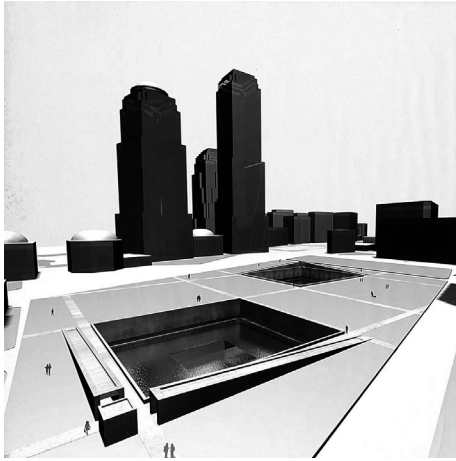
16 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista general (Foto E. González).



17 Peter Eisenman. Monumento al Holocausto, Berlín, 1997-2004. Vista de una de las calles (Foto E. González).

9. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, 1987 (1956).

10. J.L. Borges, "Laberinto", «Elogio de la sombra», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, pág. 364.



18 Michael Arad. Memorial 11-S, Nueva York, 2004. Detalle del panel del concurso.

5. Paisaje de la catástrofe

La entrada de la humanidad en el siglo XXI no pudo haber tenido un paisaje más propio y elocuente que el paisaje de la catástrofe producido por el derrumbe de las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York tras los despiadados ataques terrorista del 11 de septiembre de 2001 (en los que murieron cerca de 3.000 personas), retransmitido en directo por televisión a todo el mundo, como demostración definitiva de que la realidad supera con creces la ficción más febril, incluida la cinematográfica. El colosal y criminal golpe terrorista dejó tras de sí un paisaje de la desaparición absoluta y de la tragedia comunitaria, un paisaje para el que nadie parecía estar preparado en el civilizado y seguro mundo occidental. Los restos de las torres derrumbadas crearon un espectáculo casi barroco de la destrucción sobre la ciudad que representa, como ninguna, la idea de la modernidad, del progreso.

En 2004 se convocó un concurso, en cuyo jurado estaba Maya Lin, al que se presentaron un gran número de proyectos, en el que salió elegido el proyecto de un joven y desconocido arquitecto, Michael Arad, quien, bajo el lema "Reflecting absence", proponía construir, sobre una inmensa plataforma vacía, dos grandes huecos cuadrados en el lugar ocupado por las torres, convertidos en gigantescos estanques rehundidos, sin apenas más elementos que el vacío y el agua, colándose en ese vacío, desapareciendo en las entrañas de la tierra. Una imagen de la desolación más melancólica y metafísica. La propuesta no contenía altas dosis de genialidad pero reflejaba con acierto el sentir ciudadano tras la catástrofe y daba forma a esa terrible sentimiento de ausencia y vacío que se producía en el Zona Cero desde los atentados.

Sin embargo la administración pensó que el espacio era demasiado abstracto y podía resultar duro y agresivo, y provocar de forma reiterativa el dolor del recuerdo, y se acudió a la complicidad del paisajista Peter Walker (experimentado autor de multitud de paisajes deudores de un minimalismo formalista de carácter un tanto variable pero siempre interesante), quien suavizó el aire metafísico de la propuesta inicial, mediante la introducción de elementos vegetales, convirtiendo el lugar en un jardín público

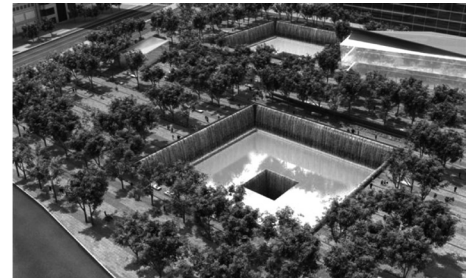
con gran cantidad de arbolado plantado en alineaciones regulares y creando cascadas en los lados de los gigantescos huecos cuadrados. El resultado dulcifica en exceso el proyecto del concurso y, sin duda, le quita valor e intensidad, aunque lo acerca a la concepción de un espacio urbano de uso cotidiano, mezclado con el valor simbólico e histórico del lugar. Quizás en este diálogo entre lo simbólico y lo cotidiano esté el acierto del espacio resultante, llamado a convertirse en un punto de referencia imprescindible y visita obligada en la ciudad de los rascacielos.

Epílogo

La construcción de un colector sacó a la luz en 2012, de manera totalmente fortuita, el antiguo cementerio judío medieval de la ciudad de Ávila. La excavación de una gran zanja para la colocación de la infraestructura afectó a un centenar de tumbas que tuvieron que ser desalojadas. Una vez terminada la obra y colocado el colector, se proyectó¹¹ un paisaje conmemorativo, el Jardín de Sefarad¹², que permitió enterrar de nuevo los restos exhumados y dar un sentido ritual a la zona ocupada por el cementerio, no visible hasta ese momento para la ciudad.

A pesar de tratarse de un espacio público abierto, la presencia de un antiguo muro de piedra crea la ilusión de un jardín cerrado, a la manera de un *hortus conclusus* medieval, sobre el que se recorta, poderosa, la silueta de la ciudad amurallada. Utilizando una técnica similar al *shakkei* del jardín japonés, por encima del muro se atrapa e incorpora el paisaje exterior, que se toma “prestado vivo”, incluyendo la imponente visión de las murallas. El resultado es un jardín de la contemplación, en cuyo interior el tiempo permanece inmutable, mientras que las estaciones transcurren en el exterior, reflejándose en los cambios de hoja y floración, como mecanismo de conexión entre el tiempo y la memoria.

El Jardín de Sefarad construye un paisaje de la ausencia, en el cual se construye un complejo sistema de superposiciones temporales: el tiempo del cementerio original, el largo tiempo posterior como paisaje de la desaparición y el tiempo recobrado del lugar en forma de paisaje conmemorativo. El jardín se



19 Michael Arad y Peter Walker. Memorial 11-S, Nueva York, 2004-2012. Maqueta del conjunto.



20 Michael Arad y Peter Walker. Memorial 11-S, Nueva York, 2004-2012. Vista de uno de los estanques.

11. Proyecto realizado por Darío Álvarez y Miguel Ángel de la Iglesia con el LAB PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, grupo de investigación de la Universidad de Valladolid.

12. Sefarad es un topónimo bíblico que la tradición judía ha identificado con España.

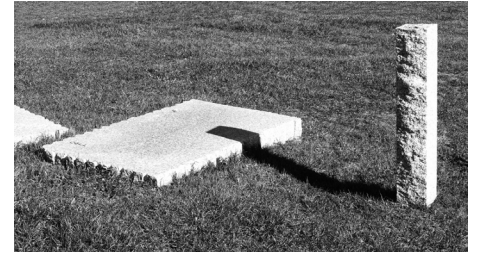
21 LAB PAP. Jardín de Sefarad, paisaje conmemorativo del antiguo cementerio judío, Ávila, 2013. Planta y vista general (Foto LAB PAP).



construye con materiales conceptuales, tiempo y memoria, y con materiales físicos, tierra y granito. En el centro del jardín se sitúa un túmulo funerario rectangular con los restos procedentes de las tumbas excavadas, re-enterrados en una emotiva ceremonia, bajo la estricta supervisión de especialistas hebreos. El resto del jardín evoca el paisaje del antiguo cementerio mediante losas y estelas de granito, que emergen puntualmente, como pecios mudos del pasado. Los miradores, losas de granito de grandes dimensiones colocadas en los extremos del jardín, al norte y al oeste, son elementos de carácter simbólico, ritual, que organizan un sistema de ejes cartesianos en el lugar y ayudan a crear la mirada reflexiva y contemplativa del espectador, su silencio y su respeto. En el lugar, de manera intencionada, no hay ningún asiento, el espectador debe contemplar el jardín de pie, en actitud respetuosa, y con él la ciudad al fondo, construyendo un impactante paisaje. En el suelo del jardín, unas líneas de granito orientan visualmente hacia los elementos más significativos de la ciudad. Dos palabras en hebreo, recortadas en acero inoxidable y colocadas en miradores, losas y

estelas, sitúan al espectador: *Sefarad*, la tierra, el lugar, *Ávila*, el horizonte, el anhelo.

El conjunto adopta, voluntariamente, una condición metafísica: aquí no hay dolor, ni tragedia, solo la melancolía de la ausencia, la herida provocada por el avance de las necesidades modernas. La excavación del colector creó una fortuita fisura espacio-temporal que permitió conocer la situación del antiguo cementerio judío. A su vez el Jardín de Sefarad proyecta una intencionada fisura temporal que establece un vínculo intenso entre las diferentes memorias del lugar, desde las pasadas hasta las presentes, permitiendo la construcción de un espacio para el encuentro entre las culturas y las creencias. En su visita al jardín, Natan Sznaider, uno de los mayores especialistas mundiales en la memoria judía, lo describió como “imagen de la desolación y recuerdo de la ausencia”.



22 LAB PAP. Jardín de Sefarad, paisaje conmemorativo del antiguo cementerio judío, Ávila, 2013. Detalles losas y estela de granito (Foto LAB PAP).

La Arquitectura Moderna y la Técnica como Símbolo

Juan Carlos Annuncio Pastor

Estudiar una arquitectura desde su consideración de símbolo, es complejo en la medida en que lo es el propio término. Lo simbólico parece aludir a la condición emotiva y a la capacidad de sugerencia de la arquitectura; a sus significados, o a las alusiones a otros campos; a la metáfora o a la representación.

Sin embargo, y aunque pueda parecer paradójico, un símbolo no tiene por qué llevar implícita ninguna “señal”, ni su forma tiene por qué aludir de un modo explícito al universo al cual simboliza.

Evidentemente una cruz, por ejemplo, es el símbolo del universo de lo cristiano. La cruz alude de un modo explícito al acontecimiento de la muerte de Jesús, y una cruz aislada de cualquier contexto puede incorporar el significado de lo cristiano pero deberemos reconocer que no siempre, y así, si es roja simboliza a la organización de ayuda sanitaria, si es verde, a las farmacias y si está entre dos guarismos, sencillamente quiere decir, sumar. Dicho de otro modo, para que el signo actúe como símbolo, no basta su forma. Más aún, su forma como tal, no es suficiente. Intervienen otras cuestiones.

El que la terminal de la TWA de E. Saarinen adopte forma de pájaro, más allá de la alusión elemental que supone al hecho de volar, no la eleva a la categoría de símbolo. Me atrevería a decir que el valor arquitectónico que el edificio encierra, lo hace a pesar de la banalidad de la metáfora como tal, que supone el hecho de darle forma de pájaro.

Antes de referirme a la naturaleza de lo simbólico en la modernidad, me gustaría detenerme un algún aspecto de la arquitectura proclive a activar determinados registros emocionales

- 1 Miguel Fisac. Fuente en las Arcas Reales.
- 2 Hans Hollein. Proyecto de urbanización para los JJOO de Munich 72.



y, consecuentemente, a plantear algún equívoco en cuanto al tema que nos ocupa.

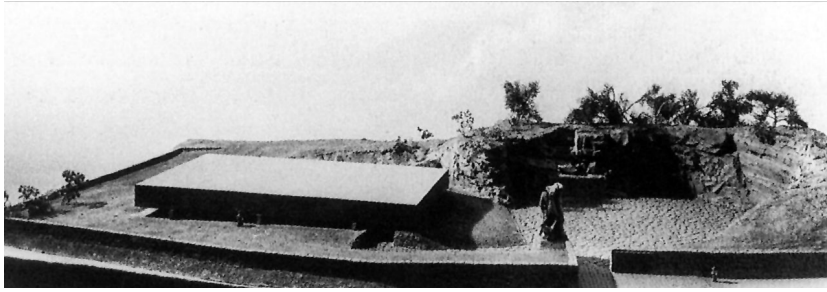
Existen temas específicos en la génesis de determinadas arquitecturas, que se nos revelan con una evidente capacidad de sugerencia. Temas recurrentes que perfilan aspectos de naturaleza formal, y que encierran una gran capacidad expresiva.

Uno de ellos es el contraste entre un sistema geométrico claro y repetitivo, una retícula por ejemplo, y una forma aleatoria, orgánica y expresamente ajena a la lógica formal de aquella geometría.

De 1952 data la fuente de Miguel Fisac en las Arcas Reales de Valladolid en la que el agua serpentea en el suelo rompiendo las reglas de juego de la geometría que lo sustenta proponiéndonos a partir del contraste una poética particular. Veinte años más tarde Hans Hollein hace algo parecido en la urbanización que proyectó en Munich para los juegos olímpicos del 72. De nuevo el agua "talla" aquí un pavimento ortogonal de mármol con una forma aleatoria que aludiría a un río.

Quizá uno de los elementos icónicos de esa idea de contraste entre geometría y naturaleza, entre lógica y arbitrariedad, sea el prisma de acero ante el que unos homínidos muestran su perplejidad en la película de Stanley Kubrik "2001 Odisea en el espacio". El contraste entre una forma que alude a la inteligencia, y un fondo constituido por el azar del mundo natural, constituye un tema que encierra en sí mismo una evidente carga emotiva. De hecho se trata de un asunto al que la arquitectura le ha dedicado cierta atención en el siglo XX cuando de dotar de contenidos emocionales a una

1. Proyecto de 1947 de Giuseppe Perugini, Mario Fiorentino, M. Aprile, A. Cardelli y F. Coccia.



3 Giuseppe Perugini, Mario Fiorentino, M. Aprile, A. Cardelli y F. Coccia. Memorial en las Fosas Ardeatinas, 1947.

obra se trataba: El monumento a los fusilados, en los estertores de la Segunda Guerra Mundial en Roma en Roma, en las Fosas Ardeatinas¹, propone un gran prisma blanco que parece estar suspendido sobre el suelo en el modo en que se dispone en el terreno. Un terreno en el que la cantera y el monumento parecen entablar un diálogo en el que flota la alusión a una gran losa que un movimiento telúrico hubiese desplazado de su posición inicial.

El proyecto para el Monumento a José Batle y Ordoñez de Jorge Oteiza y Roberto Puig, de 1956 se basa en lo mismo. De nuevo un gran prisma blanco dispuesto, esta vez, en lo alto de una colina, se convierte en el planteamiento en el que el contraste explícito entre una geometría precisa y la naturaleza provoca la emotividad del monumento.

En términos análogos e incluso de mayor eficacia, la propuesta de monumento funerario en Karachi de Asís Cabrero de 1958, vendría a subrayar la capacidad evocadora de ejemplos de esta naturaleza que, en el caso de Karachi, se incrementa aún más al introducir Cabrero la idea de tiempo en ese fragmento de cielo, como robado de un cuadro de Magritte enmarcado en el magnífico cuadrado rojo en medio de cuyo lado inferior dispone la tumba blanca que el ojo localiza en el centro del horizonte.

Se trata de tres ejemplos que vendrían a poner de relieve la capacidad evocadora de esas propuestas fundamentadas en el contraste entre elementos que adscribiríamos a universos distintos. Pero al igual que reconocíamos en la cruz cierta multiplicidad de significados, la arquitectura nos revela que tal planteamiento, el de

4 Giuseppe Perugini, Mario Fiorentino, M. Aprile, A. Cardelli y F. Coccia. Memorial en las Fosas Adreatinas, 1947.

5 Jorge Oteiza y Roberto Puig. Monumento a José Batle y Ordoñez, 1956.



establecer una poética a partir del contraste referido, no es suficiente como tal para garantizar esa condición simbólica que nos hacía aceptar a los tres ejemplos referidos como monumentos funerarios.

Tomar el proyecto de Paulo Mendes da Rocha para el Instituto Gaetano Campos como ejemplo de una arquitectura basada en los mismos parámetros referidos y que, sin embargo no alude al carácter emotivo monumental funerario referido, pone de relieve que la idea de símbolo en la arquitectura también tiene que ver, no solo con la forma, si no con otros aspectos como el propio contexto o incluso la naturaleza de nuestra mirada.

Un último comentario antes de referirme al tema en el ámbito de las vanguardias. Los órdenes clásicos han condicionado el léxico arquitectónico en Occidente desde la antigüedad. Su eficacia como sistema para el control de la forma ha sido la razón de su supervivencia reiterada. Lo clásico establecía unas reglas de juego previas a la obra; proponía un sistema de medida y de relaciones. Conformaba una gramática. Los órdenes por tanto, no podríamos entenderlos como símbolos del mismo modo que no entendemos como símbolo la letra A. Sin embargo, una mirada a algunos episodios arquitectónicos como la obra de Adolf Loos pone de relieve que son susceptibles de utilizarse en un sentido que trascendería a la función que les era propia. Reparar en el uso que de los órdenes hace Loos, por ejemplo en Villa Karma, evidencia que no se trata de la utilización de ellos como sistema de medida y de control de la forma; no son las reglas de juego por las que se rige el edificio. Se trata más bien de una cita puntual a una historia -nuestra historia- dentro de la cual se sitúa Loos. Gustav Mahler inicia el tercer movimiento de su primera sinfonía "El Titán" con un

timbal al que se suma un cello interpretando la célebre melodía infantil *"Frère Jacques"* en tono menor. Unos compases más adelante se suma el viento metal con una charanga en tiempo de vals. Una charanga como extraída de las fiestas de un lugar que nos atañese a todos. Conforman una atmósfera con la que cualquier europeo podría identificarse. Nos remite a un lugar común. Mahler hace una música nueva pero con una cita acepta su pertenencia a la historia: Loos hace una arquitectura nueva pero con una cita, acepta, así mismo, su pertenencia a la historia. La cita adquiere aquí carácter simbólico pero no porque un orden dórico lo sea explícitamente.

Trataré, ahora, de analizar dónde reside la naturaleza simbólica de la arquitectura moderna, refiriéndome con este término a los años de las vanguardias; a las décadas de los veinte, treinta, cuarenta.

Al objeto de acotar el tema en términos de eficacia, me ha parecido oportuno abordarlo desde cinco puntos de vista. Para ello he utilizado el índice del libro *"Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos"* de Jorge Torres². El libro, es obvio que se refiere a Le Corbusier, pero su estructura me ha parecido generalizable al ámbito general de la arquitectura de esa época porque creo que los cinco capítulos acotan puntos de vista que me parecen idóneos desde el punto de vista que aquí nos ocupa. Los cinco tiempos son: 1 El ideal del progreso: arquitectura e industria. 2 El ideal de la máquina: arquitectura y purismo. 3 El ideal de la técnica: arquitectura y tecnología. 4 El ideal de la construcción: arquitectura y materiales y 5: El ideal de la infraestructura: arquitectura y tecnocracia. El libro finaliza con el epílogo "El ideal de la arquitectura: la precisión" pero me referiré a los cinco tiempos.

Me he permitido tratar de asociar a cada "tiempo" un concepto al que pudiese referirse su genealogía desde el punto de vista formal. Así al tiempo 1, "El ideal del progreso: arquitectura e industria" me parece lícito asociarle la idea de REPETICIÓN. Al 2 "El ideal de la máquina: arquitectura y purismo" la imagen del TRASATLÁNTICO. El 3 tiempo me parece oportuno, como luego revelaré, dejarlo en último lugar. El 4, es decir, "El ideal de la construcción: arquitectura y materiales" a la idea de AUTENTICIDAD y si se quiere precisar un poco más, al concepto de "sinceridad constructiva". El 5 tiempo,

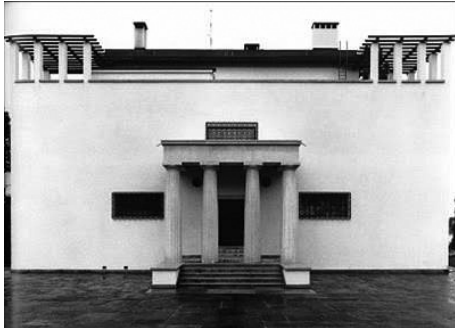


6 Asís Cabrero. Monumento funerario en Karachi, 1958.

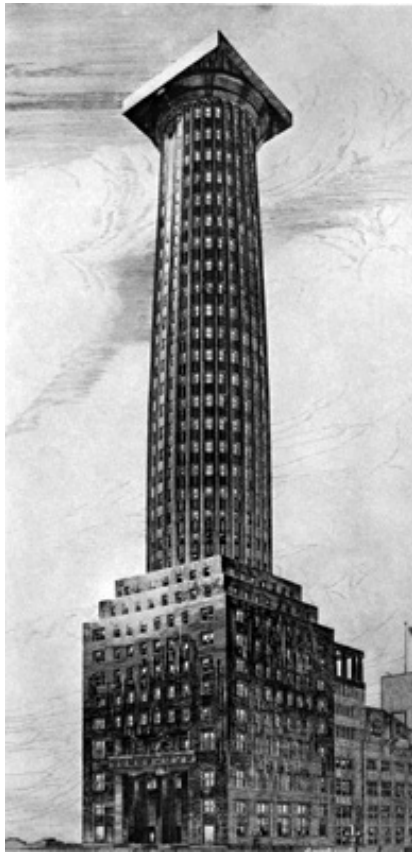


7 Paulo Mendes da Rocha. Instituto Gaetano Campos.

2. Torres Cuelco, Jorge: *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2004.



8 Adolf Loos. Villa Karma.



9 Adolf Loos. Propuesta para el concurso del Chicago Tribune.

“El ideal de la infraestructura: arquitectura y tecnocracia” creo que bien podría estar representado por la idea de METRÓPOLI.

1 Repetición

La revolución industrial había propiciado, dentro de todos los cambios inherentes a ella, -cambios de las condiciones de vida, sociales, etc.- una percepción del progreso que destilaba un lógico optimismo en todos los ámbitos de la sociedad. El hecho de que una media de seda la pudiese llevar ahora, no únicamente una reina, sino todas las mujeres, constituía una realidad que se apoyaba y se fundamentaba en la nueva industria que había encontrado en la fabricación en serie la posibilidad de llegar con sus productos a todos los rincones de la sociedad. Es cierto que también había un coste social y del que la crítica de la época se hacía eco como lo demostrarían obras como la película de Chaplin “*Tiempos modernos*”, pero la sociedad sucumbía a la fascinación de poder acceder de pronto a cosas antes inimaginables. De este modo esa idea de fabricación en serie, de repetición, se acepta como valor explícito, como la constatación de una nueva realidad mejor. Así, el concepto de seriación, de repetición se acepta y no sólo eso sino que se eleva a parámetro formal y estético y está presente, tanto en las manifestaciones tangenciales a la cultura –las chicas de cabaret siempre en alineaciones casi militares, podría ser una de ellas- como en muchos de los modos de expresión de los artistas. Rosalind E. Krauss se refiere a ello en su libro “*La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*”³ y repara en el hecho de cómo los artistas de vanguardia vuelven una y otra vez sobre temas como la retícula. En ella, como en la serie, se pierde toda jerarquía, todo principio narrativo. Este tema que aquí pasaremos por alto tiene interés porque se refiere a un aspecto complejo; a cierta contradicción inherente que ya señalaba Walter Benjamín en “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*” cuya autenticidad (originalidad) pierde sentido a medida que nos aproximamos a aquellos medios que son inherentemente múltiples como la fotografía. Pero, reconozcamos el hecho de esa aceptación generalizada, durante un tiempo, como valor formal de la repetición.

Repetición que en algunos campos, como en el de la construcción, tuvo su recorrido particular. ¿Cómo aceptar, si no, propuestas como las de Hilberseimer en las que la reiteración de viviendas obsesivamente iguales se llevaba hasta el límite del paroxismo? Creo que, de nuevo, Loos da la clave. Su arquitectura se había significado de entre la de sus coetáneos vieneses por la voluntad de erigirse, no como la representación del universo al que pertenecía –aquella Viena “fin-de siècle”- sino en la búsqueda de una universalidad que quería trascender aquella atmósfera. Carl E. Schorske establece una comparación entre la pintura de Gustav Klimt y Kokoscha, y particularmente entre los retratos respectivos de Frida Riedler y de Adolf Loos. Del primero repara en la relación entre figura y fondo; en la atmósfera sofisticada que Klimt propone, y en la que una y otro forman un todo complementario y exquisito relegando a un segundo plano los matices que podrían hablar de la psicología de la protagonista. En el de Loos, sin embargo, Kokoscha se detiene únicamente en la expresión. Todo, en el cuadro, gira alrededor de la expresión del protagonista. Las manos apretadas como un engranaje, la pincelada fuerte y el fondo, una atmósfera con un azul casi eléctrico empeñado en subrayar la individualidad de Loos. Un retrato del que J.P. Sartre diría “el retrato de un hombre condenado a ser libre”⁴. Comparar ahora un edificio como el palacio Stocklet de Hoffmann con la arquitectura de Loos como la casa Müller o Villa Karma lleva a reflexiones en algún punto similares. En el palacio Stocklet, aunque en Bruselas, está implícita la voluntad de representar la Viena Liberal. Cada sala parece reproducir la condición simbólica de los nuevos edificios de la Ringstrasse. Los Museos, Universidades, Operas, que habían suplantado en su función representativa a los viejos palacios e iglesias parecen tener cabida en el palacio, de modo que Hoffmann proyecta una casa concebida como una exaltación de lo público. La sala de estar, la sala de música parecen perseguir únicamente su capacidad de representar aquel universo liberal; aquella atmósfera seductora hasta el extremo. El comedor, -decorado, no podía ser de otro modo, con pinturas de Klimt, dibuja un espacio de una manifiesta belleza, pero en el que sólo podemos imaginarnos en él, con atuendo de gala, de noche o con esmoquin. En Villa Karma



10 Producción en serie.



11 Búsqueda de la individualidad arquitectónica en una calle de Viena.

3. Krauss, Rosalind E.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza editorial. Madrid, 1996.

4. Ver Schirske, Carl E.: *“Viena fin-de-siècle”* G.G. Barcelona, 1981.



12 La repetición como valor del urbanismo moderno.



13 Ludwig Hilberseimer. Propuesta de Ciudad Vertical, 1924.

Loos propone lo contrario. Igualmente exclusivo, el edificio no se rige por la voluntad de representar (salvo quizá en el guiño dórico de la puerta), se trata de una atmósfera cálida en la que no nos cuesta demasiado imaginarnos a nosotros mismos en atuendo cotidiano; en bata, por ejemplo. Una casa que invita a ser habitada, pero que en su materialidad y en la propia renuncia a su condición representativa, la convierte en generalizable. Parafraseando a Sartre, se trata de la casa de un hombre condenado a ser libre. Es ésta condición la que, a mi juicio, establece las bases de la legitimación de aquella idea de repetición en el ámbito, ahora de la vivienda.

Aceptemos, en todo caso, la idea de repetición como una de las patas con las que la modernidad construía las bases de su expresión simbólica.

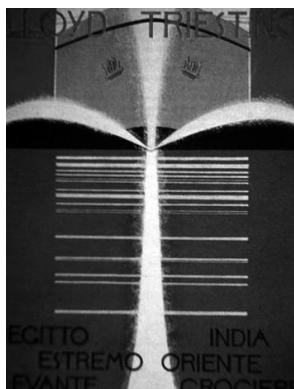
2 El trasatlántico

La fascinación que en aquellas décadas ejerció la “máquina” no creo merezca ser puesta de relieve, por obvia. Pero sí creo oportuno establecer algún matiz que ayude a fundamentar algunas de las cuestiones de este escrito.

Verificar que en gran parte de las fotografías de los edificios modernos realizadas con la voluntad de presentarse aparecía en primer plano un coche, pone de relieve la voluntad de significarse como modernas y evidencia la consideración de progreso y modernidad que se tenía hacia “aquellas máquinas rodantes”.

De entre todas las máquinas que poblaban el universo cultural y vital en las décadas de los veinte y treinta, había una que sobresalía sobre todas las demás y que configuró una imagen mítica: el trasatlántico.

Desde luego, a ello contribuyó, no sólo la fascinación hacia su tamaño y potencia a los que ahora me referiré, sino el hecho de su cercanía y de su inaccesibilidad. Cercanía porque casi se podían llegar a tocar cuando atracaban en un puerto; e inaccesibilidad porque, en realidad, muy poca parte de la población accedían a ellos, y cuando lo hacían, gran parte de los que franqueaban sus



14 Cartel publicitario de la ruta trasatlántica del Lloyd Triestino.

15 Galería de descanso en un trasatlántico.

pasarelas de acceso, se limitaban a ocupar los camarotes de tercera, más cerca de la bodega que de las sugerentes terrazas de cubierta. Sin embargo, estaban en la memoria de la sociedad y basta con verificar el papel que jugaron en las películas de entonces, para comprobarlo. La escena recurrente de protagonistas despidiéndose con pañuelos o recibiendo a alguien, que llega o se va en barco, entre la muchedumbre en un puerto constituye un recurso fílmico de la época y se repite en numerosas ocasiones.

Pero me referiré a los dos aspectos claves que hacen del trasatlántico un objeto de referencia e la arquitectura moderna: El primero, su tamaño y su potencia. Esta fascinación se pone de relieve en una mirada a la iconografía publicitaria de las compañías navieras. Hay referencias al lujo, a la comodidad, al "glamour", pero sobre todo, hay referencias a esa idea de potencia, velocidad y tamaño. La imagen de la proa de un gran navío, generalmente desde un punto de vista casi tocando el agua que exalte su grandiosidad, se repite una y otra vez. Cuando Le Corbusier dibuja la proa de uno de ellos superpuesta a la Madelaine evidenciando, de este modo, su tamaño, no hace sino dar carta de legalidad a esa fascinación.

El segundo, su condición "maquinil". Lo que despertó el interés de la arquitectura del interior de aquellas máquinas, no era tanto el lujo de los grandes salones de primera clase, como la condición técnica de los elementos repetidos y su evidencia al mostrarnos, roblones, perfiles, etc. sin ninguna voluntad de ocultación.



16 José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen. Club Náutico de San Sebastián, 1929.

La comparación establecida tantas veces entre la sección transversal de un buque y la de la Unidad de Habitación de Marsella, aluden a lo primero y las numerosas “casas barco” que pueblan la arquitectura de aquellos años –entre las que sobresale evidentemente el club Náutico de Aizpurúa y Labayen en San Sebastián- aluden a lo segundo.

Me referiré a continuación al cuarto tiempo referido por Torres, dejando, como anuncié, el tercero para el final.

4 Autenticidad

Esa atención referida a la cualidad técnica de los barcos, la visibilidad en ellos de “lo constructivo” perfila una de las cuestiones claves del pensamiento moderno: su autenticidad que, en un momento dado se identificó con lo que dio en llamarse “sinceridad constructiva”.

Sin ánimo de establecer un análisis profundo sobre el tema, me limitaré a señalar algunas caras que este concepto mostró en aquellos años.

“La forma que inducían los materiales”. El que una arquitectura fuese de estructura de acero debía de manifestarse como tal. Si era de ladrillo o piedra, lo mismo. Y si era de hormigón, otro tanto; sólo que concederle una forma al hormigón era más complejo por su propia condición de construirse con “un molde”. La forma del hormigón era la que le otorgaba el encofrado y, consecuentemente, era difícil poder hablar de una forma como tal. Así, surgieron planteamientos llenos de interés por cuanto proponían estrategias de proyecto que, en última instancia, constituían reflexiones acerca de la forma en territorios que han pervivido en el tiempo. Tres ejemplos: La forma del hormigón derivada de los procesos de cálculo. Baste recordar episodios como la marquesina del hipódromo de la Zarzuela o el frontón Recoletos de Torroja; El palacio del Lavoro de Turín de P.L. Nervi, o ejemplos de F. Candela en los que la identificación entre forma y estabilidad es explícita.

La forma del hormigón a partir de su papel en un edificio. Recorrer la Tourette analizándolo desde este punto de vista pone de relieve los diferentes tratamientos de la textura –y por lo tanto de



17 Francisco Coello de Portugal.
Colegio de los Sagrados Corazones,
Torrelavega, 1965-1968.

la imagen – del hormigón, según su papel. Encofrado con tablón cuando asume un papel estructural o con texturas más rugosas cuando se refiere a particiones.

Otros criterios que cabe encontrar podrían referirse a la genealogía de los materiales con los que cabe interpretar algunos ejemplos de Frank Lloyd Wright. La voluntad de subrayar los enlistonados de la madera en numerosos ejemplos suyos, es tan patente como la de evidenciar la condición del origen de una cantera de la piedra; el modo en que ésta se nos presenta, por ejemplo en la casa de la Cascada, tanto al exterior, con lajas, como al interior el pavimento aparentemente sin tratar, hablan de atribuir al material una condición formal que pasase por evidenciar su naturaleza geológica, o vegetal.

En unos y otros casos se trata de la voluntad de establecer una pauta de comportamiento en la que late, como un imperativo, la condición técnica que pudiese propiciar esa autenticidad.



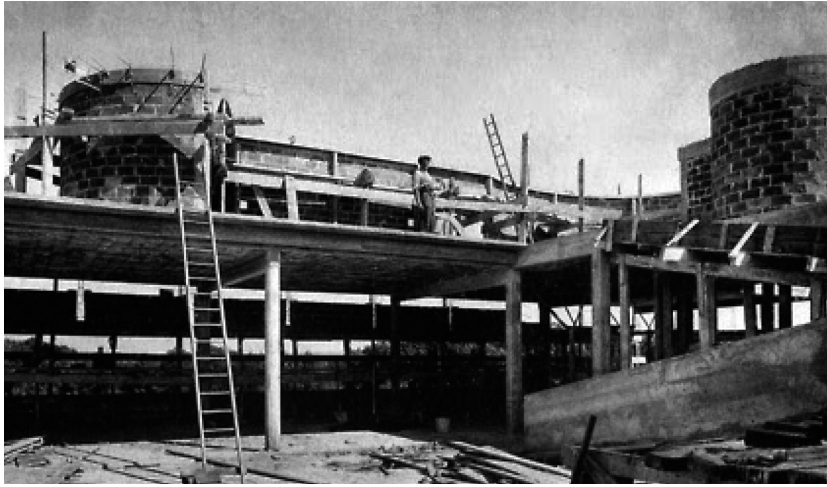
18 Visión cinematográfica del edificio en altura a través del recurso del ascensor.



19 Presencia cinematográfica de la metrópoli como fondo escénico.

5 La metrópoli

Una sociedad que había nacido en ciudades sin agua corriente, sin red de saneamiento, sin teléfono y con luz de gas en el mejor de los casos, y que en el breve transcurso inmediato de dos décadas ve fascinada cómo su universo cambia de un modo radical envuelta en el vértigo de esos servicios públicos, no podrá por menos de encontrar en la gran ciudad la respuesta a unos anhelos que venían siendo anunciados, primero por la prensa y, poco después, también por el cine. La ciudad, pero sobretodo, la metrópoli se convierte en el marco de referencia de una nueva existencia. Era el lugar de las oportunidades, del cosmopolitismo; el ámbito donde todo podía suceder. La cultura, el arte, la economía, todo, germinaba en la ciudad y casi nada fuera de ella. El cine, de nuevo, lo narra con particular evidencia. No hay película en los años treinta que no muestre las grandes edificaciones; que la trama no se desarrolle en el seno de esa metrópoli. La arquitectura moderna acepta el reto de soñar la nueva ciudad. Se suceden propuestas en las que confluyen los valores aceptados y, todas ellas, parecen sustentarse en los principios señalados. Como telón de fondo de todo ello, es la técnica la que aparece como la razón de la viabilidad de un sueño. Así llegaríamos al tercer tiempo sugerido por Torres: “El ideal de la técnica: arquitectura y tecnología”. Sugiero referir este tiempo a lo que podríamos considerar la plasmación de la arquitectura en un concepto: Los cinco puntos de la arquitectura que proclamase Le Corbusier. Analizarlos desde una óptica posterior pone de relieve que, además de todas las consideraciones formuladas en torno a ellos, cabe también entenderlos como la pauta con la que hacer una arquitectura nunca hecha antes. El común denominador de todos ellos es el hecho de que ninguno podía haberse llevado a cabo con los medios habituales anteriores al siglo XX. O, en todo caso, de un modo muy precario. Así, esos cinco puntos suponen una voluntad de desmarcarse del tiempo anterior, de proponer una suerte de código específico de la modernidad. Tanto que parecen llegar a proponer un lenguaje. Aspecto éste que derivó en falsas interpretaciones de la modernidad que la reducían a unas pautas estilísticas sin reparar en su verdadera esencia. Un lenguaje del que huye en primer lugar el propio Le Corbusier.



20 Le Corbusier. Villa Savoy en proceso de construcción, 1929.

21 Le Corbusier. Villa Savoy, Poissy, 1929.



Pero analizar los edificios paradigmáticos de esos años, pone de relieve hasta qué punto la técnica no lo era tanto y sí el sueño que proponían. Ver fotografías del proceso de ejecución de edificios como la villa Savoy, y otros coetáneos pone de manifiesto la precariedad de aquella construcción y vendría a certificar el pensamiento de A. Colquhoun cuando afirmaba que *“lo que nos seduce del Movimiento Moderno no es tanto su capacidad para resolver problemas técnicos, cuanto la de elevar la técnica a la categoría de símbolo”*. Fue esa condición la que propició la mitificación de los temas aquí referidos. La razón



22 Jacques Tati. Fotograma de *Playtime*, 1967.



23 Jacques Tati. Fotograma de *Playtime*, 1967.

última de la aceptación de aquellos parámetros que configuraron el pensamiento moderno. Aceptación que, enseguida se puso en crisis. Resulta significativa la mirada inteligente de un Jacques Tati desmontando, casi punto por punto, los referidos en esta charla, en películas como *"Mon oncle"* y *"Play time"*. Nos muestra la cara menos amable sobre todo de conceptos como la repetición, poniendo el énfasis en el aviso citado de Walter Benjamin cuando ponía de relieve que la autenticidad pierde sentido a medida que nos acercamos a aquellos medios inherentemente múltiples. Los carteles turísticos que aparecen como telón de fondo en una escena de la citada película *Play time*, que nos invitan a viajar a diferentes países, (fly to New York, fly to Mexico, flay to Bahamas...) todos ellos con la imagen de edificios dramáticamente parecidos entre sí, conforman una crítica, a la idea de repetición que Tati contrapone a la de autenticidad. Aún así, la esencia de la modernidad sigue vigente, siempre que no la reduzcamos a un código estilístico. Aunque la visión de la técnica haya cambiado; aunque ésta haya relegado su condición simbólica a otros aspectos – quizá, la idea de sostenibilidad o cierta idea de retorno a la naturaleza- deberemos reconocer que fue esa idea de la técnica la que dos generaciones elevaron a la categoría de símbolo aun cuando, paradójicamente, es ahora, y no entonces, cuando la reconocemos capaz de resolver muchos de los problemas a los que se enfrentaba la sociedad.

Templos del trabajo

El Edificio Larkin y los Edificios Johnson Wax de Frank Lloyd Wright

Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga

Antes del diseño por Wright en 1936-1939 del Edificio de Administración, Herbert F. Johnson, presidente de la Compañía S. C. Johnson & Son y nieto del que la fundó en 1886 con el nombre de Johnson Wax, declaraba: “No tratemos solo de crear una compañía más grande –no dejemos que el mero tamaño sea la meta de nuestras ambiciones– creemos una corporación mejor, más perfecta, de modo que hagamos bueno y más agradable el que hemos elegido como trabajo de nuestra vida”¹.

Años después, en 1979, Samuel Johnson, hijo del anterior, podía constatar lo siguiente:

“El día en que el edificio se inauguró nos convertimos en una compañía diferente. Logramos atención internacional porque el edificio representaba y simbolizaba la calidad de todo lo que hacíamos en términos de productos, personas, el entorno de trabajo dentro del edificio, las relaciones corporativas y –lo más importante– nuestra capacidad para reclutar personas creativas.

La torre, en un sentido verdaderamente positivo, se convirtió en un símbolo de nuestro compromiso con la innovación como compañía. Recuerdo al Sr. Wright diciéndole algo así a mi padre: ‘Puede levantar la torre como una antorcha para inspirar a su personal alrededor del mundo’. Y los inspiró, y lo hace aún”².

Es evidente, y no solo por estas manifestaciones, que los edificios proyectados por Wright para la Johnson Wax constituyeron y siguen constituyendo un símbolo de las cualidades de la compañía en sus



1 Emplazamiento de la Compañía Larkin, vista aérea, ca. 1928. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*. The Architectural History Foundation, Nueva York, y The MIT Press, Cambridge, Mass, y Londres, 1987]

1. Citado en Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*. Rizzoli, Nueva York, 1986, p. 1.

2. “Mr. Wright and the Johnsons of Racine, Wis.” *AIA Journal*, enero de 1979, p. 65. Citado en *ibidem*, p. 173.

2 Edificio de Administración Larkin. Alzado a Swan Street. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

3 Patio de luces. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]



diversos aspectos y, en concreto, en el de la innovación, un tema tan vigente. Esto es algo que se experimenta de manera inequívoca al visitar el edificio y querría en esta intervención recordar el por qué de esta capacidad simbólica. Pero querría remontarme primero a otro edificio corporativo diseñado también por Wright aunque muchos años antes, en 1902-1904, el Edificio Larkin, que por desgracia no se puede experimentar directamente, porque fue demolido en 1950. Como señala el arquitecto Robert A.M. Stern en su libro *Pride of Place. Building the American Dream*:

“El mismo año que se completó la torre de laboratorios de la Johnson Wax (1950), el primer gran edificio de oficinas de Wright fue demolido. El Edificio de Administración Larkin, construido en ladrillo rojo en Buffalo, Nueva York, había sido pionero en los ideales de comunidad y de control ambiental que Wright puso en práctica en los edificios de la Johnson Wax... (Fig.1) el Edificio de Administración Larkin se enfrentaba al triste paisaje industrial de Buffalo (Fig.2) con un exterior robusto como un acantilado, contenido en las esquinas por cuatro masivas pilas huecas que albergaban las escaleras así como los conductos verticales que suministraban aire fresco durante todo el año... (Fig.3) El edificio se organizaba alrededor de un atrio. En el piso principal, los empleados de la Compañía Larkin se sentaban en largos pupitres directamente debajo del lucernario; (Fig.4) encima de ellos, el resto del personal se disponía en galerías alrededor de este gran espacio; desde ellas podían ver la

3. Robert A.M. Stern. *Pride of Place. Building the American Dream*. Houghton Mifflin Company, Boston, y American Heritage, Nueva York, 1986, pp. 222, 224 y 225.

4. Vincent Scully. *Frank Lloyd Wright*. George Braziller, Nueva York, 1960, p. 20.

bulliciosa máquina humana que formaban colectivamente. No podían mirar al exterior porque las ventanas estaban por encima de la vista, tanto sentados como de pie... el edificio parecía un templo del trabajo”³.

(Fig.5) Desde el exterior, los empleados debían encaminarse, como ha escrito el historiador Vincent Scully en su libro *Frank Lloyd Wright*, “desde la luz exterior hacia la oscuridad interior, más allá de la cual, a la izquierda, podía percibirse algo más de luz que se filtraba hacia abajo entre los pilares centrales. Estos se elevaban hacia sus ricos capiteles en una expansión espacial culminante, iluminada desde arriba como en los edificios romanos y creando, al igual que estos, un espacio interior idealizado aislado del mundo exterior”⁴.

Como ha señalado Jack Quinan en su libro *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*;

“la idea de que un edificio comercial debía transmitir alguna indicación sobre su identidad corporativa surgió durante la revolución industrial y se llevó a cabo con la máxima claridad en dos tipos de edificios: el complejo industrial y el edificio urbano en altura. Ambos tipos tuvieron alguna presencia en el diseño del Edificio de Administración Larkin... El diseño de Wright para este edificio participa de estos dos tipos de edificios comerciales del siglo XIX. Con seis plantas y media, era más bajo que la mayoría de los edificios de las fábricas y almacenes Larkin, pero sus poderosas formas geométricas hacían que se distinguiese de ellos”⁵.

(Fig.6) Situado en un área industrial sin atractivos visuales, el edificio se cerraba al exterior para protegerse del ruido y la suciedad provenientes de las industrias y vías de ferrocarril próximas.

En lo que respecta a la capacidad del edificio de transmitir significado, como sigue afirmando Quinan, “Wright rechazó los valores asociativos del clasicismo académico a favor de una arquitectura más abstracta... (pero) de hecho, varios niveles de significado se dirigieron a los observadores del interior y del exterior del Edificio Larkin”⁶. Este es valorado principalmente por su masividad exterior, una masividad articulada para diferenciar una serie de torres o ‘pilas’, que alojaban las escaleras, contenían los



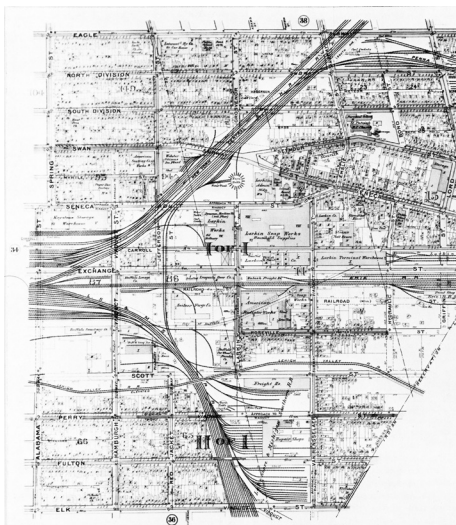
4 Grupo A de pedidos por correo, ala occidental de la planta principal (baja). [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]



5 Anexo, entrada por Seneca Street. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

5. Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*. The Architectural History Foundation, Nueva York, y The MIT Press, Cambridge, Mass, y Londres, 1987, p. 85.

6. *Ibidem*, p. 85



6 Plano de situación de la Compañía Larkin, 1915. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

conductos de aire o eran, simplemente, estructurales. Además, el edificio incluía un programa de escultura concebido temáticamente. En concreto;

(Fig. 7 y 8) “las figuras escultóricas situadas en las fachadas eran esenciales para conectar el exterior y el interior del edificio, una consideración particularmente importante en un edificio que se diseñó para cerrarse a su entorno y que proporcionaba pocas indicaciones al exterior de la amplia diafanidad interior. La posición de las grandes pilas que sostienen esculturas en las fachadas norte y sur están alineadas exactamente con los pilares que enmarcan el gran patio de luces interior. Además, el desarrollo vertical de las pilas exteriores, que se elevan desde los simples fustes de ladrillo rectangulares a los remates estriados, y después a las figuras de niños y a los globos, anunciaba un desarrollo vertical similar aunque más significativo en el propio patio de luces, que es la culminación de todo el diseño”⁷.

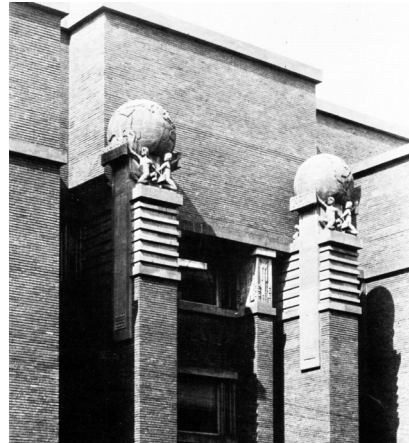
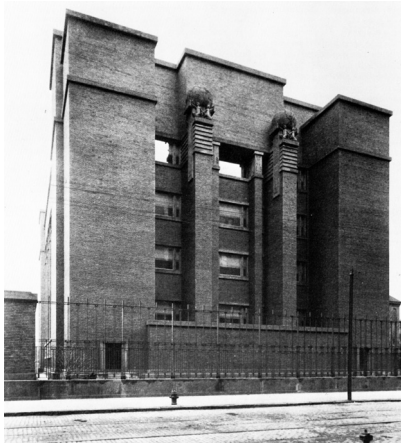
Quinan sigue explicando que, “la Compañía Larkin era una organización progresista totalmente entregada a la idea de mejoramiento industrial con la intención de aumentar la moral de los trabajadores y el compromiso con la empresa”⁸. El tema que se exponía en el patio de luces era la virtud del trabajo; las inscripciones que figuraban en los petos del piso superior al patio, que veremos enseguida, apartaban a los empleados de la idea usual del trabajo como algo ingrato y lo encaminaban a la convicción de que el trabajo bien hecho es intrínsecamente edificante. Esta alabanza del trabajo era exaltada hasta un nivel casi religioso.

Wright y sus clientes aspiraban a alcanzar una atmósfera trascendental, lo que se puede vincular a las ideas del pensador y poeta norteamericano Ralph Waldo Emerson, líder del movimiento del trascendentalismo en la primera mitad del siglo XIX. Como señala Norris Kelly Smith en su libro *Frank Lloyd Wright. A Study in Architectural Content*, “el abuelo, el padre y el tío de Wright eran predicadores unitarios, y en su época el más influyente portavoz de la filosofía del unitarianismo era Emerson. Fue él quien se encargó de definir la imagen del americano característico, una imagen que yace en el fondo de la idea de Wright del yo y de la naturaleza humana”⁹.

7. *Ibidem*, p. 91.

8. *Ibidem*, p. 100.

9. Norris Kelly Smith. *Frank Lloyd Wright. A Study in Architectural Content*. American Life Foundation & Study Institute, Watkins Glen, NY, 1979 (1966), p. 41.



7 Alzado a Seneca Street. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

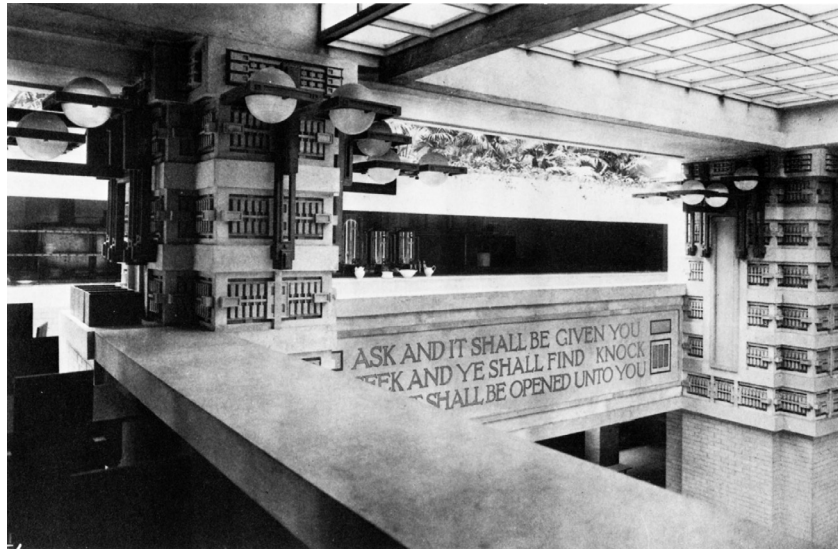
8 Richard C. Bock y Frank Lloyd Wright, esculturas de los pilares de la fachada principal. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

Aquí hay que recordar que Wright proyectó y construyó el Templo Unitario en Oak Park entre 1905 y 1906, es decir, a continuación de realizar el Edificio Larkin. En este, Wright había anticipado algunos de los rasgos compositivos del Templo Unitario, especialmente el de espacio central iluminado cenitalmente y la colocación de las escaleras en las esquinas, integradas y a la vez separadas del volumen principal mediante hendiduras verticales. Otro rasgo común a ambos edificios es la organización bi-nuclear, consistente en un bloque principal y un anexo, con la entrada al edificio situada entre los dos. Pero, lo más importante desde el punto de vista del significado cuasi-religioso del edificio Larkin es el carácter catedralicio de las fachadas con sus torres gemelas y del espacio interior vertical y unificado del patio de luces, que el propio Wright adaptó casi inmediatamente a un templo real, el Templo Unitario.

Pero volvamos a Jack Quinan, nuestro autor de referencia en relación con el Edificio Larkin, para analizar el modo en que esa atmósfera trascendental se enfatizaba en el atrio o patio de luces: (Fig.9) "En el quinto piso, en los lados estrechos del patio estaban reproducidas dos citas del Sermón de la Montaña... (Fig.10) Entre los pilares de los lados largos estaban escritos catorce grupos de tres palabras edificantes, como generosidad, altruismo, sacrificio; integridad, lealtad, fidelidad; imaginación, juicio, iniciativa; etc."¹⁰. La influencia del trascendentalismo de Emerson en el propietario y

10. Quinan, op. cit., p. 102.

9 Vista desde el balcón de la planta quinta.
[Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]



los ejecutivos de la compañía se hace evidente además en hechos ajenos al propio edificio. Así, citas del pensador aparecían con alguna frecuencia en una publicación destinada al personal, y algunos ejecutivos y sus familias tenían reuniones semanales para discutir textos del mismo. En el marco de esta atmósfera espiritual-intelectual, “puede considerarse que el patio de luces de la Larkin ejemplifica la creencia de Emerson en la unidad de todas las cosas en la naturaleza y en la aspiración de toda substancia material a un ideal espiritual. Los pilares de ladrillo que rodeaban el patio de luces se elevaban 76 pies desde el piso principal hasta un lucernario doblemente acristalado a través del que una luz difusa –el medio de Wright para conseguir la trascendencia– inundaba el espacio”¹¹.

En los extremos del sexto piso, palmeras, helechos y vides relucían en la luz brillante que iluminaba unos invernaderos acristalados. “La jerarquía –de pilares sólidos y sin adornos a capiteles elaborados y a plantas vivas (de la materia muerta a la viva) y después, con la luz acentuando las inscripciones doradas, de la materia viva al mundo de las ideas– es totalmente emersoniana¹². En cuanto a la recepción del edificio por parte de los trabajadores y los visitantes, Robert C. Twombly, autor del libro *Frank Lloyd Wright. His Life and His*

11. *Ibidem*, p. 108.

12. *Ibidem*, p. 108.

Architecture, menciona algunas opiniones de signo opuesto –unas a favor y otras en contra– de críticos de arquitectura aparecidas en revistas profesionales y observa que es presumible que al menos tres empleados de la Compañía Larkin estuvieran claramente de acuerdo con el edificio, porque encargaron a Wright el diseño de sus casas¹³. Por su parte, Quinan cita las manifestaciones elogiosas de empleados o familiares de los mismos, y también la del eminente arquitecto moderno alemán Erich Mendelsohn, que se maravilló del nivel de actividad desplegado por los mil empleados que estaban alojados dentro del gran espacio¹⁴.

Se puede decir que el Edificio Larkin responde a una afirmación positiva por parte de Wright a favor de una industrialización que consideraba llena de promesas para el futuro. Como explica Norris Smith, fue en este proyecto donde “Wright encontró por primera vez la oportunidad de expresar en forma arquitectónica su creciente convicción de la importancia ética y organizativa de la empresa industrial en el mundo moderno. En un artículo de 1908 describía el edificio Larkin como algo diseñado para ‘albergar el motor comercial de la compañía Larkin’”¹⁵, una expresión que se refiere a la actividad productiva coordinada de un gran número de empleados.

Por otra parte, la intención de Wright en 1936 al proyectar el Edificio de Administración Johnson era también la de proclamar el poder de la institución industrial para agrupar a los seres humanos en una colaboración pacífica y productiva. En un momento en que se sentían aun las consecuencias de la Gran Depresión, Wright muestra en este proyecto su desagrado con el gigantismo que caracterizaba a la empresa corporativa y afirma el sentido religioso del trabajo y su potencialidad de unir una sociedad fracturada y enfrentada¹⁶. En palabras del propio Wright: “La arquitectura orgánica diseñó este gran edificio para que fuese un lugar de trabajo que inspirase tanto como lo hacía una catedral en la que adorar”¹⁷.

(Fig. 11) Existe una contradicción en el Edificio de Administración Johnson. La forma del edificio –con sus muros continuos y sus esquinas redondeadas– es aerodinámica y, aunque desde el punto de vista funcional esto no se derive de las necesidades del edificio, lo cierto es que la forma aerodinámica era para la imaginación



10 Vista a través del patio de luces, planta quinta. [Jack Quinan. *Frank Lloyd Wright's Larkin Building. Myth and Fact*]

13. Véase Robert C. Twombly. *Frank Lloyd Wright. His Life and His Architecture*. John Wiley & Sons, Nueva York, etc., pp. 100-101.

14. Quinan, op. cit., p. 110.

15. Smith, op. cit., p. 156.

16. Véase ibídem, p. 158.

17. Frank Lloyd Wright. *An Autobiography*. Duell, Sloan & Pearce, Nueva York, 1943, p. 472.



11 Edificio de Administración Johnson Wax, vista aérea, 1939. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*. Rizzoli, Nueva York, 1986]

popular norteamericana el símbolo de la modernidad progresista. Al utilizar esa forma, Wright quiso hacer de su edificio un símbolo efectivo de concordia en un momento de agitación desde el punto de vista laboral como aquel¹⁸. Pero si la forma del edificio hacía de él un símbolo de progreso y modernidad,

“para un liberal americano de la década de 1930,... la actitud de Wright hacia el empleo y la paz industriales sólo podía ser descrita como extremadamente reaccionaria. Y, ciertamente, el Edificio Johnson revela, a pesar de toda su modernidad aerodinámica, una reacción conservadora por parte de su arquitecto... Evidentemente, el diseño de la entrada interior cubierta estaba determinada por consideraciones relativas al automóvil y su aparcamiento; pero no era necesario que el edificio presentase a la calle un muro de fábrica de ladrillo ciego, ni que la entrada y el aparcamiento estuvieran situados en la trasera del solar”¹⁹.

Como sigue afirmando Smith, esto supone un cambio de carácter que diferencia el Edificio Larkin y el Johnson: “Si podemos detectar en la masiva verticalidad del primero algún parecido con una catedral, quizá podamos ver en el segundo, con su efecto generalizado de cierre y recogimiento, una aproximación a un monasterio”²⁰.

Al proyectar el edificio Johnson, Wright “no se oponía a la mecanización, pero sí a la ‘superconcentración’ de poder y de personas en empresas que, pensaba, estaban fuera de escala en relación con el ser humano... ‘La democracia’, declaraba, ‘debe ser una sociedad que integre pequeñas unidades’”²¹.

En definitiva, sentencia Smith, “el negocio de la cera del Sr. Johnson era aproximadamente del mismo tamaño del que tenía en 1904 el negocio de venta por correo del Sr. Larkin; pero, mientras que la Compañía Larkin había sido una típica empresa americana de comienzos del siglo XX, la Compañía Johnson –ciudad pequeña, empresa familiar, política paternalista y actitud antisindical– era claramente distinta de las gigantes corporaciones que dominaban el mundo industrial de 1936”²².

Sin negar estas observaciones críticas de Norris Smith sobre la filosofía del trabajo corporativo subyacente al Edificio Johnson

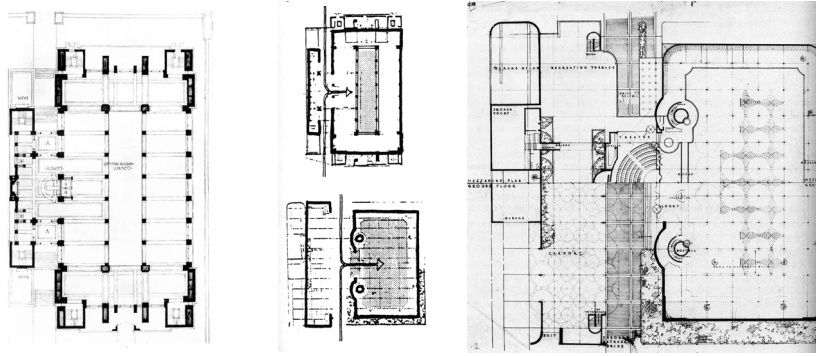
18. Véase Smith, op. cit., pp. 157-158.

19. Smith, op. cit., p. 160.

20. *Ibidem*, p. 160.

21. *Ibidem*, p. 161.

22. *Ibidem*, p. 161.



Wax, podemos preguntarnos: ¿Cuáles son entonces las razones del éxito del edificio como símbolo de las virtudes de la compañía y, más que eso, como obra maestra del arte de la arquitectura? Para contestar a esta pregunta necesitamos entrar en cuestiones puramente arquitectónicas, recordando las características que hacen de este edificio una de las obras capitales de la arquitectura del último siglo²³. (Fig. 12, 13 y 14) Como el Edificio Larkin, el de la Johnson tiene una organización bi-nuclear, constituida por el cuerpo principal y por el *carport* o aparcamiento cubierto. El cuerpo principal alberga como espacio fundamental la sala de trabajo de doble altura dentro de la que un altillo forma una galería perimetral. El cuerpo principal aloja también un *lobby* o vestíbulo de triple altura y a caballo entre el cuerpo principal y el aparcamiento cubierto se encuentran un teatro en la planta intermedia y (Fig.15) las oficinas ejecutivas en la planta alta. Estos dos últimos elementos cubren –en su zona central en la que se sitúa la entrada al edificio– la vía de acceso que discurre entre el cuerpo principal y el aparcamiento cubierto. Todo el complejo está puntuado por una cuadrícula estructural de veinte pies de lado en la que se sitúan columnas de planta circular.

El edificio se cierra al exterior por un muro de ladrillo horizontalmente continuo pero no portante que, como en el caso del Edificio Larkin, cierra completamente la sala de trabajo a las vistas del entorno industrial. A pesar de estar cerrado en todo su contorno, el edificio era para Wright un ejemplo excelente de

12 Edificio de Administración Larkin, planta baja. [Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1995]

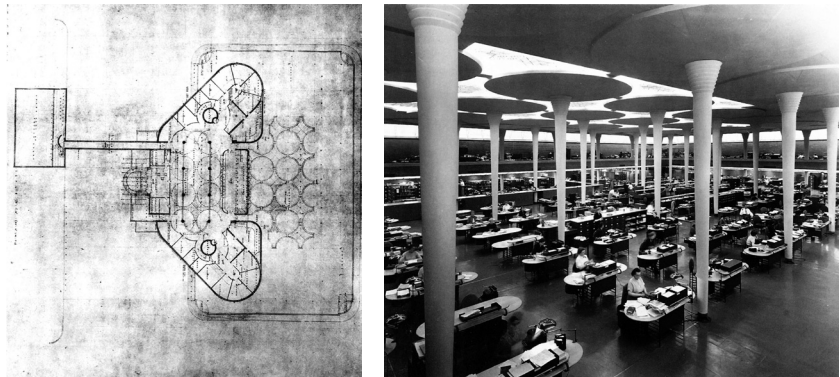
13 Esquemas del Edificio de Administración Larkin y del Edificio de Administración Johnson Wax. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

14 Edificio de Administración Johnson Wax, plantas baja e intermedia. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

23. Según Kenneth Frampton: “Se puede argüir que el Edificio de Administración de la Johnson Wax de Wright es no solo la más grandiosa pieza de arquitectura del siglo XX realizada en los Estados Unidos, sino también, posiblemente, la obra de arte más profunda que América ha producido nunca”. (Kenneth Frampton. “Introduction”. En Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*. Rizzoli, Nueva York, 1986, p. xii.)

15 Planta alta. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

16 Interior de la sala de trabajo, ca. 1939. [Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*]



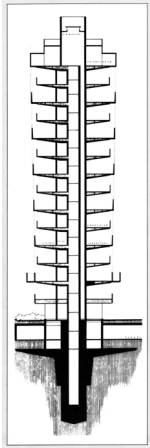
‘destrucción de la caja’. (Fig.16) Escribe lo siguiente: “En el edificio Johnson no se tiene ninguna sensación de cierre en ningún ángulo que se mire, hacia arriba o hacia los lados. Miras al cielo y sientes la libertad del espacio. Las columnas están diseñadas para alzarse y sostener el techo, la columna forma parte del techo: continuidad”²⁴. El muro perimetral de la sala es también continuo horizontalmente, pero, debido a su condición no portante, puede ser rasgado a dos alturas: justo debajo de la galería perimetral y en el lugar en que en un edificio tradicional se situaba la cornisa, es decir, en la línea de encuentro de la pared con el techo. De este modo, Wright destruía la esquina en sección.

La principal decisión del proyecto es la de diseñar columnas fungiformes para todo el edificio. Tienen la misma forma, pero se construyen en tres alturas: de una altura en el aparcamiento cubierto, de doble altura en la sala de trabajo y de triple altura en el vestíbulo. Una cuestión con la que Wright luchó en el desarrollo del proyecto fue la de integrar la geometría circular del capitel de la columna con la geometría ortogonal de la cuadrícula²⁵. En la cubierta, el espacio que queda libre entre cuatro capiteles circulares es acristalado con tubos de vidrio para lograr una entrada difusa de luz cenital. La forma aerodinámica del edificio a la que nos hemos referido antes no es arbitraria; es la consecuencia de la completa integración de la estructura con el cerramiento del espacio además de con los paños o bandas por los que entra la luz. La curvatura de las esquinas responde a esta integración del cerramiento con la forma

24. Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*. Rizzoli, Nueva York, 1986, p. 22.

25. Véase *ibídem*, p. 25.

26. Lipman, *op. cit.*, p. 43.



17 Torre de Investigación, sección del proyecto. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

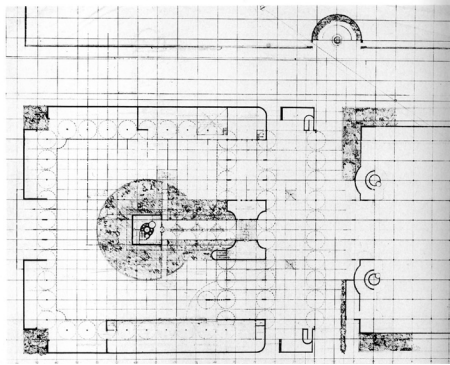
18 Exterior del complejo, después de la adición de la Torre de Investigación, 1950. [Neil Levine. *The Architecture of Frank Lloyd Wright*]

circular de los capiteles de las columnas. Además, “los muros del Edificio Larkin estaban constituidos por pilares o machones masivos que dividían las bandas horizontales retrasadas e interactuaban con el espacio interior, ya que tenían una presencia en el mismo. Los cerramientos también de ladrillo del Edificio Johnson, por su parte, eran muros cortina neutros que simplemente limitaban el espacio... Los elementos que interactuaban con el espacio eran las columnas de hormigón fungiformes diseñadas con gran refinamiento”²⁶.

Aunque el edificio se cerraba a su entorno, Wright no quería sacrificar sus ideas sobre la importancia de integrar al hombre en la naturaleza, recreando esa naturaleza con su propio vocabulario. Por eso manifestaba que se trataba de un bello edificio en el que una persona podía “sentir como si estuviera entre pinos respirando aire fresco y sumido en la luz natural”²⁷. Llegamos así al aspecto culminante del edificio: la luz. Lo describe bien Jonathan Lipman:

“En el Edificio de Administración, Wright creó un área de trabajo climatizada que se albergaba dentro de un bosque hecho por el hombre y en el que solo entraba un elemento del mundo exterior, la luz, que se derramaba en el interior, bañando todas las superficies y perfilando las columnas. Tan copiosa que parecía tener substancia, la luz parecía ser la materia de la que la gran sala estaba hecha... Esta cualidad de la luz, que envuelve las

27. Citado en *ibídem*, p. 51.



19 Edificio de Administración y Torre de Investigación, planta baja. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

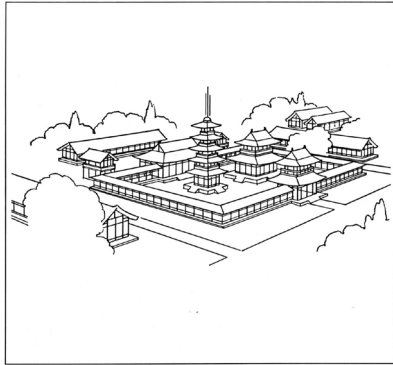
columnas, confiere una mayor realidad al espacio encerrado. Las columnas generan el espacio; la luz lo hace tangible. El espacio, el material de la arquitectura, no está en ningún sitio más disponible para la experiencia humana de lo que lo está en este edificio”²⁸.

De este modo, lo que era un símbolo de las cualidades – obsoletas o no– de una corporación industrial se convierte en un símbolo autorreferente, en un símbolo de la propia naturaleza del edificio como obra arquitectónica, de sus cualidades como espacio puesto en valor por la luz.

Pero la decisión de Wright de poner a todos los empleados administrativos en un único espacio tuvo también implicaciones importantes en la simbología espiritualista del edificio. El arquitecto consideraba que el trabajo tenía un valor espiritual, y “también para los empleados, el gran espacio iluminado por la luz natural que se alcanzaba después de pasar a través de una secuencia cuidadosamente escenificada de oscuridad y luz, hacía surgir un sentimiento de unidad similar al que se experimentaba en las catedrales góticas y las salas hipóstilas de los edificios eclesiásticos”²⁹. Sin embargo, Wright no se contentó con estas evocaciones de espacios religiosos. Ya en la época de elaboración del proyecto del Edificio de Administración Johnson, en 1936, el arquitecto había manifestado a Herbert Johnson que el complejo debía completarse con la construcción de una torre, con el sentido de campanile, aguja o, en general, torre de iglesia. En ese momento no se encontró una función que justificase la edificación de un elemento en altura, pero, como es bien sabido, Wright no era una persona que diese fácilmente su brazo a torcer. Cuando en 1943 la Compañía Johnson pidió al arquitecto que hiciera una propuesta de edificio para albergar el departamento de investigación, (Fig.17) Wright ofreció una solución de torre que respondía a un concepto estructural y espacial que había tratado de poner en práctica desde que catorce años antes, en 1929, había realizado el proyecto de la Torre de San Marcos para la ciudad de Nueva York, nunca construido. De acuerdo con este concepto, la Torre de Investigación de la Compañía Johnson era una torre de laboratorios de dieciocho plantas –reducidas a quince en el proyecto definitivo– con pisos en

28. *Ibidem*, p. 51.

29. *Ibidem*, pp. 93-94.



20 Templo Horyu-ji, Nara, Japón, ca. 607 D.C. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

21 Templo Horyu-ji, Nara, Japón, ca. 607 D.C. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

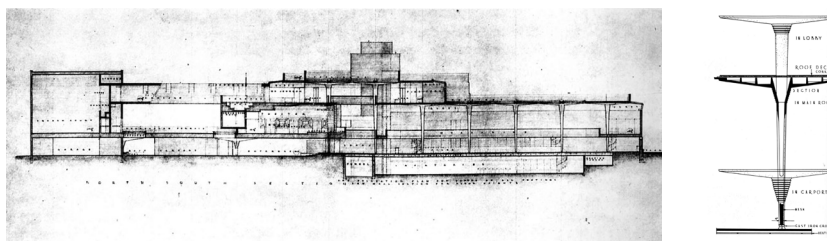
voladizo desde un tallo central: (Fig.18 y 19) la torre se situaba en el centro de un patio limitado en uno de sus lados por el aparcamiento cubierto ya existente y, en los otros tres, por una U de una planta destinada a garaje y nuevo aparcamiento cubierto. Esta solución, tal como señala Lipman, puede relacionarse con ejemplos históricos de arquitectura religiosa, (Fig. 20 y 21) siendo la referencia más afín –por el común esquema organizativo– los complejos templarios japoneses como el del templo de Horyu-ji en Nara, compuesto por un templete y una pagoda situados dentro de un patio limitado en sus cuatro lados por un pórtico perimetral³⁰.

Este simbolismo prestado de la arquitectura religiosa lo incorporaba una dependencia –la Torre de Investigación– que además, por el cometido que albergaba, era un icono para la compañía, ya que expresaba el alto nivel de calidad y de innovación pretendido para todos sus productos. Y, volviendo a considerar todo el complejo, es preciso recordar que Wright trataba siempre de lograr en sus proyectos la unidad mediante la integración de todas las partes componentes. Por ello vinculó estrechamente las dos piezas principales –la sala de trabajo y la torre de investigación– al alinearlas según un eje de simetría común. Pero la vinculación va más allá: la torre puede considerarse una concentración de las columnas fungiformes del Edificio de Administración, una integración de las mismas al apilarlas en altura, (Fig. 22 y 23) como ya sugería un dibujo constructivo en el que se superponían, de acuerdo con su distinta altura, las del aparcamiento cubierto,

30. Véase *ibidem*, pp. 130-131.

22 Edificio de Administración, sección.
[Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

23 Columna fungiforme, dibujo del proyecto.
[Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]



la sala y el vestíbulo. (Fig. 24 y 25) Podemos afirmar que en esa gran columna que es la Torre de Investigación Wright llevó a cabo la condensación estructural, espacial, formal y simbólica de todo el complejo Johnson diseñado por él, el cual se resume e intensifica en ese elemento integrador.

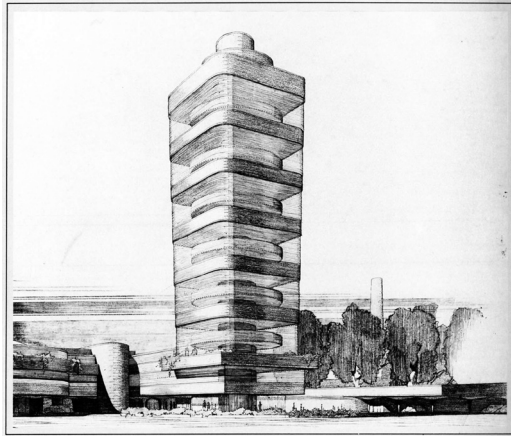
Esta decisión arquitectónica radical debida a la genialidad del maestro podría interpretarse en el sentido que lo hace para la obra en general de Wright el ya citado historiador Vincent Scully en su relevante artículo "Frank Lloyd Wright y la estofa de los sueños"³¹. Frente al simbolismo tradicional, basado en la representación directa y explícita, Scully explica que el método de diseño de Wright está apoyado en el concepto moderno de abstracción, según el cual "la creación del artista se convierte en una nueva unidad donde la significación está encarnada en la forma, basada en una condensación, desplazamiento y abstracción de materiales preexistentes ahora transformados completamente en términos de significados básicos"³². Scully afirma que, "esas expresiones, condensación, desplazamiento, (junto a otras como) dramatización, representación indirecta y nueva unidad que he usado para describir el método de diseño de Wright son las palabras que empleó Sigmund Freud en su obra mayor, *La interpretación de los sueños*, cuando intentó describir por primera vez el proceso misterioso por el cual lo que llamó trabajo onírico convertía las ideas oníricas en contenido onírico o, si queremos, en forma onírica. Freud llamó a ese proceso la *Vorstellung*, la representación"³³, una representación indirecta, añadiríamos.

Como ya he mencionado, en el Edificio de Administración Larkin, Wright utilizó aún elementos de representación directa,

31. Vincent Scully. "Frank Lloyd Wright and the Stuff of Dreams", *Perspecta* n.º 16, 1980, pp. 9-28. Trad. en español: "Frank Lloyd Wright y la estofa de los sueños". En José Ángel Sanz Esquide, ed. *Frank Lloyd Wright*. Editorial Stylos, Barcelona, 1980, pp. 57-111.

32. Scully. "Frank Lloyd Wright y la estofa de los sueños", p. 60.

33. *Ibidem*, p. 68.



24 Perspectiva de la Torre de Investigación en la propuesta preliminar. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

25 Torre de Investigación, 1950. [Jonathan Lipman. *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*]

simbólicamente explícitos, como son los diversos elementos escultóricos, tipográficos y ornamentales, las torres o ‘pilas’ exteriores, que recuerdan a las torres gemelas de las catedrales góticas, y el espacio interior, con su verticalidad enfatizada por los esbeltos pilares, como sucede igualmente en un templo gótico. En el complejo de la Johnson Wax, ese simbolismo explícito por representación directa ha desaparecido. Pero aparecen sin embargo muchas capas de simbolismo implícito o de representación indirecta, en palabras de Freud y de Scully. Como escribe este último, en el proceso de diseño de Wright, “lo fundamental es su principio de la abstracción, que es lo que permite la ‘representación indirecta’, en la expresión de Freud, de imágenes físicas que de otro modo habrían sido inaceptables para Wright o para sus clientes;... este proceso no actúa tan sólo sobre arquitecturas previas, sino sobre símbolos fundamentales que yacen en ellas a un nivel muy profundo”³⁴. Los espacios del Edificio de Administración Johnson, especialmente el de la sala de trabajo, poderosamente evocador aunque sin referencias directas, y la Torre de Investigación, como condensación en otro tipo edificatorio de ese espacio de la sala de trabajo y de las columnas fungiformes que lo definen y configuran –junto con el magistral tratamiento de la luz en todos los espacios del complejo– son ejemplos supremos de la capacidad creativa de Wright, que produjo resultados, como los que hemos analizado, de una intensidad difícilmente alcanzable.

34. *Ibíd.*, pp. 72 y 73.

El edificio Capitol. Carrión

Ignacio Feduchi Benlliure

La situación especial del lugar donde se tenía que edificar el edificio Carrión sugería una solución particular y diferente a las propuestas que se levantaban dentro del desarrollo de la edificación de la Gran Vía de Madrid al ocupar el solar que cerraba la perspectiva de la Gran Vía en su segundo tramo. Esta circunstancia requería la presencia de un edificio singular que concentraría la vista en ese punto por el efecto de dicha perspectiva. Aunque ya existían muestras de construcciones que se expresaban con los nuevos lenguajes del Movimiento Moderno, el Capitol introduce elementos de nuevo reconocimiento y diseño, diverso uso de materiales, aspectos formales y especialmente el tratamiento como componente urbano de creación de múltiples situaciones que se pueden producir en un edificio y que tiene capacidad de contenerlas por la complejidad de su programa, consiguiendo una transformación del entorno urbano donde se encuentra y poniendo de manifiesto, mediante una forma distintiva que lo hace referencial, su cualidad de hito urbano que queda ligado a la totalidad de la calle y representativo de la misma. Con el avance de las obras el edificio va tomando entidad material y protagonismo en la construcción de la Gran Vía, hasta convertirse en lugar o punto de referencia de la calle y por extensión de la propia ciudad. Durante su ejecución se van apreciando sistemas constructivos, formales y acabados diferentes a los tradicionales de los edificios próximos, que inciden en la singularidad del resultado final del edificio y en su apreciación como símbolo de la ciudad. Por otro lado la situación sociopolítica del momento durante el tiempo de su construcción (proclamación de la República) resultaba destacable al ser uno de los pocos edificios que se estaban levantando en el momento, de manera que se convierte en objeto de atención



1 Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced. Edificio Carrión, Madrid, 1931-33.

2 Portada de la revista *Nuevas Formas*. *Revista de Arquitectura y Decoración*, nº 1, 1935 con el Edificio Carrión como motivo.

3 Portada de la revista *Nueva Forma*, Agosto, 1971.



constante de las miradas y seguimiento de la marcha de la obra. Representa también en otro sentido la introducción definitiva del Movimiento Moderno en la arquitectura madrileña al ser reconocido en su finalización como edificio que reúne la modernidad.

Señala el quiebro de la Gran Vía en su tercer tramo. La subida desde la calle de Alcalá lo hace emerger del fondo de la perspectiva del segundo tramo, flanqueado por edificios que contrastan y pierden entidad ante la rotundidad de su fachada a la plaza, al dirigirse la vista y la atención hacia una figura diferente en el panorama de esa parte de la ciudad. Precisamente la fachada curva del chaflán deja resbalar la mirada hacia las dos calles y plaza de Callao a que se asoma y evita una frontalidad que resultaría complicada de entender al tener que resolver dicha frontalidad sin un espacio que la justifique. El diálogo con los edificios próximos recién levantados resultaba complicada por la diferencia de tratamiento de sus fachadas, diferentes alturas, materiales de acabados y concepto arquitectónico y formal de los mismos.

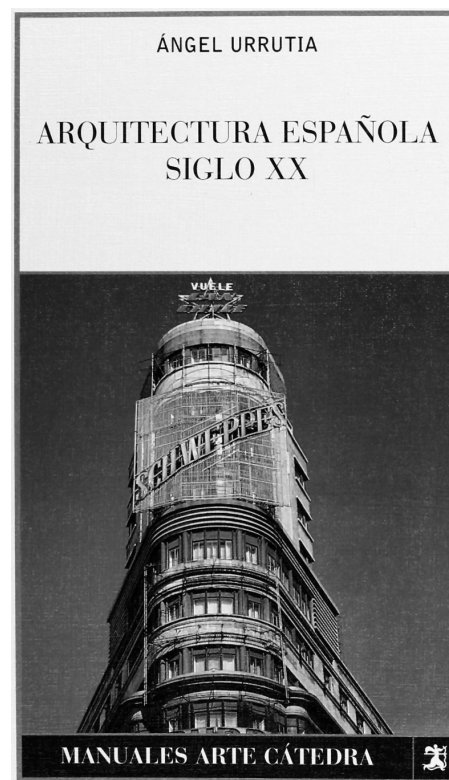
El edificio tiene una personalidad muy definida y expresiva que se manifiesta con el uso de líneas horizontales muy marcadas que

definen la curva de la fachada y le dan continuidad, así como el escalonamiento de la misma, la superposición de bandas de ventanas corridas con antepechos ciegos con los cambios de planos de la propia fachada, superposición de líneas y sombras muy contrastadas, y para terminar en un cuerpo de torre, que producen por una parte esbeltez y por otra la singularidad expresiva a la que nos referimos, propia y necesaria en la situación urbana en que se encuentra. En otro aspecto el uso de las diferentes piedras en el revestimiento de la fachada, le proporcionan solidez, textura, diversidad y color que le distinguen como entidad propia dentro del ambiente general de la ciudad y de la calle en particular.

La planta baja se encuentra protegida del resto del edificio con una gran visera que unifica toda la fachada de la planta y crea un espacio urbano de relación que se prolonga hacia los accesos del hotel y el cine. La parte superior del edificio se va reduciendo acentuado por unas líneas de fuga en los remates definidas por impostas de piedra escalonadas que le hacen perderse con la altura y le dan el aspecto dinámico que sería llevado a múltiples comentarios de las críticas época, así como referencias y similitudes con paquebotes o de "transatlántico varado en la ciudad".

El conjunto de elementos formales antes citados y también la diversidad de actividades que contiene (cine en un momento de expansión, hotel, cafeterías, sala de té y sala de fiestas) y su situación singular le convierten en el lugar de cita de gran parte del público, punto de referencia geográfico y representativo de la modernidad del momento.

Precisamente por su formalidad singular, por la fuga de sus líneas que parecen definir y perderse en el resto de la calle, a la vez de una estabilidad que se expresa con la superposición de unas capas o bandas uniformes superpuestas, son razones por lo que ha sido elegido en multitud de representaciones gráficas (carteles, dibujos, fotografías, portadas de libros (guía COAM), películas, etc) como figura representativa y símbolo de la ciudad, y últimamente, con motivo de la conmemoración del centenario del inicio de la Gran Vía, se ha utilizado en los carteles y hasta en un broche, precisamente por la imagen dinámica y simbólica que sustenta la perspectiva.



4 Edificio Capitol en la portada de *Arquitectura Española. Siglo XX* de Angel Urrutia.



5 Edificio Carrión en un grabado de G. Pérez Villalta.

Sin embargo esta valoración extendida de forma gráfica y verbal, o por un interés concreto y personal, no ha tenido una consideración específica por parte de los organismos oficiales ni profesionales, pues hasta una fecha muy reciente no ha sido clasificado como “bien cultural” con una cierta protección. Esto viene ocurriendo con frecuencia en mucha de nuestra arquitectura y estamos perdiendo gran parte de nuestro patrimonio arquitectónico, como podemos citar múltiples ejemplos (en Madrid, cine Barceló, Cine Europa, Cine Palacio de la Música, Cine Actualidades, palacetes, edificios de viviendas, etc).

La Gran Vía

Para entender el resultado de su construcción hacemos un esquema del origen de la Gran Vía.

Se podría considerar las primeras demoliciones propuestas por el ayuntamiento, a mediados del siglo XIX, por razones de higiene en la zona de la calle Leganitos.

También estaba en estudio la prolongación de la calle Preciados para desviar el tráfico y aglomeraciones de gente muy diversa que se acumulaba en la Puerta del Sol (camino de comunicación entre el Palacio Real y el Retiro)

Por último el desarrollo de los barrios de Salamanca y Pozas-Argüelles requerían una comunicación más directa, evitando dicho trayecto a través de Sol y el centro, que estaba “muy congestionado”.

En 1881, con el alcalde José Abascal se comienza un estudio de la Gran Vía por el arquitecto municipal Velasco. Se promulga una ley de expropiación de mejora sobre el trazado de la calle pero no se llega a realizar por diversas razones (edificios valiosas, precio, etc)

En 1899, siendo Alcalde José Francos Rodríguez, los arquitectos municipales Andrés Octavio y José López Sallaberry son los encargados de hacer un nuevo proyecto con un trazado que se ajusta bastante a la calle de San Miguel, disminuye la longitud del primer proyecto y afecta a menos edificios. El proyecto se divide en tres tramos, sin embargo el primero se encuentra con la iglesia del Caballero de Gracia, por lo que hay que realizar un trazado curvo

para salvar el ábside de la iglesia. Los tres tramos proyectados a lo largo de la ejecución varían de anchura y condiciones por decisiones de cada momento, y finalmente para la ejecución se establecieron cuatro tramos, al dividir el último en dos, marcando la calle de San Bernardo el límite entre estos dos tramos finales. Las demoliciones comenzaron desde la calle de Alcalá, terminando el primer tramo (de 25 metros de anchura) en la Red de San Luis, en 1918. El segundo tramo finalizó en 1924 en la plaza de Callao, con una anchura de 35 metros suprimiendo el paseo central que figuraba en el proyecto primitivo, y el tercero y final se comenzó en 1925 con una anchura de calle también de 35 metros y se terminó en 1931.

Como consecuencia del tiempo de su construcción se obtiene una muestra arquitectónica que abarca un período de transición desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, en la que participan los arquitectos más conocidos de cada momento y puede estudiarse como una historia de la evolución de la comprensión arquitectónica con el cambio de siglo, de incorporación de nuevos sistemas, criterios y movimientos políticos y culturales que se producen durante dicho espacio de tiempo y quedan reflejados en las formas, materiales y fachadas de las construcciones.

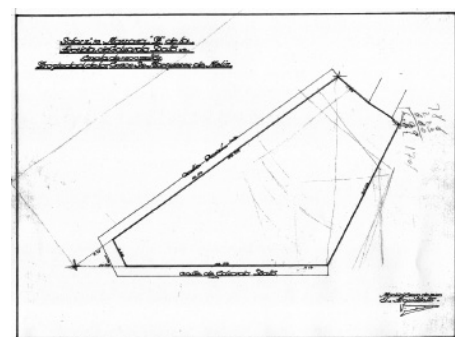
Origen del proyecto

Enrique Carrión, marqués de Melín, dispone de un solar que se encuentra situado en una cierta posición singular. Es el comienzo del tercer tramo de la Gran Vía y por el trazado de la misma su posición representa el final del segundo tramo, precisamente donde se produce el quiebro de la calle para enfilarse la actual plaza de España. La forma del solar es irregular como producto de los trazados de las calles que inciden con la Gran Vía y la disposición del resto de los solares, que pretenden tener formas rectangulares. Por tanto se puede distinguir una forma casi triangular, con una pequeña fachada a la plaza de Callao, dos fachadas a las calles Jacometrezo y Gran Vía y una gran medianería quebrada con los solares vecinos.

El marqués de Melín parece un hombre moderno, contemporáneo con el momento que le corresponde actuar en



6 Vista del solar del Edificio Carrión desde la Plaza de Callao.



7 Plano del solar del Edificio Carrión.

una nueva construcción y convoca un concurso privado entre arquitectos de obras recientes, próximas y con un cierto perfil profesional. Invita a Muguruza (que ha terminado el Palacio de la Prensa frente a su solar), a Gutiérrez Soto (que ha terminado el cine Callao, frente a otra fachada de su solar), a Cárdenas (autor reciente de la Telefónica), a Paramés y Rodríguez Cano, a Garay y Zavala, arquitectos conocidos y por último a Eced y Feduchi. Sería interesante conocer los criterios de invitación de Carrión al descartar arquitectos como Palacios, Zuazo, Santos, Aguirre, etc., que tenían obras o en la misma calle o de importancia conocida, pero carecemos de datos en este sentido.

En principio el concurso no tiene unas bases muy definidas, solamente pretende “obtener ideas de aprovechamiento del solar”. Sin embargo casi todas las soluciones proponen un cine, oficinas y otras posibilidades que varían en cada caso. Los proyectos de Muguruza, Cárdenas, Gutiérrez Soto y Eced y Feduchi, colocan el cine en la misma posición. Los otros concursantes se inclinan por edificios de oficinas, despachos y hotel.

El concurso se anula y Carrión hace el encargo directamente a Eced y Feduchi, con ciertas condiciones de incorporar alguna de las soluciones de los otros proyectos que le parecían más adecuados a sus necesidades o visión de su edificio.

Los proyectos del concurso

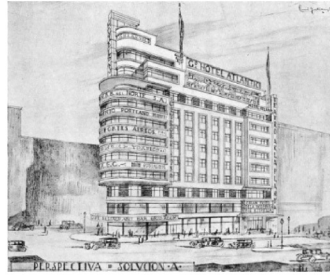
Hacemos un análisis general de los proyectos para comprender la solución del concurso. En principio se puede apreciar que Muguruza y Cárdenas proponen una solución de fachada a Callao en chaflán con una solución de fachada limitada por las aristas del quiebro de las otras dos fachadas, mientras que el resto proponen una solución curva convexa de manera que la fachada a Callao quede incluida en una continuidad con las otras dos que se abren a las calles, dándoles la misma importancia.

En el caso de Muguruza el tratamiento es de fachada cóncava en la esquina y un saliente convexo dentro de la propia concavidad, de tratamiento clásico, con molduraciones y decoraciones en los

8 Propuestas del Concurso para el Edificio Carrión.



Propuesta de Muguruza



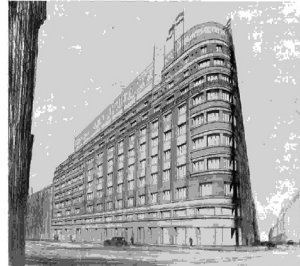
Propuesta de Gutiérrez Soto



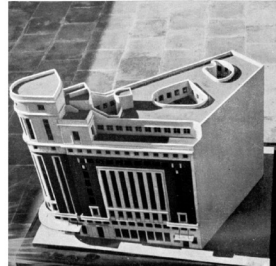
Propuesta de Feduchi y Eced



Propuesta de Cárdenas



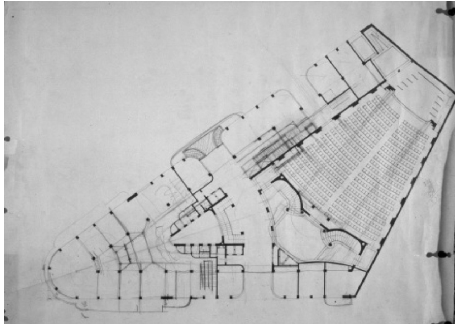
Propuesta de Garay y Zabala



Propuesta de Paramés y Rodríguez Caño

huecos. Eleva una planta retranqueada sobre el chaflán a la plaza de Callao y en la parte posterior se levanta un cuerpo de edificio con mayor decoración en los huecos, terminado en una balaustrada. En planta baja coloca el cine (de un tamaño pequeño) en la zona de medianerías, hace un pasadizo que comunica las dos calles y rodea el cine con locales comerciales. Muguruza tiene varias soluciones de fachadas con el mismo criterio y queriendo siempre mantener un diálogo formal y material con su edificio recién terminado, el Palacio de la Prensa.

El proyecto de Cárdenas resuelve la fachada del chaflán con un tratamiento marcadamente vertical, con zonas de huecos y macizos formando pilastras, para acentuar este sentido, y elevando este cuerpo para unirlo con el resto mediante retranqueos escalonados, semejantes a los rascacielos del momento. El cuerpo general del edificio queda separado de la planta baja mediante una importante visera en toda su longitud. Dicha planta baja queda cortada también por un pasadizo que separa claramente el cine de la zona comercial, sin embargo incluye pequeños comercios en la calle Jacometrezo entre las salidas de emergencia del cine.



9 Planta propuesta por Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced para el Edificio Carrión.

El proyecto de Paramés y Rodríguez Cano tiene la esquina resuelta en curva con tratamiento de huecos verticales enmarcados. También la fachada a la Gran Vía está tratada con huecos verticales enmarcados en un cuadro general que acentúan la verticalidad para conseguir un aspecto de simetría en la composición, que queda tratada de forma independiente de la curva del chaflán. Se completa con impostas que rematan la distribución de las fachadas y remata con un torreón en la esquina siguiendo los criterios establecidos del resto de las fachadas, aunque tiene un tratamiento superficial aparente de distinto material con la intención de diferenciarlo. La planta parece que se dedica a oficinas con un aparcamiento en cada piso, y con una rampa aproximadamente helicoidal.

En el caso de Garay y Zavala la esquina se señala con un manifiesto carácter de bandas horizontales que tienen continuación en las fachadas laterales con los antepechos de las ventanas, consiguiendo el efecto de prolongación de las líneas horizontales, superando a las pilastras ciegas verticales, que le proporcionan un aspecto de solidez. La esquina se eleva y se remata con letreros luminosos. En cuanto a la planta se divide en dos zonas: una formada de manera simétrica (tomando como eje de simetría la bisectriz del chaflán) dedicada a hotel y otra irregular residual del resto de la planta, destinada a oficinas, con la creación de un patio para iluminación y ventilación de las mismas y de parte de las habitaciones del hotel.

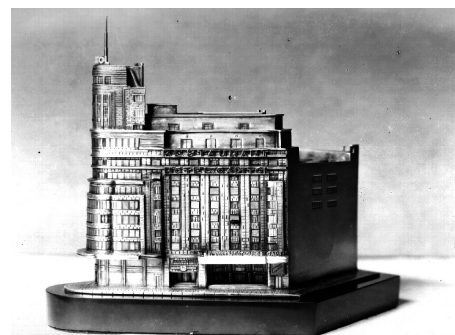
En la solución de la esquina es donde Gutiérrez Soto pone mayor énfasis produciendo varios tipos de respuestas para señalar mayor expresividad: bandas horizontales con huecos continuos en plantas bajas, una importante visera que separa estas plantas del resto, un bloque de ventanas continuas con antepechos previstos para colocación de anuncios y un final escalonado en retranqueos rematado con un elemento prismático vertical. La fachada a la Gran Vía la compone con una situación regular de ventanas con señaladas bandas verticales formando una pieza ordenada rematada por otra fila horizontal de ventanas que tiende a recordar la planta primera, con el objeto de encuadrar la fachada. En este mismo sentido el final de la fachada vuelve a tener una reminiscencia de las bandas

horizontales de la zona curva, que proporcionan a la zona central de la fachada una estabilidad formal.

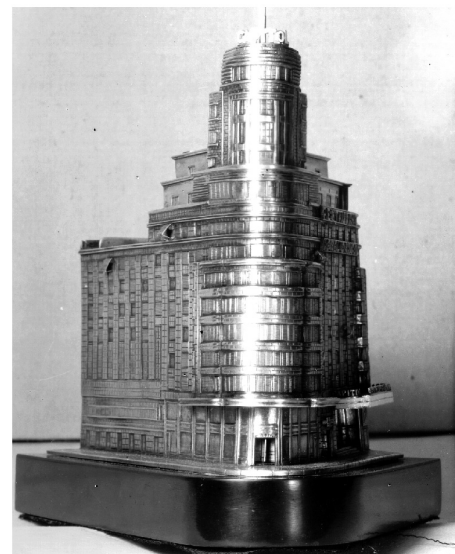
El proyecto de Eced y Feduchi plantea también la esquina en curva y la transición hacia las fachadas planas se remata con dos pequeños cuerpos resueltos en curva de manera que se produce una unión continua con las fachadas y definen en vertical la elevación de la torre de remate. La fachada curva está organizada con bandas uniformes horizontales hasta que se encuentran con los cuerpos volados antes descritos que sirven de transición hacia las zonas planas. La fachada está señalada con varias cornisas destacadas de diversa forma y solución que definen las partes del edificio y colaboran a conseguir el aspecto fluido y fugado, acentuado por los "rayados" de las terminaciones ciegas que le proporcionan un dinamismo a los remates. La fachada a la Gran Vía se compone con grupos de ventanas pareadas y se remata con el edificio contiguo con el mismo elemento rematado en curva hacia el interior de manera que existe una respuesta que también enmarca toda la fachada. En los pisos superiores los huecos se tratan de forma continua acentuando el dinamismo antes citado. También el torreón se remata con huecos con impostas que redundan en la idea fugada.

En la planta baja del concurso se ve claramente la creación de una galería que sirve de comunicación entre las calles Gran Vía y Jacometrezo, y es lugar de circulación y concentración desde donde se da acceso a los diferentes locales. También marca la definición en planta de lo que en sección será la torre, concentra las comunicaciones verticales y distingue la parte de cafetería con la del cine. Así mismo sitúan unos locales comerciales a ambas calles dándole a dicha planta un gran protagonismo por la diversidad de usos y la claridad de distribución.

Desconocemos las razones por las que Carrión decide encargar directamente el proyecto, pero por el resultado conseguido probablemente coincidía su idea bastante con la de los arquitectos, por una posible facilidad de diálogo o posibilidades también de influencia y transmisión de sus criterios. Parece que existía una relación bastante fluida hasta el punto de permitir que diseñaran



10 Maqueta de concurso del Edificio Carrión. Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced.



11 Maqueta de concurso del Edificio Carrión. Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced.



12 Alzado del Edificio Carrión. Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced.

todos los interiores e incluso su propio despacho. El conjunto del edificio llega a tener una unidad en la arquitectura y los elementos que lo completan al existir un diálogo formal, estilístico, ideológico de forma que nada resulta ruidoso y todo se aprecia como un desarrollo uniforme y fluido en el mismo plano. Las diferencias “estilísticas” que existen entre arquitectura, interiorismo, mobiliario, etc., están relacionadas de tal forma que cada cosa parece diseñada expresamente para su sitio, sin que se produzcan estridencias de dimensiones, materiales o colores.

El proyecto

Como ya se ha descrito anteriormente la planta baja del proyecto inicial contaba con el cine colocado en la zona interior del solar, con un pequeño escenario; una importante cafetería ocupaba la parte más visible de la planta y se completaba con unos locales comerciales abiertos a las dos calles, muy interesantes al estar desarrollados en dos alturas. Carrión quiere incorporar alguna de las soluciones que aportan los otros concursantes y especialmente es la ampliación del cine. En un primer croquis se amplía el cine, se da un acceso independiente y los arquitectos mantienen los locales comerciales a la calle Jacometrezo. Sin embargo parece que Carrión desea una sala de mayor capacidad por lo que desaparece prácticamente el escenario y totalmente los locales comerciales. Carrión tiene la intención de adquirir el solar posterior para hacer allí el escenario y poder usar la sala como teatro (hay que tener en cuenta que los musicales americanos están en pleno auge), sin embargo esta ampliación no se produce, aunque en el pequeño escenario sí se pueden realizar conciertos.

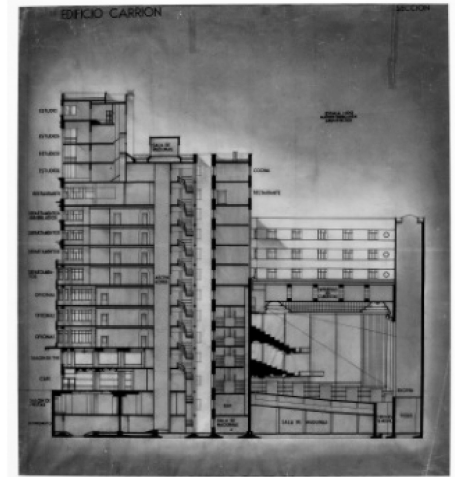
En la Memoria del proyecto se refleja que el solar queda dividido en las dos zonas descritas: zona interior destinada a: cine y “zona del chaflán destinada a café o establecimiento comercial, de oficinas o exposición, comunicado con sótano y planta de entresuelo”. El resto del edificio estará destinado a despachos, oficinas, habitaciones individuales amuebladas (hotel o apartotel) y estudios en las planta superiores de la torre. También se proyecta un restaurante con una terraza y vistas hacia la ciudad, con su correspondiente cocina, que

al estar en plantas altas evita que los olores lleguen a las plantas del hotel, y un montaplatos especial para el uso de la cocina y servicio a las habitaciones.

Este programa inicial complejo se ve algo alterado durante la construcción y el destino de los locales. Así el local del chaflán será un café con parte del sótano. Se realiza una sala de fiestas en el sótano, se hace una sala de té en la primera planta (sobre la cafetería) y un comedor para el restaurante del hotel. Por tanto el complejo programa inicial se va enriqueciendo y complicando y así el restaurante situado en las plantas superiores desaparece, pero se crea un servicio de comidas directo con las habitaciones.

El concepto del programa del edificio se dice que tiene una influencia bastante próxima a los norteamericanos. Las habitaciones se proyectan con un doble uso, el de dormir y como despacho, con la intención de que pueda servir para viajeros o representantes de firmas que puedan recibir a sus clientes en la propia habitación. En este caso los muebles tienen una gran importancia de diseño para que puedan ser utilizados en los dos sentidos y den la sensación de estar en un pequeño salón durante el día de trabajo o en un dormitorio muy completo, por la noche, por lo que se introduce la cama empotrada, que desaparece en las horas de trabajo. También el uso de la cafetería con montaplatos permite comer en la propia habitación de trabajo. Se puede decir que se aportan usos poco comunes en la sociedad española. También la idea primera del paso a través del edificio, como hall o vestíbulo público, tiene un aspecto también más norteamericano al considerar los vestíbulos de los edificios como zonas públicas frente a la costumbre de que lo privado comienza en la puerta.

Un detalle importante en el concepto global del edificio es el remate con un cuerpo de torre. Los arquitectos consideraban que la imagen que tenía que tener el edificio por su perspectiva, final de calle, hito de comienzo del tercer tramo, representatividad y en fin remate de un cuerpo sólido, debía ser una pieza que señalara el quiebro o giro, que se resumía en una pequeña torre. El Ayuntamiento denegó en principio la licencia de la torre y los arquitectos hicieron una memoria justificativa manifestando las razones antes citadas



13 Sección general del Edificio Carrión. Luís Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced.

de tipo estético-urbano y rechazando cualquier intento de obtener un rendimiento económico, puesto que las dimensiones de los locales y su destino estaban previstos como estudios. Incluso en las otras propuestas del concurso existían remates en el chaflán que coincidían en el mismo criterio para dar el acento necesario a un edificio de una esquina tan singular. Esta solución de remate de esquina puede advertirse en muchos edificios de múltiples ciudades tanto de España como de fuera y en toda la historia de la arquitectura, y que suele producirse en forma de templete, abierto o cerrado y en la misma calle hay varias muestras de ello.

En cuanto al desarrollo de las plantas se concentra en las bajas y sótano todas las diversas funciones que contiene el edificio, en la zona de chaflán, como ya se ha indicado, y queda el resto de las plantas dedicadas a hotel y apartamentos. El cine tiene una importancia volumétrica en el edificio, pero queda absorbido en el conjunto de funciones, en parte oculto tras las habitaciones del hotel y solamente la fachada a la calle Jacometrezo permite distinguir su situación en el bloque. Sin embargo se hace evidente en la gran entrada de doble altura con una visera muy importante, de diseño particular y singular, que reduce el resto de los accesos del hotel y locales. Por la importancia urbana de la plaza de Callao la cafetería y la sala de fiestas tienen su entrada desde el chaflán con una solución de puerta giratoria también de influencia americana. Esta situación central justifica la creación de una visera que separa las plantas bajas de las de hotel, permite un corte en la dimensión de huecos, un cambio de materiales que respondan a los espacios y una estructura con pilastras que forman una composición vertical de grandes huecos que aligeran la fachada.

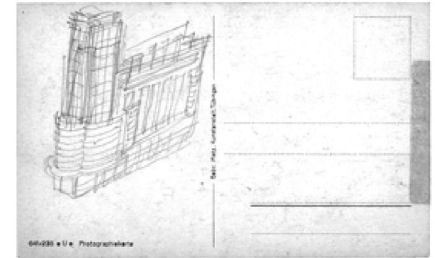
El resto de las plantas están dedicadas a hotel con las soluciones singulares de las habitaciones del chaflán, donde se disponen las suites. En núcleo central de las mismas se sitúan los locales de servicios, oficinas, almacenes de ropa, limpieza, etc. y comunicaciones verticales.

El cine ocupa la zona "oscura" del solar aprovechando las medianerías. Tiene un volumen equivalente a cinco plantas del edificio con un patio de butacas y dos anfiteatros. Como era

necesaria la distribución del hotel, especialmente en las plantas superiores, había que recurrir a una estructura especial capaz de soportar tres plantas de habitaciones. Dentro de la solución habitual de cubrir los locales de grandes luces con vigas de tipo celosía, decidieron la construcción de unas vigas tipo Vierendeel que permitían cumplir con el objetivo de levantar sobre ellas las plantas de hotel necesarias. Dicha solución fue utilizada en otras dos zonas que también requerían grandes luces y soportar cargas importantes, como son la entrada al cine y el espacio central de la cafetería.

En los diferentes planos que se aportaron por las ingenierías para los estudios de acústica había soluciones del techo del cine con secciones inclinadas o curvas, sin embargo los arquitectos siempre propusieron un techo horizontal colgado de las vigas vierendeel y la respuesta a las condiciones acústicas se resolvieron mediante un diseño de molduras con un dibujo geométrico y acabado en dorado, con sección cóncava que servía también para introducir la luz indirecta. De igual forma la embocadura del escenario está realizada con un tipo de molduras semejante formando un cierto escalonamiento que le proporcionaba profundidad y enmarca la visión, ayudado por el mismo uso de la luz indirecta. Estos detalles de desarrollo en líneas paralelas o dibujos geométricos repetitivos o concéntricos son los que se relacionan con el proceso de interiorismo también se puede ver en los cines de la misma época de Alemania (como el Universum de Mendelsohn, el Lichburg de Fränkel o el Capitol de Poelzig)

Más concretamente es el tratamiento de las fachadas donde se ha asociado siempre con la influencia mendelsohniana, especialmente la del Berliner Tageblatt, por la curva de la fachada de esquina, ventanas, bandas horizontales, molduras e impostas, lenguaje que Mendelsohn utiliza en bastantes de sus edificios. Aunque en los planos y maqueta del concurso ya estaban presentes dichos elementos formales, es evidente comprobar que en un viaje a Alemania Feduchi dibujara un croquis del aspecto general del edificio en la parte posterior de una postal de los almacenes Schocken, en Stuttgart. Hay que señalar como una característica del proyecto frente a los restantes del concurso que las fachadas



14 Tarjeta postal de los Almacenes Schocken en Stuttgart perteneciente a Luís Fedichi con croquis del Edificio Carrion en la parte posterior.

están realizadas en piedra de diversas clases, que le proporcionan volumen y expresión con los colores y texturas por el vetado de las piezas, además de la posibilidad del tallado de pequeñas molduras o llagas que enriquecen el propósito del proyecto acentuando las sombras o volúmenes según la posición e intención que se propone. Esta es una diferencia importante con los otros concursantes, que se mueven en un tratamiento del edificio en general de ladrillo y revoco, más en consonancia con los edificios próximos y con la posible influencia del movimiento moderno en la arquitectura española de la época. Precisamente el uso del revoco como material uniforme, único, plano y con una textura uniforme es una de las características que el movimiento moderno generaliza en todos los países, en la búsqueda de un material abstracto y adaptable a cualquier forma, como también sería con el uso del hormigón. Citamos brevemente los arquitectos que lo utilizaron como Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Scharoun, J.P.Oud, Hoffman, Loos, Mendelsohn, Stam, etc. En múltiples obras los mismos arquitectos recurrieron al ladrillo visto en alzados (especialmente utilizado por la escuela de Amsterdam con diversas soluciones de encuentros y remates) con el que se conseguían resultados comparables en el aspecto de la fachada pero además admitía que se introdujeran variaciones en las llagas, hiladas remetidas o salientes y otros medios expresivos que con el revoco perdían intensidad y comprensión de la respuesta, a cambio de una mayor pureza. Son estas dos formas de presentar las fachadas las que mayor influencia que tienen en la asimilación del movimiento moderno en España y concretamente en Madrid. (Cine Barceló, El Viso, Cine Fígaro, piscina la Isla, Residencia de señoritas, hipódromo, etc., en revoco y la Ciudad Universitaria, la Casa de las Flores, etc., en ladrillo...). Teniendo en cuenta lo que se ha expuesto es interesante reafirmar que el edificio estaba previsto revestirlo con un chapado de piedra a diferencia de las tendencias citadas y de la solución general de los otros proyectos del concurso, donde el ladrillo era el material predominante. Esta singularidad queda reflejada en una nota de Feduchi en un viaje a Alemania y Francia donde expone la duda de hacer las fachadas en piedra o ladrillo, siendo mucho más cara aquélla que éste. Desconocemos los argumentos que los arquitectos propusieron para que Carrión aceptara chapar

de piedra las fachadas, especialmente en la situación económica en que se estaba llevando a cabo la construcción.

Por esto el uso de la piedra en el Capitol tiene importancia al introducir un material diferente al que representa generalmente la arquitectura moderna que se ve en España, que sin embargo parece justificada por la expresividad que quiere manifestar el edificio y aunque siga apareciendo como influencia alemana podría decirse igualmente que la influencia, en este aspecto, podría ser norteamericana pues también es el momento de los rascacielos aplacados con piedra (aunque con una expresión reducida), costumbre que ha continuado hasta tiempo bastante reciente. Así pues se puede decir que el edificio absorbe y reúne las tendencias arquitectónicas de la época, donde hay que incluir también las novedades formales de la exposición de París de 1925, especialmente del art decó, y concretamente en el mobiliario, del que luego hablaremos.

Quizá es preciso hacer una puntualización sobre las condiciones que permite la realización del proyecto y construcción del Capitol. Durante los años 20 en Europa se consolidan las nuevas visiones que suponen un cambio y ruptura en la manifestación de las artes (y también en la arquitectura) con el siglo anterior, que han ido apareciendo desde el principio de siglo XX, aceleradas por los acontecimientos políticos de los años 10 al 20. En el campo de la arquitectura la introducción del Movimiento Moderno en España, y en nuestro caso en Madrid, es posible por una cierta predisposición social existente, un interés personal de los arquitectos y una relación directa con los movimientos europeos la profesión y una proyección internacional.

Puede decirse que a partir de 1925-1927 cambia la visión arquitectónica de los arquitectos españoles, con la consiguiente aparición del GATEPAC., además de las relaciones personales y las suscripciones a revistas extranjeras, que contribuyen directamente a introducir, aunque sea formalmente, la nueva visión de la arquitectura, tanto entre los profesionales como entre la población. A partir de estos años y a través de la Residencia de Estudiantes se producen visitas y conferencias de Mendelsohn, Gropius y Le



15 Fachada curva del Edificio durante su proceso de ejecución.



16 Vigas Vierendeel de fachada del Edificio Carrión. Vista de las taquillas del cine.



17 Vigas Vierendeel de fachada del Edificio Carrión. Vista Interior.

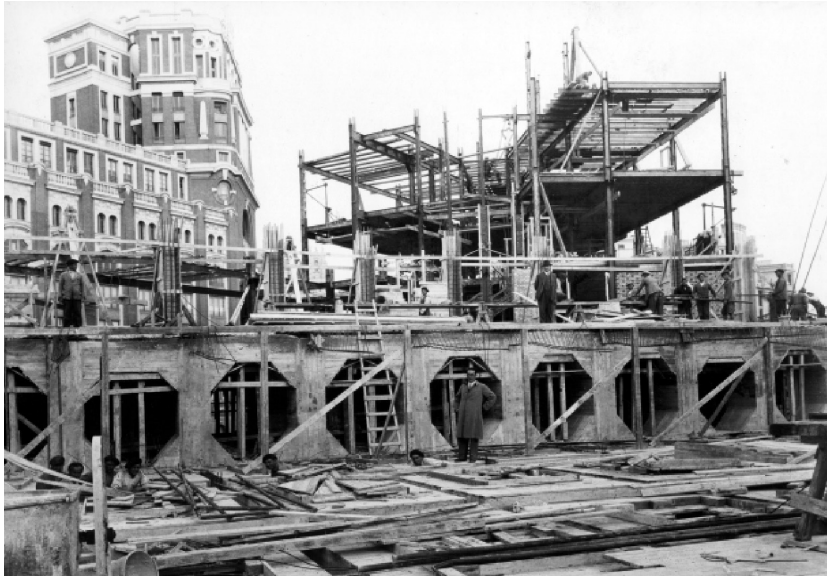
Corbusier, que permiten un acercamiento directo a la arquitectura europea del momento.

Estos movimientos o tendencias iban aproximándose también a la población que se incorporaba a las corrientes innovadoras con interés, y permitió que en el Capitol se diera un concierto dirigido por Stravinsky (El beso del Hada, Concierto para violín, El Pájaro de fuego y Petrouchka) con gran éxito de público y crítica. El propio Feduchi acompañó al autor y director a hacer una prueba acústica desde varios lugares del cine.

La construcción

Los trabajos se dan comienzo a finales de Marzo de 1931, aunque se puede considerar el 11 de Abril como fecha concreta. El Ayuntamiento concede una licencia de vallado y movimiento de tierras. Se inicia la excavación del solar para hacer los sótanos, mientras se espera la concesión de licencia de la propuesta del remate en torre. El 14 de Abril se proclama la República y es el principio de un período de huelgas y manifestaciones que hacen dudar de la posibilidad de llevar a cabo la obra ante la paralización de los trabajos en varias ocasiones. En una publicación Zuazo comentaba que la “Casa de las Flores” era el único edificio que se estaba construyendo en esos años, pero lo cierto es que la Ciudad Universitaria y el Capitol también formaban parte de los pocos edificios que se estaban construyendo.

Se realiza la excavación general de los dos sótanos, de un tamaño de unos dos metros mayor de anchura que la planta general, creando una cámara entre el cerramiento propiamente del edificio, definido por la línea de pilares de la fachada, y el muro de contención exterior. Esta cámara contiene elementos auxiliares de iluminación y ventilación que se abren en el suelo de la acera, o plataformas de ascensor para movimiento de mercancías, alimentos, ropa de hotel, etc, desde la acera al sótano, o también dispone escaleras de comunicación de servicio entre sótanos. Nuevamente se puede señalar una cierta incorporación de usos que no es costumbre en nuestro país. Esta cámara es también una barrera de control de humedades a los locales de los sótanos.



18 Vigas Vierendeel sobre la sala de cine del Edificio Carrión.

La construcción la llevó a cabo una empresa vasca "Macazaga", experimentada en estructuras metálicas, con la que trabajaba el ingeniero Agustín Arnáiz, ingeniero militar, colaborador de Flórez y Muguruza en la ampliación del teatro Real. La empresa contrató a Luis Moya, compañero de promoción de Eced y Feduchi, como arquitecto de dirección de obra.

La estructura en general se realizó con perfiles metálicos, excepto en los sótanos y el cine que por razones de seguridad de incendio está ejecutada de hormigón. En varias soluciones se colocaron vigas de tipo vierendeel para favorecer el paso de personas o instalaciones entre los huecos de las mismas, o la apertura de ventanas en fachada. El uso de este tipo de vigas no es muy frecuente por la dificultad de cálculo y ejecución. Las metálicas están roblonadas en obra, aunque se puede suponer que el alma y parte de las alas debieron de fabricarse en taller, a la vista de las fotografías. Se utilizaron en dos zonas que las requerían, una en la cafetería, que permitía el paso entre sus huecos, y otras en la fachada a la Gran Vía, sobre la entrada al cine, para apoyar sobre ella el resto de los pisos y permitir la apertura de las ventanas y en la entrada del hotel por la misma razón. La solución de las de



19 Canteras de piedra para la fachada del Edificio Carrión.

hormigón se produce en la cubierta del cine, por una parte con la misma intención de apoyar sobre sus nudos los pilares de la estructura del resto de las plantas de hotel, y por otra permitir el paso a través de sus huecos de las importantes dimensiones de los conductos de aire acondicionado, dejando espacio libre para posibles usos de otras instalaciones, no fijados en el proyecto, y registro de mantenimiento. Estas vigas tienen una altura de 3,10 m. que ocupan toda la altura de planta, y entre ellas se instala un forjado, tanto por la parte superior como por la inferior, de tal forma que se crea esta planta de servicios. Las vigas de hormigón van colocadas en el sentido transversal de la sala de cine de manera que comienzan con un tamaño normalmente utilizado (unos 15 metros) hasta la de mayor longitud (31 metros) que en el momento de su construcción representa la mayor realizada en Europa. Bajo el forjado inferior está colgado el falso techo decorativo del cine, así que por encima llevaba los conductos de aire acondicionado, parte de las conducciones eléctricas, accesibles en todo momento para mantenimiento y reparaciones, y por debajo el falso techo que no era preciso tocar en ningún caso. En la zona del chaflán convexo las vigas metálicas están curvadas adaptándose a la forma de la fachada.

Las fachadas estaban realizadas con ladrillo para chapar en diferentes tipos de piedra, como los propios arquitectos definen en la Memoria y Pliego de Condiciones del proyecto,

“Las fachadas llevarán en los sitios correspondientes de las dos primeras plantas un chapado de granito “Mars” de Segovia pulimentado. La parte de miradores y faja que los une será de chapado de granito de Segovia pulimentado también. El piso 10, en el chaflán, y el remate de la torre, piso 14, serán de granito moldado sin pulimentar, y el resto de la fachada, excepto contrapilastras y entrepaños entre los huecos (que serán de caliza de Colmenar o similar) será de arenisca de Villamayor, Salamanca, en chapas variables”.

Y por otra parte

“Las molduraciones serán de granito, excepto las de mayor vuelo, que serán de piedra artificial”.

La piedra era transportada desde la cantera ya con la forma (curva en el caso del chaflán) y estaba previsto hacer un segundo labrado y pulido en obra, una vez colocada. Es especial el labrado de la piedra en las pequeñas curvas de las alas que rematan el chaflán con las fachadas lisas, donde se puede apreciar la calidad del trabajo realizado por los canteros. Como citaba Luis Moya “todos los trabajadores que participaron eran maestros de primera categoría que, como consecuencia de las pocas posibilidades de trabajo, debido a la situación, se esmeraban de forma concienzuda en realizar su trabajo”.

Interiormente también se utilizaron piedras y mármoles de diversa calidad y colores en función del lugar, como por ejemplo en los vestíbulos de cine donde hay colocado en las paredes serpentina con forma cóncava, de gran tamaño, en bandas horizontales. En otras zonas están chapadas de travertino o falso ónix. Las paredes de los vestíbulos estaban cubiertas con marmolina.

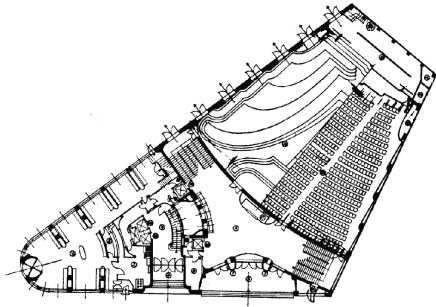
En pavimentos también se utilizaron mármoles de diversas clases según su destino, macael blanco, negro Marquina, marfil, etc.

En este capítulo de pavimentos los arquitectos introducen novedades de uso poco frecuente en España y que se estaba imponiendo en Europa. A parte de los pavimentos tradicionales de madera (recurren a la teca por sus características de color, veta, dureza, resistencia a la humedad, etc.), es en la cafetería, con la utilización de la goma o linoleum, donde se aporta un nuevo concepto de material que resista el paso de la gente, la humedad, colocación en grandes piezas e impermeable. También en los apartamentos se instala un pavimento de corcho, por razones de aislamiento acústico entre habitaciones, pisada confortable, no fría y blanda, donde nuevamente se puede pensar en aportaciones tomadas de los viajes.

La carpintería de las ventanas es de acero con junta de goma para asegurar un buen cierre. Está pintada de negro, como también aparece en gran cantidad de edificios del movimiento moderno, cualidad sin embargo diferente a los contemporáneos madrileños antes citados, como El Viso o la Ciudad Universitaria, que están pintadas en blanco. En el caso del Capitol el color negro favorece



20 Trabajos de catería recién terminados en el torreón del Edificio Carrión.



21 Planta baja del Edificio Carrión con detalle de planta de techos acústicos.

la expresión del hueco total de las ventanas como una unidad o banda continua sin las particiones verticales que supondría la visión excesivamente presente de los maineles y carpinterías que romperían la horizontalidad de la sucesión de bandas de piedra y de vidrio. En el caso de las ventanas curvas de los cuerpos volados, la carpintería es curva, así como el vidrio. Las ventanas se oscurecen con persianas de madera, que en el caso de las mencionadas ventanas curvas tienen una solución singular del tambor de recogida de la persiana, al realizarlo en forma de huso o "tonel", para que se puedan enrollar las lamas curvas. También en la planta baja y primera las pilastras de fachada están forradas con mármol negro en consonancia con el resto de la zona del chaflán, tratamiento que se repite en el torreón para conseguir que forme un cuerpo único, dentro del cerramiento de piedra que lo rodea. Es interesante destacar que el torreón forma un cuerpo que se debe entender como una unidad de remate sin que pueda interpretarse como una sucesión de pisos, para lo que se realizan unos ventanales de dimensiones totalmente diferentes al resto de la fachada y se tratan como un solo hueco.

El cine

Quizá el cine por su dimensión, permanencia en el tiempo y escala volumétrica en el edificio merece un tratamiento especial.

En planta tiene una importancia absoluta y obliga a plantear el vestíbulo y el acceso desde la calle en función de su propia forma y situación. Ya desde los primeros croquis se aprecia la ocupación, aunque en la propuesta del concurso está más equilibrada con el resto de los locales. Según va evolucionando el proyecto aumenta de dimensiones a costa de los locales comerciales, como ya se ha dicho, pero el resto de la planta en su conjunto varía poco de la idea primitiva, conservando la estructura de la zona del chaflán y la forma curva de la línea de pilares que definen la estructura de la cafetería y de las plantas superiores del hotel, con la disposición opuesta del trazado curvo del fondo del cine.

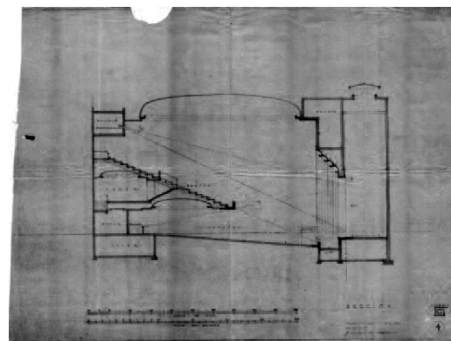
Aprovecha la forma del solar para ajustarse y tomar la propia, adecuada a las necesidades de visibilidad lateral hacia la pantalla.

La parte delantera del patio de butacas, con el escenario y pantalla, contiene un pequeño foso para la orquesta con la peculiaridad de ser una plataforma móvil para espectáculos donde la orquesta puede emerger desde el primer sótano. También permite que se puedan producir espectáculos solamente de música, con la orquesta al nivel superior, o musicales con representación en el escenario y la orquesta en un plano inferior. Sin embargo la dimensión tan escasa del escenario impedía hacer representaciones importantes y se perdió el uso de dicho escenario, que sin embargo tenía comunicación directa con el sótano donde se hallaban los camerinos y vestuarios de los actores y músicos.

Los laterales del escenario estaban ocupados por dos grandes huecos para la distribución del aire acondicionado y contenían también las características escaleras para movimiento de decoradores y tramoyistas.

Para completar el aforo deseado existen dos anfiteatros, sin palcos, pues su destino principal era el cine y se seguían las tendencias más modernas de la época. La forma geométrica en planta no estaba alterada por ningún elemento que distrajera los paramentos lisos ni tampoco la propia geometría de los vestíbulos, y hasta la cabina de proyección está colocada de forma disimulada en el espacio de falso techo, que además ofrecía una fácil solución de ventilación obligatoria y directa a la terraza.

El tratamiento del interior del cine tiende a reunir en el frente la mayor intensidad de elementos formales que dirijan la atención del espectador. También el techo, lugar donde tradicionalmente se exponían gran parte de las piezas decorativas, (pinturas, arañas, molduras), en este caso se reduce a una representación geométrica direccional y muy expresiva con la luz indirecta incorporada al diseño. Las paredes del cine están realizadas por planos completamente lisos formando un ligero escalonamiento vertical, con unas pequeñas formas curvas en las uniones entre los cambios de plano, y se concentran en el frente, en el escenario y techos, los perfiles y bandas de mayor profundidad, relieve y dibujo que tratan la iluminación y modulan el sonido. Las paredes estaban tapizadas con pana sobre paneles de corcho, como elemento de absorción,



22 Estudio acústico del cine del Edificio Carrión.



23 Vista interior del escenario con tratamientos acústicos de techo y paredes.

excepto en el patio de butacas que tienen un zócalo formado por unas fajas de madera oscura con bandas más estrechas. El techo se mantiene horizontal, rechazando las propuestas de las ingenierías inglesas, que visitaron en sus viajes para hacer un cierto estudio acústico, y continúan con las tendencias europeas comprobadas en los cines que se habían visitado. Está tratado con una molduración formada por unos nervios con un dibujo geométrico que arranca de los escalonamientos verticales de las paredes para trazar unas curvas que tienden a concentrarse en la embocadura del escenario, en un remate escalonado que manifiesta las diferencias de alturas en la formación de esta nervadura decorativa y crean una volumetría suspendida con una nueva forma de expresión, dinámica hacia el escenario. Dentro de las molduras que dibujan los nervios está oculta la iluminación indirecta y general de toda la sala, como ya se ha dicho, y parte de las instalaciones de aire acondicionado. En el caso de las paredes, el último tramo junto al escenario, tiene un mayor desarrollo de molduras acentuado por una serie de estrías verticales que enmarcan completamente la embocadura, y están formadas también por piezas lineales de sección curvilínea que ocultan una iluminación indirecta que encuadra la visión, y acentúan el efecto de la perspectiva hacia el telón del escenario. El propio telón tiene un marco formado por dos baquetones de mayor anchura que lo definen perfectamente dentro del frente. Todas las molduras están recubiertas con pan de oro que consigue un alumbrado no deslumbrante y matizado. La propia sala de cine mantiene el aspecto dinámico de las fachadas con el dibujo del techo que termina en el frente del escenario.

No nos han llegado datos de un estudio acústico concreto pero las experiencias personales, los espectáculos que se programaron, y como opinión particular la visita de Stravinsky, fueron en su momento y continúan siendo satisfactorias. Está realizado según la práctica y tradición en teatros con el criterio de tratamiento de los techos (el general del cine y los de los anfiteatros), con molduras que eviten los ecos, y destinar la embocadura para que refleje y dirija el sonido, dejando a las paredes y fondo, tapizados de pana sobre un forrado de plancha de corcho que beneficie

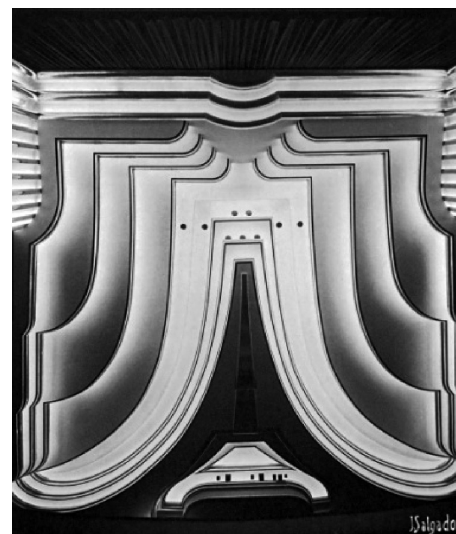
la absorción y evitar la reverberación, con la consecuencia del resultado deseado.

Es interesante destacar la utilización del alumbrado indirecto descrito oculto en las molduras del techo, generalizado en los vestíbulos del cine, pasillos del hotel, cafetería y comedor, intentando abandonar la tradición de los apliques, arañas o luminarias decorativas que podían producir un contraste ajeno a la intencionalidad de los espacios proyectados, además de un reparto desigual en la iluminación general de piezas que por su uniformidad no necesitaban poner ningún acento con luminarias puntuales. Sin embargo hay lugares, como el comedor del hotel, donde sí se colocan lámparas suspendidas pero no con el carácter decorativo de las tradicionales sino como pieza que proporcione la luz necesaria al sitio, y por eso fueron diseñadas expresamente para cada espacio. Dicho criterio de alumbrado diferente se manifiesta en el exterior y está incluido en el diseño de la visera del cine con tubos de neón, propios del mundo del espectáculo cinematográfico, donde nuevamente el dibujo geométrico tiene una importancia en su definición. También todo el ámbito del vestíbulo exterior del cine mantiene la idea de líneas verticales de luz adosadas a las pilastras como anuncio de lo que se verá en el interior del cine, en el escenario antes descrito.

Instalaciones

Hacemos un apartado de instalaciones al considerar que tuvieron una gran importancia, tanto desde el punto de vista del proyecto, como del económico, así como de la influencia posterior en otros edificios de semejantes características, además de la innovación, investigación y aportación de tecnologías de uso nuevo o infrecuente. La generosidad de la existencia de un sótano dedicado a todas las instalaciones permitió que pudieran colocarse todas con amplitud y ha posibilitado un mantenimiento y adaptación a nuevas técnicas de puesta al día.

En primer lugar fue ineludible crear una subestación de transformación eléctrica dada la potencia que era precisa para abastecer todas necesidades del complejo programa del edificio.



24 Detalle interior del falso techo acústico del cine.



25 Vista del guardarropa del cine.

Con esto se abastecía el alumbrado del cine, la sala de fiestas, el hotel, comedor, cafetería, más el aire acondicionado. A esto hay añadida una sala de mandos de cuadros eléctricos, procedimiento muy innovador en España, pero que era ya habitual en otros países. Los sistemas de iluminación fueron estudiados por el ingeniero Francisco Benito Delgado, con el que realizaron varios viajes a Alemania y Holanda, a París y Londres para incorporar los nuevos sistemas de alumbrado indirecto, tipos de lámparas, potencias, etc. El interés del propio ingeniero por las novedades que se producían fuera de España facilitó la adopción de los nuevos modelos a la obra en curso, además del sistema de iluminación y supresión de aparatos que pudiesen provocar un incendio, como dicen los arquitectos en la Memoria.

La calefacción está dividida por zonas, locales y usos, de manera que existían dieciséis calderas de aceite pesado para distribuir entre cafetería, salones, habitaciones y parte del cine. Todas funcionan con el tradicional método de radiadores de hierro, con las calderas en el sótano. Las tomas de aire para las calderas se hacen a través del recinto perimetral bajo la acera, por medio de unas rejillas embutidas en el suelo.

El aire acondicionado tuvo una gran importancia por las dimensiones que se estaban tratando. Es el primer sistema de instalación total que se hace en España. En la Memoria del proyecto los arquitectos dicen:

“...pensamos dotar al cine de una instalación completa para la perfecta ventilación y refrigeración constante del aire de la Sala, por la que se consigue mantener en el ambiente el llamado “clima artificial de Primavera”, como existe en numerosos cinematógrafos en el extranjero. El sistema consiste en la renovación del aire de la Sala absorbiendo el aire viciado e inyectando aire nuevo o purificado con una temperatura y grado de humedad especiales...”

“sistema de ventilación similar al instalado en los cinematógrafos “Paramount” y “Olimpia” de París, “Kammerland”, “Universum” y “Ufa” de Berlín, en otros muchos ingleses y en casi todos los norteamericanos”

El sistema es el más moderno que se instala en ese momento. Se aprovecha el espacio entre las vigas vierendeel para situar los conductos de impulsión de frío (en verano) y se crea una cámara bajo el patio de butacas para realizar una serie de conductos e impulsar el aire caliente bajo las butacas (en invierno).

La instalación fue calculada y diseñada por Constancio Ara que, según Luis Moya, era un ingeniero con experiencia y formación inglesa.

Diseño interior

El edificio dio la oportunidad de realizar un diseño general y particular de todos los elementos y mobiliario que proporcionó una unidad formal y de relación directa entre la propia arquitectura, el diseño interior y el mobiliario.

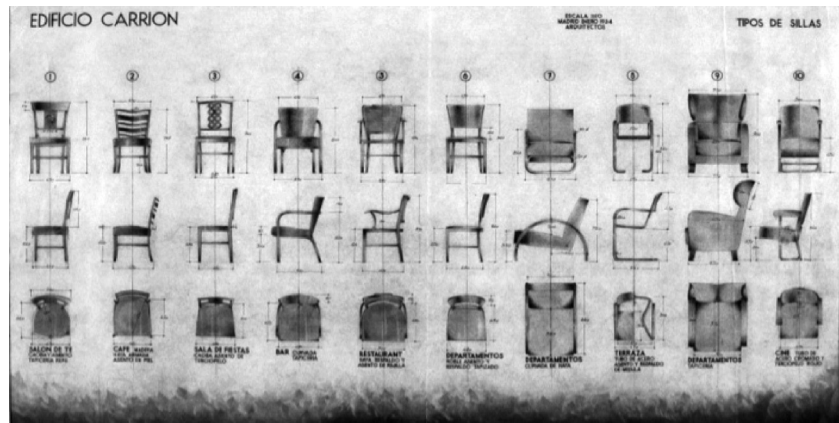
En el caso de la arquitectura se hace mención de los rayados de piedra en las fachadas que le prestan el aspecto dinámico, de fuga, de movimiento, como si el viento produjera el rayado (efecto fotográfico o cinematográfico). Se realizan con dos tipos diferentes de secciones, más importantes, con un cierto grosor, en la planta de terraza con parte plana y cuarto de círculo hacia el interior para crear una línea fuerte de sombra, y de sección triangular con terminación en arista en el final de la torre, que produce un escalonado ligero más relacionado con dicho final. Además el diseño de las viseras destacan y diferencian las zonas de cine, con un dibujo en planta que rompa la tendencia a la simetría, para manifestar lo más posible el espacio ocupado por el cine, o en el caso de la visera de la cafetería asociada a la forma del chaflán, con un rehundido en el canto que le da un aspecto más liviano, menos pesado, incidiendo en el valor de la sombra que arroja sobre las plantas inferiores y como plano de corte entre ellas y el resto del edificio. Entre ambas viseras en el alzado queda en vacío el espacio del acceso del hotel.

En el interior hay un trabajo cuidadoso en los diseños de barandillas de escaleras, chapados de piedra, ventanas, vidrios esmerilados, molduras de falsos techos, y hasta tiradores de puertas.



26 Vista del comedor del hotel del Edificio Carrión.

27 Plano de las sillas diseñadas para el Edificio Carrión.



La integración del mobiliario con la arquitectura formando parte de la misma en completa fusión se puede advertir en la barra del bar, en el mobiliario de la cafetería que incorpora los pilares y se hacen fijos estructurando el espacio, en el comedor que forman parte de los pilares y separan zonas, o formando un asiento contínuo adosado a las paredes, etc. , como si formara parte del proyecto arquitectónico desde el principio.

En el aspecto de los muebles Luis Moya dice:

“... el mobiliario y decoración de todo el edificio fueron resultado de una magnífica preparación de Feduchi en estos temas...”

Fue posible el diseño de todo el mobiliario gracias a la experiencia y conocimiento de Luis Feduchi en la construcción y fabricación de los mismos por su dedicación al estudio y colaboración desde hacía muchos años con las firmas Santamaría y Rolaco.

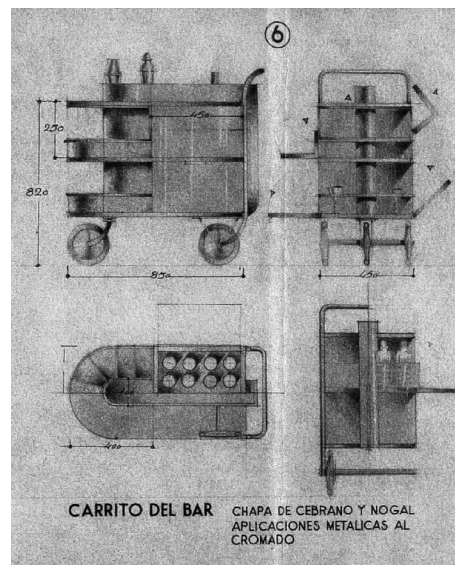
Luis Feduchi preparó un conjunto de muebles distribuidos en planos distinguiendo tipos de asientos, tipos de mesas y dibujos de muebles sueltos y amueblamiento de apartamentos y despachos. Todos reúnen una unidad de criterio donde siempre se introducen detalles con referencias formales relacionadas con el edificio. La manera de haber agrupado los muebles en planos se puede interpretar que la intención fuera la de exponer los tipos y así seleccionar de cada plano los que deban ocupar su lugar en los

diversos ambientes, a pesar de que en el plano estén rotulados con el lugar al que están previstos, es decir, que sirvieran para varios locales y usos.

También están incluidos muebles con estructura de tubo de acero curvado, que se usaban ya regularmente en Europa, en ambientes de amueblamiento tradicional, mezclados con mobiliario propios de dicho ambiente. En este tipo hay que citar las butacas del cine que tienen estructura de tubo curvado, con el resto de sus piezas (asiento, respaldo y costado) tapizados en terciopelo rojo oscuro. Es interesante señalar el diseño y construcción de algunos muebles que, aunque su estructura esté realizada con maderas curvadas (siguiendo la tradición de los Thonet), podrían entenderse fabricados con tubo curvado. Tal es el caso de la silla del bar o la butaca de los apartamentos que concretamente en la actualidad, por la profusión de muebles de tubo curvado que existen, se ha interpretado en alguna ocasión que estaban fabricados de esta forma.

Sin embargo las mesas establecen una clara diferencia de tratamiento de los materiales que se utilizan, a pesar de que estén representadas en un único plano y algunas de ellas tienen el mismo origen de diseño. Podemos citar la mesa del foyer del cine, que presenta un marcado contraste con el resto del mobiliario, tanto por su tamaño (1,80 m. de diámetro) como por la complicada construcción, así como la chapa de madera de caoba. Solamente tiene el frente del sobre con el rehundido en el centro (como un llagueado) de color más oscuro, que recuerda a las marquesinas del edificio, pero las ménsulas, realizadas en forma de volutas, hacen referencia a otra época y producen un enorme impacto visual, quizá con la intención de enriquecer un lugar de espera y tránsito. De cualquier manera la mesa es una pieza destacable de diseño y fabricación, a pesar del contraste.

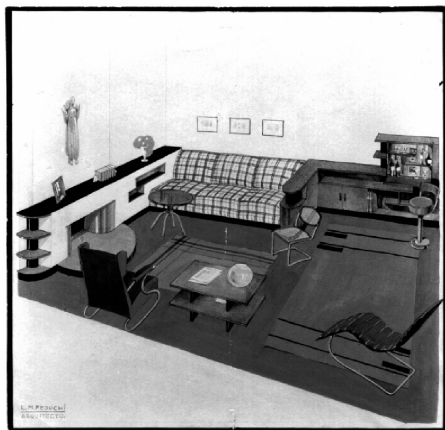
Después encontramos una serie de mesas con un criterio de diseño muy semejante, son mesas-velador y de cafetería, que toman la forma de la pata como unas ramas planas, o con pie central, para mesas circulares, y con dos patas, para mesas rectangulares. Es una actualización del velador de hierro de café expresado con tableros de madera y nuevas formas.



28 Plano del carrito de bar diseñado para la cafetería del Edificio Carrión.



29 Carrito de bar diseñado para la cafetería del Edificio Carrión.



30 Diseño interior de apartamento en el Edificio Carrión.

Se hallan otros muebles como mesas de despacho y librerías que mantienen las características de diseño, terminaciones y encuentros curvos y empleo de tableros con los cantos barnizados en dos tonos. Se introducen vuelos en los tableros como evidente diferenciación de los estilos “clásicos” o se suprimen las patas con volúmenes ciegos.

Es quizá el carrito del té el mueble donde se concreta la relación entre su diseño y el edificio al adquirir una forma que reúne gran parte del tratamiento externo del edificio, las curvas del frente, los huecos rasgados en la propia curva, las partes ciegas tras estos huecos y el elevarlo del suelo. Hay un recuerdo de la terminación de la torre con la colocación de la estructura saliendo por la parte superior, generadora del desarrollo del diseño. Todo el resultado se tiene que ajustar a las necesidades de uso, lo que proporciona una riqueza plástica con la diversa apertura de puertas y espejo en el interior. Está construido en madera de cebrano y nogal, con partes de metal cromado y vidrio curvo en el frente protegido por un tubo metálico cromado.

Para completar este apartado de diseño se pueden citar desde las camas empotradas, las lámparas de mesa, de techo, los tiradores de puertas de armarios y alfombras.

Los muebles fueron fabricados por diferentes firmas, como Lledó, Rolaco Mac, Crowner y Santamaría. Cada uno especializado en un tipo de mueble y todos con una calidad extraordinaria que han permanecido en uso hasta hace pocos años que se produjo la reforma.

Los arquitectos

Hacemos una pequeña biografía de los arquitectos como dato complementario de este trabajo sobre un edificio singular.

Vicente Eced Eced nace en Valencia en 1902. Estudia arquitectura en Madrid y termina la carrera en 1927. Vecino y compañero de carrera de Luis Feduchi, comienza a trabajar como arquitecto en el Ministerio de Instrucción Pública. Durante la Guerra Civil es capitán del ejército republicano, y al terminar la misma sufre la depuración profesional que le inhabilita “temporalmente para cargos públicos

y perpetua para el desempeño de cargos directivos y de confianza". Es encarcelado en varias ocasiones hasta conseguir el indulto. Desconocemos gran parte de su vida en este período, pero llega a trabajar con Secundino Zuazo. Después forma un estudio de arquitectura y realiza varios edificios en Madrid (cines Roxy, y viviendas en diversas calles) y en otras capitales.

Luis M. Feduchi nace en Madrid el 11 de mayo de 1901. Desde muy joven vive con su tío y padrino Luis Cabello Lapiderra, arquitecto, que influyó en su formación y orientó en la elección de su futuro profesional. Estudia en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Compagina la carrera con el diseño de muebles y trabaja en los estudios de Gutiérrez Soto e Ignacio Cárdenas, con el que colabora en la decoración del vestíbulo de Telefónica. En 1927, se casa con Matilde Benlliure, hija del pintor Blas Benlliure. En los primeros años participa en concursos (parador de carretera de la Secretaría de Turismo, con su compañero Eced, y en el monumento a Pablo Iglesias, en el que gana un accésit) y exposiciones. En 1929 comienza como arquitecto con los proyectos del Parador de Oropesa y, sobre todo, el edificio Carrión de Madrid (Capitol), este con Vicente Eced. El Parador de Oropesa fue uno de los primeros proyectos de rehabilitación y cambio de uso en una construcción histórica que se realizaron en España. El Capitol, edificio con múltiples actividades, resulta la imagen del Madrid moderno de entonces y de todas las épocas. En ambos edificios se encarga de la decoración y del diseño del mobiliario, como hará a partir de entonces en numerosas ocasiones. Une sus dos apellidos en uno sólo, Martínez-Feduchi. Con la Guerra Civil el trabajo se paraliza y empieza a realizar decorados para películas y para teatro. También comienza a escribir La historia del mueble. Durante la Guerra desempeña el trabajo de experto en muebles en la Junta Delegada de Incautación, Protección y Conservación del Tesoro Artístico Nacional.

Cuando termina la Guerra, como experto en artesanía popular y mobiliario, realiza la restauración del Castillo de la Mota de Medina del Campo y de las Navas del Marqués (Ávila).

El Ministerio de Asuntos Exteriores le encarga la remodelación del Palacio de España en Roma y, hasta el final de su vida, será



31 Zona de estar de uno de los apartamentos.

arquitecto asesor de este Ministerio realizando proyectos fuera de España, remodelaciones de edificios ya existentes e informes acerca de las embajadas o edificios españoles en el extranjero, además de diversos trabajos museísticos. En 1946 publica La historia del mueble y La casa por dentro. A la vez, empieza a dirigir una colección "El mueble en España", sobre los muebles de los museos de Madrid y siguió participando en proyectos cinematográficos. En 1950 su actividad se concentra en el proyecto y desarrollo de la obra del Hotel Castellana Hilton de Madrid, un edificio de programa complejo, con usos y sistemas de organización completamente desconocidos en España.

Diseña y controla todos los aspectos ligados a los diversos servicios: comerciales, decoración, diseño de cuberterías, etc. Por desgracia, nada de ello se conserva. Crea junto a los arquitectos Javier Carvajal y Carlos de Miguel, una nueva iniciativa en España, a través de SEDI (Sociedad para Estudios de Diseño Industrial), dedicada a la promoción del diseño industrial, que tuvo un eco bastante notable en el desarrollo del diseño. Siguió trabajando para el Ministerio de Asuntos Exteriores, en Roma, Lisboa, Budapest, Praga y Madrid (especialmente en el proyecto no ejecutado de restauración de la iglesia de San Francisco el Grande). Su interés por la arquitectura popular le llevó a formar unos grupos de trabajo con los que realizó una colección de cinco volúmenes sobre la arquitectura popular española.

Luis M. Feduchi murió en Madrid el 30 de septiembre de 1975.

La arquitectura como lugar del crimen: El Pabellón de Barcelona

Juan Millares Alonso



1. Introducción

En 2010 escribí y dirigí un cortometraje titulado *El Pabellón Alemán*. La sinopsis argumental de aquella película es la siguiente:

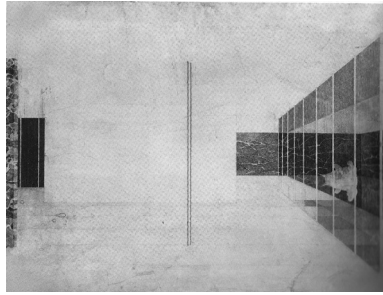
“En 1929 los reyes de España inauguraron uno de los más relevantes edificios del siglo XX, el Pabellón de Alemania de la Exposición Universal de Barcelona, del arquitecto Mies van der Rohe. Muchos años después el narrador de esta historia, obsesionado por el Pabellón Alemán busca en las viejas fotos un misterio oculto, un enigma a resolver, tal vez la posibilidad de un crimen”.

El origen de este trabajo viene de la fascinación que sentía, desde que estudiaba en la Escuela de Arquitectura de Madrid en los años 60, por aquel paradigma del Movimiento Moderno que fue el pequeño pabellón de Mies en Barcelona. Y no tanto por el edificio en sí, por su carácter de manifiesto arquitectónico, por su declarada voluntad representativa y su rotunda afirmación como espacio abstracto, sino por su ausencia clamorosa, por su carácter fantasmal expresado a través de contadas imágenes en blanco y negro que nos aseguraban que aquel prodigio del espíritu moderno había realmente existido.

Probablemente no ha habido otro edificio del siglo XX del que más se haya hablado y escrito y, al mismo tiempo, que menos personas lo hayan visitado cuando se inauguró en 1929. Y, lo que es aún más sorprendente, que toda esa enorme corriente de opiniones, comentarios e interpretaciones, anteriores a su reconstrucción, se

1 Perspectiva del Pabellón de Barcelona, 1929.

2 Una de las fotos canónicas del Pabellón de 1929.



haya sostenido tan solo en unos pocos planos, en unos exquisitos dibujos y, sobre todo, en unas cuantas imágenes fotográficas.

En el plano simbólico es difícil encontrar nuevas aportaciones a lo ya dicho sobre la significación del Pabellón de Barcelona. Desde el mismo Mies definiéndolo como un espacio de acogida de autoridades, un lugar para el protocolo, para las firmas, para los brindis y para descansar. Pero también, y más allá, todas aquellas otras interpretaciones que insisten en cómo el Pabellón simbolizaba el nuevo espíritu de la nueva Alemania recuperada en parte de los estragos de la Gran Guerra, y voluntariamente decidida a ser vanguardia de la modernidad.

Lo que me llevó a interesarme tanto por el Pabellón respondía a otros motivos no tan claros. Supongo que, en el fondo, entiendo lo simbólico más en relación con lo oscuro y lo enigmático, con lo ambiguo y lo incierto que con verdades rotundas o con la racionalidad más estricta.

Por eso, mi reflexión en esta ponencia sobre el Pabellón de Barcelona se basa en dos aspectos que me han interesado personalmente a lo largo de todos estos años. Uno es el de las imágenes técnicas y, más concretamente, de las imágenes fotográficas y cinematográficas de la arquitectura. El otro es el de la ficción. Mi intervención será pues algo así como la crónica del proyecto y realización de aquel cortometraje porque, en sí misma, esa crónica explicaría muy claramente las consecuencias, a veces buscadas, a veces imprevisibles, que subyacen en la aventura que comporta toda ficción.



3 Fotografía de París de Eugene Atget.

4 Fotografía de París de Eugene Atget.

Las primeras ideas que tuve para hacer este cortometraje datan de principios de los 80. Como ya he comentado, el objeto de estudio era el Pabellón de Barcelona a través de las fotografías de la Exposición de 1929. Se trataba de bucear en aquellos fragmentos fantasmales en blanco y negro e imaginar, entre las gamas de grises y los increíbles reflejos y transparencias, alguna historia de ficción.

Durante varios años estuve armando aquel juego de posibilidades hasta que un día, en 1986, me entero de la noticia de que el Pabellón iba a ser reconstruido. De esa manera se venía abajo toda la melancólica fascinación que yo había estado alimentando en las incontables horas en que miraba las viejas fotos del Pabellón en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Por otro lado, la excelente reconstrucción del Pabellón de Mies que se hizo entonces acababa de una vez por todas con el mito romántico de aquel gran enigma del Movimiento Moderno. Ya podíamos experimentar la realidad de aquellos exquisitos materiales, su textura, su temperatura, su color; deambular por el famoso espacio continuo y comprobar físicamente la maestría compositiva de Mies van der Rohe. Pero el Pabellón ya no sería lo mismo para nosotros que habíamos guardado celosamente su ausencia mirando una y otra vez las viejas fotos en blanco y negro¹.

1. Cuando hoy navegamos por internet en busca de imágenes del Pabellón de Barcelona ya no aparecen las fotos de 1929, sustituidas por las fotos en color del Pabellón reconstruido.

2. Benjamin y la fotografía

Las fotografías de arquitectura han sido siempre un medio de conocimiento a veces más potente y determinante que la propia arquitectura en sí. La imagen de la arquitectura como reclamo, como publicidad. No voy a insistir en una realidad que todos sabemos de sobra. Pero tal vez no se hable tanto de una característica de estas imágenes: en casi su totalidad las fotografías de arquitectura están vacías, nadie las habita y el espacio es presentado en su pura, abstracta, visualidad.

En el caso del Pabellón de Barcelona, las fotos canónicas, las pocas fotos oficiales que se hicieron cuando se inauguró, responden no solo a esta exigencia común de mostrar el espacio vacío sino que Mies llevó el control de la toma de las imágenes hasta el extremo de que estas expresaran claramente una de las máximas programáticas de aquel edificio: el espacio fluido, la ininterrumpida continuidad espacial. (Es conocido que, a tal fin, Mies mandó quitar las imprescindibles puertas de cristal que cerraban el edificio del exterior para hacer las fotos oficiales).

Después de aquella gran decepción que supuso para mí la reconstrucción del Pabellón y el consiguiente abandono del proyecto del cortometraje, me tropecé de nuevo (ya lo conocía hacía años) con el comentario de Walter Benjamin sobre las inquietantes fotos vacías de París que hizo Eugene Atget a principios de siglo XX, donde el espacio urbano se muestra con la perturbadora ausencia de sus habitantes. Siempre me pareció lo dicho por Benjamin más que una frase brillante una profunda afirmación del oscuro abismo que toda imagen del espacio abre a la realidad del mismo, a la concreción física de ese mismo espacio. Benjamín dice que las imágenes vacías de Atget son imágenes del "lugar del crimen" "porque también este está vacío y se le fotografía a causa de los indicios"².

Cuando asocié la frase de Benjamin a las imágenes del Pabellón de Barcelona encontré una insólita correspondencia entre espacio y función (el pabellón y el crimen) tan sorprendente y al mismo tiempo tan sugestiva que no podía ignorarla. Y el proyecto de la película volvió a reavivarse.

2. Benjamin, Walter: *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid, 1973.

Regresé a las viejas imágenes con interés renovado pero ya no eran suficientes las fotos vacías: ahora, siguiendo a Benjamin, buscaba los falsos indicios de un no menos falso crimen. La aventura que el guión de la película sugería no era inventar un crimen, que yo sabía de antemano inexistente, sino la propia búsqueda de señales, de signos, de vestigios que llevaran a concluir que podría haber ocurrido un hecho terrible en el laberíntico espacio del Pabellón. El final de la historia era previsible: no había pasado nada pero el lugar estaba repleto de sospechas.

En esa dirección empecé a buscar viejas fotos habitadas del Pabellón, menos conocidas, más anecdóticas y menos trascendentes que las que Mies había controlado. Esas fotos eran las del acto de su inauguración por parte de los Reyes, es decir, del único acto, del único uso para el que aquel singular edificio había sido construido.

3. Cine como arquitectura

¿Y por que no, también, otras imágenes? En el origen del proyecto de *El Pabellón Alemán* estaba, junto con la fotografía, el cine. El diálogo entre cine y arquitectura me era familiar desde que hice mi tesis doctoral precisamente sobre las relaciones entre el espacio arquitectónico y la experiencia del mismo que el cine formaliza. En las primeras versiones del guión del cortometraje citaba a dos cineastas con una manera de construir el espacio imaginario de sus films que a mi me recordaban mucho al Pabellón de Mies. Se trataba de Max Ophuls y de Yasujiro Ozu.

La singularidad de los espacios en los films de Ozu me remite fuertemente al sentido del vacío y la ausencia que son tan determinantes en la obra de Mies. Los planos fijos del cineasta japonés, sus exquisitos encuadres, la jaula neoplástica en la que encierra a sus personajes, y esos sorprendentes vacíos con los que frecuentemente empiezan y acaban sus secuencias me recuerdan mucho al Pabellón de Barcelona.

La sensibilidad barroca, exuberante, de Max Ophuls es justo la tendencia contraria y, sin embargo, también la encontramos en el Pabellón. El espíritu vienés, brillante, abigarrado, laberíntico, lleno

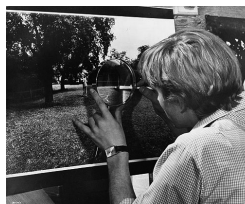


5 Fotograma de film de Max Ophuls.



6 Fotograma de film de Yasujiro Ozu.

- 7 Fotogramas de *La Jetée*.
- 8 Fotogramas de *Blow up*.
- 9 Fotogramas de *El rostro de Karin*.



de espejos y transparencias, junto con el movimiento ininterrumpido del punto de vista por un espacio casi ilusorio, lo veía también muy presente en el continuo espacial de la obra de Mies en Barcelona.

En mi búsqueda de imágenes del Pabellón encontré también una breve documento filmado del acto inaugural. Finalmente decidí no incluirlo porque me parecía que era mucho mejor mantener la coherencia y la fuerza del punto de partida, es decir, la indagación sobre el lugar del crimen sugerido únicamente por fotografías.

Como referentes cinematográficos para este proyecto mencionaré tres cineastas y tres obras a los que debo muchas de las ideas que me ayudaron a desarrollar esta trabajo. Me refiero al espléndido fotomontaje narrativo de Chris Marker en *La Jetée*, al clásico de Michelangelo Antonioni sobre la investigación de un crimen a través de la fotografía en *Blow up*, y al estremecedor álbum familiar y retrato de la madre de Ingmar Bergman en el cortometraje *El rostro de Karin*.

4. Escritores y textos de referencia

Para el análisis de las imágenes no podía prescindir de la ingeniosa invención de Roland Barthes en su ensayo sobre la fotografía, *La cámara lúcida*, que denomina el *punctum*: aquello que nos golpea, nos conmueve o nos inquieta de la fotografía y que, sin embargo, no se deja reducir a categorías culturales, históricas, sociológicas, etc. Extraer del *inconsciente óptico* de las fotografías³, toda la potencia convulsa de los detalles, los fragmentos, las paradojas y las significativas rarezas de la imagen de lo real.

También la ficción tenía que servirme para el proyecto desde el momento en que, abiertamente, este surgía como un diálogo

3. Otra luminosa expresión de Walter Benjamin: *Pequeña historia de la fotografía*. En op. cit. p. 67.

entre la realidad histórica de un edificio y la imaginación que una interpretación como la que buscaba requería. La arquitectura como lugar del crimen era la metáfora central de este proyecto y Jorge Luis Borges como guía, como revelador de las consecuencias de esta pequeña aventura, el escritor imprescindible. No fue hasta después de haber acabado *El Pabellón Alemán* cuando me di cuenta de que todas las invenciones contenidas en el cortometraje tenían mucho que ver con uno de los relatos cortos más extraordinarios de Borges, *El Aleph*, donde un pequeño objeto, una diminuta esfera, contiene el universo entero. El Pabellón era también el hipotético lugar de un crimen que se transformaba expansivamente, en virtud de la propia indagación y las pesquisas abiertas, en el lugar de todos los crímenes de una determinada época. En este mismo juego de asociaciones recordé otro título de Julio Cortazar, *Todos los fuegos el fuego*.

5. El otro Pabellón

Si la metáfora del Pabellón como lugar del crimen tenía su origen en las viejas fotos en blanco y negro de su breve existencia en 1929, ¿dónde situar la aparición del Pabellón reconstruido en 1986? ¿Podía prescindir de estas imágenes actuales tan lejos de la atmósfera mítica que producían las antiguas?

La primera vez que visité la réplica del Pabellón me encontré con algo que no imaginaba y que se oponía frontalmente a la imagen del mismo fomentada por las viejas imágenes: el Pabellón estaba lleno de personas que deambulaban incansables de un lado para otro. No solo el espacio ya no era el espacio vacío, puro, abstracto, tan querido por Mies, sino que aquellos visitantes en su febril curiosidad por verlo todo y fijarse en todo mantenían una extraña e inquietante actitud: parecía que buscaban algo obsesivamente. Comprendí entonces que el Pabellón reconstruido no me resultaba ya tan ajeno, que otras muchas personas buscaban también en él señales, indicios de algo, de la misma manera que yo lo hacía. Y terminé por incorporar al cortometraje a todos aquellos entusiastas cazadores de imágenes. Todos hacían fotos sin pausa, tal vez, felizmente fascinados, como yo lo estaba, por lo enigmas del Pabellón.



10 La pulsión fotográfica en el Pabellón reconstruido.



11 La pulsión fotográfica en el Pabellón reconstruido.

12 Foto de la inauguración del Pabellón en 1929.

13 Foto de la inauguración del Pabellón en 1929.



6. Personajes en el escenario de los hechos

A fin de construir esta historia de ficción volví a las antiguas imágenes de la inauguración en 1929. Aquellas únicas fotos habitadas de entonces tenían la ventaja de que se referían a un único evento, el de la presencia de los reyes y autoridades en la recepción y el ágape correspondiente. Identifiqué a los personajes relevantes de la historia: Alfonso XIII,

la reina Victoria Eugenia, el Comisario del Pabellón Georg von Schnitzler, su mujer, las damas españolas, el obispo, camareros, agentes de seguridad, tipos curiosos, etc.

Fue el barón Georg von Schnitzler el que resultó más problemático. Se trataba de un personaje ciertamente importante en aquel sarao porque figuraba en todas las fotos como el perfecto anfitrión que acompaña solícito a las principales autoridades. Pero resultaba de difícil identificación. Una información a pie de foto en una publicación lo identificaba como el embajador de Alemania. Consultando los Diarios de la Exposición de la época me encontré con dos excelentes fotos que me permitieron identificar exactamente a aquel personaje y a su mujer, la baronesa Lilly von Schnitzler, elegantísima mujer vestida de blanco que flotaba entre el resto de las lúgubres damas de negro.

Con todos estos personajes urdí una historia que yo proponía como un juego en el que el espectador sabía de antemano que estaba condenado al fracaso: no habría ningún crimen y en el Pabellón no habría ocurrido nada extraordinario. La aventura estaba en la indagación, en la invención de hipótesis, en la fabulación de

unos hechos. Al final, el juego se acababa y la realidad histórica se imponía una vez más.

Para terminar el relato se me ocurrió poner una larga lista de crímenes que no tenían nada que ver con el Pabellón pero que estaban próximos en el tiempo. Era una manera de establecer un vínculo, artificioso, forzado, pero legítimo en una historia que partía del juego y el placer de la ficción.

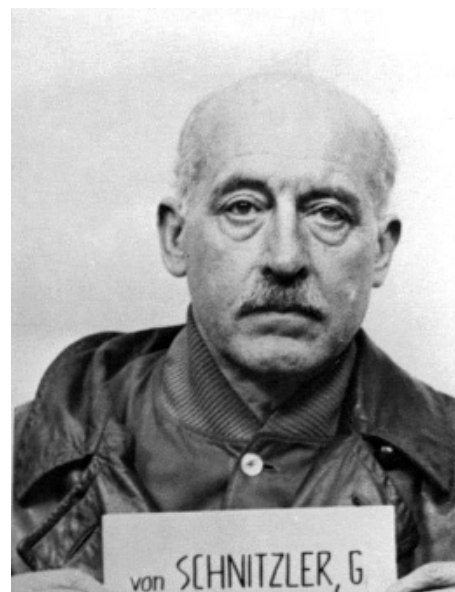
Pero lo que era un juego inocente se convirtió de pronto en una historia real muy lejos ya de la imaginación más o menos festiva con la que había encarado este proyecto.

Un día, casualmente, navegando por internet en busca de más datos de los personajes me encuentro con la, para mí entonces sorprendente, foto policial de von Schnitzler y su historial como procesado en los juicios de Nürenberg, cómo dirigente responsable de la IGB Farben que fabricó el gas Zyklón utilizado en los campos de concentración donde fueron exterminados millones de judíos.

De pronto aquella larga lista de crímenes con la que había rematado mi ingenua historia empalideció ante el hecho extraordinariamente brutal de que en el Pabellón de Barcelona estaba implícito, de alguna manera, la mayor serie de crímenes cometidos a lo largo del siglo XX.

El juego, el divertimento, se había transformado en una terrible realidad histórica.

Pero las enseñanzas de la realidad iban a ir mucho más lejos trazando un entramado de paradojas ante las cuales las invenciones fantásticas de la ficción quedaban como pálidas metáforas. Ya fuera del proyecto del cortometraje seguí indagando sobre los enigmáticos von Schnitzler y me encontré con la asombrosa historia de unos aristócratas, sobre todo ella, Lilly von Schnitzler, activa mecenas de artistas, fundamentalmente, ide artistas judíos!. El caso más notorio fue el del pintor expresionista Max Beckman que la retrató varias veces. Mi ingenua ficción resultaba insípida ante una realidad tan delirante.



14 Ficha policial del barón von Schnitzler.



15 Amanecer, de Georg Kolbe.

7. El testigo del crimen

La escultura de Georg Kolbe, *Amanecer*, era en mi proyecto el único testigo del posible crimen cometido en el Pabellón de Barcelona. Su elocuente y decidido gesto de rechazo terminaba de completar la avalancha de significados que para mí había desencadenado las fotos del Pabellón.

Tal vez esa luz cegadora, abismal, casi insoportable, que acusa la estatua de Kolbe sea la metáfora final, definitiva, que condensa la inmensa carga simbólica de las brillantes superficies, los materiales bruñidos, las transparencias ilusionistas y el laberinto infinito que el inagotable Pabellón Alemán de Barcelona sigue despertando.

Majadahonda, Madrid. 2014

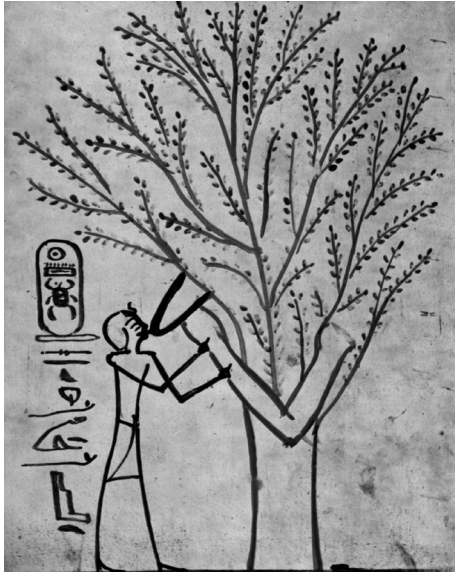
El Bosque Sagrado

Ramón Rodríguez Llera

Canta Calímaco en su VI Himno, a Deméter, que en cierta ocasión Erisictón, hijo del rey de Tesalia Tríopas, temido por sus modales violentos e intempestivos, desoyó el mandato de la diosa y con el fin de techar su fastuoso salón de banquetes taló en el frondoso bosque que le habían consagrado los Pelasgos un álamo que llegaba hasta el éter. Las ninfas que habitaban los árboles y jugaban junto a ellos a la hora del mediodía, al oír el canto lastimero del álamo abatido corrieron a solicitar el auxilio de la diosa, encolerizada por el sufrimiento del árbol sagrado, cercenado por el impío y desvergonzado mortal. Las innumerables advertencias de Deméter con la intención de apaciguar su hosco talante -la cual se había presentado ante él bajo la faz de la célebre sacerdotisa Nicipe-, tuvieron como respuesta la amenaza de matarla con el mismo hacha de la tala. Deméter, airada, ordenó a Némesis (la venganza) y a Limos (el hambre) que castigaran tamaño ultraje. El terrible demonio de la gula penetró en las entrañas de Erisictón, que desde entonces no pudo saciar sus ganas de comer, hasta el punto de que cuanto más engullía más aumentaba su apetito, gastando todo su patrimonio en comida, aunque para nunca quedar satisfecho. Los alimentos escaseaban de tal manera que su propia hija, Metra, al verle mendigar como un pordiosero zampando hasta inmundicias, decidió recurrir al poder de transformarse en esclava, el cual le había sido concedido por su antiguo amante Poseidón. De este modo, Erisictón pudo sacar beneficios de la venta intermitente de su hija. Mas todos los esfuerzos resultaron inútiles, pues, finalmente, en un arrebató de locura, Erisictón terminó devorándose a sí mismo, poniendo fin así a su tormento.



1 Antonio Tempesta Erisictón talando el árbol sagrado de Deméter. S. XVII



2 Tumba de Tutmosis III, 1500-1450.



3 Ise, Bosque Sagrado.

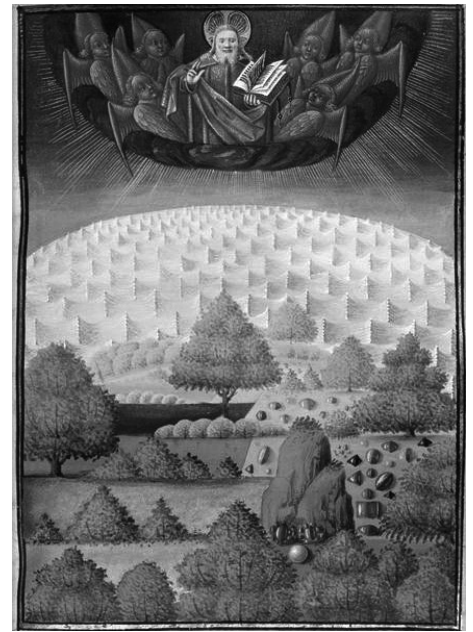
El bosque sagrado es el ámbito predilecto de la narración mitopoeítica en creencias tan ancestrales como el hinduismo, el sintoísmo, el paganismo grecolatino, también de las inveteradas leyendas escandinavas. Desde tiempos remotos, los árboles han sido el centro de la vida religiosa para muchos pueblos, una importante fuente de estímulos para la imaginación mítica. Cultos a los árboles han florecido en diferentes épocas, incluso hoy en día siguen existiendo bosques sagrados en la India o Japón, al igual que los hubo antaño en la Europa precristiana. Ya en las civilizaciones más antiguas, como la del Antiguo Egipto, aparecen varios tipos de árboles sagrados representados en el arte; en el lenguaje jeroglífico el signo para simbolizar árbol semeja un sicomoro, *nehet*, que parece conllevar un especial significado religioso. De acuerdo con el “Libro de los Muertos”, dos sicomoros se hallaban en los flancos de la puerta oriental del cielo, de la que emergía cada mañana el dios sol, Ra. El sicomoro, como árbol de la vida, también fue considerado manifestación de las diosas Nut, Isis, y en especial de Hathor, por lo que se plantaban a menudo cerca de las tumbas, representándose con ubérrimos senos ofrecidos a los difuntos. Igualmente, ser enterrado en ataúdes de madera de sicomoro devolvía a la persona muerta al vientre de la diosa del árbol madre.

Otras inveteradas religiones optaron por la intervención de un Hacedor en su mejor versión de jardinero minucioso y prefirieron ambientar los orígenes de lo creado bajo la apariencia de un Edén, de un Paraíso, un jardín extenso y arreglado que se ofrece bello y agradable, donde además de árboles y flores habitan en dichosa libertad toda clase de animales. Podemos sospechar que antes de la formalización de los primeros jardines existieron simples reajustes del mundo natural. Cargada de valores, como en el caso de los bosques sagrados, la “naturaleza naturada” adquirirá un significado especial, el inherente a un espacio aparte, consagrado a un espíritu o divinidad, o a la memoria de un héroe, con los árboles, las rocas y el agua dispuestos en torno a un santuario, un altar, un templo o dentro de una gruta o cueva. En cualquiera de estas variantes, el lugar adquirirá un significado religioso.

En el Génesis (2.9-15) se describe escuetamente al Paraíso Terrenal o Jardín del Edén, el jardín simbólico por excelencia, como un lugar en el que el hombre, que mora allí por expreso deseo del Dios creador, es feliz inmerso en la Edad de la Inocencia, deleitándose en el pródigo parque en el que árboles y plantas de toda especie le proveen de los alimentos necesarios. Ese mismo Dios dispuso ante el primer hombre, Adán, los animales domésticos, criaturas voladoras de los cielos y bestias salvajes del campo. Las aguas del río provenientes del Este riegan el suelo del jardín paradisíaco, formando cuatro corrientes. El dato de que el ser humano habita desnudo en el Edén permite sospechar un clima templado y agradable.

El relato de la creación del Jardín del Edén ha llegado a través de especificaciones poco detalladas, por lo que lo fundamental de sus peculiaridades se deduce de imaginaciones complacientes que lo ha recreado a lo largo del tiempo, adaptándolo a los conocimientos de cada época, teniendo en cuenta, además, que se ignora su localización geográfica original, un lugar por otro lado inaccesible tras la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal.

Son igualmente abundantes los pasajes en los que el Corán traduce según los términos formales de un jardín geométrico la imagen metafórica del Paraíso que aguarda como recompensa a los fieles respetuosos con sus preceptos. Es constante común el trazado reticular, simétrico, de las partes que lo constituyen, solución proveniente de la tradición de los jardines de origen persa, de los de los reyes aqueménidas en general y del famoso de Ciro en Pasagarda en particular, del que dio noticias Jenofonte en sus textos, que respondía a la inclusión de una cruz dentro de un recinto acotado por muros que lo separaban del territorio exterior. Ese jardín terrestre, *riyad*, dividido en partes por un doble eje cruzado (*charbagh*, "cuatro partes", término heredado del lenguaje persa y universalizado por la tradición renovada de la cultura islámica) es el mismo tipo de recinto de composición matemática ofertado por el texto religioso coránico como Jardín Paradisíaco, no exento de transgresiones morales, pues en él los guerreros inmolados en la *yihad* en defensa de la fe beben vino en abundancia y gozan de los



4 Vincent de Beauvais, S. XIII

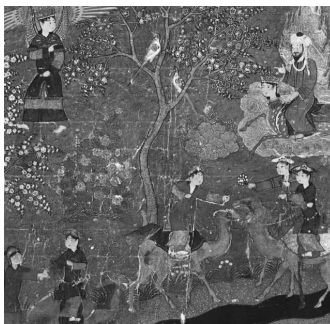


5 Roman de la Rose S. XIII

6 Miraj Nameh. El milagroso viaje de Mahoma S. XV.

7 Eugène Flandin Avenida Char Bagh en Isfahan y mezquita del Shah Sultan Hussein, 1840.

1. En la referida obra *Miraj Nameh*, “El milagroso viaje del Profeta”, una noche, mientras estaba en La Meca, el Profeta Mahoma fue despertado por un ángel y llevado en un caballo alado (*buraq*) de La Meca a Jerusalén, para desde allí ascender hasta la luz divina a través de la escalera de los cielos. Explorando tanto el paraíso como el infierno, se encontró con ángeles y profetas, vio ríos celestiales y hermosas huríes, musulmanes buenos y pecadores. Regresó a La Meca antes del amanecer. La Ascensión Celestial (*mi'radj*) de Mahoma apenas se menciona en el Corán (XVII, 1), pero ha sido referida abundantemente en narraciones tradicionales, una de las más famosas la de Ibn Abbas (686). En uno de los pasajes, cuando Mahoma se aleja del Trono divino, el ángel Gabriel le muestra las maravillas del Paraíso reservadas a los creyentes. Las puertas del Paraíso se presentan coronadas con cúpulas de perlas, jacintos rojos y esmeraldas, todo un gran conjunto arquitectónico de líneas puras, luminosos colores y rica decoración, de la que participan los revestimientos de los muros con cerámica esmaltada policroma. El lecho de los ríos que cruzan el Paraíso está tapizado por piedras de jacinto rojo, el agua es más blanca que la leche, más dulce que la miel, y más olorosa que el musgo. En sus riberas se hallan copas y vasos de oro, de plata, de jacinto, de esmeraldas y de perlas finas, más numerosas que las estrellas del cielo, para que los creyentes pudieran beber con ellas y no volver a sentir la sed nunca más.



placeres sensuales procurados por hermosas huríes, hasta alcanzar la maravillosa visión del árbol de la vida, plantado en medio del Paraíso, un gran ejemplar arbóreo con tronco y ramas cuajadas de perlas y esmeraldas, cargado con frutas de exquisito sabor¹.

El jardín paradisíaco asume el papel de réplica metafórica de los jardines históricos terrestres, y a su vez éstos, en la cultura del Islam, heredan en parte la tradición persa, pero sobre todo la semítica, en la que Adán habitaba en un jardín en contacto con la divinidad. La apropiación y adaptación de conceptos e imágenes heredadas de civilizaciones anteriores delata en la idea del Paraíso islámico influencias persas, cristianas, judías, romanas, incluso árabes preislámicas, imágenes variadas conjugadas en la estética de los jardines islámicos mediante fuentes y juegos de agua, contruidos por diferentes dinastías musulmanas, aunque de todas ellas la primacía la detente la concepción persa. La renovación en su posterior desarrollo como jardines históricos, conformados a partir de los diversos componentes naturales y a tenor de los diferentes paisajes en los que se fue asentando la cultura del Islam, estará determinada por la aceptación de la condición alegórica del “modelo” del jardín coránico.

El ciego poeta John Milton basó en la añoranza del Paraíso el motivo de inspiración de su “Paraíso Perdido” (1667, 1674 segunda edición completa), un Edén capitaneado literariamente por la figura de Satán, demonio combativo de irresistible personalidad, que se nos aparece como un personaje complejo, escéptico libertario, fiero ángel batallador, ángel caído, contrapuesto a una divinidad

fría, matemática e implacable en la realización de sus diseños, de manera que resulta difícil sustraerse a la fascinación del ángel rebelde y al ejército de sus secuaces enfrentados a un Dios con ribetes de desabrido monarca absoluto.

En uno de los pasajes de la obra, bajo la mirada escrutadora de Uriel, un Satán de apariencia angélica contempla alterado por sus pasiones mal disimuladas el panorama del Edén, que en congruencia con el resto del poema por el que se pasea enseñoreado un Dios incompetente, supuesto Todopoderoso limitado en sus facultades creativas, imaginativas y jardineras (siendo Satán la prueba evidente de tales carencias), Milton le devuelve su condición de paisaje rústico sin arreglar, boscoso, con aires de selva pagana, de variados paisajes, en el que el orden de las plantas y de las flores generosamente regaladas por la Natura fértil no ha sido organizado en sistemas regulares ni las flores distribuidas en parterres geométricos siguiendo los dictados de un supuesto refinamiento jardinero, gracias precisamente a la ausencia interventora de un Hacedor incongruente, evidentemente limitado en sus facultades artísticas creativas².

El Sagrado Bosque Nórdico

En la mitología nórdica, de tradición oral, carente de revelaciones o libros sagrados, las imágenes del centro del mundo más conocidas son la montaña cósmica y el árbol del mundo, *Yggdrasill*, un fresno perenne, el nexo entre todo lo existente. Su cima toca el cielo y sus ramas abarcan la tierra, una de sus raíces se hunde en el país de los muertos, la otra llega al de los gigantes y la tercera al de los hombres. Como nos ilustra Mircea Eliade (“Historia de las creencias y las ideas religiosas”) desde que brotó, desde que el mundo fue ordenado por los dioses, *Yggdrasill* estuvo amenazado de ruina, pues un águila comenzó a devorar su follaje, su tronco empezó a pudrirse y la serpiente *Nidhog* se puso a roerle las raíces. Como un lúgubre vaticinio, un día no muy lejano *Yggdrasill* caerá y entonces sobrevendrá el final del mundo³.

Un árbol solitario, por más simbólico que pueda resultar, remite al conjunto del bosque en el que se su figura se multiplica,



8 Gustavo Doré. Ilustración (1866) para “El Paraíso Perdido”, de John Milton.

2. El delicioso Paraíso más próximo ahora, corona con su verde cercado, cual un muro campestre, la cumbre aplanada de una escarpada soledad: las enhiestas laderas de aquel desierto, erizadas de espesas breñas, caprichosas y salvajes, impiden toda entrada. Sobre su clima crecían hasta una elevación inconmensurable, las más altas arboledas de cedros, pinos, abetos y palmeras, que formaban un agreste conjunto; y como sus largas hileras sobreponían follaje, componían un anfiteatro de bosques del más majestuoso aspecto. Más elevada aún que sus cimas, ascendía la verde muralla del Paraíso, ofreciendo a nuestro primer padre una vasta perspectiva sobre las comarcas que rodeaban su imperio. Más alto que aquella muralla, que se extendía circularmente en torno suyo, descollaba un círculo de los más preciados árboles, cargados de los más hermosos frutos. Las flores y los dorados frutos formaban un

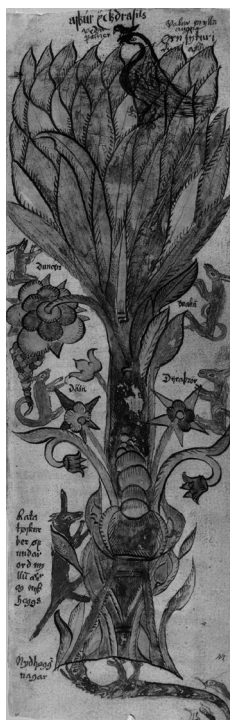
9 Yggdrasill Manuscrito islandés del s. XVII.

10 Yggdrasill, por Wilhelm Wagner. 1882.

rico esmalte de entremezclados colores; el sol esparcía en ellos sus rayos con más placer que en una hermosa nube vespertina o en el húmedo arco que aparece cuando Dios rocía la tierra.

(...) Por el lado del Mediodía, y a través del Edén, pasaba un anchuroso río, que no variaba su curso, sino que se sepultaba bajo la escarpada montaña. Dios había colocado aquella montaña, como el suelo de su elevado jardín, sobre la rápida corriente. La onda atraída hacia lo alto por la dulce sed de la tierra porosa, brotaba de sus venas como límpida fuente y se desparramaba por el jardín, formando innumerables arroyuelos, que, reuniéndose caían desde una rampa escarpada y volvían a encontrar el río, que salía de su oscuro pasaje; dividido éste entonces en cuatro brazos principales, emprendía diferentes caminos, errando por países y reinos famosos, de que es inútil hacer mención aquí.

Digamos más bien, si es que el arte puede hacerlo cómo corrían los tortuosos arroyos de aquella fuente de zafiro sobre perlas orientales y arenas de oro; cómo formando sinuosos laberintos y bajo risueños follajes, esparcían el néctar, visitaban cada planta y nutrían flores dignas del paraíso. Aquellas flores no han sido ordenadas en capas regulares, ni en curiosos ramilletes, por el refinamiento del arte, sino que la generosa Naturaleza las ha distribuido con profusión sobre la colina, por el valle, por la llanura, allí donde el sol de la mañana comunica



donde adquiere su verdadera fuerza natural como partícipe de la intrincada espesura. *Myrkviðr* (del protogermánico *merkwo-widuz*) era el nombre del bosque en la mitología nórdica. La palabra significa “bosque oscuro”, que en lenguas germanas y eslavas se empleaba para hacer referencia a los densos y sombríos bosques de coníferas, en oposición a los claros bosques caducifolios. Como la cultura tradicional escandinava tenía que procurarse ubicaciones idóneas para el acomodo de sus dioses, nace la preocupación y el respeto por la vegetación, por los árboles; el bosque se erige, todo él, en santuario y sus árboles -con raíces buscando las profundidades de la tierra, y ramas abriéndose hacia el amplio horizonte del espacio exterior-, simbolizan la relación constante entre lo que está abajo y lo que está arriba, entre lo inmanente y lo trascendente. Este paisaje nórdico, y su significado, se expande desde las tierras altas del norte hasta los territorios más culturizados

del sur, desde los abundantes bosques y las indomables regiones de Finlandia, Noruega y la Suecia septentrional, hasta las llanuras del sur escandinavo y Dinamarca.

Envuelto en sus leyendas, el bosque resulta siempre lóbrego y misterioso, tanto que es habitual creer ver y oír en él fenómenos extraños, objetos que se agrandan, ruidos y ecos que se distorsionan. Para congraciarse, los pueblos antiguos trataron de “humanizarlo”, de tenerlo como una realidad alternativa poblada de seres parlantes, gesticulantes, pensantes y hasta semovientes, como en *Birnam*, el bosque de Macbeth. Todavía en la actualidad la cultura de la península escandinava refleja cómo sus habitantes han seguido manteniendo estrechos vínculos con el bosque como marco, escenario y condicionante de un espíritu panteísta que anhela la unión con el cosmos; hasta ese punto, entre otros, lo refleja la literatura de E. Ibsen (“Peer Gynt”) o la de Knut Hamsun en “Pan”, una de sus obras maestras de juventud.

En su origen, la profundidad de los bosques sombríos evocaba la idea de la divinidad envuelta en terror y misterio. En las religiones primitivas, cuando los dioses adoptaban forma humana, los bosques sagrados pasaban a ser sus templos, el receptáculo en el que eran venerados, en el que tenían lugar misteriosos sacrificios religiosos, asambleas, fiestas, convirtiéndose todo él en el más sagrado de los santuarios.

El vocablo latino *locus* -bosque sagrado- procede del indoeuropeo *louqos*, que significa claro (del bosque). Por su parte, la voz procedente del latín, *nemus* (bosque, en ocasiones bosque sagrado), se halla vertido en el celta *nemeton* (santuario, lugar sagrado) y en el irlandés *nemed* (cielo); el significado original sería “claro del bosque en el que se celebra un culto” y estaría en relación con el sánscrito *námah* (homenaje). Ambos términos parecen sinónimos y ponen de manifiesto el arcaísmo de la idea del bosque como lugar sagrado, hasta el punto de que algunos autores creen que el bosque sagrado fue el santuario más antiguo, incluso que los *menhires* surgieron como imitación pétreo de los árboles del bosque.

Para los romanos, *locus* indicaba un claro en la espesura, pero por extensión pasó a designar al propio bosque, con lo que no sólo



11 Olaus Magnus Carta Marina 1539.

su primer calor al campo abierto, y allí donde el follaje impenetrable, sombrea los bosquecillos al Mediodía.

Tal era aquel lugar: asilo feliz y campestre de variado aspecto: bosquecillos, cuyos ricos árboles lloran lágrimas de bálsamo y de gomas perfumadas; vergeles cuyos frutos de doradas y tersas pieles y exquisito gusto, penden incitantes, sitio en que se realiza la fábula de las Hespérides, si es cierto este prodigio. Entre aquellos bosquecillos se interponen algunos espacios descubiertos y risueños prados, donde los rebaños pacen la fresca hierba, o bien se elevan colinas plantadas de palmeras, o despliega sus tesoros el florido recinto de algún húmedo valle, lleno de flores de todos colores y de rosas sin espinas. John Milton “*Paraíso Perdido*” Lib. IV, 130 y ss.

3. En la mitología nórdica el mundo humano está representado como un disco plano. El disco está situado en las ramas del árbol del mundo *Yggdrasil*, un fresno que sostiene los nueve mundos, incluido el humano, *Midgard*. En el árbol habitan varias criaturas, como un dragón llamado *Níðhöggr* que muerde las raíces para hacer caer el *Yggdrasil* (y



12 Dodona, Bosque Sagrado.

así conseguir la llegada del *Ragnarök*) o un águila que vive en la rama más alta, desde donde vigila los nueve mundos. Este águila tiene un halcón llamado *Veðrfölnir* en medio de las cejas, que vigila los movimientos. Además hay una ardilla llamada *Ratatösk* que corre de las raíces a la copa llevando noticias falsas del dragón al águila, y viceversa, sembrando la discordia entre ellos. *Asgard*, la región alta del cielo, donde vivían los dioses, estaba localizada en el centro del disco y se podía llegar caminando por el arco iris (el puente *Bifröst*, guardado por *Heimdallr*, estaba provisto de un gran cuerno con el que avisaba cada vez que un *Aesir* o un *Vanir* lo cruzaba). Los gigantes vivían en un lugar llamado *Jotunheim*.

era sagrado el claro, sino todo el arbolado, ya que para limpiarlo y podar las ramas inútiles era preciso observar ciertos rituales, como el sacrificio de un cerdo a la divinidad boscosa antes de que el hacha se atreviese a tocar un solo esqueje. La plegaria que los romanos dirigían a la divinidad del *locus* parece ser ciertamente arcaica, contenía una frase de compromiso que se utilizaba en caso de duda sobre cuál fuese la divinidad a la que se imprecaba. Los *loci* podían estar advocados a las divinidades más dispares y, por ello, sería arriesgado presuponer de antemano la identificación de la divinidad de un bosque concreto, dado que, en verdad, todo él era realmente sagrado.

En cuanto partícipe del mundo sagrado, el bosque es lo suficientemente misterioso y trascendental como para ser susceptible de convertirse en un santuario específico, acotado por una masa vegetal compacta, sito al margen del espacio habitado por cualquier grupo social. El árbol solitario, por su parte, ocupa un terreno reducido y no presenta más misterio que el de sus características vegetales. Puede compartir, por lo tanto, el mismo hábitat que cualquier humano y se deja examinar detenidamente, de modo que sus cualidades distintivas, diferentes a las de cualquier árbol de otra especie, le permiten ser consagrado y convertirse en símbolo de una divinidad concreta en base a la relación de semejanza entre las propiedades naturales del árbol y las inefables de la divinidad. En el bosque, al contrario, no importa la clase de árboles que lo conforman, no son sus peculiaridades individuales lo que interesa, sino las del conjunto de los árboles en sí, por lo que el bosque sagrado resulta susceptible de ser consagrado a múltiples divinidades.

Sin embargo, en algunas ocasiones el árbol singular puede llegar a adquirir un evidente protagonismo. En la civilización grecolatina existían bosques sagrados de toda clase de árboles, como el de Dodona, uno de los primeros centros de la religión y la cultura de la antigua Grecia, de encinas proféticas; el de álamos negros de Perséfone, en el Tártaro; el de plátanos gigantes, a orillas del Pireo, cuyos troncos carcomidos eran habitables; el de mirtos dedicados a Venus, en la isla de Pafos y en Citea; el de laureles, consagrado a Apolo, o, en el otro extremo del mundo, el



de las *ashokas* (*saraka indica*) de la mitología india, que formaban el bosque al que se retiró Maya para apoyarse en las ramas de uno de sus árboles y dar a luz a Buda, la arboleda donde Hanuman encontró refugiada a Sita⁴.

Como nos narra J. G. Frazer en su monumental estudio “La rama dorada” (1922), en la historia religiosa de los pueblos germánicos, nórdicos y centroeuropeos, el bosque desempeñó un papel decisivo, más teniendo en cuenta que en los albores de la historia Europa estaba cubierta por inmensas selvas vírgenes en las que los escasos claros debían parecer islas en un océano de verdor. La investigación de las denominaciones teutónicas de templo sugieren como probable que, entre los germanos, los santuarios primevos fueran los propios bosques. Entre los celtas era bien conocido el culto de los druidas al roble, y el término para designar santuario parece ser similar al latino *nemus*, “bosque”, que todavía perdura en la voz *Nemi*, o lo que es lo mismo, la localización del paisaje selvático del Lazio romano, escenario de una extraña tragedia en el lago y bosque de Nemi, sede del santuario dedicado a Diana *Nemorensis*, dentro del cual se adoraba a un roble sagrado, árbol

13 Bodh Gaya Un pequeño templo bajo el árbol Bodhi, c. 1810. El árbol de Bodhi es el mismo que el El árbol Ashoka, también llamada *Saraca Indica*. Fue mencionado en el Rig Veda, ca. 1000 a.C.

4. Es bien sabido que los árboles ocupan un lugar destacado en la cultura y la mitología de la antigua Grecia. Pausanias describe los bosques sagrados de Asclepio en Epidauro (II, 27. 1), de Argus en Laconia (III, 4. 1), y un bosque sagrado de plátanos en Lerna (II, 38, 1, 2, 8). En la tierra de Colofón en Jonia hubo un bosquecillo de fresnos consagrados a Apolo (VII, 5. 10), y una arboleda sagrada en Lycosura, incluido un olivo y una encina que crecían de la misma raíz (VIII, 37. 10). Tal vez la más famosa arboleda de plátanos fue la consagrada a Zeus, conocida como el *Altis*, en Olimpia (V, 27. 1, 11). El roble también estaba consagrado a Zeus, especialmente en el santuario de Dodona, que también servía como oráculo, pues el susurro de las hojas era considerado como la voz de Zeus y sus sonidos interpretados por sacerdotisas. El roble también era consagrado a Pan, mientras que el mirto estaba consagrado a Afrodita. En el *Pandrosium* cerca del templo conocido como el *Erecteion* (421-405 a C) en la Acrópolis de Atenas, además de muchos otros signos y restos del pasado mítico de la ciudad -un pozo de agua salada y una marca en forma de tridente de Poseidón en una roca- también podía verse un olivo consagrado a la diosa Atenea. En varios mitos, las mujeres y los hombres se transforman con frecuencia en árboles: Atys en un pino, Smilax en un tejo, y Dafne en un laurel, que estaba advocado a Apolo.



5. Según Lucano y Pomponio Mela, los celtas de la Galia adoraban a los bosques, una práctica que Tácito y Dion Casio aseguran que también era practicada entre los celtas en Gran Bretaña. Los romanos usaban la palabra *nemeton* para designar a estos bosques sagrados. Un robledal sagrado en Galacia (Asia Menor), por ejemplo, fue llamado *Drunemeton* (Estrabón, *Geographica*, XII, 5, 1). La palabra también se incorporó a muchos de los nombres de ciudades y fortalezas, tales como *Vernemeton*, cerca de Leicester, en Inglaterra.

Los nombres de algunas tribus celtas de la Galia reflejan la veneración de los árboles, como la de Eburones (la tribu del tejo), Lemovices (la gente del olmo). Un tronco de árbol o un árbol entero se incluyó con frecuencia entre los exvotos colocados en fosas o pozos rituales cavados en el suelo. Los celtas creían que los árboles eran fuentes de sabiduría sagrada, y la avellana, en particular, se asoció con la sabiduría de los druidas.

central en el mito de Eneas, quien fue informado por la Sibila de Cumas de que tenía que arrancar una rama de hojas doradas (posiblemente muérdago) para protegerse cuando se aventurara en el Hades en busca del consejo de su padre muerto. Es justamente este pasaje virgiliano, la representación pictórica del mismo por J. M. W. Turner ("*La rama dorada*", 1834) lo que inspiró y dio pie al citado ensayo de J. G. Frazer.

Historiadores griegos y romanos como Estrabón, Diodoro Sículo, Posidonio, Publius Aufidius Bassus; obras como *Bella Germaniae*, de Plinio el Viejo, o los *Commentarii de Bello Gallico*, de Julio César, se refieren someramente a los pueblos "bárbaros" que habitaban allende las fronteras de la civilización "clásica"⁵. Basándose en todos ellos, más las noticias recopiladas de las narraciones orales de soldados, mercaderes y viajeros que regresaban del otro lado del Rin, pues nunca viajó en persona, en el año 98 d. C., Cayo Cornelio Tácito (55-120) publicó el librito *De origine et situ Germanorum*, "Sobre el origen y territorio de los Germanos", conocido también como *Germania*, en el que describe a los diferentes pueblos germanos y las características de sus países, geografía física, instituciones, vida privada y cotidiana, aspectos militares.

A pesar de la presunción de objetividad, Tácito no renuncia a reflejar su visión personal sobre los germanos y sus relaciones con Roma. Su intención era mostrar cómo entre los pueblos habitantes de los márgenes del Imperio se seguían cultivando virtudes que en otro tiempo habían prevalecido en Roma, los viejos valores de la austeridad, la dignidad y el valor militar, al tiempo que veía con simpatía cualidades características de estas poblaciones: primitivismo, proximidad a la naturaleza, pureza y rusticidad. La comparación con la Roma del momento está siempre presente de forma explícita o implícita, y la vetusta Roma no sale precisamente bien parada, pues el cronista la considera afectada por un irreversible espíritu decadente.

Aunque relata también sus defectos -afición a la bebida y el juego, tendencia a la inactividad en tiempos de paz y una tremenda indisciplina militar-, la opinión de Tácito, tal como lo recrea historiográficamente Christoffer Harlang (“Espacios Nórdicos”), puede entenderse como el primer acercamiento positivo a la idiosincrasia de los pueblos germanos, tildados de personas valientes, amantes de la libertad, que viven lejos en el tiempo histórico y en el espacio, en la periferia del Imperio a todos los efectos, constituyendo en sí mismos el reflejo de la anormalidad de la civilización (romana). Llama igualmente la atención del historiador romano cómo, dentro de su primitivismo, percibían la naturaleza como un proceso creativo que imprimía carácter a toda su civilización, de modo que se podía concluir de tal comparación que las personas que vivían alejadas del “centro” (del Imperio) se encontraban en un estado de evolución cercano al de los antepasados romanos. Vislumbraba además Tácito cómo los germanos constituían un peligro real para Roma, cuyo deterioro moral la incapacitaba para una defensa eficaz. Sus virtudes guerreras los hacían superiores a los ejércitos romanos, preocupados en muchas ocasiones por intereses que nada tenían que ver con la defensa del imperio. No duda igualmente Tácito en expresar su admiración por ellos cuando los califica de pueblo pequeño, pero enorme por su gloria, pueblo varias veces derrotado, pero nunca sometido⁶.



15 Olaus Magnus. *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1555.

6. Históricamente, las tribus germánicas son originarias del norte de la Península Escandinava, donde se instalaron desde el 500 AC, aunque luego se expandieron por gran parte de la Europa Central. Lingüísticamente estos grupos se encuentran emparentados con la rama indoeuropea (escandinavo, anglosajón, frisón y gótico). La etimología de la palabra “germano” está mediatizada por un pasado no siempre muy claro, pero existen dos posibilidades interesantes: la primera de ellas, hace referencia a la palabra *heer* (guerra) y *mann* (hombre), por lo tanto germano significaría “guerrero”. Sin embargo, por el momento, todo parece indicar que el término deriva del celta (galo) *carmanos* que significa “los que gritan”. Es posible que los antiguos galos hayan observado este rasgo distintivo en los germanos antes de lanzarse a la lucha como método de intimidación; lo cierto es que originalmente el vocablo ha sido usado por Posidonio de Apamea y difundido por Caius Julius Caesar cuando escribió sus *Testimonii*. Ahora bien, también se observa cierta similitud con la palabra latina *cormanus* -*cor* (corazón) y *manus* (mano)-, cuyo significado es “quienes hablan con la mano en el corazón”.

En época romana, los germanos habían descendido hasta ocupar los márgenes del

río Rin y porciones de la Galia; diversas incursiones primero contra las tribus galas (célticas) y luego contra los romanos, le dieron a los germanos una fama de “bravos guerreros”. Aunque gran parte de ellos eran tribus pacíficas y agricultoras, pronto comenzaron a practicar la guerra como su principal actividad.

Como se ha comentado anteriormente, aún cuando estas tribus no dejaron un corpus escrito de su mitología, diferentes tradiciones orales fueron transmitiéndose de generación en generación, conformando lo que actualmente se conoce como la mitología germánica. No obstante, las leyendas y los dioses fueron adquiriendo diferentes interpretaciones, sentidos y connotaciones, dependiendo de los diferentes pueblos que componían este grupo social.

A diferencia de lo que escribió Tácito, estas tribus tenían una mitología nada “simple” ni “primitiva”, en todo caso “ambigua” y sumamente compleja. Uno de los aspectos destacado de sus creencias tenía relación con la adoración de la naturaleza (sobre todo el agua y el fuego) suma protectora y fuente de recursos, considerando la pequeñez humana como un hecho frente al cosmos y a los dioses.

7. La *Edda Poética* o *Edda Mayor* es una colección de poemas preservados en el manuscrito medieval islandés conocido como *Codex Regius*. Junto con la *Edda Prosaica* de Snorri Sturluson, la *Edda Poética* es la fuente existente más importante sobre mitología escandinava y leyendas heroicas germanas. El *Codex Regius* fue escrito en el siglo XIII, pero no se supo nada de su paradero hasta 1643 cuando llegó a las manos de Brynjólfur Sveinsson, obispo de Skálholt. Por ese entonces las versiones de la *Edda*

Una incógnita importante en la interpretación de la mitología nórdica radica en que la información propia de la que se tiene conocimiento fue escrita tardíamente, en época cristiana. Es el caso de la *Edda Menor* y la *Heimskringla*, redactadas por Snorri Sturluson en el siglo XIII, cuando Islandia llevaba ya dos siglos cristianizada, por lo que inevitablemente Snorri se vio influido por un punto de vista esencialmente cristiano. La *Heimskringla* aporta algunas interesantes aclaraciones al problema planteado. Snorri presenta a Odín como un líder militar humano, procedente de Asia, que adquiere poderes mágicos, conquista Suecia y a su muerte se convierte en un semidiós, rebajándosele de este modo su graduación olímpica. En la *Heimskringla*, Snorri registra detalladamente el duro trance de cómo Olaf Haraldsson (Olaf II el Santo, rey entre 1015 y 1030) convirtió expeditivamente a los escandinavos a la fe cristiana⁷.

En Islandia, tratando de evitar una guerra civil, el parlamento votó a favor del cristianismo, pero toleró el paganismo en la privacidad de cada hogar. Suecia, a su vez, soportó una serie de guerras civiles durante el siglo XI, las cuales terminaron con el incendio del famoso Templo de Upsala. Sin embargo, la conversión coercitiva fue escasamente esgrimida en las zonas donde se adoraba a los dioses nórdicos, aunque el clero cristiano hizo todo lo posible por convencer de que en el panteón nórdico todos eran demonios, pero su éxito fue limitado y los dioses nunca se volvieron *maléficos* en las creencias populares de la mayor parte de Escandinavia.

Por lo demás, se ha conservado escasa información al respecto desde el siglo XIV al XVIII, excepto las noticias procuradas por el clero, como las que Olaus Magnus (*Historia de Gentibus Septentrionalibus*, 1555), arzobispo católico de Upsala en el exilio romano, escribió acerca de las dificultades para extinguir las antiguas creencias, de manera que de ello se deduce que en la superficie de tantas tradiciones escandinavas sobrevivieron los dioses de la mitología nórdica, así como tantos otros seres sobrenaturales característicos del folclore⁸. En cuanto texto informativo de la sociedad escandinava y su pasado, *Historia de los Pueblos del Norte*, sus diferentes circunstancias y condiciones, actividades y deportes, oficios, la estructura social y el modo de vida, las guerras, los edificios y



equipos de trabajo, pozos y minas, cosas maravillosas, animales y naturaleza, da fe de las ambiciosas pretensiones de la empresa artística y literaria. Y entre los abundantes grabados, motivo en parte de su positiva recepción, aparece la más antigua imagen de la construcción de una casa de madera en aquellas tierras.

En Upsala precisamente, la antigua capital religiosa de Suecia, existía un bosque sagrado de coníferas en el que todos y cada uno de los árboles eran considerados divinos. En tiempos precristianos fue consagrado en el lugar un templo para venerar a los dioses del panteón nórdico, del que apenas se sabe más, pues lo poco conocido lo es por citas en sagas y narraciones datadas a partir del siglo XI, y por las actuales excavaciones. Según Adán de Bremen (s. XI) el resplandeciente templo estaba construido todo él con oro:

Los suecos poseían un templo muy famoso, que llevaba el nombre de Upsala, y que no se hallaba muy alejado de la ciudad de Sigtunaa. Este templo estaba construido totalmente con oro. (...) El templo está rodeado con una cadena de oro que cuelga en la fachada y deslumbra a los visitantes porque el santuario propiamente dicho se encuentra en el valle y está rodeado, como un teatro, por montañas.

16 Snorri Sturluson. Manuscrito de la Edda Prosaica, 1666, mostrando a Odín, Heimdallr, Sleipnir y otras figuras de la mitología nórdica.

17 Ilustración del ciego Höðr matando a Baldr, de un manuscrito islandés del siglo XVIII.

de Snorri eran bien conocidas en Islandia, pero los eruditos especulaban que había otra, una *Edda Mayor* que contenía los poemas paganos que Snorri cita en su libro. Cuando se descubrió el *Codex Regius Brynjólfur* atribuyó el manuscrito a Sæmundr el Sabio, un sacerdote islandés del siglo XII. Sin embargo, aunque esta atribución es rechazada por los eruditos modernos, el título *La Edda de Sæmundar* aún puede verse en ocasiones. El obispo Brynjólfur envió el *Codex Regius* como un regalo al rey danés, y de ahí el nombre. Ha sido guardado durante siglos en la Biblioteca Real Danesa pero en 1971 fue devuelto a Islandia.

La *Edda Prosaica*, conocida también como la *Edda Menor* o la *Edda de Snorri* es un manual de poética que contiene historias mitológicas. Su propósito fue permitir a los poetas y lectores islandeses entender la sutileza del verso aliterativo, y comprender el significado de los muchos *kenningar* que eran usados en la poesía escáldica. Fue escrita por el erudito e historiador islandés Snorri Sturluson cerca del año 1220. Sobrevivió en siete manuscritos principales, escritos entre el 1300 y el 1600.

8. Olaus Magnus, o Magni nació en octubre de 1490 en Östergötland, Suecia, y murió el 1 de agosto de 1557 en Roma. Escritor, cartógrafo y eclesiástico, pionero en trabajos



18 Olaus Magnus. *Historia de gentibus septentrionalibus*, 1555.

históricos y antropológicos sobre el norte de Europa, su obra fundamental fue la *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, editada en Roma en 1555, que trata sobre la geografía, costumbres, tradiciones y leyendas de los pueblos escandinavos y de la Europa nórdica. El éxito se vio reforzado por los numerosos esquemas y grabados de personas y costumbres de una civilización hasta entonces prácticamente desconocida en el resto de Europa.

(...) Thor es el más poderoso de los dioses y gobierna sobre el trueno y el relámpago, el viento y la lluvia, la luz del sol y las cosechas. Se sienta en el centro con un cetro (Mjólnir) en su mano, y a su lado están Odín, el dios de la guerra, con su armadura completa y Frey, el dios de la paz y el amor, caracterizado con un gran falo. Todos los dioses paganos tienen sus sacerdotes quienes les ofrecen los sacrificios de la gente. Si hay enfermedades o hambruna, se hacen sacrificios a Thor, si hay guerra a Odín y si hay matrimonios a Frey. Cada noveno año hay un blót de nueve días, una fiesta común para todos en Suecia. Luego sacrifican nueve machos de cada especie, incluso hombres, y sus cuerpos son colgados de las ramas de una arboleda cerca del templo. Nadie está eximido de este blót y todos envían regalos al santuario, incluso los reyes. Aquellos que son cristianos deben pagar una multa para no participar del blót.

El sincretismo politeísta y cristiano formaba parte de la idea del templo de Upsala, pero poco más se puede añadir al respecto. Las controversias, no exentas de tintes nacionalistas, se centran en la localización exacta en Gamla Upsala y en dilucidar si en realidad fue un edificio religioso, o no. Las iglesias cristianas solían construirse y consagrarse sobre antiguos templos paganos y otros emplazamientos de usos rituales, quedando en lo nuevo la huella de lo anterior, no sólo materialmente, sino incluso desde el punto de vista de la liturgia y de las creencias. En este sentido, se sabe que en el interior del templo de Upsala había tres figuras de madera que representaban a dioses primigenios: Odín (dios de la guerra), Thor (dios del trueno y el clima) y Freyr (dios de la paz y la fertilidad).

Ise, el Sagrado Bosque Sintoísta

Aún en la actualidad la dicotomía *Jomon/Yayoi* sigue estando presente en las controversias sobre las raíces de la cultura japonesa, un debate carente de conclusiones excluyentes. Las pesquisas sobre los fundamentos de la arquitectura japonesa gozan del documento excepcional del santuario de Ise, referencia indiscutible del significado de "lo japonés", una construcción

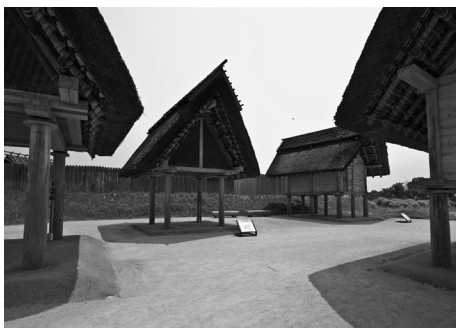


mantenida y repetida fiel a sí misma a lo largo del tiempo, hecha a escala humana, representación de la esencialidad de la primera arquitectura japonesa prefabricada de madera, prueba del genio de la carpintería. Redimido de sí mismo, Ise, santuario cobijado en el corazón del bosque, evoca la presencia de la divinidad invisible y deviene el arquetipo de la arquitectura histórica nacional.

En complejos arqueológicos como los de *Toro* (Shizuoka) o *Yoshinogari* (Kyushu), ambos de época *Yayoi*, las evidencias materiales de las casas y almacenes de arroz delatan su ascendencia formal sobre los primeros templos sintoístas, de manera que en éstos se conciliaban simbólicamente, en el seno del bosque sagrado, las necesidades alimenticias de los hombres y las espirituales de los dioses. Graneros y templos participan de similitudes materiales y formales, como la construcción en madera sin tratamiento ni revestimiento alguno, el soporte sobre pilotes, la cubierta de paja, los adornos metálicos, trocándose en los recintos sagrados el espacio del almacén del grano por la Cámara del Tesoro, una forma sublimada de casa rural, como los definiría el arquitecto alemán Bruno Taut tras su visita al lugar en el año 1933.



20 Toro (Shizuoka)



21 Yoshinogari (Kyushu)

Una morada especial, eso sí, renovada metáfora de la cabaña primitiva regida constructivamente por sistemas de estandarización y modulación más complejos y ritualizados.

Sin embargo, hasta los años treinta del siglo XX, Ise no atrajo la atención de los historiadores y arquitectos japoneses. El reputado profesor de la Universidad Imperial de Tokio, Chuta Ito (1867-1954), que ya en la adelantada fecha de 1898 había investigado las características de la arquitectura antigua japonesa, remontaba sus orígenes a tradiciones procedentes de los lejanos mares del Sur, de lo que se deducía la existencia de un ascendente con una personalidad ajena a cualquier rasgo originario netamente japonés, según la presunción del origen asiático continental, y una consecuente valoración del santuario lejos de su posterior conversión en símbolo de la arquitectura nacional.

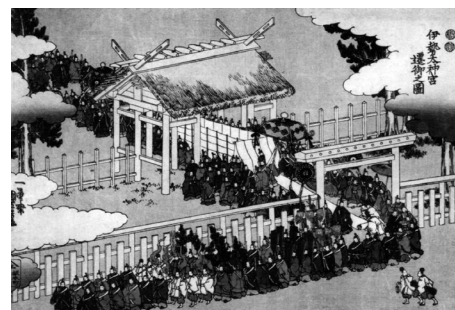
Por su parte, en las mismas fechas, el prestigioso arquitecto y escritor Sutemi Horiguchi (1895-1984) confería a Ise rasgos originales del “estilo japonés”, en tanto que, en este atribulado debate de ideas y genealogías confusas, Bruno Taut, tras su reveladora visita, comparaba a Ise con el Partenón, inscribiendo su magisterio arquitectónico en la misma escala de valores de las grandes obras occidentales. En el Japón ocupado de la posguerra, Kenzo Tange (1913-2005) se sumó a la exégesis de un Ise como inagotable fuente de estímulos y aprendizaje enriquecedor, siendo éste su segundo acercamiento de enjundia a la arquitectura tradicional. (*Ise, Prototype of Japanese Architecture*, publicación en inglés de 1965, traducción del texto original en lengua japonesa, aparecido en 1961, en coautoría con Noboru Kawazoe y acompañado con las fotografías de Yoshi Watanabe).

Ise y el Kenzo Tange de posguerra escribían de este modo su segundo capítulo cooperativo, en pos de la búsqueda de la modernidad en las raíces de la tradición, pero lejos ahora de la recuperación filológica de los proyectos de los primeros años cuarenta, búsquedas teñidas de un regio nacionalismo y tintes románticos evocadores, en la línea de la estrategia interpretativa de Hideto Kishida (1899-1966), que veía en la arquitectura sintoísta las bases de un lenguaje nacional moderno. O las sugerencias poéticas

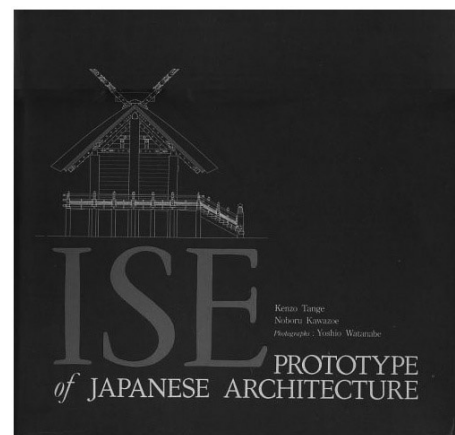
del escritor y arquitecto Michizo Tachihara (1914-1939), esbozador de una renovada idea romántica del Japón contemporáneo, pues lo que resalta en la indagación de Kenzo Tange en ésta es su análisis de la estructura profunda de Ise, de su “filosofía”.

Lo que Kenzo Tange constata y admira del pasado arquitectónico nacional son sus leyes no escritas sobre la prevalencia del sentido de los ciclos y el concepto del crecimiento permanente, la perseverancia de la idea de la continuidad, la prolongación de los fenómenos durante más de mil doscientos años, la sabiduría intangible de un fenómeno, Ise, en el que el material efímero de la construcción, la madera renovada cada veinte años, constituye el mero sustento visible realizado con los árboles del bosque cercano, de una pervivencia trascendente, la de una “tradición invisible”, todo un ejemplo casuístico de lo japonés que había construido la esencia de su tradición idiosincrásica sobre una paradójica dualidad, la del equilibrio entre la impermanencia (budista) y transitoriedad de lo material y la estabilidad y continuidad (sintoísta) de los valores conceptuales; el poder de impresionar, sugestionar y perdurar de la idea de lo monumental en la arquitectura más allá de cualquiera de sus circunstancias contingentes.

Resguardados en su boscoso ambiente natural, los santuarios de Ise se han venido manteniendo fieles a sí mismos, materialmente puros, rehaciéndose siglo tras siglo, de generación en generación, en su topos poético, una masa de verdor regada por el río Isuzu sobre la planicie costera de la península de Kii, prefectura de Mie. El recinto general lo conforman un conjunto de más de un centenar de grandes y pequeñas estructuras templarias, presididas por el santuario principal, Ise Jingu, o, para distinguirlo del segundo gran santuario, denominado Toyouk Daijingu, o Geku, “santuario exterior”, el antaño conocido como Ko Daijingu, “santuario Imperial”, ha pasado a ser identificado como Ise Naiku, el “santuario interior”, advocado a la deidad solar Amaterasu que, sin abdicar un ápice de su función de centro religioso de peregrinación y de culto a los dioses *kami* en los claros del bosque, constituye todo un canto al diálogo entre la arquitectura y la naturaleza, la continuidad verosímil entre los tipos arquitectónicos vernaculares, los graneros

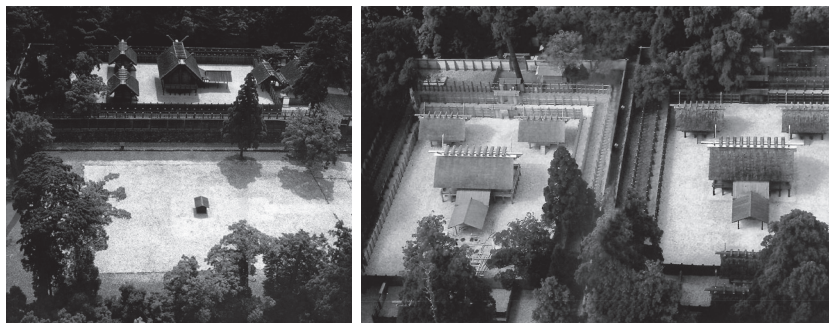


22 Kuniyoshi Representación de la Reubicación del Gran Santuario de Ise, 1849.



23 Kenzo Tange, Noboru Kawazoe, *Ise, Prototype of Japanese Architecture*, 1965 (1961).

24 Santuario Ise Naiku, con el solar adyacente vacío y durante el mes de convivencia de los templos antiguos y nuevos. Parte del santuario de Ise Naiku con el espacio de los templos desmontados.



de arroz elevados como palafitos y con forma de cabaña primitiva, y su apropiación y trasvase a modelos cultos religiosos.

Los elaborados análisis de Kenzo Tange parten de un discurso que busca ante todo poner de relieve la integración de la arquitectura con el ambiente natural y la historia, un alegato disciplinar liberado de adornos nacionalistas postizos, más tamizado, consecuencia de los cambios sobrevenidos en el estatus de Ise, y en el propio pensamiento de Kenzo Tange tras la victoria de las Tropas Aliadas sobre Japón en 1945 y la drástica separación establecida entre los poderes civiles y religiosos, pues el autor deja escrita y sentada una redefinición de la arquitectura de Ise como un símbolo abstracto de la nación, como un producto cultural, por encima de cualquier otra apropiación coyuntural interesada, bien de signo político afecto al poder y la autoridad de la familia imperial, o religioso, relativo a la institución del ritual sintoísta sobre la base de los festivales populares, plagados de cultos animistas en alabanza a los dioses protectores de la creación y de las cosechas.

Con Ise, el más abstracto y primario de los santuarios sintoístas japoneses, se abría, y cerraba, el último debate plausible sobre la identidad de la cultura japonesa, y Kenzo Tange participa en esa oportunidad de la obsesión recurrente por dilucidar los orígenes y la permanencia de su arquitectura, tanto desde el punto de vista antropológico, como del histórico, religioso y mitológico. Recinto atávico del culto imperial, datado desde al menos el siglo VIII, en Ise se fusionan de manera sincrética la doctrina sintoísta con la budista, y en esa identidad dual y dúctil descansan parte de



25 Santuario Ise Naiku.

26 Santuario Ise Naiku.

las razones de su perdurabilidad, narración luego encubierta subrepticamente con los velos interesados del misterioso ceremonial y de su simbólica inaccesibilidad.

Ante tantas ambigüedades y enigmas cautivados por el origen histórico del ritual, Sutemi Horiguchi había desenmascarado la existencia de cambios aleatorios en el devenir histórico del santuario, efectuados tanto en la sistematización organizativa de los templos, como en los mismos procedimientos del ritual. Y lo demostró debidamente documentado, pues aquel lugar ancestral del culto imperial había sido recuperado con nuevos bríos desde la restauración de la época Meiji, a partir de 1868, mediante datos y hechos fabricados e incorporados en los vacíos producidos por la propia ambigüedad de la narración mitológica de los orígenes, del fatigoso protocolo repetido de su reconstrucción, pues en Ise, por su especial idiosincrasia, se plantea eternamente un encadenamiento de auténticos primeros principios universales, el arduo problema histórico y estético del origen, del inicio, de la continuidad y de la permanencia.

Para Sutemi Horiguchi lo único cierto y demostrable era el hecho indiscutible de la fabricación del origen, en definitiva, un enésimo caso de invención de la tradición, lo que concede amplios márgenes a la libre interpretación del ceremonial de la reconstrucción, *shikinenzokan*, previo transporte de la madera sagrada, *shintai*. Una certeza que desdice la creencia y obligación de someterse a rígidas reglas del ritual, *Onamesai*, tanto en el catálogo de las ornamentaciones, *tsumakazari*, como en el *kiwari*, el sistema de proporciones empleado. En medio

27 Yoshitoshi: "Emperador Jimmu", 1876-1882.

28 Símbolos imperiales en el interior del templo Naiku de Ise.



de un mar de incertidumbres, lo único que parece mantenerse fiel a su esencia es la estricta identidad formal, la constancia genética de los contenidos constructivos frente a los condicionantes externos. Por esa exacta razón, desde ese convencimiento, en la reconstrucción de 1953, a la que asistió como autoridad invitada Kenzo Tange, se eliminó gran parte de la decoración sobreañadida a lo largo del tiempo a la estructura de los templos, volviéndose a las formas "auténticas" sometidas a la autoridad cómplice de la estética de la arquitectura moderna, depurada y racional.

Ise y su reconstrucción ilustra sobre el valor del esfuerzo por mantener la identidad substancial, y cada veinte años el ceremonial de la sustitución (*shikinen sengu*, o "transferencia de la divinidad al nuevo santuario en el año del festival") imparte lecciones de regeneración biológica, en cierto sentido de afinidades metabolistas, por medio de un proceso de reemplazo de formas que se han venido regenerando isomórficamente siglo tras siglo. Cada veinte años, Ise se replica a sí mismo con los contingentes de madera de ciprés japonés, *hinoki*, que le procura solícito el bosque circundante. La invariabilidad de sus elementos constitutivos garantiza la preservación de su identidad, que es tanto como afirmar que se está protegiendo la forma pura del arquetipo.



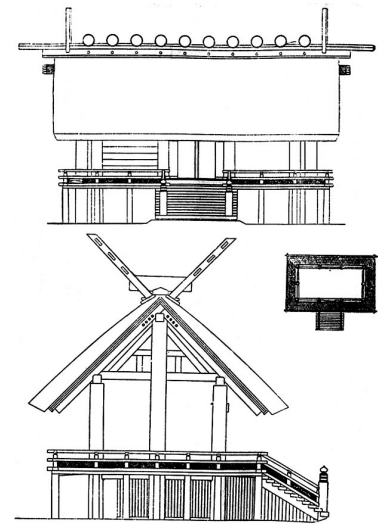
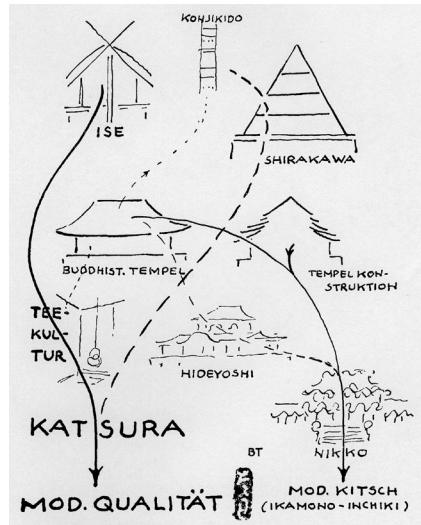
29 Puente sagrado y ceremonia sobre el río Isuzu, en Ise.

Ise, tal como analiza Arata Isozaki en su texto *Japan-ness in Architecture*, y en concreto en los pasajes relativos a la problemática interpretativa y el relevante papel detentado en su exégesis por su antiguo maestro, Kenzo Tange, invita cada veinte años a asistir a la reconstrucción/reproducción de un ciego mecanismo de la historia, cara a preservar la identidad al margen del paso del tiempo. En cada reconstrucción, en secreta oscuridad, se escenifica la repetición del primer momento original, se vuelve a regenerar el acto de la creación primitiva fundacional, lo que es tanto como asistir a la renovación constante de la idea de la eternidad repitiéndose igual a sí misma.

Ise, por supuesto, plantea interrogantes a los que, entre otras, la publicación de Kenzo Tange trataba de dar respuesta desde distintos ángulos de comprensión analítica, más allá de su mera entronización como símbolo perenne de lo japonés: inspiración del prototipo en antiguas construcciones destinadas a almacenes de arroz, lo que explicaría la concepción de los templos como receptáculos sin ventanas; tensión estética entre transparencia y opacidad, que se concluye de lo mismo; jerarquía espacial de la

30 Bruno Taut: Esquema de la evolución de la arquitectura japonesa.

31 Katsukichi Hattori. *Ise. History of the Japanese Architecture 1933.*



disposición axial del recorrido, todo un conjunto de indicios que delatan que Ise no es el resultado de un desarrollo específico, sino el consciente producto de un sincretismo, un eclecticismo identitario del alma del diseño japonés, lo que se impone finalmente como su principal rasgo genealógico. Como no podía ser menos en una narración contemporánea acerca de los primeros principios de una tradición persistente, entre la nebulosa mítica y oscura de lo misterioso y la certidumbre intuitiva de la procedencia del arquetipo –budista chino del siglo VII- los síntomas del proceso, la “japonesización” del modelo importado muestra ser una constante nacional identitaria, sea en las oscuras etapas del inicio, sea en la perpetua reconstrucción, o en la actitud con la que se vuelve a reincidir con perseverancia admirable en el tiempo presente, el de Kenzo Tange, y el actual. Ise, o la tradición renovadora.

Pero lo cierto es también que en cada reconstrucción existe un margen para la revisión, la posibilidad de verificar con el fin de restablecer la forma más pura, la esencia del arquetipo, la oportunidad de recuperar el momento germinal del proceso, como señaló en su día Joseph Rykwert, pero de un inicio que en sí mismo es una ficción legendaria, el mito del origen, la fábula de lo primigenio, la divisa romántica de lo innato, del arquetipo

despojado de cualquier aditamento, de todo ornato añadido innecesario, pues como en todo proceso de conocimiento racional en pos de la verdad, detrás de los velos del oscurantismo religioso ha de buscarse y concluirse, sin más, el fundamento evidente de todas las cosas.

Benarés, el Bosque Ausente

Benarés, la más irreal, más india y más santa de las ciudades sagradas del Indostán, fue una vez un bosque sagrado. De hecho, en muchas obras de la literatura védica era conocida y se la describe como *Anandavana*, “El Bosque de la Felicidad”. La grandiosa cosmogonía hindú, cautivadora de la imaginación mitopoética, se fraguó en medio de aquella floresta encantadora, de manera que las noticias históricas sobre la antigua Kashi están envueltas en un aura de paraíso boscoso. La leyenda dice también que fue construida sobre un bosque tapizado de hierba sagrada, *kasa*. Muchos creyentes llegan a afirmar que los templos ya existían cuando Benarés era *Anandavana*, que en aquellos sus tiempos idílicos la naturaleza resaltaba la prestancia de los mismos, acentuaba el aura de santidad, que relucían brillantes bajo el sol y la luna, rodeados por árboles portentosos, arroyos, plantas y flores. Por sí sola Benarés ha generado una específica *Kashi Purana*, su propia historia sagrada contada a través de mitos y leyendas, que la embargan en una misteriosa atmósfera mítica equivalente a la que vela su panorama bajo las persistentes nieblas decembrinas de la mañana.

Según la literatura puránica, Siva, personificación de *tamas*, la inercia centrífuga, la tendencia hacia la dispersión, la desintegración, la aniquilación, se comprometió a no abandonar nunca Benarés, apodada a raíz del juramento divino *Avimukta* “La nunca abandonada” (*Vamana Purana*, II, 26-29). Del mismo voto se deriva la creencia de que la ciudad nunca ha sido ni será abandonada, incluso en el momento de la disolución cósmica, coligiéndose, además, que es el espíritu de la ciudad en sí el que otorga la liberación a todo el mundo, sin distinción de casta, credo, jerarquía o clase. El *Kashi Rahasya* (14.39) menciona que el propio



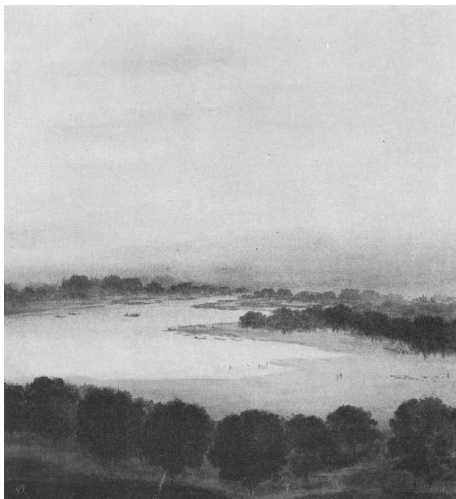
32 Benarés sobre el tridente de Siva, s. XIX.



33 James Forbes, 1813, Bosque Sagrado de Chandod.



34 Gaganendranath Tagore (1687-1938)



35 Gaganendranath Tagore (1687-1938)

Siva anunció que su signo, la forma eterna y divina del falo fuente de la vida, *linga*, estaría por todas partes, cual pequeños brotes surgidos por puro gozo en el Bosque de la Felicidad, *Anandavana*. El recuerdo de aquellos bosques *kashianos* de antaño ya sólo pervive en la actualidad rememorado en la denominación de algunos de sus barrios.

Benarés fue el lugar en el que el dios Siva estableció su morada después de años de vagar buscando, al que acudió Buda tras alcanzar la iluminación. Desde tiempos inmemoriales Benarés ha sido el principal *thirta* sagrado de la India, desde el cual el cielo es más visible y accesible, desde donde se puede escapar del ciclo de la vida y la muerte y donde la luz, la luz de Siva, ilumina la tierra con más fuerza que en ningún otro lugar del mundo. Esa luz aún está en ella, todavía irradia. Por ello cada día, al amanecer, los hindúes se bañan en el Ganges sagrado, y por la noche arrojan al río candelas sobre canastillos de flores, contemplando cómo las llamas parpadean reflejadas en el agua. Los rezos y músicas resonantes de las *pujas* envuelven el aire, entretienen a la muchedumbre al caer la tarde. Cremaciones y sacrificios rituales se ofrendan a cualquier hora, la vida y la muerte se dan la mano, interconectadas, sin dilemas existenciales de por medio. Los innumerables templos son frecuentados por devotos que al entrar hacen sonar las campanas para informar a los dioses de su presencia, generando un caos estridente de sonidos, a menudo abrumador, auténtico testimonio de la fuerza del espíritu religioso en honor al pasado invocado desde el presente.

Sin embargo, la luz de *Anandavana* es apenas perceptible en la actualidad. Se diría que “El Bosque de la Felicidad” está definitivamente ausente, apenas quedan evidencias de sus huellas: las imperturbables vacas urbanas deambulan carentes de suaves pastos verdes, los perros merodean miserablemente, los monos han devenido antipáticos cleptómanos, en las calles se genera mugre a espuestas, el aire no puede ser renovado por la rala vegetación de un árido paisaje urbano, apenas quedan higueras sagradas, árboles-templo abrigo de los dioses al aire libre, el contaminado agua del sagrado Ganges ha dejado de sanar, pues ella misma está enferma.

Una de las más importantes figuras literarias y artísticas de la cultura moderna bengalí, Rabindranath Tagore, sostenía que las bases de la civilización indostánica habían sido descubiertas en tiempos en los que el hombre vivía en el bosque, experimentando y aprendiendo de la paz, la tranquilidad y la belleza de la naturaleza. En su ensayo *Tapovan* (1909), “El Bosque de la Pureza”, escribió:

“La civilización india tiene su signo distintivo en la localización de la fuente de la regeneración, material e intelectual, en el bosque, no en la ciudad. Las mejores ideas de la India han llegado desde donde el hombre estaba en comunión con los árboles, los ríos y lagos, lejos de las multitudes. La paz del bosque ha ayudado a la evolución intelectual del hombre. La cultura de la selva ha alimentado la de la sociedad india. La cultura que ha surgido de la selva ha sido influenciada por los diversos procesos de renovación de la vida, que siempre están en juego en el bosque, que varía de una especie a otra, de una estación a otra, a la vista, al sonido y al olfato. El principio unificador de la vida en la diversidad, del pluralismo democrático, se convirtió así en el principio de la civilización india”.

Pero como la mayoría de los bosques de la India, *Anandavana*, “El Bosque de la Felicidad”, es cosa del pasado. Hay muchas razones para haber llegado a esta situación catastrófica, pero una muy importante se insinúa en un canción popular del siglo XVI atribuida al gran poeta místico Kabir Das, que a veces se escucha en los *ghats* de cremación mientras los dolientes esperan a que se avive el fuego purificador y conversan acerca del propósito y el significado de la vida: *dekh tamasha lakdi ka Jite lakri Marte lakri*. “Ver el espectáculo de la madera, necesitas madera cuando estás vivo, necesitas madera cuando mueres”⁹.

La incineración en una pira de madera, seguida del esparcimiento de las cenizas en el Ganges, es la más alta aspiración de todo devoto hindú, significa entregarse al dios de la pira fúnebre (*Kravyada-Agni*), que ha hecho de la tierra su residencia, donde ha sido capturado y domesticado por el hombre, el cual lo venera como a un ser divino y lo ha convertido en su principal instrumento de progreso y poder. Pero lo que constituye el ritual más sagrado de una de las grandes



36 Benarés. Manikarnika Ghat. Ceremonia de cremación.

9. Kabir es el poeta más destacado de la tradición *nirguni* del hinduismo. La palabra *nirguni* literalmente quiere decir “sin cualidades o atributos” y se refiere a la Realidad Absoluta que subyace en todo el mundo empírico. La tradición religiosa *nirguni* rechaza dos de los pilares básicos del hinduismo más ortodoxo: la adoración de imágenes de deidades antropomórficas, y la ideología jerárquica de la sociedad hindú. En cambio sustenta la adoración de un Dios sin forma y el ideal de un sistema social básicamente igualitario. En gran medida la tradición *nirguni* ha sido subalterna bajo la hegemonía dominante de la ideología *saguni* (“con atributos”) del hinduismo brahmánico. Dado que los *sadhus* y devotos laicos *nirguni* han provenido, en términos generales, de familias con un estatus socioeconómico bajo, lo más frecuente es que fueran analfabetos. Ante esta circunstancia no resulta sorprendente que el mensaje religioso y social de la tradición *nirguni* se haya

transmitido principalmente de boca a boca mediante canciones, versos y narraciones. Los principales temas de estas canciones y versos incluyen la inmediatez de la muerte, la hipocresía de la tradición ortodoxa, la injusticia sociorreligiosa, encontrar a Dios dentro del propio corazón, la exaltación del Nombre y del Gurú y la búsqueda de algo permanente en el mundo impermanente de *samsara*. Algunos de los *bhajans* “canciones de devoción” más populares atribuidos a Kabir es bastante probable que hayan sido realmente compuestas por otros poetas desconocidos quienes pusieron con modestia el nombre de Kabir en la *bhanita* o “verso firma” que sirve de conclusión. Muchas de estas canciones se cantan siguiendo una gran variedad de estilos, desde los que están más cerca de una tradición folklórica hasta sofisticadas versiones semiclásicas. En una de ellas el principal rasgo de ingenio poético es el que señala las diferentes edades de la vida humana a través de distintos objetos hechos de madera: la cuna de la infancia, el juguete de la niñez, el palanquín matrimonial, la pira funeraria. La vida corporal del hombre asume el carácter inanimado del trozo de madera y, al igual que éste, termina en cenizas. (Mariela Álvarez y David Lorenzen, *Las canciones populares de Kabir*)

¡Oh, madera! ¡Oh, tú, madera del bosque!
Mira ahora qué espectáculo da la madera
cuando saliste del vientre
De madera fue la cuna donde te mecieron
cuando cumpliste cinco años
de madera era el juguete que tenías en la
mano
¡Oh, madera! ¡Oh, tú, madera del bosque!
mira ahora qué espectáculo da la madera
cuando cumpliste veinte años
estabas ansioso de celebrar la boda

religiones del mundo, que pone en contacto al hombre con los aspectos más elevados del ser, con los dioses, significa también una amenaza real y creciente al medio ambiente. Sólo basta hacer cálculos: la India tiene 1250 millones de habitantes, 10 millones mueren cada año, más del 80 por ciento son hindúes, casi todos son incinerados y la cremación de un cuerpo puede suponer hasta 500 kilos de madera, lo que equivale a tanto como 750 kilómetros cuadrados de bosque, a lo que se debe añadir las emisiones de carbono de ocho millones de piras y las ingentes toneladas de cenizas arrojadas al Ganges y otros ríos sagrados, la mayoría de los cuales son prácticamente fosas sépticas al aire libre.

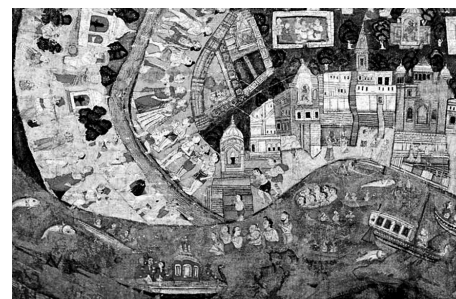
Existen alternativas tecnológicas con las que, sin renunciar a los rituales funerarios del hinduismo, se quemaría sólo un tercio de tanta madera. El problema son los intereses creados por tantos involucrados en su trapicheo, empezando por los “espirituales” *pandits*, que actúan como vendedores intermediarios, a los que lo único que les preocupa es el dinero, no el medio ambiente. Lo venal se impone a lo piadoso en la larga cadena del negocio de la incineración, desde el momento en que el hacha se clava en el tronco del árbol, hasta que las cenizas son arrojadas al Ganges, suma de intereses que atañen a la tala, venta y quema de tanto combustible como sea posible.

Benarés no se disfruta como una visita complaciente o una experiencia sensorial agradable si se acude para cumplir con una “obligación turística”, tentados por el “atractivo” de las incineraciones. Puede incluso llegar a convertirse en una estancia contraproducente, antipática, nada recomendable para los amantes de la paz de espíritu, la tranquilidad, el soslayamiento de los agresivos nativos instalados en los *ghats* de las cremaciones y sus alrededores, para muchos de los cuales los turistas son bienvenidos en calidad de víctimas propiciatorias del más prosaico de los rituales: el del engaño malicioso y la extorsión.

Los hindúes, por su parte, la denominan Kashi, “La Ciudad de la Luz” y creen que flota sobre la tierra, inmune a los estragos del tiempo y libre del hambre y del sufrimiento, pero al foráneo puede resultarle una experiencia abstrusa, casi alucinatoria por su propia

y extraña singularidad, pues debe enfrentarse al panorama de una ciudad de edificios ruinosos, palacios destrozados, callejones angostos compartidos en tráfico multidireccional con catervas de transeúntes, motocarros, *rikshaws*, bovinos de ademanes impasibles, grupos de turistas pasmados, aullantes pandillas perrunas. Súmense, además, el colapso de las aglomeraciones en torno a santuarios y templos que surgen por doquier, mendicantes apostados en el suelo, viudas ancianas, demacradas, sosteniendo cuencos para las limosnas, ascetas embadurnados de ceniza rondando por los escenarios de las incineraciones, multitud de niños desplegando cometas y enredando las piernas de los paseantes con los sedales rotos de los artefactos voladores, un cúmulo de pobreza, de enfermedad, de lisiados, de tullidos, la manifestación extrema de lo religioso, incluso en comparación con el resto de la India. Para mayor asombro, lo que el visitante percibe como contaminación, el devoto hindú lo entiende como pureza. Los peregrinos que acceden a los *ghats* para darse su “baño sagrado” en el Ganges no están cortejando a la enfermedad bacteriológica a pesar de los niveles de polución del río; al contrario, se sumergen en él buscando el abrazo de purificación de la diosa *Ma Ganga*. Todo un espectáculo con efectos de extrañamiento alucinatorio.

El conjunto de Benarés constituye un campo de cremación, *Mahasmashana*, con Siva como controlador y divinidad del lugar. El *Skanda Purana* (IV 30, 103 -104) revela el significado de la palabra, compuesta por *Maha*, gran, *sma*, cadáver, y *shana*, descanso final, en alusión a que cuando acaezca la disolución del cosmos, cuando el fuego del tiempo ponga fin al universo, Siva bailará la danza *tandava* del fin del mundo. Sin embargo, esto no es un fin absoluto, sino una suspensión temporal, *pralaya*, después de lo cual la creación comienza de nuevo de la misma manera, por lo que este lugar se denomina *Mahasmashana*, pues en Benarés la muerte es un auspicioso festival y el lugar adecuado para recibir la liberación de la transmigración. En los lugares de la incineración, donde el visitante puede llegar a sentir una obsesión morbosa por la muerte, un hindú experimenta al tiempo los efectos de un ritual profundo, complejo, y el del ajetreo de la vida



37 Ghats de Benarés. S. XIX.

de madera tulasi fue el palanquín decorado
cuando cumpliste cuarenta años
temías envejecer
cuando cumpliste sesenta años
de madera era el bastón que tenías en
la mano
cuando cumpliste ochenta años
temías pasar al otro lado
cuando entre cuatro levantaron la parihuela
de madera era el carro
lo llevaron a la orilla del Yamunna
le dieron un baño en el Ganges
abajo madera, arriba madera
la pira levantada era de madera
ardió como si hubieran encendido la hoguera
de holi
en el mes de pbalgun
el mazazo que le dieron fue de madera Kabir
dice:
oye hermano sadhu
todo este juego es un espectáculo de
madera.
¡Oh, madera! ¡oh, tú, madera del bosque!
mira ahora qué espectáculo da la madera.

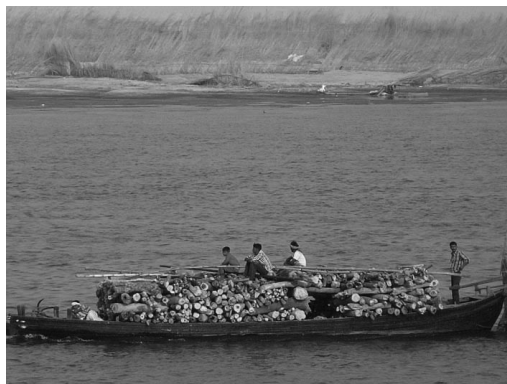
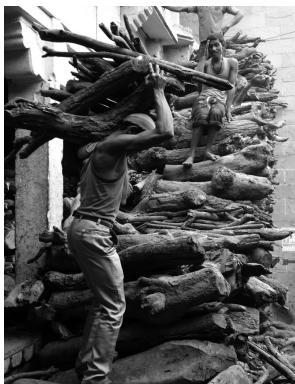


38 Manikarnika Ghat, vista desde el río Ganges.

cotidiana secular que discurre alrededor. Además de la madera de las piras, de la presencia coyuntural de los involucrados en las ceremonias y de los mirones, los dos *ghats* funerarios poseen su propia fauna residente: vacas y búfalos de agua que se mueven tranquilamente entre las piras, cabras impenitentes que mascan las guirnaldas de caléndulas desechadas, manadas errantes de perros callejeros que se pelean en agresivas disputas territoriales, mangostas que se escabullen entre los montones de leña, monos impertinentes que figonean desde los tejados cercanos, bandadas de aves que descargan sus apestosos guanos sobre las testas de los viandantes.

En el corazón espiritual de Benarés resplandecen los fuegos permanentes del *Manikarnika*, el más importante de los dos *ghats* de incineración. Pero *Manikarnika* no es sólo el centro de la ciudad retenida al borde del río, para los hindúes simboliza el *ónfalos* del mundo, el centro del universo donde éste tuvo su origen. Se dice que el gran dios Siva, creador, vencedor y destructor de la muerte, vagaba por el Bosque de la Felicidad con su consorte, Parvati, cuando decidieron dar forma a otro ser, Visnú, que traería el cosmos a la existencia. Cuando vieron lo que habían logrado, Siva se estremeció de alegría y dejó caer el arete de su oreja. A partir de entonces, decretó, el lugar debería ser conocido como *Manikarnika*, “joya de la oreja”. Al sufrir la purificación del fuego en este lugar, los hindúes alcanzan la *moksha*, la liberación del ciclo interminable de nacimiento, muerte y reencarnación.

Sin embargo, *Manikarnika* es también un mercado, una lonja de transacciones fúnebres, un ferial plagado de intermediarios y “comisionistas”, término infinitamente elástico en el que sólo una delgada línea separa el porcentaje legítimo de todo negocio, de la extorsión y el soborno puro y duro. El ciclo terrenal de las “comisiones lígneas” comienza en lo profundo del bosque. Con limitadas excepciones, en la India es ilegal cortar un árbol, sólo los ejemplares muertos o los que han sido derribados por las tormentas pueden ser talados, pero como sucede tantas veces, por un lado discurre el espíritu de las leyes y por otro la práctica de las mismas. Los paisajes descritos por Pierre Loti en su viaje por “La India sin



39 Transportistas de leña en Manikarnika Ghat, Benarés.

40 Barcaza de madera en el río Ganges, Benarés.

los ingleses” (1903) eran todavía entonces selvas habitadas por tigres, osos y leopardos. En la actualidad, dichos bosques han desaparecido y los únicos animales que pululan por el territorio son los mayores depredadores antiecológicos del mundo, los seres humanos, rebañando los últimos leños a su alcance.

La pauta comisionista afecta a todas las etapas de la ruta de la madera, desde su corte por leñadores que trabajan para poderosos comerciantes locales, hasta su destino, sin que nadie lo conciba como un comportamiento deshonesto. Parte de los troncos de leña se introducen en Benarés de contrabando, por barco, al amparo de la noche, aunque el lugar oficial para su comercialización sea el depósito del Departamento Forestal, donde se vende en pública subasta, mediante pujas concluidas con acuerdos cómplices entre postores y rematadores, cada cual cobrando su correspondiente porcentaje, al igual que los contratistas del transporte, camioneros, porteadores y barqueros que transportan la madera a los *ghats*. Ello sin contar los sobornos a la policía y a los funcionarios de control. Es el lúgubre negocio de la muerte alrededor del cual vive una buena parte de la población de la ciudad. Una vez que los camiones de madera han descargado la mercancía en *Raj Ghat*, un par de kilómetros aguas abajo de *Manikarnika*, los barqueros, *mallah*, así como los escualidos porteadores, cargan las ocho toneladas de madera de cada camión por calles en pendientes traicioneras, llenas de estorbos y de basura, hasta los barcos que



41 Cremación en Manikarnika Ghat, Benarés.



42 Cortejo fúnebre hacia Manikarnika Ghat, Benarés.

aguardan. Finalmente, flacos hombres desnutridos la vuelven a transportar a hombros hasta los cúmulos sitos a pie de *ghat*.

En *Manikarnika*, donde se realizan diariamente más de un centenar de incineraciones, la primera impresión es la de un caos de gentes, cortejos fúnebres, observadores ociosos, negociantes, peregrinos en el agua, vacas indolentes posicionadas donde más puedan estorbar, paso de motos a todo pitar, tonsuradores al aire libre rapando cabezas de familiares enlutados de blanco, todo ambientado por ráfagas de humaredas con olor a chamusquina. Pero, a pesar de las apariencias, el negocio de los *ghats* de cremación disfruta de su propio orden interno, donde cada cual desempeña un papel definido, hasta los cándidos turistas, presas de los que les acechan y acosan con agresividad perruna ante cualquier muestra por su parte de “falta de respeto a un lugar sagrado”.

Los partícipes masculinos de los cortejos fúnebres –se ha prescindido de las mujeres por resultar, según ellos mismos, demasiado lloronas, a no ser que sea el único deudo- permanecen en pie en las escalinatas una vez que han llevado hasta el borde del Ganges al difunto sobre palanquines de bambú con disposición de escalera horizontal, cubierto con sudarios rojos, anaranjados y dorados, ornados con brillantes lentejuelas, acompañándole al canto de *Nam Ram satya hai, hai nam Ram satya*, “La Verdad es el nombre de Rama. La Verdad es Rama”. Un versado sacerdote brahmán, casta muy reputada en todo tipo de avaricias y triquiñuelas, atiende las estipuladas necesidades rituales, mientras el *dom* de guardia dispone los cinco troncos de madera que conforman la base de la pira.

En las callejuelas alrededor de *Manikarnika* se concentran empresas variadas dispuestas a prosperar sin reparos con el comercio de las pompas fúnebres: distribuidores de madera, puestos de té, barberos rituales especializados en tonsurar a los dolientes, proveedores de mortajas, vendedores callejeros que tratan de obtener “donaciones” de los turistas de paso, mercaderes de incienso y sándalo, pequeñas tiendas especializadas en la venta del “instrumental de la ruptura de la calavera”, el más desconcertante de los ritos, en el que el cráneo lo rompe con un bambú el doliente principal, generalmente el hijo mayor, para permitir que el “aliento vital” pueda liberarse del cuerpo.

Los más pusilánimes llevan a cabo la tarea con un golpe superficial. Otros más decididos se desfogan con rotundos porrazos, como si estuvieran sacudiendo a conciencia una alfombra polvorienta.

Mientras los porteadores acumulan las piras, los vendedores de madera y sacerdotes compinchados instan a la compra de tanta cantidad como el deudo pueda permitirse: no conviene quedarse corto y que un perro acabe royendo restos sueltos sin quemar. Los encargados sopesan en gigantescas balanzas la cantidad de madera necesaria por difunto, se alegran sobremanera con las exequias de los ricos, pues una de pira de muerto acaudalado puede acumular hasta media tonelada de leña, más varios kilos de madera de fragante sándalo, la más preciada y gravosa de todas. No obstante, en Benarés se puede morir por muy poco, basta la firme decisión de quererlo y lo que cuesta un par de ollas de cocina. Como nos refiere Jonathan P. Parry (*Death in Banaras*) una parte de los peregrinos procedentes de todos los puntos de la India han venido expresamente para poner fin a sus días y asegurar su salvación. Compran dos grandes ollas de *kedgerree*, que atan vacías a su cintura. Así equipados, flotan y reman con los brazos en la corriente, y tras llenar las ollas con agua del río, se hunden en la eternidad.

Sorprendentemente, no son los sacerdotes de mayor rango los que se han adueñado de los *ghats* crematorios. La tarea, y la riqueza material que conlleva, está encomendada a los *dalits*, conocidos popularmente como “intocables”. Nadie más que un paria puede manipular un contaminante cadáver. Los *doms*, guardianes del fuego sagrado, ataviados con trapos harapientos que desmienten su riqueza, prenden el haz de paja que enciende la pira. Por este servicio, que sólo ellos pueden realizar, reciben sus correspondientes honorarios. Nadie sabe dónde va a parar ese dinero, pues la mayoría de *doms* permanecen analfabetos y sus casas resultan generalmente tan humildes como las de cualquier otro habitante de la ciudad. Todo ello lo recogió con impactantes imágenes y elocuente sonido ambiental la cámara de Robert Gardner en la película documental *Forest of Bliss*, de 1985.

Durante muchos años la casta estuvo dominada por una figura imponente, Kailash Choudhary, que vivía con su cocodrilo mascota y



43 Depósito de madera en Manikarnika Ghat, Benarés.



44 Vendedor de madera en Manikarnika Ghat, Benarés.



45 Ceremonia de cremación, Manikarnika Ghat, Benarés.

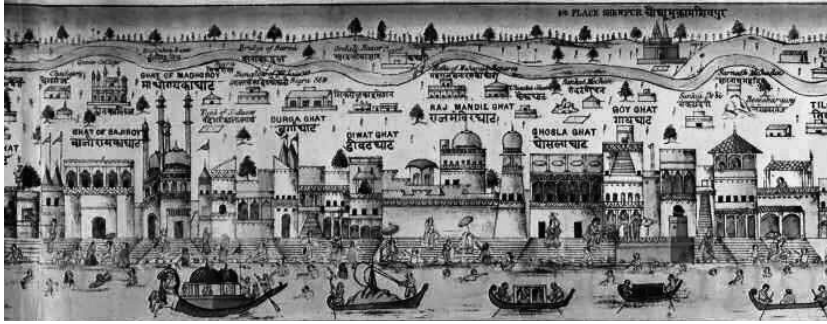


46 Incineradora eléctrica. Ghat Harishchandra, Benarés.

un grupo de sirvientes en “la casa del tigre”, un palacio llamativamente pintado, flanqueado por las estatuas de un macho y una hembra de tigre, que se eleva por encima de uno de los *ghats* cercanos, el *Tripura Bhairavi*. Kailash era visto a menudo paseando con sus guardaespaldas, cargado con un maletín rebosante de dinero en efectivo. Pero desde su muerte el poder se ha fragmentado entre los rapaces *doms*. En la actualidad no existe un único *Dom Raja*, sino toda una retahíla de éstos infames negociantes que guardan su turno para presidir los *ghats* de cremación de acuerdo con un complejo calendario. Otros *doms* menos afortunados, auténticos buscavidas del reino de los muertos, afectados por una gangélica fiebre del oro, se afanan por cribar el fango de la orilla en pos de anillos y cualquier otro objeto de valor olvidado en los cadáveres de los incinerados.

Los más optimistas y crédulos auguran un cambio en el estado de las cosas que se irá produciendo lentamente, al albur de la creciente contaminación del río, el riesgo para la salud y el aumento del precio de la madera, de la cual las exigencias rituales no permiten bajar los mínimos, ni tampoco lo aceptarían los vendedores, que hasta ahora han sobrevivido incluso a las inclementes temporadas monzónicas, cuando el Ganges inunda los *ghats* y obliga a construir las piras en la plataforma de hormigón elevada por encima del nivel de inundación y hasta en los callejones cercanos. O a las propuestas gubernamentales de las incineradoras eléctricas, como la que, privada de cualquier aura de espiritualidad, finalmente se construyó en 1989 en el *ghat Harishchandra*, una mole de hormigón alzada sobre gruesos pilares, con paredes desnudas de ladrillo, remate almenado y balcones vagamente inspirados en los de algún palacio mogol, que funciona siempre y cuando no se den los frecuentes cortes de electricidad que con harta frecuencia castiga a la ciudad de las luces.

La íntima conexión con la naturaleza condujo a la civilización indostánica a un estado superior de existencia, permitió manifestar los mitos, canciones y leyendas de Benarés, de toda la India. La vivencia de la Benarés actual parece poder reconciliarse mejor con la idea de la felicidad posible presuponiendo que originalmente fue un bosque mágico, sagrado. Dicha conciencia del pasado, de lo ya pasado, por ósmosis afectiva ayuda a recuperar las raíces



47 Panorama de Benarés. Durga Pershad, Allabad, 1901.

propias del mundo del ayer en estos emotivos estadios plagados de interrogantes y de confusión propios de la edad madura.

Quizás la evocación de la infancia “boscosa” resulte más conmovedora para aquellos niños de pueblo que crecimos al amparo de la naturaleza rural, al compás del sucederse de las estaciones del año, nutridos con alimentados naturales cultivados en las huertas familiares, o procedentes de la de los vecinos, correteando por los verdes predios cantábricos, por los parajes de un valle rumoroso en el que pastaban vacas menos espabiladas que las beranesíes, pero mejor pacidas, sin conciencia de estar disfrutando entonces de una experiencia vital extraordinaria. Dejado atrás sin remedio el nirvana de la niñez, devenido por azares académicos rutinario urbanita capitalino, se cuestiona uno, precisamente desde la metrópolis, la posibilidad de coexistir en armonía con una naturaleza maltratada, desalentado, por no decir rendido, ante el insoluble dilema de si vivir acorde con los dictados y bondades de la misma sea ya sólo experiencia infantil memorable.

Bajo los atributos de visitante pasajero es posible disfrutar de la caótica Benarés actual, resarcirse de las carencias del presente rememorando su condición primigenia de “Bosque de la Felicidad”, entendiendo que tras la aceptación de la pérdida de lo que fue, late el anhelo de la restauración de una convivencia dichosa con la naturaleza en un imaginario metropolitano “boscoso” y al tiempo urbano, desarrollado, pero no sólo beranesí, pues se trata del ideal universal, de un “estilo” más natural, sostenible y satisfactorio de existir en el mundo.

El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette

El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos

Daniel Villalobos Alonso

“En la Tourette una gran pared al desnudo forma la parte norte de la iglesia..., cuando vemos por primera vez el edificio, el foco de nuestro campo visual se centra en un motivo que no tiene ningún especial interés intrínseco; un motivo que, aun absorbiendo la mirada, es incapaz de retener nuestra atención... Efectivamente, esa pared podría ser el gran muro de la presa que contuviese la reserva de energía espiritual. Y tal vez ésa sea su realidad simbólica.”

Colin Rowe, 1961¹.

“El acceso habitual es por el norte, y la primera impresión es la de un rectángulo ciego de hormigón que resulta ser el lateral de la iglesia... El muro ciego es la expresión poderosa y enigmática de una institución cerrada y exclusiva.”

William J. R. Curtis, 1986².

A lo largo de la breve pero intensa historia de la Arquitectura Moderna (1925-1965), nunca un muro de hormigón tomó un significado más simbólico que el que construyó Le Corbusier para la pared *norte* del monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette en Eveux-sur-Arbresle, Lyon (1957/60) (Fig. 1). Para los estudiosos del arquitecto, tanto fue el impacto que había causado su primera obra religiosa, la enigmática Capilla de Notre-Dame-du-Haut en Ronchamp (1950)³, que esperaban ávidos la nueva respuesta del maestro a un segundo espacio religioso. Respuesta arquitectónica que comenzaba con un muro sombrío y ciego de hormigón gris,



1 Muro *norte* del monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette en Eveux-sur-Arbresle. Le Corbusier, 1957-1960. [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

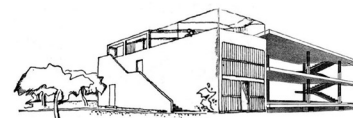
1. Colin Rowe, “La Tourette”, pp. 179 y 181. El texto se publica por primera vez en *Architectural Review*. 1961, con el título “Monasterio dominicano de La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon”.

2. William J. R. Curtis, *Le Corbusier: ideas y formas*, p. 181.

3. Daniel Villalobos, “El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp”, pp.31-46.

2 Monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

3 Casas «Citrohan» (1920) y Domino (1914). [Montaje Daniel Villalobos]



4. Le Corbusier, *Mensaje*, p. 33.

5. Véase sobre esta doble referencia de tipologías propias de Le Corbusier a: Juan Antonio Cortés, *“La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier”*.

6. Tomamos aquí la definición de Le Corbusier para quien los forjados, suelos, constituían en sí mismo el mismo elemento, muros colocados en horizontal.

7. Nos referimos a un carácter simbólico a este espacio aporta la condición del ritual religioso que se desarrolla en su interior. Recordemos que, asimismo en 1957, Le Corbusier utilizará esta idea de *“La Boîte à Miracles”*, para el espacio del teatrillo de 540 localidades proyectado para el Museo Nacional de Bellas Artes de Occidente en Tokio. Ver: Le Corbusier, *Oeuvre complète 1957-1965*, pp.182-191.

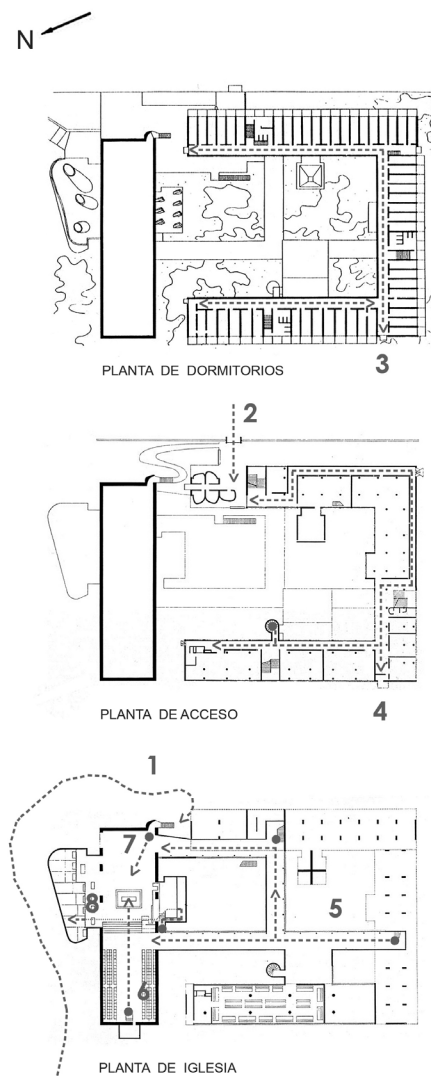
mal encofrado, que recién terminado el edificio, para Colin Rowe tras su contemplación, constituyó el centro de su artículo en torno a “La Tourette”. Sobre el aspecto, condiciones formales, referencias tipológicas... etc., discurrieron sus análisis como cauce del trabajo, llegando a orientar convenientemente las reflexiones de William J. R. Curtis respecto a esta obra en el capítulo “Formas sagradas y connotaciones antiguas”, de su obra *Le Corbusier: ideas y formas*. En nuestro trabajo toma una condición añadida al considerarlo, además del primer elemento formal de presencia arquitectónica, como el comienzo y final de una serie de recorridos arquitectónicos, ocho en total, que Le Corbusier controló con mano maestra, “circulación arquitectónica” que, tanto fuera como dentro del edificio, para él constituían la vida o la muerte de la emoción, de la sinfonía arquitectónica únicamente interpretada “a medida que nuestros pasos nos llevan, nos sitúan y nos desplazan, ofreciendo a nuestra vista el paso de los muros o de las perspectivas, lo esperado o lo inesperado...”⁴.

Ante los ojos del visitante con devoción religiosa, o únicamente peregrino de la arquitectura, el muro le recibe como cabeza del gran edificio enclavado en lo alto del valle, una gran masa gris entre la intensidad del color azul de su cielo habitual y la gama de verdes de la ladera, como un muro que oculta y cierra la vida aislada del mundo que discurre al interior. Sin color, como en todo el exterior del monasterio, el muro señala el primer elemento de la edificación, la iglesia separada unos pocos metros del resto del conjunto monacal: dos partes conectadas en sus cubiertas mediante un puente a modo de paso elevado. Sendas piezas de un conjunto, necesariamente

retraídas por sus distintas condiciones funcionales y formales, son sus dos diferentes respuestas arquitectónicas, e incluso contradictorias entre sí, que pusieron de manifiesto las referencias a los dos tipos propios que constituyeron la base de la obra de Le Corbusier: las Casas Domino (1914) y «Citrohan» (1920/primer esbozo)⁵. Tipos que se definieron mediante dos sistemas estructurales inversos: muros horizontales⁶ de hormigón para el primero, y verticales en el segundo -que nos recuerdan las posiciones de la fichas del juego del Dominó (verticales para las no mostradas y horizontales para las ya jugadas)-, causarán las condiciones antitéticas de las dos piezas monacales. La edificación con los usos no rituales es diáfana, esponjada, de apariencia hueca, liviana, abierta, variada, horizontal, estratificada y suspendida sobre el suelo; la de la iglesia es una síntesis de contradicciones con esta primera, ya que es opaca, compacta, de apariencia maciza, pesada, cerrada, uniforme, vertical, continua y enclavada en el terreno. Condiciones que consecuentemente terminarán en la exaltación o negación, según en qué parte del edificio, de los cinco puntos de la arquitectura moderna presentados por Le Corbusier en 1926 (Figs. 2 y 3).

La suma de imágenes contradictorias se muestra al visitante en la cercanía al edificio. Es el principio del *primer recorrido arquitectónico, ritual-procesional*, que a lo largo de la senda le encauza desde la parte baja del valle en un ascenso, paseo serpenteante desde el noroeste del monasterio (Fig. 4). Cerca del edificio es donde el muro norte de la iglesia le guía hacia la esquina noreste, mediante la falsa fuga que crea el apoyo inclinado de ese muro con el remate de su cubierta, asimismo en pendiente contraria [*primera contradicción en la aplicación de los cinco puntos: la negación de la cubierta plana en la iglesia respecto al resto monacal*], cuya visual entre los límites superior e inferior, dirige al peregrino hacia el lado del campanario enclavado en lo alto del muro sur de la iglesia, hasta su entrada allí situada. La iglesia, un espacio definido mediante una caja, la materialización simbólica de la “*La Boîte à Miracles*” que Le Corbusier había dibujado en 1948⁷.

El recorrido del peregrino concluye en su interior al que ha llegado tras recorrer el sendero cercano al muro de hormigón,



4 Plantas de recorridos del monasterio de La Tourette [Montaje Daniel Villalobos]

5 Fachadas *sur* del monasterio de La Tourette
[Fotos Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

6 Fachadas *este* del monasterio de La Tourette
[Fotos Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



esquivando un gran volumen que, como un inmenso riñón, permanece adosado al muro. Ninguna apertura, ventana o puerta, únicamente una grieta horizontal en el muro a modo de lucernario interior y tres cañones que introducen la luz desde la cubierta vegetal de ese cuerpo, cuya orientación conecta su “enigmático” interior hacia posiciones celestes en solsticios y equinoccios. Pero éste es sólo el primero de los recorridos, el de acceso procesional al templo.

Si en vez de acceder a la iglesia, decidiéramos adentrarnos al interior del monasterio, daría comienzo un *segundo recorrido, trascendental* en la vida de quien resuelve adherirse a la comunidad dominica, una institución cerrada y exclusiva -como la definiría William J. R. Curtis en 1986-, decisión de la voluntad del futuro monje a seguir una vida aislada del mundo y retirada de la sociedad laica (Fig. 4). Y únicamente éste es su acceso (salvo entradas de servicio), ya que toda esta segunda parte del

monasterio, que cierra en “U” los otros tres lados del de la iglesia, se eleva respecto del suelo. Desde más de diez metros, hasta unos pocos centímetros en la parte donde la pendiente de la ladera se acerca más a la cota de acceso, la masa de hormigón y cristal del complejo edificio monacal permanece separada del suelo (Figs. 5 y 6). Es un ejemplo del mito del edificio aislado mediante su elevación, aquí expresado arquitectónicamente mediante una estructura de muros de hormigón descargados en arcos con formas geométricas naturales, cavernosas, que establecen su aislamiento formal respecto a la ladera del lugar que discurre intacto bajo el edificio, *[segunda contradicción en los cinco puntos: parte elevada mediante elementos mixtos (arquitectónicos y con formas naturales), frente a la iglesia clavada al suelo]* (Fig. 7). El acceso se efectúa a través de un puente definido con una losa y una baranda de hormigón sobre el vacío, ante él, un gran pórtico adintelado señala lo trascendente del paso, el espacio de transformación tanto del recorrido arquitectónico del exterior al interior, como del recorrido trascendente del hombre hacia una nueva vida aislado del resto de la sociedad, espacio de transición hasta el moderno cenobio (Fig. 8). Como elementos intermedios en el recorrido hacia el interior, los cuartos de visitas señalan el límite de ese lugar con lo infranqueable, estableciendo aquí la línea entre lo privado y lo público de los espacios seular y religioso. Desde la plataforma de los locutorios se puede contemplar el interior monacal, un extraño claustro sin galerías porticadas, como vacío volcado sobre el terreno del que surgen los muros cavernosos de elevación del edificio, vacío únicamente ocupado por el volumen de la sacristía pegada a la iglesia y extraños conductos que enlazan los tres lados de conjunto con el muro sur del templo, a ambos lados de la sacristía.

La descripción de este extraño espacio claustral nos obliga a citar el esquema del monasterio cisterciense de Le Thoronet, que el padre Couturier había entregado a Le Corbusier para orientarlo sobre el modelo que tenía como referencia la comunidad dominica, dibujo donde se situaron las partes fundamentales en su uso cotidiano (Figs. 9 y 10). Mas, antes de pasar a su interior, no nos sustraemos a citar otro segundo edificio histórico, éste perteneciente



7 Detalle del claustro del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

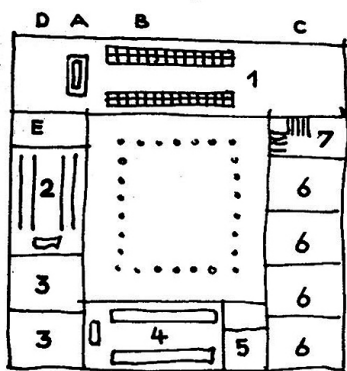


8 Acceso al monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



a una comunidad de religiosos franciscanos, el convento Sisal de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid de México, proyectado por el arquitecto fray Juan de Mérida para la Orden Franciscana en 1552. Esta segunda cita está provocada por varias relaciones que establecemos respecto al de La Tourette. Se refieren las dos primeras a su exterior, al que el arquitecto fray Juan de Mérida caracterizó de espacio aislado, cerrado y casi defensivo mediante la imagen almenada que provoca su remate superior. Contrariamente, en nuestro caso es la parte inferior, con el sistema de elevación respecto al suelo, la que trasladará esa situación de aislamiento. Por otra parte, en el edificio de fray Juan de Mérida el elemento espacial que da el acceso está abierto al cielo, siendo éste el único ámbito no cubierto de su pórtico, inversamente a lo que sucede en el monasterio de Le Corbusier, cuyo espacio de acogida es el único lugar exterior cubierto (Figs. 11 y 12).

Ya en el interior, sus residentes mantienen una vida aislada. A pesar de lo cotidiano, su día a día monástico se organiza desarrollando sus tareas mediante una serie de recorridos con unas situaciones diferenciadas entre ellos, características que concluyen en ciertos contextos espaciales muy determinados. Uno de los más reconocidos y habituales es el *tercer recorrido*, *claustral* o *cotidiano*, paseo relacionado con el descanso, lectura, meditación e incluso comunicación entre los miembros de la Comunidad. Como conductor espacial, la tradición había utilizado la galería, o galerías claustrales, al menos una en planta baja a la cota del suelo del claustro. En este nivel, en la práctica totalidad de edificios históricos del tipo arquitectónico, coexisten conectados, o superpuestos, tanto el recorrido claustral, con el del jardín del claustro centrado en cruz que une el medio de cada una de las galerías entre sí (uno de ellos con el lavatorio), y asimismo el recorrido que generan los accesos a la iglesia, sacristía, sala capitular, biblioteca, sala de trabajos, "*scriptorium*", refectorio... etc., esquema que Le Corbusier conocía muy bien desde hacía cincuenta años, y que había estudiado y dibujado desde su primera visita a la Cartuja de Galuzzo en 1907⁸. En el monasterio moderno en Eveux-sur-Arbresle, Le Corbusier separa estos tres recorridos, individualizando sus usos y condiciones espaciales.



9 Claustro del monasterio de La Tourette
[Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

10 Esquema del monasterio cisterciense de Le Thoronet [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]



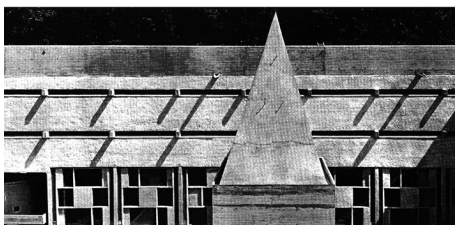
11 Exterior del convento de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid (México). Fray Juan de Mérida, 1552 [Foto Montserrat García]

12 Acceso del convento de San Bernardino de Siena en la ciudad de Valladolid (México). Fray Juan de Mérida, 1552 [Fotos Montserrat García]

Siguiendo con este *tercer recorrido claustral*, o *cotidiano*, en la Tourette se determina en las dos últimas plantas del monasterio donde se distribuyen las celdas de los monjes, hermanos conversos, hermanos estudiantes, padres profesores, padres estudiantes y huéspedes, además de las celdas dedicadas a enfermería. (Fig. 4). Todas las habitaciones tienen las mismas dimensiones y diseño, derivados de una aplicación de la serie de medidas de *El Modulor*; en sección: (anchura, 183 x 226 cm. de altura). Las celdas varían únicamente en su orientación, dedicando las mejores vistas del valle, las de las alas oeste, a las estancias de los padres profesores y habitaciones de enfermería. Es en las galerías de estas dos plantas que distribuyen las habitaciones, en un esquema en "U", donde se efectúa el recorrido claustral. La conexión visual con el "claustro" es por medio de sendas ventanas horizontales en cada una de las dos plantas, de pequeña altura, que rasgan los tres muros acompañando la visión del paseante a la altura de la vista y que exacerbaban la idea de *"fenêtre en longueur"*, [tercera contradicción en los cinco puntos: *ventana horizontal en galerías claustrales, frente al lucernario horizontal de la iglesia cuyo diseño en sección imposibilita la visión hacia el exterior*], elemento que Le Corbusier había dejado de aplicar más de veinticinco años antes, tras el proyecto de su Villa Saboya en Poissy (1929)⁹. La imagen de las dos galerías, rasgadas horizontalmente, concuerda con otras que Le Corbusier guardó en su retina también al menos veinticinco años antes, las dos corresponden con monasterios españoles. La primera, al

8. Darío Álvarez, "La arquitectura como viaje. Le Corbusier en la India", pp. 17-19

9. A partir de ese proyecto, coincidiendo con la edición del primer volumen de su obra completa, Le Corbusier optará por la solución de cierre por medio de "pan de verre" protegidos mediante "brisolets".



13 Claustro del monasterio de Santa María de Pedralbes (Barcelona), foto hacia 1933 [Archivo Museo de Historia de la Ciudad]

14 Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), foto 2014. [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

15 Claustro del monasterio de La Tourette [Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

10. Referencias y fotos tomadas de los propios archivos de sendos monasterios.

monasterio de Santa María de Pedralbes, de la orden de las Clarisas en Barcelona, fundado en 1326, ejemplo del gótico ojival catalán. En su visita de 1932, a Le Corbusier le impactó tanto que entonces llegó a calificarlo como “lo mejor que he visto en vuestra tierra”¹⁰. Dos años antes citamos una segunda coincidencia, el 1 de Agosto de 1930, Le Corbusier junto a Fernad Leger y Albert Jeanneret, había visitado el monasterio benedictino de Santo Domingo de Silos (Burgos), como así se refleja en el libro de visitas de ese año. A la coincidencia de la disposición claustral en dos galerías, en este caso se le suma una segunda: en el interior ambos claustros existe, y descentrado, un elemento con la dirección vertical y ascendente dominante; en el caso de Silos, el ciprés poetizado en 1924 en el texto de Gerardo Diego, en Eveux-sur-Arbresle, el pequeño oratorio rematado con una esbelta pirámide (Figs. 13 a 15).

Un *cuarto recorrido funcional*, de distribución y acceso a las salas de descanso de padres o estudiantes, biblioteca, clases, oratorio... etc., se ordenó en la planta de acceso mediante galerías retranqueadas con entrada desde la plataforma del compás de ingreso (Fig. 4). Al lado contrario, desde el lado oeste, el recorrido se continúa en la siguiente planta accediendo por una escalera de caracol hasta el “atrium”, lugar de acceso al refectorio y a la sala capitular. De este modo, el maestro moderno independizó claramente el recorrido funcional del claustral.

Si estos dos últimos recorridos se desarrollan al lado contrario del muro de hormigón *norte*, comienzo de nuestro análisis, los cuatro últimos nos irán acercando a él hasta su cara interior, y a su vez con una mayor carga simbólica en cada uno de ellos. Para entender y poder explicar el siguiente de ellos, el *quinto recorrido, obligado*, hacia el templo, necesitamos proponer dos citas previas.

La primera de estas referencias nos traslada temporalmente hacia el siglo V a. C., al apogeo de la arquitectura clásica, hasta los templos dóricos cuyos pecios atenienses fascinaron a Le Corbusier en su primer viaje a Oriente, lo cual le llevó en 1911 a realizar numerosos dibujos de los restos de la Acrópolis¹¹. En la mayoría de estos dibujos aparecen representados los fustes dóricos, estriados, sin llegar a los capiteles que apenas aparecen insinuados



en alguno de ellos; desinterés manifiesto de su aversión al uso de los órdenes en la historia reciente, que le llevó a proclamar en su *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*: “Comenzaría por prohibir los «órdenes», por poner un fin a ese palabrerío hueco de los órdenes... por otra parte, contaría a mis alumnos cuál conmovedoras son las cosas en la Acrópolis de Atenas”¹². Por la insistencia en los dibujos del conjunto de fustes, se expresa su “conmovida” atención a ellos. El dibujo correspondiente al detalle del estilóbato del Partenón, muestra la visión sesgada de la hilera de fustes que, por su representación, tiende más a entenderse como único cierre visual, que como la sucesión de columnas que es. Parece una “cortina” de estrías individualizadas por sus diferentes intensidades lumínicas, según la luz que reciben debido a sus diferentes ángulos de incidencia (Fig. 16). En el recorrido interior del peristilo, la visión de los fustes expresa más aún esa misma idea de cierre visual continuo, en contraste con el del lado contrario correspondiente al muro liso y de piedra de la “cella” (Fig. 17). Aunque en esos restos clásicos es difícil apreciar el ámbito lumínico creado, sí se comprende perfectamente en ciertas obras neoclásicas que reconstruyeron esos espacios¹³ (Fig. 18).

Ahora estamos en condiciones de poder explicar en el monasterio de la Tourette el citado *quinto recorrido, obligado*, hacia el templo. Se realiza por medio de una serie de “*conduits*”, como Le Corbusier denominó -conductos a modo de canales-, cuya posición en pendiente hacia los accesos de la iglesia, dirige y facilita el recorrido de los monjes (sacerdotes, conversos o novicios) hacia su entrada al templo (Fig. 4). Le Corbusier diseñó el espacio de estos conductos de modo semejante al que se definían los peristilos de los templos

16 Estilóbato del Partenón. Le Corbusier, 1911 [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

17 Peristilo del Partenón, foto hacia 1992 [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

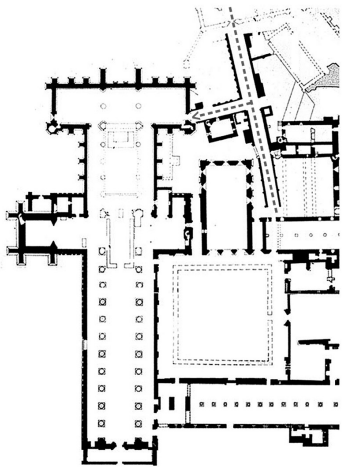
18 Peristilo del Walhalla, Regensburg. Leo von Klenze, 1831-42 [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

19 Conductos del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

11. Ivan Žaknić, *Le Corbusier. Journey to the east*, pp. 218-239.

12. Le Corbusier, *Mensaje*, p. 63.

13. Nos referimos a obras como por ejemplo el Walhalla, Regensburg (1831-42), levantado a las orillas de Danubio, obra del arquitecto neoclásico alemán Leo von Klenze, quien en honor a los alemanes laureados, tiene como modelo, e imita el Partenón de Atenas con sus cincuenta y dos columnas dóricas.



20 Capilla de los nueve altares y planta del monasterio de Fountains Abbey en Yorkshire (Inglaterra) [Dibujo Daniel Villalobos, 1991]

21 Capilla de los nueve altares y planta del monasterio de Fountains Abbey en Yorkshire (Inglaterra) [Montaje de la planta Daniel Villalobos, 1991]

clásicos, la pared ciega de hormigón hace la vez del muro de la "cella" y una "cortina" de pequeñas lamas verticales de hormigón diseñadas para este edificio, los "ondulatoires", hacen el papel de la "cortina" de estrías dóricas. El similar efecto lumínico se produce aquí por una razón diferente, mediante la secuencial separación de estos elementos según ritmos de medidas de las series de *El Modulor*, secuencias aplicadas con su colaborador el compositor y arquitecto Iannis Xenakis. Esta percepción lumínica ondulada, "serpenteante", se identifica con la producida por la sucesión de las estrías en la visión en recorrido de los peristilos dóricos (Fig.19). [Cuarta contradicción en los cinco puntos: la ordenación los "ondulatoires" según estos ritmos "numérico-musicales" constituyen uno de sus mejores ejemplos de fachada libre, frente a la rigidez de la composición de los muros de la iglesia].

En los templos clásicos, el recorrido del peristilo es únicamente perimetral, acoge al devoto aunque no lo lleva a ningún destino, no tiene un fin espacial determinado puesto que la cella es un "recinto infranqueable" sin acceso para el hombre. Los rituales paganos se desarrollaban al exterior, con el pórtico este como telón de fondo, y el interior de la "naos" o recinto sagrado, era un espacio prohibido para el hombre, solamente "habitado" por la correspondiente divinidad pagana manifiesta en su representación escultórica, y accesible para su mantenimiento únicamente a los sacerdotes. La citada condición de "exterioridad" del templo clásico, es una de las diferencias sustanciales respecto a la "interioridad" de templo cristiano en su uso ritual.

Para analizar la forma que adoptan en planta estos conductos, concebidos como peristilos modernos, recurrimos a la segunda de las citas anunciadas: a los restos del monasterio cisterciense de Fountains Abbey.

En Yorkshire, en Inglaterra, aún se mantienen las ruinas de un monasterio cisterciense fundado en 1132. Allí, la orden del cister construyó uno de sus más grandes y esbeltos espacios templarios siguiendo las austeras consignas propuestas en 1114 por el propio San Bernardo, siendo la cabecera de la iglesia el resto más interesante de toda la ruina. Adosada al fondo de la nave principal,

una capilla transversal acoge nueve altares en donde los sacerdotes desarrollaban de modo individual, al amanecer y diariamente, su ritual sagrado como primer acto del nuevo día. Nos interesa en este momento del discurso fijarnos en la galería con planta desarrollada en forma de "T", cuya función exclusiva era la de comunicación directa con la iglesia en el acceso a esa *Capilla de los nueve altares* (Figs. 20 y 21). En el monasterio de la Tourette, esta estructura formal, desarrollada en esencia con la misma geometría en planta, es la que da acceso a la entrada a la iglesia y antes de ella, a su sacristía. Organización en planta de los "conduits", que recoge a los monjes tras la bajada desde las escaleras situadas en las alas *este* y *sur*, directamente desde sus dormitorios. El recorrido "obligado", en este caso sí va hacia un destino, el acceso principal a la iglesia situado en su muro *sur*. Tras la puerta de acero, blindada como una cámara acorazada –de apariencia hermética como en los submarinos– se guarda el espacio de los "milagros", dentro del gran paralelepípedo de hormigón de "La Boîte à Miracles" (Figs. 22 y 23). [Quinta contradicción en los cinco puntos: la planta de la iglesia, rígida según su sistema estructural, frente al uso de la planta libre en el resto del monasterio].

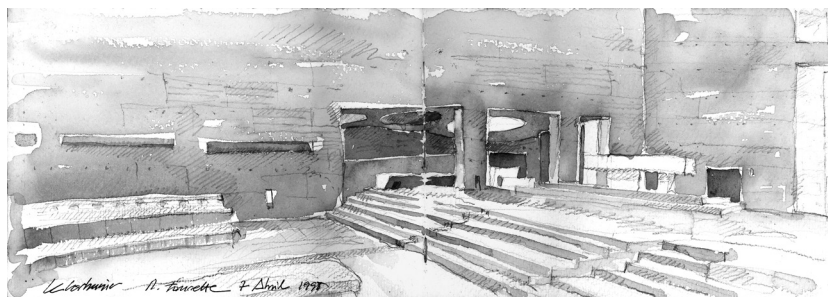
Me gustaría describir la experiencia de la entrada a este espacio desde la intensidad de la sensación conmovedora que provoca, e intentarlo con la vehemencia de un narrador literario, mas es otro nuestro propósito en este trabajo, el de seguir analizando los recorridos que sirven para su uso; y sin embargo no nos podemos sustraer a una descripción moderada del espectáculo espacial que se ofrece ante los ojos de los religiosos: sacerdotes y novicios -recordamos que es únicamente el acceso de estos miembros de la comunidad-. Todos los días, tras pasar la puerta y frente a ella, se muestra a estos residentes el interior del muro *norte* que contorneamos en la subida exterior, cuyo simbolismo ahora se ciñe al del espacio de la iglesia. Sus pasos se dirigen a la izquierda, a los bancos de los monjes situados paralelos al muro, a su altura discurre la abertura horizontal cuya sección niega la visión del exterior, e hiende el muro de hormigón arañándole con luces coloreadas. A la derecha, un corte rectangular en el



22 La Boîte à Miracles. Le Corbusier, 1948 [Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

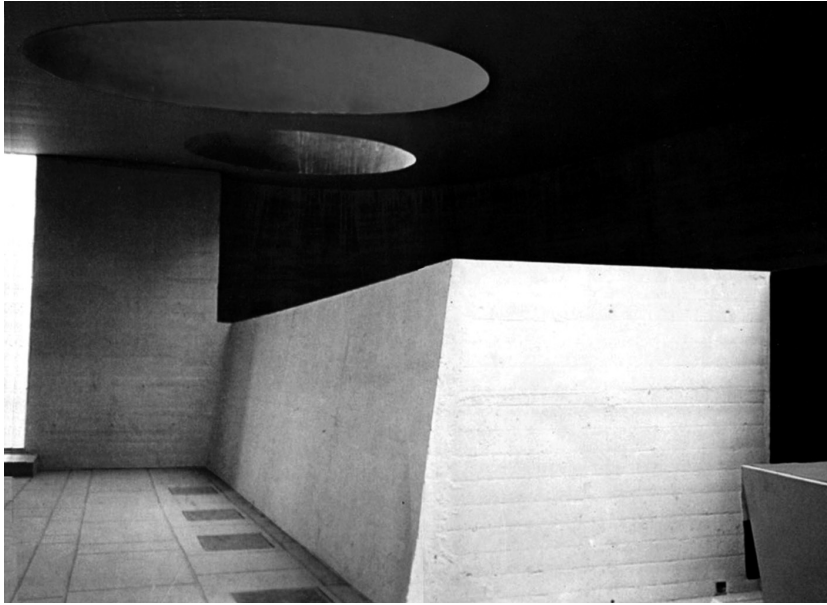
23 Entrada a la iglesia del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

24 Interior del muro sur de la iglesia del monasterio de La Tourette [Dibujo Daniel Villalobos, 1998]



muro permite entrever, en parte, un espacio de colores intensos iluminado mediante tres cañones lucernarios -los descubiertos en el exterior durante el recorrido procesional- (Fig. 24). Dentro de este absidiolo hay un altar junto a un muro bajo de hormigón tintado de amarillo. Muro de media altura, e inclinado hacia afuera, que oculta el espacio que directamente iluminan los lucernarios. Desde allí no existe ningún acceso posible, ni se puede entrever el secreto espacial que guarda (Fig. 25).

Ya sentados en los bancos del lado *norte*, se descubre un nuevo espacio entrevisto tras otro singular muro de hormigón pintado de rojo y asimismo inclinado. Este segundo paramento cierra una abertura en el muro *sur* frente al absidiolo, tras la que se sitúa la sacristía. Hacia los pies de la iglesia se contempla todo el espacio de la caja de hormigón que definen los cuatro muros, y el techo separado de ellos mediante una grieta de luz. Pisando un suelo escalonado en el acceso al presbiterio, se advierte este lugar como esencial, hermanado con los espacios de las primitivas basílicas paleocristianas, pues su configuración y uso está cercano a esos espacios del primer cristianismo. Tipología original romana de espacio civil, que abandonó su primigenia referencia simbólica jurídica, para dotarse de una simbología de intensidad espiritual. La luz se concentra en la cabecera y posee un significado, da sentido al siguiente y *sexto recorrido, simbólico*. Es el recorrido del hombre creyente hacia la luz, desarrollado desde los pies de la iglesia, en la oscuridad del *oeste*, hacia la cabecera, el lugar del nacimiento del sol hacia el *este* buscando la luz del amanecer cargada de simbolismo, en esa búsqueda del encuentro con su creencia.



25 Absidiolo del muro sur de la iglesia del de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

(Fig.4). Chr. Norberg-Schulz, explicaba así el significado simbólico de este recorrido del creyente: “seguir a Cristo... en términos arquitectónicos se concretó como un eje longitudinal, como un recorrido de redención que lleva al Altar, símbolo de la comunidad con Cristo”¹⁴. En La Tourette este eje simbólico está materializado en la banda central de su solado que se prolonga a lo largo de su eje dirigiéndose hasta el altar, imagen que nos trae a la memoria cómo el arquitecto francés del s. XIX, Viollet-le-Duc, interpretó esta misma idea en su dibujo del espacio de la primitiva basílica de San Pedro en Roma (Figs. 26 y 27).

Frente al recorrido simbólico del hombre hacia el encuentro con su creencia, es necesaria la identificación de ella respecto a algún elemento arquitectónico. Siguiendo las explicaciones de Chr. Norberg-Schulz, “El espacio espiritualizado imaginado por la arquitectura paleocristiana se había convertido, finalmente, en una presencia inmediata y concreta. Desde el comienzo mismo, la luz es el símbolo fundamental del espacio cristiano”¹⁵. El *séptimo recorrido, místico*, es el que contempla el creyente en el interior del

14. Chr. Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, p. 76.

15. *Ibídem*, p. 111.

26 Iglesia del monasterio de La Tourette
[Archivo Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

27 Basílica de San Pedro en Roma.
Dibujo de Viollet-le-Duc [Archivo Dpto. Teoría
y Proyectos. Uva.]



espacio religioso, identificado con la luz que desciende hacia el altar (Fig. 4). Allí, en la cabecera de la iglesia, es donde Le Corbusier situó una abertura vertical de suelo a techo, evitando el encuentro entre los muros *este* y *sur*, que da luz blanca y simbólica al espacio al irrumpir cada amanecer en su interior desde lo alto, luz en cuyo recorrido interacciona con la masa y se convierte en un elemento simbólico al transformar la naturaleza de lo que ilumina, luz dotada -para los creyentes- de un nuevo sentido espiritual (Fig.28).

En el último de los recorridos -que hemos reservado para cerrar el trabajo- se llega a traspasar el muro *sur* de la iglesia. Es el recorrido más oculto de todos los descritos, reservado únicamente para los iniciados, los sacerdotes consagrados. Este octavo recorrido, *iniciático*, comienza ante la entrada de los monjes a la iglesia, al final de los “*conduits*” que han guiado el recorrido de los sacerdotes desde las celdas. Sin pasar al interior del templo, por una puerta cercana los sacerdotes acceden al espacio reservado a la sacristía, y tras bajar la escalera pasan a lo largo de un pequeño túnel que atraviesa la nave por el subsuelo, (Fig. 4); en sus paredes existe una hilera de nichos que guardan los utensilios sagrados católicos para el ritual de la misa. El final del túnel, tras pasar bajo el muro *norte*, da acceso a la pequeña *Capilla de los siete altares*,



28 Cabecera de la iglesia del monasterio de La Tourette [Dibujo Daniel Villalobos, 1998]

29 Capilla de los nueve altares del monasterio de La Tourette [Foto Dpto. Teoría y Proyectos. Uva.]

con una función similar a la citada *Capilla de los nueve altares* del monasterio cisterciense de Fountains Abbey. El espacio corresponde al volumen en forma de riñón que en el exterior se adosa al muro norte, es el lugar en donde los sacerdotes consagrados realizan individualmente sus rituales diarios. El espacio está definido mediante paredes no verticales, curvadas, alabeadas; sobre los altares, escalonados desde la entrada, la luz de los cañones-lucernarios intensifica su condición simbólica e iniciática. Es un lugar inaccesible salvo para los sacerdotes, el interior más oculto de todo el monasterio (Fig. 29).

Para concluir, una última referencia nos lleva de nuevo al Valladolid de México, al monasterio proyectado en 1552 por fray Juan de Mérida, y esta vez a su interior. Allí, el matiz blanco de

16. Daniel Villalobos, *El color de Luis Barragán*.

todos los paramentos de la iglesia, espacio sin color, contrasta con los intensos colores magentas y amarillos con los que se tintan las estancias de los monjes y los interiores claustrales, espacios con un atractivo añadido cercano a la sensibilidad de Luis Barragán¹⁶. Esos intensos interiores de color discrepan asimismo con la gama monocromática de la piedra al exterior.

Entre la aplicación y la negación del color en la arquitectura, los contrastes del monasterio mexicano y los que Le Corbusier aplicó en La Tourette, son dos ejemplos singulares del uso sabio de sensibilidad cromática, sensibilidad que Le Corbusier aplicaba tanto en su obra plástica como arquitectónica. Al comenzar este texto enunciábamos cómo el exterior de monasterio en Eveux-sur-Arbresle, su volumen, era una gran masa gris, incolora entre los azules y verdes con los que le rodeaba la naturaleza. Al interior, sólo encontramos la aplicación intensiva de los colores en este espacio iniciático, anticipada en los lucernarios y en los dos muros inclinados de la iglesia. Es aquí, al final del recorrido iniciático, donde se alberga el secreto espacial mejor guardado del monasterio de la Tourette, su “santa sanctórum”, donde los colores violáceos, amarillos y rojos, con los verdes y azules naturales del exterior, cierran completando toda la gama cromática que posee la luz.

El espacio como imagen de un país

Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua

José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés

Entre 1937 y 1939 el estudio del arquitecto finlandés Alvar Aalto se enfrentó de manera encadenada al diseño de tres pabellones feriales distintos. El Pabellón para la Exposición Universal de París de 1937, el de la Exposición Universal de Nueva York de 1939 y una pequeña pero sugestiva intervención en la Exposición Agrícola de Lapua en 1938 se afrontaron en este periodo. Su especial interés hacia estas tipologías se plasmó en la riqueza e intensidad de las propuestas elaboradas. En el concurso convocado para el proyecto de París recibió los dos primeros premios, y los tres primeros con los trabajos realizados en pocos días para el caso de Nueva York. Según Aalto, al igual que los científicos, los arquitectos debían disponer de laboratorios o campos de pruebas, generalmente vinculados a proyectos de pequeña escala y territorios afines, para ensayar nuevas ideas¹.

Preludio

El Pabellón para la Exposición Universal de París de 1937

Los conocidos obstáculos sobrevenidos en el entendimiento global y durante la ejecución por parte del comité finlandés responsable del proyecto de París, derivaron probablemente del carácter experimental que a todos los niveles presentó esta obra. La atención a dos factores como la sensible acomodación al emplazamiento dado y la consecuente elaboración de un recorrido dinámico y rico, en continuidad entre exterior e interior, caracterizaron desde una óptica innovadora este trabajo. Una cualidad más a destacar en este caso, de naturaleza más integral, sobre la que se reflexionó

1. Göran Schildt: *Alvar Aalto. Obra completa, arquitectura, arte y diseño*, 170. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

desde el estudio de Aalto, fue la de alcanzar la materialización de una unidad artística completa entre el edificio y lo expuesto. Una conjunción capaz de trasladar no solo valores comerciales, objetivo de muchas de estas exposiciones, sino una verdadera imagen cultural nacional. El propio Aalto reconocería en una entrevista en 1937: “[...] (el Pabellón de Finlandia) constituiría una demostración coherente de una cultura, con los aspectos materiales y espirituales unidos de forma consciente para constituir una imagen sencilla”². Añadió también: “Este principio de unidad no es un principio estético fútil”, como alternativa a la música realizada en base a una sola nota: “una estructura sinfónica tiene el poder de estimular la imaginación y establecer la base para asimilar una información y unas referencias nuevas”³.

Aalto estaba convencido de que ante la posibilidad de ofrecer una propaganda y una publicidad baratas, frente a lo que podía convertirse en una simple secuencia de objetos e imágenes, y por encima de algunos emblemas folclóricos ya manidos, como las tradicionales alfombras *ryijy*, expresión de “la absurda cultura del abedul y el ladrillo de 1905”⁴, resultaría mucho más fructífero y eficaz la traslación de una imagen global unitaria, material, social y cultural al mismo tiempo, que pudiera con facilidad quedar fijada en la retina a modo de gran impresión. La experiencia del bosque y la dependencia del mismo fueron los temas principales elegidos por Aalto para dar coherencia al conjunto.

En la búsqueda de este retrato alegórico, la arquitectura hizo referencia a diferentes realidades ambientales características de este medio en el país finlandés. Tras subir la ladera y recorrer esta insinuación boscosa visitando la exposición, al final, al asomarse a la terraza o salir del edificio, Aalto proyectó para la parte inferior un estanque exterior que no se llegó a construir⁵. Este nuevo elemento, representativo de un accidente natural igualmente característico de este país: el lago, serviría para completar una experiencia intencionadamente natural del complejo. Su existencia se explicaría desde la complementariedad establecida gracias a una formalización ondulada entre el espacio bosque y el espacio lago, como pareja indisociable de la geografía nacional (Fig. 1).

2. Peter Mackeith y Kerstin Smeds: *The Finland pavilion. Finland at the Universal Expositions, 1900-1992*, p. 53.

3. *Ibidem*.

4. Opinión vertida por Aalto en relación al Pabellón que representó a Finlandia en de la Exposición Universal de 1905. Göran Schildt: *The Early Years*. New York: Rizzoli, 1984, p.160.

5. Las diferencias entre Aalto y el comité organizador llevaron a que este elemento no se ejecutara. Cabe señalar como fue tal el descontento de Aalto a este y otros respectos que no acudió a la inauguración, llegando a declarar que el edificio realmente había acabado siendo solo una “concha” de sus ideas. Göran Schildt, *The Decisive Years*, p.134-135.

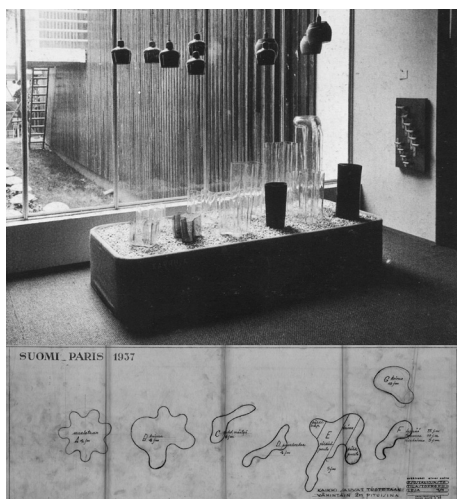


1 Arquetipos del paisaje finlandés. [Publicado en BLASER, Werner: *Il design di Alvar Aalto*. Milano: Electa, 1981 y fotografía de Petri Leskinen, 2006]

La ambivalencia y afinidad de este perfil sinuoso, implícitamente alusivo al mismo tiempo tanto al bosque como al lago, serviría para establecer un primer vínculo premeditado entre lo acuoso y lo líneo en la obra de Aalto.

La exposición interior, en perfecta consonancia con el contenedor que la alojaba, también dependió del principio generador concebido por el arquitecto. Entre los objetos seleccionados para ser expuestos y representar al país nórdico, Aalto aprovechó dos conjuntos de ellos para hacer patente de nuevo la dualidad referida anteriormente. La exposición de una serie de sinuosos vasos de cristal de karhula-littala, evocadores de la realidad acuosa, y la de unos singulares listones de madera encolada, también de sección ondulante, alusivos igualmente a la realidad boscosa, repitieron de nuevo el diálogo o ambivalencia bosque-lago, haciendo patente el interés de Aalto en esta etapa por la conciliación de estos dos ámbitos tan representativos (Fig. 2). Tras un concurso nacional de nuevo ganado por Aalto, para la cita de París se produjeron las primeras ediciones de la colección de vasos de cristal de Karhula-littala, entre los que destacaría el posteriormente conocido como vaso "Savoy"⁶. Diez variaciones de este diseño, de diferentes alturas y configuraciones, ocuparon un expositor bajo en la parte final del primer edificio. Su colocación, delante de la apertura vertical entre la gran caja de madera y este volumen bajo, les dotaba de una luminosidad y reflejos que potenciaron su cualidad cristalina y acuosa derivada de su naturaleza sinuosa. Paralelamente, como

6. La evolución de los trabajos realizados en vidrio desde 1932, tanto por Alvar como por Aino, sirve para entrever algunas pistas, desde su vinculación con la modernidad y con los orígenes profesionales de la familia de Alvar, sobre lo topográfico, lo inclinado y la línea ondulante. Markku Lahti: *Alvar Aalto. Designer*. Vammala: Gallimard, 2003.



2 Alvar Aalto, Interior del Pabellón de París y documento con la sección de los listones de madera expuestos en el mismo pabellón, 1937. [Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p. 51 y Fundación Alvar Aalto 68/238]

un elemento a exponer en el espacio dedicado a las manufacturas de la madera, Aalto diseñó unos singulares listones de madera laminada, en base a diferentes tipos de madera encoladas, de los cuales se presentaron unas muestras seccionadas de pequeña altura⁷. La reflexión alrededor de estos elementos sin duda alguna se alineaba con las experiencias aaltianas de entablillados de madera verticales y enlistonados con escuadrías circulares, alusivos igualmente a la singularidad vertical del bosque nórdico⁸. Como se puede comprobar, la innovación más notable en estas figuras se encontró en su contorno, con una solución próxima e igual de diversa que los anteriores jarrones. Si desde los jarrones se apelaba al característico límite de los lagos y a la condición fluida de su contenido, enriquecida con los diferentes colores elegidos para el vidrio, desde las varas se hacía lo mismo hacia al bosque y su unidad mínima, el árbol, de manera igualmente elaborada desde una sección recompuesta y abstracta. El diálogo o ambivalencia bosque-lago se convirtió en un importante territorio de exploración en esta fase de la carrera de Alvar Aalto. Alcanzar una integración contemporánea, ideal y simbólica, representativa de su país a través de una impresión paisajística sintética y sugerente fue un objetivo del maestro finlandés en este periodo.

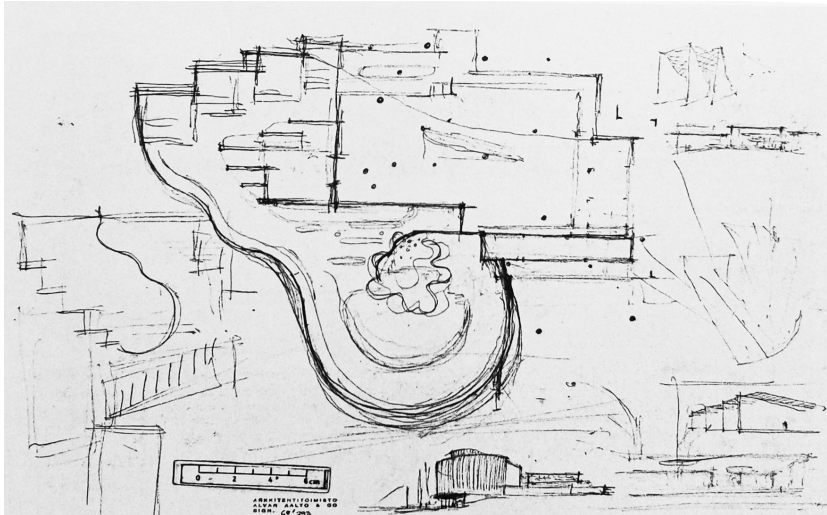
La forma como rodaja de árbol

Metsäpaviljonki o el Pabellón bosque para la Feria Agrícola de Lapua, 1938

La búsqueda de Aalto continuó abriendo nuevos campos de experimentación. El pequeño pabellón para la Feria Agrícola de Lapua, elaborado un año después del proyecto de París, apareció como un nuevo laboratorio. Ciertos dibujos realizados para el caso francés durante la fase del concurso, en los que se vislumbraba un camino diferente a las soluciones definitivas presentadas, sentaron las bases de este nuevo proyecto. En algunos documentos del primero (Fig. 3), Aalto ensayó a modo de cuerpo principal un volumen ondulado enlazado a la parte ortogonal de la propuesta. Su forma redondeada y apariencia estriada denotaba de nuevo un claro origen lúneo y suponía un antecedente para el diseño

7. En el croquis catalogado bajo el número 68/285 en la Fundación Alvar Aalto se observa que estos listones deberían haberse expuesto con una altura mayor. En 68/230 se especifica como su fabricación inicial quedó prevista con dos metros de altura.

8. Consultar, José María Jové Sandoval: *Alvar Aalto. Proyectando con la naturaleza*, p.150-151.



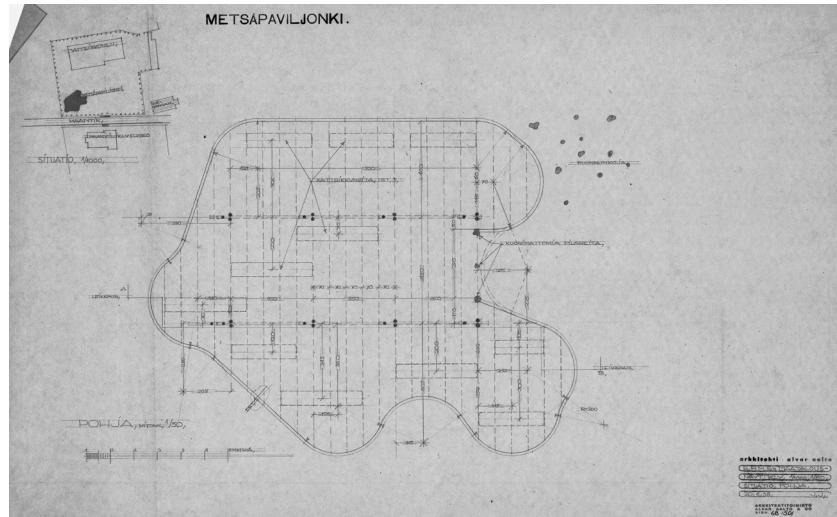
3 Alvar Aalto, croquis de trabajo para el concurso del Pabellón de París, 1936. [Fundación Alvar Aalto 68/298]

de 1938. El encargo del pequeño pabellón de Lapua, destinado a exponer recursos y productos forestales, situado en el umbral del bosque, supuso una ocasión perfecta para recoger el testigo y avanzar en los principios de una arquitectura bosque. En el acceso al mismo, antes de ingresar, un cartel colgado que daba al pabellón el nombre de “Metsä”, “Bosque” en finlandés, ya revelaba el tipo de espacio al que se iba a acceder.

El proyecto de Lapua sirvió para explorar también muchas experiencias precedentes en relación a las maderas curvadas, los contornos tallados y los extrusionados. El pabellón se conformó como un objeto de bulto redondo en base a una línea ondulada, cerrada en este caso, referente a todo lo anterior (Fig. 4). Arcos curvos de igual diámetro y segmentos rectos tangentes a los anteriores, otorgaron de manera magistral al pabellón su configuración natural y leñosa, que aparenta formar parte de la masa de árboles circundante, haciéndolo incluso identificable con el contorno de alguno de los troncos cercanos⁹. Su construcción, completamente realizada en madera, con un cerramiento de tablas sin descortezar y una estructura directamente clavada en el suelo, realizada también con troncos de árbol, reforzaron estos aspectos. Si para Adélaïde de Caters¹⁰ en la colección de jarrones elaborados con anterioridad

9. En los planos de Aalto los árboles se suelen representar seccionados, solo la silueta de su tronco, semejantes a los que se representan en la planta de este pequeño edificio, el plano 68/501, justo en el borde derecho de la entrada, un conjunto de once árboles que crecían en ese lugar, o quizás tan solo unos troncos de árbol dispuestos de manera intencionada en ese lugar, en el plano del proyecto se escribe: “troncos de árboles”; y no: “árboles”.

4 Alvar Aalto, plano de planta para el Pabellón de Lapua, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/501]



por Aalto se producía una metafórica cristalización o solidificación del objeto representado, así como de su contenido, el agua, algo similar ocurriría en el Pabellón de Lapua en relación al bosque. Su forma, asimilable a la de una agrupación forestal y a la de un tronco al mismo tiempo, sirvió a Aalto para construir simultáneamente un espacio igualmente representativo y contenedor del bosque. Silueta del árbol, silueta del lago, ambos contornos se aproximaban en su geometría amébrica y oscilaban casi indistintamente en la búsqueda aaltiana. En su reciprocidad y ambivalencia, como se verá más adelante, maduraba un poderoso signo expresivo dotado de una alta carga simbólica nacional.

10. Adélaïde De Caters: *El despertar de la materia. Aalto, Eisenstein y Proust*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007. p. 23-24.

11. Puede consultarse al respecto Cristian Suau: *Alvar Aalto and the Wooden Pavilions. Towards the Tectonic Dissolution of the Matter*. Barcelona: Doctoral thesis, UPC, 2001.

A pesar de su carácter extremadamente efímero y los escasos recursos y componentes con los que fue elaborado, la concepción del pabellón de Lapua contuvo un gran abanico de experiencias¹¹. El pequeño edificio, presentado al visitante desde su lado más alto, ofrecía una fluida entrada labrada entre dos prominencias convexas. Desde esta zona, la cubierta descendía hasta la parte posterior como un plano inclinado continuo, avanzando la que a la larga sería otra de las características aaltianas: el volumen en cuña. Este mecanismo sirvió también para enriquecer el perfil del conjunto en su encuentro con las paredes curvas. Como resultado

de la disposición de la entrada y la cubierta, a Aalto se le abrió la posibilidad de trabajar el edificio desde la superposición de tres planos ondulados apilados en vertical: el contorno de cota cero, el de la sección por encima de acceso y el de la cubierta. Tres líneas cerradas distintas pero muy similares, superpuestas al compartir generatriz vertical, cuya condición sería reconocible desde una lectura topográfica de la planta, algo propio del maestro finlandés y de sus dibujos de trazos superpuestos en la búsqueda de un perfil convincente¹².

El caso de Lapua evidenció de nuevo el modo en que experiencias formales y compositivas llevadas a cabo en otras escalas podían acabar plasmadas en un hecho arquitectónico. La configuración laminada de los listones elaborados para el Pabellón París, realizados mediante el encolado de piezas paralelas acabadas con un tallado de silueta compleja, fue trasladada directamente a la relación establecida en Lapua entre forma exterior y estructura (Fig. 2, forma "E"). En el pabellón, dos líneas paralelas de pilares, iniciadas en relación con la entrada, dividían la planta de este edificio en tres franjas de manera casi idéntica a como ocurría en las citadas piezas de madera. Con ello no solo se redundaba en este modo multidisciplinar de reflexión, sino también en la naturaleza construida y real del resultado, y por tanto en la necesidad final de poder controlar de manera geométrica los objetos diseñados.

En su materialización constructiva las dos crujeas centrales lineales y paralelas, conformadas cada una en base a cuatro pilares compuestos triples y unas vigas dobles continuas, hábilmente liberadas del contacto con el perímetro ondulado, fueron la pieza clave que permitió generar un volumen arquitectónico y encerrar un espacio bajo aquellos particulares principios formales. Una estructura secundaria rigurosa, apoyada en estos elementos, dispuesta cada setenta centímetros de manera perpendicular, se extendía hasta alcanzar el borde exterior del edificio, expandiendo al máximo el espacio contenido por el borde sinuoso y compensando por disolución la presencia de las dos crujeas principales. La cubierta, recortada por once lucernarios rectangulares dispuestos en este caso de manera más libre, también colaboró en la consecución de

12. Esta lectura estratigráfica del proyecto queda emparejada con la realización ese mismo año del diseño conocido como Flor de Aalto, consistente en un conjunto de jarrones de vidrio apilables, de generatriz ondulante y diferente apertura en su sección, donde se evidenciaba claramente esta condición topográfica y el interés de Aalto por este hecho.

cierta isotropía interior. El sutil desplazamiento de estos lucernarios hacia el borde libre indujo al espacio hacia una tensión perimetral necesaria por la condición expositiva del edificio. El cerramiento de borde se utilizó como apoyo de la exposición y, acompañado por la iluminación natural, sirvió para determinar un rico flujo interior. Gracias a estas aperturas también, las únicas de toda la construcción junto al acceso, se propició la relación justa entre la iluminación imprescindible y la penumbra necesaria, alusiva de nuevo por sus características a la particularidad interior del bosque.

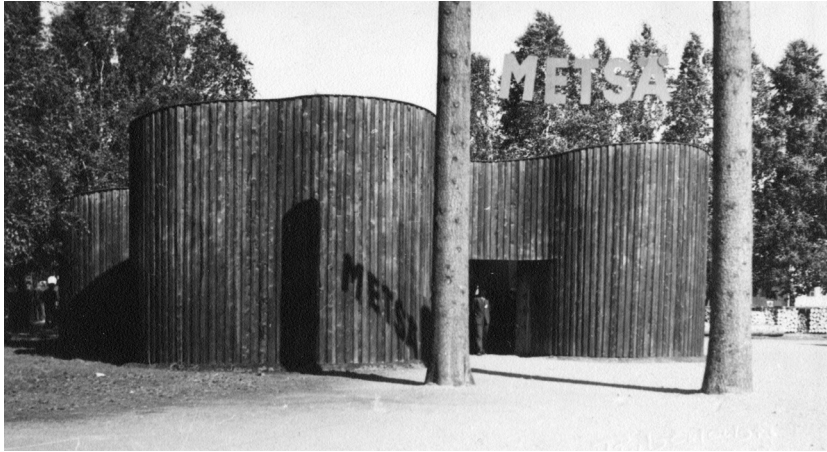
Terminado el ensayo, tras unas breves semanas de existencia, las experiencias obtenidas en él pasaron a forma parte del bagaje aaltiano. La forma derivada del bosque, representado por el corte de uno de sus ejemplares pudo ser construida abrigando un espacio acorde con su destino expositivo, un edificio que como su propio nombre indicó era en sí mismo, por su luz, su forma y su textura, símbolo del bosque (Fig. 5).

Sincretismo y paisaje, el espacio bosque y el espacio lago en el Pabellón para la Exposición Universal de Nueva York, 1939

El pabellón de Lapua, por su forma final cerrada, propició una extensión enriquecedora de la experiencia exterior. La percepción de la rugosidad de su fachada de tablones sin descortezar¹³, el particular disfrute propiciado por las concavidades y convexidades en su relación establecida con los árboles que poblaban la zona o la tensión incorporada por la sección inclinada, sirvieron para activar el ámbito circundante al edificio. La prolongación al interior del tipo de terreno exterior y la utilización como pórtico previo de entrada dos árboles existentes, pelados y cortados a una altura aproximada de siete metros, portantes de la pancarta con el conocido texto “Metsä”, reforzaron este hecho de transformación e incorporación del territorio de borde al proyecto.

Este tipo de experiencias de ampliación de los bordes construidos de la arquitectura fueron imposibles de plantear en el caso del tercer y último proyecto expositivo de Aalto en esta década, el Pabellón para la Exposición Universal de Nueva York de 1939. En

13. Este Pabellón de Lapua tendría, años después, gran repercusión en la arquitectura finlandesa. Jairo Rodríguez: *Instantes velados, escenas retenidas. Pequeña escala en la arquitectura finlandesa en el siglo XX: villas, residencias y saunas*. Valladolid: E.T.S. de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2013.



5 Alvar Aalto, fotografía exterior del Pabellón de Lapua, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/007-003]

este caso, debido a la necesidad de tener que ocupar un espacio ya construido, toda la carga conceptual y proyectual habitual en los proyectos aaltianos, así como gran parte de las experiencias llevadas a cabo hasta el momento, se concentraron en un interior más integrador si cabe. El sentido investigador que siempre emanó de su trabajo se puso ya de manifiesto en el concurso. Las tres soluciones presentadas, en realidad cuatro porque había una con dos variables, fueron realmente búsquedas aparentemente alternativas¹⁴ que confluían en una dirección, la creación de un espacio que simbolizara a Finlandia, vivo y más completo que un mero contenedor: “[...] la exhibición de objetos como tal no pueden proyectar una imagen viva de un país. Esto solo puede hacerse de forma convincente mediante la atmósfera que ellos evocan juntos, a través de una totalidad que se comprenda intuitivamente”¹⁵.

La atmósfera preconizada por Aalto fue inicialmente confiada a la presencia de un muro serpenteante, flotante dentro del edificio y alusivo a la aurora boreal, recurriendo de nuevo a una metáfora de origen natural. Durante la elaboración del proyecto definitivo, la solución final adoptada fue capaz de recoger las cuestiones más interesantes planteadas en las otras propuestas del concurso sin diluir la anterior¹⁶. El desarrollo de la solución final no solo se centró en este elemento ondulante protagonista sino que el deseo de llegar a construir un espacio complejo y elaborado dentro del

14. Para un análisis de las distintas propuestas leer José María Jové Sandoval, op. cit., p.191-193

15. Alvar Aalto, memoria del proyecto del Pabellón de Nueva York, Göran Schildt, *The Decisive Years*, p.173.

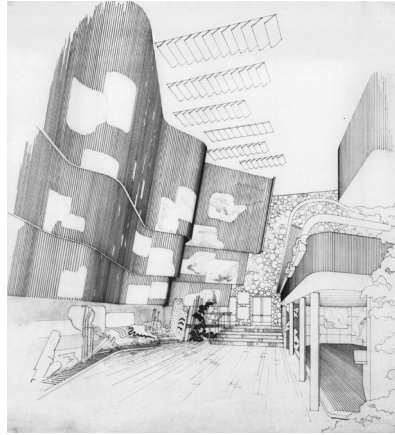
16. José María Jové Sandoval, op. cit., p.193-95.

recinto ortogonal cobró mucha más importancia si cabe. El objetivo fue transformar el espacio cuadrangular original del edificio casi de manera extrema, de tal modo que el observador se viera transportado a un nuevo lugar simbólico y mágico (Fig. 6). Para ello el pabellón se ordenó alrededor de un espacio central, de forma alargada, apoyado en la tensión generada entre las dos entradas de las fachadas opuestas y aprovechando el desnivel existente entre ambas. De él emergieron de manera dependiente otra secuencia de ámbitos encadenados, con una casuística y unos atributos propios también importantes. Como no podía ser de otro modo, el lugar vacío central fue diseñado, en paralelo a aquella imagen boreal, desde una perspectiva metafórica nacional plenamente dependiente de las experiencias inmediatamente anteriores.

Si el proyecto de Lapua supuso una profundización en el espacio *bosque*, y el de París un antecedente de éste a medio camino entre el bosque y el lago, el caso Nueva York indagó decididamente en ambos conceptos de manera simultánea¹⁷. Nada podía ser más representativo de la condición paisajística y cultural finlandesa que el lago y el bosque al mismo tiempo. El propio Aalto comentó: “El país tiene bosques y agua [...]. En esta tierra, los hombres se han relacionado siempre con la naturaleza [...]. Todo el mundo quiere vivir cerca del agua, a orillas de los innumerables lagos, y gozar del frescor de los pinos y de la claridad de las aguas”¹⁸. La conjunción de bosques y lagos, en forma de imagen constante y encadenada, es el territorio en el que los finlandeses han buscado y siguen buscando el descanso y su personal vínculo con la naturaleza. Allí, con una superficie de agua serena e impávida frente a unos bosques altos, verticales y frondosos, aflora de manera clara y precisa la frontera entre ambos. Este límite, de contorno variable según la estación, resultado de un encadenamiento de líneas ondulantes cerradas o casi cerradas, es percibido frecuentemente de manera parcial. Solo desde una lectura planimétrica vertical, la de alguien acostumbrado a trabajar con estas herramientas, desde una actitud de búsqueda integradora, puede extraerse un entendimiento completo del conjunto así como el innegable valor plástico contenido en todo ello.

17. El propio Aalto declaró: “*La arquitectura del pabellón se describe difícilmente: forma la síntesis de formas y símbolos que se descubre en el paisaje finlandés con las consideraciones racionales. El montaje del pabellón concreta las aportaciones geográficas de este país nórdico y busca combinar los efectos horizontales y los verticales.*” Alvar Aalto (Karl Fleig coed.): *Alvar Aalto, Tome I. Oeuvres complètes 1922-1962*. Les Editions d’Architecture Artemis. Zurich: Verlag, 1990, p. 124.

18. Alvar Aalto, “Entre el humanismo y el materialismo” en Göran Schildt, *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*, p.249.



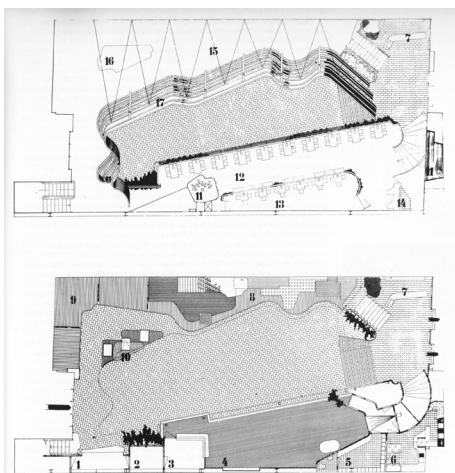
6 Alvar Aalto, fotografía interior del Pabellón de Nueva York, 1939. [Ezra Stoller, Esto]

7 Alvar Aalto, perspectiva interior del Pabellón de Nueva York, 1939. [Fundación Alvar Aalto 68/372]

El proyecto de Nueva York fue por tanto empleado como un territorio sobre el que experimentar por un lado lo que puede denominarse *espacio lago*¹⁹. Entre otras decisiones, un suelo continuo, delimitado por un borde ondulado generador de la peana escalonada expositiva, caracterizó la planta baja. Por otro, la superior, apoyada en recursos experimentados en Lapua y París, como continuidad en altura del contorno inferior, se vinculó por otro lado al ámbito forestal. Ambas zonas quedaron integradas, formando una única entidad, compleja pero precisa, en la que la sinuosidad, cerrada en la parte inferior y abierta en la superior, recogió la proximidad y la diferencia de estos dos mundos. El límite o frontera entre ambos, ese territorio perteneciente a los dos y al mismo tiempo a ninguno, variable a lo largo del tiempo y aglutinador aquí de lo vertical y lo horizontal que cada uno de ellos representaba, fue utilizado como motivo generador.

Esta estructura metafórica precisó ser materializada de manera concreta. El espacio libre central desplazó todo el programa al perímetro ortogonal del edificio. Una entreplanta nueva por encima del acceso, adosada a los muros del paralelepípedo, acogió la exposición tras el muro ondulado en un lado y el restaurante abierto con un ventanal corrido en el opuesto (Fig. 7). La luz adquirió en este conjunto un significado importante. La de origen natural, cenital de nuevo, con una intensidad oportuna que proporcionaba

19. José María Jové Sandoval, op. cit., p.199.



8 Alvar Aalto, planta baja y superior definitivas del Pabellón de Nueva York, 1939. [Fundación Alvar Aalto 68/365 y 68/363]

el nivel lumínico necesario y la penumbra justa, se reservó para el espacio vacío central. Un grupo de lucernarios de profundidad considerable, realizados exclusivamente para el espacio finlandés, matizaron la iluminación interior impidiendo la entrada de luz directa. Esta situación fue concebida con la idea de poder utilizar luz artificial muy estudiada, portadora de cierto componente mágico. El resto de fuentes de luz natural fueron anuladas con el fin de no perturbar el efecto perseguido por Aalto. Una gran cortina estampada en el acceso principal y la colocación de la pantalla de proyección en el lado opuesto, sirvieron para cancelar las dos grandes cristaleras previstas por la organización, potenciando la independencia y singularidad del espacio en relación al resto de la feria, e implementando la emoción de la visita.

Por otro lado, el gran muro, dividido en tres partes y ocupando toda la altura, plegado hacia el ámbito central, sirvió, además de como icono, como aglutinador unitario espacial. La prolongación de los bordes de esta figura en sus bandas más altas trató de arropar todo el volumen haciendo participar del conjunto al restaurante abierto. En esta voluntad de dar la mayor continuidad posible a esta gran pared, su materialidad tuvo un reflejo en el alto antepecho del restaurante y la cabina de proyecciones suspendida del techo (Fig. 8). Con ello se estableció un plano ficticio continuo, una cinta envolvente semicerrada, capaz de confinar y dar una entidad y complejidad mayores a todo el interior.

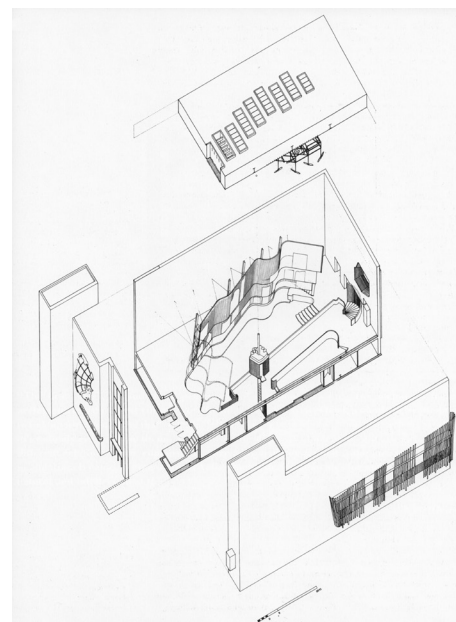
El elaborado mural, originariamente conformado por una estructura metálica apoyada en el suelo, fue construido a base de tableros contrachapados con enlistonados verticales de cuatro maderas diferentes, una por estrato. Se trataba de la especie más representativas del paisaje finlandés: pino, abedul, abeto y álamo, lo cual reforzó el vínculo establecido entre esta zona y el bosque tipo finlandés²⁰. En estas bandas, las separaciones dispuestas entre cada una de ellas propiciaron unas líneas de sombra, serpenteantes pero planas, superpuestas entre sí espacialmente. Esta superposición topográfica, experimentada ya originariamente en el caso de Lapua, más evidente desde una lectura plana, cobró en este caso una mayor relevancia espacial. A este conjunto de

20. Aalto describe, en el documento 68/335, de arriba hacia abajo: Mänty, Koivu, Kuusi y Haapa; que significan respectivamente: Pino, Abedul, Abeto y Álamo.

líneas sinuosas dispuestas en altura se le sumó el contorno de la peana expositiva inferior, aquella que servía de límite del lago simulado. Todas ellas, análogas pero diferentes, pertenecientes indistintamente al bosque y al lago, se mimetizaron aludiendo a un sustrato metafórico complejo sobre el que Aalto ya había venido trabajando: el del espacio *lago-bosque*.

Para hacer más patente esta estratigrafía espacial y redundar en una abstracción mayor, menos textual si cabe, la estructura portante debía pasar lo más desapercibida posible o casi desaparecer. Aalto, tras proyectar unos pilares en "V" similares a los del *Pabellón bosque* y enviar una documentación de ejecución en la que así se especificaba, consiguió evitar estos soportes. La solución final adoptada, fue la de colgar el mezzanino y la compleja pantalla de la cubierta. Unos tensores situados a media altura se añadieron al mecanismo estructural metálico aportando la necesaria rigidez. Con esta decisión se consiguió extender la planta baja hasta el fondo ortogonal con un espacio diferente, de pavimento distinto y mucho más acotado, aplastado si cabe, destinado a la exposición de productos como si fuera un *bazar*²¹.

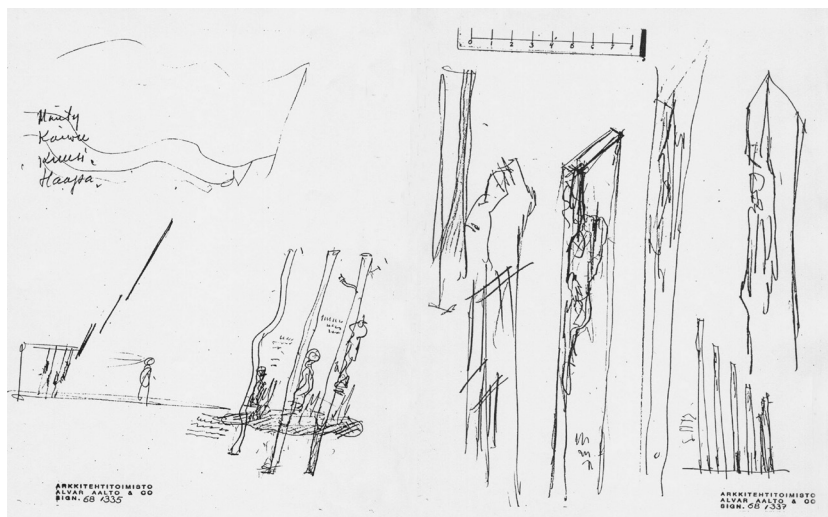
La elaboración y diversidad del espacio interior superó sobradamente la idea del gran telón colgado. El trazado base, abierto en las cotas superiores, pero prácticamente continuo y cerrado en la entreplanta, resultado de la unión de curvas y contracurvas, así como de tramos rectos, finalizó de manera diluida al ser recogido por la escalera (Fig. 9). Este trazado complejo en su forma, sección y concepción, articuló y dio forma a una heterogeneidad espacial muy evocadora. El visitante podía circular tanto interior como exteriormente, simultaneando la experiencia diversa de conocer los diferentes lados de este complejo. En la planta baja, la forma sinuosa propiciaba dos lugares complementarios por su forma: el cóncavo central, vacío, ascendente hacia la luz natural captada por el techo; y su expansión horizontal en los bordes, un lugar comprimido, iluminado artificialmente, y lleno de objetos. Tras el muro inclinado, en el reverso superior, se descubría la cara convexa, desnuda, donde el proceso constructivo era mostrado sin complejo. Como continuación, en el paso por la atalaya del restaurante,



9 Alvar Aalto, axonometría del Pabellón de Nueva York, 1939. [Interpretación y dibujo a cargo de Peter Mackeith en Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p. 149]

21. Aalto explica: "Una exposición debe ser lo que ha sido desde su origen: un bazar donde se expongan todo tipo de objetos heterogéneos tanto si se trata de peces como de telas o quesos [...]. No era una tarea fácil reunir estos elementos y formar un conjunto armonioso". Karl Fleig: *Alvar Aalto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.60.

10 Alvar Aalto, bocetos de las figuras proyectadas en la parte inferior del Pabellón de Nueva York, 1938. [Fundación Alvar Aalto 68/335 y 68/337]



aparecía de frente, completo y espléndido, el gran muro líneo. Su parte inferior, enigmática y mágica, contendría intercalado con el grupo de mercancías industrializadas expuestas, un mundo imaginario. Allí, como alusión mítica al *Kalevala*, epopeya nacional finlandesa, en un espacio latente, personajes míticos aparecían y desaparecían, salidos de los troncos de madera del bosque que crece en el borde del lago (Fig. 10)²².

22. Figuras arquetípicas finlandesas talladas en madera fueron incluidas por Aalto en esta parte. Peter Mackeith y Kerstin Smeds, op. cit., p.58. Éstas aparecen dibujadas por Aalto en el documento 68/335.

Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica

Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo

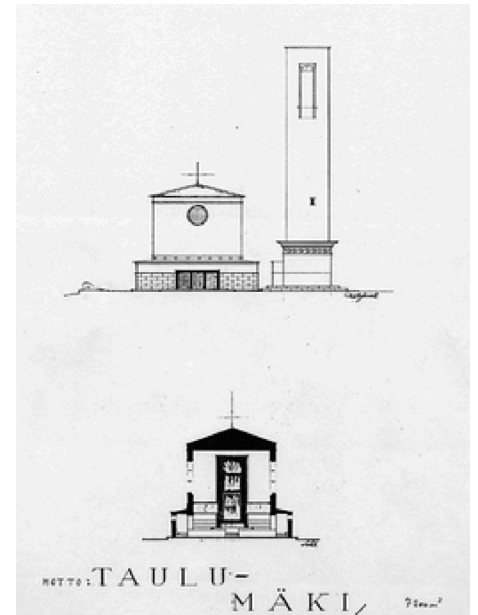
Alvar Aalto, uno de los arquitectos más modernos e innovadores del siglo XX, declara que en 1927 no se debían construir iglesias modernas, así aparece recogido en su artículo “Sobre las últimas tendencias en arquitectura”, publicado el 1 de enero de 1928 en el periódico Uusi Aura de Turku en Finlandia:

“No deberíamos construir una iglesia como si fuera una obra de arte total en sí, una muestra magistral de la cultura del año 1927; no se puede crear una iglesia moderna, ya que su contenido -el servicio religioso-, para cuyo marco se crean las formas, pertenece a la vida tradicional y carece de una espiritualidad adecuada a nuestro tiempo”¹.

Esta afirmación se incluye en una reflexión más amplia sobre las nuevas formas y estéticas arquitectónicas que se estaban desarrollando en Europa.

En aquel momento para Aalto estas nuevas formas sólo debían aplicarse a las nuevas funciones y, en consecuencia, a los usos tradicionales, como los vinculados a los oficios religiosos, debían corresponderle formas tradicionales.

Bajo esas premisas realiza sus dos proyectos para el concurso convocado para la construcción de la Iglesia de Taulumaäki en 1927 (Fig. 1). En ellos Aalto, puede que influenciado por esta búsqueda de una cierta identidad formal y temporal, proyecta una iglesia de marcado estilo clásico, con su basamento y su frontón, identificable con un templo griego o romano, acercando así su forma a los orígenes de su función. Esta intención explicaría que



1 Proyecto de la Iglesia de Taulumaäki, Jyväskylä (Finlandia), 1927. Alzado (sup.). Sección transversal (inf.). [Archivos del Alvar Aalto Museo]

1. Göran Schildt, *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, pp. 82-83.

2. Aalto viaja a Italia por primera vez junto a su primera mujer Aino Marsio durante su luna de miel. La influencia de este viaje en Aalto queda reflejada en muchos de sus escritos como: "Una ciudad en la colina" de 1924, o "La Arquitectura en el paisaje de Finlandia Central", "El templo de la Sauna en la colina de Jyväskylä", "El sermón del Abad Coignard" de 1925.

3. Alvar Aalto participa en este concurso restringido, tan sólo un año después de haber formado su propio estudio, sustituyendo al prestigioso arquitecto Eliel Saarinen.

4. Aalto incluso llega a reconocer su deseo de convertir Jyväskylä, su ciudad natal, en una "nueva Florencia". Göran Schildt, *Alvar Aalto The Decisive Years*, p. 11.

5. Alvar Aalto, "El templo de la sauna en la colina de Jyväskylä", p. 28.

6. Antes de este proyecto sólo había proyectado un pequeño Hospital Municipal en Alajärvi con media docena de camas en 1924 y varias residencias de ancianos.

7. Göran Schildt, *Alvar Aalto The Decisive Years*, p. 34.

8. Göran Schildt, *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, pp. 82-83.

9. En cualquier caso para Aalto, tal y como reconocerá más tarde, la conservación de la salud es una causa loable para renunciar a los antiguos principios arquitectónicos: "Las únicas causas y motivos posibles susceptibles de reemplazar a los antiguos, son consideraciones científicas sobre lo que los hombres y la sociedad precisan para seguir siendo, o más bien, convertirse en un organismo sano". Göran Schildt, *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, p. 111.

un año antes, en 1926, en su proyecto para la iglesia luterana de Laestadian hubiera empleado un estilo más romántico y tradicional, acorde con las construcciones regionalistas germanas del siglo XVI, en vez de recurrir al mundo clásico.

En sus proyectos de iglesias realizados con anterioridad no se distingue una referencia temporal en el estilo, sin embargo, en todas sus iglesias, así como en el resto de proyectos de la época, existen claras reminiscencias italianas tanto de su arquitectura medieval como renacentista, fruto de la fuerte impresión que produjo en Aalto su primer viaje a Italia en 1924². Su proyecto de 1925 para la Iglesia Jämsä³, ubicada sobre una colina dominando el horizonte, es uno de los que mejor ejemplifican su pasión por el paisaje y por la arquitectura italianas y su deseo de trasladar la belleza meridional a su propio país⁴. Ya que, como él mismo describe:

"Un habitante de Jyväskylä que haya recorrido la Toscana, la Riviera o el Tirol, se habrá fijado seguramente en cómo un edificio en lo alto de las colinas y los montes vigoriza las ciudades, proporcionándoles escala adecuada"⁵.

Por el contrario, llama la atención observar cómo frente al costumbrismo eclesiástico, en ciertos programas arquitectónicos más novedosos, como el de los sanatorios antituberculosos, comienzan a despuntar las formas modernas. De hecho Aalto en 1927, al tiempo que niega a las iglesias la cualidad de ser modernas, proyecta el Sanatorio Antituberculoso de Kinkomaa, su primer edificio sanitario de cierta envergadura⁶, proyecto que según Goran Schildt: "fue el primero en revelar claramente su 'conversión' al Funcionalismo"⁷.

Siendo fieles a la doctrina descrita en su artículo "Sobre las últimas tendencias en arquitectura" cuando dice: "no podemos concebir una nueva forma si no existe antes un nuevo contenido"⁸, dado que en aquel momento el contenido del sanatorio se podía considerar novedoso a éste sí le podía corresponder una nueva forma⁹.

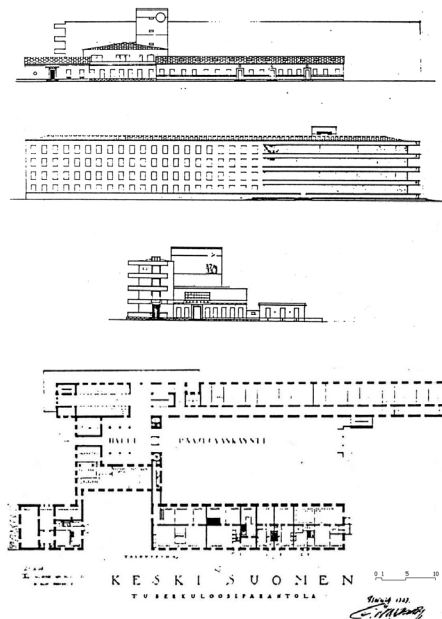
En el Sanatorio de Kinkomaa el primer gesto moderno o nuevo, aparece en la estructuración funcional del conjunto en partes diferenciadas que se ubican atendiendo a las condiciones de orientación y a las vistas. Cada una de estas partes tiene una función distinta y una imagen diferente. De este modo, la vivienda

del médico y el edificio de la administración, que miran hacia la montaña, presentan una imagen tradicional. Estas partes del Sanatorio constituyen una agrupación de edificios de poca altura con cubiertas a dos aguas y con una composición de huecos verticales sobre la que domina la presencia de una torre. Ésta contiene el núcleo de comunicación del Sanatorio y asemeja, por su tamaño y proporción, a la de una iglesia. Esta imagen tradicional contrasta con la del bloque de habitaciones orientado al Sur y la de los servicios centrales que miran hacia el lago. En estas otras partes se aprecian dos edificios desarrollados en altura, con cubiertas aparentemente planas y con una composición en bandas horizontales gracias a los petos de las terrazas, o galerías de cura (Fig. 2).

Estas formas modernas con las que Aalto empieza a experimentar en el Sanatorio de Kinkomaa pasarán a estar presentes, tan sólo dos años después, en su arquitectura religiosa, echando por tierra su doctrina. La plasticidad y la fragmentación tanto de la planta como del sección en forma de abanico del proyecto de Aalto para el concurso de la Iglesia de Vallila realizado en 1929 (Fig. 3), su primer proyecto religioso moderno, y la abstracción de la fachada principal y el dinamismo de la cubrición interior del proyecto de 1930 para la Iglesia de Tehtaanpuisto (Fig. 4), así lo demuestran.

La causa de esta transformación la hallamos en la apertura ideológica que Aalto experimenta en el verano de 1928 cuando viaja en aeroplano desde Turku hasta París, y aprovecha, en sus inevitables escalas, para visitar importantes obras de arquitectura moderna y para contactar con los más renombrados diseñadores y arquitectos del momento¹⁰, tal y como relata Göran Schildt en su libro *Alvar Aalto The Decisive Years*.

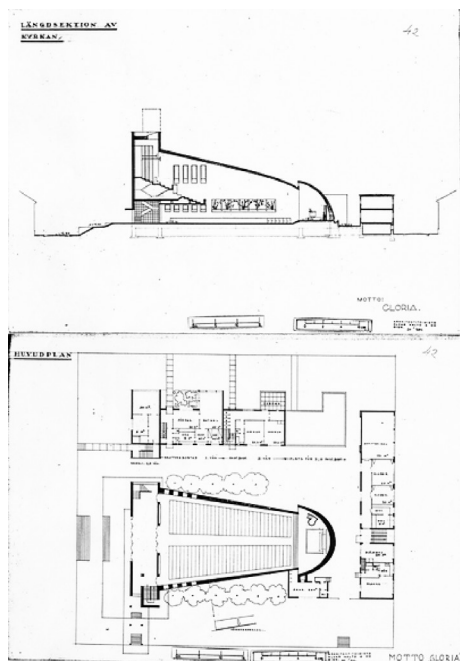
Curiosamente, las características formales de estas primeras iglesias modernas de Aalto pasarán a estar presentes en las más destacadas iglesias españolas del Movimiento Moderno¹¹. Tanto es así que, la solución de la planta en forma de abanico propuesta por el arquitecto finlandés en 1929 en la Iglesia de Vallila, será considerada, veinte años más tarde, por el arquitecto Miguel Fisac como la más adecuada para una iglesia moderna. Así lo explica



2 Proyecto del Sanatorio de Kinkomaa, Muurame (Finlandia), 1927 (izq.). Alzado longitudinal, casa del médico (sup.). Alzado longitudinal, edificio de habitaciones. Alzado transversal. Planta (inf.) [Alvar Aalto, *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.3*, New York: Garland, 1994]

10. En su viaje visita Dinamarca donde contacta con el diseñador Poul Henningsen y Holanda donde conoce la obra de Duiker. En París su anfitrión será André Lurçat, junto a él visita la Villa Stein en Garches de Le Corbusier y la Villa Guggenbuhl del propio Lurçat.

11. Como se puede apreciar en la iglesia en abanico proyectadas por Alejandro de la Sota para el poblado de Esquivel (1952), o la del poblado de Estella del Marqués de



3 Proyecto de la Iglesia de Vallila, Helsinki (Finlandia), 1929. Sección longitudinal (sup.). Planta (inf.). [Archivos del Alvar Aalto Museo]

Fernando Cavestany (1953) también con planta en abanico. Así como en las fachadas murarias de Sáez de Oiza en su Santuario de Nuestra Señora de las Mercedes en Madrid (1949-1965) o en el de Nuestra Señora de Aránzazu en Oñate, Guipúzcoa (1949-1955), o en la sección ondulada de de la Casa de ejercicios espirituales de las Esclavas del Sagrado Corazón en Madrid de Fernández del Amo(1963).

12. Miguel Fisac, "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual", p.62-63.

en su artículo "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual" publicado en la revista *Árbor* en el año 1949:

"¿Qué planta sería la más adecuada para una iglesia moderna? (...) La planta de cada recinto ha de tener un punto singular y destacado donde se sitúa el altar. Como, por otra parte, ese punto privilegiado tiene que tener una dirección principal, la normal al altar y en un solo sentido, tanto si la misa se celebra cara al pueblo como si se celebra de espaldas a él, queda descartada la solución circular de planta, ya que ésta no tiene más que un punto singular, el centro, pero todas las direcciones tienen ejes de la misma importancia.

La solución de planta elíptica tiene un eje privilegiado: el eje mayor; pero los puntos singulares, los focos, no son puntos extraordinariamente resaltados que se pueda marcar a simple vista su posición singular, y, además, si en uno de ellos se coloca el altar, el otro queda sin contenido, sin razón de ser.

La planta rectangular marca un eje muy definido, pero sin ningún punto principal en él.

Es evidente recurrir a una planta compuesta por una parte importante y elevada que marque el altar, el ábside y que pueda ser circular, cuadrado o de otra forma simple, y a otra parte, la de los fieles, marcadamente axial, bien rectangular con su eje mayor partiendo del centro del ábside, o bien en abanico, con una apertura angular de 30 ó 45 grados como máximo, para que el altar quede situado sensiblemente en frente. Quizá la solución de la nave en abanico, que a primera vista puede repugnarnos porque se desvía bastante de las soluciones clásicas de plantas de iglesias, sea la más adecuada para grandes templos¹².

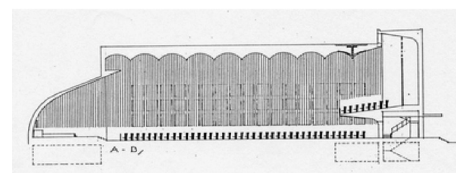
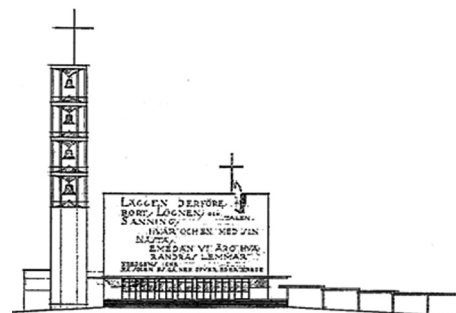
Aunque a diferencia de la propuestas planteadas por Fisac entre el año 1949-1953, en el proyecto para la Iglesia de Vallila de Aalto la disposición del abanico converge en el altar y se abre en la entrada, tanto en planta como en sección, mientras que Fisac propone una inversión en la sección dotando de una mayor altura a la zona del altar¹³.

Esta translación formal de Finlandia a España, y la consecuente transformación de la Arquitectura ibérica, también pudo estar influenciada por un viaje. En 1951 Alvar Aalto viaja a España para impartir un ciclo de conferencias, visitando primero Barcelona y luego Madrid, evidentemente este viaje supuso una gran revolución entre los arquitectos españoles. La intervención de Aalto en Barcelona no cuenta con muchos datos, sólo Francisco Barba Corsini explica que en esa conferencia habló de su trabajo y especialmente de la Villa Mairea.

De su estancia en Madrid, en cambio, tenemos muchas más referencias, la principal es la que aparece en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, del segundo trimestre de 1951. En ella se recogen comentarios, entre otros, de Asís Cabrero, Fernando Chueca, Rafael Aburto, Carlos de Miguel y Miguel Fisac, algunos de estos arquitectos formaron, durante la década de los 40, la llamada “Escuela de Madrid”¹⁴. En la visita de Aalto a la capital, Luis Gutiérrez Soto, Rafael Aburto y Miguel Fisac, después de una comida que tuvo lugar en la casa del primero, le llevaron a visitar los alrededores de Madrid, interesándole mucho más las construcciones rurales que el propio Escorial como cuenta Fisac.

“llegamos a casa de Gutiérrez Soto [...] y cuando terminamos de comer dijimos que íbamos a ir al Escorial y nos pusimos en el coche; me acuerda que iba este señor [Aalto] en el centro, Aburto a un lado y yo al otro [...] Cuando llegamos al Escorial [...] dijo que él El Escorial no. Y dijimos que ya que habíamos ido, pero él dijo que no, de ninguna manera. Pensamos vamos a irnos al Hotel Felipe II para que vea la perspectiva; salimos a la terraza del Felipe II, llegó volvió la cabeza, e hicimos un corro estuvimos con él dando la espalda al El Escorial. No lo quiso ver, pero así, inada! Que a nosotros nos pareció una cosa un poco absurda... porque le iba afectar...”¹⁵.

Todas las experiencias vividas por Asís Cabrero, Fernando Chueca, Carlos de Miguel y Rafael Aburto se recogen en dicho *Boletín*. Cada uno de ellos explica cómo vivió su encuentro con tan insigne arquitecto, los lugares que visitaron, las conversaciones que mantuvieron y por supuesto, las sensaciones que vivieron ante

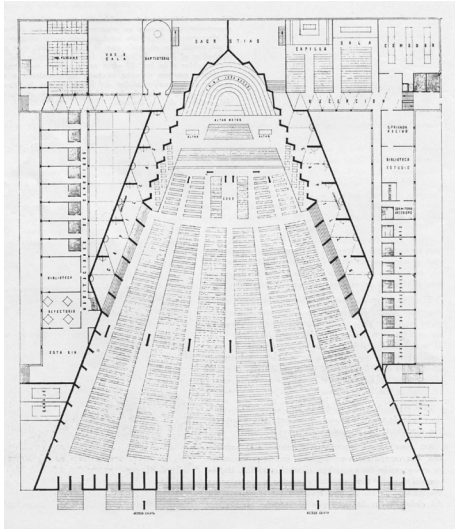


4 Proyecto de la Iglesia de Tehtaanpuisto, Helsinki (Finlandia), 1930. Alzado (sup.). Sección longitudinal (inf.). [Archivos del Alvar Aalto Museo]

13. Desconocemos si Miguel Fisac era conocedor de los proyectos religiosos de Aalto antes de llegar a dicha conclusión formal, lo que sí se sabe es que su viaje a los países nórdicos se produjo varios meses después.

14. “Durante la década que va de 1940 a 1950, se va formando lo que se ha llamado “Escuela de Madrid”. Miguel Fisac forma parte activa de ésta en una primera oleada (que se compone de las promociones que terminan sus estudios antes de 1945), junto a hombres como Cabrero, Alejandro de la Sota, Fernández del Amo, Rafael Aburto, etc.” María Cruz Morales Saro, *La arquitectura de Miguel Fisac*, p 9.

15. Eduardo Delgado Orusco, *Alvar Aalto en España*, p 49.



5 Proyecto para la Catedral de Salvador, 1953. Propuesta de Rafael Aburto. Planta [Revista Nacional de Arquitectura nº 151]

16. Extraído de la memoria Justificativa del Proyecto.

17. “Los arquitectos españoles que concurren a este Concurso recibieron en su día un oficio, en el que se les comunicaba que aquél había quedado desierto. Posteriormente apareció en la prensa española una fotografía facilitada por la Associated Press de Londres, cuyo pie decía: Maqueta de la nueva Catedral que va a construirse en la República hispanoamericana de El Salvador. Se debe al profesor Dominikus Boehm, famoso arquitecto de iglesias de Colonia, Alemania. Obtuvo el primer premio en el concurso abierto para la construcción de la nueva Catedral de San Salvador” Revista Nacional de Arquitectura nº 151

su presencia. Las ideas expuestas nos transmiten el conocimiento que tenían los arquitectos españoles de su obra, y cómo, de alguna manera, su carácter se reflejaba en ella. Por lo tanto no es aventurado afirmar que la solución de planta en abanico utilizada por Aalto en la iglesia de Vallila fuera del todo desconocida por la llamada “Escuela de Madrid” incluso antes de la visita de Aalto a España.

En 1950, un año antes del viaje, se convoca el concurso para la construcción de un templo dedicado a San Isidro Labrador, con cabida para 25.000 personas, en un lugar de libre elección de Madrid. A este concurso se presentan, entre otros, Rafael Aburto y Francisco de Asís Cabrero formando un equipo. La solución por ellos planteada, con una imagen muy innovadora para la época, consiste en un abanico, un “sector circular”, como ellos mismos lo describen, empleado tanto en la planta como en el alzado.

“No hay duda que una de las razones principales de la forma en planta de un templo se deriva del problema constructivo de cubierta de grandes espacios.

...sería grave error el copiar los antiguos modelos, sin tratar de superarlos... Solo la forma de sector circular elegida por nosotros soluciona la cuestión, al presentar como lugar adecuado el vértice del mismo, que es al mismo tiempo punto de intersección del haz de rayos...”¹⁶

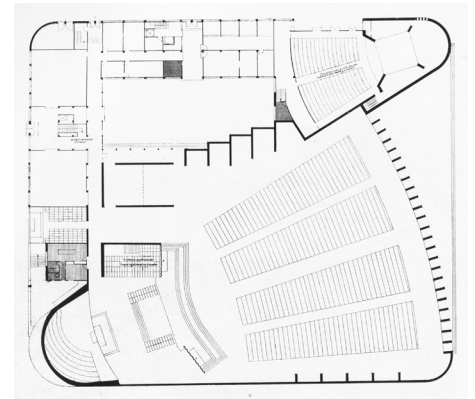
Justificaban esta solución para optimizar acústicamente y visualmente ese espacio. La planta triangular tendría una anchura de 220 m. y una altura de 190. A partir de una serie de arcos parabólicos el espacio se iba cubriendo, en la entrada de la iglesia los arcos tendrían una altura de 15 m., pero según se iban acercando al altar alcanzaban los 60 m. El espacio se cerraba a través de un ábside curvo iluminado por un frente de vidrio que permitía la entrada de luz indirecta sobre el ámbito de los fieles. Dentro del jurado del concurso, formado por Luis Moya, Victor D’Ors, Luis Martínez Feduchi y Secundino Suazo, se originó un cruce de opiniones encontradas acerca de esta valiente propuesta, que en el fondo reflejaba el debate sobre la Arquitectura española existente en aquel momento.

En el año 1953 se convoca el Concurso para la Catedral de San Salvador, tanto para arquitectos residentes como extranjeros. Varios españoles se presentaron a este convulso concurso¹⁷, entre ellos y esta vez de manera independiente, Rafael Aburto y Francisco de Asís. El programa incluía, además del espacio más simbólico y relevante: el espacio de culto, una serie de edificaciones anexas, como el campanario, el palacio arzobispal, las oficinas, etc.

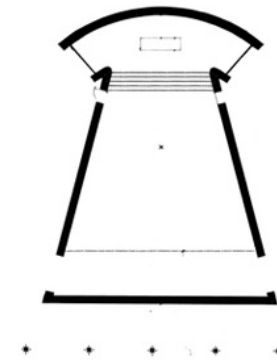
Rafael Aburto escoge de nuevo una planta en abanico, pero con un volumen marcadamente piramidal para resolver, como él mismo indica en la documentación entregada al concurso, la circulación de los fieles, la iluminación indirecta y la acústica, al no existir "superficies cóncavas que originen convergencias". Al llegar al ábside se produce un brusco cambio en la altura, al contrario que en el proyecto madrileño donde el cambio se genera de una manera más suave, lo que provoca una importante "emoción estética en el espectador"¹⁸ (Fig 5).

Asís Cabrero utiliza el esquema aaltiano no sólo en el espacio sagrado principal, sino que además lo emplea en el espacio destinado a la junta de acción católica. El solar del concurso, de forma cuadrada, le permite articular ambos abanicos, disponiendo cada uno en una esquina opuesta de la diagonal, generando un espacio de acceso, previo al principal y una especie de claustro, entre la pared medianera de éste y las edificaciones secundarias. Volumétricamente el espacio se cierra a través de unos cables catenarios que soportan la cubierta. De nuevo la altura mayor de la nave se produce en la entrada del ábside, donde se sitúa el arco parabólico que recoge todos los cables (Fig 6).

Numerosos arquitectos españoles recurrieron a este esquema para diseñar sus iglesias, pero creemos que Miguel Fisac destacó por encima de todos ellos, recibiendo en 1954 la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Arte Sacro celebrada en Viena por su Iglesia para los P.P Dominicos realizada en Valladolid. Iglesia que se inscribe plenamente en la disposición en abanico. Entre los años 1950 y 1953, Miguel Fisac diseña varias iglesias en abanico; en orden cronológico, la primera sería la del Instituto laboral de Daimiel, (Fig. 7) seguida de la Iglesia Parroquial de la Asunción en



6 Proyecto para la Catedral de Salvador, 1953. Propuesta de Francisco Asís Cabrero. Planta [Revista Nacional de Arquitectura nº 151]



7 Proyecto para la Iglesia del Instituto Laboral de Daimiel, Miguel Fisac. [Plano Daniel Villalobos-Sara Pérez]

18. Revista Nacional de Arquitectura nº 151

8 Iglesia de Santa Ana, Planta y sección. Proyecto de Miguel Fisac. 1965. [Andrés Canovas: *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*]



Escaldes, Andorra, y de la Iglesia de los Dominicos de Arcas Reales de Valladolid. Todas ellas con esquemas similares y perfectamente enmarcadas dentro del mismo planteamiento.

Apenas seis años después, el 25 de enero de 1959, el papa Juan XXIII convoca el Concilio Vaticano II, en él, entre otros temas se aborda “promover el incremento de la fe católica y una saludable renovación de las costumbres del pueblo cristiano y adaptar la disciplina eclesiástica a las condiciones de nuestro tiempo”¹⁹. Se plantea establecer una relación más cercana entre los creyentes y el cura que oficia la misa en el momento de la celebración de la eucaristía, es entonces cuando el rito se empieza a realizar de espaldas al altar. La forma arquitectónica que mejor responde a estas nuevas necesidades vuelve a ser la de abanico ya que permite a los fieles colocarse rodeando el altar y por tanto mantener una relación más directa con el rito.

19. Eduardo Delgado Orusco, *Alvar Aalto en España*, p 267.

20. Fermín González Blanco (Ed. a cargo de): *Miguel Fisac. Huesos varios*.

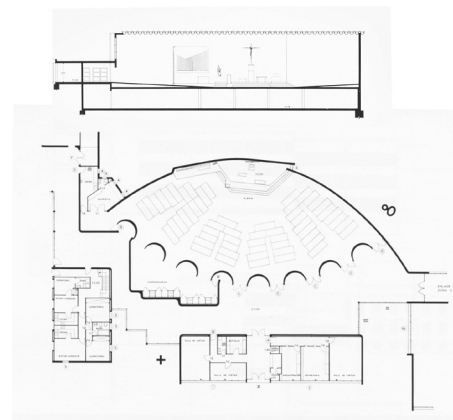
21. Demetri Porphyrios, “Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto”, en D. Dunster (ed.) *Architectural Monographs n° 4. Alvar Aalto*. Academy Editions, London, 1978.

En 1965, Miguel Fisac realiza una iglesia con el programa litúrgico acorde con el Concilio Vaticano II, un edificio lleno de simbolismo personal, la parroquia de Santa Ana, en recuerdo de su hija Anaick, que había fallecido poco tiempo antes. El abanico se curva y genera la planta. Otros tres elementos curvos cierran el lugar y el espacio que se genera entre ellos produce las entradas al mismo. El muro del presbiterio se horada con tres concavidades que corresponden a los momentos de la celebración litúrgica: altar,

sede-ambón y sagrario. La cubierta no presenta las inclinaciones de las anteriores, sino que se cubre de forma plana utilizando el modelo de viga “Valladolid”²⁰. Al llegar al altar se produce un corte y la cota de cierre se sitúa a una altura mucho mayor, aprovechando el corte, a través de un sistema de lamas metálicas, la luz se filtra generando “ese no sé qué” tan personal de este autor. La iglesia articula todo el conjunto, pues el programa era muy extenso, y además de la iglesia, había que construir una oficina de información parroquial, un despacho para Cáritas, aseos, un bar, un salón parroquial, etc. Todas estas piezas, con una geometría mucho más ortogonal, se situaron a ambos lados de la iglesia, mezclando dos mecanismos geométricos muy distantes dentro de un mismo orden heterotópico, un recurso que ha sido utilizado por Alvar Aalto en muchas de sus obras tal y como explica Demetri Porphyrios²¹ (Fig. 8).

En ese mismo año, 1965, y muy cerca de su vivienda en el Cerro del Aire, Fisac construye el Colegio de la Asunción por encargo de las Religiosas de la Asunción. La iglesia del Colegio es muy similar a la de Santa Ana, pero con muchos más puntos de entrada. La cubierta es plana y también utiliza la viga “Valladolid” en su construcción. Sin embargo, en este caso, para conseguir iluminar el altar y darle el carácter simbólico que merece ese espacio, no realiza un cambio de altura, sino que elimina parte de las alas de la viga creando unos huecos dispuestos al tresbolillo. Esta diversidad en la sección muestra cómo el uso de la forma en abanico en la planta no siempre implica su empleo en la sección, tal y como propone el arquitecto en un principio. Fisac, no duda el alternar cubiertas inclinadas, planas y escalonadas para la misma tipología de planta (Fig. 9).

Pero las formas en abanico no fueron exclusivamente religiosas, Fisac ya las había empleado con anterioridad en un edificio destinados a la ciencia, en el Edificio Central del CSIC en Madrid, además, su primer proyecto de iglesia en abanico formaba parte del recinto de una institución vinculada a la enseñanza, el Instituto Laboral de su pueblo natal, Daimiel, en Ciudad Real²². El proyecto del Instituto Laboral de Daimiel, como afirma Carlos Asensio-Wandosell, “emplea una disposición planimétrica heredada

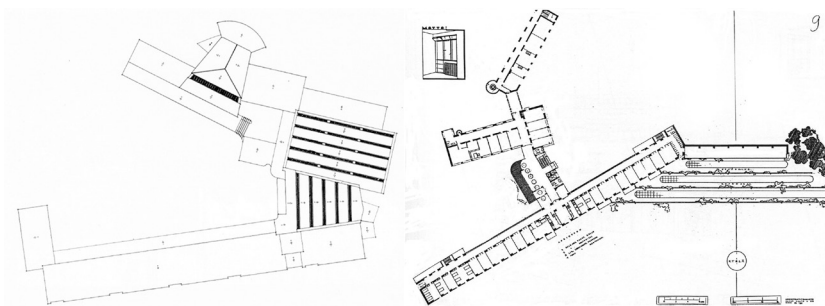


9 Iglesia del Colegio La Asunción Cuesta Blanca, Planta y sección. Proyecto de Miguel Fisac. 1965 [Andrés Canovas: *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*]

22. En 1959 las cortes españolas aprueban la Ley de Enseñanza Media y Profesional que da cauce a los Institutos Laborales. Centros docentes instaurados en toda la geografía española, que ponían la enseñanza al alcance de todos. El Instituto Laboral de Daimiel es un edificio-modelo repetible, aunque con ligeras variaciones, en diversas localizaciones, como se aprecia al compararlo con otros de sus proyectos de institutos laborales como el de Almendralejo en Badajoz (1951) o el de Hellín en Albacete (1952), así como con su proyecto realizado para el concurso de anteproyectos para centros de enseñanzas medias y profesionales (1953).

23. Carlos Asensio-Wandosell, *Fisac. Ensamblaje con vacíos. 1959-68.*, p. 36.

10 Proyecto del Instituto Laboral de Daimiel, Ciudad Real (España) 1951 (izq.). Proyecto del Sanatorio de Paimio, Turku (Finlandia), 1928 (dcha.). [Alvar Aalto, *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.4*, New York: Garland, 1994. Andrés Cánovas, *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Madrid: Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.]



del Paimio de Aalto²³ (Fig.10). Dicha vinculación formal resulta lógica dado que ambos arquitectos, Aalto y Fisac, utilizan para la definición de sus proyectos el mismo método “humanizado” y “funcional”. Para Fisac, “la arquitectura, como el árbol, está plantada en el paisaje²⁴ por eso trata de enraizar su Instituto al entorno otorgándole una geometría abierta en forma de U que atrapa la Naturaleza, al igual que hace Aalto en el Sanatorio de Paimio. También, tanto en el Instituto como en el Sanatorio, se experimentan soluciones arquitectónicas que tratan de procurar un mayor bienestar al usuario, soluciones que van desde el diseño de la carpintería de la ventana hasta el del mobiliario. En ambos además el programa se estructura por partes y cada una se resuelve de manera independiente, como reconoce Fisac: “Proyecté cada elemento aislado con la más adecuada planta, espacio y orientación, y después procuré articular todos aquellos elementos de la forma más congruente que se me ocurrió²⁵”.

Con el triunfo del Funcionalismo el lenguaje de las formas que existía en el pasado ha quedado obsoleto. Ahora, tanto los institutos, los teatros o las parroquias comparten las mismas formas, pues la forma no es más que un mero instrumento para alcanzar un fin mayor: la adaptación de la arquitectura al paisaje y a las necesidades humanas tanto físicas como espirituales.

24. Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos, estudiantes de arquitectura*, p. 23.

25. Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos, estudiantes de arquitectura*, p. 29.

El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn

Iván I. Rincón Borrego

1.

“No sólo he imaginado esos juegos; también he meditado sobre la casa. Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar (...) La casa es del tamaño del mundo; o mejor dicho, es el mundo”.

La casa de Asterión.

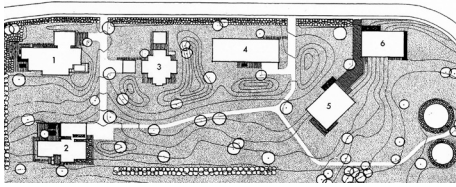
Jorge Luis Borges¹.

Una de las ideas más seductoras de los arquitectos de la modernidad es que la casa participe de manera simbólica del *mundo* hasta llegar a identificarse con él, desafío intelectual al que el autor noruego Sverre Fehn se suma con convicción, no sin antes realizar un viaje por la geometría, la historia, la literatura y la propia arquitectura, como cauces de reflexión entorno a la idea de casa y mundo.

En 1963 Sverre Fehn participa en la exposición *Nordisk Villa-Parade* organizada por Carl-Ivar Ringmar en colaboración con los colegios profesionales de arquitectos de los principales países nórdicos en la ciudad sueca de Norrköping. Además de Fehn, fueron invitados a participar diversos representantes escandinavos; Sven Silow y Lennart Kvarnström, de Suecia; Kristian Gullinchen, de Finlandia; Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert, de Dinamarca²; con el cometido de proponer viviendas adaptadas a los modos de vida contemporáneos y de diseñar *El Hogar del Futuro*, título del evento. La única premisa de partida era que las viviendas tendrían que ser

1. Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, p. 79.

2. Inicialmente también se contaba con el finés Aulis Blomstedt y el noruego Are Vesterlid. A.A.V.V, “Nordiska Villor”, p. 289.



1 Nordisk Villa-Parade, Norrköping. 1963. Planta de situación: nº1. Sven Silow, Estocolmo; nº2. Lennart Kvarnström, Göteborg; nº3. Sverre Fehn, Oslo; nº4. Kristian Gullinchen, Helsingfors; nº5 y nº6, Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert, Copenhague. [Fuente: Arkitekten Dansk, n. 17, 1964]

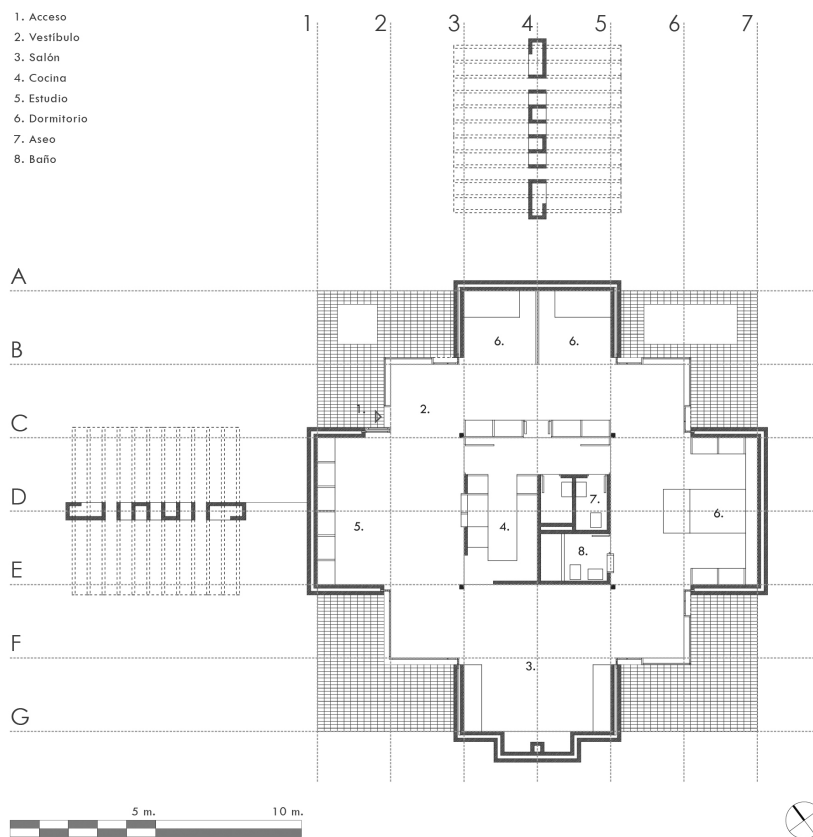
3. Nos referimos a las publicaciones de Egon Tempel, "Warum Bauausstellungen?", *Bauen + Wohnen*, diciembre 1964, p. 461. Y el artículo "Nordiska Villor", *Arkitektur*, nº 10, octubre 1964, p. 289.

4. Egon Tempel; "Warum Bauausstellungen?", *Bauen + Wohnen*, diciembre 1964, p. 461.

construidas en una parcela rectangular de suave pendiente junto a *Nordengatan*, área suburbana de Norrköping a la postre adecuada por el arquitecto paisajista Gunnar Martinsson en 1964, una vez implantadas las villas (Fig. 1).

En comparación con iniciativas similares anteriores como la *Weissenhof Siedlung* de Stuttgart de 1927, o la reconstrucción del barrio Hansa de Berlín en el *Interbau* de 1957, *Nordisk Villa-Parade* adolecía de un cierto carácter localista circunscrito al ámbito nórdico, si bien, sus pretensiones no eran menos universales y modernas, haciéndose eco del acontecimiento revistas especializadas como *Arkitektur* o *Bauen+Wohnen*³. La muestra aspiraba a obtener un modelo residencial que fuera económico, apto para ser producido en serie con materiales industrializados y que se adaptase a las severas condiciones del clima nórdico, objetivo que sin embargo no cumplirían la mayor parte de las propuestas. De hecho, Egon Tempel se lamenta públicamente del resultado en *Bauen+Wohnen*, pues pese a la libertad otorgada a los autores para innovar, la mayoría recurre a soluciones verificadas, con formas de aspecto moderno pero técnicamente complacientes, construidas en madera y ladrillo⁴. Es sintomático en ese sentido el caso de Lennart Kvarnström -casa nº 2- o el del equipo formado por Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert -casas nº 5 y 6- quienes optan por distribuciones funcionalmente rígidas y poco versátiles por estar asentadas sobre plataformas y muros que las vinculan fuertemente a la implantación y las vistas, lo que anula la condición extrapolable y de prototipo requerida por los organizadores.

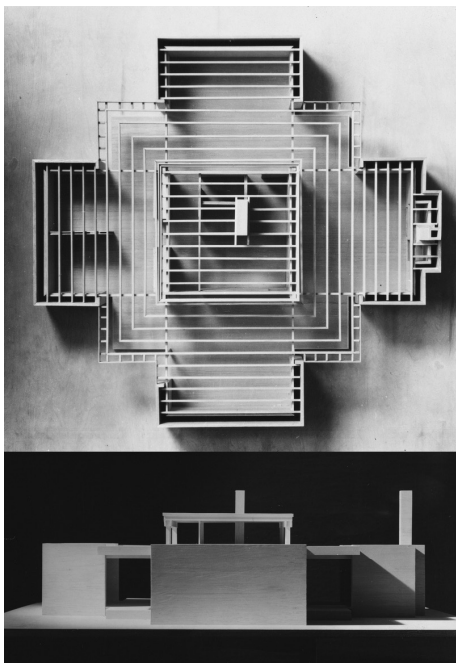
Sin asumir tampoco grandes riesgos técnicos, Sverre Fehn proyecta la casa nº 3 (Fig. 2) en una zona plana al norte de la parcela. A diferencia de sus colegas, el noruego concibe su propuesta desde la geometría universal, mediante una planta cruciforme de base abstracta que parece haber sido pensada *a priori*, cual ente lequía autónoma indiferente a las orientaciones. Tanto es así, que su decisión en parte obliga a Gunnar Martinsson a adaptar los terraplenes a los ángulos que la casa impone, dando lugar a una suerte de tensión formal extrañamente aplicada al diseño del jardín de filiación paisajista que articula las villas.



2 Fig. 2. Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

En el contexto global de la obra de Fehn, el rigor geométrico y la singular organización de la casa nº 3, también denominada casa Norrkøping, fueron los mayores atributos reconocidos por sus coetáneos⁵. La planta en cruz se inscribe en un cuadrado cuyos lados se subdividen en seis módulos. Consta de un núcleo compacto de servicios en su centro, en torno al cual se ordenan en forma de anillo ocho ámbitos de menor tamaño: cuatro estancias cerradas a modo de nichos y cuatro logias acristaladas en las esquinas. Todos ellos se pueden aislar o integrar alternativamente, variando de forma combinatoria sus límites y dimensiones gracias al uso de tabiques deslizantes. Este sofisticado sistema, unido a la precisión con que se diseña el mobiliario integrado en los paramentos proporciona a

5. Egon Tempel justifica la aparente insensibilidad de la casa nº 3 hacia el lugar apelando a la congruencia funcional que ofrece el proyecto, "la casa se encuentra en un terreno difícil y parece como si Sverre Fehn hubiera pasado por alto los condicionantes paisajísticos. Sin embargo, un espacio singular y un hábitat saludable son importantes argumentos que indudablemente confirman la autenticidad nórdica de su arquitectura". *Ibidem*, p. 461.



3 Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964. [Fuente: Teigens Fotoatelier, Nasjonalmuseet]

la casa una versatilidad funcional de amplio espectro, pues ésta se adapta con increíble facilidad al cambio en el número de ocupantes y a sus necesidades, sin renunciar por ello al aprovechamiento máximo del espacio, cualidad que enfatiza el carácter experimental de la propuesta y sobre todo, la diferencia del resto de piezas que conforman *Nordisk Villa-Parade*.

Para Egon Tempel la propuesta de Sverre Fehn “fue sin duda la gran sorpresa de la exposición”⁶ (Fig. 3). A tenor de su exterior, cabe interpretarla como una mera abstracción geométrica impuesta al emplazamiento sin embargo, por su interior, resulta más bien una geometría depurada sensible al modo de estar de la arquitectura en el mundo. Su aparente indiferencia hacia las orientaciones, pues atiende a todas y ninguna a la vez, o hacia los sujetos que hipotéticamente la ocupan, usuarios genéricos en número indeterminado, son condiciones de partida excepcionales para el arquitecto noruego quien, paradójicamente, demostrará una excepcional sensibilidad hacia los habitantes de su arquitectura y la implantación de ésta en el paisaje a lo largo de toda su trayectoria. Por curioso que pueda parecer, en realidad es el público profano que visita *Nordisk Villa-Parade* quien con su crítica pone de relieve esta paradoja. Según Egon Tempel “algunos [visitantes] se escandalizaron por el esquema tipo”⁷ de la casa nº 3, que encontraban extremadamente radical y simétrico. Cabe preguntarse si les resultaba poco comprensible; ¿Acaso porque mantenía el aspecto de un hogar convencional pese a lo artificioso de su forma? ¿Porque no estaba pensado para ninguno de ellos en concreto? O, ¿Porque lo estaba en realidad para todos a la vez?.

Más que una vivienda, que también, Sverre Fehn proyecta un espacio de aspiraciones simbólicas. Las condiciones de partida de *Nordisk Villa-Parade* le ofrecen la oportunidad de redibujar la idea de habitante y crear un pequeño mundo a su medida, superando con ello la mera experimentación regionalista. Así, lo que hace es proponer una casa con la que habitar el mundo, una casa sin lugar ni usuario conocido, o dicho de otro modo, para todos los lugares y usuarios posibles, un *Aleph* doméstico con intención de trascender el espacio y el tiempo.

6. *Ibidem*, p. 461.

7. *Ibidem*, p. 461.

2.

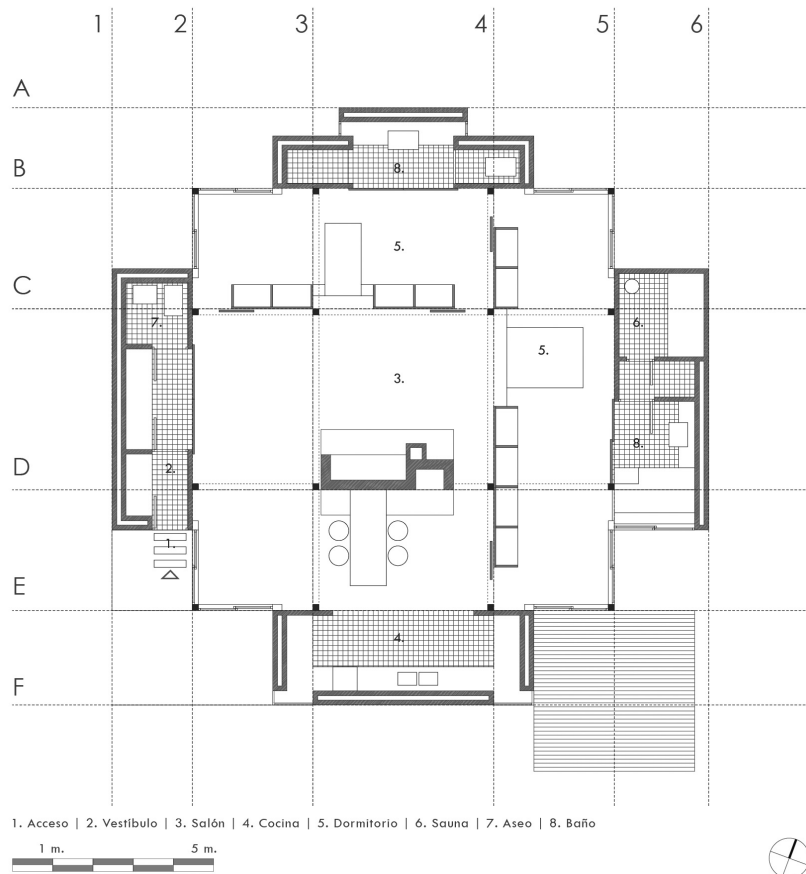
Cuatro años después de *Nordisk Villa-Parade*, en 1968, el arquitecto escandinavo vuelve metafóricamente a la casa *Norrköping* con la excusa del encargo de una vivienda para la familia *Johnsrud* en *Bærum*, al suroeste de *Oslo*, prolongando la senda iniciada por el proyecto anterior (Fig. 4).

La casa proyectada para los *Johnsrud* presenta notables similitudes con su predecesora, aunque también claras diferencias. Al igual que la anterior, se ubica en un solar llano sin grandes desniveles y en fondo de saco. Así mismo, se opta por un tipo de vivienda distribuida en una única planta de cruz griega con estructura de muros de ladrillo y cubierta de madera que aloja un programa también similar, sólo que ahora pensado para tres usuarios concretos, y no para una familia indeterminada. Tanto la escala de ambas viviendas, como su forma y sistema constructivo son muy semejantes. La mayor diferencia entre ellas reside en la posición de los paquetes de servicios, llevados a los extremos de la cruz en la *Johnsrud*, frente al núcleo central que ostenta la *Norrköping*. Esta nueva solución produce cuatro unidades de instalaciones independientes entorno a una gran estancia diáfana en el centro, esquema donde las máquinas envuelven a las habitaciones, por utilizar la terminología de Charles Moore⁸. La consecuencia más inmediata de esta organización es que la actividad doméstica se concentra ahora en el espacio central ininterrumpido, un gran escenario de lo cotidiano, abierto, visible desde todos los puntos, dotado de una enorme versatilidad tanto en términos perceptivos como funcionales, cualificado por la disposición de muebles que no tocan el techo y paramentos interiores móviles. La otra diferencia notable se produce en el modo de acceso, pues si bien en el primer ejemplo se accedía a la casa por una de las logias acristaladas en esquina, en el segundo se entra por uno de los cuerpos de fábrica, atravesando un umbral estrecho y oscuro que desemboca en el gran espacio del salón y los dormitorios, cuya altura se eleva respecto a la corona para introducir la luz cenitalmente.

No obstante, más allá de comparaciones formales y funcionales, ambos proyectos comparten un sustrato intelectual de referencia

8. Charles W. Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon, *La casa: forma y diseño*, pp. 79-80.

4 Sverre Fehn. Casa Johnsrud, Bærum, 1968-70. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]



9. Sverre Fehn en la entrevista concedida a Mathilde Petri, "Sverre Fehn: arkitekturteori", pp. 12-17.

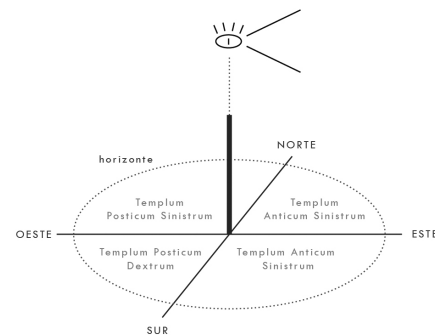
que converge en la figura de Le Corbusier. En realidad es algo que declara Sverre Fehn: "Nunca me he considerado un moderno, aunque sin duda al principio absorbí el mundo antimonumental y pictórico de Le Corbusier"⁹. Es más, de hecho los dos proyectos referidos se rigen por un mismo sistema de proporciones: *El Modulor* de Le Corbusier, lo que homogeniza sus respectivas escalas. Las dos casas emplean el módulo de 2,50 metros en planta y sección, y la altura interior de sus cuerpos centrales, los que articulan toda la casa, se eleva exactamente a 3,66 metros, dimensión sacada de la serie azul de *El Modulor* consignadas a su vez en los planos de sendas viviendas.

Le Corbusier es protagonista invitado en multitud de fábulas de Sverre Fehn. Por ejemplo, en diversos croquis fechados en 1992 lo compara con otro arquitecto universal, Miguel Ángel, al que dibuja junto al orden de un capitel filoclasicista cual hombre civilizado del Renacimiento, y frente a él, a Le Corbusier vestido paradójicamente como un buen salvaje, como alguien más primario, afecto a la falta de ornamento y la abstracción que emana de la línea recta aplicada a la arquitectura. En ese sentido, *El Poema del ángulo recto* (1955) es para Sverre Fehn la obra que mejor conceptualiza dicho argumento, obra a la que rinde homenaje con *La poética de la línea recta*, título del catálogo de la exposición organizada por el Museo Finlandés de Arquitectura en 1992, por cuanto reconoce la vigencia y el legado del maestro franco-suizo a quien atribuye el uso del trazado rectilíneo como símbolo del retorno a los orígenes en la cultura y el arte de la modernidad.

La metáfora del iconostasio en el poema de Le Corbusier describe el acto de crear como un proceso de implicaciones cósmicas para el arquitecto, proceso en el que la horizontal se contrapone a la vertical, el horizonte a la gravedad, y las dos líneas a su vez conceptualizan la relación entre el hombre y su universo, instrumentalizadas por el *ángulo recto*. Ese proceso creativo *lecorbuseriano* lo asume el noruego como base en su pensamiento y de las casas Norrkøping y Johnsrud. Por lo que si el trazo cruciforme de sus respectivas plantas simboliza la seguridad que comporta la geometría cartesiana, el modo en que sus interiores se orientan hacia los cuatro puntos cardinales representa una manera de estar en el cosmos, de ser el mundo, de aprehenderlo e intelectualizarlo, subrayando las aspiraciones trascendentes de dichas arquitecturas y la intención de su autor de ir con ellas más allá del horizonte.

3.

En 1980, casi dos décadas después de construir la casa Norrkøping, Sverre Fehn la compara en su artículo *¿Cómo nacen nuestras dimensiones?*¹⁰ con las cavernas de donde el ser humano escapó gracias la arquitectura, a diferencia de animales y bestias. A su juicio los animales son incapaces de expresar significado estético a



5 Representación del Axis mundi en la Roma clásica. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

10. Sverre Fehn, "How our Dimension Are Born", p. 4.

6 Sverre Fehn. Casa nº 3, Nordisk Villa-Parade, Norrkøping. 1964 / Casa Johnsrud, Bærum, 1968-70. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

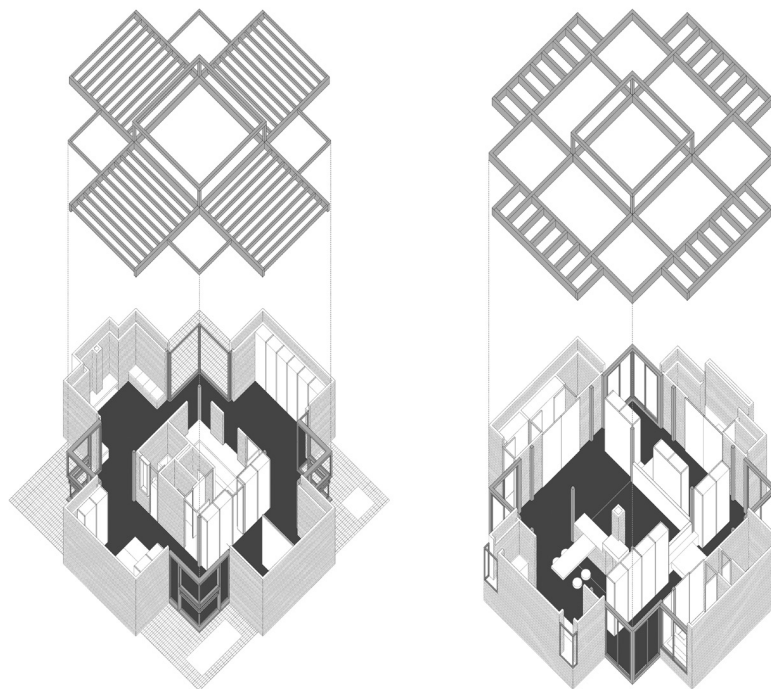
11. Sverre Fehn, "About Rationalism of Spiritual Content", pp. 77-84.

12. Ibídem, pp. 77-84.

13. Sverre Fehn, "L'albero e l'orizzonte", pp. 32-55.

14. En los escritos de Norberg Schulz *Intenciones en la arquitectura* (1963), *Existencia, espacio y arquitectura* (1971), *Arquitectura Occidental* (1974) y finalmente *Genius Loci: Paesaggio, Ambienta, Architettura* (1976), al espacio abstracto le sucede el espacio existencial, en el que prima la arquitectura como lugar concreto, material, cualitativo y humano, cargado de símbolos y significados. Durante los años 60, ambas concepciones de espacio, abstracto y existencial, así como la idea de lugar en arquitectura, se complementan con el concepto de *genius loci* también formulado por Norberg Schulz en aras de requalificar la arquitectura contemporánea frente a un mero objeto de consumo.

15. Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, p. 25. En el esquema existencial ideado por Norberg Schulz las direcciones horizontales recorren un plano infinito y representan el mundo concreto de la acción humana, los caminos por los que el ser humano discurre crean una estructura que le permite abarcar el mundo; mientras, la dirección vertical expresa el proceso



través de sus construcciones por ser éstas meramente funcionales: "La naturaleza es en sí misma cálculo puro (...) Las construcciones animales son precisas e inmutables, iguales de un día a otro, de un año a otro, porque el animal es una criatura que no piensa en la muerte"¹¹, que carece de sentido de trascendencia. Por el contrario, el hombre se enfrenta asiduamente a su propia dimensión espiritual, a "la vida tras la muerte (...) y construye más allá de los números, más allá de los cálculos"¹². Para el autor escandinavo la arquitectura no se puede restringir a dimensiones racionales, sino que además debe conformar un espacio de dimensión simbólica, cargado de significado para sus habitantes, especialmente en lo que afecta a la casa, que describe como "un paisaje humanizado"¹³. Más que un refugio donde salvaguardar la supervivencia del ser humano, la casa es incluso la conciencia de uno mismo y de su entorno, el paisaje de su propia superación y de sus sueños, es, en definitiva, un espacio existencial.

Los escritos de Christian Norberg Schulz, compañero de Sverre Fehn en la Escuela de Arquitectura de Oslo (AHO) desde 1971, aportan luz y profundidad a la idea de espacio existencial en la arquitectura¹⁴. El ideograma existencial mínimo que plantea el historiador noruego consta únicamente de “un plano horizontal atravesado por un eje vertical”¹⁵, expresión esencilizada de las direcciones que el hombre necesita para estar y orientarse en el medio. Este esquema coincide a su vez con el concepto latino de *axis mundi* (Fig. 5), explicación del orden cósmico atribuida en la antigüedad clásica a los asentamientos humanos mediante el cruce de dos ejes, el *cardo*, determinado por la estrella polar, y el *decumanus*, perpendicular al primero y que representa el curso solar este-oeste¹⁶. Por otro lado, ambas líneas también codifican el *ángulo recto* de Le Corbusier en tanto que se hacen coincidir con el centro de la figura humana erguida frente al medio natural. En ese mismo sentido, para Norberg Schulz el correlato arquitectónico de este esquema básico reside en el arquetipo de la casa, pues sirve al hombre de refugio y punto de partida para sus acciones en el mundo¹⁷. Desde ese punto de vista, la casa como espacio existencial resta importancia a los aspectos puramente visuales y racionales, los de la estética arquitectónica funcionalista, y se afianza como espacio de la acción cotidiana, encrucijada vital y lugar de ubicación en el paisaje.

Tanto la casa Norrkøping como la Johnsrud participan del citado esquema existencial como matriz de sus respectivos proyectos al asumir explícitamente la isotropía de los ejes perpendiculares referidos por Norberg Schulz. Sus brazos en cruz se extienden horizontalmente sobre el terreno, mientras que sus cuerpos centrales se proyectan verticalmente hacia el cielo en una disposición formal básica que provoca “centros, direcciones y áreas”¹⁸, por emplear el ideario topológico del espacio existencial, con los que el arquitecto cualifica ambas viviendas (Fig. 6).

Profundizando en el germen de la primera de ellas, la Norrkøping, Sverre Fehn sintetiza la casa en un sencillo ideograma propio de los argumentos de Norberg Schulz. El dibujo consta de un núcleo macizo de trazos negros que articula cuatro muros en U orientados

de la construcción, la capacidad humana de “vencer a la naturaleza”. Una buena analogía arquitectónica y literaria de dicho esquema la encontramos en *El Maestro Solness* de Ibsen, para quien la construcción de una torre se convierte en el símbolo de la victoria sobre las leyes que rigen el mundo.

16. La idea del orden cósmico aplicado a la forma construida se basa fundamentalmente en el discurrir del sol y en la conciencia de los puntos cardinales de la arquitectura de la Antigüedad. A veces el orden cósmico depende de la estructura geográfica. Por ejemplo, el paisaje de Egipto se encuentra ordenado por el eje norte-sur que forma el río Nilo y por la dirección este-oeste que representa el amanecer y el ocaso. Por su parte, en las culturas nórdicas se pensaba que la Tierra rotaba entorno a un eje sideral abstracto de dirección norte-sur que venía determinado por la estrella polar. Norberg Schulz afirma que la cultura latina de la Roma clásica aúna ambas tradiciones, egipcia y escandinava, mediante el concepto “*axis mundi*”. Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, Ambienta Architettura*, p. 28.

17. Christian Norberg-Schulz, *Los Principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, p. 98.

18. Tanto Norberg Schulz como Kevin Lynch establecen que las relaciones en el espacio existencial son fundamentalmente de índole topológica y se apoyan en conceptos tales como proximidad, separación, sucesión, continuidad y clausura, interior y exterior. Los esquemas espaciales resultantes permiten que el paisaje de la casa esté constituido por: “centros”, lugares vinculados por proximidad; “direcciones” ó “caminos”, ámbitos relacionados en continuidad; y finalmente

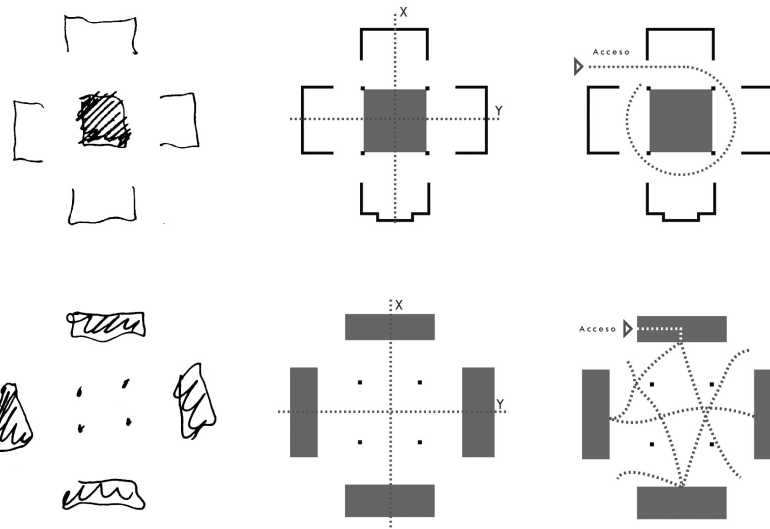
“áreas” ó “regiones”, zonas delimitadas por cerramientos ó simplemente cercadas. Christian Norberg-Schulz, *Existencia, espacio y arquitectura*, p. 19 y ss. Y Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, p. 50 y ss.

19. En sus casas Fehn adopta el material tradicional frente al tecnológico de Jean Prouvé, constancia que se puede atribuir a la influencia de las palabras de Knut Knutsen recogidas por el nº 4 de la revista *Byggekunst* en 1961: “Debemos dejar de usar la arquitectura como un medio de expresión de los tiempos. Un nuevo material no crea por sí mismo un nuevo y mejor diseño. La arquitectura no es por tanto un muestrario de materiales innovadores ni debe servir a las ideas coyunturales de cada época. Sino que debe ser ejemplo de los valores inmutables del ser humano”, es decir, de la técnica no de la tecnología. Knut Knutsen, “People in Focus”, p. 250.

20. Argumento propuesto en Charles W. Moore, Gerald Allen y Donlyn Lyndon, op. cit. p. 87 y ss.

hacia él con los que delimita un interior abierto pero ordenado. A primera vista el centro del dibujo se corresponde con el bloque compacto de cocina y baños, pieza inspirada en los *monobloc* de Jean Prouvé con quien Fehn había colaborado en 1954, sólo que ahora materializados en ladrillo¹⁹. frente a las soluciones industrializadas de ingeniero francés. El aspecto vernáculo de esta pieza contrasta con el tecnológico de los electrodomésticos que la ocupan, síntesis de tradición y modernidad que participa de una fuerte carga simbólica representada por los cuatro elementos; agua, fuego, aire y tierra, asociados alternativamente al material y las funciones que este espacio central desempeña. A dichos elementos se suma la luz como símbolo filoromántico de la fugacidad del tiempo, gracias a la solución de cubierta en dos niveles soportados por cuatro postes exentos en las esquinas del bloque de fábrica. La abertura del cierre superior capta la luz cenitalmente y materializa la mayor participación de las dimensiones verticales en el contenido emocional del edificio²⁰. El resultado es una estructura central abierta pero cubierta, que semeja un *impluvium* de luz posado sobre un baldaquino que encierra un cuerpo sólido, impenetrable a la mirada, del que sólo es visible una única esquina cada vez, lectura del eje vertical del edificio y de los espacios que integran su centro, intencionadamente estrechos y muy altos en contraste con la horizontalidad baja del resto de estancias que rodean su perímetro.

En ninguna de las dos viviendas mencionadas, Norrkøping y Johnsrud, los ejes principales de la forma rigen sus recorridos internos. Mientras que en la Johnsrud los recorridos son anárquicos por el carácter diáfano de su estancia central, en el modelo de Norrkøping las circulaciones provocan lecturas cargadas de simbolismo. La casa Norrkøping se distribuye alrededor de su centro siguiendo un itinerario periférico que articula las logias acristaladas y las estancias-nicho de manera alterna. La secuencia de ámbitos entrelazados conforma un atractivo circuito de cierres y aperturas. Comparado con la *promenade architecturale* de muchas obras de Le Corbusier, en las que el recorrido tiene comienzo y final definidos por la intensidad de los acontecimientos espaciales, en el caso de Fehn sólo existe un único punto de partida y llegada, el del



7 Ideogramas de Sverre Fehn y esquemas comparativos de las Norrkøping, 1964, y Johnsrud, 1968-70. [Fuente: Nasjonalmuseet - Iván I. Rincón Borrego]

acceso, al que siempre se retorna (Fig. 7). Por tanto, si el itinerario ceremonial de Le Corbusier es en su concepción finito, el de Fehn es infinito, en tanto que una vez cruzado el umbral de la casa el usuario se ve atrapado simbólicamente por las cuatro direcciones del paisaje y el movimiento circular inducido por la obra, en un eterno retorno como el de una estupa, donde los peregrinos giran y giran deteniéndose sólo en ciertos episodios arquitectónicos escogidos que son, en este caso, las estancias domésticas. A esta disposición en espiral se suma la de los tabiques móviles encargada de segregar los recorridos a voluntad del usuario²¹. Así, la aparente rigidez geométrica de la planta se contrarresta con las infinitas combinaciones de paneles y estancias que flexibilizan el interior hasta casi disolverlo, contingencias que propician un modo de vivir ritual y no menos evocador, autoconsciente en lo que se refiere a la orientación solar y la actividad cotidiana que se desarrolla a medida que uno gira.

El juego seductor que propone la casa Norrkøping encuentra un paralelismo elocuente en la paradoja de Heráclito citada por Platón en el *Crátilo*, cuya tesis sostiene que *ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río* pues al intentarlo su agua no será la misma, y por ende tampoco el río, ni el hombre por la experiencia

21. En palabras del arquitecto nórdico: "si quieres, el paisaje puede ser tuyo [en Norrkøping]. Gracias a los mecanismos de puertas correderas puedes apropiarte del juego y disfrutar de las estaciones y la luz". Sverre Fehn, "L'albero e l'orizzonte", pp. 32-55.

previa vivida. De forma análoga, debido al paso del tiempo, la luz , como el agua del río también cambia la casa al circundarla. Para cuando uno vuelve al punto de partida, la percepción del espacio ya no igual, ni tampoco quien la recorre por la vivencia transcurrida. Pese a ello, el visitante nunca se siente del todo desorientado en el interior pues las esquinas abiertas actúan como indicadores dentro de la espiral. Allí donde los cuatro postes soportan el baldaquino de cubierta, la estructura se alinea en la diagonal señalando el punto de giro entre estancias, hito que subraya a modo de cesura el valor de lo constructivo y de la propia esquina, en la mejor tradición arquitectónica de la modernidad, el enclave donde la vista se obliga hacia cada logia acristalada y al exterior observado a través de ellas (Fig. 8). La esquina en la casa Norrkøping es el nexo de todo, el lugar donde confluyen la geometría diagonal y la paralela, la apertura y el cierre, el interior y el exterior, la casa y el paisaje. Las cuatro logias abiertas en ángulo activan la vida en el interior, en palabras de Per Olaf, “la esquina es el lugar donde comienza y termina cada día”²², el lugar donde la arquitectura evoca y recrea el devenir del tiempo.

4.

Las idas y venidas de Sverre Fehn al proyecto de Norrkøping son tan recurrentes como el movimiento pendular inducido por la propia casa y su trazado en *ángulo recto* parece esconder un magnetismo que tiene atrapado al arquitecto. En 1988 una nueva visita imaginaria al edificio le lleva a fabular un encuentro increíble con el fantasma de Andrea Palladio que describe en *El Laberinto*:

“En una ocasión hice una casa de la que decían que estaba inspirada en Palladio. Para ser honesto, por aquel entonces no estaba pensando en él. Aunque después sí me lo encontré, y mientras miraba la planta de mi casa, me dijo:

‘Sabes, la Rotonda era una broma... en aquel momento habíamos perdido el misterio del horizonte. Para nosotros fue un shock darnos cuenta de que el mundo era una esfera – era mensurable. Así decidí hacer de la Tierra un laberinto

22. Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, p. 65.

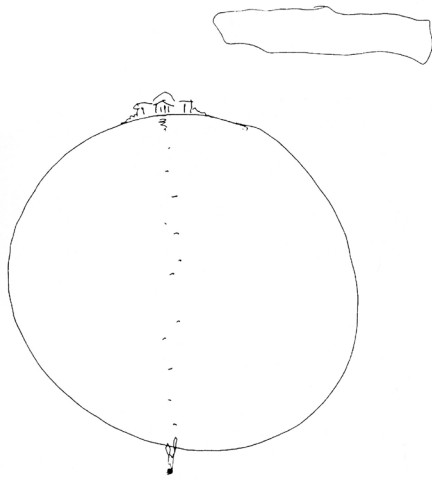


8 Sverre Fehn. Casa nº 3, *Nordisk Villa-Parade*, Norrkøping. 1964. Detalles de la esquina cerrada y abierta. [Fuente: Teigens Fotoatelier, Nasjonalmuseet]

mediante una casa de cuatro frentes. Cuando abandonas la casa mirando hacia el oeste y caminas alrededor del mundo vuelves a ella para encontrar el mismo frente del que partiste. Antes de mi obra, el desierto era el gran laberinto - si te hallas perdido en ese paraje, intentando salir de él siempre regresas al mismo punto²³.

Fehn acompaña el relato con un exquisito ideograma en el que un individuo solitario parte en línea recta desde la Villa Rotonda siguiendo la senda indicada por la geometría axial del pórtico, coyuntura que le conduce sin remisión alrededor del globo, en pos del horizonte, para acabar descubriendo al final del viaje el orden misterioso que comparten el mundo y la arquitectura (Fig. 9). Ideograma y fábula profundizan en el origen de la casa Norrkøping al reflexionar acerca del modo en que la arquitectura es capaz de cifrar el mundo en un sencillo cruce de líneas, tal como había imaginado Palladio en la Rotonda, y representarlo mediante las leyes de la perspectiva renacentista capaz de atrapar el infinito en una sencilla recta, o línea de horizonte, acabando así con el misterio de la esfericidad del mundo.

23. Sverre Fehn, "The Labyrinth", sin paginar.



9 Ideogramas de la fábula *El Laberinto*, 1988. [Fuente: Nasjonalmuseet]

Las fábulas poéticas de Sverre Fehn recurren a fuentes arquitectónicas, literarias e históricas al tiempo que revisan su propia obra de manera cíclica en aras de descubrir significados renovados para su arquitectura. El ideograma de *El Laberinto* se inspira en *El Principito* (1943) de Antoine de Saint-Exupéry, el fantástico personaje capaz de dar la vuelta a su pequeño planeta en apenas tres zancadas, pero principalmente se nutre de Jorge Luis Borges, del que Fehn declara que “tras haber leído su obra de la A, a la Z, y otras novelas, he recalado en problemas cruciales”²⁴

Para Borges la invención de laberintos es un recurso constante y para sus lectores éstos representan enigmas que provocan la reflexión como una consecuencia seductora, intelectualmente fértil. Si bien en la antigua iconografía cretense el laberinto era una figura unicursal, un camino enredado pero sin encrucijadas, encarnado por el hilo de Ariadna, Borges lo imagina con otras muchas dimensiones y tipos de laberinto; algunos de ellos, los que más cautivan a Sverre Fehn, son extremadamente sencillos. Tal es el caso de la escena final de *La muerte y la brújula*²⁵, cuando el detective Erik Lönnrot enuncia un laberinto reducido a una única línea recta entendida como una distancia infinitamente divisible sobre sí misma, equivalente a la que debía recorrer Aquiles para alcanzar a la tortuga. Otro caso es el de *Los dos reyes y los dos laberintos*, publicado en *El Aleph* en 1949, precisamente el relato al que el autor nórdico alude de manera implícita en su propia fábula al considerar el desierto como el más inabarcable de todos los laberintos posibles, “donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso”²⁶, que describía el rey de Babilonia.

La fábula de Sverre Fehn *El Laberinto* se nutre de los mismos conceptos empleados por Borges en sus creaciones; de la idea de infinito y del principio de orden. Por un lado, un laberinto es un lugar determinado y circunscrito, finito *per se*, cuyo recorrido interno es potencialmente infinito. Puede adoptar la forma de una línea, un desierto, un libro, un jardín, una arquitectura o un mundo entero, siempre y cuando el sujeto no se encuentre fuera de él estudiando los senderos que llevan a su centro, sino que esté en su interior resignado a no poder salir, como Asterión en su casa. Por otro lado,

24. Sverre Fehn. Cuaderno de notas, figura 3.97. Per Olaf Fjeld, *Sverre Fehn. The pattern of thought*, p. 192.

25. Jorge Luis Borges, “La muerte y la brújula”, p. 153 y ss.

26. Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, p. 15 y ss.

27. Sverre Fehn, “The Labyrinth”, sin paginar.

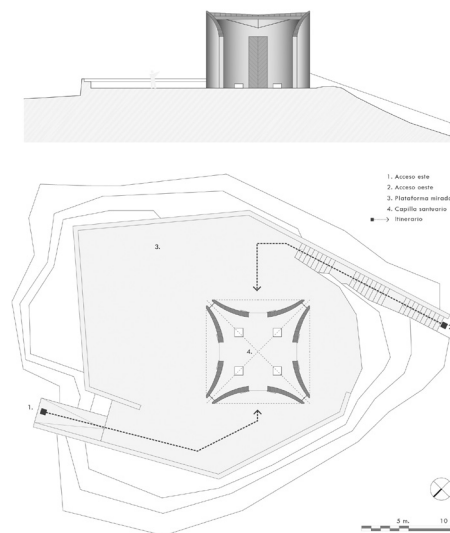
28. Jorge Luis Borges, “La casa de Asterión”, p. 79.

un laberinto no es un acontecimiento caótico, ni mucho menos, si no más bien al contrario, es un exceso de orden, una estructura clara en muchas ocasiones basada en una geometría estricta de la que el sujeto nunca escapa. Así sucede en *Las Mil y una Noches*, obra referente para Borges, durante la célebre velada en que Sherezade cuenta al sultán Shahriar la misma historia que están ambos viviendo en ese instante, lo que da lugar a laberinto recursivo de historias que se repiten unas dentro de otras, de pliegues y repliegues, de aperturas y cierres, de paréntesis sintácticos cual *matrioska* sin fin.

Por tanto, la urdimbre con que Borges entreteteje lo infinito y lo ordenado es la tela sobre la que Sverre Fehn hilvana su propia conversación con Palladio, de donde extrae las palabras para “hacer de la Tierra un laberinto mediante una casa de cuatro frentes”²⁷. Esa es la Rotonda, sí, pero también la Norrkøping, que por la conjunción del movimiento deambulativo en planta y sus cuatro esquinas abiertas comprende simbólicamente el cosmos. Y aunque al principio la casa fue concebida para un habitante desconocido, parece que al cabo de los años hubiera surgido un firme candidato a ocuparla; Asterión, el imaginado por Borges, que cuando lograba salir del laberinto que era su casa, volvía a entrar en ella al descubrir que se encontraba dentro de otro laberinto mayor, el mundo, y que la noción de salida dejaba de tener sentido pues “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo”²⁸.

5.

Al final, del mismo modo que el protagonista de *El Laberinto* vuelve a la Rotonda, el arquitecto vuelve a Norrkøping décadas después, en 1999, con motivo del jubileo de Olav II de Noruega²⁹ y en el marco de un enunciado académico propuesto en la AHO titulado *Kapellet i Olavsundet*³⁰, cuando recibe el encargo de proyectar junto a sus alumnos una pequeña capilla en la costa de Ny-Hellesund que no se llega a construir (Fig. 10). El proyecto de santuario se emplaza en una escarpada lengua de terreno frente al Mar Báltico, un paisaje que recuerda al de *La fortaleza de vardohus* retratada por el noruego Peder Balke hacia 1870. El conjunto consta de dos piezas diferenciadas; una plataforma de trazos geomórficos hecha con la



10 Sverre Fehn. Capilla a San Olav II, Ny-Hellesund, 1999. [Fuente: Iván I. Rincón Borrego]

29. Olaf II, El Santo, es el responsable de la reunificación de los pequeños clanes, jarls, en que queda dividida Noruega tras la derrota ante las fuerzas suecas y danesas de la batalla de Svolder en el año 1000. Primero fue nombrado rey por los jefes de las tierras altas del centro del país. Después derrotó al jarl Svein Hakonsson, erigiéndose soberano de Viken y Agder. Luego tocó el turno de Trondelag, convirtiéndose en rey del centro y el sur de Noruega. Tras acordar la paz con el monarca de Suecia Olaf Skötkonung, Olaf II conquistó Halogaland, la parte más septentrional de Noruega, logrando unificarlas por primera vez. Finalmente se hizo con la soberanía de las islas Órcadas y fue canonizado en 1164 por Alejandro III.

pedra del lugar y un templete de hormigón y madera depositado sobre ella. Su volumen alberga una única estancia sensiblemente cúbica de 11 metros de lado, orientada a 45º respecto a los ejes cardinales como lo está la Villa Rotonda. Cada lado del cubo lo forma una pantalla cóncava de hormigón blanco que se afila en sus extremos para dejar libres las esquinas del volumen, donde se abren huecos rasgados en vertical. Sobre las cuatro pantallas descansa a su vez una estructura de madera laminada con vigas en las diagonales, y en el eje de simetría de cada frente hay un único hueco de esbeltas proporciones, cuatro puertas en total con las que despertar la memoria de *El Laberinto*.

El funcionamiento del conjunto sería sencillo, no habría signo religioso alguno, únicamente cuatro bancos de piedra dispuestos en cuadrícula para secundar las diagonales y apuntar hacia los huecos rasgados en los vértices. No habría cerraduras ni llaves, siempre estaría abierto, como un altar en la naturaleza dedicado a la contemplación de las “cuatro esquinas del mundo”³¹ tan perseguidas por Sverre Fehn. En la concavidad exterior de sus muros, las sombras dibujarían la posición de la Tierra respecto al Sol, como en un gran observatorio astronómico mogol.

Sverre Fehn proyecta la capilla a San Olav II en la piel del fantasma de Andrea Palladio para cerrar el círculo abierto en la casa Norrkøping: “el paisaje se transforma en un escenario gracias a la estructura, la luz y los huecos que enmarcan fragmentos de horizonte”, fragmentos que se recorren con el paseo de la mirada, en los que “te quedas atrapado por la urdimbre de leyes que rigen el universo simbolizadas por el océano”³², leyes que hace visibles la arquitectura. Ahora, sólo resta imaginar a Asterión en el centro del santuario, preguntándose incauto si aventurarse a cruzar el umbral y poner un pie en el camino, justo antes de caer en la cuenta de que en realidad no hace falta, porque el viaje sugerido por *El Laberinto* ha sido cifrado en la obra. El edificio impele la mirada hacia el mar, equidista del éntasis imaginario que es la línea de horizonte. La arquitectura se lo dice, porque en ella descansa simbólicamente el peso inabarcable del firmamento y las reglas que lo dictan.

30. Sverre Fehn desarrolla este ejercicio académico en colaboración con Ingrid Juell Moe y con diversos alumnos de la AHO. Su resultado es una pequeña publicación titulada Sverre Fehn Kapellet I Olavsundet, que permanece casi desconocida hasta que en 2008, cuando aparece en el catálogo de la última gran exposición monográfica sobre Fehn que realiza el Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño.

31. Sverre Fehn; “Chapel in Olavsundet”, p. 122.

32. *Ibidem*, p. 122.

Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa

Jairo Rodríguez Andrés

En 1951, Alvar Aalto, invitado a dar dos conferencias por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, de la mano de Antoni de Moragas Gallissa, visitó España. Tras su estancia en Barcelona se desplazó a Madrid. Junto a la reafirmación que en aquel momento supusieron sus palabras para algunos de los incipientes planteamientos locales, además del recuerdo de algunos de los paisajes por los que se interesó en su traslados por el interior, plasmados en su cuaderno de viaje, un conjunto de anécdotas trascendieron y siguen siendo recordadas¹. Los pendientes, *chucherías* y *españoladas* que anduvo buscando junto a Fernando Chueca Goitia por Madrid, las castañuelas de las que se encaprichó en Casa Linares o la tela de gabardina que con ahínco persiguió en la capital, han sido de las más citadas. Otra de las escenas más recordadas, relatada con precisión por parte de los que sirvieron de acompañantes, entre ellos Rafael Aburto y Miguel Fisac, tuvo lugar en una visita efectuada al Escorial. Una vez allí, tras la voluntad de enseñar al invitado el que para todos era el primer monumento nacional, Aalto declaró que de ninguna manera accedería². Ante esta circunstancia fue planteada la opción de subir al Hotel Felipe II de la localidad y desde la terraza observar el monumento. Haciendo aún más ostensible este desinterés, e imitado por sus acompañantes, tras salir al mirador el arquitecto finlandés volvió de inmediato la espalda al monasterio. Tras este giro su mirada se dirigió consciente y premeditadamente hacia el bosque del Monte Abantos. Este medio natural, el bosque, que había servido al Aalto como un territorio ilimitado de ensayo e inspiración, seguía despertando para él más interés que cualquier monumento, sea cual fuera su escala e importancia. Algo similar le había ocurrido ya en

1. Sobre la visita de Aalto a España ver: A.A.V.V., "El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid", pp. 13-20.

2. En palabras de Miguel Fisac, Eduardo Delgado Orusco, *Alvar Aalto en España*, p.49.

Italia, allí “cerraba los ojos cuando pasaba delante de monumentos renacentistas o barrocos”³. Recogiendo la anterior anécdota de nuevo, en 1960 Luis Moya escribió: “[...] en El Escorial, se volvió de espaldas al Monasterio que no era su terreno, para mirar al monte, que sí lo era. Pocas veces puede verse tan claro ejemplo del hombre orteguiano unido a su circunstancia, como el caracol a su concha [...]”⁴. Algunos de los que le acompañaron, como Fernando Chueca Goitia, ya apreciaron esta afinidad y sus consecuencias, haciéndola extensible de manera acertada al resto de los finlandeses: “Me parece que el arquitecto es persona de gran independencia, y quién sabe si este es acaso un rasgo de la mentalidad finlandesa: hombres de bosque solitarios y escondidos lagos”⁵.

El bosque, quizá por encima de otro elemento tan característico como el lago, haya sido junto al clima el componente natural más influyente sobre la idiosincrasia y la cultura finlandesas (Fig. 01). Su unidad menor, el árbol, se ha convertido de manera generalizada en uno de los símbolos más comunes y ricos dentro de la evolución cultural del ser humano. En Finlandia este hecho se ha producido de manera más acusada. Su reducida población e histórica dispersión geográfica han obligado a un constante contacto con este medio, propiciando un elaborado desarrollo de la mitología y significación al respecto. Un 75% de superficie forestal en la actualidad, mayor en etapas pasadas, la convierte en el país europeo con mayor extensión boscosa, y da una idea de lo que supone y ha supuesto este ámbito en dicho contexto. La dependencia del mismo ha sido aquí el rasgo más distintivo. En Finlandia, tanto las sociedades nómadas, las sedentarias agrarias y la actual industrial, todas han explotado al máximo los recursos ofrecidos por éste, estableciendo siempre un vínculo superior al meramente material. La alimentación a través de la caza en este medio, la materia prima para cualquier tipo de construcción, herramienta o utensilio doméstico, el arte, la literatura y recientemente el ocio y el deporte han dependido de su presencia de manera reiterada en la historia. Gracias a ello se ha desarrollado una constelación de vínculos hacia este paisaje, atávicos y con una fuerte componente emocional, que aún se conserva en el subconsciente local. Como ha indicado en alguna

3. Fernando Chueca Goitia, “El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid”, p. 146

4. Luis Moya, “Alvar Aalto y nosotros”, p. 31.

5. Cita de Alvar Aalto recogida por Fernando Chueca Goitia, op. cit, p. 14.

ocasión Juhani Pallasmaa los árboles son considerados por los finlandeses de igual a igual. Además, el deseo de independencia en el bosque sigue siendo un anhelo vigente, donde la imagen del leñador y el cazador solitarios, cargada al mismo tiempo con una fuerte componente individualista, permanece aún presente en el paisaje mental de los habitantes de este país⁶.

En relación al territorio boscoso en Finlandia, la superación de las tradicionales interpretaciones ambivalentes entre lo netamente utilitario y lo espiritual o religioso se produjo, probablemente, por primera vez a finales del siglo XIX. En esta fase la dimensión y valor del bosque fue ampliada más allá de los límites tradicionales. Un nutrido conjunto de artistas, tras casi cien años de anexión de este país a la Rusia Imperial, convencidos de la importancia de su papel como promotores del cambio hacia la deseada independencia, optaron por llevar a cabo una distintiva materialización de lo narrado en la epopeya nacional finlandesa: el *Kalevala*. Este poema épico había propiciado un ensalzamiento de la tierra de Carelia, lugar protagonista en el texto, y de las condiciones naturales y de vida en la misma como origen de la verdadera cultura finlandesa. El bosque, territorio salvaje más representativo de esta región, se convirtió no solo en repetido foco de atención creativo sino en un contexto al que volver a trasladar la vida cotidiana. Durante esta fase de Nacionalismo Romántico muchos creadores como el pintor Akseli Gallen-Kallela, el arquitecto Lars Sonck, el escultor Emil Wiström y el compositor Jean Sibelius, además de Pekka Halonen, Eero Järnefelt o Juhani Aho, recurrieron a la construcción de sus respectivos estudios en el medio boscoso⁷. Todo lo que conformaba este entorno: su magnificencia y orografía, su carácter virgen e indómito, su atmósfera y misterio, así como el contacto directo con todo ello y lo que lo rodeaba: los lagos, los rápidos fluviales naturales, la fauna autóctona y las condiciones climatológicas en su estado más natural, formaron parte de la búsqueda de aquella esencia careliana. Se convirtió en su conjunto, con el bosque como protagonista principal, en un campo de inspiración artística, así como en un novedoso territorio de exploración arquitectónica. La arquitectura, como vehículo esencial de esta apropiación



1 Eero Järnefelt, *Marjastajat* (Recolectores de bayas), 1888. [Tampere Art Museum]

6. Olli Alho (coord.), *Finland: A Cultural Encyclopedia*, pp. 121-122.

7. Cabe destacar como ha sido Ritva Tuomi quien ha adivinado, como una singular seña identitaria, en la singularidad de la actitud de este grupo de artistas, y en su materialización en forma de villas-estudio-refugio, un contrapunto y consciente distanciamiento hacia los estudios urbanos y cosmopolitas en Londres y París de sus compañeros artistas continentales. Ritva Tuomi, *Studios in the wild. Artists' country studios at the turn of the century*. p. 5.

territorial y conceptual, jugó un papel clave en la transformación semántica asumida a partir de este momento por el bosque. Fue el Nacionalismo Romántico el que se apropió en su versión finlandesa de aquel hecho, y el que quedó impregnado simultáneamente y de manera más evidente de las particularidades y atributos de aquel emplazamiento y aquella actitud.

Una vez sobrepasada esta etapa romántica y a medida que se iniciaba el nuevo siglo, la tendencia a residir en temporadas estivales completas en contextos alejados de los núcleos urbanos, en contacto directo con la naturaleza, se extendió. Aunque inicialmente se trató de una práctica reservada exclusivamente a grupos sociales acomodados, su popularización fue en aumento. Únicamente las dos grandes guerras consiguieron detener, solo de manera momentánea, la progresión de esta forma de relación con el paisaje. La consecución de la independencia nacional tras el fin de la Primera Guerra Mundial fortaleció el carácter identitario de esta costumbre. Por otro lado, el final de la Segunda y la rápida recuperación del país tras ella propiciaron la gran eclosión de este acontecimiento entre las décadas de los años cincuenta y sesenta⁸. Fue en la mitad del siglo XX, en 1951, cuando Hilding Ekelund, reconocido y valorado arquitecto finlandés, profesor del Politécnico de Helsinki y antiguo editor de la revista *Arkkittehti*, advirtió en la lección inaugural de curso titulada “Arquitectura Moderna y Tradición” sobre la complejidad que la emergente tecnología añadía a la vida diaria. Invitó a alumnos y compañeros durante aquel acto a defender una mayor simplificación y contacto con la naturaleza. Afirmó que la vivienda que terminaba completamente equipada de aparatos tecnológicos acabaría por incitar de manera irremediable a escapar al campo y vivir allí de manera sencilla. También añadió: “Me gustaría decir que el ermitaño y filósofo americano Henry David Thoreau tuvo mejor oportunidad de vivir una valiosa y rica vida en su aislada choza en Walden Pond que las glamorosas estrellas de Hollywood en sus lujosas villas”⁹. Ese mismo año, casualmente o no, en el encuentro entre arquitectos y filósofos llevado a cabo en Darmstadt bajo el título “Hombre y espacio”, Heidegger leyó su influyente ponencia “Construir habitar pensar”. A pesar de que el

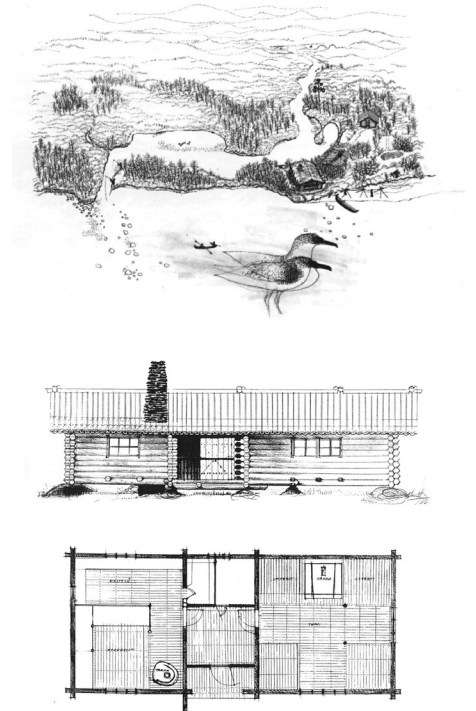
8. Parte importante de las reparaciones de guerra impuestas tras la Segunda Guerra Mundial a Finlandia fueron abonadas a la Unión Soviética en forma de alojamientos de tipo prefabricado. Las consecuencias de ello en la industrialización de la construcción y, una vez saldada la deuda, en el progreso económico general del país, fueron trascendentales en la rápida emergencia del tipo de viviendas que apoyaban este tipo de relación con la naturaleza y el bosque.

9. Hilding Ekelund, “Modern architecture and tradition (1951)”, 174-176.

objetivo principal de la exposición del filósofo alemán no fue el de defender ni valorar este tipo de vivencias en contacto directo con la naturaleza salvaje, su experiencia personal que le había llevado a erigir una austera cabaña en Todtnauberg, a dieciocho kilómetros de Friburgo, en plena Selva Negra, y a utilizarla para sus temporales retiros intelectuales, apareció como trascendental para este texto. También la actitud personal del mediático Le Corbusier, quien de nuevo ese mismo año levantó para él y su mujer el conocido Cabanon en Roquebrune-Cap-Martin, mostró su inclinación por este tipo de residencias y por el desarrollo de una actividad creativa allí.

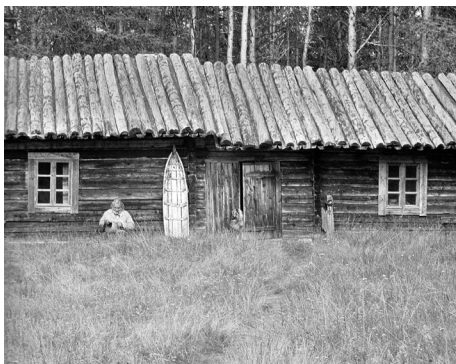
Resulta imposible valorar como de influyentes fueron las palabras de Heidegger y Ekelund, o la postura de Le Corbusier, para la evolución de la arquitectura y la cultura finlandesa. Sí se puede deducir, sin embargo, que esta sensibilidad común se alineó con la tendencia antidogmática y menos tecnócrata que con fuerza aparecería en esta década. También lo hizo con la enérgica emergencia y consolidación en Finlandia de una predilección generalizada hacia el aislamiento temporal en contextos silvestres. Sin embargo, en todos estos casos no solo se aludió a esta situación de retiro y contacto con el medio salvaje, sino que se hizo desde una voluntad de vincularlo a una importante actividad intelectual y creativa. Tanto para Thoreau como para Heidegger, e incluso para Le Corbusier, quien llegó a añadir un pequeño estudio a su refugio, el aislamiento en la naturaleza se concibió como una oportunidad de trabajo e inspiración.

En esta fase de desarrollo general de la tradición de descanso en el medio natural, los sistemas de viviendas prefabricados convencionales junto a aquellos más conservadores de perfil tradicional, coloreados y de jambas y dinteles blancos, proliferaron alrededor de las orillas lacustres entre los usuarios menos críticos. También lo hicieron, aunque de manera más mediática que efectiva, unas arquitecturas desarrolladas igualmente bajo los principios de manufacturación del denominado *Estructuralismo* o *Constructivismo finlandés*¹⁰. Sin embargo, en paralelo a todo ello y como alternativa, una arquitectura de principios no reglados,



2 Tapio Wirkkala, Complejo de descanso en Inari, 1958-66. [Publicado en AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2004]

10. Puede encontrarse una detallada exposición al respecto de esta arquitectura en Jairo Rodríguez Andrés: "Constructivismo finlandés. Moduli 225 (1968) y Marisauna (1968)" en Jairo Rodríguez Andrés, *Instantes velados, escenas retenidas. Pequeña escala en la arquitectura finlandesa en el siglo XX: villas, residencias y saunas*, pp. 197-318.



3 Tapio Wirkkala en el Complejo de descanso en Inari, 1966. [Publicado en AAV, Marianne (ed.), op. cit.]



4 Interior del complejo de descanso en Inari, 1958-66. [Publicado en PALLASMAA, Juhani: "Wirkkala's Lapland paradise", *Arkkitehti* 3/2007. Helsinki: The Finnish Association of Architects/SAFA, 2007]

11. Gio Ponti y su familia fueron personalmente invitados por Tapio a disfrutar de Inari. La experiencia se vio reflejada en la publicación del extenso artículo AA.VV.: "Viaggio in Lapponia" en *Domus* n. 387, 1962, pp. 265-276.

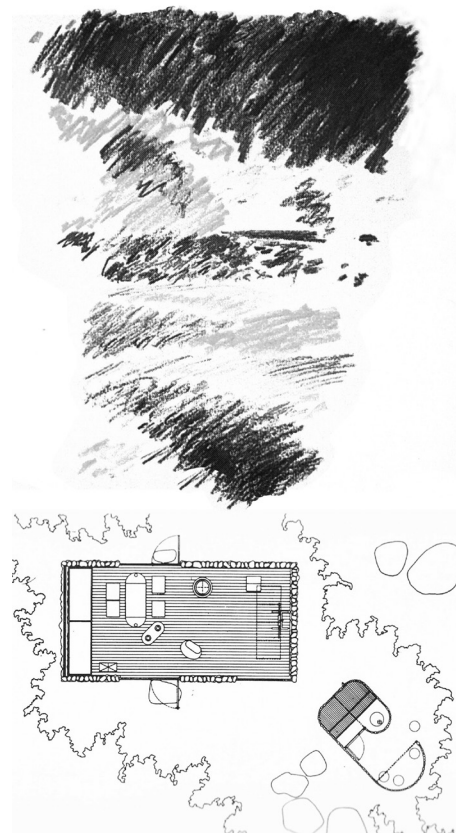
plenamente dependiente del bosque, dejó un distintivo sello en el territorio. De la mano de artistas y creadores finlandeses contemporáneos la predilección por el retiro al medio natural y su empleo como fuente de estímulo fue llevado al extremo. Al igual que en el caso de Thoreau y Heidegger, y recordando igualmente a la tradición Nacional Romántica, el bosque adquirió una dimensión más trascendente e inspiradora para la obra de sus ocupantes. La arquitectura se presentó como mediadora y pieza clave de esta situación de intercambio, apropiándose de valores, rasgos y significados de esta atávica naturaleza salvaje, y convirtiéndose finalmente en un símbolo construido de esta postura y del bosque en sí.

Quizá el primero en adoptar durante esta nueva etapa en Finlandia una actitud de este tipo fue Tapio Wirkkala. El internacionalmente reconocido diseñador, decidió en 1958 adquirir en Inari, Laponia, un conjunto de propiedades abandonadas. Cansado del contexto urbano y de la organización de la vida allí decidió utilizar este emplazamiento como válvula de escape. En 1966 decidió dar un paso más hacia el aislamiento y construyó, más al norte, en el nacimiento del río Näätämojoki, un conjunto de refugio y sauna (Fig. 02, fig. 03 y fig. 04). Wirkkala, que tuvo a lo largo de toda su carrera un contacto directo con el campo de la arquitectura, diseñó él mismo los edificios. Si ningún tipo de pretensión estilística estas construcciones destilaron un intencionado y notable arcaísmo, dependiente de tipologías arraigadas como la *paritupa* finlandesa. Solo dos estancias multiuso, amplias y abiertas, separadas por un recibidor, conformaron este alojamiento que fue construido casi exclusivamente a base de troncos de árbol, y en el que hasta la cubierta, elaborada con rollizos tallados a modo de grandes tejas corridas, se realizó en este material. Para Wirkkala este era su paraíso, un lugar imprescindible de recogimiento y contacto con los eventos naturales en su estado más puro. Allí alternaba, de manera solitaria o en compañía de algún ilustre invitado¹¹, las excursiones forestales, la pesca o el trabajo manual con la reflexión y el perfeccionamiento de algún diseño. A partir de esta experiencia obras como *Ultima Thule* (1968), *Paadarin jää* (1960) o la colección

de jarrones diseñados para Iittala en esta década de los años sesenta, encontraron en las fuerzas de la naturaleza una ilimitada fuente de referencia. La arquitectura tomó parte de manera activa y discreta simultáneamente de esta postura. Se mimetizó con el paisaje convirtiéndose en un fragmento construido del bosque, transformándose en una representación de la condición material, lumínica y natural de éste.

Otro trabajo en el que apareció una actitud y una respuesta similar fue el nuevo taller diseñado en 1970 por Juhani Pallasmaa para el pintor Tor Arne, en las Islas Vänö (Fig. 05, fig. 06 y fig. 07). El artista, considerado en Finlandia un *pintor de pintores* por el reconocimiento suscitado entre sus compañeros, decidió construir con sus propias manos un lugar de trabajo apartado, lo más cercano al entorno natural local. Pallasmaa diseñó un sencillo proyecto en el que la piedra, recogida en el propio emplazamiento y sin manufactura alguna, debido a su sincera manifestación, fue el elemento principal. Una pequeña sauna con zona de lavado, elaborada completamente en madera, acompañó a la construcción casi como único equipamiento. El arquitecto, quien considera a día de hoy ésta como su mejor obra, lo describió como una investigación en el desarrollo de un *sistema de construcción simple*¹², ideado para edificar en lugares recónditos y salvajes utilizando casi exclusivamente recursos cercanos. Este proyecto, de nuevo en consonancia con el contexto boscoso, como estructura dependiente e integrada en el medio en el que se implantó, permitió a Arne explorar las dualidades de naturaleza opuesta implícitas en este lugar. Al igual que ocurría con Wirkkala, en su pintura floreció la experiencia originaria del bosque, dejando plasmada en obras como *Vänö, yö* (1981-82) o *Nimetön* (1984) alguna característica propia de este entorno, como la constante oposición entre lo singular y lo general, lo accidentado y lo homogéneo o lo luminoso y lo sombrío.

Más artistas, entre los que se puede citar a Aimo Tukiainen o Tove Jansson, o también los arquitectos Kristian Gullichsen o Reima Pietilä, participaron de manera independiente pero con posiciones similares de esta sensibilidad hacia lo natural y salvaje.



5 Paisaje de las Islas Vänö y planta del taller para Tor Arne, Juhani Pallasmaa, 1970-1972. [Publicado en PALLASMAA, Juhani: *Meditaciones sobre el silencio: objetos y diseños arquitectónicos*. Madrid: Ministerio de Fomento, 1999 y NORRI, Marja-Riitta, STANDERTSKJÖLD, Elina y WANG, Wilfried (eds.): *Finland: 20th Century Architecture*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 2000]

12. Juhani Pallasmaa, "Nell'archipelago di Vänö", pp. 20-21.

6 Taller para Tor Arne, Juhani Pallasmaa, 1970. [Publicado en PALLASMAA, Juhani: "Kesaateljee Tor Arne. Tor Arne's summer studio.", *Arkkitehti* 6/1988, Helsinki: The Finnish Association of Architects/SAFA, 2007]



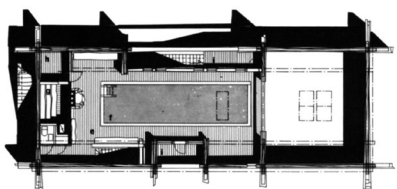
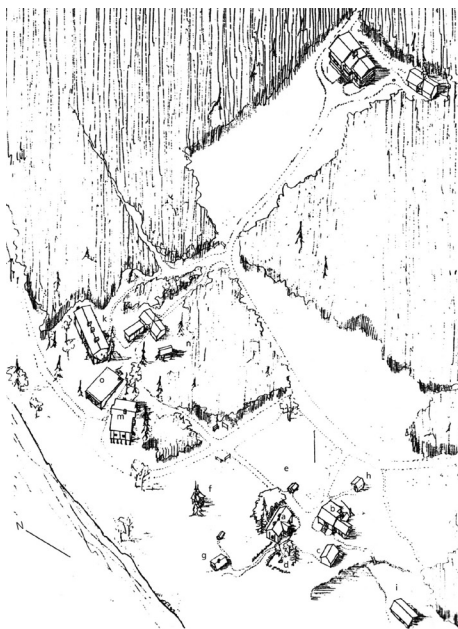
Cabe sin embargo destacar entre ellos el caso del pintor Reidar Särestöniemi, el *Picasso Lapón*, quien, tras la voluntad de llevar al extremo esta postura de aislamiento y contacto con lo indómito, se retiró a vivir y a desarrollar su actividad creativa al municipio de Kittilä, en pleno corazón de Laponia. Allí, reutilizando un conjunto de construcciones existentes, dio forma a un complejo dentro del bosque que contenía de manera separada espacios de vivienda, galería y estudio. Para la rehabilitación y el diseño de las nuevas construcciones solicitó la colaboración de los arquitectos Raili y Reima Pietilä. Entre las construcciones resultantes, todas dependientes del contexto en el que se implantaron, merece ser puesto en valor el edificio de galería, proyectado y erigido en 1972 para exponer la colección del artista (Fig. 08, fig. 09 y fig. 10). Éste, concebido en un mismo espacio como una sugestiva combinación de sauna, piscina y galería, simbolizó mejor que ningún otro la postura de este grupo de artistas hacia el bosque. Se construyó utilizando un tipo muy particular de troncos de pino que, pertenecientes al bosque circundante, llevaban muertos pero en pie entre trescientos y quinientos años. Los siglos de fuerza natural contenidos en ellos entraron a formar parte de



7 Taller para Tor Arne, Juhani Pallasmaa, 1970. [Publicado en PALLASMAA, Juhani: "Kesaateljee Tor Arne. Tor Arne's summer studio.", op. cit.]

la construcción como única expresión interior y exterior de ésta. Ninguno de los troncos fue rectificado ni modificado y, como señal de respeto máximo hacia el bosque y cada una de sus partes, un número imprescindible de ellos fueron cortados en su longitud inicial. La obra pictórica de Särestöniemi, quizá a un nivel más profundo que los dos casos anteriores, buscó y reflejó la fuerza y el primitivismo implícitos en el bosque y en el desarrollo de la vida allí. Entre otras, obras como *Hurrekoivikko* (1970) o *Koivujen hautausmaa* (1976) dejaron plasmado su interés por lo originario. Paralelamente, en la arquitectura allí levantada se dio una respuesta muy similar e igual de comprometida con el medio boscoso, favoreciendo una representación abstracta y compleja del este medio reforzada por el recíproco diálogo establecido entre contenedor, contenido y entorno.

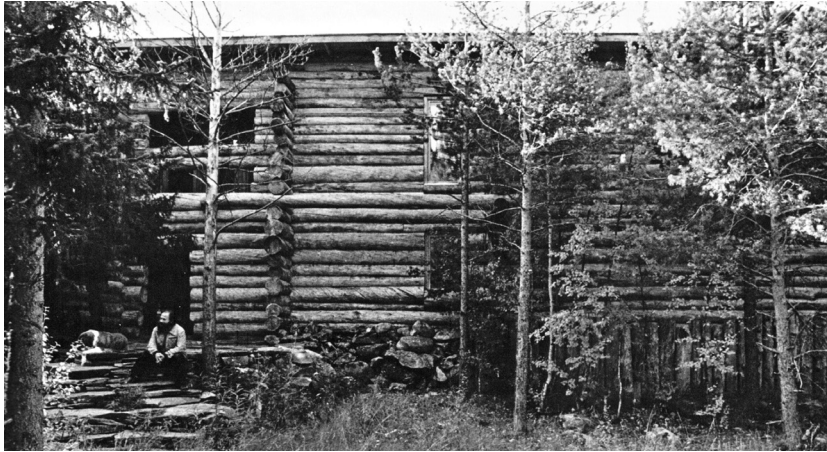
Este conjunto de construcciones, difíciles de agrupar y clasificar puesto que no surgieron de ningún tipo de movimiento organizado, sino de una confluencia de sensibilidades y enfoques similares, podría quedar englobado bajo el apelativo de *Arquitectura del bosque*. La suma de creadores que participaron de este modo de vida y de este intercambio lo hicieron desde una firme convicción



8 Galería en Kittilä para Reidar Särestöniemi, Raili y Reima Pietilä, 1972. [Publicado en LOUEKARI, Lauri: "Architecture of the forest. Espacial structures in nature as sources for modern Finnish architecture", *Arkkitehti* 4/2007. Helsinki: The Finnish Association of Architects/SAFA, 2007]

de renunciar casi a la totalidad de las comodidades modernas, aunque fuera solo durante determinados periodos, en favor de una experimentación y un contacto más sincero con este territorio. La arquitectura llevada a cabo para este fin, como consecuencia, se diseñó expresamente para generar este encuentro íntimo y franco. Para ello, entre otras decisiones, se optó de manera general por elegir emplazamientos protegidos, aislados y remotos, en ocasiones de difícil acceso por medios convencionales de transporte. El interior, reducido en muchos casos a una expresión mínima, sin apenas equipamiento, trasladó todo el protagonismo al espacio exterior y a la vida desarrollada aquí. Los ámbitos destinados al fuego adquirieron un valor significativo, y la sauna, como territorio de aislamiento, reflexión y evasión, así como también acontecimiento ancestral, acompañó repetidamente a este tipo de residencias. Por otro lado, la luz se convirtió en una herramienta de trabajo importante para los que se enfrentaron a este tipo de construcciones. En oposición a anteriores fases racionales y objetivas, su presencia en el interior estuvo muy controlada. Aperturas reducidas, dispuestas en relación a grandes paños ciegos de textura pronunciada, generaron un dramatismo lumínico interior. El constante e inmutable silencio, otro de los factores representativos de las localizaciones escogidas, sirvió para potenciar esta característica interior. Paralelamente, en la resolución material se repitió una predilección por materiales en un estado original y rudo como troncos de madera, cantos rodados y rocas o cubiertas de turba. Se renunció con ello al empleo de cualquier revestimiento o elemento manufacturado en exceso, evidenciando la voluntad de mimetizar su presencia a través de la rugosidad, irregularidad y matiz con el medio en el que se insertaban y al que servían, el bosque.

La suma de actitudes y las respuestas adoptadas podrían quedar englobadas también dentro del concepto de *primitivismo*, un principio alusivo y dependiente del territorio del bosque y de la vida en él. Esta noción, muy útil en la descripción precisa de la situación desencadenada en Finlandia en esta etapa, ha sido empleada de manera repetida con interpretaciones diversas y hasta



9 Galería en Kittilä para Reidar Särestöniemi, Raili y Reima Pietilä, 1972. [Publicado en LOUEKARI, Lauri, op. cit.]

en ocasiones equívocas. En su aplicación ahora al caso finlandés cabrían ser valorados tres enfoques muy concretos del término. En primer lugar, en alusión a un modo de construcción condicionado por lo recóndito de los emplazamientos escogidos, se puede hacer referencia a un primitivismo constructivo. La privación voluntaria y casi completa del empleo de cualquier material manufacturado y la recuperación de la aplicación de técnicas constructivas arcaicas con materiales próximos, justifican esta categoría. Un segundo primitivismo, artístico en este caso, puede deducirse de la búsqueda *primordial, esencial y original* iniciada por los creadores demandantes de estos refugios, así como de su anhelo por *alcanzar el lugar secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución*¹³. Finalmente, en tercer término, quizá de un modo más genérico, la posición adoptada por estos creadores de sumisión y máximo respeto hacia el medio natural permita volver a recurrir a esta noción, en cuanto al modo de relación con el territorio, en el sentido ecocentrista que lo ha hecho Juhani Pietarinen¹⁴.

Esta heterogénea postura, su materialización construida en forma de arquitectura del bosque y el trasfondo primitivista que la rodeó, sin duda alguna encontró un precedente en el citado Nacionalismo Romántico. Sin embargo éste no fue el único referente. Algunas de las experiencias llevadas a cabo por Alvar

13. Dalibor Veselý, "The primitive as modern problem: invention and crisis", pp. 25-31.

14. Juhani Pietarinen, "Ihminen ja metsä: neljä perusasennetta. Man and the forest: four basic attitudes".



10 Galería en Kittilä para Reidar Särestöniemi, Raili y Reima Pietilä, 1972.
[Publicado en LOUEKARI, Lauri, op.cit.]

Aalto en obras como el Pabellón de París de 1937, el Pabellón de Lapua de 1938 o el de Hedemora para Artek de 1946, donde la particular interpretación del espacio del bosque realizada por Aalto y su materialización construida ruda y natural se hicieron más palpables, sirvieron también como antecedentes directos. Estas experiencias actuaron como puente entre generaciones diferentes y muy alejadas, constatando la vigencia de la alusión y representación del contexto del bosque a lo largo de casi un siglo, así como la importancia de la figura de Aalto al respecto. No resulta complicado entender cada uno de los hechos descritos, pero en especial la arquitectura resultante de esta fase en la segunda mitad del siglo XX, como un símbolo del bosque. No obstante, es más oportuno analizar el acontecimiento en su totalidad y comprender el hecho arquitectónico, el artístico y el vinculado al particular estilo de vida adoptado de manera conjunta. En su combinación se produjo la eclosión de una polifacética constelación de significados, superior a la extraíble de cada uno de ellos por separado, mucho más próxima en su representación y simbolismo a la compleja experiencia del bosque en Finlandia.

El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa

La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo

Alberto López del Río

1. Contexto y antecedentes

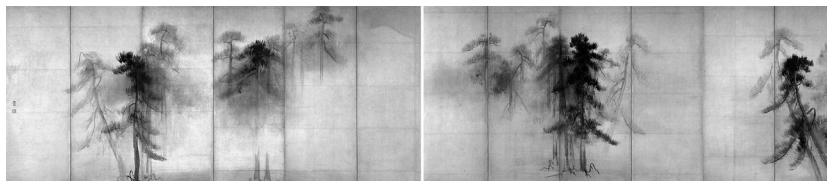
El espacio arbóreo tiene una presencia constante en la arquitectura a lo largo de los siglos y de las culturas. Desde las salas hipóstilas de los templos egipcios, con sus pilares palmiformes, pasando por algunos de los más notables ejemplos de la arquitectura neogótica en hierro y vidrio, como el Museo de Historia Natural de Oxford, hasta llegar a uno de sus máximos exponentes en la obra de Antoni Gaudí, especialmente en el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, en Barcelona (Fig. 1). Todas estas obras comparten una serie de características comunes como son el hecho de tratarse de espacios diáfanos, normalmente de grandes dimensiones, cuyo rasgo más distintivo es la presencia de una serie de elementos estructurales cuyas formas tienen ciertas reminiscencias arbóreas, los cuales colonizan y dan carácter al espacio. Estos elementos, que en muchos casos no buscan la reconstrucción directa del referente natural, el árbol, sino que se inspiran en él, mediante la abstracción de su forma y de los mecanismos naturales que se le asocian, contienen, sin embargo, todas las cualidades que permiten que el símbolo siga siendo reconocible en el resultado final.

En la arquitectura japonesa de los primeros años del siglo XXI han aparecido numerosas obras que comparten características comunes con las obras anteriores ya que, al igual que estas, se inspiran en el referente natural, el árbol, para construir un espacio cargado de simbolismo, un espacio que, más allá de lo puramente funcional, pone en relación al hombre con sus orígenes. Estas obras, que no se



1 Antoni Gaudí, Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, Barcelona, iniciado en 1882.

2 Tōhaku Hasegawa, *Shorinzu* (biombo con pinos), Museo Nacional de Tokio, siglo XVI.



adscriben a una corriente arquitectónica concreta, materializan dos inquietudes presentes en la sociedad japonesa actual, como son la necesidad de retomar el contacto perdido con la naturaleza¹ y con la tradición, si bien ambas podrían resumirse en la última de ellas, ya que una de las características definitorias de la cultura japonesa tradicional es la estrecha relación entre hombre y naturaleza.

Como punto de partida para comprender la presencia del árbol como referente en la arquitectura contemporánea japonesa es necesario partir del entendimiento de la importancia del árbol como símbolo en la tradición japonesa y de cómo este hecho ha creado un poso cultural y artístico que ha permanecido latente en el subconsciente colectivo, aflorando con gran intensidad en la obra de los arquitectos japoneses actuales.

2. El árbol en la cultura japonesa

Como ya se ha dicho, el estrecho vínculo entre hombre y naturaleza es un tema fundamental de la tradición japonesa, y el árbol ocupa aquí un lugar destacado como representante del medio natural. Este hecho ha dado lugar a numerosas manifestaciones culturales, como el *hanami*² o festival de los cerezos en flor, y artísticas en las que el árbol es el protagonista y fuente de inspiración. De entre estas, ha sido sin duda en el arte donde la presencia del árbol se ha manifestado con mayor profusión, dando lugar a algunas de las más destacadas obras artísticas de la tradición japonesa. La figura del árbol y sus variaciones estacionales son los elementos centrales de numerosos *haiku*³, así como de algunas de las más obras de los más reconocidos pintores japoneses (Fig. 2), en ambos casos se hace especialmente patente la capacidad de los artistas de observar y transmitir las sutiles variaciones de la naturaleza. La presencia del árbol en los escenarios teatrales, en las más delicadas

1. Toyo Ito, uno de los arquitectos japoneses más influyentes, se hace eco de este hecho: “[...] Mi trabajo siempre ha tratado sobre derribar este muro que separa la arquitectura moderna de la naturaleza y de la comunidad local, para crear una arquitectura abierta a ambas”. Fragmento del discurso de aceptación del Premio Pritzker 2013, fuente The Pritzker Architecture Prize Foundation, traducción del autor.

2. Celebración que tiene lugar de manera anual en la que los japoneses se reúnen para contemplar los cerezos en flor.

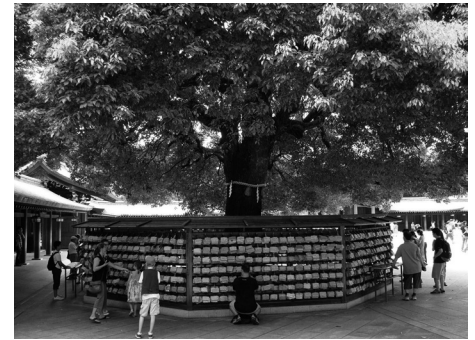
3. Poemas breves cuya temática suele ser, aunque no siempre, la naturaleza y sus sutiles variaciones.

composiciones de jardines y en singulares obras arquitectónicas las dota de simbolismo y establece un puente de unión entre el hombre y el medio natural.

Si bien es en el arte donde se plasma de forma más palpable la veneración de los japoneses por sus árboles debemos remitirnos a la religión para comprender el verdadero origen de esta devoción⁴. Para la religión ancestral de Japón, el sintoísmo, muchos árboles y bosques se consideran sagrados. Los *kami*, los espíritus divinos, habitan algunos de estos árboles sagrados, *shinboku* o *shinju*, por lo que dichos árboles están especialmente protegidos, diferenciándolos y delimitándolos con la cuerda sagrada, *shimenawa* (Fig. 3), siendo además considerados como primitivos altares y lugares en los que llevar a cabo las oraciones hacia los *kami*. Tanto es así que los santuarios sintoístas suelen construirse asociados a algunos de estos árboles o, al menos, en zonas arboladas sino es directamente en densos entornos boscosos, ya que los bosques son lugares de retiro y ascesis cargados de espiritualidad. Algunos de los principales santuarios sintoístas, además de ubicarse en majestuosos bosques centenarios, poseen bosques especialmente protegidos vinculados a ellos⁵.

No solo para el sintoísmo, una religión animista, sino también para el budismo, la otra religión mayoritaria de Japón, tienen los árboles un especial simbolismo, ya que estos tienen un cierto protagonismo en algunos de los episodios de la vida de Sakiamuni, el Buda Histórico, como en la historia de su iluminación que tuvo lugar bajo la protección del árbol bodhi. Esto se hace palpable en el *Sakuteiki*, el manuscrito de referencia para la construcción de jardines en el periodo Heian⁶, donde se recoge la importancia del árbol para el budismo cuando nos dice que “los árboles expresan la solemnidad del hombre y de Buda”⁷. Además, al ser el budismo una doctrina meditativa, los bosques son entornos apropiados para el retiro y la ascesis necesarios, por lo que muchos templos budistas se construyen también en los bosques.

Con todo lo anterior se traza un pequeño esbozo de la importancia de la relación con la naturaleza y con el árbol en la cultura japonesa tradicional, hecho que la ha enriquecido enormemente y que dado



3 Árbol sagrado delimitado por *shimenawa* y rodeado de una construcción de madera para las plegarias de los fieles, Santuario Meiji, Tokio.

4. “El arte en Japón está tan íntimamente relacionado con la religión que sería una pérdida de tiempo intentar estudiarlo sin tener un conocimiento previo de las creencias que refleja”. Lafcadio Hearn, *Japón. Un intento de interpretación*, p. 16.

5. El Gran Santuario de Ise, el más representativo del sintoísmo, posee varios bosques con los que poder abastecerse durante las reconstrucciones que tienen lugar cada veinte años. Ver Christop Henrichsen, “Los talleres en los templos de Ise”, pp. 262-265.

6. Periodo de la cultura japonesa que discurre entre los años 794 y 1185 d.C.

7. Jiro Takei y Marc P. Keane, *Sakuteiki, visions of the japanese garden: a modern translation of Japan's gardening classic*, p. 193.

lugar a un gran número de expresiones artísticas y religiosas. La imagen que éstas han creado ha calado profundamente en el subconsciente colectivo japonés, contribuyendo a hacer del árbol un elemento natural cargado de simbolismo, lo que ha repercutido de forma decisiva en la definición de las características del espacio arbóreo presente en la arquitectura contemporánea japonesa.

3. Los espacios arbóreos en la arquitectura contemporánea japonesa

En los comienzos del presente siglo los arquitectos japoneses, algunos de ellos profesionales de gran prestigio y otros, jóvenes estudios de menor renombre internacional, se han interesado por recuperar los valores de la tradición japonesa para su arquitectura, especialmente la estrecha vinculación con la naturaleza, y para ello han recurrido a un referente natural que, como ya hemos visto, tiene gran simbolismo en la cultura japonesa, como es el árbol. Por un lado están los proyectos que buscan establecer un diálogo con el árbol en su forma natural, proyectos que quedan fuera del alcance del presente artículo, y por otro lado están aquellos en los que se abstrae el referente para introducirlo en la arquitectura como un elemento verdaderamente funcional, normalmente con una componente estructural clara, generando así lo que denominamos espacio arbóreo.

Si bien estas obras comparten parecidas características generales, con similitudes a las ya definidas en el primer punto, puede establecerse una clara diferenciación de matices, que provocan un gran salto tanto en el concepto del proyecto como en el resultado del espacio que genera. Para poder establecer esta gradación de los matices que definen a cada una de las obras aquí estudiadas se han establecido tres tipos de espacios arbóreos, perfectamente diferenciables, que engloban a una serie de proyectos con características comunes. Esta división se ha hecho en base a los *kanji*⁸ con que se nombra en japonés al árbol y sus agrupaciones, partiendo siempre del árbol como elemento raíz común, quedando los espacios divididos en: el árbol (木), la arboleda (林) y el bosque (森).

8. Ideogramas con significado propio que conforman uno de los alfabetos empleados en el idioma japonés.

3.1. El árbol (木)

El árbol representa el cobijo y la vida. El hombre se acerca a él para guarecerse y desarrolla su vida bajo las ramas. El espacio así generado está grabado en el ADN humano y remite a una relación cercana entre el hombre y la naturaleza.

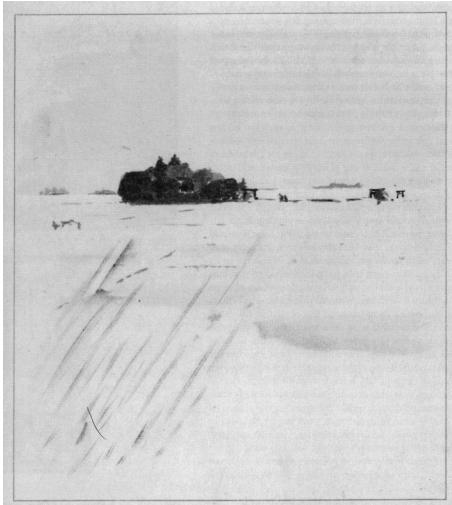
En esta categoría encontramos proyectos como el *Tree restaurant*, de 2010, de Koichi Takada, dos proyectos de Takao Shiotsuka, la *Sala de Pasajeros del Aeropuerto de Oita*, finalizada en 2012, y el *Kikuchi Pocket Park – Site C*, no construido, y la *Tree House*, de 2009, situada en Tokio, obra de Mount Fuji Architects Studio, siendo estas dos últimas las obras más interesantes y paradigmáticas de las aquí recogidas, ya que en ellas el elemento arbóreo cumple una función estructural más completa, puesto que las dos primeras arriba mencionadas se desarrollan sobre edificios existentes, siendo la función del elemento arbóreo la de organizador y caracterizador espacial, careciendo de componente estructural.

La *Tree House*, obra de Mount Fuji Architects Studio (Fig. 4), es una vivienda que se desarrolla en una única planta y que se compone, prácticamente, de un único espacio continuo desarrollado en varios niveles escalonados alrededor del elemento caracterizador de la vivienda: un gran elemento arbóreo central que actúa como foco del espacio. Este elemento, que ocupa el centro conceptual de la vivienda, se materializa mediante un gran pilar hueco construido mediante pilares de madera sobre los que descansan las vigas de cubierta, también de madera, que reparten su carga sobre los primeros y sobre otros pequeños pilares que configuran la línea del cerramiento perimetral. Se trata pues de un sistema de construcción radial a partir de un punto central, cuyo desarrollo crece en altura siguiendo una directriz espiral.

Toda la potencia espacial de la obra descansa por tanto en dos elementos: en primer lugar el gran pilar central, el metafórico tronco, y en segundo lugar en las vigas de cubierta, las ramas, ya que los pilares de fachada pasan a un segundo término de manera deliberada al convertirse en estanterías y montantes de carpinterías. El fin último de esta solución es el de crear un espacio agradable para el hombre en el que poder vivir cómodamente, como bajo un



4 Mount Fuji Architects Studio, *Tree House*, Tokio, 2009.



5 Bruno Taut, Santuario sintoísta entre arrozales. Como vemos el autor quiere reflejar cómo la presencia del santuario destaca en el paisaje por su vinculación al arbolado⁹.

gran árbol en cuyo tronco nos apoyamos para descansar y cuyas amplias ramas nos cobijan.

En el proyecto para el *Kikuchi Pocket Park – Site C*, Takao Shitosuka desarrolla una idea similar, con un único elemento arbóreo que ocupa el centro de la composición. Se trata de un espacio público situado delante de un pequeño santuario sintoísta y vinculado a él, de tal forma que se crea una especie de pequeña plaza que genera un acceso agradable al santuario. Como ya se ha comentado, los santuarios sintoístas suelen construirse próximos a algún árbol singular o, en cualquier caso, rodeados de ellos (Fig.5) por lo que Shitsuka recurre a este hecho fácilmente reconocible para un japonés.

El arquitecto proyecta un elemento arbóreo construido mediante piezas en L, similar a lo que veíamos en el proyecto anterior pero más esencializado, construyendo de nuevo un tronco y unas ramas, y bajo estas metafóricas ramas coloca unas piezas de mobiliario para que los usuarios puedan disfrutar del cobijo bajo el elemento arbóreo. Este se ubica en una posición desplazada respecto del eje central del santuario, de tal forma que no lo tapa sino que encuadra su visión, generando una especie de puerta de acceso simbólica y actuando como reclamo de lo que sucede tras él (Fig. 6).

Observamos que todos estos proyectos emplean mecanismos similares para la definición del espacio y del elemento arbóreo, como son: la generación del objeto árbol mediante la repetición radial de piezas en L individuales más o menos complejas que se asocian para crear una imagen unitaria, en lugar de construir un elemento macizo; la disposición focal del elemento arbóreo; la expansión y colonización del espacio mediante las ramas, las cuales se estiran para adaptarse al perímetro, y una proporción constructiva que permite cierta cercanía con las ramas, lo que ayuda a enfatizar el acercamiento entre hombre y “árbol” y refuerza la idea de protección y cobijo.

3.2. La arboleda (林)

Si el apartado anterior remite a una relación básica y reconocible para el ser humano, éste no lo hace menos, partiendo, sin embargo,

9. Bruno Taut, *La casa y la vida japonesas*, ilustración de portada del capítulo VI, p. 148.

de una mayor complejidad espacial. Ya no se trata de un único y central elemento arbóreo sino de varios, por lo que las distancias y posiciones entre ellos, así como su propio desarrollo formal, serán los que determinen la caracterización del espacio.

Son varios los proyectos que pueden formar parte de esta categoría, como el edificio para la firma *TOD'S* en *Omotesando*, que construyó Toyo Ito en 2004. O la instalación temporal *Forest of one room* (Fig. 7), de 2008, obra de Naruse Inokuma Architects, en la que los diferentes ámbitos de una vivienda, desarrollada en un espacio único, se definen por la posición de ocho elementos arbóreos, fabricados mediante cuatro tableros de madera situados formando una planta en cruz. Estos árboles se distribuyen mediante una composición de llenos y vacíos, permitiendo que la visión se filtre a través de ellos, enfatizando la idea de un único espacio en el que las diferentes funciones se distribuyen de manera libre y no jerarquizada.

Quizá el proyecto que mejor reconstruye la idea de la arboleda sea la *Forest Chapel*, de 2010, obra de Hironaka Ogawa (Fig. 8). Se trata de una capilla para bodas que se inserta en un pequeño parque, formalizándose al exterior como una silenciosa caja blanca que parece no dialogar con el entorno en el que se ubica. Sin embargo, una vez entramos en el edificio, podemos comprender que el entorno y los elementos naturales que en él se encuentran son los verdaderos generadores del espacio. El interior se convierte en una prolongación del lugar, ya que, como referente del proyecto, Ogawa toma los árboles que circundan la parcela y los introduce en el edificio abstrayéndolos, creando así una sucesión de columnas arborescentes que se distribuyen por el espacio de manera aparentemente arbitraria, tal y como los árboles de la arboleda próxima. Estas columnas están de por sí cargadas de simbolismo, ya que parten de una planta cruciforme, que alude intencionadamente a la cualidad religiosa del edificio en el que se insertan, construida mediante dos juegos de perfiles en L de acero colocados en vertical, de tal forma que, a partir de cierta altura, cada perfil se curva de manera diferente, generando elementos con forma de arco que conforman las metafóricas ramas del árbol. La disposición en



6 Takao Shiotsuka, Kikuchi Pocket Park – Site C, Kikuchi, 2009 (no construido).

7 Naruse Inokuma Architects, Instalación temporal Forest of one room, Tokio, 2008.



planta de las columnas no sigue ningún eje o retícula sino que es la disposición de las “ramas” la que marca las separaciones entre elementos y es la lógica estructural la que permite que funcionen como un conjunto estable, algo similar a lo que podríamos decir de un bosque. Todas estas características hacen que esta obra tenga enormes similitudes con algunos ejemplos de la arquitectura en hierro y vidrio que se dio especialmente en Europa en los siglos XVIII y XIX, como el ya mencionado Museo de Historia Natural de Oxford, obra de Benjamin Woodward y Thomas Deane, pero con un mayor refinamiento de los elementos constructivos, que permite una mayor libertad compositiva, la cual es capaz de dotar de una gran tensión a un espacio de reducidas dimensiones.

Como vemos, las características generales que definen a estos proyectos, y que los diferencian de los de las otras categorías, podríamos decir que son: un número pequeño de elementos arbóreos, que cualifica un espacio único de dimensiones no muy grandes, contruidos usando mecanismos similares a los empleados en las obras del apartado anterior pero más simplificados y con un grado de abstracción mayor, ya que al aumentar el número de columnas arborescentes se puede reducir su potencia, tanto formal como conceptual, así como su peso en la definición del espacio, lo que da lugar a una solución más refinada en la que importa tanto la relación entre los elementos como su formalización constructiva.

3.3. El bosque (森)

El bosque como metáfora espacial es una referencia empleada frecuentemente por los arquitectos japoneses contemporáneos. Sin embargo, en lo que a este punto se refiere, se trata no solo de la asociación metafórica con un concepto espacial sino de la materialización física del espacio bosque, dando lugar, además, a un tipo de espacio paradigmático dentro de la arquitectura moderna y contemporánea.

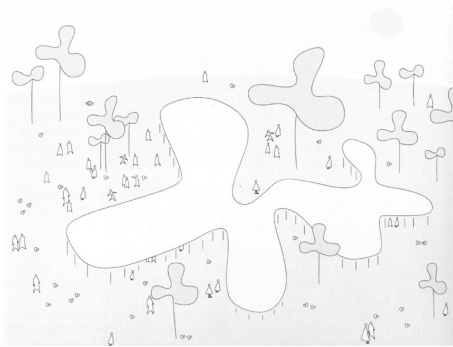
Son tres los proyectos que mejor definen la idea del espacio bosque: el *Park Cafe en Koga*, de 1998, obra de SANAA, estudio formado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, y que puede ser considerado el precursor de las otras dos, el *Pabellón para la Serpentine Gallery* de 2009, también de SANAA, y el *KAIT Workshop*, que construyó Junya Ishigami en 2010 en la ciudad de Kanagawa. Se puede decir de estas dos últimas que son las dos caras de una misma moneda, ya cada uno de ellos pone mayor énfasis en uno de los elementos definitorios del espacio bosque, tronco y ramas, para construir las dos obras en las que este se materializa de forma más sugerente.

En el *Pabellón para la Serpentine Gallery* de 2009 (Fig. 9), SANAA se centran en construir una cubierta compleja, mediante el empleo de una forma orgánica que define bajo sí zonas de mayor o menor altura, generando diversas áreas estanciales de diferentes características que carecen, casi en su totalidad, de cerramiento, al tratarse de un pabellón temporal. En este caso, la posición de los troncos, unos esbeltos pilares tubulares de acero inoxidable de 40 y 60 mm de diámetro, pierde importancia respecto a la potencia del ramaje, una cubierta formada por dos planchas de aluminio sobre una estructura de madera de 25 mm de espesor, que define mediante el desarrollo ondulante de su perímetro los límites del edificio. Se puede entender esta obra como la materialización física de un esquema o diagrama¹⁰. No se trata, sin embargo, de un diagrama funcional o de un esquema arquitectónico sino de la representación más básica y esencializada de un bosque, como la podríamos ver en un croquis rápido de cualquier arquitecto, convertida en edificio. Es la representación conceptualizada del bosque que ha saltado del papel a la realidad, de la forma más sutil posible.



8 Hironaka Ogawa, Forest Chapel, Gunma, 2010.

10. El término de “arquitectura diagrama” lo acuñó Toyo Ito para referirse a la obra de Kazuo Sejima. Toyo Ito, “Arquitectura diagrama”, pp. 18-24.

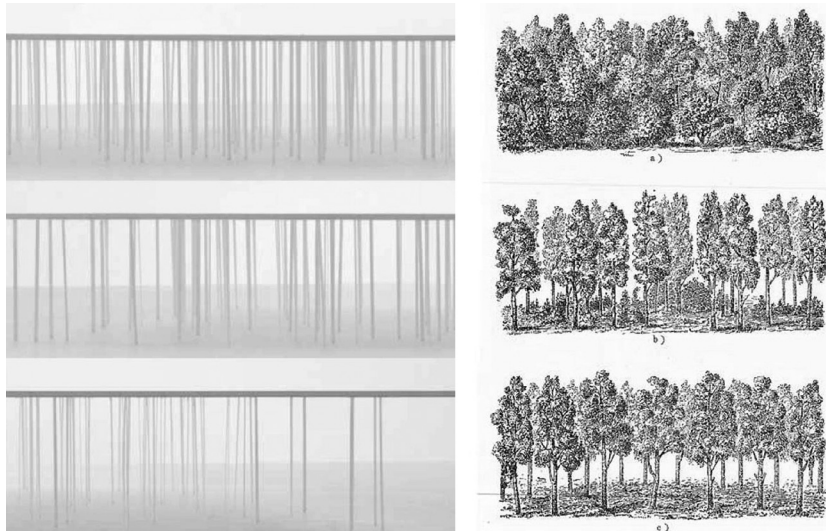


9 SANAA, Pabellón para la Serpentine Gallery, Croquis conceptual, Londres, 2009.

En el *KAIT Workshop*, de 2010, Junya Ishigami construyó un espacio único, dedicado a taller, con una planta generada a partir de un cuadrado modificado por el estiramiento y contracción de dos de sus vértices. El espacio está definido únicamente por tres componentes: un cerramiento de vidrio sin carpintería, que marca la línea del perímetro, una cubierta plana, que conforma el límite superior del edificio, y una estructura vertical formada por 305 pilares de acero de sección rectangular y dimensiones variables que parecen colonizar el espacio de manera aleatoria. Estos pilares son el verdadero elemento definidor conceptual del edificio, al contrario de lo que veíamos en la obra anterior, ya que, frente a la homogeneidad del cerramiento de vidrio y de la cubierta plana, su disposición introduce dota al espacio de las cualidades necesarias para su legibilidad. Se trata de un espacio denso, por lo que se hace necesario el empleo de mecanismos específicos para que el usuario pueda orientarse en el edificio, mecanismos que son extraídos de los bosques naturales, creando vacíos, claros, que generan zonas que actúan como puntos de referencia en el deambular del usuario, ya que es a través de la deriva de la única forma en que se puede comprender este espacio.

Ishigami se sirve en este edificio de las leyes naturales para la organización espacial (Fig. 10), estudiando detenidamente la disposición de los pilares, los troncos de los árboles, que ya han perdido aquí todo su carácter figurativo, y la disposición de las vigas de cubierta, elementos horizontales de sección rectangular pintados de blanco, al igual que los pilares, permitiendo la apertura de una serie de lucernarios longitudinales que introducen luz cenital en el edificio. Se construye por tanto un sistema complejo a partir de la agrupación de elementos simples que funcionan solidariamente como un conjunto gracias a la disposición de cada pieza. En esta obra, el bosque natural se convierte verdaderamente en bosque arquitectónico.

El bosque supone la mayor abstracción posible del uso del árbol. Se trata de un espacio marcadamente horizontal definido por una sucesión de elementos verticales que sostienen un plano horizontal más o menos complejo, careciendo ambos elementos



10 Junya Ishigami, Another scale of architecture, Estudio de la densidad de los pilares y comparación con la densidad de diversos tipos de bosque, pp. 70-71, 2010.

completamente de carácter figurativo. Este hecho facilita, sin embargo, la lectura clara del edificio, ya que sembrar de elementos más complejos impediría la comprensión y el uso de un espacio de una amplia extensión horizontal. Estos dos elementos, el vertical, tronco, y el horizontal, ramas, se independizan, pasando a tener su propia autonomía conceptual, no pudiendo subsistir sin embargo de manera independiente, formando un conjunto único que permite, mediante el uso de tan solo dos elementos, la completa definición del espacio.

4. Conclusiones

El árbol como referente simbólico ha resultado ser un ideal recurrente del pensamiento japonés, por ser poseedor de la esencia del mundo natural y contar con características que lo hacen reconocible como representante de este. Los arquitectos japoneses se acercan a él de manera intuitiva, confiando en la observación del elemento natural a la hora de captar su esencia, mecanismo este extraído de la tradición artística. Al introducirlo en sus obras mediante la construcción de un elemento que abstrae el referente arbóreo tratan de absorber las cualidades representativas del árbol que lo convierten en un

símbolo reconocible. Si bien, como hemos visto, el espacio arbóreo no es exclusivo de la arquitectura japonesa, es en esta donde más profusamente se ha desarrollado, debido, fundamentalmente, a la especial devoción que sienten los japoneses por sus bosques y sus árboles. Este hecho ha generado un caldo de cultivo cultural del que han emergido las obras aquí presentadas, entre otras, tratando de convertirse en mediadoras entre la naturaleza y el mundo del hombre, para lo que han recurrido al árbol como puente entre ambos. Toyo Ito, en una conferencia impartida en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, estableciendo paralelismos entre su obra y la de Gaudí, resumía este ideal: “Gaudí decía que su maestro era el árbol que tenía delante; yo también pienso que nunca podremos hacer una arquitectura mejor que la de un árbol”.

Un Altar en la Naturaleza

La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957

Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz

1. Introducción.

En el mes de Septiembre del 2000 varios estudiantes de arquitectura de Valladolid realizamos un viaje a Finlandia, con la intención de impregnarnos de la obra de Alvar Aalto y disfrutar de un paisaje nórdico de lagos y árboles otoñales de singular belleza. Un día el autobús nos dirigió a Otaniemi. Desparramados en grupos reducidos fuimos disfrutando libremente del lugar y sus diferentes sorpresas: la mayor, una pequeña capilla encontrada casualmente en medio de los árboles; silenciosa, provocó nuestro sosiego; extraordinariamente sencilla, suscitó nuestra admiración.

A la vuelta de ese viaje indagamos sobre esta obra, y supimos que la capilla original, creada por los arquitectos Heikki y Kaija Siren en 1957, había sido destruida en un incendio en 1976 y reconstruida con absoluta fidelidad dos años después. Tan solo se salvaron del fuego las paredes posteriores, cuyas tonalidades ennegrecidas recuerdan hoy ese triste episodio del templo. Pretendiendo ahondar en el proyecto, enviamos una carta a la dirección de sus autores que Jukka Siren, hijo de la pareja y arquitecto también, respondió amablemente. A partir de esa mágica visita y la información recibida nació la ilusión por ir descubriendo los simbólicos secretos de esta sugerente obra y poder ponerlos en práctica algún día¹.

2. Otaniemi. Vínculos Nórdicos con el Paisaje

“Soy un puro hombre montañés. El bosque es mi elemento.

Durante los años sesenta tenía que huir al campo de vez en cuando, enterrar los pies en el suelo y permanecer erguido como un pino,

1. Este documento parte de un trabajo para la asignatura “Arquitectura Nórdica” (impartida por Julio Grijalba y José M^º Jové), perteneciente a los cursos de Doctorado, *Contemporaneidad y Modernidad en la Arquitectura*, organizado por el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la ETSAV, en el año 2002. Con este escrito, fruto de aquel primer trabajo con revisiones posteriores, agradecemos al finlandés su buena disposición e inestimable ayuda, así como las sugerencias de los profesores que tutoraron las páginas iniciales, las reflexivas investigaciones sobre espacios religiosos de Paloma Gil, las fotografías nuevas que nos facilitó Daniel Villalobos, y la mirada siempre atenta y respetuosa hacia el paisaje de Darío Álvarez, Miguel Ángel de la Iglesia y Ramón Rodríguez Llera que, desde la práctica y la teoría, se han esforzado siempre por poner en valor esa labor silenciosa que la arquitectura puede ejercer sobre el paisaje

escuchando lo que la tierra pudiera contarle a la planta de mis pies...

Este tipo de contacto con la tierra es una absoluta necesidad; sin él no podría haber funcionado en absoluto...².

Estas palabras del arquitecto Aarno Ruusuvuori describen el intenso sentimiento de un hombre finlandés hacia el bosque. Russell Walden, en el libro *Finish Harvest*, escribe sobre ese bosque que late en muchas construcciones de este país y, de manera muy especial en la Capilla de la Universidad Técnica de Otaniemi; una obra con la que sus autores parecen susurrar esas mismas palabras. Heikki (1918- 2013) y Kaija Siren (1920- 2001) fueron un matrimonio de arquitectos, de larga trayectoria profesional, cuya obra atravesó por etapas diferenciadas. Durante sus primeros años trabajaron en Helsinki con el padre de Heikki, el arquitecto Johan Sigfrid Siren, quien trataba de expresar en sus obras los valores de continuidad y permanencia, así como la estabilidad monumental del clasicismo. En 1949 el joven matrimonio abrió su propio estudio en Helsinki³. Ese mismo año se celebró un concurso para realizar la urbanización de Otaniemi, que ganaron Alvar y Aino Aalto con el lema *Ave Alma Mater*, quedando en segundo lugar el proyecto realizado por los Siren con Aarne Nervi. De sus numerosas estancias en Massachussets como profesor invitado, Alvar Aalto adquirió el gusto por el modelo anglosajón de campus universitario, y así lo desarrolló en Otaniemi. Su plan comprendía un amplio conjunto de edificios jerarquizados topográficamente, que se articulaban mediante espacios abiertos y de circulación. (Fig.1.) De la mano del finlandés fluyeron sus características formas de abanico, serpentinadas y espacios que llevaban a una mística relación con la naturaleza. El lugar invitaba a ello de una manera muy especial: Espoo era un área de gran belleza natural, relativamente virgen, y el distrito de Otaniemi, situado en las orillas de la Bahía de Laajalahti, era un atractivo paisaje de rocas de granito, pinos, píceas y abedules. Por ello, el plan de Aalto ponía su acento en la preservación de las condiciones naturales, algo que paradójicamente le ocasionó ciertas críticas: algunos de los arquitectos más jóvenes denominaron su proyecto "Stone-Age planning"⁴. Pero estos comentarios no afectaron al arquitecto, quien

2. Marja- Riita Norri, "Aarno Ruusuvuori. La luz y el bosque", *Monografías AV* n. 55, p. 80.

3. El estudio de los Siren abrió posteriormente distintas sedes en Austria, Finlandia y Suiza. Valiosos representantes del racionalismo finlandés, su obra inicial mantiene un constante diálogo con la naturaleza y confiere a cada edificio un carácter intimista, que parece diluirse en obras posteriores, de mayor escala, realizadas en otros países.

4. Schildt Göran, *Alvar Aalto: The Mature Years*. Nueva York: Rizzoli, 1991, p. 285. Cit. en Russel Walden: *Finnish Harvest*, p. 39.



1 Otaniemi: A. Aalto, edificio principal del Campus Tecnológico de Otaniemi (1949-1955); R & R Pietilä, Dipoli, 1961-1966/ H & K Siren, "Servin Mökki", restaurante de la Tech Town, 1952. [a.c.WALDEN, Russell: *Finnish Harvest.*/ b.CONNAH, Roger: *Reima Pietila. Centro Dipoli. Otaniemi.*]

en 1953 ya tenía el encargo oficial de realizar el proyecto de la edificación principal. Ésta, la única desarrollada completamente por él, consistía en un juego equilibrado de volúmenes en ladrillo rojo oscuro, granito negro y cobre que, especialmente en el Aula Magna, muestra la influencia de sus viajes a la Europa Clásica y en concreto de las ruinas del Teatro de Delphos, visitadas en 1953⁵. A pesar de que a Aalto le hubiera gustado realizar la totalidad del campus, Kaija Siren ha relatado que en el transcurso de una de las conferencias impartidas por el maestro, mientras se estaba considerando la realización de los edificios residenciales, en un momento en el que creía el micrófono apagado, se le pudieron escuchar las palabras: "Dejad que los hagan los jóvenes"⁶. Independientemente de si este comentario informal fue decisivo, lo cierto es que dos matrimonios de arquitectos comenzaron a trabajar en Otaniemi, dentro del plan general concebido por Aalto.

Una de esas parejas la conformaba los Siren, a quienes les encargaron primero una sauna para estudiantes, un restaurante y tres torres residenciales. Posteriormente, como veremos, fruto de un concurso, realizarían la pequeña capilla. También como resultado de un concurso en el que Aalto formaba parte del jurado, los arquitectos Reima y Raili Pietilä llevaron a cabo la Sede del Sindicato de Estudiantes, conocido como *Dipoli*, entre 1961 y 1966. Ambos equipos integraron sus edificios en el paisaje, aunque cada uno siguiendo su propio estilo e imprimiendo el carácter finlandés a través de dos expresiones muy distintas.

Dipoli, con el lema "la marcha de los hombres de las cavernas"⁷, se configura como un espacio plástico en sugerente continuidad con

5. J. M. Jové Sandoval, *Alvar Aalto: proyectando con la naturaleza*, pp. 253- 291.

6. Fax que envía Kaija Siren a Russell Walden, el 17 de Mayo de 1994, tal y como relata el autor en el citado libro.

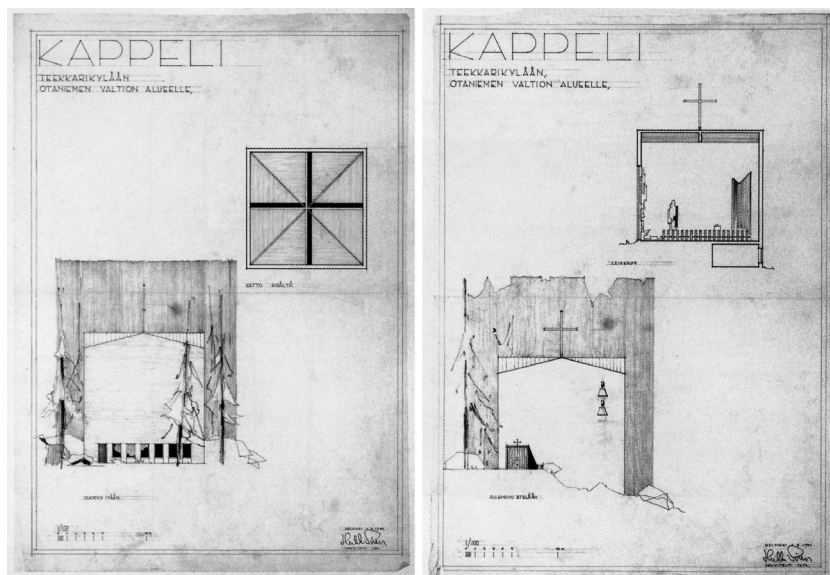
7. Roger Connah, *Writing Architecture, Fantomas, Fragments and Fictions*, p. 451.

la naturaleza. La obra convierte en propias las formas del lugar. La línea quebrada de la fachada y las rotundas cubiertas del edificio responden al perfil abrupto circundante. Las rocas, dispersas en el paisaje, trepan incluso irrumpiendo en el interior. Metamorfoseado entre la regularidad y la forma libre, Dípoli se pronuncia contundente y sus espacios escultóricos, de huella expresionista, se presentan como vigorosas cavernas.

Las obras de los Siren en Otaniemi se relacionaban con el paisaje de una manera muy distinta: si la escultural cueva de Pietilä parecía pretender eclipsar los edificios de Aalto, Heikki Siren, junto con Martti Melakari, proyectaron silenciosamente sus edificios conviviendo con los árboles de la zona norte de Otaniemi. Entre ellos destacaba el restaurante, Servin Mökki, construido en madera en 1952, presumiendo de una amplia pared de vidrio en orientación sur, que parecía anticipar el proyecto del santuario (Fig. 1).

Con las intervenciones de Aalto, los Pietilä y los Siren, podemos encontrar en Otaniemi las tres maneras de entender la relación entre naturaleza y arquitectura que recoge Fabrizio Tucci en su artículo “Naturaleza y Memoria en la Arquitectura Finlandesa”. Como el autor explica, existe en todo hombre un sentimiento, más o menos latente, de amor y pertenencia a la naturaleza, que la arquitectura es capaz de expresar mediante distintos procedimientos. El primero, “el racionalismo naturalista”, emplea formas puras y simples que dan la oportunidad de hacer sentir al hombre la diversidad del ambiente natural. Dentro de esta postura el autor señala a Mies van der Rohe, los Siren, y Tadao Ando. El segundo planteamiento, “la arquitectura orgánica”, protagonizada por Frank Lloyd Wright y los Pietilä, pretende en cambio dar continuidad a la naturaleza, expresarse con sus formas y participar de ella. Una tercera posición, encabezada por maestros como Erik Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz y Alvar Aalto, realiza la arquitectura desde una objetividad y pureza fascinante, desviándose de la informalidad presente en la naturaleza.

Los Siren defienden así la profundidad de la primera de las tres posiciones:



2 Heikki Siren: Propuesta inicial para la Capilla de Otaniemi, 1951. [VAA, Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren]

“Basta un fragmento puro y libre, ligeramente ondulante para demostrar el deseo de tolerar, por capricho, lo innato de la diversidad humana. Todavía, el mejor ejemplo de la integración con la naturaleza se encuentra en la interacción de las colonias clásicas y sus restos, tras la proporción perfecta y la expresión sobria de las formas y lo plétórico que surge de las formas no domesticadas.

La Casa Farnsworth de Mies van der Rohe es un buen ejemplo, en el que este efecto de contraposición es brillantemente ilustrado. El amor del arquitecto por la naturaleza, y su empeño hacia ésta, le tienta a organizar la relación de los espacios, la apertura, la luz y la sombra”⁸.

3. La Capilla del Bosque en Otaniemi.

3.1. La huella de Bryggmann.

Con la recién acabada vivienda de Mies en la cabeza (1950), y con los objetivos de “contraponer las formas, organizar los espacios, las luces y las sombras” e integrarse íntimamente en la naturaleza,

8. Fabricio Tucci, “Natura e memoria nell’architettura finlandese/ Raili e Reima Pietilä”, p. 63.

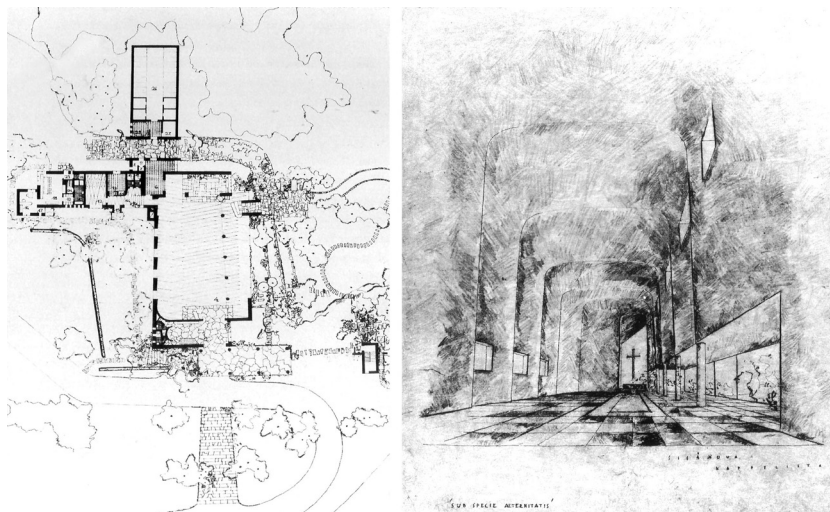
los Siren comenzaron a forjar la que sería su obra más reconocida internacionalmente. Pero el proceso no fue inmediato. La larga lucha para realizar esta obra empezó en 1951, cuando la pareja recibió instrucciones de comenzar a proyectar “una capilla luterana para el Campus”.

La primera propuesta, firmada por Heikki Siren, era una construcción en ladrillo, que partía de un cuadrado de trece metros y medio. En esta manera de concebir el proyecto, los arquitectos se acercaron al pensamiento de Kahn. Para él, la concepción de figuras antecede a la función: las actividades son consideradas posteriormente como verificación de un acto intuitivo. En el análisis racional de las formas, Kahn distingue la capacidad estática que proporciona el cuadrado, frente a la intención de movimiento y recorrido que sugieren las longitudinales y alargadas⁹. Buscando la meditación y quietud, los Siren optaron inicialmente por la disposición asimétrica de una planta cuadrada. El alzado sur presentaba un desnivel considerable, que se aprovechó para crear un espacio inferior independiente. El acceso, descentrado, se producía desde la parte superior, expresándose a través de un pequeño volumen cúbico: único elemento que sale de la estricta geometría del templo, para acoger a los fieles. El espacio interior se intuye puro y honesto, destacando exclusivamente una gran vidriera que se abre al oeste, única fuente de luz de la capilla, que permite la comunicación directa con los árboles del bosque (Fig. 2).

Esa propuesta inicial de los Siren es claramente deudora de la Capilla que Erik Bryggman había construido, entre 1938 y 1941, para el Cementerio de Turku; si bien en ésta, se empleó la longitudinalidad para dar cierto protagonismo a los recorridos. Bryggman escogió como lema de su proyecto una frase de Baruch de Spinoza, el racionalista holandés del siglo XVII, cuya filosofía parte de la identificación de Dios con la naturaleza (*Deus sive natura*), hasta convertirse en el mayor exponente moderno del panteísmo. Las palabras elegidas, *Sub specie aeternitatis*¹⁰ (desde la perspectiva de la eternidad), procedían de un emblema filosófico que hace referencia a la dimensión cósmica del espacio y el tiempo, sin perder de vista la futilidad humana. El autor incorporó

9. Paloma Gil, *El Templo del S. XX*, p. 92.

10. Janey Bennet, “Sub Specie Alternatis. La Capilla de la Resurrección de Erik Bryggman”, pp. 190- 249.

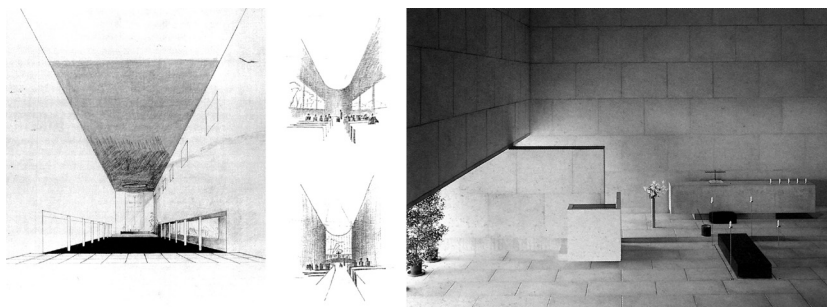


3 E. Bryggman: Capilla para el Cenmenterio de Turku, 1938-1941. [VVAA: Erik Bryggan architect, 1891- 1955]

esa expresión en la parte inferior de todos los planos y croquis iniciales, y así puede observarse en uno de los dibujos en los que detalla el espacio interior (Fig. 3). La mano de Bryggman revela, con un expresivo trazo multidireccional, la importante labor que la luz y la escala ejercen para cualificar su capilla, repleta de profundas alegorías. La imagen se mantuvo prácticamente intacta en el proyecto construido, alterándose tan solo las proporciones y resolución formal del altar. Los diferentes elementos de la capilla se corresponden con las distintas fases de los rituales. Tan sólo una nave, cubierta con una bóveda rebajada, conforma el cuerpo de la iglesia e imita la disposición asimétrica del pórtico. Permite el acceso de los fieles por uno de sus extremos, dejando los bancos a su izquierda simbólicamente girados. A la derecha, la nave permanece flanqueada por cinco columnas, que dirigen las miradas hacia un paño de vidrio lateral y, como dice W. Curtis, a una “hipnótica previsión del Jardín del Paraíso situado más adelante”¹¹. Al final de ese extraño cuerpo permeable, de altura más humana, irrumpe un prisma de piedra: una simbólica puerta de paso desde este mundo al otro. La percepción de la naturaleza, que entra a formar parte del espacio interior, completa una situación de tensión y dinamismo, provocada por la singular forma de la nave y por la disociación entre

11. William Curtis, “Eric Bryggman. Entre dos tradiciones”, *Monografías AV* núm. 55, p. 47.

4 E. Bryggman: Dibujo presentado al concurso de la Iglesia en Sortavala, 1929/ S.Lewerentz: Bocetos para la Capilla Djursholm, 1933/ P. Pitkanen: Capilla de la Santa Cruz. Turku, 1967. [VVAA: Erik Bryggan architect, 1891- 1955/ AHLIN, Jahne: Sigurd Lewerentz, architect: 1885 – 1975/ TEMPEL, Egon: Nueva Arquitectura Finlandesa]



su simétrica concepción exterior y la asimétrica interior. El núcleo del altar está desplazado y cae teatralmente sobre él un intenso rayo de luz que llega desde una fuente oculta y, no casualmente, tras la “Puerta de la Esperanza”¹²; algo que el autor había experimentado parcialmente en la Capilla Mortuoria de Pairanen con anterioridad. Como señala Paloma Gil, lo que hace Bryggman con el paño acristalado es provocar una lectura simbólica mediante la presencia del exterior en el interior: el bosque que se ve desde el lugar del duelo representa la esperanza en la resurrección. Todo el camino recorrido, iniciado con el procesional ascenso desde el cementerio, seguido por la puerta principal hasta la que se encuentra al fondo del altar, escenifica el tránsito feliz después de la muerte. A pesar de ser considerada como una propuesta contenida, *suspendida entre dos tradiciones*, que muestra un evidente contraste entre su retórico aspecto exterior y la austera desnudez del espacio interior, el edificio de Bryggman propone nuevas cuestiones a través de su dinamismo y narrativa simbólica; aspectos que, sin duda, tuvieron numerosas repercusiones.

Lo cierto es que Bryggman llevaba persiguiendo la idea de abrir un lateral al paisaje desde 1929, como demuestra un croquis presentado a un concurso para construir una Iglesia en Sortavala. También Sigurd Lewerenz sugirió amplias aperturas laterales, de forma simétrica, en un croquis realizado para la Capilla Djursholm, en 1933. Aunque probablemente, esa primera propuesta de los Siren, con su lenguaje más racionalista y sin esa idea de dinamismo, se asemejara más a la capilla que realizó Pekka Pitkanen en Turku, en 1967 (Fig. 4).

12. Paloma Gil, op.cit. p. 44.

3.2. Tradición finlandesa y modernidad

Los estudiantes de Otaniemi se mostraron satisfechos ante esa capilla inicial ideada por Heikki Siren, pero varias personas manifestaron su oposición al proyecto, por lo que el propio arquitecto propuso que se realizara un concurso. Su sugerencia fue aprobada por la Asociación de Arquitectos Finlandeses (SAFA). El 5 de enero de 1954, cuarenta arquitectos presentaron sus propuestas a un jurado en el que participó Aulis Blomstedt (yerno del famoso músico Jean Sibelius), un arquitecto de reconocido prestigio que había sido editor de *Arkitehti Arkitekten* desde 1941 a 1945. En Mayo de 1954, los tres primeros premios fueron publicados en las páginas de la mencionada revista: el primero fue concedido a Erkki Pasanen y Kauko Tiihonen, el segundo a Martikainen-Ypyä, y el tercero a Pentti Petäjä y Esko Hyvärinen. Los tres proyectos estaban fuertemente influenciados por la Capilla de Bryggman¹³. En principio, el proyecto *Altair* (Altar) de los Siren, una arriesgada evolución de su anterior propuesta, no obtuvo ningún premio por exceder el área reglamentaria. Sin embargo, ninguna de las propuestas premiadas satisfacía completamente al jurado, por lo que reconsideraron de nuevo el proyecto de los Siren, y estipularon que era el único que tenía “la poesía de la arquitectura auténtica”¹⁴. Así, gracias a la persuasiva dialéctica de Blomstedt, la realización de la capilla fue encomendada al joven matrimonio.

Globalmente, las obras de los Siren nacen de la búsqueda de soluciones funcionales a partir de elementos mínimos, algo que Heikki había practicado con la observación y diseño de veleros¹⁵. Para la realización de la Capilla, los arquitectos habían intentado desde el inicio lograr una íntima fusión entre los elementos racionales y los místicos. La solución final perseguiría abrazar singularmente el pasado y el presente del espíritu finlandés. Los Siren contemplaron la arquitectura tradicional finlandesa, los pueblos rurales y sus iglesias del período tardo-medieval. En esos pequeños templos reinaba la claridad racional y el orden. Eran edificios expresivos realizados en piedra gris, con tejados de madera de fuertes pendientes, que incluían patios tapiados y volumétricos campanarios exentos, y cuyos interiores estaban repletos de frescos



5 Iglesia de la Santa Cruz en Hattula, S. XIV-XV. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*]

13. Malcolm Quantrill, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, pp. 111- 112.

14. *Arkitehti Arkitekten*, Helsinki, May, 1954, pp. 35-38.

15. Heikki Siren diseñó varios veleros, a modo de ejercicio funcionalista, habitual en la discusión teórica de la arquitectura moderna, por afectar la forma a la función de manera directa. Véase Malcolm Quantrill, op. cit., p.111.

que expresaban las bendiciones del cielo y la tierra (Fig. 5). La lección que obtuvieron de esa tradición fue la de fusionar las formas puras con materiales naturales; unas formas que debían responder a la función y vincularse al bosque de modo inherente. Este último aspecto era fundamental. Como explica Russell Walden, los Siren entendían la belleza del paisaje circundante como una imagen de la humanidad. Así, utilizaron este fragmento de la poesía de Eino Leino para explicar lo que siente el *alma finlandesa*:

“I do not laugh or grieve, or sigh,
the forest’s darkness breathes nearby,
the red of clouds where day sinks deep,
the blue of windy hills asleep,
the twinflower’s scent, the water’s shade
of these my heart’s own song is made”¹⁶.

Las letras de Eino Leino conseguían hacer conscientes a los finlandeses de la inmensa herencia natural que tenían, rebotante de exquisitas tonalidades y bañada por la difusa luz nórdica. Los Siren quisieron trasladar esos ricos matices, y el sentimiento místico que en ellos se respiraba, a la pequeña Capilla de Otaniemi. Así, aunando la sensibilidad de la tradición con la simplicidad técnica y material, fueron definiendo el lugar.

3.3. El simbolismo de la secuencia espacial

El solar que se presentó al concurso afectaba a la manera en que los Siren habían comenzado a afrontar el proyecto. Era estrecho y largo, situado al alcance de un camino de arbustos, en *un claro de bosque*.

En cierto modo, el espíritu japonés se acerca al finlandés en la manera de entender la naturaleza. Siempre silenciosa, habitando entre los árboles, la capilla de Otaniemi recuerda al recinto Sagrado de Ise, también enclavado en un claro del bosque¹⁷. El antiguo nipón se valía de la naturaleza en sus esfuerzos por dar corporeidad visual y forma a las divinidades (*kami*) y el modelo imaginario abarcaba el universo entero para dar forma a esos dioses. Montañas sagradas, rocas y árboles tenían connotaciones de divinidad, y se veían como

16. “No me río o me lamento, o suspiro, la oscuridad del bosque respira en la proximidad, el rojo de las nubes donde el sol se hunde profundamente, el azul de las tempestuosas colinas se queda dormido, la fragancia de las flores, la sombra del agua, con todo esto, está hecha la canción de mi alma.” Eino Leino (1878-1926), *Nocturne*, 1903. Cit. en Russell Walden, op. cit., p. 17 (Traducción del autor).

17. Fernando Espuelas, *El claro en el bosque*, pp. 75- 85.



6 Vista aérea de Otaniemi. La capilla en medio de la masa arbórea /Recinto Sagrado de Ise, Siglo VII. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*/ ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque*]

portadores de abundantes elementos de espiritualidad. Los lugares sacros (*yorishiro*) eran a veces delimitados por cuatro postes, dibujándose el área rectangular con una simple cuerda. Creían que los *kami* ocupaban ese recinto. El espacio era concebido como un vacío en ese bosque, y los contados objetos eran pensados para estar dentro de ese recinto. El espacio se percibía solamente en relación con el fluir del tiempo. La capilla de Otaniemi, entre los árboles, ahonda en significados afines (Fig. 6).

Dentro del área rectangular ofrecida por el concurso, tan sólo se podía construir en una pequeña zona, a partir de la cual el terreno iba descendiendo hacia el norte. Por tanto, la orientación y el terreno fueron decisivos en la solución final del proyecto. Frente a la propuesta de planta cuadrada con la que habían comenzado, el solar rectangular invitaba a jugar con los recorridos.

Intuitivamente, los arquitectos trazaron dos líneas paralelas de doble ladrillo, que delimitaban los laterales con determinación. Dentro de esta nueva definición rectangular, plantearon una progresión espacial que arrancaba de un patio semicerrado hacia el vestíbulo de entrada y finalizaba en el espacio principal de los fieles. Pero los arquitectos percibían que la idea no tenía suficiente intensidad, por lo que trabajaron varias noches acompañados de las gélidas nieves, replanteándose constantemente esa secuencia de espacios. Concibieron así la idea de una pared de cristal en el altar del santuario, con una cruz firme en la nieve. El espacio se metamorfosearía de esta manera en un objeto de contemplación

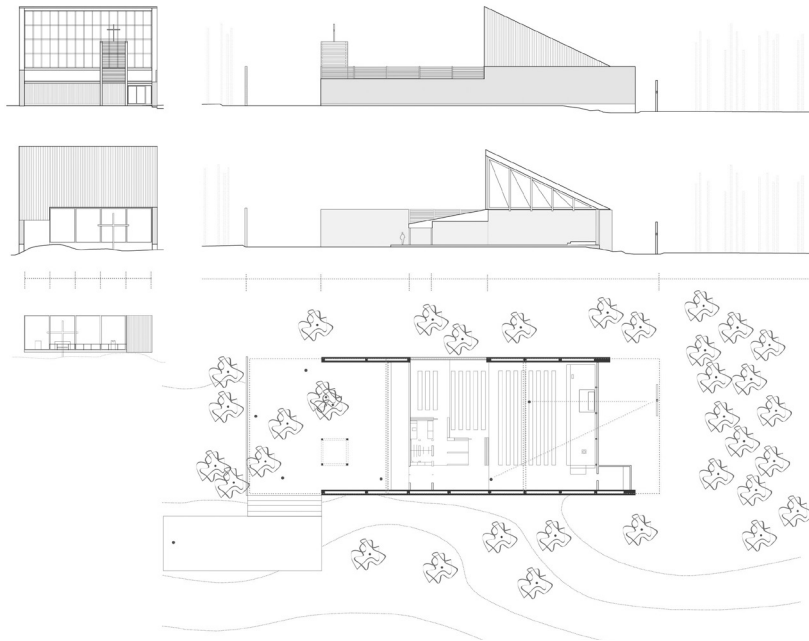
de la belleza. Lo que faltaba en el proyecto inicial era precisamente la elaboración de ese concepto: la creencia de la divinidad del mundo natural.

Con este objetivo, los Siren cambiaron por completo el proyecto de su capilla y lograron encandilar al jurado. Mientras que Bryggman había utilizado la transparencia para potenciar el simbolismo de los recorridos, el templo de los Siren la emplearía para conseguir la identificación de la Divinidad con el paisaje natural. Los fieles pueden contemplar los cambios de las estaciones tras la cruz y el tabernáculo. El telón acristalado que enmarca el bosque señala la posibilidad de sentir con fuerza la naturaleza desde la vivencia de un interior, que así se convierte en sagrado.

Los Siren potenciaron que su proyecto fuera una secuencia de espacios que se iniciara y finalizara con el bosque. La planta y la sección tendrían que definir, contener y reconducir gradualmente la simplicidad intimista de este concepto. La obra se ejecutó siguiendo fielmente los planos del concurso, si bien se aumentó la zona previa por motivos de uso, lo que por otra parte favorecía la secuencia espacial con una mayor longitudinalidad, que se produce como suma de distintos cuadrados (Fig. 7).

El primero era un recinto ligeramente delimitado al que se llegaba a través de un pequeño sendero dibujado entre los árboles del bosque. Cambia la densidad de las sombras. Unas pocas escaleras se extienden hacia el camino, anunciando la capilla. El atrio tenía que ser lo suficientemente cerrado como para recrear en sí mismo los antiguos recintos finlandeses con sus campanarios exentos y, a la vez, lo suficientemente abierto para resumir el mundo natural circundante. Los límites del patio se van desvaneciendo en su cercanía al bosque.

Esta manera de ir aligerando el perímetro del recinto, presentando cada muro distinta altura y coronándose por finos troncos de madera, hasta atenuarse por completo en la empalizada que delimita el atrio, con fluctuante transparencia, recuerda los distintos cierres de la pequeña vivienda de Alvar Aalto en Muuratsalo (1953) que pierden densidad a medida que los espacios se van derramando por el bosque.



7 Capilla de Otaniemi. Alzados norte, este y sur, sección longitudinal, altar y planta. [Nieves Fernández Villalobos]

Es inevitable recurrir nuevamente al mundo antiguo japonés, donde la idea del kami está en la base de las expresiones estéticas japonesas, sobre los cambios de la naturaleza. El envejecimiento de las cosas, el marchitar de las flores, el fluctuar del pensamiento y de las sombras. El gusto por estos fenómenos impregna la concepción japonesa del espacio arquitectónico y también el de esta capilla. El cambio de estaciones y el paso del tiempo se expresan en el sutil cierre de la capilla, entre esa “urdimbre vibrante que, como el propio bosque, tamiza la luz y el aire”¹⁸. Entre las líneas, el blanco estremecedor de la nieve o el intenso verde del musgo primaveral. Pero a diferencia del recinto japonés, no se trata de un completo vacío. El patio está habitado por árboles. De la misma manera que Bryggman en la escalinata a su Capilla mantiene un árbol, anunciándonos lo que pasará dentro, aquí el bosque no se detiene y se introduce en el acceso. El propio campanario exento se formaliza como árboles esencializados. Como señala José Manuel López Peláez el campanario que Sigurd Lewerentz había proyectado

18. José Manuel López Peláez, “Cruces: La Capilla de los Siren en Otaniemi”, en AAVV: *Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren*, p.17.



8 Capilla de Otaniemi. Acceso al atrio y cierre permeable. [WALDEN, Russell: *Finnish Harvest*]

en 1943 para el Cementerio de Mälmo, a modo de prisma pétreo, perforado por el aire y coronado por una cruz, pudo también inspirar a los Siren, cuya construcción aquí se alía con la celosía de troncos del cierre¹⁹.

Dentro del patio, el musgo, cuando no la nieve, nos oculta parcial o completamente la ortogonalidad del pavimento de ese espacio. El acceso debía resultar acogedor y a la vez expresar un cierto carácter místico. La fuerte pendiente de la cubierta provoca una interesante sensación de ilusionismo, como sucedía también en la mencionada vivienda de Aalto, pero la disposición diagonal de leñoso campanario ayuda a definir la entrada, comprimiendo el espacio que dirige hacia la puerta (Fig. 8).

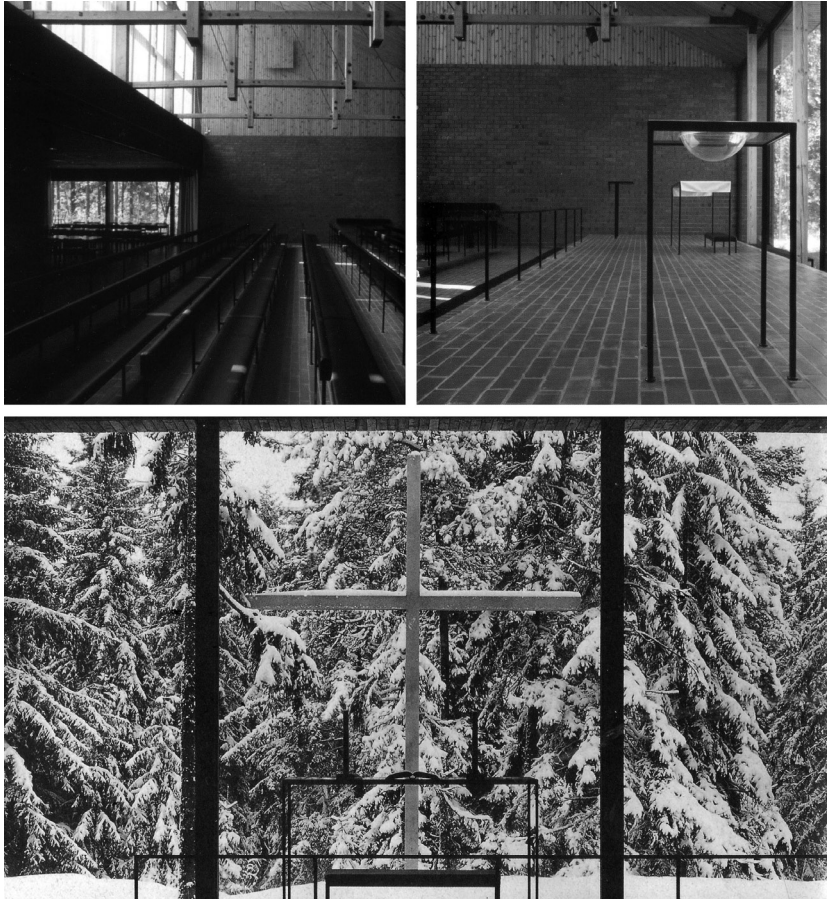
Así, los Siren emplearon pequeñas dimensiones en el acceso, resuelto con gran sencillez, para contener los servicios del culto. Debía haber una progresión espacial en forma y luz, desde el vestíbulo bajo hasta la nave alta de la capilla. Los arquitectos pusieron el acento en ese aspecto:

“El edificio consta de una secuencia centralizada de estancias empezando por el antepatio, parcialmente cerrado, continúa por un vestíbulo bajo hacia la capilla, cuya altura aumenta abruptamente y termina en un altar hecho de un plano de vidrio. La vista de la naturaleza constituye el punto de partida del proyecto [...] En vez de la ornamentación habitual, esta capilla contiene a modo de altar una roca arbolada cuyos colores varían según la época del año, con una cruz que se erige encima”²⁰.

Para hacer esto posible, el patio, todavía permeable, pone en situación a los fieles. El pórtico, en sombra, protege a las personas y provoca su silencio. Las dirige en cierta penumbra por el vestíbulo bajo y acogedor, de 2,30 m de altura, hasta irrumpir en la luminosa capilla. La cubierta baja afiladamente a lo largo de la nave, hasta la pared de vidrio del altar. Posicionaron el lucernario vertical orientado al sur, de manera que la luz se encauza desde lo alto e ilumina de manera uniforme a las personas sentadas. Lo hace con un material traslúcido, de sombras verticales, que homogeneiza la luz y confiere a la capilla un cierto carácter humilde y casi un aspecto fabril. No permite la visión; los rayos se filtran a través de

19. *Ibidem*, p. 22.

20. Heikki & Kaija Siren, *Arkkitehti*, 6, 7, 1958. Cit. en Marja-Riita Norri, “Una capilla en el abrazo de la Naturaleza” en *Capilla de Otaniemi*. Heikki & Kaija Siren, p. 33.



9 Interior de la Capilla. [VVAA, Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren/ WALDEN, Russell: Finnish Harvest]

él y la luz resbala por la cubierta de madera, los paños de ladrillo y el suelo, también rojizo. Las delgadas cerchas, trianguladas por cables, añaden un delicado ritmo a la nave que es potenciado por pequeños focos encajados en los extremos inferiores de los pendolones. Una ventana lateral, que ilumina los espacios de servicio situados en continuidad con la nave, introduce la luz de la tarde, tamizada por los árboles cercanos. Todos los elementos han sido dibujados como siluetas, como líneas y superficies que se materializan en metal y vidrio, para evitar cualquier distracción. Su ubicación ha sido estratégicamente estudiada, persiguiendo el

mismo fin. El frente de la cabecera se divide en cinco fragmentos iguales; solo uno ciego, a la derecha, que se corresponde con la entrada al templo y se prolonga hacia el exterior. De los cuatro vanos en que se divide el paño de vidrio, el atril ocupa el primero, y el baptisterio el cuarto. El Altar se sitúa ante el segundo vano, despejándose al completo el centro geométrico del retablo, que muestra la naturaleza, libre de cualquier obstáculo. La comunidad se sienta manteniendo siempre la atención en el bosque. Aquí, la Cruz se sitúa tras el Altar, en el exterior, a una distancia que prolonga intensamente el espacio de oración hacia el bosque y consigue que este forme parte de la capilla. Su meditada posición no obedece únicamente a cuestiones simbólicas, sino también perceptivas: lo primero que observa el visitante, al acceder a la nave, es la cruz ocupando el vano central. Una cruz desnuda, realizada con perfiles laminados pintados de blanco, que comulga con la nieve habitual en el invierno finlandés y se metamorfosea con el bosque perenne. Luminosa y liviana abraza a los fieles en el reposo, al final del recorrido. Como señala José Manuel López Pelaez, Lewerentz, en la iglesia de San Pedro de Klippan (1963-1967), delimitó el altar con una delgada barandilla y dispuso en su interior una cruz sencilla resuelta en continuidad con el cierre, en un lateral del altar. Así definía el carácter sagrado de la zona acotada. Los Siren emplearon también una barandilla ligera para demarcar el altar, solo elevado dos peldaños del nivel horizontal general; sin embargo la cruz se sitúa tras él, detrás del plano de vidrio que, en principio, parecía delimitarlo. De esta manera, el recinto sagrado queda ampliado, pasando más allá del cristal, y abarcando el espacio exterior que preside esa cruz etérea; el territorio espiritual, limitado sutilmente por un lado, se difumina en el bosque y se entremezcla poéticamente con los árboles. El lema con el que se habían presentado al concurso, *Altair*, señalaba perfectamente la esencia de la propuesta. Si Bryggman había hecho del bosque una “nave lateral” para su capilla, los Siren habían construido, literal y metafóricamente hablando, un *Altar en la Naturaleza* (Fig.9).

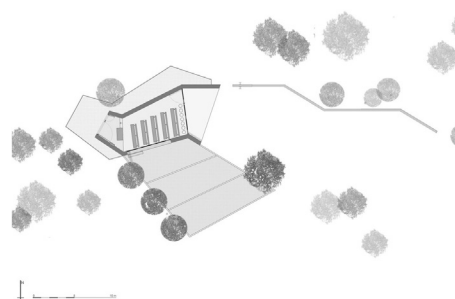
4. Otros altares en la naturaleza. Homenajes diversos

Mostrar directamente la naturaleza en el altar, se lo había planteado Lewerentz, con anterioridad, como muestra otro de sus croquis para la capilla de Djürsholm, de 1933, sin llegar a materializarse. Sí lo harán, más tarde, algunos templos de Tadao Ando, como su Capilla sobre el Agua (Tomanu, Japón, 1988), entendiendo la relación entre hombre y naturaleza dentro de las mismas claves racionalistas que los Siren. Su obra, claramente influenciada por los finlandeses, emplea sin embargo la artificialidad y amplitud del paisaje mostrado, para generar un gran impacto visual que ayuda a representar la dicotomía entre lo limitado y lo infinito. Por ello, a pesar de su innegable inspiración en el proyecto finlandés, se aleja del carácter intimista que caracteriza a la Capilla del Bosque, a favor de una mayor monumentalidad.

Nuevos proyectos se inspiran en el proyecto finlandés. Así, por ejemplo, la capilla que realiza Jamieson MacCormac en 1990, en la residencia universitaria Fitzwilliam (Cambridge, Inglaterra), o el Templo Budista de Kyoto, creado por Takashi Yamaguchi en el año 2000, emplean la naturaleza como retablo

En el año 2008 tuvimos la oportunidad de rendir un personal homenaje a la capilla admirada. Una modesta ermita en Casasola de Arión (Valladolid), con voluntad escultórica y simbólica, abre su altar a la naturaleza para encontrar en su entorno una fuente de meditación. Tras la cruz, en el paño de vidrio, el altar muestra los campos labrados por los lugareños. La visión del paisaje abierto, de lejano horizonte, si bien opuesto a la proximidad del nórdico retablo boscoso, pretende también arraigarse al lugar y sus habitantes, y disolver los límites entre lo natural y lo sagrado (Fig.10).

A pesar de la inspiración común de estos proyectos, la cualidad espacial es sustancialmente diferente. Los Siren no enmarcan la naturaleza. La línea divisoria se desvanece: el espacio exterior y el interior se unifican simbólicamente. Capilla y Bosque, en un vínculo idílico, se convierten en Otaniemi en el lugar perfecto para el ritual y la contemplación, y en un didáctico ejemplo que suscita siempre admiraciones y referencias.



10 Ermita de Gracias. Casasola de Arión, 2008 [Andrés Jiménez Sanz y Nieves Fernández Villalobos]

Tres iglesias en Finlandia

La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvuori

Óscar Miguel Ares Álvarez

“La existencia del árbol es sumamente lenta, sin cambios de ritmo ni acontecimiento alguno. (...). Los árboles apenas se tocan, rozan sus hojas, se acarician levemente con esos dedos ciegos, sufren la desazón del deseo sin poder alcanzarse del todo. Una maldición los mantiene aislados y sedentarios”.

Este texto, del escritor italiano Alexandro Pavolini¹, sobre los extensos bosques de abedules que pueblan Finlandia, podría servir como metáfora para describir la obra del arquitecto finlandés Aarno Ruusuvuori (Kuopio 1925-Helsinki 1992). Desde su licenciatura por la *Helsinki University of Technology*, en 1952, su tendencia hacia el mundo de la creación formal siguió un camino diferente del que previsiblemente podía esperarse en un país acostumbrado a la sensibilidad arquitectónica por lo táctil y lo ergonómico. El genio de Alvar Aalto, y su aceptado organicismo, dominaba el inicio de la década de los cincuenta en la que su figura alcanzó un merecido reconocimiento internacional. Como maestro de postguerra, su plumín se deslizó al abrigo del calor y la conveniencia, dibujando a todas las escalas; desde la planificación urbana del plan de ordenación de Säämätsalo hasta los últimos detalles de las butacas del *Instituto de Pensiones de Helsinki*. La influencia de Aalto no deja de ser reveladora, aunque en sentido opuesto al que podría esperarse. En una entrevista que concedió un año antes de su muerte, Ruusuvuori confesó:

1. La primera edición de *Nuovo Baltico* de Alessandro Pavolini fue publicada por el editor Vallecchi de Florencia en 1935. Estos datos y el texto que se reproduce (pp. 113-118) han sido tomados de la edición al cuidado de Massimiliano Soldani publicada por la Società Editrice Barbarossa de Milán en 1998.

“(...) la causa del pensamiento arquitectónico individual de Aalto y sus brillantes dotes, el campo de la forma libre parecía estar bastante copado. Así que pensé que lo mejor que se puede hacer es otra cosa en la que podía trabajar por mi cuenta. La fuerza de Aalto me dirigió hacia otro camino: es una de las razones por las que cambié a un enfoque más racional y busqué soluciones de aplicación más general en lugar de hacer cada uno de los edificios tan personales como fuese posible”².

Convirtió así su obra y su persona, como el abedul solitario de Pavolini, en un paralelo respecto del imaginario de la tradición nórdica.

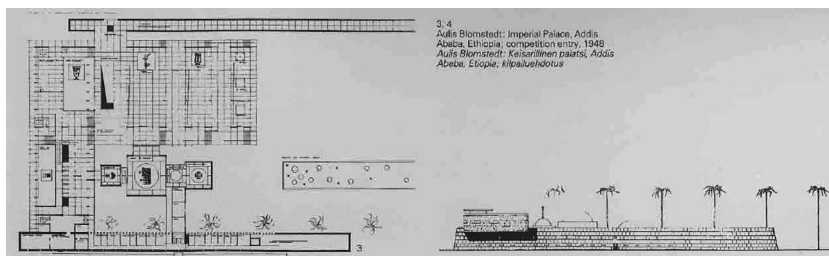
Ruusuvuori comenzó a completar su lenguaje brutalista -si tomamos como referencia para definir brutalismo las imágenes que Keyner Banham aportó en su conocido libro *The new brutalism: ethic or esthetic* – a partir de la estética del muro y del bloque de hormigón desnudo, las instalaciones vistas o las carpinterías de acero; diferenciándose de aquel mundo sensual y táctil de lo textil, la madera y la cerámica que en torno a los años cincuenta y sesenta del siglo XX fue exportado desde Finlandia como contribución al nuevo humanismo de postguerra.

Aquel posicionamiento formal fue temprano. Probablemente tuvo su origen antes de que acabase su periodo formativo en la universidad, cuando comenzó a colaborar en la oficina del arquitecto Aulis Blomstedt en 1948. Siendo estudiante, Ruusuvuori se incorporó al estudio en un momento de especial intensidad. Blomstedt estaba preparando el concurso para el *Imperial Palace de Addis Adeba* en Etiopía. Para el joven Ruusuvuori la propuesta que preparaban en el despacho fue reveladora. Su mentor, sirviéndose de sus conocidas teorías sobre las relaciones, empleó con rigor asceta el módulo reticulado para organizar la planta y la sección del conjunto de edificios, planteamiento formal que influyó en la posterior carrera de Ruusuvuori.

A partir de entonces, el control modular del edificio, tanto en planta como en el plano vertical, fue un principio irrenunciable en la obra de Ruusuvuori; estableciendo relaciones semánticas de proporción “(...) Las matemáticas sirven para explicar cosas. Es más fácil entender un entorno con un carácter matemático”³,

2. Anna Jäämeri. *Arkkitehtoninen omaelämäkerta*, en *Järjestys on kauneuden avain. Fibe Master of the north*. Museum of Finnish architecture. Helsinki. 1992. p. 48.

3. Ibidem. p.50.



1 A. Blomstedt. Propuesta para el Imperial Palace. Etiopía 1948. [Procedencia: Museum of Finnish architecture]

sustituyendo la disposición formal libre, tan característica de la arquitectura fina de aquella época, por la estética racional y calculada, conforme a la cita que Le Corbusier emplease, y él mismo repetiría, “(...) el orden es la llave de la belleza”.

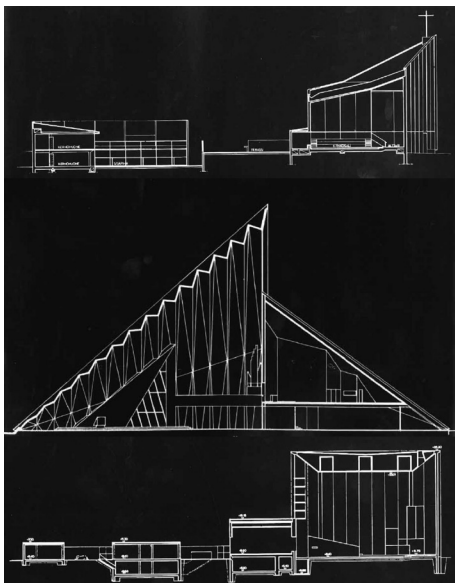
La arquitectura de Aarno Ruusuvuori esconde un complejo mundo arquitectónico y simbólico. El arquitecto finlandés impuso dogmas; sometiendo la sintaxis de sus formas a ciertos principios instrumentales invariables, – como el concepto de jerarquía espacial, junto a una rígida modulación que empleaba los múltiplos de 60cm y 75cm– que le sirvieron para sustentar la organización de sus proyectos.

Las herramientas que manejó para distribuir mejor la materia –conforme a la lógica de un orden basado en las proporciones– tuvieron como propósito, por utilizar las mismas palabras que Ruusuvuori, inferir un fin espiritual a la arquitectura:

“Yo no sé si estoy en lo cierto, pero siento que la calidad de la arquitectura es ante todo energía convertida. El diseñador utiliza todo su consciente e inconsciente o capacidad para encontrar sus fines en una solución cuya multi-dimensional es el retrato total de nuestro desarrollo y cultura. (...) la misma transferencia de energía espiritual tiene lugar en todas las etapas de la construcción y se refleja en el estado final. Esta es la transformación de la materia en expresión, su sometimiento a las metas espirituales”⁴.

Mente y pensamiento, sentimiento y sensibilidad. Para Ruusuvuori lo subjetivo, lo trascendente, debía ser transferido del arquitecto a la obra. Un préstamo que no debía limitarse tan solo

4. Arno Ruusuvuori. *Asuminen ja arkkitehtuuri, en Järjestys on kauneuden avain. Fibe Master of the north*. Museum of Finnish architecture. Helsinki. 1992. p.3.



2 A. Ruusuvuori. Secciones transversales. De arriba abajo: Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964); Iglesia de Hyvinkää (1958-1961); y la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965) [Procedencia: Museum of Finnish architecture]

a la disposición de la materia. El arquitecto tenía la obligación de vestirla a partir de ideas fundacionales; subordinando la materia - y por extensión la forma - a sus principios a fin de crear espacios cargados de simbolismo.

Es significativo que en su legado escrito pocas veces se mencionasen los materiales empleados en sus construcciones; aunque son parte esencial de su vocabulario, su naturaleza no trasciende. No importa el yeso, la madera o el hormigón, sino la manera en cómo son dispuestos. El finés prefiere los procedimientos. Concibe sus edificios de dentro hacia fuera, moldeando un interior que responde a exigencias múltiples - bien sean representativos (Hall del Ayuntamiento de Helsinki, 1960-88), religiosos (Iglesia en Tapiola, Espoo, 1963-65) o funcionales (Imprenta Weilin & Göös, Espoo, 1964-66) - en los que la luz adquiere un carácter activo. "(...) nunca he tratado de adaptar un interior a una forma exterior. El interior y la luz son los primeros factores que se deciden, después la estructura, y por último la forma externa crece a partir de estas premisas. La fase final es simplemente pulido"⁵.

Conforme a estas palabras, en el centro y origen de su arquitectura estaría la concepción de un espacio interior coherente con la función y la preocupación sobre cómo la luz debe penetrar en él. Estos principios fundacionales se organizarían tomando como base el rigor matemático del orden, la modulación y la proporción para ser convertidos en estructura y forma.

La estética pobre y brutal del hormigón visto o la disposición del bloque de mortero fue empleada de una manera coherente, conforme al pensamiento de Aarno Ruusuvuori. El arquitecto finlandés quiso demostrarnos que la medida de la arquitectura no está en la riqueza de la materia empleada sino en los principios que la sustentan.

"Tengo que reconocer que, personalmente, me resulta algo difícil dar sentido a todas las formas retorcidas y la abundancia de materiales que dominan la actualidad. Demasiado a menudo tengo la impresión de que el resultado no es solo la expresión de la materia, sino un intento materialista de usar la diversidad para ocultar la ausencia de valores espirituales"⁶.

5. Ibídem nota 3. p.51.

6. Ibidem nota 4.

El discurso de Ruusuvuori fue adquiriendo relevancia a mediados de los años sesenta. Debe entenderse como una reacción a la estética del minucioso diseño y la fruición orgánica, que empieza a mostrar sus primeros signos de agotamiento. Si bien el debate arquitectónico en Finlandia se puebla de voces que narran relatos diferentes –como los de Aane Ervi, Viljo Revell o Heikke Siren, entre otros– el de Aarno Ruusuvuori probablemente fue el más controvertido.

Donde sus pensamientos se manifestaron con mayor claridad fue en aquellos edificios que demandaron una mayor carga emotiva y simbólica. Entre 1958 y 1964, Aarno Ruusuvuori proyectó y construyó tres complejos religiosos que ilustran la fuerza de sus razonamientos: la Iglesia y centro de trabajo de Hyvinkää (1958-1961); la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964); y la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965) y que de algún modo pueden ser presentados como una guía iniciática de la arquitectura de Aarno Ruusuvuori, a partir del análisis de cuatro facetas relevantes:

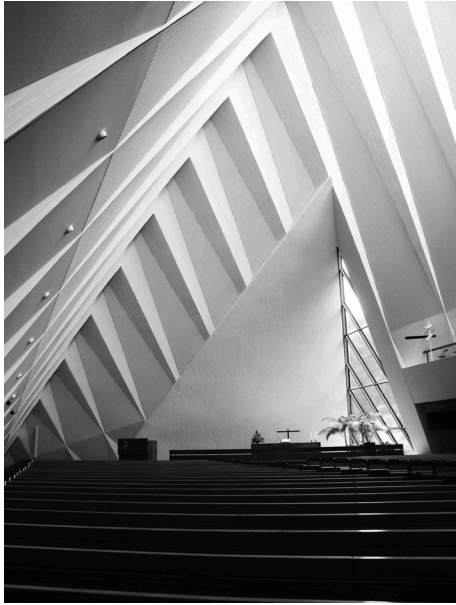
Luz

“Yo quería una iglesia que fuese como la luz del día (...) que entrase la luz desde arriba, sin que se colocasen ventanas en los muros”⁷. De esta manera tan descriptiva, Ruusuvuori explica cuál fue el motivo central en el desarrollo de la Iglesia y centro de trabajo de Hyvinkää. Para conseguir tal fin, dispuso de dos pirámides opuestas, que albergaban funciones complementarias –nave principal y accesos que incluyen despachos parroquiales y coro–. El encuentro entre ambas, de distinto tamaño, se resuelve con un gran ventanal –ubicado en la parte superior de los vértices– por el que se desliza la luz hasta el interior, penetrando desde las alturas de espaldas al espectador, provocando juegos de sombras sobre la disposición en fuelle de los muros laterales internos. El edificio suma cierta complejidad espacial al incluir una tercera pirámide, de menor escala, que se acopla lateralmente a la principal a modo de presbiterio. Su ubicación y la apertura de una gran hueco -detrás del oficio- por el que entra la luz y se percibe la naturaleza provoca que el eje perceptivo se desvié 45º del compositivo.



3 A. Ruusuvuori. Vista externa: Iglesia de Hyvinkää (1958-1961) [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

7. Ibidem nota 3. p.54.



4 A. Ruusuvuori. Vista interior: Iglesia de Hyvinkää (1958-1961). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

Si bien la luz cenital, en el espacio religioso de Hyvinkää, tiene un carácter envolvente, iluminando con su flujo la totalidad del espacio interior –conforme a la máxima de Ruusuvuori de una iglesia como la luz del día-, en Huutoniemi y Tapiola adquiere un carácter trascendental con el fin de acentuar el carácter espiritual.

En las tres iglesias, la luz mantiene un carácter enfático del espacio sacro que ilumina. Si bien en Hyvinkää su papel es envolvente, en Huutoniemi y Tapiola adquiere trazas más graves, profundas. En estas dos iglesias la nave principal se organiza a partir de un paralelepípedo: regular en Tapiola, ligeramente irregular en Huutoniemi. A diferencia de Hyvinkää, la iluminación natural no adquiere el carácter totalizador, prefiriéndose un juego de acentuados contrastes y claroscuros. Luces y sombras son empleadas para ayudar en la narración del espacio. El juego que se realiza de proyecciones, ocultamientos, desvelos, sobreexposiciones, claridad, destellos o luminiscencias infunde aquella expresividad a la materia que tanto anhela Ruusuvuori.

La luz parte desde los pies del recinto –atravesando un complejo lucernario, en el caso de Tapiola, o nuevamente un enorme ventanal, en el caso de Huutoniemi– proyectándose sobre los desnudos muros del presbiterio que sirven como telón al acto litúrgico, creando cierta tensión entre luz y espacio. Los enormes lienzos, ejecutados con bloques de hormigón, son bañados por la luz que se derrama sobre ellos, transformando la dura piel del mortero en un material cálido, extraño a su naturaleza inerte.

Pero, para Ruusuvuori, la luminosidad no sólo tiene ese potencial modificador de la apariencia de la materia. La luz que se desliza por los ventanales de Huutoniemi y Tapiola es sustancia, densidad, al quedar impresa sobre la superficie rugosa del muro de hormigón. Al igual que el artista de luz James Turrell, Ruusuvuori confiere a la luz cualidades táctiles. Tomando prestadas las palabras de Turrell: “(...) Básicamente hago espacios que captan la luz y la guardan para que puedas sentirla físicamente (...) Hay que darse cuenta que los ojos tocan y sienten. Y cuando los ojos están abiertos y admites esta sensación, el tacto sale de los ojos como si estuvieras tocando”⁸. La luz, gracias a la rugosidad y las heridas del bloque de hormigón,

8. James Turrell. *The thingness of light*. Ed. Guggenheim. New York. 2013. pp.1 y 2.



5 A. Ruusuvuori. Deslizamiento de la luz en la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

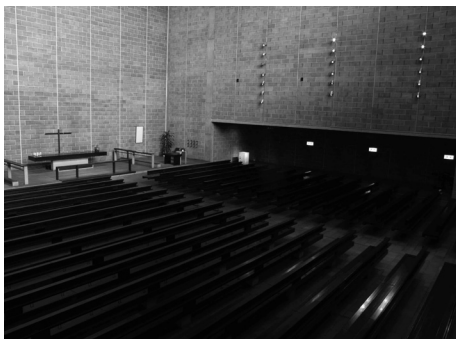
se convierte en algo grave, profundo. Sus nuevas cualidades de relevancia y presencia refuerzan el significado solemne del espacio

Luz y hormigón son sinónimos de ligereza y pesadez. Sin embargo, la manera en como Ruusuvuori pone en contacto ambos elementos, provoca una interacción por la cual las condiciones naturales de ambos se convierten en sus opuestos.

Escenografía y vestuario

Desde el 8 de agosto hasta el 9 de septiembre de 1956, los ciudadanos y la crítica de Londres pudieron contemplar en la Whitechapel Art Gallery la exposición que el Independent Group organizó con el sugerente título *This is Tomorrow*. El grupo seis, de los doce en que se agrupó el colectivo para la muestra, estaba formado por Alison y Peter Smithson, Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi, los cuales presentaron su conocida instalación *Patio & Pavillion*. De carácter existencial, aquella vernácula construcción "(...) era un hábitat simbólico, más allá de un tiempo y un lugar concretos que pretendía hacer reflexionar al visitante acerca de las necesidades humanas fundamentales –espacio, cobijo e intimidad– y sus actividades básicas –el movimiento, la contemplación y el pensamiento-"⁹.

9. Nieves Villalobos. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*. Colección *arquía/tesis* nº37. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2013. p. 37.



6 A. Ruusuvuori. Interior de la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

El grupo proponía una sencilla edificación formada por un patio que albergaba un pequeño cobertizo en apariencia destartado. Lo interesante para la narración fue la disposición de objetos que Henderson y Paolozzi realizaron en su interior conforme al concepto que Peter Smithson concibió del *As found* o el *Arte de encontrar*. Una rueda de bicicleta, una hoja de afeitar, un bol o un paraguas son parte de los objetos que se hallan dispersos en el interior y exterior del hábitat –incluyendo el techo del cobertizo– siendo portadores de afectos y memorias, y lo que tal vez es más importante para nuestra narración: “(...) testigos de la verdadera identidad del sujeto y narradores de la historia de la casa”¹⁰. La idea de la arquitectura como telón de fondo de las actividades humanas no es nueva, pero si la conceptualización que hace P. Smithson sobre el objeto como portador de identidad. Sobre él recaería la cualidad de diferenciación e individualidad –es este sujeto y no otro– y de calificación –reforzando la idea de hogar o hábitat humano-. Para los Smithson aquellos objetos otorgaban a la arquitectura principios de identidad; no en vano fueron bautizados como *signos de ocupación*.

La Iglesia de Tapiola de Arno Ruusuvuori es una estructura en peine jerarquizada por el gran volumen que ocupa la nave litúrgica; mientras que las otras dos alas del edificio –más un apéndice- están destinadas a albergar dependencias parroquiales. En el interior de la nave, debido a los materiales empleados en su ejecución material –madera, acero o piedra-, existe una contrastada diferencia entre el altar, los bancos, el órgano, la pila, el coro lateral, el crucifijo que preside el presbiterio, los reposaderos o la escalera de caracol, respecto de los desnudos bloques de hormigón que construyen los muros que envuelven la Iglesia. Todos estos objetos pertenecen a naturalezas distintas. Forman una colección abierta, que permite la adición de más elementos, siendo por tanto no conclusa. Entre ellos se concatenan toda una serie de relaciones y tensiones visuales, en los que la arquitectura sirve como escenario.

Tapiola, Huutoniemi y Hyvinkää fueron proyectadas por Ruusuvuori a modo de contenedores de objetos. El espacio interior actúa como un fondo arquitectónico. Salvo en Hyvinkää, las naves sacras están desprovistas de cualquier concesión formal, depositando

10. Ibidem, p. 48.

el qué y el cómo es, sobre el objeto dispuesto. Ruusuvuori no quiere que la arquitectura se signifique sobre la especificidad del uso. La muestra neutra, muda, capaz de albergar cualquier función.

El arquitecto reconoce la necesidad de crear un ámbito espiritual, que en el caso de Tapiola y Huutoniemi adquiere cierta gravedad. Ruusuvuori encarga a la arquitectura, apoyándose en la escala, la proporción y la luz, la creación de un espacio trascendental. Un escenario preparatorio para la obra. Sin personaje o actores conocidos. La identidad religiosa, el texto o arte de la palabra, se deriva de los objetos esparcidos por el interior de la nave, que actuarían como aquel sombrero, paraguas o cafetera que emplease el grupo de los Smitshon como *signos de ocupación* en *Patio & Pavillion*. Una escenografía y un vestuario.

Materia

Según explica el también arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, la materia posee determinados atributos ligados a la memoria:

“Los materiales y las superficies poseen un lenguaje propio. La piedra nos habla de sus remotos orígenes geológicos, de su resistencia y permanencia intrínseca. El ladrillo nos obliga a pensar sobre la tierra y el fuego, la gravedad y las inmemorables tradiciones de la construcción. El bronce evoca el calor extremo necesario para su producción, así como las antiguas labores de fundición y el paso del tiempo medido en su pátina. La madera nos habla de sus dos experiencias y escalas temporales: su primera vida como árbol en crecimiento y su segunda vida como artefacto humano labrado por la mano cuidadosa del carpintero o ebanista”¹¹.

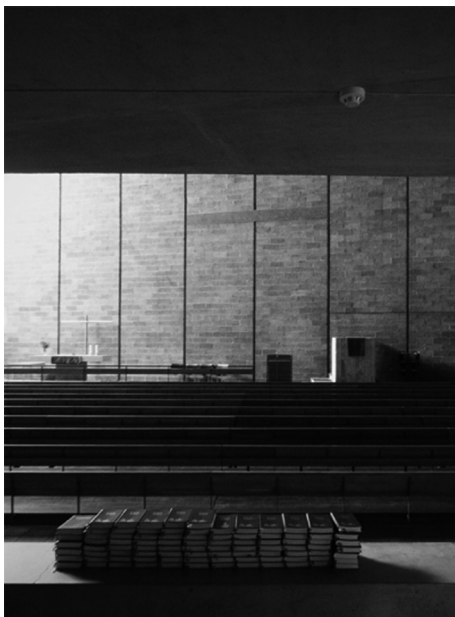
Conforme a sus palabras, es el tiempo y la cultura el que dota de ciertas cualidades a los materiales más tradicionales; derivados del uso social y costumbrista. Pallasmaa razona motivos excluyentes, respecto de estas características, cuando se refiere a los materiales modernos -incluyendo el empleo del hormigón- : “(...) Todos estos materiales y superficies nos muestran con placer la estratificación temporal por oposición a los materiales industriales de hoy, que suelen ser planos, privados de edad y voz”¹².



7 A. Ruusuvuori. Exterior de la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

11. Juhani Pallasmaa. *Materia, tactilidad y tiempo. Imaginación material y lenguaje de la materia*, en *Una arquitectura de la humildad*. Colección la cimbra nº8. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona. 2010. p.141.

12. Ibidem.



8 A. Ruusuvuori. Interior de la Iglesia de Huutoniemi en Vasaa (1961-1964). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

La Iglesia y centro parroquial de Huutoniemi está construida sobre una planicie rodeada de frondosos bosques de abedules. A diferencia de los ejemplos anteriores, esta edificación se organiza en torno a un patio, al que se accede a través de un espeso muro de hormigón que enfatiza su carácter concluso. La masividad del cerramiento rodea a los fieles a modo de espiral; siendo el punto de culminación, en una escala ascendente, un enorme ventanal por el que la luz se filtra al interior de la Iglesia.

Conforme a la definición de Pallasmaa, la materia con la que está construido el interior de la nave sacra -bloques de hormigón semejantes a los de Tapiola-, debido a su carácter industrial, prefabricado y temprano, carecería de memoria. Sería un material sin expresión propia, incapaz de transmitir significado por sí mismo, que se muestra desnudo en variedad de texturas y dimensiones. Ruusuvuori, como la mayoría de los arquitectos que emplearon el *beton brut*, eran conscientes de aquel anonimato de la materia. El hormigón desnudo posiciona al edificio en un punto neutro, sin posibilidad de diálogo -si no es por oposición- respecto del medio y la cultura. El rechazo a su estética no depende de sus características intrínsecas sino de la carencia de memoria que para la sociedad finlandesa tiene un material sin tradición.

Ruusuvuori en Huutoniemi, pero también en Tapiola o Hyvinkää, reconcilió términos opuestos; conforme a cierta idea que el arquitecto finlandés tiene de la arquitectura como ámbito mediador de naturalezas divergentes. Ruusuvuori proyectó en hormigón, de distintas texturas, variedades y escalas, un ámbito metafórico que el imaginario popular finlandés, tradicionalmente, reconoce en piedra y madera.

La experimentación con materiales no tradicionales en espacios sacros no fue una novedad en los países nórdicos. Contemporáneamente a Huutoniemi, Sigurd Lewerentz proyectó la conocida Iglesia de Sant Petri en Klippan (1962-66) siendo una de sus cualidades más destacables la de haber sido imaginada en ladrillo. Si bien el arquitecto sueco empleó estrategias de alteración del significado de la fábrica cerámica, -tradicionalmente adscrita al vocabulario de la construcción de viviendas- Ruusuvuori



9 A. Ruusuvuori .Pila bautismal y bancos en voladizo en la Iglesia de Tapiola en Espoo (1963-1965). [Autor fotografía: Óscar M. Ares]

fue más concluyente en la correlación memoria-materia. Para él, la expresividad de la materia no tenía un origen sustentado únicamente en sus condiciones socio-psicológicas. En Ruusuvuori el hormigón desnudo es tan noble en su utilización como el alabastro o el abedúl, pues lo que lo hace trascendental no es su cualidad material sino su implicación en las relaciones de proporción, su disposición espacial, la luz y la manera y forma en “cómo nos toca el mundo”, por emplear las palabras con las que el existencialista Merleau-Ponty describiese los cuadros de Cézanne¹³.

Ruusuvuori estableció una delicada acrobacia. El placer, la sensación o el abrigo de la comodidad eran términos que no tenían por qué ser exclusivos de la naturaleza de la materia. Ruusuvuori quiso enseñarnos que aquellas cualidades residían en los principios inmateriales que la ordenaban. Para el arquitecto finés, la fruición humanista podía alcanzarse de igual manera con un bloque de hormigón desnudo que con el tablero contrachapado que podía ofrecer el universo aaltiano.

Heterodoxia

Existe un dato sobre la arquitectura finlandesa del que Ruusuvuori no puede abstraerse y que posiciona la obra del arquitecto en lo no estrictamente brutal. Una visita por los interiores de las mencionadas iglesias nos descubre un Ruusuvuori comprometido con el refinamiento y con la “polifonía de los sentidos” que describiese Gastón Bachelard en *La poética de la ensoñación*. En Tapiola existe una pila bautismal sobre la que persistentemente

13. Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. Colección: Obras maestras del pensamiento contemporáneo, 26. Planeta-Agostini. Barcelona, 1985. p.226.

cae una gota de agua de manera rítmica, marcando el tiempo en el silencio del espacio litúrgico. La pila, por contraste con los lienzos de hormigón que tiene como fondo, esta tallada en la parte superior de un gran bloque rectangular de piedra. Su pátina, su propia condición corpórea, rememora en nuestro pensamiento la condición geológica de su naturaleza y, por extensión, su eternidad. El tintineo del agua profundiza en la condición perdurable, perpetua y espiritual que encuentra eco en el proporcionado espacio de bloques de hormigón apilados que Ruusuvuori concretó conforme a esa lógica de orden y belleza.

En Huutoniemi tras el altar, rasgado sobre el enorme muro de fondo del presbiterio, se dibuja un ventanal alargado a través del cual se vislumbra el bosque. La naturaleza comparte la liturgia; participa de los misterios que se reparten sobre un altar cuidadosamente labrado en piedra. Los objetos, los encargados de calificar el espacio, han obtenido su forma a partir de cuestiones derivadas de la proporción, el dialogo de los materiales y la sensación de levedad. Altar, reposaderos, pilas o púlpitos desafían la condición masiva de su peso o son ejecutados en el límite de las posibilidades dimensionales del material.

El diseño, la preferencia por lo sutil frente a lo basto, y de lo elaborado por lo improvisado, sitúan a Ruusuvuori en un ámbito intermedio entre la estética brutalista -tomando como referencia la definida por Reyner Banham- y la especificidad finlandesa. Suele ocurrir que la arquitectura, cuando se produce en regiones limítrofes a los focos iniciales de expansión de determinado pensamiento ético o estético, ocasiona interesantes propuestas fuera de la ortodoxia que enriquecen las intenciones iniciales. Los principios universales, en los que toda corriente intenta fundamentarse, a menudo son especulados por aptitudes, materiales o pensamientos locales que posicionan a dichos arquitectos en sus márgenes.

Situaciones de borde, que devienen, en el caso de Ruusuvuori, del detalle, del siempre presente diseño finlandés. Y es que tal vez, como el mismo confesó, "(..) yo sigo, y seguiré siendo, un hombre del bosque"¹⁴.

14. Arno Ruusuvuori, arquitectura. Helsinki. 1992. p.6.

The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place

The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm

Carlotta Torricelli

The paper makes space for an interpretation of the celebrated *Skogskyrkogården* – Woodland Cemetery – in Stockholm (particularly of the Chapel of the Resurrection) as a work based on a symbolic dimension of the sacred space able to link absolute values with the spirit of the place. This project is able to create the utopia of a society based on the equality, where every single man can re-define its role on the Earth. Crossing times, boundaries and ideological positions¹, the collective memory, evocated by the architectural and landscape design, through the use of signs belonging to the universal consciousness, re-builds the identity of the humanity to which this sacred place is dedicated.

These are the reasons for which still today the project of the Woodland Cemetery keeps its strength (Fig. 1). In the design of the city of Stockholm, it is confirmed as an urban figure of great clarity in which the collectivity is represented, recognizing the monument and sharing the sense of memory. In this powerful urban vision the pursuit of the origins leads to the use of archetypes that alluded to the relationship between the human and the divine.

With this project, designed starting from 1914², Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz developed a new kind of “aesthetics of the absence”³ through a sublime landscape. Many authors are often concentrated on the fact that the innovative element of this design resides in the use of the landscape itself as a generating element of the architectural solution. But the eloquence of the architectural project lies in the tension – set up through the design – between

1. See Demetri Porphyrios, “Classical, Christian, Socialdemocrat: Asplund and Lewerentz’s funerary architecture”, pp. 70-77.

2. Much has been written about the long and complicated process involved in the various stages of constructing the Stockholm South Cemetery and which continued throughout the entire professional activity of the two architects. q.v. in particular: Caroline Constant, *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape* and Bengt O.H. Johansson, *Tallum. Gunnar Asplund’s & Sigurd Lewerentz’s Woodland Cemetery in Stockholm*.

3. See Rachel Mundell, “The Aesthetics of Absence. A Thanatological Reflection on Asplund and Lewerentz’s Woodland Cemetery” (Master diss., University of Bath, Department of Architecture and Civil Engineering, 2007-2008).

1 The Woodland Cemetery: the Cross and the Meditation Grove. [Carlotta Torricelli, March 2010]



nature and artifact rather than in imitating nature. In this sense it may be said that the architects have worked within the opposition between *Einführung* and *Abstraktion*, within the tension between the intimate spiritual atmosphere of each individual and the aura of the place, through an evocative ritual system that constructs the unity between subject and object, in that deep union synthesized by the Swedish term *Stämning* (derived by the German one, *Stimmung*, that we can translate in English as mood⁴).

The Woodland Cemetery is constructed as “making effective” nature⁵, seeking to fit in with the surroundings through a series of specific statements: the project is an extension of nature rather than an adaptation to it.

4. Q.v. Wassily Kandinsky on *Stimmung* in a footnote to “On the Spiritual on Art”, in *Kandinsky: The Complete Writings on Art*.

5. q.v. Étienne-Louis Boullée, *Architecture. Essay on Art*.

6. Caroline Constant, op. cit.

7. Wilhelm Worringer, *Abstraction and empathy; a contribution to the psychology of style* (1908).

Seeking Modernity through the Symbolic Dimension

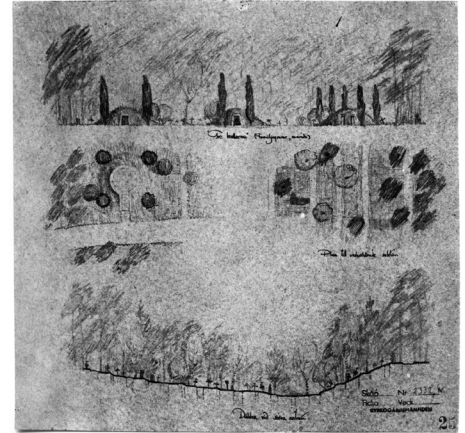
The need for a new kind of art intended as medium between the reality and the perception of it may be seen as a first step toward Modernity which crosses the European culture in the first two decades of the twentieth century. With regard to this point the Symbolist Movement aims to merge the visible and the invisible, by showing something that exists beyond the veil of the reality.

Ever since antiquity Nordic culture, divided between the awareness of a higher design and the presence of inhospitable nature, is founded

on the idea that the existence of the spirit specific to a given place guarantees the profound – but by no means pacific – link between man and the land. Modern man has lost the ability to read this dimension, and it is now necessary to superimpose on reality a system of signs to make it recognisable once again. In Sweden, in the first decades of the twentieth century, in the context of different artistic experiences, the unresolved stretching out towards a divine presence felt which is at the same time indefinable and silent, becomes a fundamental for reflections around the theme of the sacred, oscillating between the Christian and the pagan, between roots in northern mythology and faith in the new ideals of modernity (Fig. 2).

Some of the principal publications dedicated to the Woodland Cemetery (especially the fundamental study developed by Caroline Constant⁶) reveal the connection between the psycho-physical approach to design demonstrated by Asplund and Lewerentz in this proposal and the new aesthetic theories developed in German in the same years (just to mention a few: Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908⁷; Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*⁸, München 1912; Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte – The Decline of the West*, 1918 Wien-1922 München⁹) and by the European artistic avant-gardes. Furthermore as Vaughan Hart has pointed out¹⁰, the careers of Asplund and Lewerentz coincided with Carl Jung's study of primitive archetypes and ancient symbols.

Taking my point of departure from the study of these publications I will try to point out how the use of the symbolic dimension as an artistic technique represents for Asplund and Lewerentz the way to escape from Eclecticism toward Modernity (conserving some features of the important National-Romantic Nordic movement), but also the way to roots their architecture to the Nordic culture. To understand the recourse of a variety of sources composed by Asplund and Lewerentz in the design of the Woodland Cemetery it would be necessary to focus on the moments in which they came into contact with the Mittel-European cultural environment on one hand and with the Mediterranean world on the other.



2 Tallum, Skogskyrkogården, competition drawings, Three mounds; glen near south entrance (E.G.A.). [Erik Gunnar Asplund and Sigurd Lewerentz, 1915, from the Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm ©]

8. In 1912 Wassily Kandinsky published in Munich *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*. These ideas spread and struck a chord in Sweden, Kandinsky was later to spend some time in Stockholm, from December 1915 to March 1916, setting up a personal exhibition at the Gummesson gallery. The essay *On the Artist* was written in Stockholm and published by Gummesson in 1916.

9. Asplund, in his 1931 inaugural lecture as Professor at the Royal Institute of Technology relied heavily on Spengler's *Decline of the West*, see "Our Architectonic Concept of Space", *International Architect* 1, 8 (1982); originally published in *Byggmästaren. Arkitektur* 10 (1931).

10. Vaughan Hart, "Sigurd Lewerentz and the 'Half-Open Door'", pp. 181-196.

Furthermore, in Sweden in those decades arises a peculiar artistic context, working in the same direction. The painting of Carl Larsson (1853-1919) evokes the eternal repetition of propitiatory rites of great archaic power (*Midvinterblot*, of 1915, for the central stairway of Stockholm's *Nationalmuseum*), while Prince Eugen (1865-1947) rewrites the story of the foundation of the City of Stockholm on the walls of the *Stadshuset*, the magnificent building designed by Ragnar Östberg between 1913 and 1923 on the banks of Lake Mälaren, as a synthesis of tradition and urban culture. In the novels of Selma Lagerlöf (1858-1940), who was awarded the Nobel Prize for literature in 1909, divine presences surround man who thereby can maintain contacts with them "as long as our mind is capable of seeing the invisible within the visible"¹¹. In the Scandinavian north, still so close to its pagan period, myth as constructive narration is affirmed as the "natural" word which interprets nature"¹², restoring the decoding tool to reality: man and nature are not in antithesis but rather accomplices in an eternally renewed dialogue.

The aim of the architectural proposal for the Woodland Cemetery is to define a precise experience of the space where men can accept death as a process inserted in the cyclical regeneration of the creation. In a place dominated by an insidious nature, the seeking of order – shown by the design – reveals the belonging of the individual to a superior plan. Thus architecture is the mean to re-compose the unity of the world. According to the *Science of Correspondences* created by the Swedish mystic Emanuel Swedenborg, since modern man has lost the ability to read the divine dimension directly and has needed to superimpose upon reality a system of signs which makes it recognizable once more, the architectural design is intended as a medium capable of being rooted in the specificity of the place, while at the same time referencing absolute values. "The world of spirits appears like a valley between mountains and rocks, with windings and elevations here and there. The gates and doors of the heavenly societies are visible to those only who are prepared for heaven; others cannot find them"¹³. A myth-like significance resides in the nature and the artifact is the medium to reveal the opening towards another dimension.

11. Marguerite Yourcenar, *Selma Lagerlöf, epic storyteller* (1975), in Id., *The dark brain of Piranesi and other essays*, translated by R. Howard in collaboration with the author, New York, Farrar, Straus, Giroux, 1984. pp.139.

12. Elio Franzini, *Il mito e l'infinito estetico*, p. 11, (translated by the author).

13. Emanuel Swedenborg, *De coelo et inferno*, 1785, English translation *Heaven and its Wonders and Hell. From Things Heard and Seen*, New York: Swedenborg Foundation, 1946.

Pursuit of the Origins

The Chapel of the Resurrection, the architecture of sacred sites built by Sigurd Lewerentz between 1921 and 1925 within the Cemetery, is not easy to interpret and its interpretation is controversial. The building tends to be included among the key structures of Nordic Classicism, the movement which puts into practice the recuperation of classical language in the Scandinavian peninsula in the first two decades of the twentieth century. This experience shows a capacity to seeking within classical principles the terms for the introduction of proportion and balance in the "Nightlands".

Close analysis of the architecture of the Chapel of the Resurrection does indeed show how the classicism of its design is the result of a deliberate stance on the language elaborated round the purpose of the building. For the project the architect has not used the classical lexicon as a syntactical system, but rather has composed a number of terms translated into shapes to define the passage from life to death. This classicism poses questions and the architecture which derives from it is tense, uneasy, enigmatic (Fig 3).

In the Chapel of the Resurrection the classical lexicon is not developed architecturally throughout the building, but rather is isolated in particular iconic figures of high quality. Attributing an allegorical value to each element is closely linked to the idea of religious architecture and ritual liturgy, but Lewerentz's work investigates the sense of the sacred in relation to nature, understood as the place for divine revelation. This presupposition broadens the horizon of awareness of symbol, opening it up to the universe of correspondences.

Analogical relationships are the basis of the compositional process and weave very extensive relationships; the interpretative design¹⁴ seeks out the underlying pattern. The architecture sets up a counterpoint between the classical and the archaic. These concepts coexist in a feeling for reality understood as the symbolic expression of the divine: there is a mythical value in nature and the building of the landscape, where human events and feelings are played out, takes on an epic dimension.

However, this architectural reflection about the symbolic value of the elements is not only connected to the use of the classical language.



3 Chapel of the Resurrection, Skogskyrkogården, Stockholm. [Sigurd Lewerentz, from the Swedish Centre for Architecture and Design, Stockholm ©]

14. The issues dealt with here are developed at length in: Carlotta Torricelli, "Classicismo di Frontiera. Sigurd Lewerentz e la Cappella della Resurrezione" (Ph.D. diss. in Architectural Composition, Luav University of Venice, 2011). The drawings and the studio models by the author here presented were elaborated during the Doctorate Course.

In Lewerentz's works, the tension between abstraction, dominant in the overall composition, and the symbolic register introduced into the architecture, produces an alienating effect characterising the atmosphere of the "talking" figures, even when the direct use of classical elements abandons its sphere of investigation. In this sense, the solitude of the pronaos of the Chapel of the Resurrection and that of large iron cross in St Peter's Church in Klippan, built between 1962 and 1966, the sole vertical support to the brick vaults, demonstrate the continuity of a compositional technique. Lewerentz applies a return, the profound structure of reality rediscovered after much effort, of classical truth, understood "as a reality to be dug out from the world of appearances – a stripping bare, an absence of rhetoric, an illumination"¹⁵.

With the project for the Skogskyrkogården Asplund and Lewerentz earn the title of *Meister des Namenlosen*¹⁶, masters of the unsayable; in the competition tables the "inner sound" of the word is translated into design and the act of conception of the project is understood as a tool for revealing reality. Exploiting the power of landscape as a tool, allows for "the irregularity of life to triumph"¹⁷. In this close-up confrontation between abstraction and empathy the architectural project defines the synthesis between invention and tradition, between formal autonomy and being rooted to a specific place, between evocation and function. Classical rigour enables rules to be introduced into nature, but this natural universe also engages the dark areas, the disharmonies, the suspensions and the enigmas.

It is precisely the ability to work in the margins left free by this opposition which describes the line of continuity of what we may call "frontier classicism". The sideways look of someone who from the outside contemplates the centre produces a privileged viewpoint capable of building the subtle equilibrium between invention and appropriateness.

Like the artists surrounding Gustavus III in the last troubled decades of the eighteenth century, Lewerentz, with deep sense of intimacy towards history, beings into his architecture a time of transcendence where it is not linear succession which dictate the narrative so much

15. Colin St.John Wilson, *Sigurd Lewerentz. The Sacred Buildings and the Sacred Sites*, p. 136.

16. q.v. Demetri Porphyrrios, op. cit. , p. 59-70.

17. Claudio Magris, *Il Cimitero nella Foresta*, p. 188-191 (translated by the author).

as a chain of associations. During the sovereign's reign, with his archaeological obsessions, there was a fruitful period of artistic and cultural renaissance. Many figures of the period undertake the Voyage to Italy, including Carl August Ehrensvärd (1745-1800)¹⁸, an officer in the Swedish navy and a gifted amateur both in the field of literature and as a designer and architect and who at the beginning of 1780 suddenly heads off to the South, to get in touch with Antiquity. The experience of the voyage defines an inner dilemma: the classical is taken in as a basic contradiction, in a polarisation typical of Nordic culture¹⁹. This dynamic juxtaposition – between the mutability of the Nordic world and the absolute nature of the classical model – permeates Ehrensvärd's project. Tension is translated into an artistic approach: in a wide-ranging series of projects and a slim corpus of completed buildings, scientific realism and fantastic surrealism are not in contradiction but rather produce a personal poetic (Fig 4).

Already on the return trip – the *nostos* – one notes the contrast: the rational aptitude to application of the principles of architecture studied and measured on the one hand and on the other, nostalgia for a beauty being abandoned. For these intellectuals the Classical constitutes the alternative: ideal and abstract aspiration, and yet at the same time a concrete material, investigated and measured. Before them, the Enlightenment had postulated the possibility of re-founding a society capable of evolving on the basis of reason. Then, when the utopia vanishes it becomes myth.

Turning towards home, the architects of the North measure the distance from the world left behind, stretching the invisible thread of the aspiration to ideal beauty across Europe. Dazzled by the Mediterranean light, they condense the opening up to a marvellous and crystalline realism in an interpretation of reality, which was already a feature of their approach as far back of the colossal labour of the botanist Carl Linneus.

When in 1828, many years before his voyage in Italy, Johann Wolfgang Goethe reviews a painting by Leo von Klenze of the Temple of Zeus in Agrigento, he refers to “the imposing ruin’s completely original gracefulness”²⁰. The bold oxymoron between “imposing” and “graceful” clearly demonstrates the contradiction of

18. On the distribution of Ehrensvärd's writings at the beginning of the twentieth century see Johan Mårtelius, *Carl August Ehrensvärd. On Beauty and Utility*, pp.102-105.

19. For a deep analysis about the works of Carl August Ehrensvärd q.v. among the many publications by the author, Sten - Åke Nilsson, *Carl August Ehrensvärd as Architect and Theorist*, pp. 307-318.

20. Michele Cometa, *Duplicità del Classico. Il Mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo von Klenze*.



4 Förslag till nationalmonument, pen and ink on paper. [Carl August Ehrensvärd, Nationalmuseum, Stockholm ©]

the classical model. It is precisely this duplicity which is translated into architecture in the Gustavian period, and again, in the Doricism which characterises modern Swedish classicism.

Among the qualities common to these two moments is the ability to make their own reinterpretation of history, with contributions coming from different and distant cultures. In compositions able to combine an abstract register with a formally articulated one, iconic and eloquent, pieces of ancient architecture are reassembled within a load-bearing plot, supported by a strict law of tectonics. They are not fragments that refer to a lost unity, but elements complete within themselves or intact independent structures. In this assimilation of Mediterranean art within a strict Nordic matrix resides the extraordinary modernity of some works of the *Swedish Grace* period.

This intimate relationship with the Antique does not merely represent the continuation of an academic tradition, but rather the willingness to recognize that original matrix that leads to Modernity.

Similarly, Lewerentz produces compositions in which the pieces found in antiquity are transported into the Nordic landscape, with a technique of estrangement. The classicism inspired by pure volumes is combined with an atmosphere of suspended time, from which autonomous figures emerge (Fig. 5). Even beyond the direct use of Classic words, recomposed through modern syntax, for Lewerentz the tension towards the elsewhere Mediterranean progressively translates into a profound search for the Origins-for the first act of construction-which will continue throughout his architectural itinerary.

Lewerentz presents a reference universe, which there is space both for rigour and grace, and precision together with the power of evocation: throughout his architectural journey one sees a progressive translation of tension towards the distant Mediterranean in a profound search for origins in the first act of construction.

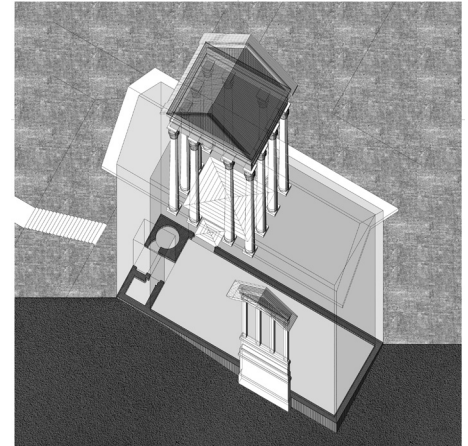
In compositions which blend an abstract register with one formally articulated, iconic and eloquent, the fragments of the past build up a "map of memory" where signs and words, belonging to a coded language, are assembled in dialectic counterpoint. They

set up unexpected short circuits in an atmosphere which at times takes on the dimension of dream. Time is suspended: history and memory converge, in a descent to origins which marks the line of a “new beginning”.

Epiphany of the Sacred Place

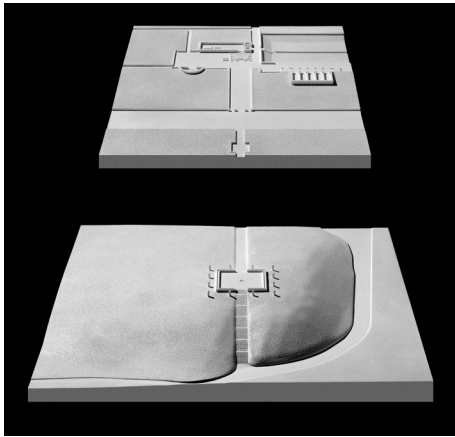
In 1921 when the *Kyrkogårdsförvaltningen* (Cemetery Authority) asked Lewerentz to build the second of the minor chapels in Stockholm’s South Cemetery, the young architect decided, after experimenting with various plans, to place a classical temple in white stone at the end of the Way of the Seven Wells, a long pathway cut through the dense forest. The statement being made is quite explicit: in a cemetery where all the tombs are the same and are spread out beneath the trees, the ritual site must speak a universal language, recognisable to all within the geography of the site. In this way Lewerentz, showing a *ganz andere* – something completely different, which does not belong to the world it is placed in – sets up a display of the sacred²¹. The classical pronaos in the wood should be seen as an object of “poetic reaction”: synthesising in the one form the presence of the divine and enables us to recognise the monument in one framework.

In the rhetoric of funerals the role of the image is fundamental and space is to be understood as the place where the drama is played out. This element, which one comes across in antiquity and was then transferred to the forest – intended as the uncontaminated primordial *Urskog* – follows a process of alienation and enhances its pointing towards an ideal reference universe. It becomes condensed into a single sign, an icon, capable of generating a timeless moment in the discontinuity of the Nordic landscape. The temple amidst the conifers is an archetypal image, reigniting the lost dimension of myth, the aspiration to the immutable, towards the “primal”. Representational aspects of the style are removed in favour of the essential truth of the construct. There is no tired recovery of elements belonging to a lost time, nor even the veiled melancholy of complacency in a stale interpretation of the picturesque: this classicism points to the future.



5 Chapel of the Resurrection, Skogskyrkogården, Stockholm. [Axonometric studio by Carlotta Torricelli, 2011]

21. q.v. Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*.



6 Meditation grove and Chapel of the Resurrection, Skogskyrkogården, Stockholm.
[Studio models by Carlotta Torricelli, 2011]

With the same freedom with which he composes elements extracted from the past following a totally new logic, Lewerentz arranges natural elements, chosen to represent the place's character, together with the artificial. The design, through the clarity of the drawing, despite the many discards and deformations, reveals the mythical structure of the world. The project gives the ground, seen as a primal element, a highly evocative role.

The design of the Chapel of the Resurrection consists of the prayer hall, the entrance, the semi-circular waiting room and a row of five mortuaries each preceded by a porch. The layout of the buildings and their relation with the central open space mark out the stages of the ceremony and create an archaeological plan, underlining the foundational role of the project set in a clearing in the woods.

The natural elements serve to define the rhythm of accelerations and pauses which animates the processional way and the various stages of the ceremony. The margins of the sacred space close to the building are identified by negation with respect to the dense continuity of the wood, through the introduction of a sole horizontal plain in the terrain arranged on different levels. The civic solemnity characterising the court evokes the dimension of ancient uninhabited cities.

The chapel consists of two juxtaposed elements: the entrance structure, a free standing classical vestibule consisting of a double asymmetric tetrastyle structure, with twelve columns surmounted by entablature and pediment; the chapel proper, high narrow volume with smooth masonry walls in burnt Siena. The only elements which break the continuity of the surfaces are an edicola with a south-facing tripartite window, and the dark and deep space of the exit, leading to the western burial area. In counterpoint to the sequence of essentially iconic figures is the mute abstraction of the chapel, protected by the thin copper sheeting of the roof.

For the Chapel of the Resurrection Lewerentz envisioned a so-called chapel of passage, meaning that the death is not an end point but rather a gateway toward a new dimension. In the project for the Chapel of the Resurrection, the temple represented the principal of order that was in a state of tension with the dark and

changeable face of nature. This tension between a craving for order and the uncontaminated forest produced an effect of estrangement: “from far away, in the middle of Nordic pinewood is glimpsed a vision of a temple of classical antiquity, as a revelation and promise of something rather more perfect, beyond the earthly”²².

Going closer to the building, following the Way of the Seven Wells that connects the Meditation Grove to the Chapel of the Resurrection, we discover that the image of the temple is just a part of a more complex composition (Fig. 6). The whole building itself “acts as the “gateway” or “door” between two realms”²³ and the entrance portal has a completely different character from the exit passage. After the ceremony the funeral procession would continue out through a door opposite to the entrance. The mourners would not turn back on the same path by which they had come, but rather would rejoin life through an unbroken sequence of movement.

The identity of the individual components of the project is determined by the relationship with the rite: the procession makes its way without ever crossing limits and thresholds already crossed. If on the outside the sacred space is crossed by the processional way, on the inside the darkness imposes a slow exploration, which gradually reveals the space. The architecture produces a rotation on the movement of the cortege which after proceeding southwards, takes part in the funeral turning to the east and the procession unexpectedly concludes behind by descending into the sunken enclosed garden pointing westwards. Here the sacred quiet increases the sense of solitude while at the same time enabling reconciliation.

Between the pronaos and the chapel there is a narrow void, where the figures are within an arms width of one another without touching. A profound shadow characterises this vibration, the immaterial threshold is there in the tension between opposites: the final passage. This declaration of autonomy between vestibule and sanctuary harks back to classical tropes and finds its justification in the compositional process based on the affirmation of the individuality of the different elements, aligned in such a way as to suggest new associations. The lack of linking elements excludes any wish for mediation, integration or graduation and envisages the use



7 Tumuli Vetustissimorum Sueciae Regum dimidium miliare Ubsalia distantes ad Paraeciam Ubsaliam Veterem Gambla Ubsala höggar. [Erik Dahlbergh, engraving taken from *Suecia Antiqua et Hodierna* (1660-1703, published in 1710) Kungliga Biblioteket, Stockholm]

22. Bengt O.H. Johansson, *op. cit.*

23. Vaughan Hart, *op. cit.*

of finished parts, which for Lewerentz are authentic citations. In this context every theme may refer to a specific figurative context within the unitary composition organises in a clear “esprit de géométrie”²⁴. In this polysemic assembly, the extreme formal reduction of some elements goes with the richness of the decorative aspects and the refined articulation of detail.

The Chapel of the Resurrection is reached by crossing the Way of the Seven Wells, an 900 metre-long path which begins with the seven steps that ascend to the top of the mound with the Meditation Grove before running through an open and sunny glade and then into the darkness of the forest. An element in the landscape corresponds to each figure of the composition of the buildings: the layout of the portico’s columns forms a dialogue with the twelve elm trunks which design the enclosure of the Meditation Grove. In Swedish culture, the image of high ground surmounted by a small group of trees throws the viewer back to ancient Viking burial mounds (Fig. 7). The hill is the image of the world, a group of trees on the summit is the memory of *Yggdrasil* – the cosmic tree – and the well in the centre is the spring that constantly renews life. A pagan grave is in contrast with the white figure of the Greek temple positioned at the back of the forest. These two poles, figuratively opposed but symbolically linked, produce the tension between two spheres (i.e., the classical one and the archaic one, but also the natural one and the artificial one), in a conception of the world in which the existence of one implies the acceptance of the other.

Through the use of the icon of the classical architecture on one side and the icon of the archaic construction on the other, Lewerentz organizes an emotional itinerary included between two poles.

The architect through the design of the landscape increases this relation and the architectural choices orient the experience of the space of the observer. The ground is carefully shaped so that the way-started in a peaceful clearing-leads people from the dark solemnity of the forest to a lighter reconciliation. The mound signifies people’s memory, their belonging to a civilisation which is founded on the memory of the past but also on the belief in continuous cyclical regeneration.

24. q.v. Blaise Pascal, *Pascal’s pensees*, with an introduction by T.S. Eliot, New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1958.

Celsing y el campanario

Presencias en su arquitectura religiosa

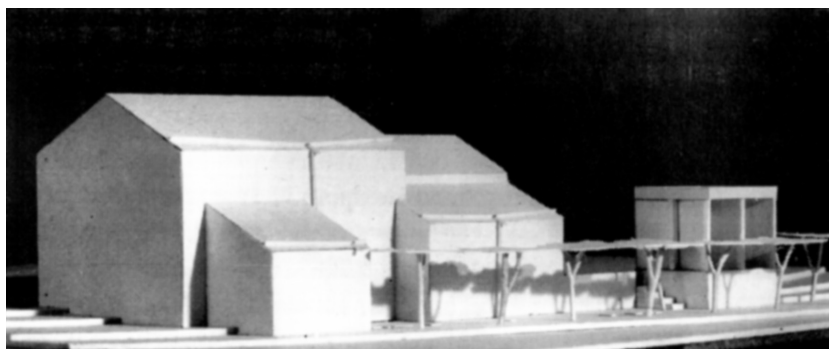
Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo

Peter Celsing (1920-1974) perteneció a la tercera generación de arquitectos modernos suecos. Durante meses fue alumno de Asplund en la Kungliga Tekniska Högskola de Estocolmo. Y gracias a sus primeros trabajos conoció a Sigurd Lewerentz, con el que tuvo un intercambio constante de consejos y opiniones. Sin embargo, la obra de Celsing y su figura siempre han estado en un segundo plano con respecto a las de estos dos maestros, tanto en Suecia como a nivel internacional. Su trayectoria se centró especialmente en la elaboración de concursos para el Estado Sueco.

En la década de los cincuenta se construyeron gran número de templos en Suecia. Durante ese proceso, la arquitectura religiosa experimentó algo más que una regeneración significativa. Este desarrollo se debió, en gran parte, a las iglesias diseñadas por Peter Celsing. Estas construcciones no destacaron por su tamaño sino por el carácter. Para conseguir este efecto, el arquitecto concentró en escasos puntos toda la intensidad a aplicar. Estas contribuciones mínimas, aunque incisivas, otorgaron robustez al conjunto. Celsing recurrió a estrategias como modificar el punto de vista o el aparejo de una fábrica. En otras ocasiones, la operación consistió en girar elementos de la planta en sus intersecciones o en repetir siempre el mismo hueco en los distintos alzados o en agrupar por duplas parte de la fachada creando equilibrios asimétricos. Es decir, un sinnúmero de operaciones puntuales que obligan a repasar con cuidado estos edificios y su proceso de gestación.

Hay además un componente característico en el que Celsing puso especial interés y que aparece repetido con matices diferentes en todas estas intervenciones. Ese componente es el campanario.

1 Propuesta "Camino". Concurso modelo de iglesia de barrio. 1953. [Celsings Arkitektkontor, 1953]



La presencia del campanario en las iglesias de Celsing es variada. Pero, siempre es coherente con el resto de volúmenes y con el lugar. En ocasiones sirve como elemento articulador de la fachada, en otras como umbral, en otras como punto de tensión. Asimismo, Celsing establece un juego entre las escalas y los lenguajes del campanario y del resto de construcciones. Por lo que la evolución de esta estructura puede resultar muy útil para comprender mejor el proceso proyectual del arquitecto.

Otro aspecto muy importante en el estudio de los campanarios de Celsing es su colaboración con Sigurd Lewerentz, anteriormente citada. En 1951, Celsing fue contratado para desarrollar el proyecto de restauración de la Catedral de Uppsala que se encontraba en proceso de redacción. Para aceptar estos trabajos, impuso como condición formar equipo con Lewerentz, autor de las opciones premiadas hasta entonces pero que no gozaba de apoyo suficiente. Se trataba de recuperar las raíces de este monumento que había sufrido multitud de alteraciones.

Celsing y Lewerentz estudiaron obras ejecutadas con las mismas técnicas constructivas que esta Catedral. Este proceso duró hasta 1962, fecha en la que se nombró a otro arquitecto para la restauración del edificio. Aunque ya en 1957 habían dejado de recibir apoyos al fallecer Gunnar Wejke, principal valedor de Celsing y Director General de Patrimonio Nacional.

En este tiempo compartido, Celsing realizó la mayor parte de sus propuestas religiosas en un ambiente de gran comunicación entre

1. Celsing declinó invitaciones a concursos que pudiesen afectar a su relación con Sigurd Lewerentz, como sucedió en 1956 para la iglesia de San Marcos en Estocolmo. Lewerentz también iba a participar. Inclusive, una vez que Lewerentz ganó, Peter Celsing le ayudó. Michael Papadopoulos, colaborador de Celsing de 1962 a 1974, delineó el desarrollo de San Marcos (1956-1964) y de San Pedro (1962-1966) en Klippan. Entrevistas a "Chet" Kanra y Ella Öström, colaboradores de Celsing. Ver también: Gennaro Postiglione, "Sigurd Lewerentz. La Chiesa di San Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966", CIL 67, p.50.

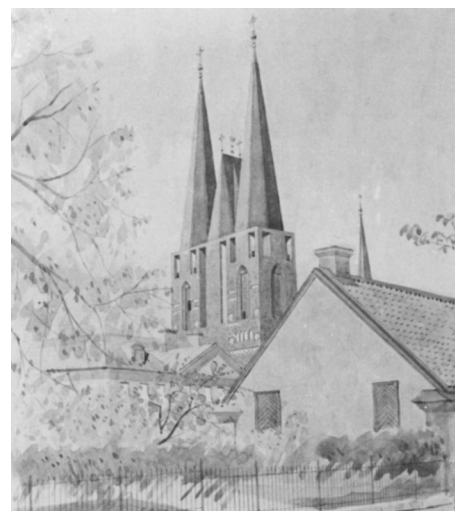
ambos, fomentada por la admiración que sentía Celsing hacia Lewerentz desde sus días de estudiante¹.

1. El campanario como umbral

En 1953 la Iglesia Luterana Sueca convocó un concurso de ideas para definir el prototipo de iglesia de barrio que el crecimiento de las grandes ciudades demandaba. Peter Celsing descartó la idea de un campanario en altura para este fin. La escala de este elemento no podría competir con la de los nuevos bloques de vivienda que ocuparían los extrarradios de ciudades como Estocolmo o Göteborg. A raíz de esta decisión, el volumen del campanario se generó con una estructura sencilla e independiente. Este paso supuso una novedad porque anteriormente había empleado el modelo tradicional². Desde esta nueva ubicación, el campanario articuló la entrada al atrio de la iglesia. Como pieza autónoma, a su vez, se dividía en tres partes: el pedestal de apoyo sobre el terreno, el espacio de las campanas, y por último, la cubierta plana en contraposición al resto de la volumetría.

La cámara de campanas estaba compuesta por tres muros: dos muros plegados simétricos, con un machón de refuerzo en su centro, y un muro interior divisor a la vez que portante. Esta distribución hacía que todas sus caras resultasen iguales, independientemente de que fuesen ciegas o no. La coincidencia de la arista de los muros plegados con los vértices del pedestal y de la cubierta, junto con la igual posición del muro divisor y de los machones de refuerzo, así como el recurso constante al mismo espesor y al mismo módulo fueron los mecanismos indispensables para esta operación.

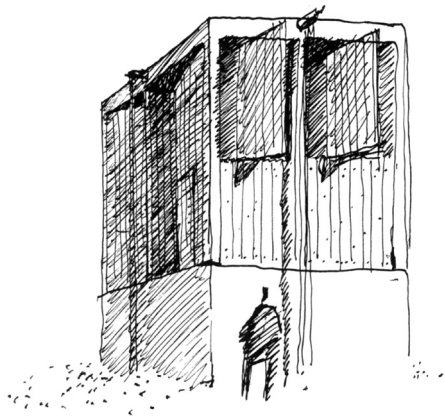
La iglesia de Härlanda, situada a las afueras de Göteborg, fue su primera obra. Celsing barajó diversas opciones para el campanario desde que logró el encargo hasta que definitivamente se construyó en los años 1957 y 1958. La transformación de esas opciones reflejó la influencia de otros proyectos como el del concurso del prototipo de iglesia de barrio. En el invierno de 1953 a 1954, Celsing usó la pieza cúbica en lugar del campanario tradicional de más altura y cerrado³. De 1953 a 1955 el diseño de Göteborg evolucionó sin grandes modificaciones. Desde los primeros croquis planteó ocupar



2 Estudio de la “Cuarta Alternativa”. Restauración de la Catedral de Uppsala. 1951-1957. [Peter Celsing, 1955]

2. La estructura de este modelo era de madera, con armazón triangulado, planta cruciforme, pequeñas dimensiones y totalmente abierta. Se apoyaba en el suelo sobre dados de piedra y se cubría con un tejado de madera a dos aguas. Tipologías de campanarios: G.E. Kidder Smith, *Sweden Builds*, p.41.

3. La primera opción fue el modelo tradicional de campanario pequeño. Posteriormente se sustituyó por otro tradicional con mayor altura y más funciones. Tipologías de campanarios: G.E. Kidder Smith, op. cit.



3 Campanario. Sexta modificación. Iglesia de Härlanda, Göteborg. 1952-1958. [Peter Celsing, Invierno 1953-1954]

la parte más alta del enclave, en sentido este-oeste, con el cuerpo de la iglesia abierto a un atrio. En su interior dispuso la nave principal y una nave lateral. Al sur del atrio alineó la casa parroquial con las ruinas de la iglesia preexistente ubicadas al norte.

En el transcurso del año 1955, el trabajo en la Catedral de Uppsala fue más intenso y, como consecuencia de las idas y vueltas de un proyecto a otro, hubo cambios que afectaron a Härlanda. Entre otros, se optó por ejecutar la obra con ladrillo de Helsingborg, el ladrillo manual de gres con la misma tradición milenaria que el de la Catedral de Uppsala. Igualmente, el volumen de la casa parroquial se desplazó. En 1957 el campanario pasó a colocarse totalmente exento sin ningún tipo de plataforma vinculada a dicha casa parroquial y se transformó en una torre compacta. La sacristía se adosó en la esquina noreste con un volumen más pequeño y girado, sin influir al acceso. Así, la fachada del templo se convirtió en el fondo respecto al campanario que permanecía en primer plano. Las naves se cerraron con un hastial que evidenció la jerarquía de disponer una nave mayor que la otra y de emplear una cubierta a dos aguas. El resultado fue una fachada asimétrica que se ocultó parcialmente mediante la colocación de dos árboles por delante de la fachada y de otro árbol más cerca de la casa parroquial, a la altura del campanario.

Tras más de ocho propuestas, este cuerpo se había desplazado por el territorio hasta convertirse en el objeto sobre el que articular el camino de entrada. De este modo el campanario jugó un papel clave respecto al fondo asimétrico. Asimismo, el trabajo en la torre-campanario de Uppsala se reflejó en este fragmento.

3. El campanario como punto de tensión

En marzo de 1956, en el transcurso del diseño de Härlanda, Patrimonio Nacional encargó a Celsing el proyecto de la iglesia de Santo Tomás en Vällingby, el barrio experimental que Markelius había planeado para el extrarradio de Estocolmo. Este barrio estaba asentado sobre una granja propiedad de la corona con una configuración medieval defensiva en torno a un patio. Quizá este mensaje implícito a la preexistencia del lugar fue el motivo por el

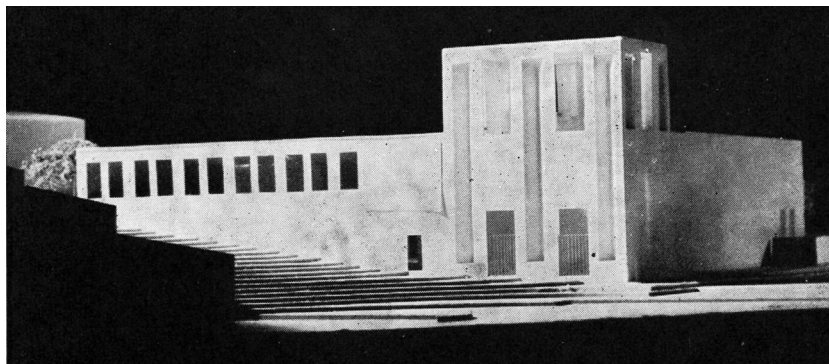


4 Iglesia de Härlanda, Göteborg. 1952-1958. [Rolf Hintze, 1958]

que el arquitecto proyectó la iglesia y sus locales parroquiales en torno a un espacio similar. Para ello vació el interior de un prisma rectangular compacto. La iglesia se dispuso en la parte norte con la entrada principal al este, el presbiterio al oeste y las salas de reuniones al sur. Sin embargo, el campanario fue la pieza que no encajó desde el primer momento.

Celsing utilizó en la primera propuesta la influencia de la torre-campanario de la Catedral de Uppsala como reafirmación de los planteamientos hasta ese momento expuestos. No obstante, la relación de esta torre con los bloques de vivienda era demasiado próxima e impedía una lectura clara del conjunto. Al desplazar la torre al fondo, a la pared del presbiterio, la iglesia se alejaría del espacio público de Vällingby pero con la nueva posición adquiriría más peso en la distancia. En septiembre de 1957, la torre se trasladó de la entrada al presbiterio convertida en un muro de la misma altura y a la que se le añadió un contrafuerte vigoroso para generar el campanario en el espacio vacío de su intersección. Además, esta nueva intervención presidiría el claustro. Al exterior del presbiterio en toda la altura de la torre se generaban dos protuberancias a modo de absidiolos que al interior hacían que

5 Primera propuesta. Iglesia de Santo Tomás, Vällingby. 1956-1960. [Celsings Arkitektkontor, 1956]



4. Un efecto espacial interior muy similar al de los dos huecos de Härlanda. Los muros curvos de la iglesia de San Marcos de Lewerentz aparecen en una propuesta de Junio de 1957. En el concurso de 1956 eran machones prismáticos. En el caso de Celsing estos planteamientos están fechados entre Febrero y Mayo de 1957, es decir antes y con una conexión evidente a Härlanda, un proyecto en construcción. No hay un indicio claro sobre el origen de esta opción, si es de Celsing o de Lewerentz, sin embargo, más de un colaborador de Celsing ha confirmado que la entrada a la iglesia de Santo Tomás fue planteada por Lewerentz girando un muro hacia la derecha. Por lo que el contenido de esta información representa el muro curvo pudo ser un intercambio en la otra dirección.

5. Esta estructura se realizó de agosto a diciembre de 1959 tras aprobarse la viabilidad económica al posponer Celsing el cobro de sus honorarios.

el altar destacase sobre este “retablo” de fondo⁴. Elevar estos muros también obligaba a ensanchar los muros del presbiterio. En marzo de 1958, con las obras ya iniciadas y ante la posible disposición de un carillón a mayores de las dos campanas previstas en origen, se optó por cambiar la configuración de la torre. El núcleo perpendicular a la sacristía se reforzó para posibilitar la comunicación vertical y la previsible carga. En diciembre de 1959⁵, confirmada la existencia del carillón y para rematar Santo Tomás, se ideó un armazón cúbico de hormigón armado independiente del resto de la fábrica de ladrillo, donde colgar dos campanas principales con el mismo repique y el carillón de dieciocho campanillas, apoyado en un grueso lienzo de muro dividido en dos. Esta estructura facilitaba una buena acústica y planteaba una pieza escultórica autónoma sobre una plataforma elevada por encima del prisma formado por la iglesia con el resto de sus estancias.

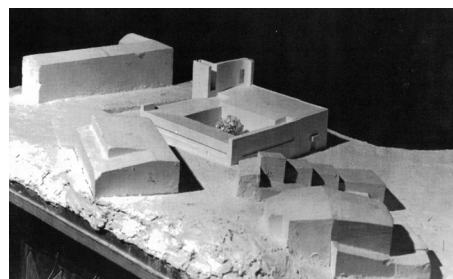
4. El campanario como hito integrado en el paisaje

En el curso de las obras anteriores, entre los años 1956 y 1958, Celsing concluyó la definición de las capillas y el crematorio del cementerio de Ludvika. La fachada de Ludvika nos remite de nuevo a Uppsala, pero no la disposición de las campanas, que se instalaron en una estructura de madera a modo de dosel en la rampa de acceso a las capillas. La escala de esta pieza asumió el aumento de tamaño adquirido en Härlanda y su carácter independiente.

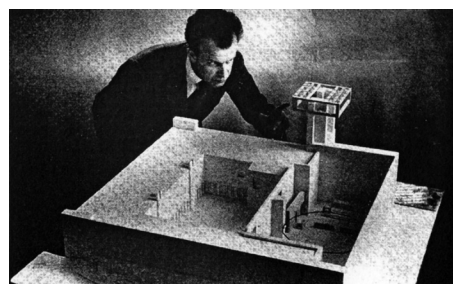
El cementerio de Ludvika se localiza cerca de un lago rodeado de vegetación y su acceso se realiza en la base de una ladera. Las nuevas instalaciones se dispusieron a media colina para situar el crematorio en el sótano y la entrada a las capillas desde la zona arbolada. Así, el campanario se integró como fragmento del ceremonial de despedida en el ascenso entre el paisaje.

Otro ejemplo de campanario similar al de Ludvika es el de la iglesia de Olaus Petri en Estocolmo (1954-1960), que no se construyó tal como estaba previsto en origen. Cuando se diseñó hubo resistencia por cierta parte del vecindario, que no deseaba ser despertado los domingos por la mañana. En su lugar, se colocó una cruz y el campanario se situó en un lugar menos molesto. Además, se redujo su tamaño, convirtiéndose en una pantalla maciza de hormigón con tres aperturas.

El encargo se realizó en 1955 y la construcción se llevó a cabo entre 1957 y 1959. El cliente era la parroquia de Gärdet, situada en el barrio donde Celsing había vivido cuando era adolescente. La intención era construir una iglesia con sus locales parroquiales pero la parcela sobre la que se iba a actuar tenía uso residencial por lo que tuvo que adaptar el programa en la medida de lo posible a los requerimientos de dicha tipología. La edificabilidad inicial se incrementó con las nuevas circunstancias pero no la altura permitida. El volumen aumentó sus dimensiones llegando a los límites de la propiedad, por lo que la forma del bloque mixto incorporó la curva del trazado de la calle en su longitud. Asimismo, el bloque se adaptó a la pendiente del terreno a pesar de la diferencia de cota para liberar más espacio con respecto al patio trasero. El orden de huecos y el color del revoco garantizaron la unidad del conjunto a pesar del contenido desigual. Celsing concentró al norte el espacio de la capilla y del resto de estancias parroquiales jugando con llenos y vacíos para adaptar las necesidades volumétricas del uso y de las conexiones independientes. Por otra parte, dispuso el campanario como un hito independiente adecuando su escala a la altura y distancia con el nuevo bloque, a los conjuntos de viviendas del entorno y a la anchura de la calle, pues originalmente se emplazaba en la posición más visible y con mejor acústica.



6 Segunda propuesta. Iglesia de Santo Tomás, Vällingby. 1956-1960. [Celsing's Arkitektkontor, 1957]



7 Tercera propuesta. Iglesia de Santo Tomás, Vällingby. 1956-1960. [Rolf Hintze, 1958]

5. Presencias alternativas

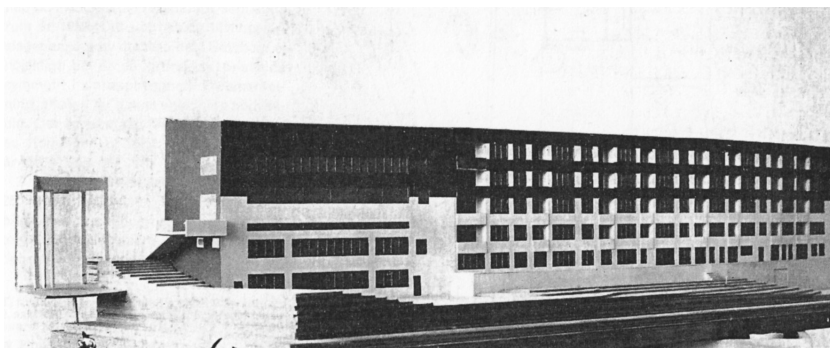
Al margen de los ejemplos anteriores hay dos tipos de proyectos que eluden la condición abstracta e independiente del campanario que estableció en su modelo de iglesia de barrio en 1953.

En la iglesia de Boliden (1956-1960) y en la propuesta para la capilla de Lesjöfors (1953), Peter Celsing diseñó el tradicional gran campanario de tres alturas con revestimiento de tabla de madera. Esta solución le fue impuesta en ambos casos. Inicialmente en Boliden propuso una pieza de muros paralelos, cubierta plana y reducidas dimensiones en el acceso a la iglesia desde la carretera.

El otro tipo de actuación consistió en disponer las campanas en nichos de mampostería, como sucedió en dos ocasiones: en la parroquia Almtuna de Uppsala (1956-1959) y en el concurso para una iglesia en Nockeby (1957). La propuesta para Nockeby era particularmente interesante por plantear una sala de campanas circular integrada en el cuerpo cilíndrico de la iglesia con dos campanas en su interior, aportando nuevos efectos acústicos y plásticos al leerse el campanario como un absidiolo.

En el caso de las campanas de Almtuna estas se colgaron en dos vanos contiguos e iguales sobre la entrada ritual. Pero al contrario de lo que pueda parecer no fue un proceso tan directo. El desarrollo del proyecto estuvo muy ligado al emplazamiento de la parroquia en el ensanche de Uppsala ubicado por detrás de la línea de ferrocarril. En enero de 1957, la disposición de Almtuna era muy similar a la del prototipo de 1953. La iglesia se ubicó al oeste y la vivienda comunitaria al sur. La cámara de campanas se situó en el acceso al atrio de entrada. Su estructura independiente la formaban dos muros paralelos.

Posteriormente, en agosto de 1957, este esquema general se transformó en la combinación de la organización de Härlanda, en torno a una plaza, y del patio claustral de Santo Tomás. Con ello consiguió una mejor iluminación, compactando al máximo el edificio para aumentar la distancia con respecto a las viviendas colindantes. Igualmente la planta principal se elevó medio nivel por encima de la cota de calle para mejor aprovechamiento del sótano.



8 Iglesia de Olaus Petri, Gärdet. 1956-1960.
[Celsings Arkitektkontor, 1957]

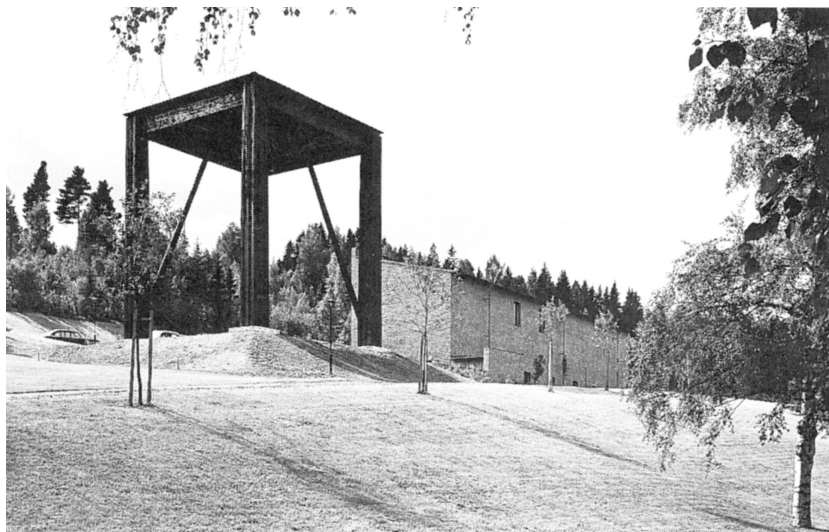
La cámara se sustituyó por dos campanas colocadas en dos huecos rectangulares distribuidos aleatoriamente en el muro de cierre sur. El tamaño global de cada una de las campanas resultaba excesivo a causa de los grandes contrapesos superiores y era indispensable emplear elementos de hormigón embebidos en el muro para contrarrestar la fuerza del tañido. Además, se solicitó una escalera ceremonial para acceder al atrio desde el sur e intercambiar la orientación de la iglesia con la de la vivienda para controlar aún más el soleamiento.

La nueva composición de huecos de la fachada sur se consiguió al duplicar los umbrales de paso al atrio y alinear los huecos reducidos de las campanas colocándolos encima de los anteriores. La anchura de todos los huecos se unificó con respecto al ancho de paso de una persona. Para disminuir la altura de los huecos de las campanas y evitar los elementos de hormigón se emplearon motores que accionarían las campanas desde la parte inferior protegidos por unas planchas negras visibles desde el atrio. Los dos portales que conectan el atrio de la iglesia con el balcón que da a la escalera sur se reforzaron con machones hacia el atrio, enfatizando así el efecto anterior.

En los croquis iniciales de Almtuna, y en otros muchos casos, Celsing dispuso las campanas entre tres muretes cubiertos a modo de pieza independiente como en Västra Skrävlinge (1950), Boliden (1956-1960) y en la iglesia católica en Täby (1962)⁶. Estos tres muros paralelos fueron el germen del prototipo que utilizó en las

6. En Täby, como pieza independiente respecto al espacio exterior cóncavo protegido por la marquesina de la cubierta de la iglesia.

9 Capillas y crematorio del cementerio de Ludvika. 1954-1958. [Rolf Hintze, 1958]



7. En palabras de Celsing el carillón de Vällingby representaba la copa de un árbol con sus frutos: “La torre era como una copa de un árbol en el cual las campanas colgaban como manzanas”.

8. La bajante está resuelta con un perfil “IPE” de grandes dimensiones auto portante y cimentado sobre un depósito cilíndrico relleno de grava.

9. Como el del edificio de Alvar Aalto: “Västmanland-Dala Nation” (proyecto 1959-1963, construcción 1963-1965) de Uppsala. Celsing coincidió con Aalto en Uppsala desarrollando otro proyecto similar, la restauración y ampliación de la sede de la asociación estudiantil universitaria “Stockholms Nation” (1963-1969).

10. Forma que no surgió directamente del significado metafórico. Mientras Celsing jugaba con sus hijos en la playa juntó sus manos en la arena y con este gesto resolvió el cómo cerrar la nave de la iglesia, hasta entonces un volumen romboidal. Entrevista con Sivert Lindblom el 24 de Marzo de 2011, escultor y colaborador de Celsing (1957-1974).

distintas propuestas de campanario: el modelo autónomo elevado sobre un basamento que articuló un espacio mayor como un atrio o un camino procesional de ascenso, bien en escalera o en rampa, o bien en un patio cerrado como un “árbol”⁷.

En su última iglesia, el campanario disminuyó su presencia.

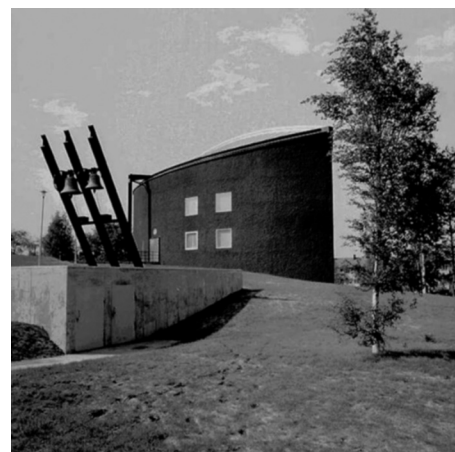
6. Presencia mínima

El campanario de la Iglesia Nacksta (1963-1969), su templo más revolucionario, fue objeto de varias revisiones porque el tamaño de las campanas era demasiado pequeño. En una versión de marzo de 1965 Celsing propuso una sencilla estructura de madera de dimensiones moderadas. Más adelante, probablemente en 1966, aumentó el formato de las campanas y modificó significativamente la cámara de campanas retomando una idea equivalente a la opción que planteó en el invierno de 1953-1954 para Härlanda. Se cerró la cámara con un sistema de apertura de eje horizontal, a modo de toldo, y sin división interna. Finalmente, la estructura del campanario se redujo a tres perfiles IPE inclinados y anclados a una plataforma de hormigón registrable. Posiblemente Celsing prefirió resolver con lo mínimo, al igual que los sistemas de evacuación de

aguas de cubierta de la nave de la iglesia⁸. La forma de la nave de la iglesia era tan rotunda que no era necesario añadir nada.

Para profundizar en las razones de este cambio de actitud es necesario dar marcha atrás. A comienzos de 1964, la primera respuesta al programa encargado para la iglesia de Nacksta fue una variación, de nuevo, del prototipo de iglesia de barrio que había desarrollado diez años antes. En esta ocasión dispuso tres volúmenes adyacentes en una loma del extrarradio de Sundsvall, además del campanario independiente. El volumen central hacía de nexo entre los locales parroquiales y la iglesia, cuya planta romboidal ofrecía la posibilidad de dividirse en dos mediante tabiques correderos⁹. Con el tiempo y con un estudio pormenorizado de la topografía Celsing decidió agrupar en un único volumen todo el programa colocando la iglesia en los niveles superiores y las instalaciones parroquiales en los inferiores. A su vez, ese volumen adquirió la forma de una barca¹⁰ paralela a las cotas de nivel. El campanario servía para señalar el camino de acceso a la entrada de la iglesia, como en otras ocasiones, pero esta vez convertido en un complemento carente de protagonismo.

Esta metamorfosis radical también tuvo que ver con su propia evolución como arquitecto. La iglesia de Olaus Petri concentró en un volumen todo su programa y la forma fue una consecuencia, no un elemento de partida. Quizá el cambio de programa en sus obras de los años sesenta y una visión más global le dieron un nuevo impulso hacia planteamientos más contemporáneos. Esta actitud le hizo ser cada vez más consciente de la repercusión de sus decisiones y le exigió aportar enfoques más abiertos. Incluso se interesó por obras cercanas a nuevas vías¹¹ y apostó por soluciones cada vez más arriesgadas y drásticas.



10 Iglesia de Nacksta, Sundsvall. 1963-1969. [Paul Lindgren, 1969]

11. Esta curiosidad se consolidó a nivel internacional en la conferencia, "Church Building as an Expression of the Presence of the Church in the World", organizada por el Instituto Ecuuménico de Bossey –cerca de Ginebra– del 6 al 13 de Mayo de 1959 para arquitectos y teólogos. Celsing participó como uno de los representantes suecos y en ella se expusieron todas las novedades incluidas las inherentes al Concilio Vaticano II. La importancia de este hecho se denota en el cambio radical que sufrieron sus propuestas a partir de entonces. Además de las distintas intervenciones, grupos de trabajo y talleres, se ofreció dentro del programa de actividades una excursión a la Iglesia de Nôtre Dame du Haut, a la Iglesia del Sagrado Corazón de Audincourt y a otros templos contemporáneos de Basilea, una exposición y se firmó un manifiesto.

Naturaleza, arquitectura y signo

La Capilla Thorncrown

Leonardo Tamargo Niebla

1. Introducción

Históricamente, la naturaleza ha suscitado un gran interés entre los arquitectos, que han encontrado en ella un objeto de imitación, inspiración o confrontación. Y en cierto modo ello resulta inevitable, pues “por el simple hecho de existir y de estar expuesta a aprehensión humana, la naturaleza exterior se configura como una inexorable fuente de referencia artística, directa o indirecta, consciente o inconsciente”¹. A menudo, su relación con la arquitectura responde a ciertas asociaciones signícas o desemboca en ellas, pues todo fenómeno cultural es capaz de hacerlo².

El objetivo último de este trabajo es el análisis semiótico de la relación entre arquitectura y naturaleza en el caso específico de la Capilla Thorncrown (Arkansas, 1980), obra del arquitecto americano Euine Fay Jones (1921-2004). Para ello, resulta imprescindible un marco teórico de referencia, tanto semiótico como arquitectónico. En este sentido, asumiremos la terminología y los postulados desarrollados por Umberto Eco en *La Estructura Ausente* y nos serviremos de los estudios teóricos sobre el organicismo americano en general, y sobre Fay Jones en particular.

2. Naturaleza, arquitectura, mimesis e icono

La mimesis de la naturaleza ha sido uno de los procedimientos más fructíferos de la historia de la arquitectura, además de una forma recurrente de legitimidad. Su eficacia se basa en la capacidad icónica de la obra arquitectónica, a menudo menospreciada en comparación con el resto de las artes plásticas. En cualquier caso, la naturaleza

1. Antonio Carlos Grillo, “La mimesis de la naturaleza en arquitectura”, p. 62.

2. Ver Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, p. 252.

se presta a interpretaciones múltiples, y por tanto su mimesis abarca aspectos diversos: desde la pura exterioridad hasta las relaciones matemáticas, pasando por los sistemas funcionales, existe un amplio abanico de modelos naturales susceptibles de ser mimetizados³.

Desde un punto de vista semiótico, la mimesis implica el uso de iconos, es decir, signos que reproducen “algunas propiedades del objeto representado”⁴, o mejor dicho del “modelo perceptivo del objeto”⁵. La columna corintia, por ejemplo, significa la imagen estereotipada de una mujer joven en la Grecia Antigua, pues emula algunas de sus cualidades –como su esbeltez– en el marco de un sistema arquitectónico codificado: los órdenes clásicos⁶. Por su parte, la ordenación urbana de la ciudad de Chandigarh reproduce, mediante los códigos propios del urbanismo funcionalista, la composición del cuerpo humano por aparatos según la concepción de la anatomía moderna.

En ciertos casos, la ausencia de un “código de reconocimiento”⁷ consolidado se compensa mediante la visión simultánea de elementos naturales y arquitectónicos, que incita a la comparación y, en ocasiones, resulta imprescindible para la comunicación. Este es el caso, por ejemplo, de la Casa Malaparte (Capri, 1937). La excepcionalidad de esta obra reside fundamentalmente en su relación con el entorno natural donde se enclava: la cresta de un acantilado. Si abstraemos el edificio de su contexto, no encontramos en sus rasgos principales –forma, color, textura, etc.– ninguna referencia explícita a la naturaleza. Aislada, su arquitectura sólo evidencia signos de origen racionalista y también vernáculo, así como una condición volumétrica que, inequívocamente, significa un gran pódium accesible. Sin embargo, cuando observamos la obra inserta en su entorno natural descubrimos su condición mimética: su contorno y el del acantilado donde se asienta presentan grandes similitudes (Fig. 1). Tanto el plano superior como los laterales de la vivienda reproducen rasgos morfológicos generales –inclinación y ancho, respectivamente– de la cresta. Si esta circunstancia ha sido o no premeditada por el arquitecto resulta indiferente; la mimesis se produce⁸. El edificio adquiere entonces la condición de signo icónico en relación a la cresta, pues reproduce tanto su posición

3. Ver Antonio Carlos Grillo, op. cit.

4. Umberto Eco, op. cit, p. 176.

5. Umberto Eco, op. cit, p. 181.

6. Ver Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de arquitectura*, p. 88.

7. Sobre los códigos de reconocimiento en los sistemas icónicos, ver Umberto Eco, op. cit, pp. 174-175.

8. Sobre las analogías entre la Casa Malaparte y el paisaje, ver Luis Segundo Arana Sastre, *Una casa entre el Greco y el Siroco. Crítica de la Malaparte*, pp. 500-502.



1 Curzio Malaparte y Adalberto Libera, Casa Malaparte, Capri. 1937. [izq.] Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, Pensilvania. 1936-39. [der.] [Arnaud Clerget , izq. Daniel Dávila Romano, der.]

relativa respecto al resto del acantilado como algunos de sus rasgos morfológicos principales y, en este sentido, la suplanta.

Algo similar ocurre con la Casa de la Cascada (Pensilvania, 1936-39) de Frank Lloyd Wright. Como en el ejemplo anterior, esta obra adquiere una significación especial en relación a su entorno: el margen rocoso del arroyo Bear, jalonado por varios saltos y rodeado de masa boscosa. Si analizamos el edificio con independencia de su contexto natural, encontramos en él ciertas características asociadas comúnmente a la arquitectura residencial de Wright. Algunas de ellas constituyen signos consolidados, sujetos a una cierta codificación. Es el caso de aquellos elementos arquitectónicos –voladizos, ventanales, petos, etc.– cuyo fuerte carácter horizontal se asocia, en el marco de la *Prairie School*⁹, al paisaje de pradera típico del medio-oeste estadounidense y al conjunto de significados vinculados con aquél¹⁰. En el contexto natural donde se sitúa la Casa de la Cascada, sin embargo, estos elementos –especialmente las bandejas de hormigón– adquieren un significado nuevo, pues se asemejan en su dimensión y disposición a los grandes estratos rocosos¹¹ que caracterizan la topografía del lugar y generan los saltos del arroyo (Fig. 1). De nuevo la visualización simultánea de lo natural y lo arquitectónico revela el recurso de la mimesis y evidencia la relación icónica entre ambas realidades.

9. Sobre la corriente conocida como *Prairie School*, ver H. Allen Brooks, *The Prairie School*.

10. Tales como el espíritu democrático americano, ver H. Allen Brooks, op. cit, pp. 3-5.

11. Sobre Wright y los estratos horizontales de las rocas, ver Donald Hoffmann, *Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The house and its history*, p.13.

Es necesario aclarar aquí que en la medida en que un signo icónico reproduce sólo ciertos rasgos del objeto que representa, enfatiza aquellos en detrimento de otros. Por tanto, la mimesis a la que nos referimos nunca es un procedimiento de reproducción fidedigna de la realidad –en nuestro caso de la naturaleza– sino un auténtico proceso de “artealización”¹², en el que la creación de un icono afecta nuestro “modelo perceptivo del objeto” que éste representa. Si Oscar Wilde afirmaba, con cierto ánimo provocador, que durante siglos nadie “veía” la neblina de Londres –pues “no existió mientras el arte no la inventó”¹³ – nosotros podemos afirmar que la manera en que hoy aprehendemos e interpretamos realidades naturales como los acantilados de Capri o las cascadas del arroyo Bear está fuertemente influenciada por sus respectivos iconos: la Casa Malaparte y la Casa de la Cascada.

3. El organicismo de F.LI. Wright como referencia

Fue precisamente Wright el personaje que más influenció la obra del arquitecto estadounidense Fay Jones; quien lo reconoció siempre como su principal referente e incluso recibió las enseñanzas directas del Maestro en Taliesin East. Cuando Jones comenzaba su carrera, Wright ya era el arquitecto más prestigioso de Norteamérica y los principios fundamentales de su arquitectura orgánica estaban bien definidos. Jones los asumió e incluso se permitió enunciarlos, a su manera, en más de una ocasión: 1. “Relación simbiótica del edificio respecto al lugar” 2. “Unidad entre la parte y el todo” 3. “Uso honesto de los materiales (...) según su naturaleza” 4. “La arquitectura debe trascender (la mera construcción)”¹⁴. Además de estos principios, Jones tomó de Wright gran parte de su vocabulario arquitectónico y su manejo sutil de la mimesis.

Otro de sus referentes fundamentales fue el también norteamericano Bruce Goff, representante de un organicismo de fuerte componente formal cuyas obras verdaderamente “comienzan a parecer organismos”¹⁵. Jones se sintió fascinado por el desparpajo y naturalidad con que Goff recurría a la imitación de la naturaleza, y aprendió de él ciertos recursos miméticos que más tarde incorporó a su propio repertorio¹⁶.

12. Sobre el concepto de “artealización” – interpretación artística de una realidad que condiciona la percepción de la misma– ver Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*.

13. Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, Vol 1, pp. 307-308.

14. Cheryl Nichols y Helen Barry, *The Arkansas Designs of E. Fay Jones 1956-1997*, pp. 15-16.

15. Robert Adams Ivy, Jr, *Fay Jones*, p. 29.

16. Este es el caso de la planta baja de la Casa en Stoneflower (1965), que reproduce un interior cavernoso similar al que Goff había conseguido en la Casa Bavinger (1950-55).

17. William Marlin, “Truing Up: The Architecture of Euine Fay Jones”, p.37.

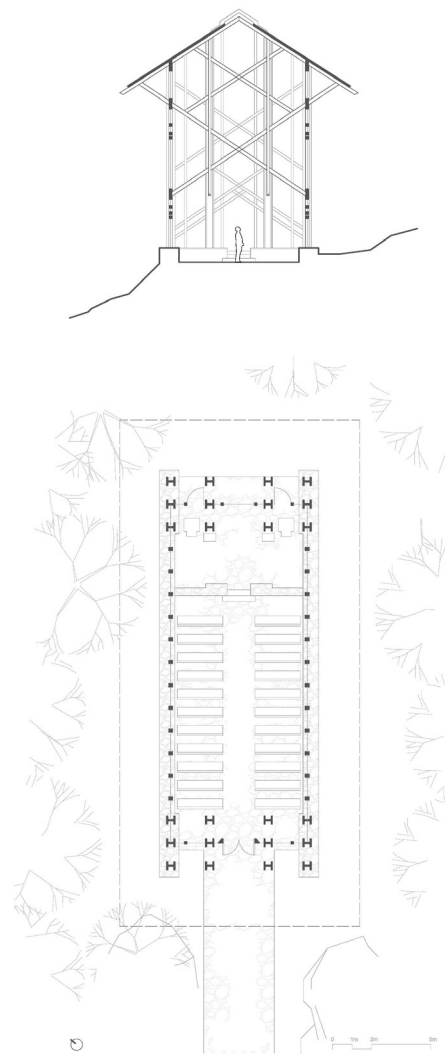
18. William Marlin, op. cit, p. 33.

Con estos dos maestros como principales referentes, la arquitectura de Jones se inserta con cierta naturalidad en la corriente organicista norteamericana, pero al mismo tiempo presenta aportaciones originales de gran valor. Ya en sus primeras viviendas –claramente influenciadas por Wright– aparecen rasgos diferenciadores. Cuando en 1958 el Maestro visitó la casa que Jones había proyectado para sí mismo, reconoció un cierto énfasis vertical en los elementos de revestimiento y así se lo expresó a su discípulo, mientras gesticulaba con las manos: “¿Sabes?, yo tiendo a hacerlo así (horizontal), pero tú tiendes a hacerlo así (vertical). Haz más de esto. Me gusta...”¹⁷ Jones tomó nota. Sus obras adquirieron gradualmente una dominante vertical que acabó por convertirse en su principal seña de identidad. También el interés en la visibilidad de la estructura lo diferencia de Wright, quién “perseguía siempre la plasticidad espacial” sin preocuparse por mostrar “qué sujeta realmente todos los elementos”¹⁸. La vocación estructural de Jones se ha asociado a su formación como ingeniero civil, anterior a su ingreso en la carrera de Arquitectura. Otros rasgos distintivos pueden ser, en términos generales: la elevada luminosidad de los ambientes y la relativa sencillez volumétrica de las obras¹⁹.

La producción de Fay Jones se reduce a tres tipos de edificios según el uso –residencia unifamiliar, capilla y pabellón público– y se localiza mayoritariamente en su Arkansas natal, a menudo inserta en entornos boscosos. El caso que nos ocupará en adelante, la Capilla Thorncrown, reúne las características anteriores y representa –según consenso general– el punto más álgido de la obra de Jones. Además, este edificio es un ejemplo paradigmático de cómo la arquitectura puede adquirir una condición icónica respecto a la naturaleza.

4. La Capilla Thorncrown

Localizada en los Montes Ozark (Arkansas), muy cerca de una autovía estatal e inmersa en un extenso bosque, la Capilla se concibió como un pequeño templo de peregrinación. La sencillez del programa y la complicidad del cliente permitieron a Jones



2 Euine Fay Jones, Capilla Thorncrown, Arkansas, 1980. [Dibujos del autor de este texto]

19. Cheryl Nichols y Helen Barry, op. cit, p.18.

desarrollar un proyecto de gran originalidad, que trascendió su obra anterior y determinó la posterior.

Al igual que la Casa Malaparte o la Casa de la Cascada, la Capilla Thorncrowne se erige como icono del entorno natural en que se inserta: un denso bosque. Para ello recurre tanto a la mimesis como a otro tipo de relaciones sígnicas analizadas a continuación.

4.1. La orientación

La capilla se sitúa en la falda de una colina boscosa y posee una planta rectangular (Fig. 2) cuya dirección principal se orienta en paralelo a las líneas de nivel. De esta forma evita la pendiente y se asienta en una de las estrechas plataformas topográficas que bordean la cima, lo que posibilita que todo el suelo del edificio se sitúe al nivel del terreno natural sin necesidad de movimientos de tierra. La vía de acceso discurre por la misma plataforma lineal, de manera que el templo se dispone en prolongación respecto al camino. En este sentido, la obra contrasta radicalmente con otro edificio construido por Jones en la misma colina, el Centro de Adoración Thorncrowne (1989), que se sitúa en la dirección de la pendiente y perpendicular a la vía de acceso. En realidad, la orientación de la Capilla Thorncrowne en relación al entorno y al camino es fruto de una decisión premeditada para reforzar el paralelismo entre la percepción del ambiente exterior natural y la del ambiente interior arquitectónico, y por tanto favorece la relación icónica que se produce –como comprobaremos más adelante– entre el edificio y el bosque.

4.2. El contorno

Desde el camino de acceso percibimos frontalmente el alzado principal del edificio: un frente esbelto coronado por una gran cubierta a dos aguas (Fig. 3). Su sencillez y contención volumétrica ya poco tienen que ver con el organicismo de Wright. Si la Casa de la Cascada es un conjunto visualmente fragmentario de volúmenes desplazados cuya figura se confunde con el entorno, la Capilla Thorncrowne presenta –más allá de los reflejos y transparencias de



3 Euine Fay Jones, Capilla Thorncrown, Arkansas, 1980. [Dustin Holmes, 16 mayo 2008]

su fachada— un contorno exterior simple y absolutamente nítido. Su perfil no es más complejo que el de “un cobertizo con tejado a dos aguas”²⁰ pero, precisamente por su carácter arquitectónico primario, adquiere una fuerte condición simbólica: es la representación inequívoca de un refugio elemental. Este símbolo, consolidado histórica y culturalmente, adopta en Thorncrown su versión “ilustrada”, es decir, la “cabaña primitiva”: por un lado define la frontera entre naturaleza y arquitectura; y por otro representa —como se demostrará en los siguientes apartados— la operatividad de la mimesis como recurso arquitectónico.

4.3. La puerta

Si bien el vidrio del cerramiento genera transparencias y reflejos que lo “camuflan”, Jones toma dos decisiones que facilitan, desde el exterior, la percepción del límite entre la obra y su entorno. Por un lado dota a la capilla de un contorno nítido —como observamos anteriormente— y por otro emplea una puerta opaca. Esto último

20. Robert Adams Ivy, Jr, op. cit, p. 32.



4 Euine Fay Jones, Capilla Thorncrowne, Arkansas, 1980. [Dustin Holmes, 16 mayo 2008]

21. Sobre la “destrucción de la caja”, ver Frank Lloyd Wright, *Autobiografía: 1867-1944*, p. 176. Y también H. Allen Brooks, “Wright y la destrucción de la caja”

22. Sobre la voluntad de visibilidad en la Capilla Thorncrowne, ver el prólogo de Norman L. Koonce a la edición en papel de Robert Adams Ivy, Jr, op. cit.

23. Robert Adams Ivy, Jr, op. cit, p. 35.

24. Sobre el mimetismo entre listones de madera y ramas, ver el prólogo de Norman L. Koonce a la edición en papel de Robert Adams Ivy, Jr, op. cit.

resulta llamativo cuando todo el cerramiento del edificio está compuesto por paños de vidrio, pero ese contraste refuerza precisamente el carácter simbólico de la puerta como mediadora entre lo exterior-no arquitectónico y lo interior-arquitectónico.

4.4. El espacio interior y la disolución de los límites

En su interior (Fig. 4), la Capilla manifiesta –a través de la mimesis– todo su potencial icónico con relación al bosque. Jones emplea aquí una serie de refinados recursos arquitectónicos:

En primer lugar, adopta una estrategia opuesta a la elegida para el exterior: disuelve visualmente los límites entre el edificio y el entorno. En este sentido es interesante, de nuevo, la comparación con Wright. Éste sentó uno de los principios fundamentales para la arquitectura del siglo XX con su “destrucción de la caja”²¹: el espacio deja de estar determinado por un contenedor prismático; sus planos se rompen y se disocian para desdibujar los límites. Por su parte, Jones reduce el contenedor a una combinación de elementos estructurales lineales y paños intermedios de vidrio. Pero no para obtener la transparencia en sí misma²² –Thorncrowne está lejos de ser un “Palacio de Cristal”– sino para llevar a cabo su propia “destrucción de la caja”; por “implosión”, al invadir el espacio interior con dichos elementos lineales y dificultar así la percepción de los límites entre el edificio y el bosque. En realidad, se produce aquí lo que Robert Adams Ivy denomina “inversión del gótico”²³. Si en las iglesias góticas los esbeltos paramentos verticales derivaban las cargas hacia una serie de elementos externos comprimidos – arbotantes y contrafuertes– la ligerísima estructura de Thorncrowne se arriostra mediante elementos internos tensados.

Al tiempo que disuelve los límites, Jones aprovecha la visión simultánea de lo interior-arquitectónico y lo exterior-natural para ensayar la mimesis. Más allá de su condición geométrica abstracta, el entramado estructural que conforma el espacio de la Capilla reproduce ciertas condiciones del bosque en que se inserta: tanto el material –madera de pino con tonalidad grisácea– como la esbeltez de los elementos estructurales los emparentan visualmente con los árboles del entorno²⁴ (Fig. 5). Además, la disposición



5 Euline Fay Jones, Capilla Thorncrowne, Arkansas, 1980. [Dustin Holmes, 16 mayo 2008]

repetitiva de dichos elementos a diferentes profundidades tiene su reflejo en el propio bosque, donde troncos y ramas se superponen de manera similar.

Tanto la disolución de los límites como la mimesis se refuerzan con la incorporación del lucernario. Éste perfora linealmente la cumbrera de la cubierta –cuya visibilidad está ya entorpecida por el denso entramado– lo que dificulta aún más su percepción como límite del espacio. Por otro lado, la luz cenital baña la estructura produciendo un juego de luces y sombras análogo al que se produce en el ambiente exterior arbolado.

4.5. Muretes y altar

La estructura de madera se apoya en dos muretes bajos de mampostería situados en los lados largos de la planta. Éstos consolidan los extremos de la plataforma topográfica lineal sobre la que se disponen –como ya vimos– tanto el edificio como el sendero. Además, acotan lateralmente el suelo de la Capilla, que es una

prolongación del aquel de la vía de acceso. Esta continuidad sólo se rompe en el altar, pues el nivel se eleva tres escalones. Allí termina el recorrido real del visitante, sin embargo el edificio nos sugiere otra cosa. Detrás del altar, bajo el tupido entramado estructural, aparece un gran vano. Su forma y dimensiones son idénticas a las de la puerta de acceso y su posición simétrica, pero no es opaco como aquella, sino totalmente transparente. Es evidente que tiene la configuración de un paso –aunque no lo es– y por tanto transmite ese significado, con todas las connotaciones que este símbolo pueda ofrecer desde un punto de vista cultural y religioso.

5. Conclusiones

La Capilla Thorncrowne es un claro ejemplo de cómo una obra arquitectónica puede erigirse en signo de un entorno natural gracias a su capacidad icónica, alcanzada en este caso mediante una mimesis tan sutil que sólo es perceptible cuando el objeto natural y su representación arquitectónica se visualizan simultáneamente. Jones no pretende reproducir formalmente el bosque –las formas empleadas en la obra son geoméricamente abstractas y herederas una tradición constructiva consolidada– ni camuflar la arquitectura –la puerta y el perfil nítido de la Capilla lo demuestran–, sino reproducir ciertas cualidades espaciales de este entorno natural para señalarlas e intensificarlas.

Evidentemente esta obra contiene diversas aportaciones notables para la Arquitectura –sobre todo en relación a la “disolución” del espacio– pero es su vocación icónica respecto al bosque lo que la dota verdaderamente de significado.

Habitar una espiritualidad arquitecturizada

La Peregrina (s.XIII) & la Tourette (s.XX)

José Ramón Sola Alonso

La investigación proyectual entendida en sí misma como acción creativa, al igual que el propio Proyecto, plantea situaciones de un enorme potencial, siempre y cuando se realice desde un inexcusable respeto en la aproximación a la Historia de la arquitectura y a la Disciplina. Bajo el criterio de “dejar de olvidar la arquitectura”, volvemos a “mirar la arquitectura”¹, con una actitud imbuida de la cautela a la que nos invitaba Alberti, de no fiarse de las nociones ya aprendidas², con el fin de no buscarlas sino de salir a su encuentro.

Sugerida esta actitud, aplicamos esta operatoria sobre dos *lugares arquitectónicos*. El primero, en el reconocimiento del franciscanismo particularizado sobre la iglesia de La Peregrina, único testimonio de un convento desaparecido, como manifestación transalpina llevada a Sahagún (León) en el siglo XIII. El segundo una situación arquitectónica cenobítica de expresión universal y marcada diferencia espacio-temporal, la Tourette de Le Corbusier, donde el maestro tuvo que enfrentarse a una necesidad predicadora, hermana de los mendicantes, a través de sus referencias históricas y religiosas desde sus propios postulados culturales en el siglo XX. El criterio propuesto fue el de indagar sobre sus orígenes, como interpretación de su expresión creativa en el marco de sus referencias culturales, históricas y religiosas, tratando de prospectar la “idealidad del pensamiento monacal”³, sobre la compartimos con Braunfels, que se deberá encontrar, en última instancia, la posibilidad de interpretar correctamente un establecimiento regular occidental.

1. Contenidos desarrollados bajo los conceptos de *Anamnesis* y *Theoría* en la Tesis Doctoral *Convento de San Francisco de Sahagún. Arquitectura y metodología de restauración*, Universidad de Valladolid. 2013.

2. Leon Batista Alberti, *De re Aedificatoria*, pp. 400-404.

3. Wolfgang Braunfels, *Arquitectura monacal en occidente*, p. 13.

1. Primeros pasos hacia una espiritualidad arquitecturizada

Con las primeras manifestaciones en Egipto (s. IV) de una manera diferente de vivir el cristianismo, se produce la huída de la sociedad hacia el *desierto* (eremita, ermitaño, ermita). San Antonio Abad (251-356) comenzará una nueva experiencia espiritual denominada *anacorética de retirada* del mundo, donde la *soledad* y el *silencio* de un pequeño refugio o cueva (con el tiempo simbolizada por la *celda*), construirán el espacio de su espiritualidad. San Pacomio (286-346) en la Tebaida concretará sobre la vida en *común* otra sensibilidad religiosa, la *cenobítica*, organizada en torno a la convivencia y la obediencia a un superior, lo que exigía unas mínimas normas de comportamiento que terminarán siendo las Reglas de las diferentes ordenes. En Italia el proclamado el patriarca del monacato en occidente, san Benito (480-547), se retira a una gruta en Subiaco como *eremita*, con una vida similar a la de Palestina o Egipto, donde con toda probabilidad residió en una “celda eremítica en el ámbito de un monasterio cenobítico”⁴. Me parece oportuna esta referencia, pues el profesor Brenk abre una interpretación, que forma parte de los orígenes de las órdenes monásticas, donde la formalización de un modelo arquitectónico quedaba lejos de sus presupuestos originales. En el 516 Benito, ocupará un pequeño templo en los bosques de *La Porciúncula* (Asís), edificio que será entregado por los benitos a un fraile en 1208, Francisco, templo donde morirá en 1226.

Transcurrido el tiempo, la dispersión que se había venido produciendo durante siglos en la vivencia del *ora et labora* de la regla de san Benito, derivó en la pérdida de los viejos principios que regulaban una vida de trabajo y oración. Las iglesias benedictinas comenzarán a enriquecerse en sus manifestaciones arquitectónicas como consecuencia, sin duda, del desequilibrio que se produjo ante una mayor presencia en el templo y no en las labores agrícolas, así como la incorporación de los monasterios al *ordo social*, conduciendo a sus templos hacia una condición pública y representativa. Fue este el motivo que animó, en diferentes momentos, a la recuperación del estricto cumplimiento de la regla de san Benito, triunfando en Cister, en lo que fue todo un nuevo propósito arquitectónico, bajo el criterio de austeridad plena de vida.

4. Beat, Brenk, “Benito y Montecasino”, p. 39.

En el s. XIII con el surgimiento de las órdenes mendicantes y predicadoras, el centro cultural se desplazará hacia el mediterráneo sobre los orígenes benedictinos y será entendida como un retorno hacia la vivencia de la espiritualidad original, una vuelta al *desierto* que no se encontrará fuera de la sociedad sino dentro de ella, en sus calles y plazas. Su genuina vocación de *eremitismo* e *itinerancia*, les aproximará al *anacoretismo* oriental, comprometido con la promesa evangélica de la pobreza a través de un Francisco *eremita* que derivará hacia unos franciscanos cenobíticos.

Las ordenes menores, entendemos que no solo recogerán el espíritu *eremita oriental*, sino también su actitud ante la casa, como llegó a describir Jacobo de Vitry en 1216, indicando que los *loci* franciscanos seguirían el “modelo de la Iglesia primitiva”⁵.

Todas estas actitudes señalarán las diferencias entre los benedictinos, cistercienses y franciscanos, que se exteriorizaban conceptualmente en las denominaciones de sus casas bajo el nombre de monasterios ante los *conventos*, de los *mojes* (de la vivencia anacoreta en soledad), frente a los *frailes*, que significa hermano y que vive en el mundo y en su tiempo, o en el concepto *stabilitas loci* benito, ante la primera vocación itinerante de los hermanos. Este panorama vendrá a simbolizar la profunda transformación que se había producido en Occidente, de un mundo de campesinado rural hacia la burguesía urbana, a través de una nueva espiritualidad humanista que encontraría en la pobreza evangélica el instrumento de su apostolado. En definitiva, unos cambios trascendentales que se reconocen en el s. XIII período sobre el que Chesterton entiende que fue un tiempo de progreso, “acaso el único realmente progresista en la historia humana. Y se lo puede llamar progresista con justeza por la precisa razón de que su progreso fue muy ordenado: es realmente y con verdad ejemplo de una época de reformas sin revoluciones”⁶.

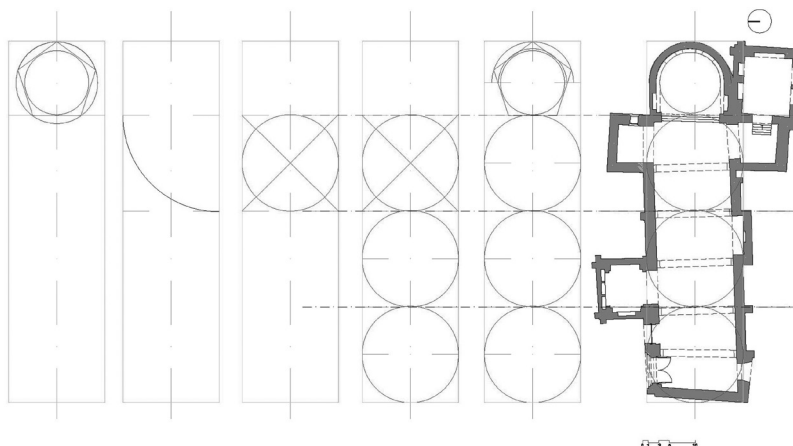
2. La Peregrina

Siguiendo los *Caminos a Santiago*, como vías de comunicación medieval entre Europa y el norte de la Península Ibérica, Francisco de Asís probablemente peregrinó hacia Compostela (1215-1219) pasando por Sahagún (León, Séptima jornada del Codex Calixtinus

5. L. Di Fonzo, G. Odoardi, A. Pompei, OFMConv, *Los Frailes Menores conventuales historia y vida: 1209-1976*.

6. Gilbert Keith Chesterton, *San Francisco de Asís*, p. 28.

1 Estudio geométrico sobre la planta de la Iglesia de la Peregrina (s. XIV). [José Ramón Sola, junio, 2010]



sobre el llamado Camino Francés), estación de la ruta jacobea y villa sobre la que se fundaría un convento franciscano con su templo, cuya primera noticia documental es de 1257, pudiendo comenzar las obras de la iglesia en 1260 (En 1931 se declara Monumento Histórico-Artístico al Santuario La Peregrina).

En ese momento la formación mudéjar de los musulmanes de la alhama sahaduntina, conocían y desarrollaban una auténtica cultura geométrica, suficiente para acometer y dar forma a los ideas de la comunidad franciscana. A esta circunstancia habría que incorporar la ilustración propia de la institución religiosa, quienes además de su ideal de pobreza portaba otros atributos, herederos de una cultura vitruviana no desaparecida durante la Edad Media, capaz de disciplinar a la arquitectura bajo planteamientos geométricos sustanciados en el concepto de la *geometría fabrorum*⁷. Este instrumento⁸ arquitectónico resume en el empleo de la regla y el compás la capacidad de aportar cualidades de modulación y proporción, sin duda, conocidas también por los musulmanes, amalgamándose en este templo el oficio mudéjar con la simbología franciscana perseguida.

7. José Antonio Ruiz De La Rosa, Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y el Medievo, p. 264.

8. A. Erlande - Brandenburg, "Villard de Honnecourt, la arquitectura y la escultura", p.21.

La iglesia de La Peregrina, enmascarada por casi ochos siglos de vida, nos permitió concretar la planta que definía la completa terminación del templo a mediados del s. XIV. Construida bajo el oficio mudéjar, se ideó sobre un alto extramuros de la villa, con nave única de seis tramos, arcos diafragmas, techumbre de madera

y ábside peraltado abovedado en crucería y hemipoligonal, de diferente anchura y altura a la nave, mostrando una tipología de *chiesa fienili* como un *henar* o contendor de un espacio unitario y sencillo ante una capilla Mayor simbólicamente iluminada, reservada a los frailes.

Los alarifes esculpieron el templo sobre fábricas de ladrillo en composiciones toledanas, donde la geometría y la disciplina del material definen arcos túmidos, apuntados, de herradura y polilobulados, con arquivoltas y frisos en nacela, esquinilla y espina de pez. De forma coetánea, se construyen dos espacios funerarios abovedados en crucería, la capilla de Sandoval, adosada meridionalmente al Ábside y la existente a septentrión definiendo el acceso al templo. La primera de ellas alberga los restos de yeserías donde frisos de mocárabes, arcos polilobulados, estrellas de 4 y 8 puntas, atauriques, ruedas de lazo, rosetones, decoraciones geométricas y motivos vegetales, visten en policromía rojiza, ocre y verde su espacio interior.

La incorporación al norte de tres capillas laterales disciplinadas entre los estribos, terminarán por configurar la volumetría actual.

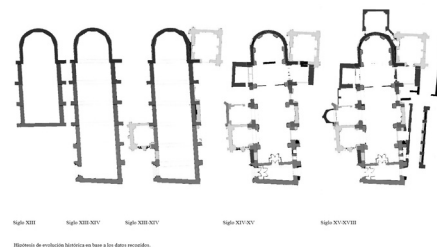
Al sur se localiza la panda norte del último claustro que tuvo (s. XVIII), una galería de doble planta que se gira evitando su adosamiento a la fachada del templo, momento en el que se acomete la construcción del camarín de la Virgen, que abraza abruptamente el ábside.

Una importante espadaña terminaba por identificar a los franciscanos y localizar a la propia villa en el territorio.

El templo franciscano de La Peregrina en su planteamiento original venía a confirmar los hechos históricos, religiosos y materiales de su siglo, donde la interpretación de una posible arquitectura *Oriental* se sanciona en la condición inicial de templo exento y público materializado bajo la cultura mudéjar, como transmisores de sus valores espirituales anacoretas y posteriormente cenobíticos. Esta arquitectura la esencializamos en desarrollo del instrumento de la *geometría fabrorum* aplicado sobre un material, el ladrillo.



2 Capilla de Sandoval. [José Ramón Sola, junio, 2011]



3 Evolución histórica de La Peregrina. [José Ramón Sola, junio, 2010]

4 Vista Sureste del conjunto monumental de La Peregrina. [José Ramón Sola, mayo 2002; junio, 2011]

5 Alzado norte del Templo. Acceso al interior de la iglesia. [José Ramón Sola, mayo 2002; junio, 2011]



3. La Tourette

El conocimiento que tenía Le Corbusier sobre la historia de la arquitectura alcazaba de forma nítida a las organizaciones religiosas y tras sus viajes por Italia, Grecia y el Norte de África, encontró en los templos, monasterios y conventos una permanente fuente de reflexión arquitectónica, al definirse como espacios que compendaban los grandes temas de la existencia humana. El atractivo por los ámbitos de *culto*, ajeno a una filiación religiosa, halló en el imaginario arquitectónico lecorbuseriano una decidida expresión⁹.

9. Sus obras religiosas se circunscribieron, al proyecto de Saint Baume. El Convento dominico de la de La Tourette en Eveux-sur-Arbresle entre 1953-60 y el proyecto de la Iglesia de Firmiy.

10. Por tradicional entendemos el desarrollado a partir desde finales de s. XIV.

El dominico Couturier le plantea la ejecución de un convento sobre una ladera. Las necesidades que le expone se correspondían a la tipología y funcionalidad tradicional¹⁰ de las ordenes predicadoras, según la cual un claustro disciplinaría cuatro volúmenes, a saber: la iglesia, un refectorio (enfrente de la anterior), un capítulo y finalmente en el cuarto lado, dos importantes salas de reuniones con una gran biblioteca en su primer piso. El resto del edificio debería estar formado

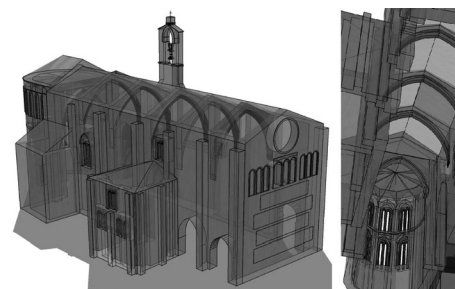
por las celdas y algunas otras dependencias de tamaño medio. Por último, se debe indicar que el proyecto y obras se desarrollaron con anterioridad al Concilio Vaticano II¹¹.

En sus viajes Le Corbusier había tenido un contacto directo con la Cartuja de Ema en 1907 y los conventos del Monte Athos en su viaje de estudios en 1911, es decir con las expresiones arquitectónicas de programa cenobítico similar pero de diferente acepción religiosa, la católica romana y la católica ortodoxa¹², en definitiva Occidente y Oriente. Tras el encargo dominico, visita la abadía de Le Thoronet¹³, donde los predicadores encontraban un modelo *ideal* de espacios para la convivencia, a pesar de la distancia existente entre los planeamientos cistercienses y dominicos.

Para el análisis de esta arquitectura proponemos la relectura de "*Le Voyage d'Orient*", escrito por Le Corbusier en 1911, cuando apenas contaba con veinticuatro años, manuscrito que revisó cincuenta y cuatro años después "sin recurrir ningún argumento"¹⁴. Fue en julio de 1965, un mes antes de su muerte. Interpretamos el texto bajo su propio título, pero no como el destino geográfico elegido, cuanto el *viaje de...*, donde el viajero es *Oriente* en dirección a Occidente y el *lugar* de este encuentro arquitectónico será el propio Le Corbusier.

Partimos, igualmente, de los análisis que realizaron Colin Rowe¹⁵ y Keneth Frampton¹⁶ y que particularizamos sobre el templo. Si el primero lo entendía "como un teatro doméstico para los virtuosos de ascetismo, con un gimnasio para el ejercicio de atletas espirituales", el segundo lo vio como una "caja ciega, una boîte à miracles", refiriendo ambos su análisis en términos de la abstracción que Le Corbusier habría realizado de la historia y la religión.

Esta evaluación aborda los elementos sustanciales de la arquitectura conventual, que se podrían concretar en su doble contenido de lo *material* y lo *espiritual*. Como teatro, define tanto al edificio como al género, donde la liturgia católica romana se expresará en la escenificación dominica, combinando los elementos de su discurso y su escenografía. Pero además se introduce la acepción *doméstica*, devolviendo esta función nuevamente hacia lo físico, hacia la *domus*, es decir la casa, la celda. Como *Caja de*



6 Estudio sobre la evolución histórica de la iglesia hasta el siglo XIV. [José Ramón Sola, junio, 2010]

11. El templo quedaría liberado del abandonó el cristocentrismo que evitaría la orientación hacia el altar en la direccionalidad clásica de los tiempos cristianos.

12. Definitivamente separadas en el Cisma de Oriente y Occidente en 1054.

13. P. Buchanan, "La Tourette y Le Thoronet", 1987.

14. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*. Nota inicial de la publicación.

15. Colin Rowe, "Dominican monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbesle", Lyons, en *The architectural review*, Junio, 1961, Londres, 1961.

16. Kenet Frampton, *Le Corbusier*, Madrid, p.139.

milagros nos recuerda la creencia ciega sobre algo sin necesidad de racionalizar su contenido, la revelación religiosa, mientras que como *caja* retornará hacia la materialidad que define su espacio. Los autores expresan de una forma metafórica las cualidades de una arquitectura *cenobítica* que Le Corbusier interpretó de manera magistral, maridando ambos contenidos, la condición espiritual de la *predicación* de la Fe católica y romana en la *materialidad* de un espacio ya teatralizado.

Oriente sale al encuentro de le Corbusier en los conventos del Monte Athos¹⁷, donde confiesa el descubrimiento de unos horizontes arquitectónicos inadvertidos y que comienzan con el reconocimiento de la tradición donde la belleza le parece “ante todo hecha de armonía y no de grosor, de extensión, de altura o de sumas gastadas o de estallido teatral”¹⁸. Tras esta declaración, como si se tratará de la sustancia genérica de lo que le esperaba, indica: “Esta arquitectura me arranca la admiración y pasaron horas hasta que pude deletrear el firme y dogmático lenguaje. La gran ruta de Asia....., ..ha pasado por aquí, aportando sus combinaciones geométricas, su aparato interior y su vestido de sayal tirada en el exterior”¹⁹.

Pero *Occidente* se encontraba en su mochila de viaje. Así la Cartuja de Ema le propicia una revelación: “En aquel paisaje musical de la toscana, vi una ciudad moderna, coronado a una colina. La más noble silueta en el paisaje, la corona interrumpida de las celdas de los frailes; cada celda tiene vista sobre la llanura”²⁰. Esta expedición tuvo consecuencias inmediatas, tanto en el reconocimiento del programa de la arquitectura monacal cartujo y claustral con el protagonismo de la celda entendida como unidad arquitectónica, cuanto el atractivo de la disposición de sus jardines interiores, como uno de los orígenes del “*jardín suspendu*”.

Todas estas experiencias, sin duda, permeabilizaron en el imaginario lecorbuseriano de manera que la Tourette, engendra, interpreta y esencializa estas formulaciones y conceptos desde el interior de la propia Historia de la arquitectura y el origen de los fundamentos predicadores, manifestando esta condición en sus límites, en sus fronteras arquitectónicas.

17. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*, p.145.

18. *Ibidem*, p. 25.

19. *Ibidem*, p. 157.

20. Darío Álvarez Álvarez, *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna*, pp. 264-266.

La naturaleza centrífuga y centrípeta²¹ de la organización en los monasterios occidentales y orientales, parece que encuentra en la Tourette un estado de inquietante amalgama. El claustro llegará a ser el centro y organizador de todas las dependencias monacales en Occidente a partir del s. XI, hurtando esta responsabilidad al templo de Oriente, donde el resto de las funciones se irradian regular o irregularmente sobre él. Asumiendo esta condición, el carácter de los templos expresará razones arquitectónicas diferentes. Así una iglesia prominente y volumétricamente destacada en los primeros, contrastará con un edificio más discreto que se evidenciará, no en su tamaño ni volumen, sino por su posición, disciplinando su volumetría al resto de las construcciones en el segundo. Esta última expresión exige un espacio diferente, un atrio mesurable y cerrado, “¡Oh que cerrados estaban esos santuarios!”²², pero igualmente contenido por un perímetro de edificaciones, donde las circulaciones siempre serán periféricas sobre su interior, abiertas alrededor del templo y cubiertas por el interior de las edificaciones.

La condición estática y privada del claustro medieval occidental, será dinámica y pública en el atrio de Oriente, cualificando las relaciones entre los espacios abiertos y los construidos.

En Ema encontrará la satisfacción de la aspiración humana del silencio y la soledad. Un silencio como norma de comportamiento colectivo, de comunicación espiritual entre los hombres y una soledad anacorética que reencontrará en Oriente, de huída del mundo hacia el desierto, cobijada en la cueva que terminará siendo sustituida por la celda. Estas unidades, al igual que en el Monte Athos, descubrirán en la formalización de un volumen perimetral que libera un espacio interior, un atrio donde “Había un porche de antigua fortaleza y el testero liso de las murallas dominaba las habitaciones celulares con sus galerías abiertas al mar, muy arriba sobre el cielo”²³.

Casi cincuenta años después de su viaje, Le Corbusier concreta la razón arquitectónica de la Tourette, al proponer a Xenakis participar en el Proyecto definiéndolo con la misma recóndita precisión “tengo un convento que le vendrá bien, es geometría pura: un convento de dominicos”²⁴. La condición geométrica, como instrumento, ordenará



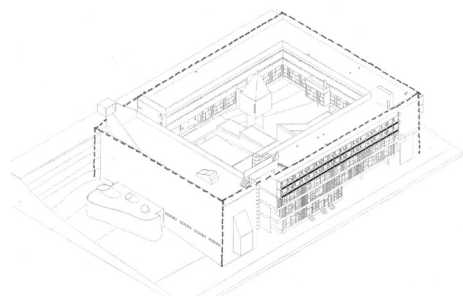
7 Monasterio de Agios Pavlos. [<http://www.macedonian-heritage.gr>]

21. Claudio Connena, *Greek Monastic Architecture: An Organic Proposal*.

22. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*, p.163.

23. *Ibídem*, p.145.

24. Iannis Xenakis, *Música de la arquitectura*, p.105.



8 Sólido capaz de la Tourette. PScarvajal.blogspot.com. Redibujado [José Ramón Sola, junio, 2014]

todas las decisiones del material, donde su claustro no comportará una condición estática sino dinámica, tanto por su forma en *U*, como en la presencia de su sistema de itinerarios, devolviendo al claustro Occidental la condición de *atrio Oriental*.

El templo, responsable de culminar el perímetro del convento, disciplina su volumetría y altura a la virtualidad del *sólido capaz* del conjunto definido por el *atrio* y las edificaciones, ponderando la relación entre lo abierto y lo cerrado. Esta disposición liberará a la iglesia confiándola a su autonomía, en un aislamiento visual que permitirá, no solo su recorrido perimetral sino también su dependencia al orden volumétrico del conjunto, donde el espacio abierto del atrio recupera su escala humana, reconociendo las sensaciones dictadas por *Oriente* donde “desde fuera, solo los atrios parecían a escala humana”²⁵.

La horizontalidad del conjunto simbolizada en el plano virtual completo de sus cubiertas, del “*jardín suspendu*” con las que se materializa, se ve tensionada al asumir la pendiente del terreno en ladera apoyándose sobre *pilotis* que aíslan el convento y lo sobreelevan hacia el horizonte artificial de las cubiertas, hasta el infinito de ese *lugar*, como cuando “un vasto plano horizontal coronaba el cuadrilátero de los edificios y conducía mi mirada hacia muy lejos sobre la mar apagada”²⁶.

Por último, la elección de un único material como el hormigón *in situ*, junto a la expresividad y plasticidad de las texturas conferidas desde el oficio empleado, terminan por configurar la arquitectura de Le Corbusier en las claves de sus propias formulaciones, aproximando al convento a la desnudez material cisterciense y al espíritu de pobreza de las ordenes mendicantes y predicadoras genuinas, donde solo los elementos simbólicos de la tradición religiosa permiten cualificar sus edificaciones como la espadaña, que no torre²⁷.

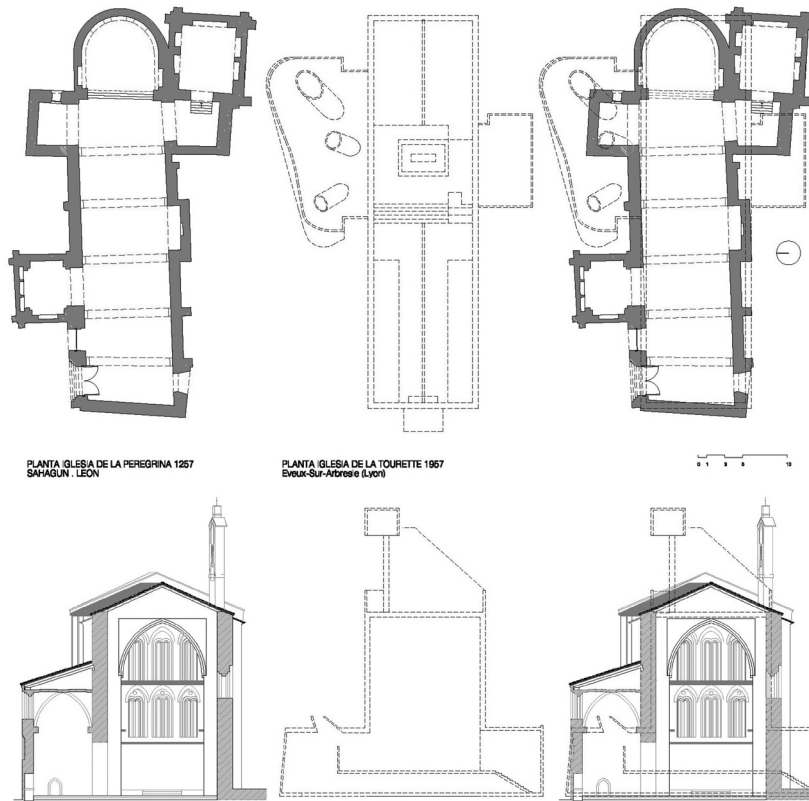
4. La Peregrina y la Tourette

Oriente y Occidente se reencuentran en Le Corbusier, expresándose de forma singular sobre la arquitectura religiosa compiladora de

25. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*, p. 25.

26. *Ibidem*, p.145.

27. José Ramón Sola Alonso., “Restauración del convento de San Francisco de Sahagún (iglesia de La Peregrina) y su transformación en centro de documentación del Camino de Santiago”, pp.110-182.



9 Comparación Planta de la iglesia de La Peregrina (1257) y la Tourette (1957). [José Ramón Sola, junio, 2013]

10 Comparación Sección de la iglesia de La Peregrina y la Tourette. [José Ramón Sola, junio, 2013]

los grandes temas de la existencia humana y esencializándose en la Tourette, en términos de *geometría* y *material*. La Tourette, como aglutinadora de la Historia de la religión particularizada en los dominicos, en las órdenes mendicantes y predicadoras, ciñe sus posibilidades a la interpretación de su forma de vivir la espiritualidad. Le Corbusier ofrece una respuesta sorprendente, pues descodificando la evolución de estas instituciones, fue capaz de reencontrar su origen, el mismo al que permanentemente regresan las diferentes reformas de las órdenes regulares cristianas, en un nuevo capítulo de la Historia. Quizás las mismas razones que llevan al hombre a buscar protección en el reconocimiento de sus propias raíces, de su naturaleza. Y es en este origen esencializado del *silencio* y la *soledad*, individual o colectiva, donde Oriente y

Occidente son uno, donde nacieron las primeras expresiones de *habitar una espiritualidad arquitecturizada* que materializaron la manera de vivir la religión cristiana, los *anacoretas* y los *cenobíticos*.

Estimulados por el grado de esencialización que mostraban tanto la Tourette como La Peregrina decidimos avanzar sobre su análisis comparado. El resultado arrojó un grado de proximidad verdaderamente sorprendente. La iglesia de la Tourette y La Peregrina, entendidas como *Caja de milagros* no solo muestran su filiación a la *geometría*, sino que son idénticas. Se ha representado la planta de Sahagún en el estado de finalización completa de sus fábricas (s. XIV), momento en el que se vieron incorporadas dos capillas, la de los pies del templo y la capilla de Sandoval. Sin tener en cuenta estos espacios, se puede comprobar cómo el templo lecorbuseriano se aproxima con fidelidad al contenedor mudéjar.

Si el espacio de las dos se entiende como auxiliado por sus respectivas capillas o ámbitos de diversas funciones, como *teatro doméstico*, nuevamente la razón geométrica expone un grado de similitud provocador, pues el desarrollo de estos nuevos espacios expresa una gran analogía.

Si realizamos el mismo ejercicio con las secciones de los dos templos, podemos comprobar cómo la altura del templo de la Tourette, recoge la definición del alfiz del arco de triunfo de la capilla Mayor de Sahagún. Así mismo la espadaña principal de La Peregrina, ante la espadaña interpretada en la Tourette figurando una fachada piñón, muestran prácticamente la misma altura.

Las conclusiones sobre esta realidad geométrica y dimensional, entendemos que no se encuentran tanto sobre la identidad que manifiestan, cuanto en un doble reconocimiento.

En primer lugar, la obra de Le Corbusier y el templo de La Peregrina han convergido desde una única referencia histórica y religiosa genuina. Solo se distancian por el paso del tiempo, interpretada siete siglos después la primera (las obras se inician el 1957) mientras que la segunda (fecha fundacional 1257) es expresión directa de esas mismas necesidades, no como referencias sino como hechos de su siglo. Ambas respuestas sancionan una única forma de *habitar la espiritualidad arquitecturizada*,

convirtiéndonos a los arquitectos en *Theorein*, en espectadores de una nueva lección de arquitectura.

Por último y en orden a su materialidad, ambas como hijas de su siglo siguen siendo capaces de asumir la descripción que Le Corbusier realizó sobre la iglesia de Athos:

“En planta como en sección, el edificio se lee de una sola vez, la masa que aguanta y la masa aguantada, paredes tensas como músculos ... y la poderosa unidad de un lenguaje tan sobrio, confiere a la impresión el valor del diamante. Es firme y duro, y sin duda la cristalización de una claridad helénica combinada extrañamente a las indescifrables evocaciones asiáticas”²⁸.

28. Le Corbusier, *El viaje de Oriente*, p.158.

Modern Religious Architecture in Portugal

Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi

Daniela V. de Freitas Simões

1. Preamble

The nominated examples were selected to be read within a broader cultural frame that intertwines identity, supra-symbolism and ideologies while occasionally resourcing to a lens - the printed press as a reflex of societal reception and interpretation of the selected architectures.

Periodicals are a privileged research field and provide a mediated window to the professional and disciplinary fields which in dictatorial regimes, becomes particularly prolific. In addition, such publications provide an insight on polemics as power struggles which can be complemented by popular believes and cults particularly in peripheral contexts.

This essay is part of an undergoing R&D project entitled "The Site of Discourse" (PTDC/CPC-HAT/4894/2012) funded by FCT/MEC and carried out by the Faculty of Social Sciences and Humanities from the University NOVA of Lisbon (Art History Institute: IHA/FCSH-UNL) in collaboration with DINAMIA'CET (ISCTE-IUL). An acknowledgement towards the projects' teams especially the project's Principal Investigator, coordinators and particularly my fellow research colleagues.

2. On cultural stances: from popular construction to erudite architecture

Fatima Sanctuary is a palimpsest of cultural signs and symbols. Its significance as a sanctuary rather than a sum of architectural religious artifacts prevails due to the sacred pilgrimage connotation of the precinct in articulation with its liturgical meanings.

As most infrastructures built over time, the Sanctuary is presently composed of 5 core buildings chronologically distinct and fractured with its territorial planning - which begun spontaneously with the construction of monuments and basic infrastructures to accommodate pilgrims but slowly evolved: overlaying several plans and ideas so to manipulate the territory.

The history of the Apparitions is documented however one must frame its relevance within its context. In 1717 – during World War I – 3 children claimed that an entity appearing in a tree called upon them to be present every 13th of the month for 5 months (from June to October) to pray. During the last apparition the spirit identified itself as being Our Lady of the Rosary and asked for a chapel to be built and consecrated to her. This last apparition took place in the presence of allegedly 70.000 pilgrims and eyewitnesses reports were fully published in newspapers such as “O Século” (for example issue from 15.10.1917 according to reporter Avelino de Almeida), among others along with reports of miraculous cures of sick devotees.

According to Giovanni de Marchi, for two years “people had been leaving gifts of money and produce at the sacred spot as tokens of their devotion and gratitude”¹. - Which were collected by devotee Maria da Capelinha. Pilgrims became restless and it was only when a Mr. Santos donated the land that within a month “a pitifully small chapel was erected” and “As soon as the chapel was finished, someone offered to have a statue made to complete the shrine”².

It was only in the late 20’s that the Bishop of Leiria, D. José Alves Correia da Silva, acting with more caution than popular and republican fanaticism(s), commissioned the Dutch architect Gerardus Samuel van Krieken (1864-1933) – author of “Khayr al-Dîn et la Tunisie: 1850-1881” and professor at the Industrial Institute in Oporto - the project for a Basilica. Furthermore and according to Patrick Silva (2012), he was allegedly referred to by the viscounts of S. João da Pesqueira.

When the architect passed away in 1933, the project was continued by Portuguese architect João Antunes following the original plans. The Basilica operated an eclectic neo-baroque aesthetic paradigm - the frontispiece which became iconic, was designed projecting

1. Giovanni di Marchi, “The crusade of Fátima. The lady more brilliant than the Sun by John Di Marchi”, 169.

2. Ibidem, 169.

vertically with a single bell tower, visually anchored in the Tower of Clerics (Oporto – north of Portugal) which the architect was acquainted with.

He interpreted the visual reference concealing the remaining naves and aisles volumetries while discarding the double tower composition – which was frequently resourced to by Baroque religious architecture(s), particularly in Lisbon and its surroundings. However the eclectic building concealed a quite modern technical solution for the roofing: a reinforced concrete dome as an unpretentious shell (SILVA:2012), calculated in Germany due to the nationwide immaturity in the Civil Engineering and skilled Construction sectors (see similarities in SIMÕES:2010).

3. Ideological shifts and pedagogical role-playing

Within the Sanctuary's planning – an open space pilgrimage esplanade articulating a small chapel and a visually narrow-composition Basilica – the urbanization of the sanctuary's physical areas appeared to be a high-priority project instead of the liturgical space(s).

The planning-designs for basic infrastructure and urbanization were indispensable as the number of pilgrims increased every year and the location of the Sanctuary was peripheral – "Fátima is a village in the very center of Portugal, about 70 miles north of Lisbon. It consists of numerous little hamlets hidden away in the elevation known as Serra de Aire. One such hamlet is known as Aljustrel; and it is here and most especially in the surrounding rocky pasturelands, that our story is centered"³.

Between 1910 and 1926, the country's political system suffered severe alterations as a Republican coup in 1910 deposed the Monarchy. Nevertheless it was struggling to succeed in a country that was economically in debt and rural; and on the other hand, culturally falling behind its European peers as 80% of its population was illiterate and uneducated.

I Republic ordered an immediate separation of the Catholic Church and the State – expelling all religious orders from the territory, confiscating its possessions – and engaged in reforming Portuguese



1

3. Ibidem, 1.

society. However, most republicans did not have a political nor economical referential – as such so-called communist wings were slowly gaining political capital, influenced by international contexts.

Political instability, public disorder and identity/cultural crisis triggered by assassinations and intrigues, particularly in Lisbon – Empire’s capital – originated a right-wing military coup in 1926 that would progressively transit to a dictatorship entitled *Estado Novo* (established by Constitution in 1933 and overthrown by a military coup in 1974).

Within the religious and political context(s), these facts justified the commissioning of the Basilica’s project in 1926 - to a foreign architect – particularly after the bombing of the Chapel in 1922: “[...] on May 6, 1922, two bombs were placed at the Cova, one in the chapel, the other at the holmoak [...]. According to Maria da Capelinha, the bishop then forbade the rebuilding of the chapel”⁴.

In fact, it was due to republican and laic newspapers that Fatima became a phenomenon of Catholic popular faith – while enforcing to undermine the apparitions and miracles as a manipulation, periodicals such as “*O Mundo*” in August 1917 reported the facts in jocosé paragons while entitling “*Impostors!*” – according to the opinion of sociologist António Teixeira Fernandes (MARUJO:2010).

The illuminist pedagogical role the I Republic attempted to assume in order to reform Portuguese society was over-rational in dismissing popular cults/traditions and religious believes while attempting to establish a laic republic.

When prohibiting pilgrimage to Fatima even when it was only a rural landscape with a small chapel, it triggered more animosity and dissidence within the already unstable societal and cultural framing – while allowing the Church to reclaim its base-supporters: the common people – “Meantime the destruction of the chapel had aroused the people to protest to the government, and they determined to hold a great pilgrimage for May 13th of the following year [1923] in order to make reparation to Our Lady for this terrible insult. Some officials tried to prevent the demonstration, but when the day arrived, over sixty thousand people gathered to Fatima to pay homage to their Queen. Fifty years have now passed since the

4. Ibidem, 170.

apparitions occurred and the barren fields on which Lúcia, Francisco and Jacinta used to graze their sheep are now covered with large beautiful buildings. The little chapel can still be seen, but a great shrine in honor of our Lady of Fatima dominates the area, flanked by a hospital, a convent and a retreat house, all of which testify the power and mercy of Our Blessed Mother Mary"⁵

4. Between international modernity and national identity

The same year van Krieken passed away, Portuguese architect Porfírio Pardal Monteiro was contracted to design a parish church in Lisbon - the first to be built within 20 years – once a historical downtown parish sold its church to investors while the meshes designed during early 20th century urbanizations, were being filled by dwellings - hence reinforcing the necessity to postulate modern churches.

Pardal Monteiro had a solid professional reputation in the cosmopolitan backdrop, authoring innovative projects such as the nearby university campus of *Instituto Superior Técnico* (IST). Thus being granted great notoriety from his peers in particular, society in general and also the Public Works Minister, Duarte Pacheco (former director of IST).

Although the architect had never designed a parish church he was commissioned the plans for the *Olivais Seminar*. Lacking modern architectural references in Portugal, Pardal Monteiro frequently travelled abroad to contact his European peers achievements in the architectural field as the Seminar's church demonstrated: designed in the 30's according to Le Corbusier's five points of architecture (CUNHA:2013).

What becomes evident in Our Lady of Fatima is the tension between interior and exterior, producing an iconoclastic stance. While the exterior presents a monumentalized isolated urban implantation, frontispiece and a clear correlation between the volumetries and its functions – altar, secondary chapels in the aisles, nave, and so on – punctuated by an asymmetrically placed bell tower, undoubtedly identifying the architectonic artifact with a religious building. The plastic expressionism of the reinforced concrete is revealed in the parallelepiped form of the central nave (painted white) elevating

5. Ibidem, 172.



2

from the one storey-high stone-based stereobate, and animated by the succession of buttresses and stained glass windows.

In the interior, a historical compromise towards the symbolic identity of a Portuguese Church is quoted. The gothic arches in the central nave along with the painted stained glass windows, cite a Gothic interpretation – reminiscent of the country’s foundation in medieval times – whereas the profuse interior decoration, furniture design, altar’s décor point out a tendency towards *performative* religious spaces.

If the space timidly indicates an interpretation of early 20th century liturgical movements, enforcing to reunite the congregation with the cleric – achieved by the inexistence of pillars or other visual obstacles in the nave – there is however, a formal and traditional interpretation of the programme: hierarchy separation between the altar and the nave and from the lateral aisles.

While Le Corbusier’s influence becomes notorious in *Olivais* Seminar church in this project, Perret’s Notre-Dame of Rancy Church appears to be the reference. Formal options such as the employ of one tower instead of two (as in the original sketches and models) could have been interpreted from Perret’s work (SILVA:1999) - but one must not discard the possibility of acquaintance with Fatima’s Basilica drawings due to personal proximity between Pardal Monteiro and Luís Cristino da Silva.

Both had collaborated in IST’s campus and the former was apparently working in Fatima’s urbanization plans - indicated by the drawings of the Basilica’s façade in his personal archives (at the Calouste Gulbenkian Foundation/Art History Library).

5. Mediated architecture: towards deconstruction(s)

The church project precipitated a vast discussion: in the architectural press the debate was divided between the magazines “*Revista Oficial dos Arquitectos*” and “*Arquitectura e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*” resorting to the binomials International Vs. National, Modern Vs. Traditional.

The latest, although initially stating a “lively interest once it will represent one of the exponents most notorious of Modern Art

in our country”⁶, one month later and influenced by its director Tomaz Ribeiro Colaço, shifted the discourse abruptly – “what was indispensable was that Lisbon, while finding itself, did not lose more; that – as Mussolini searches for a fascist style, undoubtedly Italian and necessarily enrooted in Italy’s past – so did we search for a Portuguese fiction; deep-rooted Portuguese”⁷.

A month from the inauguration, the magazine advised its readers: “How can we accept that in Lisbon and all the country, crates of Moscow, of Munich, of everywhere but Portugal, be risen?”⁸ and the lack of stylistic portugueseness of architecture would unceasingly be pointed out by the magazine, culminating in Colaço’s article for another publication entitled, “New Church, Old Flaws” in which he adjectivates: “The truth is that a grave mistake was committed, and if there is no courage to state it out loud, tomorrow one could think of building another church as ugly as that one”⁹.

In 1939, Colaço published in two periodicals a letter to the Cardinal, stating that all of Lisbon was murmuring the ugliness of the architectonic object but no one dared to speak out in “awe of displeasing such or such entity and mostly, your Eminence”¹⁰. The reference to the authoritarian regime(s) established in the political and religious institutions was openly stated.

“*Revista Oficial dos Arquitectos*” also dedicated an issue to the subject. Property of the Architect’s Union – presided by Pardal Monteiro – the magazine advocated for the project and the architect’s geniality in the programmatic and functionalist solutions. The 7th issue featured the church in the cover and was dedicated to the edifice – hence, consecrating the aesthetic and programmatic compromises of the architect’s work.

While D. Manuel Cerejeira defined the project’s goal to build a “beautiful and modern church”, the argument set upon the assumption that “all artistic forms of the past were modern in its own time. The church of our days should translate, if possible due to its sacred character and cultural finality, the expressions of contemporary art and technique. To blindly copy artistic forms of other epochs is to make oeuvre of artistic archeology”¹¹.

6. [u.a.] “A nova Igreja de São Julião”, 14 - quoted in CUNHA (2013)

7. [u.a.] “Lisboa Antiga e Moderna”, 3 - quoted in CUNHA (2013)

8. [u.a.] “Nacionalismo e Lógica”, 9 - quoted in CUNHA (2013)

9. Thomaz Ribeiro Colaço, “Igreja Nova, Defeitos Velhos”, 11 - quoted in CUNHA (2013)

10. Thomaz Ribeiro Colaço, “Arquitectura e religião - Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa”, 19 - quoted in CUNHA (2013)

11. D. Manuel Cerejeira, “A nova igreja de Nossa Senhora de Fátima”, p. 186 – also referred in CUNHA (2013)

The architect on the other hand, admitted the constraints – a compromise with tradition – when stating that the problem was the simplicity of the programme when facing 2000 years of cumulative examples thereby offering little variations to the plan design but that a renovation of sacred art was intended.

While Pardal Monteiro was moderate in his defense his peers were not - Cottinelli Telmo (magazine's director) stated that "imbeciles" were diminishing the effort of those willing to leave a mark of an epoch - "It so happens that there are too many critics of «Like!» and «Dislike!» but very little architectural critics"¹².

The debate perspired to daily press. "O Século" in 1934 called the project "colossal", an "architectural syphilis"¹³ while "Notícias Ilustrado" proudly advocated as "one of the most modern conceptions of religious art which, as others, evolves"¹⁴.

In 1938, all announced the church's inauguration by his Eminence Cardinal Cerejeira – indicative of the progressively established role of the Church within an evolving dictatorial political regime. Critics such as Leitão de Barros complemented the project linking it to the catholic spirit – "The religious spirit is renovator. What is in general, conservative, is the spirit of religious people. For that matter, the new church of Our Lady of Fátima is right, in our point of view" and "It is then necessary that those whose sensibility for educated or cultured, assume the duty to orientate and instill in the population's spirit that in general is foreign to certain aspects of modern art, the seriousness, depth and nobility of Pardal Monteiro's and his admirable collaborators new work"¹⁵.

Apart from the political and ideological aspects, the church's symbolism detaches from the aesthetic connections drawn by the façades' expressionism and volumetries. It marked an engagement with progress for the Portuguese Catholic Church in Lisbon which was synchronically terminated when the Regime suspended patronage for the artistic vanguards – operating a shift towards instructing the masses (as Leitão de Barros and Raul Lino earlier, had suggested but within another context) the taste for a monumental aesthetics of *portuguese-traits* – that was being formulated in Fatima Sanctuary and soon, across the country.

12. Cottinelli Telmo, "A igreja de Nossa Senhora de Fátima vista por um arquitecto", 3 – also quoted in CUNHA (2013)

13. [u.a.] "O «Kolossal», 1 - quoted in CUNHA (2013)

14. [u.a.] "Lisboa vai ter um templo", 4 - quoted in CUNHA (2013)

15. Leitão de Barros, "Uma nova igreja reúne uma larga série de obras primas da arte contemporânea, que a ornem com sóbria e sentida harmonia", 5 – quoted in CUNHA (2013)

Following the 40's, the architectural and urban planning culture promoted by Duarte Pacheco and engaged by architects such as Pardal Monteiro was dissolved. In the same manner, artistic vanguards and popular customs as promoted by António Ferro were elapsed – architecture(s), art(s) and culture(s) sponsored by the regime were to promote a *transnationalist identitarian character*.

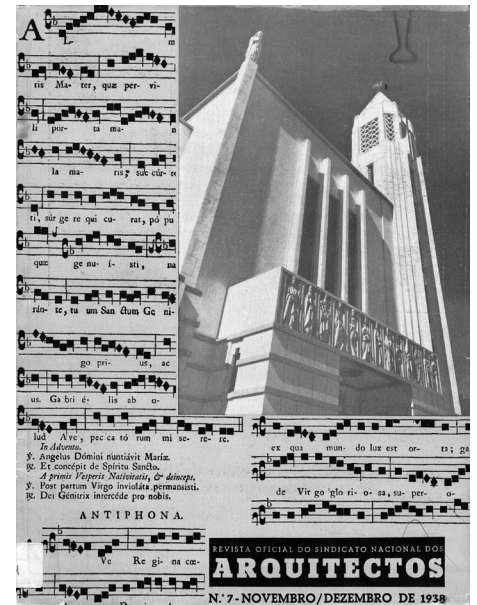
6. On the indoctrination of taste - towards monumentalized architecture

Meanwhile, in Fatima the third official structure for the Sanctuary was being built during the Basilica's conclusion - between 1951 and 1954. Given the dimension of the esplanade in front of the church, the hidebound Basilica lacked the magnificence sought to be appropriate for such a sanctuary and the chapel could not be enlarged because of the pilgrims' devotion to the artifact.

If Pardal Monteiro's project for an urban church and academic campus was satisfactory in the capital city, within the rural countryside and for a devotional international Sancturay, it was not. Vernacular constructions built by the pilgrims were demolished to be replaced by overall planning and edifices, aggregating Catholics from all social strata not only in the services but also in donations.

Architect António Lino, inspired by St. Peter's Square (SILVA:2012), designed a monumental semi-circular colonnade of classicizing lines and Doric references. The horizontality and formal classicism of the structure embracing the neo-baroque Basilica counter-balanced the ensemble. On one hand it brought forward the monumental scale the Regime was imposing in public works and equipments while on the other, was influencing the popular taste and opinion concerning the reunification of Church and State – most of the Sanctuary was built resourcing to pilgrim's donations while the Church acquired the necessary allotments and influences for expanding its authority.

It is also in the late 40's, early 50's that the Sanctuary's esplanade topography is altered, resembling a valley-like topographical slope – similar to IST's avenue *Alameda* in Lisbon – already predicted in



3

the late 30's according to printed albums of the Sanctuary where a schematic plant of Fatima demonstrates the soon to be undertaken alterations.

As the Regime became politically stronger so did the catholic Church in Portugal – the personal relationship between Cardinal Patriarch Cerejeira and dictator Oliveira Salazar – which begun in Coimbra when both were students, translated in mutual benefits for both systems: not exactly overlapping but juxtaposing one another.

As historian Irene Pimentel framed, the Church was able to regain privileges lost during the I Republic while the Regime assured a conservative cultural context sustaining its longevity and establishment up until mid-50.

On the other hand, in a devotedly religious country as Portugal, the Catholic Church could oppose the political regime although it would not be tolerated by the dictator – as several episodes within historiography have shown, particularly the intellectual clashes between Salazar and Cardinal Cerejeira.

As Fatima's aesthetic for monumental taste was being disseminated in the lower social strata as a cultural reference, it also contaminated in the inverse logic high culture and architects. During the 50's parish churches were built in Lisbon's modern neighborhoods according to an upgrading of the *portugueseness* traits of nationalist architecture - discussed in the public sphere during Pardal Monteiro's project for Our Lady of Fátima.

7. Progressive Catholics: on the demise of conservative cultural context(s)

The renovation of religious art and architecture which was at an apparent standstill since the Church of Our Lady of Fatima, was institutionally reawaken in the 50's by the Movement for Renovation of Religious Art (MRAR).

MRAR was officially created in the Fall of 1952 – the same year Fatima's Basilica is inaugurated (although apparently finished since the late 30's) and a year before the conclusion of its colonnade. According to MRAR's expert, José Pereira (2000), its creation was

the product of the interest of a “committed group of catholic artists in elevating religious architecture and sacred art to a higher dignity and plastic quality in Portugal”¹⁶.

Its first initiative was an Exhibition of Contemporary Religious Architecture. From the exhibition, a catalogue-manifesto in which the organizers stated to “(...) openly speak. [while in concern of the architecture problematic] that we do structure in the observation and living analysis of Tradition – so frequently invoked, but not at all followed and even less respected”¹⁷.

In a concerted and parallel reaction, a petition was delivered to Cardinal Cerejeira opposing the future church of *S. João de Brito* in *Alvalade*, authored by architect Vasco Regaleira and previously published in the catholic newspaper “*Novidades*”. Some of the petitioners, composed by future parishioners were also involved in two communicating spheres: the printed press and political opposition to the Regime – which in the 50’s had the repressive *machina* established and transversal to all societal quadrants. For example, police persecution, censorship, torture and incarceration were the macro-instruments employed against political opposition within a wider micro-web of individual surveillance infiltrated in each organization, institution or community.

In a dawdling political shift, MRAR’s statutes were approved by decree in 1956. Cardinal Cerejeira nominated Reis Rodrigues as the Portuguese Catholic Church’s representing in the organization but soon enough he was replaced by the priest, architect, and MRAR founder, João Almeida.

MRAR organized meetings, exhibitions, workshops and most significantly created a printed vehicle for its dissemination – *MRAR Bulletin*. The periodical narrated and discussed artistic, architectural and pastoral novelties while aggregating the Catholic Youth Movement and MRAR’s intents for renovation – political, architectural and liturgical.

Although suspended between 1958 and 1961, *MRAR Bulletin* resurfaced in idiosyncratic sociopolitical and catholic context(s). The Secretariat for New Patriarchal Churches was legally constituted (1961); arrangements for the construction of Bragança’s Cathedral



4

16. João Pereira, “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa e o papel artístico e pastoral do seu Boletim”, 435.

17. Ibidem, 433.

were taking place; a competition for a parish church in Lisbon was being prepared (since 1956); educational and research institutes were appearing in Lisbon such as the National Laboratory for Civil Engineer (1946), the Calouste Gulbenkian Foundation (1956), the primitive Catholic University of Lisbon (1967); cultural contexts were also changing with the creation and rapid expansion of communication vehicles such as the replacement of cinema, radio and newspapers by TV – which at the time, was circumscribed to a single national channel; in the colonial panorama, Portugal had already lost its Indian territories and in Africa, civil war was eminent (1961). Furthermore, in 1958 a non-official candidate for elections was presented, reuniting the opposition against Estado Novo and ten years later, Salazar resigned his position and was replaced by Professor Marcello Caetano.

The provocative attitude of MRAR camouflaged in the artistic and “Christian” (not Catholic) faith of its members, supporters and patrons becomes as symbolic as the landmarks (Architecture) by them promoted. In historiography, it demarks an opposition to the Regime and Portuguese Patriarchal association with it, in binomials – Progressive Catholics vs. Conservative Catholics, Centralized Power vs. Peripheral Opposition – and also an ideological duality in the cleric and architectural spatiality: “House of God” vs. “House of the Christian Assembly” – which in 1967 would translate in “House of God’s People”¹⁸.

8. Two churches, one manifesto: Church of the Sacred Heart of Jesus and Bragança’s Cathedral

Although there are correspondences between the adopted strategies, mechanisms and symbolic influences, both churches fell apart in crucial points. One was intended to be a parish church in the capital, the other a Cathedral in one of the country’s poorest and most underdeveloped inner rural areas; one was to be financially viable by parishioners’ contributions, the other by the Regime and the Church; one was highly media-covered upon inauguration, the other during its project-competition since one was built and the other was not.

18. MRAR – *Boletim*, 2ª série, n. 1 (Janeiro 1967)

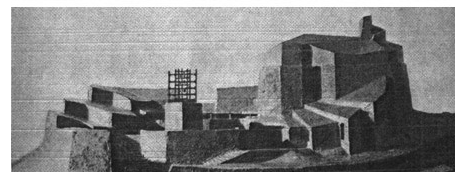
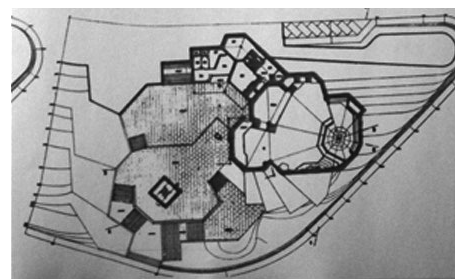
In 1956, one of Lisbon's parishes decided to build a new church to provide conditions for the liturgical celebrations. For the architecture project the Secretariat for New Patriarchal Churches opened a competition with the support of MRAR - which immediately promoted a workshop of religious architecture and art towards prospective candidates. The competition's regulations were announced in 1961: 66 architects enrolled but only 14 teams presented their plans.

In 1962 the winner was published in MRAR's bulletin¹⁹ and submitted projects were presented in a catalogue and exhibition. The winning team was formed by the architects Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas, Vasco Lobo and Vítor Figueiredo (trainee architects Luís Moreira and Pedro Vieira de Almeida), civil engineer Rui Júdice Gamito and priest Avelino Rodrigues as a consultant (most of them MRAR members).

Meanwhile, in Bragança, bishop D. Abílio das Neves announced during Lenten Pastoral (1960) his desire for a Cathedral. Financially partnering with the Calouste Gulbenkian Foundation and ideologically with MRAR, a competition (1963/4) was opened for the cathedral's project – the first Cathedral to be built in Portugal in 400 years. 11 projects were presented for evaluation and the first prize was awarded to the team Francisco Figueira and Vassalo Rosa, sculptor António Alfredo and priest Albino Cleto, as a consultant.

Competitions for architects' teams provided a semi-democratic option rather than commissioning directly the work. However, the political context in both cases was of a dictatorship and its ajar-opposition – hence, even though the juries were somewhat impartial, the Regime could always veto the decision-making process; but a given jury could also benefit a given team. Possibilities reveal how the decision-making process could be manipulated towards political ideology, particularly in the reviewed context(s).

Both architectural projects explored the constraints offered by the implantation sites - which were of steep topography - the functional programme was very similar, anchored in the concept of "parish city" – a multitude of articulated and juxtaposed spatial-functional demands that supported the Church in its doctrinarian and pedagogical mission as well as reuniting the congregation outside



5

19. MRAR – *Boletim*, 2^a série, n. 15 (Novembro 1962)

liturgical services. Theoretically, both were following the renovation liturgical movements of the II Vatican Council (1961) anchored in R. Schwarz and his rationalist churches' spatial solutions²⁰.

8.1 Church of the Sacred Heart of Jesus

Architecturally, it intended to be an urban monument and a cultural landmark – in construction, engineering, sociologically and liturgically – it also intended to be a turning point for mentalities. It engaged a modernist aesthetic approach deconstructing the myths surrounding pre-fabrication – which was referential at the time but considered to be too repetitive in its modulation.

The plasticity of the exposed concrete construction could hint a *Brutalism* influence but in particular it indicates the concern of constructing an edifice that came to satisfy the sociological needs of the Modern Holy Church – without citing nor quoting any past, national or regional influences. It was a cosmopolitan building, almost *avant-garde* for the time it was planned that when it came to be inaugurated, it provoked mixed public reactions.

Its implantation contradicted built projects of the same period in Lisbon. Instead of isolating the ensemble in the urban lot it was confined within its limits, opening to the city by a multi-platform stairway leading to the building's entrance. Inside, the trapezoidal display of the religious assembly around the altar dismissed any visual or architectural signs of separation between a pastor and its flock.

Nuno Teotónio Pereira, leading architect, was an experienced architect and was also one of MRAR's mentors/president and a known political oppositional protagonist of the Regime (he was several times incarcerated) and a member of the Progressive Catholic Group, Pragma, LUAR and National Centre for Culture.

The church-project became an opportunity to reflect on the theoretical researches the *atelier* performed provided by the architectural cultural framework of the 60's²¹. Their main goals were to respond to the needs of a Catholic Church that was progressing and that intended since the beginning of the 20th century, to perform a greater proximity to the congregation – hence, the architects

20. Luís Martins Aparício, "Como será nossa nova igreja?" – published an article illustrated with Schwarz's church of St. Anne, in Düren, Germany while explaining the new church was to be a space where the Congregation and the Ministers would become an Organized Corpus in perfect unity hence, a modern church; the same photo was published in MRAR - *Boletim*, 2^a série – consulted in Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library and BNP.

21. Nuno Portas, "Testemunho de um dos autores", 176-177 – press clipping at Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library.

designed a radial disposition of the architectural programme that could unite the congregation in an *ecumenist* spatial solution while creating an urban testimonial within the consolidated city mesh.

8.2 Bragança's Cathedral

The adopted display of programmatic elements was based in a spiral design to overcome the topography, assure access and connect all elements. Within the liturgical space, the assembly was designed in a trapezoidal scheme – somewhat similar to the previous one – and the focal viewpoints guided towards the altar which was placed higher than the congregation.

The volumetries unlike the prior example lacked a united and integrated ensemble – its exterior appearance was of a sculptured plasticity and expressionism, struggling to integrate historical and regional references - pointed out by the isolated disconnected architectural object within its surroundings. The architectural aspects however, brought forward the importance of interpreting regionalism without engaging in traditionalism – a path being mapped by the Architecture School of Oporto: namely, early-century architect Carlos Ramos whose pedagogical role was continued by architect Fernando Távora (a lecturer within MRAR's pedagogical system).

The project was vetoed by the regime. Using the legal mechanisms available, Salazar considered the financial investment excessive for a project that, according to the report issued by the Council for National Education, was “in rupture with the tradition of beautiful compositions and oeuvres of the past; lack of unity, harmony and simplicity; no evidence of exalting the utilitarian and functional truth; no use of regional materials”²².

In overall: the project did not address the national aesthetic(s), ideologically promoted by the Regime; on the other hand, it would come to be a sign of the ajar-opposition using the Regime's own strategy – building a symbolic-ideological monument and landmark.

While the Church's official positioning remained to some extent alienated from the debate, priest Manuel Mendes Atanásio wrote a

22. “Sobre a nova Sé de Bragança”, 825.

letter from Florence in which he expressed his opinion: “Do not go to Switzerland to get a Cathedral for Bragança, but take to Bragança a sign of simplicity, of color and light, which can be a message of joy and not of terror, although named «sacred»”²³. This letter indicated the misinterpretation of the project in terms of its exterior appearance while reinforcing the II Vatican’s Council message of renewal. Either way, on 20th February 1965, D. Abílio Vaz das Neves resigned from his position and the architects were still advocating in public their claim to building Bragança’s cathedral.

9. Ephemeres and symbolic architecture: the printed media

While architects such as Fernandes Caravana and José Porto critiqued the jury’s decision for the parish church’s project: “We would be ashamed of such an oeuvre if in a bad moment, had been by us conceived”²⁴ and furthermore, the competition itself – hinting the possibility of biased assessment.

On another note, the tabloid “*A Capital*” published in 2 issues a structural critic to the built church. Architect and art critic Pedro Vieira de Almeida (who collaborated in the project) performed an essay-review of the project’s architecture and significance within the cultural landscape without resorting to nominative taxonomies such as the ‘likes’ and ‘dislikes’ featured in Pardal Monteiro’s reviews – rather focusing on spacial analysis and reinterpreting the teams’ decisions towards the built object. Vieira de Almeida’s critical reviews and spatial analyses remain the most informed and (a) political spatial essays of Portuguese architecture - reinforcing the pedagogical, ethical and social role of architects/architecture and particularly: *of those who judge Architecture*.

*Arquitectura*²⁵ published the results of both competitions immediately: firstly involving architecture competitions which according to its editorials were exemplary - as we have hinted why. Secondly, the magazine’s editors and collaborators were members of MRAR - henceforth promoting and divulgating its initiatives and accomplishments, on one level; an on the other, reacting against the political, social and professional context(s).

23. Manuel Mendes Atanásio, “O «caso» da Sé de Bragança: carta a João Valério”, 4 – press clipping at Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library.

24. Fernandes Caravanas e José Porto, “O concurso de anteprojectos da Igreja do Sagrado Coração de Jesus” – press clipping at Fundação Calouste Gulbenkian/Art Library.

25. “Concurso De Anteprojectos Para A Igreja Paroquial Do Sagrado Coração De Jesus E Seus Anexos : Acta Do Júri”, 11-30.

The same publication would comment the sanction to Bragança's Cathedral in punitive terms in a later issue, commenting on the political veto of the project and its implications for the professional class. Magazine "Binário" which had not previously published the project did not engage in the polemic once the editorial culture of the publication was as neutral towards the Regime as it could be. The editor in a note published, explained to its readers that the periodical had not previously presented the work because of its "lack of simplicity and several aspects of functional nature that do not preclude the work to be considered as a «sculpture» but offer us reservations whether it is «architecture»"²⁶.

Instead, the magazine published an exposé in form of a letter in which the architects cited the positive reviews published (mostly, in cultural and specialized periodicals) as well as expert's opinions in favor of the project. They carried on reviewing the administrative process that led to the project's demise and finished critiquing the arguments presented as well as the terms in which an architecture competition was dismissed by political institutions contributing to the frustration of the professional class' aspirations – which could be translated in the continuous constraints imposed to architectural exterior designs in terms of aesthetics.

The same letter was published and disseminated in daily press. Some of these media which had only ran news concerning the governmental decision, extensively published the letter and interviews with the authors²⁷.

In the specific case of the Cathedral, architects with the engagement of journalists and art critics brought the polemic into daily live, looking to influence the public's opinion. As we have been reviewing, this strategy was adopted – in conscious or not – in all of the above mentioned examples.

Neither the Cathedral nor the project were taken further and in 1987 the debate would be re-engaged with a new attempt to build it - using the 60's project.

20 years later, the constructions site was different, the Pastoral and Liturgical strategies as well. The cultural and political backdrops had changed (in national, colonial and international contexts) and

26. "Sobre a nova Sé de Bragança", 824-825.

27. published July 1965 in the following periodicals: *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *Novidades*, *Jornal de Letras e Artes*, *Mensagem de Bragança* – Cf. MRAR – *Boletim*, n. 28 (Julho 64/Dezembro 65)

the project was inadequate even with the suggested alterations – as a new generation of architects and critics stated in newspaper *Expresso*²⁸ in 1988.

On the other hand, alterations to the Apparition's Chapel were being introduced precisely in this decade to welcome the new pope John Paulus II – a feverous believer of the Fatima miracles.

9. Afterword

The aesthetic aspects concerning the exterior of modern churches and its urban implantations were apparently the most polemic aspects of the projects even if at the time it were also some of the most creative solutions. Modernism was (mis)understood as Modern or the Architecture of its own Time – employing the technical, functional and spatial solutions of contemporaneity in opposition to historical expressions and techniques.

Therefore, the liturgical interpretations of the sacred spatial practices and cult performativity in each decade along with the cultural background(s) contributed to the supra-symbolism of each church – more often, its projects than its construction.

The differences in hierarchical importance of the examples illustrate these engagements and compromises towards modernity. While parish churches in metropolitan and imperial context(s) offered a greater possibility of aligning with the international debates for or of Modern Architecture, a project for a Cathedral was intended by the regime to comply not with such paradigms but with the monumentality and hyper-symbolism of traditionalist and nationalist traits of former catholic designs. And the same was to occur within the context of a pilgrimage sanctuary where devotees from lower to aristocratic classes migrated to – national and foreign.

Although at Fatima's sanctuary the general ensemble appears to translate some unity, it is precisely the numerous temporal layers of construction that represent a sacred symbolism – spirituality is achieved in the arrival at the sanctuary after pilgrimage and praying individually - not in the sensorial and unitarian experience of the liturgical spaces. Therefore, the precinct supported different

28. João Vieira Caldas, Paulo Varela Gomes, "Vinte anos depois", 44.

architectures and buildings – which is evident in the last built ecumenical space inaugurated in the 21st century; and incongruent urban or zoning planning throughout a century now. Collective memory of early constructions (and demolitions) or landscape surroundings has diminished since mid-century up to the present time.

Finally, the macro-contexts within which Architecture and architects operated: political regimes and ecclesiastic backgrounds: constrained and constraining societal interpretation and critique within each case - henceforth, engaging in a crescent fissure between discourse(s) and artistic practices.

Innovative and renewed mentalities were required to *judge* each project/architectural object as the media exposure of the case-studies (by excess or inexistence) infers. As such, these examples (re)present contemporaneity as symbolic-spatial-modern artifacts. Spatial not for tackling with designing functionalist spaces in articulation with the programs and ordered guidelines; but due to symbols and signifiers as cultural landmarks of national identity, political construction of myths, international interpretations and contaminations in order to provide chain action(s)-reaction(s). Modern(isms), Architecture(s) and Symbolism consecrated in four *tempi* of one composition set upon several ensembles of instruments with creative arrangements that perform a symphony that could be entitled “ideological architecture(s): cultural manifest(s) towards modernity”.

Timelessness of symbolic space in religious buildings

Paula André; Fátima Filipe

In the first half of the twentieth century, Portuguese architecture was modern and traditionalist. Considering the international wave of modern architecture Portugal like other countries of Europe searched for a national architecture. The fundamentals and the tools to build a modern Portuguese architecture, as well as the intense debate around these two operative concepts that materialize into an exemplarily and symbolic space of modernity: the church of Fátima. In 1933 the Patriarchate commissions architect Porfirio Pardal Monteiro (1897-1957), the design of the new Church of *Nossa Senhora do Rosário de Fátima* to be built in the *Avenidas Novas* (new avenues) of Lisbon. For this project the architect Pardal Monteiro had the support of his colleagues Raul Rodrigues Lima (1909-1980) and Antonio Couto Martins (1897-1970) and two architecture students who worked in his studio: Faria da Costa and Fernando Batalha. For the constructive and iconographic program Pardal Monteiro had the support of the Benedictine monk Don Martin from the Mont-Cesar Abbey of Louvain, and also the collaboration of sculptors and painters that translated this church into a true "synthesis of the arts" according to the Corbusian description. The church structure built of reinforced concrete and lined with limestone and marble, assumes its volumes which are well established and accentuated by a flat roof deriving an influence from the church of Notre Dame de Raincy (1922-23) by architects Auguste and Gustave Perret. The architect Pardal Monteiro stated that he wanted to provide a service to the nation and national art, by conceiving a rigorous design based on tradition but a

progressive building representing the most advanced and technical possibilities of their time¹. The church affirms a deep constructive sincerity and “a scrupulous care to acknowledge frankly what is utility or necessity, and the concern of giving each useful and necessary element expression acknowledging her purpose with the elegance and the values from the aesthetical point”². Stil, the architect considered that he had designed a church that did not exclude certain traditional and local elements: wanting to make a “modern Portuguese church”³.

In 1933 the Government leader António de Oliveira Salazar (1889-1970) in his speech at the inauguration of the National Propaganda Secretary, created with the goal to create, develop and promote one art with markedly national character, states that: “great mission holds about you the Secretary – even if only what interest is national, because everything that is national will interest you”⁴. Already in 1932, Oliveira Salazar, attaching great importance to architecture, looking for a new image of the regime, and investing in public buildings, stated that it would be an excellent time to give a certain unity to the official architecture. The modernist writer and journalist António Ferro (1895-1956), the conciliator of the modern with the traditional, *metteur en scène* of popular culture, who knew well the *mussolian* model, proposed the creation of a new style, unmistakable, but Salazar replied, “away from me the ridiculous pretense of creating a style or a style to inspire. I’ll be glad if the works are to be portuguese or simply beautiful...”. He complained that the portuguese architects strove not more on creating “a type of buildings, for public buildings, which is within our time, but simultaneously within our race and our climate”. Noted that the architects followed with “too much subservience, the tendencies from abroad with little concern to their adaptation to our environment”⁵. “O Século” newspaper releasing news of the building of the church, stated that it was the “first major religious building constructed in modern style in Portugal (...) the most bold architecture work of our time in Portugal, and the first that despite its modern structure corresponds inside, all the liturgical prescriptions `even considering that it was´ always

1. Porfírio Pardal Monteiro: “A Igreja Nossa Senhora de Fátima”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, (Lisboa), nº 6, (Agosto / Outubro, 1938). p.192-211.

2. Memória descritiva, Processo de Obra nº 47 105, 1934, Arquivo Municipal de Lisboa.

3. *L’Architecture d’Aujourd’hui*. Nº 6, (Maio, 1934), p.89.

4. “António Ferro. Biografia”, in, *Fundação António Quadros. Cultura e Pensamento*. Acesso a 13.06.2014 [<http://www.fundacaoantonioquadros.pt>]

5. António Ferro: “Salazar princípio e fim” in, *Salazar*, Lisboa: Edições do Templo, 1978. p.203.

in the religious monuments that the civil and military architecture received inspiration"⁶.

But although in 1938 the Church of Fátima have received the Valmor award, its construction had generated controversy. The Lisbon Patriarch Cardinal Manuel Gonçalves Cerejeira (1888-1977) by announcing the construction of a modern architecture church designed by an architect who had declared to be laic⁷ created a particularly active environment of rejection in the figures of the writer and lawyer Tomaz Ribeiro Colaço (1899-1965), President of the National Society of Fine Arts, colonel Arnaldo Ressano Garcia (1880-1947), the architect Raul Lino (1879 - 1974) and Oliveira Salazar who considered bold and uncharacteristic Church. To Tomaz Ribeiro Colaço the "New Church is ugly, very ugly. (...) We must say it quietly so that the error is not repeated". Error accepted because the church had been erected in the "Avenidas Novas" (New Avenues) zone "of unbearable ugliness"⁸. In an open letter to the Patriarch Cardinal, Ribeiro Colaço said: "from the New Church is entirely absent the portugueseness - and because the beauty of any large building have always been, and they will be, essential characteristics certain obedience, certain interpretation, certain reflection, some imponderable fusion between the material volume that was erected and the climate, the atmosphere, the history, the language, the land, the colorful spirit of the nation where it was raised" . The Lisbon Patriarch Cardinal did however defend the work of the architect Pardal Monteiro in the *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos* by stating:

"we desire to erect the new church of Nossa Senhora de Fátima, if it would satisfy these three conditions: be a Church; be a modern church; be a beautiful modern church. About being modern, we would not expect it to be anything else. To blindly copy from other art forms, would make the work artistic archeology, but certainly not living work of art. It is no wonder that artistic renewal in the new Church, is done amidst protests. We're never introduced without the art forms, subject (as all that is human) to fatal changes of time"¹⁰.

6. *Jornal O Século*, 12 Outubro de 1938.

7. Pardal Monteiro invited the Belgian Monk D. Martin and his aide tried to be updated of liturgical renewal movements through the Renewal of Religious Art (MRAR).

8. Tomaz Ribeiro Colaço: "Arquitectura e Religião. Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa" *A Arquitectura Portuguesa*, (Lisboa), III série, ano XXXI, nº 47 (1939), p.19-22.

9. *Ibidem*, p. 23.

10. "Cardeal Patriarca (D. Manuel Gonçalves Cerejeira)", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, (Lisboa) nº 7, (Novembro / Dezembro, 1938).p.186.

This debate would lead that the *L'Architecture d'Aujourd'hui* magazine published the *Nossa Senhora de Fátima* Church, and the very Pardo Monteiro claimed that what "is most typically modern in the new church of N. S. de Fátima is not as many, if not almost all, suppose, its plastic expression but interpretation of the program, which may be aptly translated when the requirements of liturgical order for each of the elements are known that, under the functional point of view, makes up a church"¹¹, this is, reviving the modern, referring to the modern and portuguese.

To this environment of rejection, the use of reinforced concrete, consequent outward expression of the flat roof contributed greatly and was taken by the conservative sector of the regime and the church as a foreign symbol of modern architecture. In the first half of the twentieth century, the flat roof was the image and symbol of modern international architecture, this is, of the new architecture. His refusal and the use of a traditional pitched roof was understood as a conservative, nationalist and anti-modern attitude. In this context we find, first defendants of the flat roof, that enjoy the fresh air, the sun, good views, exercising, taking breakfast, dance. On the other hand, those who viewed the flat roof as meaningless to the current housing that had logic in southern countries, but did not make sense in Northern and Central Europe, where it is necessary to protect from rain, snow and ice. They also emphasizing the banality of horizontal coverage and refusing their systematic adoption. This demonstrates that modernism claimed the flat terrace as one identity element of architecture, that is going to be present either in the arguments to support or the arguments against, and the dilemma of the flat roof is directly related to the clash of modern architecture versus traditional and international architecture versus national.

Thomaz Ribeiro Colaço, considering the features of modern Lisbon had acquired a foreign character, stateless, asked: "how can we accept that in Lisbon and across the country that we stack up crates of Moscow, Munich, from everywhere less than Portugal?"¹². The critical to the import of foreign models and the fight against the architectural uniformity was also present in *Arquitectura Portuguesa* magazine, where we find this complaint:

11. Porfírio Pardo Monteiro, op. cit., p.192-211.

12. Ribeiro Colaço, *Arquitectura Portuguesa*, (Lisboa), nº 38, (Maio, 1938). p.9.

“the modernist architectural feature of the art, see a building in Paris, London, Moscow, New-York, Lisbon or Beijing, is seeing nearly a standard-type stabilized by routine, by plagiarism or by conventions that limit the ability to create and compose, following an individual expression. Smaller countries, like ours, are the most affected by the restriction of the medium and therefore we have not seen a feature creation that has not been imported from abroad”¹³.

But the truth is that this debate would lead to the following year, Colonel Arnaldo Ressano Garcia had manifested against the participation of great modern artists in the *Exposição do Mundo Português* and all were “advised” to produce portuguese art.

However, Pardal Monteiro considered that the modernity of the new church stemmed from the interpretation of the program, the requirements of the liturgical order that translated into the composition of the interior space, revealing an abiding pattern and continuity with tradition. The spacious interior of the church updates the basilical plan from the early Paleochristian era. For the architect that aspect of the project was the largest architectural problem that he had studied, not because of the complexity of the program, but by extraordinary simplicity and abundance of accumulated examples over two thousand years.

For the architect Pardal Monteiro, the challenge of the project of the Church of Nossa Senhora de Fátima, was also to be an exercise of thinking a symbolic and liturgical space, about the various historical examples of religious architecture that marked the different historical eras, an exercise of synthesis that resulted in the work built and launched the discussion on religious and on the modern architecture in Portugal.

The case of the Church of Nossa Senhora de Fatima demonstrates that the symbology of a religious space comes from the permanence of a character defined and established in paleochristian period and that became timeless. Is this timelessness, underlined by the architect Pardal Monteiro, which we intend to bring to today Lisbon.

So, this study case is an opportunity to analyse the continuity and timelessness of the morphology of the religious space. Our goal is

13. Axial: “A Liberdade na Arte”, *Arquitetura Portuguesa e Cerâmica e edificação Reunidas*, (Lisboa), Ano XXVIII, 3ª série, nº 9, (Dezembro 1935), p.9.

to advance this analysis by presenting an interrogative academic exercise of a project of a symbolic space with the challenges raised by the building of a church in the 3rd millennium.

Taking advantage of an exercise launched within the Final Project of the Master of Architecture of ISCTE-IUL, whose subject was *The Architecture and the City: What if the entire central area of the Portela Sacavém was destroyed by a disaster*, in 2014 Fátima Filipe projected a church (*Parish and Social Complex of Portela Sacavém*) to be built in *Portela Urbanization*. Portela Sacavém Urbanization is located on the outskirts of Lisbon, near the airport, and was built between 1965 and 1979. The author of the project was the architect Fernando Silva (1914-1983) that designed a satellite urbanization where he searched for ways to respond to modern life.

The project *Parish and Social Complex of Portela Sacavém* that we present, reflects the study and reflection on the symbolic space over the liturgical space, like the project of architect Pardal Monteiro for the church Nossa Senhora de Fátima. But in the case of the project that we have developed and present, given its hypothetical nature, was carried out a bit like the utopian projects of the architects of the Enlightenment, which developed projects as a pretext for an exercise in architectural reasoning. Thus, the project presented here also allows the questioning of various contemporary problems of the church of the third millennium and continue the discussion of the religious symbolic space.

The interest and curiosity about the development of the hypothetical design of a symbolic space, begins with the interest in the history of religious architecture, that is always changing through ambiguity and continuity. The draft of a symbolic space par excellence such as the religious space requires a thorough simultaneous knowledge of their past and the present, in terms of architecture and also liturgy.

The liturgy, with the passage of time was adapting and modifying itself according to the evolution of society, while looking for elements that express the sensible world and “help in living it together”¹⁴. The developed project is based largely in parochial and social services, as more Catholic religious spaces of the twenty-first century based on their community service, not only in religious act, but mostly in

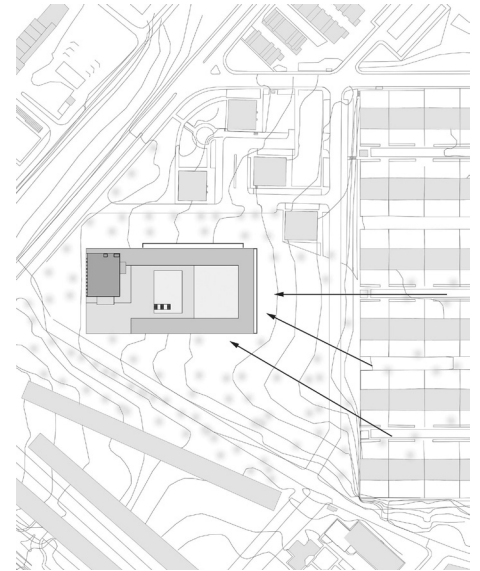
14. “Artes menores ao serviço da liturgia”,
Movimento de renovação da arte religiosa:
Boletim. p. 1

supporting society and its parishioners. This social and community aspect of religious spaces, which has emerged in the twentieth century, comes also in support of the Catholic religion, trying to evict a non religious act from the society, but instead, has it's support on their various stages of life. The religious act not only passes the symbolism of the act of celebration, but also for the symbolism of solidarity and the participatory act in a society and community.

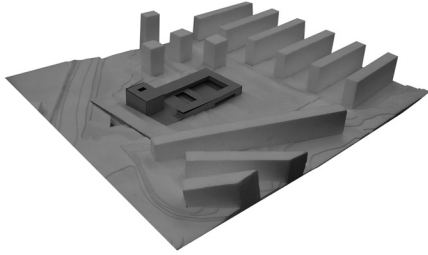
In the third millennium, the act of solidarity and participation to the community in different areas has a very symbolic character to the population, so it has an impact on daily life. It has a practical symbolism, mutual support, humanitarian and real, unlike the religious symbolism of space, a symbolism of faith, transcendence, unrealistic, theoretical and psychological, sensory symbolic facts, in which increasingly denotes a decrease in population and believer of Christian faith, and the social and community aspects also help to create a more believing community in Christian symbolism.

The site setting of the Parish and Social Complex of Portela Sacavém (Fig. 1) is sustained in the orthogonal language of urbanization, creating continuous lines from the residential buildings, where the extension of a void between them ends at the beginning of the public building. It is envisioned that the entire project is surrounded by a green structure that separates a little, the religious building of its surroundings and attempts to emphasize a certain character of internalization, trying to break some visual relationships.

The program is divided, in a general way into areas of social support, parish and church spaces, and distributes mainly on two levels (Fig. 2). According to this phase of the exercise, the first level is the arrival of the parish / community center that is facing towards Portela. On this level most public program develops. The exterior is composed of two cloisters, a first more exteriorized to stay and pass, that is open to the exterior through two of its sides, which are marked by a rhythmical sequence of blade pillars that allow permeability and at the same time block certain angles of view. It is from this first cloister that views towards the rooms of sunday school and youth activities. The second cloister is where is the main entrance and where it's possible to access the upper level by an exterior staircase. This cloister



1 Site setting of the Parish and Social Complex of Portela Sacavém [Drawing made by Fátima Filipe, June, 2014]



2 Parish and Social Complex of Portela Sacavém model [Model made by Fátima Filipe, April, 2014]

is marked by round pillars that punctuate a rhythm. The distribution of spaces in the cloister where the project is rhythmically referenced is a symbolic act that reflects an element that accompanies various stages of religious architecture, where the cloister is a timeless topic that was being discussed primarily in convent projects. The pillar / column that continually have structural function but at the same time marking paths, enclose spaces, appeared before the early Christian buildings, are also timeless elements used in architecture. On the second level are the most private and administrative activities on which stands the church. The building forms a U shape, where the Church is at the highest point and at the end of one arm and its volumetric stands out from the remaining set.

One of the principles of this exercise is that the building turns on to itself, where the exterior walls don't have visible openings. All the openings that can be observed are facing inwards. The northern facade openings were thinking to input light and ventilation, but the same are concealed by an indented plane.

In 1957, according to a ministry of religious art, published in the 4th *Boletim do Movimento de Renovação de Arte Religiosa* offprint, Lisbon Patriarch Cardinal Manuel Gonçalves Cerejeira said that despite various disagreements with modern architecture in religious space there are values that can say "modern". These values are most notable from notions of functionality of the church space, and based on the response of the temples to the convenience of the faithful, so that they have better vision and can participate in the religious act. According to the statement quoted in the report "may a a modern church shine by the beautiful simplicity of its lines, but which should escape bad taste in ornamentation and avoid the reflection of egligence in its design and implementation"¹⁵.

Regarding the actual exercise of the church space, its higher volume is idealized for different reasons: to stand out from the rest of the project, to be seen from a long distance, so that the interior space is amplified, and finally acquiring a monumental spatiality that rises towards heaven. Opposite the entrance is planned a reception area and a churchyard. The shape of the church is based on two of its sides in a mirror of water whose entrance is created

15. "Pastoral sobre Arte Sacra", *Movimento de renovação da arte religiosa: Boletim*. Separata p.3

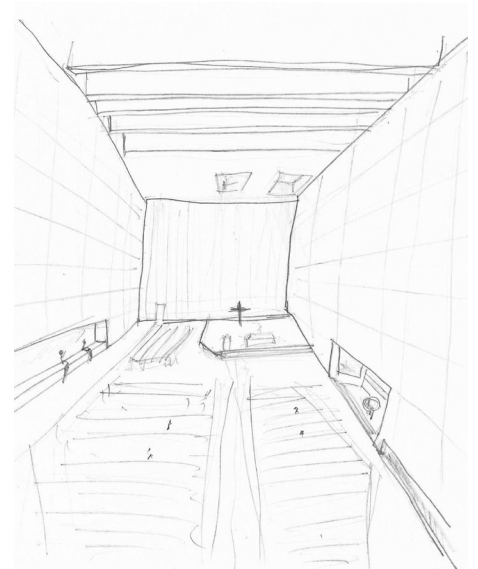
by a wide walkway above it. Water is used here as an expression of purification on the way to the liturgical act, and a symbol of transcendence, due to its floating appearance.

The present baptistery is characterized by an exterior volume regard to the main volume nearby the water and located on a lower level of the church floor. This looks for a visual relationship with the water level, since water is the element that characterizes the baptismal act, its visual relationship is also done with the altar and the assembly because of its great symbolic importance that it has in Catholicism, being separate but at the same time part of the whole space.

The supporting spaces such as the sacristy are in the north, where the ceiling height follows the volume of the parish complex. The interior of the Church is characterized by a rectangular shape where the altar is on the opposite side of the entrance.

Observing different projects from different eras of religious architecture, it is conclusive that an element that has always been found in continuity and at the same time is timeless is the symbolic center of the religious space. Despite the geometric center of the religious space plans that vary according to the project, they symbolically center towards the unique and exclusive symbol of all times of religious architecture, the altar. The altar should be the focal point of any space. A basic principle of the organization of religious space, which has higher exaltation in the modern movement and that has been advocated since the Second Vatican Council, is the disposition of the assembly “around” the altar, to receive the same and giving faithful good visibility and greater interaction during the liturgical act, an opposite principle to the longitudinal plan. The altar is the main element of the religious space where everything comes from and where everything converges. The altar is the place where the faithful surround and are distributed to participate in sacred office. The modern concern is based on “giving all the importance and prominence to the altar (with the shrine), making it truly the vital center of the church, while on the other hand, bringing closer the assembly of the faithful and the church to it”¹⁶.

Cardinal Manuel Cerejeira stated that “the most beautiful architecture is one that performs its function with more sincerity,



3 Church of Portela Parish and Social Complex [Sketch made by Fátima Filipe, June, 2014]

16. Ibidem, p.3

more drive, more simplicity". Religious space should be designed with simplicity but with unity, where materiality is the key to generate a space with symbolic nature that welcomes the faithful, that shows a noble space that represents their religion, "the sense of permanence is reflected in the appearance of the building and is enhanced by appropriated choice of material elements, that should convey an image of durability"¹⁷. The chosen materials for the materialization of space are reinforced concrete which gives strength and timelessness, wood that will provide comfort and welcome the faithful while stone and iron, provide a character of nobility and strength. Another essential element to the symbolic load transmitted in the religious space is light. This "is not only a symbol of ascension, but also of the Divine presence. The idea of God as light is old and appears in Christian tradition through Neoplatonism"¹⁸. So one can understand that the light is a timeless and continuity in the design space of the religious element. The light in this hypothetical space will be present at a lower level on the sides of the church, but its peak is the overhead light that propagates on the altar area, increasing the symbolic and divine nature of it. (Fig. 3)

Despite the religious space being in continuous change according to the stylistic changes, society changes and religion itself, there are elements that are timeless and remain in permanent continuity in the projection of catholic symbolic spaces that remain in the architectural thought in the third millennium.

17. Diana Roth. A luz natural como elemento compositivo na arquitectura contemporânea. p. 77

18. Ibidem, p. 9 - 10

El Convento de Gondomar de Fernando Távora

Elementos simbólicos de la modernidad

Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez

“Es evidente que el convento no “funcionará” perfectamente si, además de garantizar que satisface todas las necesidades materiales no constituye, por su belleza y por su expresión, un ambiente acogedor soporte de una intensa vida espiritual”.

Fernando Távora.

Memoria descriptiva Convento de Gondomar.

Oporto, octubre de 1961.

En 1961 Fernando Távora recibió el encargo de proyectar un Convento para las Hermanas Franciscanas de Calais en Gondomar. En los estudios previos ya mostró su preocupación por responder a cuestiones que trascendían de los condicionantes del programa y de su implantación, inspirado quizás en los textos que Le Corbusier había escrito en el libro *Un Convent de Le Corbusier*: “He imaginado las formas, los contactos, los circuitos que se necesitaban para que la oración, la liturgia, y la meditación, se sientan cómodos en esta casa (...). Estaba la cuestión de acomodar a los religiosos intentando darles aquello que los hombres de hoy necesitan más: el silencio y la paz”¹.

El Convento de Gondomar fue el primero de los proyectos en los que analizó nuevas tipologías y relaciones en lugares sagrados durante los años sesenta, contribuyendo también a la renovación de la arquitectura religiosa portuguesa. En septiembre de 1961 finalizó el anteproyecto de la Capilla de Fátima, entre 1963 y 1965 trabajó en el proyecto de la Capilla y Pabellón para la ampliación del Instituto Nun´Alvares de la Compañía de Jesús

1. Jean Petit, *Un Couvent de Le Corbusier*, p.8. Fernando Távora compró este libro en 1961 coincidiendo con los primeros estudios para el Convento de Gondomar.

1 Convento de Gondomar. Vista general.
[Silvia Cebrían]



en Santo Tirso, cuyas obras no terminaron hasta 1971. Durante los años siguientes los proyectos para las Iglesias Parroquiales de Nazaré (1965), São João de Ver (1966) en Santa María da Feira, y São João de Ovar (1967) le ofrecieron la oportunidad de continuar diseñando otros espacios religiosos, aunque ninguno de ellos llegó a construirse.

La capacidad de Fernando Távora de cuestionar todas sus ideas y creencias fue constante toda su vida. Esto no era una novedad, pero más allá de someter a debate los modelos arquitectónicos, en algunas etapas sus preguntas afectaron también a sus propias creencias religiosas. En 1946 escribió en su diario que “la idea central de la existencia de Dios se mantiene en mi espíritu. Pero... también aquí hay muchas dudas (...) por la falta de fe que siento mayor de día en día”². Superadas éstas, los años sesenta fueron para el arquitecto unos años de intensa actividad, tanto en el ámbito profesional como intelectual.

En 1960 hizo un viaje alrededor del mundo y visitó muchos espacios de culto en los que estudió la adecuación de las formas a determinados ritos. Los recintos religiosos del antiguo Egipto, templos griegos, santuarios sintoístas y templos budistas de Japón, o capillas de EE.UU. comunes a varias religiones, eran el reflejo de culturas y tiempos muy distintos. Visitó la Capilla Kresge MIT de Eero Saarinen (1950), la First Unitarian Society of Madison (1949-51) de Frank Lloyd Wright, y la capilla del Illinois Institute of Technology (1949-52) de Mies van der Rohe. Fernando Távora regresó de su viaje con un concepto claro de cómo debían ser los espacios simbólicos en la modernidad y por supuesto convencido de sus profundas creencias religiosas. De su visita a Ciudad de Méjico

2. Fernando Távora “Palavra”, p.23. La cita corresponde a texto de su diario del 2 de diciembre de 1946.

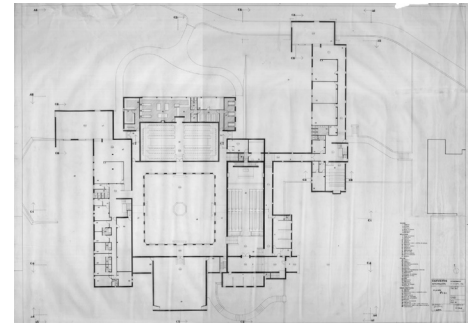
destacó que “la religión aquí no tiene un carácter higiénico (de pastilla) que se toma los domingos, como en los Estados Unidos. Es una fuerza viva que actúa en el día a día de toda la gente”³.

Tradicionalmente un convento era el conjunto arquitectónico donde residían los religiosos de una orden mendicante, y estaba constituido por un claustro alrededor del cual se disponían la capilla, las celdas de los religiosos, el refectorio o comedor y la sala capitular. Pobreza, humildad y ayuda al prójimo eran los tres pilares que defendía San Francisco de Asís para la orden que había fundado en el siglo XIII, pero ¿cómo se podían trasladar estos principios espirituales a la arquitectura? Fernando Távora comprendió que más allá de las cuestiones materiales que habían inspirado a los arquitectos del movimiento moderno, el convento de Gondomar debía ser un símbolo, lo que René Guénon definió como la percepción sensible de una idea. Un espacio que, sin expresarlo, sugiriese austeridad, simplicidad y armonía.

1. Concepción del espacio religioso

Aunque la mayoría de conventos de nueva planta del siglo XX reproducían la organización clásica de los monasterios medievales⁴, en el Convento de Gondomar la disposición de los cuerpos se vio afectada por la complicada topografía del lugar. Ya en los primeros planos, los volúmenes se escalonaron desde la cota de acceso y el soleamiento de las celdas condicionó la orientación norte-sur de la iglesia con una sola nave y coro alto a los pies. Lo tradicional era la orientación este-oeste. La complejidad del programa se resolvía en torno a un claustro de planta cuadrada que distribuía los diferentes espacios necesarios para la vida del convento.

Para el arquitecto portugués, sin embargo, el lenguaje arquitectónico propio de la religión católica le era familiar. Conocía ejemplos modernos singulares como el Convento de la Tourette y la Capilla de Nôtre Dame du Haut en Ronchamp, pero también tenía la experiencia de haber estudiado e intervenido en un conjunto histórico como el Convento de Nossa Senhora da Conceição en Matosinhos, donde comprendió que incluso pasados tantos años “no es difícil sentir allí un encanto muy especial que resulta (...) del



2 Convento de Gondomar. Anteproyecto. Plano 114.A.4- Planta 1ª, octubre 1961. [FIMS_FT_0114-pd0043]

3. Fernando Távora: *Diário de “bordo”*, p.279.

4. En relación a la organización ideal ver la planta del Monasterio de Saint Gall.



3 Convento de Gondomar. Fotografía del refectorio y de la estructura en la sala de reuniones. [Silvia Cebrián]

5. Memoria descriptiva del Anteproyecto para el Parque de la Quinta da Conceição (1956).

6. El Convento estaba muy próximo a los Jardines del Pedregal de San Ángel que el arquitecto había visitado según su diario. Ver Fernando Távora, *Diario de "bordo"*, p.289.

pasado "religioso" del lugar, anteriormente ocupado por humildes y pobres franciscanos"⁵.

En Gondomar utilizó los métodos y materiales de construcción de la zona: estructura y forjados de hormigón armado, muros de granito en el basamento y revoco en el resto, cubierta de teja y carpinterías de madera de castaño. La homogeneidad de los volúmenes contribuyó a potenciar la unidad del conjunto a pesar de que se ejecutó en tres fases. Comenzó con el Noviciado y en una segunda fase realizó el pabellón de las Hermanas Profesas y el refectorio. Finalmente se ejecutó la capilla y la sala de reuniones de la comunidad cerrando la composición en torno al claustro.

En 1962 se bendijo la primera piedra para la construcción del convento y comenzaron las obras que se prolongaron durante casi una década. Al margen de las celdas, la capilla o el claustro, destacan otros lugares como el refectorio o la sala capitular a los que se accedía desde la galería del claustro y en los que las hermanas se reúnen para realizar las comidas y las reuniones de la comunidad respectivamente. En ambos espacios desnudos de toda ornamentación Fernando Távora utilizó una estructura de hormigón que ya había experimentado en la sala polivalente de la Escuela Primaria del Cedro. Con esta solución consiguió no sólo obtener un gran espacio diáfano, sino comunicar una sensación de independencia estructural entre los paramentos. Particularmente son llamativas las vigas del refectorio puesto que en esencia se abordaron como reminiscencia de las bóvedas de crucería de los antiguos refectorios góticos.

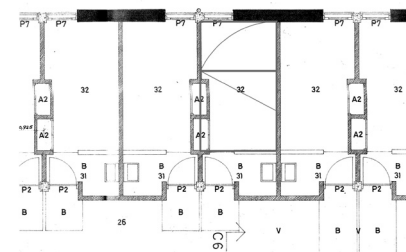
2. La divina proporción de las celdas

Tradicionalmente en los monasterios, los monjes tenían un gran dormitorio común. Pero San Francisco de Asís introdujo la recomendación de que en los conventos cada religioso tuviera una celda donde se pudiera rezar en solitario. El Convento de Gondomar debía tener dos pabellones de dormitorios distintos. El primero conocido como Pabellón de San Francisco se destinó al Noviciado y el segundo para las Hermanas Profesas, que después de una formación espiritual intensiva habían profesado sus votos.

Además el funcionamiento y significado de cada uno de estos edificios era diferente. El Noviciado no estaba directamente comunicado con el claustro y la iglesia, y por ello contaba junto a las celdas con un pequeño oratorio en el que las novicias iniciaban sus experiencias. Fernando Távora diseñó este singular lugar de culto de forma que una luz sur iluminase lateralmente el espacio derramándose por el muro hacia la cruz. La capacidad de evocación que este espacio tiene, recuerda la capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias de Luis Barragán en Tlalpan (1952-55) que el arquitecto seguramente había visitado⁶ en abril de 1960 durante su estancia en Ciudad de Méjico.

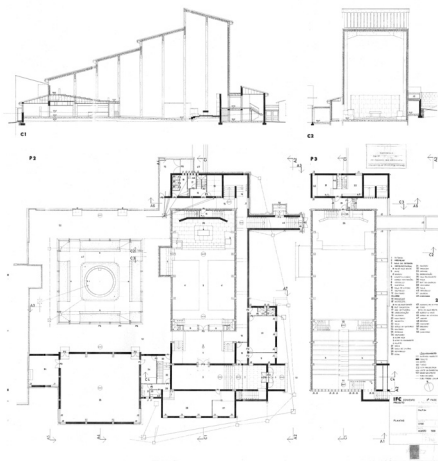
Sin embargo, en el pabellón de las Profesas, más allá de cuestiones físicas como la estructura y disposición de las celdas, Távora abordó una parte mucho más poética: la silenciosa relación entre Dios y unas monjas que habían consagrado su vida a él. No es extraño pensar que Távora buscó soluciones en el Convento de la Tourette consciente de que Le Corbusier propuso un regreso a la arquitectura esencial de los dominicos. Pero si para diseñar las celdas de los monjes y conseguir la armonía entre hombre y espacio que le rodeaba Le Corbusier había usado el Modulor, Fernando Távora fue un paso más allá. No trató sólo de garantizar la belleza en las proporciones, sino que las Hermanas Profesas encontrasen a Dios en su relación con la arquitectura. Finalmente el arquitecto portugués diseñó el espacio de las celdas basándose en un rectángulo áureo, la llamada “divina proporción”⁷ que tenía su correspondencia con la Santísima Trinidad.

En sus dimensiones, la celda de Gondomar aludía a lo trascendental. Era un pequeño espacio sagrado que adquirió un sentido que trasciende más allá de su funcionalidad inicial. Sólo en la serenidad del silencio las hermanas podían encontrar la paz⁸. En relación al profundo significado que tiene en la iglesia católica este pequeño oratorio individual, destaca la propia celda de San Francisco de Asís ubicada en la Iglesia de San Francesco a Ripa en Roma. Hoy a este pequeño santuario dedicado al fundador de la orden acuden los máximos representantes de la Iglesia Católica y numerosos fieles en busca de una experiencia mística.



4 Convento de Gondomar. Fotografía del oratorio de las novicias [Publicada en TRIGUEIROS, Luiz: Fernando Távora. Ed. BLAU. Lisboa, 1993. p.109]. Composición celda Hermanas Profesas con rectángulo áureo [Silvia Cebrián]

7. En el siglo XV Luca Pacioli publicó *La divina proporción* donde explicaba que Phi se consideraba un número divino porque “tiene una correspondencia con la santísima trinidad, es decir, así como hay una misma sustancia entre tres personas, de igual modo una misma proporción se encontrará siempre entre tres términos y nunca de más o menos”.



5 Convento de Gondomar. Composición con plantas y secciones del Proyecto de la 3ª fase, agosto 1968. [Planos originales de la Câmara Municipal de Gondomar. Montaje Silvia Cebrián]

8. Sin diálogos y con el único murmullo del canto gregoriano en la película “El Gran Silencio” se escuchan en las celdas del monasterio cartujo Grande Chartreuse todos los matices de la vida en silencio. Es este espacio la luz y la arquitectura adquieren un simbolismo especial en la definición de lo sagrado.

9. Fernando Távora, *Diario de “bordo”*, p.246.

10. Citado en José António Bandeirinha, *Fernando Távora Modernidade Permanente*, p.290.

Távora diseñó también cada uno de los elementos singulares de las celdas como los armarios y las sillas, al igual que los bancos y reclinatorios de la iglesia. Estos elementos del mobiliario eran para el arquitecto una parte más que el proyecto debía integrar en el espacio de la arquitectura.

3. Capilla vs fábrica de misas

El reto para el arquitecto en Gondomar era diseñar una capilla moderna, pero que se convirtiese en un espacio trascendental por su singularidad y simbología. Tenía muy claro que su capilla no podía ser como la del Illinois Institute of Technology, de la que había escrito en su diario que “no tiene ni el misticismo de una catedral ni el prosaísmo de una fábrica de misas; pero tiene sin duda el aire científico, racional y cómodo de una gran parte de las religiones americanas”⁹. La capilla del Convento de Gondomar debía tener un carácter representativo de las creencias católicas.

Távora escribió un texto sobre la Iglesia Parroquial de São João de Ovar, una descripción que bien podía servir también para el modelo adoptado en Gondomar: “a la intencional expresión de simplicidad y claridad que presidió el estudio funcional y plástico de la Iglesia corresponde, naturalmente, una simplicidad de los principios adoptados para la construcción”¹⁰. Además buscó representar en la arquitectura la austeridad, símbolo inequívoco de la orden franciscana que en su día había nacido con un espíritu nuevo para predicar la penitencia y renovar las costumbres en una época de grandes excesos.

El arquitecto adoptó la tipología de iglesia con una sola nave que, además de su relativa sencillez técnica, ofrecía un espacio más funcional y tenía otras connotaciones al ser la planta que en su origen se utilizó para modestas iglesias parroquiales, en contraste con las colegiadas y las catedrales. La sección de la capilla que diseñó en el anteproyecto de Gondomar (ver fig.8) se modificó en el volumen que finalmente se construyó, aunque sí que se utilizó con sutiles variaciones en la capilla del Instituto Nun’Alvares. El objetivo de los cambios fue controlar la forma en que la luz natural iluminaba el interior. Frente a una luz que



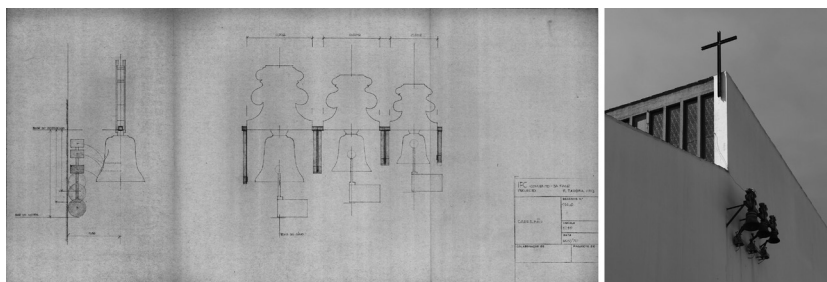
6 Convento de Gondomar. Fotografías con distintos puntos de vista de la capilla [Silvia Cebrián]

descendía hacia el altar, ésta debía adquirir un carácter simbólico de la espiritualidad de los católicos.

La solución estructural que adoptó para la capilla de Gondomar, con una sucesión de pórticos desnudos de hormigón, tenía su origen en los arcos diafragmáticos utilizados en las iglesias franciscanas frente a los complejos y costosos sistemas de bóvedas de otras órdenes. En Gondomar, los pórticos dispuestos perpendicularmente al espacio de la capilla se escalonan hacia la cabecera, permitiendo que la luz y el espacio asciendan progresivamente hacia el altar, dirigiendo el espíritu de los fieles hacia Dios.

El arquitecto organizó el espacio interior siguiendo las tradiciones católicas para el diseño de las iglesias. Ubicó el altar mayor de granito como elemento central de la liturgia en el eje de la nave y elevó el suelo de madera del presbiterio tres escalones evocando la montaña sagrada. Por otro lado, colocó un muro de granito de gran plasticidad desprovisto, que a modo de retablo ocultaba el ábside de la iglesia. Ubicó el sagrario apoyado en el muro y en el foco del altar y a continuación una cruz de madera diseñada también por el mismo. En el interior de la iglesia domina la sencillez, tanto por los materiales como por la ausencia de elementos decorativos. Sólo dos imágenes tienen presencia allí, el fundador de la orden, San Francisco de Asís y la Inmaculada Concepción, la Virgen a la que se dedica la capilla.

7 Plano del campanario, octubre de 1970. Fotografía del campanario y cruz exterior del Convento de Gondomar. [FIMS_FT_0114-05-0095 y Silvia Cebrián]



Durante el tiempo que duraron las obras de construcción de la Iglesia hasta su inauguración el 26 de junio de 1971, el arquitecto realizó numerosos planos y croquis con el diseño de los elementos simbólicos más importantes en una iglesia. Significativos fueron los candelabros de latón fundido y las lámparas de la iglesia por la identificación de Cristo como “la luz de la tierra”, las pilas de agua bendita, o una sobria cruz griega con las que representó cada estación del viacrucis¹¹. Son tantos y de tan diversas escalas los elementos recuperados por Távora de la tradición católica que no es necesario analizarlos todos para comprender el carácter metafísico que en su conjunto adquirió.

Siguiendo las reglas de la orden franciscana, el campanario no debía construirse a modo de torre. Fernando Távora buscó un nuevo lugar para el símbolo de la voz de Dios en la tierra y colocó tres campanas de distinto tamaño adosadas a la fachada este de la iglesia. Con ello trasladó de una forma totalmente novedosa uno de los elementos con más tradición de la arquitectura religiosa. Junto a él y en la parte más alta y visible de la fachada, situó la cruz exterior, símbolo de la solidez de la fe y prueba de la existencia de un lugar divino. Fernando Távora diseñó una cruz latina de proporción 1:2 que todavía en la actualidad preside el entorno del convento.

11. La tradición de señalar con una cruz adornada con representaciones, cada una de las estaciones del “camino a la cruz” una práctica que tenía su origen en las iglesias de la Orden Franciscana del siglo XVI.

12. Memoria del proyecto de la Iglesia Parroquial de São João de Ver (Diciembre 1966). Citado en José António Bandeirinha, op. cit, p.290.

Con todo ello se consiguió un lugar único, en el que “buscó combatir cierta idea de monumentalidad, siempre tentadora, para encontrar una solución simple, acogedora, clara, una Casa de Dios”¹². Pero a su vez materializó su idea clara y reposada de lo que debía ser una iglesia, un lugar sagrado en el que a través

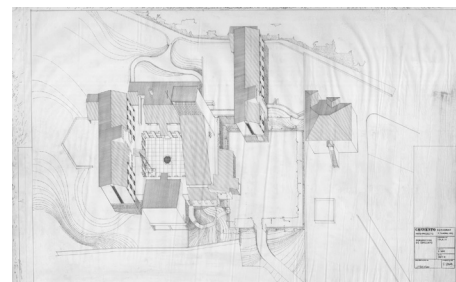
de los símbolos o expresiones sensoriales de un concepto, uno pudiera trascender más allá de la realidad física que le rodea. En algunos textos se apuntan afinidades¹³ del volumen de la Iglesia de Gondomar con la Iglesia del Colegio de los Padres Dominios de Miguel Fisac de Valladolid (1951-54). Quizás sólo es una similitud en la forma de entender y concebir los espacios religiosos, simples, desnudos, con materiales comunes del lugar en el que se ubican aprovechando su expresividad para conseguir una honradez que en el siglo XX debía sentirse en todos los espacios religiosos.

4. El claustro como espacio místico

El claustro (del latín *claudere*) era tradicionalmente centro del monasterio y tenía su origen en la arquitectura Carolingia que constituyó la base conceptual del Monasterio de Cluny. Además de su carácter simbólico como alegoría de Jerusalén tenía una sentido funcional puesto que garantizaba la conexión interior entre los espacios del monasterio que con distintas orientaciones había que comunicar. En el centro se ubicaba una fuente, símbolo de Cristo como fuente vida eterna, y de ella partían los cuatro ríos del paraíso representados por caminos.

Al igual que en la Iglesia Parroquial de Nazaré la relación del claustro y la arquitectura del convento de Gondomar se basaba en un contraste, “el del volumen de la Iglesia con el vacío del claustro” y desde los primeros croquis el claustro fue el gran espacio místico del convento Gondomar y articulaba un conjunto arquitectónico. A pesar de todo inicialmente “se manifestaron dudas acerca de la validez actual de una solución formal de este tipo, sobre todo cuando se trata de una orden no contemplativa, sino caracterizada por multitud de actividades exteriores”¹⁴. Sin embargo, Fernando Távora siempre defendió que el claustro de Gondomar “funciona como zona de distribución de los recorridos principales y como zona de estar y de convivir”¹⁵ en contraposición a su concepción tradicional como lugar cerrado en el que los monjes meditaban y realizaban las lecturas.

Concluido el Pabellón de San Francisco, el arquitecto se centró en el diseño del claustro, consciente de que condicionaría la

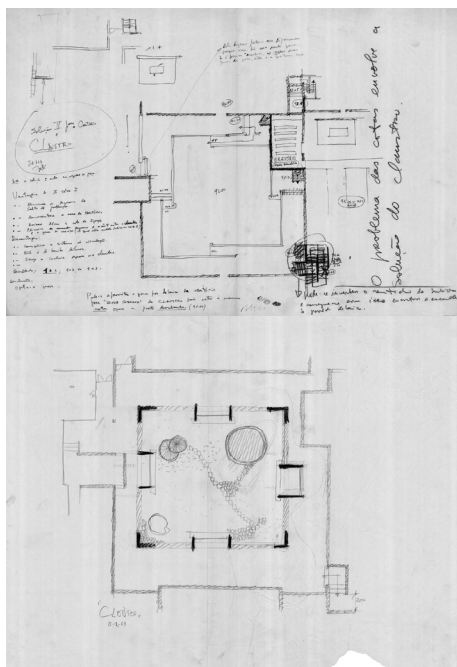


8 Convento de Gondomar. Anteproyecto. Plano 114.A.11- Perspectiva de conjunto, octubre 1961. [FIMS_FT_0114-pd0053]

13. Ver Victor Varão, “Convento das Irmãs Franciscanas de Calais. Gondomar, 1961/1971: lugar y proyecto. Arq. Fernando Távora”, p.217.

14. *Ibíd.*, p. 214.

15. Memoria descriptiva y justificativa de la 3ª fase proyecto, firmada por Fernando Távora el 15 de enero de 1969.



9 Fernando Távora. Dibujos del claustro del Convento de Gondomar. 26 de enero y 12 de febrero de 1963. [FIMS_FT_0114-pd0195 y FIMS_FT_0114-pd0201]

16. En el año 2013 se publicó el Diario que Fernando Távora había escrito durante su viaje por el mundo. En el tomo facsímile de la publicación se incluyen muchos de los dibujos que el arquitecto realizó en aquellos meses.

disposición del resto de volúmenes que lo delimitaban. El primer problema surgió al modificar la propuesta del anteproyecto para incluir junto a la iglesia un pequeño oratorio. Esto significó romper la perfección de un espacio con planta cuadrada. La solución consistió en unificar la envolvente del la galería del claustro con azulejo verde con motivos decorados. Recuperó así la tradición portuguesa del siglo XVIII de cubrir con cerámica esmaltada los jardines y claustro y a su consiguió la continuidad visual anulando los volúmenes que emergen del cuadrado perfecto.

En un croquis del 26 de enero de 1963, analizó distintas opciones para el problema del cambio en la cota de cada edificio, que como ya dijimos se adaptaban a la complicada topografía de la Quinta. En la solución adoptada en el anteproyecto la galería era continua y se introducían escalones en el acceso a cada pabellón, en esta segunda opción se planteó resolver el problema escalonando la galería del claustro. Después de analizar las ventajas e inconvenientes llegó a la conclusión de que “el problema de las cotas envuelve la solución del claustro”. Se convirtió así en un espacio dinámico, pero se alejó de su concepción como el gran espacio de estancia del convento.

Unos días después, los dibujos muestran que se centró en el carácter del espacio ajardinado interior. En la perspectiva del anteproyecto había dibujado un vacío pavimentado, con un ciprés y con una fuente en el centro, ausente de cualquier carácter sagrado. El 12 de febrero de 1963 planteó una composición de un paisaje con distintos elementos naturales: el agua, la vegetación, las piedras o la arena. Quizás fue como recuerdo de su visita a los jardines de los templos japoneses que tan detalladamente había dibujado durante su viaje¹⁶.

La solución final del claustro, pasó por entender el espacio como un lugar sagrado de relación entre hombre, arquitectura y naturaleza. La historia de la arquitectura le había demostrado que en su evolución había interiorizado muchos de los antiguos símbolos de Egipto, Grecia o Roma, y el claustro no era una excepción. De los monasterios e iglesias históricos Fernando Távora recuperó su función simbólica como representación del paraíso en la tierra aunque no mantuvo la forma del *hortus conclusus* medieval. Puesto



10 Claustro del Convento de Gondomar (1961-71) de Fernando Távora. Claustro del Teologado de los Dominicos (1959-60) de Miguel Fisac y claustro del Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52) de Alvar Aalto. [Silvia Cebrián]

que el conjunto conventual respondía a una organización de volúmenes no tenía sentido trasladar a la planta del claustro unos ejes de simetría que no tenía la arquitectura que lo delimitaba, a pesar de ello conservó la relación de cada elemento en torno a un punto central, la fuente. Los caminos surgieron como negativo del espacio ocupado por las zonas ajardinadas y los bancos dispuestos en torno a la fuente (ver fig.5).

El 26 de julio de 1971 se inauguró finalmente el Convento de las Hermanas Franciscanas de Calais. El claustro que hoy conocemos, por la concepción del espacio, sus materiales y la continuidad visual con el jardín nos recuerda al claustro del Teologado de los Dominicos (1959-60), una de las obras maestras del arquitecto Miguel Fisac. Por otro lado, y aunque no es un edificio religioso, Fernando Távora posiblemente tuvo como referente el claustro del Ayuntamiento de Säynätsalo (1949-52) de Alvar Aalto que seguramente había visitado con Álvaro Siza en su viaje a Finlandia unos años antes. Ambos eran dos conceptos de claustro muy diferentes al del Convento de la Tourette donde Le Corbusier diseñó un “claustro en forma de cruz que conduce a la iglesia”¹⁷, transformando el fondo en forma y convirtiendo los recorridos en cruz del jardín en las propias galerías.

17. Jean Petit, op. cit, p.8.

5. El Convento de Gondomar: espacio simbólico del siglo XX

Fernando Távora abrió sus propuestas arquitectónicas al simbolismo entendiendo de una forma novedosa la arquitectura del convento. Alejándose de un espacio entendido exclusivamente desde lo material, el conjunto adquirió un carácter representativo de las creencias religiosas en la modernidad. Además, aspira a lo trascendental porque resume la visión arquitectónica de Fernando Távora, sintetizando todas sus influencias en una de las obras que es, sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más singulares de la arquitectura del movimiento moderno en Portugal, y como tal, se ha recogido en el registro DOCOMOMO Ibérico.

El convento es un espacio simbólico del siglo XX por muchas razones. Por un lado es un símbolo en sí mismo como ejemplo de arquitectura religiosa contemporánea que encarna tanto los principios de la modernidad como las tradiciones de las reglas de la orden franciscana. También es un lugar donde la iglesia católica tiene su representación en cada uno de los espacios y objetos que como símbolos el arquitecto diseñó. Y finalmente porque en esta obra Távora reflejó su lectura personal del significado místico de los distintos lugares sagrados que él conocía, e hizo del convento una metáfora de sus propias creencias religiosas.

Podemos decir que Fernando Távora fue afortunado. Tuvo la suerte de construir un lugar sagrado en el donde confluyen pasado, presente y futuro. El Convento de Gondomar se ha convertido en símbolo religioso de nuestro tiempo sin por ello renunciar a los elementos de la tradición católica y con una innegable vocación de eternidad.

La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna

Carlos Caetano

Los concejos medievales del Reino de Portugal, al igual que los de los otros reinos cristianos de la Península, se han constituido en el contexto de la llamada Reconquista Cristiana. Repartidos por todo el Reino y disfrutando de grandes privilegios, los concejos eran unidades político-administrativas que han jugado un papel clave en el poblamiento y en la fijación de moradores en los amplios territorios recién-conquistados, en la aplicación de la justicia y en el arbitraje de las disputas entre los residentes, como también en el acuerdo, en la administración y en el gobierno del territorio.

A lo largo de la Edad Media y la Edad Moderna, los actos de los consejos locales se llevaron a cabo “a som de campá tangida” – “a son de campá tanxida”, como se dice en Gallego¹ - es decir: los vecinos del concejo y los llamados “hombres-buenos” (homens-bons) eran llamados por el toque de la campana del concejo. La campana, mayor ó menor, se apoyaba en una estructura adecuada, una torre o, más frecuentemente en Portugal, un “campanario”, por lo general instalado en la fachada de la casa del concejo.

En esta comunicación se analizará la función y el valor simbólico de la campana del concejo, como equipo municipal, laico y civil, así como los tipos y las formas fundamentales de sus principales estructuras de apoyo, campanarios y torres.

1. La función y el valor simbólico de la campana de lo concejo

Por su función y por su valor simbólico, la campana del concejo es, al mismo tiempo, uno de los equipos urbanos más útiles, más

1. Xerardo Dasairas Valsa, *Campás e Campaneiros*, Vigo: Ir Indo Edicións, 2004, p. 36 y sobretudo p. 86.

pintorescos y más representativos del concejo, de su poder, de su jurisdicción y de sus funciones. Como en todas partes, también en Portugal la campana municipal por lo general se adaptó en la fachada de la casa consistorial o Ayuntamiento, que en portugués es tradicionalmente designado como *casa da câmara* porque en la “cámara” de la planta principal de esta casa – la “câmara das vereações” – se reunían los vereadores (regidores) y otros funcionarios del municipio. A esta circunstancia se debe el tradicional nombre portugués de “Cámara” para identificar la institución municipal. Por estas mismas razones, la campana del ayuntamiento era conocida en Portugal como “sino da câmara”.

La Campana del concejo como equipo del gobierno local – estrictamente e irreductiblemente laico y civil – és un de los elementos identitarios de la tipología arquitectónica de la casa da câmara portuguesa. Esta tipología, recientemente establecida y discutida², integraba componentes espaciales y funcionales de presencia obligatoria como són la *sala* de la audiencia (tribunal) y la “câmara das vereações”, al mismo tiempo que integraba también en la fachada elementos de identidad esenciales, fácilmente reconocibles por todos los miembros de la comunidad y por los forasteros y visitantes. Entre estos elementos se destacan el *blason* del Reino de Portugal y, con menos frecuencia, el del concejo. Esos blasones eran esculpidos y, o, tallados. Eran también frecuentemente pintados en la fachada principal de la casa del concejo. Los otros elementos identitarios casi siempre bien presentes en las fachadas principales de las antiguas casas consistoriales portuguesas eran las ventanas enrejadas de las *cárceles* en la planta baja de la mayoría de esas casas, y especialmente la *campana* del concejo y sus estructuras de apoyo.

Teniendo en cuenta el carácter concejil de la campana municipal, el campanario ó la torre que lo sostiene fue y sigue siendo una parte esencial del paisaje y de la identidad urbana portuguesa, sino también de la identidad y del paisaje urbano peninsular y europeo. En efecto, tratandose de una realidad urbana muy antigua y muy intensa, los campanarios ó torres concejiles se registran por toda la Europa. Todas las viejas ciudades y vilas europeas están

2. Carlos Caetano, *As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local (Séculos XIV a XVIII)*, disertación de Doutorado en História del Arte, especialidad História del Arte Moderno – Arquitectura y Urbanismo, en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Lisboa, 2012.

señaladas por miles y miles de campanas municipales fijadas en estructuras adecuadas. Estas podrían ser tan imponentes como los monumentales *béfrois* ó *belfries* de la tradición concejil urbana de Francia, Flandes e Inglaterra, que tienen muchas veces una presencia arquitectónica monumental³.

Al igual de la campana concejil, son también símbolos del concejo local el *sello*, la *picota* (“pelourinho”, rollo) y la misma *arca del concejo*, en la que se guardaban y archivaban los documentos y privilegios de la tierra⁴.

Tradicionalmente fijados en torres, en campanarios o en estructuras simples de hierro más o menos improvisadas y atípicas, la presencia de la campana del concejo en Portugal enquanto símbolo del poder municipal perduró a lo largo de los siglos. Por lo tanto, en el proceso de implementación y afirmación del Liberalismo, cuando se procesa el arrolamiento y la venta de los “bienes nacionales” y, en particular, la de los conventos extinguidos (adoptadas y decretadas en 1834⁵), en todas partes las cámaras codician las campanas de sus iglesias, ya que las mismas siguen siendo un equipo municipal de vital importancia. Por lo tanto, en 1834, el Concejo de Alter do Chão, en la región del Alentejo, pide a la Reina D. Maria II que, no pudiendo el mismo “fazer a despesa da compra de um sino para o Relógio e como no extinto Convento de Santo António desta Vila existe um sino grande próprio para o dito relógio, podendo ficar o outro da Câmara servindo para os toques ordinários da mesma Câmara e Audiências [...], esta Câmara leva ao conhecimento de Vossa Majestade a presente exposição, para que em vista d’ela lhe faça a graça de mandar pôr à sua disposição o referido sino para o dito fim”⁶.

Sin embargo, en Portugal, la presencia y la visibilidad de la campana del concejo sobrevive mucho después del triunfo definitivo del Liberalismo en los años 1833-1834. Equipo y símbolo del antiguo poder municipal, la amenaza y la extinción en Portugal de cerca de 550 antiguos concejos de origen medieval en dos momentos clave de la reforma del gobierno local (en 1836/37 y, posteriormente, en 1855), llevaron al apeamiento de las viejas campanas e incluso al derribo de sus campanarios, lo cual fue

3. Para la torre de las campanas del mercado (“Market belfry”) de las ciudades flamencas, ver Spiro Kostof, *The City Assembled – The Elements of Urban Form Through History*, Londres: 2.ª Edição, Thames & Hudson, 1999, p. 97.

4. Para los símbolos concejiles ver Maria Ângela Rocha Beirante, *Évora na Idade Média*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995, p. 676.

5. En el proceso de implantación del Liberalismo en Portugal se crearon los llamados “bienes nacionales”, constituídos esencialmente por los bienes de las grandes instituciones del Antiguo Régimen, “Casa de La Reina”, “Casa del Infantado” (la Casa de los Infantes, los hermanos del Rey e sus familiares directos) y sobretudo los bienes de los monasterios. Una pequeña parte de estos bienes, arrolados por la Secretaria de Estado de los Negocios de la Hacienda, serían utilizados por servicios del Estado y de los municipios (escuelas, hospitales, cuarteles, cementerios...) pero la grande mayoría sería vendida a particulares.

6. *Representação* de la “Câmara” de Alter do Chão a la Reina D. Maria II exponiendo la necesidad de una campana para el reloj de la torre de la “casa da câmara”, por lo que pide la gracia de poder buscar para ese fin la campana grande del extinto Monasterio de San Antonio de aquella Villa; Alter do Chão, 29-11-1834, in IAN-TT – *Ministério do Reino* – Negócios Diversos [Correspondência recebida – Câmaras Municipais], Maço 1905, (Caixa 1).



1 Cárceles de Vila de Rei.



2 Carnicerías de Garvão (Ourique).

7. *Ofício* N.º 324 del Administrador del Concejo de Pinhel al Governador Civil da Guarda, con la propuesta de creación de cinco “Paróquias Civiles” en el respectivo Concejo; Pinhel, 14-8-1867, in IAN/TT – *Ministério do Reino* – Direcção Geral da Administração Civil – 2.º Divisão / 3.º Repartição – Correspondência Recebida (Año de 1867); Maço 3151.

debidamente denunciado y lamentado por algunos concejales y algunos escritores de la época. Aunque la campana del concejo ha tenido una presencia muy intensa al servicio de los municipios del Antiguo Régimen, la campana del concejo fue, sin embargo, condenada al ostracismo e ignorada en Portugal en la Época de la Monarquía Constitucional (1833-1910). Este equipo municipal volvería únicamente por la mano de la arquitectura institucional de finales del siglo XIX gracias a la influencia cosmopolita de la *École des Beaux Arts* – y por este medio la campana municipal quedó muy presente en cientos y cientos de edificios públicos construidos en Portugal en el final del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo pasado.

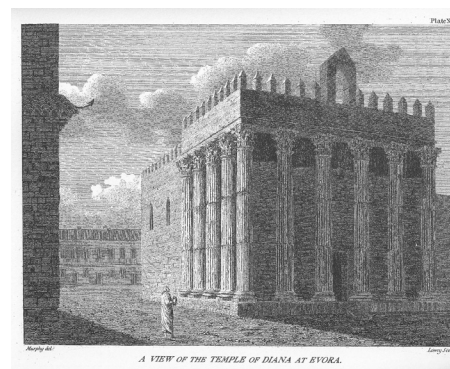
La singularidad de la campana del concejo fue su carácter profano, dessacralizado, pues esa campana era por lo general independiente de las campanas de la iglesia de la parroquia ó de las de la Catedral de la Diócesis. Por lo tanto, el campanario que contiene la campana del concejo pasó de un equipo concejil a un símbolo y metáfora del próprio poder municipal, como lo demuestra en esta frase el culto “Administrador del Concejo” de Pinhel quién, en 1867, proponía cierta reforma administrativa con el fin de fortalecer e imponer nuevas obligaciones y responsabilidades al Gobierno local, “chamando os campanários a exercerem novos direitos pelos seus corpos electivos”⁷.

A diferencia de la campana de las iglesias y capillas, el campanario de la campana del concejo, esencialmente secular y cívico, señalaba por toda parte los edificios y equipos concejiles, cualquiera que fuera su naturaleza y su función. Así pues, el campanario surgió en la cumbre de la fachada de las cárceles municipales, cuando instaladas en edificios exentos, como en Mirandela, Vila de Rei [Fig.º 1], Punhete (ahora Constança), Alandroal ó Aljustrel. Pero la campana del concejo también aparece en la parte superior de las fachadas de antiguas carnicerías concejiles, como en Garvão (Ourique) [Fig.º 2] – o incluso en las tan monumentales carnicerías medievales de Évora, que en la Edad Media fueran adaptadas en el llamado “Templo de Diana”, el monumental templo romano corintio del siglo I AD, erigido en el Foro Romano del antigua

Liberitas Iulia de los Romanos. El campanario del concejo de Évora, marco estrictamente municipal, fué erguido en la parte superior de las carnicerías medievales y surge en todas las vistas del siglo XVIII y XIX [Fig.^a 3]. Él emergía, claramente visible a la izquierda de la Catedral, en el dibujo con la vista de la ciudad en el *Foral de Évora* de 1501, atribuída a Duarte de Armas (n. 1465).

Tratándose de un dispositivo y de un atributo concejil con una función identitaria tan fuerte, la campana del concejo⁸ estaba colocada en casi todas las antiguas “casas consistoriales” portuguesas, ya que puntuava no sólo la vida del concejo y sus rituales judiciales, administrativos y festivos, como la vida cotidiana de la comunidad. La campana del concejo realizaba los toques obligatorios al amanecer y al atardecer, consagrados en las “Ordenações do Reino”, como los toques más dramáticos, relativos a los desastres naturales y a los accidentes graves, o las sublevaciones y revueltas (las “uniones” tan temidas en la Edad Media y Edad Moderna) y todo tipo de “arruídos” públicos frecuentes en las comunidades tradicionales⁹.

La campana era la voz de las gentes, pues la cadena o la cuerda de su badajo estaba disponible para todos, desde niños hasta ancianos. Muy fácilmente servía para avisar de un fuego, un peligro de ahogamiento, de un crimen, una lucha, un conflicto, una extraña desaparición o, al revés, una aparición milagrosa. Aunque no tuviese el volumen, la riqueza y la variedad tímbrica del complejo de las campanas de la iglesia vicina, la campana del concejo era el mensajero de las buenas y de las malas noticias: tanto anunciava las noticias que causarían el abatimiento colectivo como las que provocarían las mayores euforias. Pero, mientras era la voz ó “clamor” de la gente y de los pueblos, la campana del concejo era también un agente de rebelión, de que un exemplo es el “tocsin” de la tradición urbana francesa, el rebate desesperado de incitamiento a la lucha, a la revuelta y a la violéncia contra personas y bienes: “toca-se por toda a parte a rebate nas sinetas dos Campanários” – se lee en un determinado memorial anónimo portugués de 1867, relatando la revuelta de los habitantes de los municipios del Sur de Alentejo en la zona de Castro Verde¹⁰ amenazados de extinción



3 “A view of the Temple of Diana at Évora”, James Murphy, *Viagens em Portugal*, Tradução, prefácio e notas de Castelo Branco Chaves, Livros Horizonte, Lisboa, 1998; Prancha XIX.

8. Para la morfología de las campanas vea-se la “nomenclatura de la campá” in Xerardo Dasairas Valsa, *Op. Cit.*, p. 41.

9. Para las múltiples ocurrencias del uso urbano de las campanas ó *sinos del concejo* e para sus especificidades – do “sino de trabalho” e do “sino do mercado” ao sino “de xuramento, o de chamada a concello”, entre tantos outros usos tradicionales registados, vea-se Xerardo Dasairas Valsa, *Op. Cit.*, pp. 85-88.

10. *Memorial* anónimo dirigido a la “Junta Geral do Distrito de Beja” sobre el “arrendondamento” (reorganización) de los Concejos de la região de Castro Verde, Ourique y Almodôvar, defendiendo la “capitalidade” de Castro Verde; non ass. y non fechado pero datable de 1867, in IAN-TT – *Ministério do Reino* – Negócios diversos relativos à divisão territorial [Año de 1867] – Maço 3148 – Distrito de Beja.

por la citada reforma administrativa llevada a cabo que llevó a la extinción de unos 550 municipios de origen medieval.

Sin embargo, el tiempo en los antiguos concejos era, por lo general, muy tranquilo y previsible, por lo que el repique de la campana anunciaba sobretudo la realización de los varios autos judiciales e concejiles. Por eso, en Viana do Castelo, “em 1521, foi mandado construir um campanário ‘sobre a parede da entrada do dito paço, por maneyra que se possa tanjer no dito campanaryo, no syno’. Destinava-se ‘a tanger quando ouverem de vir ha camara como quando ouverem de correr ha dita villa’. Custou 3.000 réis. Em Abril estava terminada a obra. Como não tivessem possibilidades de adquirir, de imediato, o sino, ‘acordaram de pedirem aos mordomos da confraria de Jesus o syno que tem pera a dita confrarya ... para o porem no campanaryo que está ordenado se fazer amtre as ameas do paço do concelho pera se correr’. Este empréstimo durou até ao São João”¹¹.

Como ya sabemos, las sesiones “camarárias” eran convocadas y tenían que abrir “a som de campã tangida”, como se lee en los protocolos formales de abertura de todos los autos concejiles. Solo en raras ocasiones sonaba la campana para convocar a la comunidad para la celebración de eventos de alcance nacional, en particular los acontecimientos relacionados con la familia real – como en las ocasiones fúnebres o festivas, bodas y bautizos. Más frecuente era la celebración de efemérides locales, particularmente queridas por la comunidad. La campana concejil sonaba, en fin, para la celebración de los episodios y acontecimientos inesperados cuya significación histórica nadie podía alcanzar o predecir. Así, en Torres Vedras, las celebraciones por el triunfo de la Revolución Liberal de 1820 se llevó a cabo el 19 de septiembre de ese año, siendo “o Corpo da Camara, as Authoridades Ecclesiasticas, Civis, e Militares, a Nobreza e Povo [...] reunidos todos nas Casas da Câmara”. Aí, “unanimemente, e com geral satisfação se concordou, que se prestasse o Juramento ao Governo novamente instaurado, e [...] ás Cortes e á Constituição, que ellas fizerem” Na mesma sessão deliberou-se também “que em demonstração do publico regozijo desta Villa, se repicasse o Sino da Camara,

11. Manuel António Fernandes Moreira, *O Município e os Forais de Viana do Castelo*, Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1986, pp. 101, 102.

e se iluminassem as Casas da mesma por tres noites sucessivas, principiando na do dia de hontem”¹².

Equipamiento funcional de una presencia visual y sonora extrema, el campanario de la campana del concejo finalmente se convierte en un símbolo del mismo y de sus intereses legítimos, y ilegítimos también, por lo que se vuelve en un símbolo de la estrechez y de la pequeñez local y provinciana, de donde viene la expresión peyorativa que se usa en Portugal “espírito de campanario”, que utilizamos para caracterizar la naturaleza y la intervención sectaria de algunos grupos políticos, ideológicos o artísticos. Sin embargo esta expresión no es sólo portuguesa. El gran historiador Louis Réau considera que “Ce ‘campanilisme’ qui entretient l’esprit de clocher, dont on a trop mérité, mérite d’être encouragé”¹³, ya que contiene un componente identitario evidente del sitio o del lugar al que se pertenece. En otra parte de la misma obra, el ilustre autor añade que “On a tort de ridiculariser le ‘patriotisme de clocher’. Loin d’exclure ou d’affaiblir le patriotisme tout court, il en est la source vive. L’esprit de clocher est l’école primaire du patriotisme”¹⁴.

2. Las estructuras de soporte de la campana del concejo

En 1767, la casa de câmara de Cardigos (hoy en el Concejo de Mação) tenía “no cimo [da escada de acesso ao piso nobre] um patim [balcón] coberto donde se acha um sino pequeno com sua cadeia de ferro”¹⁵. La modestia de esta casa del concejo dispensaba la presencia de un campanario y mucho menos el lujo de una torre para apoyo ó soporte de la campana del concejo. Una estructura simple de hierro unido a la pared era el suficiente para apoyar la campana, sin duda pequeña, como las antiguas campanas de los municipios de Lousã o de Mação, conservadas hoy en los respectivos museos locales. Estructuras de hierro similares sin duda existían en otros ayuntamientos portugueses. Otras veces, sin embargo, la campana se apoyaba en mísulas de piedra en la parte superior de la fachada, como en la hermosa casa de câmara de Rio de Moinhos (Sátão-Viseu).

En otros casos, muy raros, la campana del concejo se encuentra en un pequeño nicho en la propia pared de la fachada principal

12. *Ofício do Provedor da Comarca de Torres Vedras dando conta ao Ministério do Reino, entre outras coisas, das celebrações relativas ao triunfo da Revolução de 1820; Torres Vedras, 20-9-1820, in IAN-TT – Ministério do Reino – Correspondência dos Provedores das Comarcas, Maço 468.*

13. Louis Réau, *Histoire du Vandalisme – Les Monuments Détruits de L’Art Français*, Paris: Robert Laffont, 1994, p. 833.

14. *Ibidem*, p. 254. En outro pasillo de la misma obra, Louis Réau refiere la condenación de los campanarios (clochers) en el templo de la Revolución Francesa: “C’est ainsi que les jacobins déclarent la guerre aux clochers ‘dont la domination sur les autres édifices contrarie les principes de l’égalité’: ce sont des aristocrates qui lèvent trop haut la tête”, *Ibidem*, p. 377.

15. Pe Henrique da Silva Louro, *Cardigos, Subsídios para a sua História*, Composto e impresso na Gráfica Maiadouro – Vila da Maia (Porto), Agosto de 1982; p. 130.



4 Ventana del *sino da câmara*, en la pared lateral del porche de la *casa da câmara* de Outeiro de Miranda (Bragança).

16. Júlio Vieira, *Torres Vedras Antiga e Moderna*, Torres Vedras: Victor Fonseca & Almeida Editores, 1920, p. 101.

17. Para la problemática de los relojes históricos e de las campanas ver *Torre das Cabaças – Núcleo Museológico do Tempo*, Catálogo de la exposición documental coordinada por Carlos Amado, Jorge Custódio e Luís Mata e organizada por el Museu Municipal de Santarém, Ed. Câmara Municipal de Santarém, Santarém. 1999. Sobre los primeros relojes portugueses, ver Jorge Custódio, “Da Torre do Relógio à Torre das Cabaças” in *Torre das Cabaças – Núcleo Museológico...*, p. 43.

del ayuntamiento. Este fue el caso de la *casa de la câmara* de Alpedrinha, Vouzela, Oliveira de Frades y era también el caso de Torres Vedras. Relativamente a la campana de este último municipio, un testigo escribía en 1920: “Já não existe no edifício um pequeno sino que chamava para audiências e para as sessões da câmara. Este sino tinha também a função de tocar ao recolher, de verão às 10 horas e de inverno às 9 horas. Ainda se pode ver o respectivo nicho no interior da parede do lado nascente, parede esta que tem a monstruosidade de 1,55m de espessura”¹⁶.

De hecho, por razones que se nos escapan, la campana del concejo se instalaba a veces en una especie de ventana abierta en la fachada de la casa del concejo, con la obvia pérdida de la calidad y el volumen de los toques. En la *casa da câmara* de Outeiro de Miranda (Bragança), la campana se instala en una ventana abierta en una pared del porche que protege la entrada a la planta principal del pequeño edificio [Fig. ^º 4]. Una situación similar ocurrió con la campana del concejo de Coimbra: la su ventana fue adaptada en la pared de la galería que rodea la antigua *câmara das vereações* del concejo, en la última planta de la monumental *Torre de Almedina* [Fig. ^º 5], lo que la hacía invisible de las calles de los barrios vecinos. Sin embargo, siempre que fuera posible, las câmaras implantaban sus campanas en torres por veces monumentales, integradas o no en el próprio ayuntamiento, como veremos a continuación.

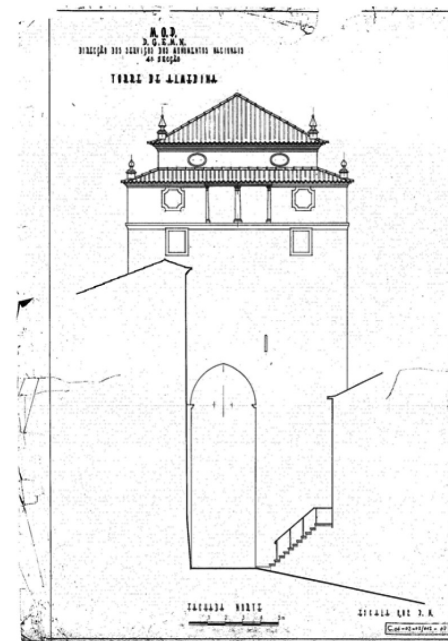
2.1. La torre de la campana del concejo

En el viejo paisaje municipal portugués estaba presente por veces la torre de la campana concejil, esto es, una torre cuya función esencial era la de sustentar la campana del concejo. Sabemos, sin embargo, que muy pronto las torres municipales comenzaron a ganar la función cada vez más dominante de *torres del reloj*, pues sirvieron para apoyar la instalación de los relojes del concejo, un equipamiento municipal igualmente importante¹⁷. La mera presencia arquitectónica de las torres, su dignidad artística, sus frecuentes dimensiones gigantescas, su gran altura o incluso su especial ubicación urbana daban una dignidad, una amplificación

y una reverberación acústica, visual y simbólica de la mayor importancia a la campana ó reloj instalados en la parte superior de sus faces más visibles.

Contrariamente a lo que ocurría en la inmensa mayoría de los municipios en Europa, en Portugal no era muy frecuente la presencia de una torre concejil, una estructura monumental sin duda considerada innecesaria por los vecinos del concejo, dado el pequeño casco urbano de la mayor parte de las antiguas vilas portuguesas, que por eso dispensaban su construcción, siempre muy dispendiosa. Por lo que se cuentan casi con los dedos de las dos manos las grandes torres municipales portuguesas. Merece discusión el facto de la efectiva rareza de las torres concejiles portuguesas, pues las grandes ciudades del Reino no las detenían. Ciudades como Lisboa y Évora no detenían torres concejiles, pero las câmaras de Porto y de Coimbra usaban viejas torres medievales como casa consistorial: la de Porto (recientemente restituida por el arquitecto Fernando Tavora) es frontera a la catedral y la de Coimbra se ubicava sobre la *Puerta de Almedina* [ver Fig.^ª 5] Pero para la implantación de la campana del concejo en torres concejías es siempre muy raro. Sin embargo, aunque algunas son probablemente muy tardías, son todas elas muy pintorescas, mereciendo referencia las torres municipales de Alfândega da Fé, Penedono, Meda, Pinhel, Pombal, Figueiró dos Vinhos, Pavia (Mora), ó Almodovar.

Torres municipales arquitectónicamente muy interesantes son también las de Fonte Arcada (Sernancelhe), coronada por un campanario y situada en una colina rocosa que domina esta antigua vila y la torre muy cercana de Aguiar da Beira, localizada en la plaza, contigua a la fuente medieval sobre cuyo techo se reunía la asamblea de vecinos. Otras torres notables son la de Vila Nova de Foz Coa (quiñentista), la de Vidigueira¹⁸ o la de Serpa, esta muy cercana a la plaza local – sin duda una de las torres más bellas de Portugal. Famosa es también la torre del concejo de Monsanto (Idanha a Velha), sobre la parte superior de la que se colocó durante el Estado Novo (Años 30-40 del siglo XX), el famoso trofeo – un gallo decorativo muy estilizado, en plata – ganado por esta antigua



5 Arco y Torre de Almedina; Coimbra: alçado para el exterior de las murallas [Archivo de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN)]

18. En la villa de Vidigueira sobrevive “la torre del reloj, donde bate las horas un sino mandado fundir por Vasco da Gama, con la cruz de Cristo, las armas de los Gamas e la fecha de 1520”, Raul Proença, “Vidigueira”, in Raúl Proença (Coordinación General), *Guia de Portugal – Vol. II: Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 (Reimpressão da 1.^ª Edição, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1927), p. 143.

En Pombal, mereció la atención del grande historiador Jaime Cortesão “la torre del reloj, con ventana, ameias e coruchéus manuelinos”, Jaime Cortesão, “Pombal”, in



6 Torre do relógio de Viana do Alentejo.

Raul Proença (Coordinación General), *Guia de Portugal – Vol. II...*, p. 510.

El historiador António Baião, refiriéndose a Dornes (hoy en el Concejo de Ferreira do Zêzere), revela que “ya en ese tiempo [primera mitad del siglo XVI] la vieja torre de los Templários servía para tanjer los sinos pertenecientes al concejo”, António Baião, *A Vila e Concelho de Ferreira do Zêzere – Apontamentos para a sua História Documentada*, Ferreira do Zêzere: Câmara Municipal de Ferreira do Zêzere, 1990 (reimpressão da 1.ª Edição, de 1918), p. 51.

19. El periodista y escritor naturalista Ramalho Ortigão (1836-1915) proporciona una descripción notable de la *Torre das Cabaças* de Santarém: ver Ramalho Ortigão, *Arte Portuguesa Tomo I – O culto da Arte em Portugal e Outros Estudos*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943, pp. 73-76.

Para la *Torre das Cabaças* de Santarém ver también Carlos Amado, Jorge Custódio y Luís Mata, *Op. Cit.*

villa pintoresca en un concurso tan famoso como controvertido – la elección del “pueblo más portugués de Portugal” – llevado a cabo bajo los auspicios de los valores nacionalistas de la época. Todas estas torres, muy difíciles de datar, parecen ser anteriores al siglo XVII. Sin embargo, datada de 1794, llegónos la notable torre de S. João da Pesqueira, el “*horologium Turris*”, erigido en la plaza local, parte de un extraordinario complejo urbano redefinido en 1794, referido en la inscripción colocada en la fachada de la casa del concejo local, “para memoria do feliz reinado” de la Reina D. María I (1786-1816) y, especialmente, para memoria del erudito “Juiz de Fora” (regidor o alcalde) José Xavier e Cerveira quién, de este modo, se auto-celebrava en Latín, en una cartella *rocaille* muy hermosa, por haber erguido la “*DOMUS CAMERARIA, CARCER, TURRIS HOROLOGIUM ET ARCATA* [del concejo]”.

Una de la más famosas de todas las torres municipales podría ser, sin embargo, la *Torre das Cabaças* de Santarém¹⁹, que debe su nombre a las “cabaças” de barrio, un tipo de olla colocada y apoiada en una estructura de hierro de donde pende la campana, en el alto de la torre, al aire libre, de modo a amplificar el sonido de la misma.

Paralelamente a la construcción de torres aisladas para la campana, pero también para el reloj del concejo, era comum la adaptación de estos equipos en una de las torres de las murallas. Excelentes ejemplos serán proporcionados por las torres concejiles de Freixo de Espada a Cinta, Montemor o Velho, Castelo Novo (Fundão), Arraiolos, Alcácer do Sal o Viana do Alentejo [Fig. 6]. Algunas veces, la campana del concejo se instalaba en una torre contigua a las puertas más importantes de las murallas, como en Caminha, Sabugal, Nisa, Montemor o Novo, Fronteira, Redondo o Mourão.

Siempre que fue posible, las cámaras suelen implantar la campana en una torre construída ó adaptada en el mismo edificio de la casa consistorial. El caso más famoso y más llamativo de Portugal és muy tardío e es proporcionado por el grandioso ayuntamiento de la ciudad de Oporto, de finales de los años 20 del siglo pasado. La torre del ayuntamiento de esa ciudad, proyectada en el contexto cultural del eclecticismo de la *École des Beaux Arts*, está situada justo

en el centro de la respectiva fachada. Lo mismo ocurre con las torres mucho más antiguas de las casas consistoriales de Esgueira (Aveiro) [Fig.^ª 7], de Aveiro, de Pederneira (Nazaré), de Arruda dos Vinhos, o de Almada. Incluso, las torres se colocan en algunas veces en la fachada de manera informal, como en Zebreira (Idanha a Nova), o en la parte trasera del edificio, como en Évoramonte (Évora) o Cano (Sousel). Otras veces, las torres están situadas en el extremo de la fachada, como en Pernes (Santarém), Vimieiro (Arraiolos), Alvito, Sines, Cabeço de Vide (Fronteira), Marvão o Albufeira, o incluso en un cuerpo contiguo, como en Salvaterra do Extremo (Idanha a Nova), Castelo de Vide o incluso como la torre de la campana del palacio de la audiencia medieval de Estremoz cuya torre, del inicio del siglo XVI, se encuentra en un extremo del hermosísimo pórtico gótico que permite el acceso a la sala de audiencia medieval.

2.2. El campanario de la campana del concejo

En las viejas casas consistoriales portuguesas el campanario era la estructura más común para apoyar la campana del concejo. Por lo general, cada casa tenía un solo campanario, pero existen casas *da câmara* con dos campanarios, como en S. Vicente da Beira (Castelo Branco), Elvas o Marvão. Siempre muy pintorescos, los campanarios se encuentran a veces en la parte superior de las escaleras de acceso a la planta principal de la casa consistorial, al costado del edificio. Fue el caso de la *casa da câmara* quinientista de Póvoa de Varzim, de Ulme (Chamusca) ó Rebordãos (Bragança) [ver Fig.^ª 8]. El más común, sin embargo, es que el campanario se encuentre en la fachada principal de la casa del concejo, o, en algunos casos menos frecuentes, en una de sus paredes laterales. Muy excepcionalmente los campanarios estaban ubicados en la parte trasera, como en la casa de Rabaçal (Penela), Tomar, o Portalegre.

Los campanarios, en algunos casos, tenían una estructura muy rudimentaria de dos simples pilares unidos en la parte superior por una viga de hierro o madera, como en la *casa da câmara* de Rebordãos (Bragança). Aquí, la viga de roble, muy rústica, incorpora la propia "cabecera" donde se unen las alas de la pequeña campana [Fig.^ª 8]. Normalmente, sin embargo, los campanarios eran mucho



7 Torre do relógio de la casa da câmara da Esgueira (Aveiro).



8 Campanário de la casa da câmara de Rebordãos (Bragança).



9 Casa da câmara do Redondo.



10 Casa da câmara de Gostei (Bragança).

más sofisticados, siendo constituídos por dos pequeños cuerpos verticales, rematados por una pequeña cornisa, coronados por una estructura arqueada que superiormente delimitaba la ventana de la campana. Los campanarios de las antiguas casas consistoriales portuguesas casi siempre tenían una sola ventana, pero en casos muy raros podrían sostener duas, como en la casa de la cámara de Cascais, fechada de 1821.

En busca de una mayor amplitud y mayor proyección del sonido, se buscava que las campanas fuesen dispuestas en un nivel muy elevado, por encima de la parte superior de la fachada frontal de la cámara, como en Cascais o incluso en Redondo. El campanario de la casa da cámara neo-clasica de Redondo (c. 1760-79), por ejemplo, está basada sobre el frontón del cuerpo central de la fachada principal de la casa da cámara [Fig.ª 9], atribuida a Carlos Mardel, uno de los arquitectos de la reconstrucción de Lisboa despues del grande Terramoto de 1755. Sin embargo, lo más frecuente, es que los campanarios se asientan directamente sobre la fachada de la casa da cámara, a veces en un marco o pequeña cornisa como en la antigua villa de Melo (Gouveia), la única estructura que sobrevivió del respectivo campanário, mientras demolido despues de la extinción del antiguo concejo medieval, en 1837.

Los componentes estructurales de los campanarios – pilares, cornisa opcional y arco o arquete por arriba – podrían ser muy simples e incluso modestos como en los campanarios de las casas consistoriales de Lalim (Lamego) o Penalva de Alva (Oliveira do Hospital). Pero normalmente los campanarios eran arquitectónicamente más elaborados y más o menos garridamente decorados, como en el caso de Goujoim (Armamar), Gostei (Bragança) [Fig.ª 10], Mões (Castro Daire) o Rua (Moimenta da Beira). A veces los pequeños pilares de apoyo podrían ser delimitados por volutas muy elegantes, como el de la antigua vila de Avô (Oliveira do Hospital). Otras veces, la campana tenía una composición muy erudita, como en el de la casa da câmara de Amarante, de la segunda mitad del siglo XVI, o el de Redondo, de c. 1760-1770. Ambos replican en su pequeña escala el modelo típico de los arcos de triunfo de la tradición clásica.

Una última observación debe aportarse: los campanarios de las viejas casas da câmara portuguesas – tan frecuentemente vecinos de las torres o campanarios de las catedrales o de las iglesias parroquiales - eran estructuras esencial e irreductiblemente laicas y seculares, por lo que, en su mayor parte, no mantenían cruces en su remate. Sin embargo, hecho en piedra o de hierro forjado, se registran en algunos casos, bastante excepcionales, como en Gostei (Bragança), Mões (Castro Daire) o Redondo. Pero apoyada en un estructura arquitectonica popular o erudita, rasante o monumental, la campana concejil es una realidad siempre presente en todas las ciudades y villas portuguesas por lo que su significación y su simbolismo esperan nuestra atención y estudio.

De Ronchamp al Hospital de Venecia.

Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier

Eusebio Alonso García

1. Le Corbusier y el cambio de sensibilidad: consciencia de lo colectivo

El viaje que Le Corbusier recorre desde *Ronchamp* (obra incompleta en su ejecución) hasta el *Hospital de Venecia* (proyecto inconcluso) permite reconocer, a pesar de las diferencias formales y, tal vez, mejor por ello, la creciente presencia del espacio público y del espacio social en su última obra como argumento clave en sus estrategias proyectuales. Este breve análisis, que se complementa con otros tres hitos de la prolija producción de esta época (La *Tourette*, la iglesia de *Firminy* y el *Centro de Artes Carpenter*) pone el acento en la reivindicación del espacio público y colectivo, de un espacio de encuentro y relaciones, una reivindicación que tras la Segunda Guerra Mundial impregnó toda actividad artística, social y política.

Ronchamp no es solamente una obra singular en la carrera de un gran arquitecto; su importancia va más allá de su particular programa. En ella, Le Corbusier, consciente del cambio vital de la sociedad de postguerra y que él mismo experimentaba, inició un proceso de reflexión que le llevó a recorrer el desplazamiento del simbolismo religioso hacia la identidad colectiva, enfoque este último que en sus obras siguientes adquiere mayor importancia, en las que subrayará una clara diferencia ideológica frente a sus trabajos anteriores y cuya interpretación más urbana en programas más civiles va a centrar el proyecto en el privilegio del fenómeno urbano y el espacio público.

La tesis del presente texto es que *Ronchamp* no contiene solamente un tema religioso sino que la vida social y colectiva que el tema

comporta (recorrido, ascensión, reunión, dentro, fuera, etc) sesga la organización del programa y su estructura espacial y significativa.

2. Ronchamp: detonante transgresor y afirmación inefable (Fig. 1)

La capilla de *Ronchamp* va a derivar, como experiencia proyectual, de pensar sobre el evidente tema religioso a pensar sobre lo colectivo del ser humano, aspecto este que, con relación a sus anteriores obras, podremos observar notables cambios en el trabajo de sus últimos quince años.

La Unidad de *Habitación de Marsella* (1947-52) y la capilla de *Nôtre Dame du Haut de Ronchamp* (1950-54) representan el final de una etapa, la primera, y el principio de otra, la segunda. Todavía hoy, vistas juntas, configuran una imagen ambivalente que las hace parecer cosas diversas; buena parte de la crítica asumió sin más que, abandonando las proclamas maquinistas de las décadas anteriores que prepararon la construcción de la Unidad de Habitación, Le Corbusier se sumergió en una experimentación plástica motivada por el programa religioso. Abstracción formal en la primera y empatía en la segunda expresan claramente sus diferencias y los cambios vitales

“En el interior de la obra de arte se desarrollan procesos formales que corresponden a las tendencias naturales orgánicas en el hombre”¹.

Marsella y *Ronchamp* son dos caras contrapuestas de la reflexión sobre la relación entre técnica y arquitectura que constituye a su vez un debate permanente en la historia del arte y de la arquitectura. James Stirling expresó tempranamente en primera persona la perplejidad que gran parte de la crítica experimentó ante la dualidad contrapuesta que el propio Le Corbusier asumió al concluir dos obras casi en el mismo tiempo como *Ronchamp* y las casas *Jaoul*, apenas posteriores a la finalización de la *Unidad de Habitación de Marsella*. Al analizar la experiencia que Le Corbusier había recorrido en su arquitectura doméstica desde la segunda década del siglo XX hasta sus casas más brutalistas advertía que:

1. Gilles Deleuze, *Mil Mesetas*, p. 504.



1 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Entorno, croquis general con la explanada este/iglesia exterior con la pirámide, carnet K41 [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 84]. Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista exterior del ángulo SE [fotografía del autor, 6/2/2014]

“Le Corbusier, yendo de lo general a lo particular, ha producido una obra maestra de un orden excepcional pero completamente personal”.

Y subraya cómo Garches y Jaoul :

“... representan los dos extremos de su vocabulario...”².

No obstante esta dialéctica no es cerrada y en ambos casos se interpretan y transfieren valores de uno de ambos sistemas (maquinista y fenomenológico) en el otro. Aunque, como el propio Stirling detecta, cabe identificar claramente un cambio filosófico de actitud entre el sistema formal de *La Unidad de Habitación* y el de la capilla de *Ronchamp*, el debate contiene mayor complejidad, pues si en el contexto social es posible datar en torno a 1950 este cambio³, también es fácil identificar ejemplos de esa actitud fenomenológica con anterioridad y, a su vez, el eco de estrategias enunciadas anteriormente en las obras posteriores.

La actitud brutalista de las casas *Jaoul* está presente en el hormigonado en bruto de los pilotis de *Marsella*, cuya marcada textura de la tablazón del encofrado –que el propio arquitecto prefería frente al relamido acabado de los pilotis de Berlín– recuerda la materia de que están hechos y el trabajo artesanal de su ejecución; una actitud, que teniendo episodios anteriores, convive en *Marsella* con el montaje en seco de elementos prefabricados⁴.

2. James Stirling, “De Garches a Jaoul”, en *AR*, 1955; James Stirling, Ronchamp. “La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo”, en *AR*, 1956.

3. Tony Judt, *Post-guerra*, p. 24.

4. Kenneth Frampton, *Le Corbusier*, pp. 112-146.

2.1. Significado versus funcionalismo

El funcionalismo del período entre las dos guerras trató de eliminar todo lo que había sido heredado del pasado; el término ‘*arquitectura*’, por su vinculación con el arte, era sustituido por el de ‘*Nueva Construcción*’, pues en expresión de Hannes Meyer (1928)⁵:

“... la arquitectura no debería ni expresar ni simbolizar, sino funcionar. Todo en este mundo es producto de las fórmulas... Todo arte es composición y, en consecuencia, antifuncional. Toda vida es función y, en consecuencia, antiartística”.

Alan Coulquhoun constata la “necesidad de introducir ‘intención’ en el proceso de diseño” ante la imposibilidad de la pura objetividad tras la entrevista con Xenakis en la que éste relata cómo en el proceso de diseño del *Pabellón Philips* (1958), junto a Le Corbusier (otra versión no cúbica de la *boîte des miracles*)⁶:

“utilizó procedimientos matemáticos para determinar la forma característica de la estructura ... el cálculo determinó la forma característica de la estructura, pero después de esto la lógica deja de actuar y la organización compositiva tiene que ser decidida basada en la intuición”;

y concluye que

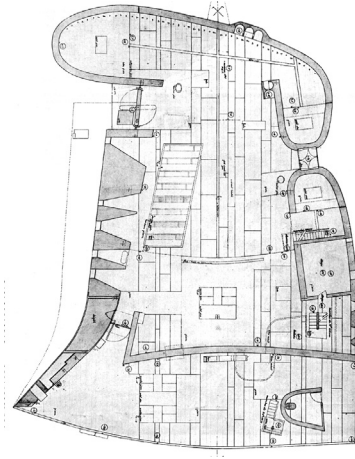
“una doctrina puramente teleológica de las formas técnico-estéticas resulta insostenible”.

Analizando algunas de estas obras de los años 50 y 60 cabe observar ya un carácter y un significado diferentes y en muchos aspectos contradictorias en relación con sus obras anteriores — *Ronchamp* (1950-55), *Carpenter* (1961-63), *Hospital de Venecia* (1964-65), pero también *La Tourette* (1952-57) y *Firminy* (1961-63)— y se puede advertir cómo se recurre a estructuras significantes que transitan desde la ironía y la transgresión para potenciar su expresión y comunicabilidad, asumiendo paradigmas de esta nueva sensibilidad de la postguerra⁷.

5. Christian Norberg-Schulz, *El significado en arquitectura* (1966), en Charles Jencks, *El significado en arquitectura*, p. 237.

6. Alan Coulquhoun, *Tipología y método de diseño*, en Charles Jencks, *ibidem* p. 302.

7. Anthony Eardley, *Le Corbusier's Firminy Church*; Enrique de Teresa, *Tránsitos de la forma*; Luis Burriel Bielza, *El altar y la puerta en la iglesia parroquial de Saint-Pierre de Firminy-Vert*; Eusebio Alonso, *La iglesia de Firminy y la machine à émouvoir de Le Corbusier*, pp 61-68; *ibidem*, *Estrategias alucinatorias en el último Le Corbusier*.



2 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Emplazamiento de la capilla en la colina de Bourlémont: vista aérea [Danièle Pauly, 27]
Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Planta definitiva con el dibujo de pavimentos, FLC 7169 [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 85]

3. La capilla de Ronchamp: identidad, memoria, significado (Fig. 2)

Aldo van Eyck defendió la idea de que la arquitectura, más allá de ser funcional, debía ser portadora de significado⁸. Definió la arquitectura como construcción significativa en una clara crítica hacia el funcionalismo e investigó en los mecanismos de accesibilidad al nivel emocional⁹:

“Van Eyck reconoció ‘el lugar’ en tanto que cualidad universal fundada en todas las formas de la arquitectura urbana pre-industrial, como ‘espacio abierto’, como ‘espacio hecho accesible’, tanto emocional como institucional, como un espacio concreto que es conquistado por el lenguaje urbano desde el vacío neutral del espacio Newtoniano y cargado con potencial específico de la experiencia”.

Para Reyner Banham *la capacidad de conmover* es una de las características del *nuevo brutalismo*; inicialmente le asignaba tres características: la legibilidad formal de la planta, clara exhibición de la estructura y valoración de los materiales por sus cualidades inherentes; posteriormente, siguiendo los proyectos de los Smithson, reemplazó el primer punto por “memorabilidad como imagen”, subrayando la relevancia de la imagen por sí misma y explicaba que su valor reside en la capacidad de conmover a quien la contempla¹⁰.

8. Francis Strauven, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, 1998.

9. Francis Strauven, “The urban conjugation of functionalism architecture”, en VV.AA., *Aldo van Eyck*, p. 101.

10. Nieves Fernández Villalobos, *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*, p. 23.

3.1. Ironía y contingencia

Le Corbusier recibe en 1929 la crítica de Karel Teige al proyecto del *Mundaneum* y le contesta con su conocido texto *‘En defensa de la arquitectura’* en que incluye la conocida anécdota de la papelera, donde subraya sus diferencias respecto al funcionalismo positivista alemán¹¹:

“El año pasado, al término de los planos del *Mundaneum* ..., había en nuestro taller céfiros de revueltas. La pirámide ... irritaba a los jóvenes. Sobre otras mesas de dibujo, los planos del *Centrosoyuz* de Moscú estaban terminándose y recogían todos los favores. Tranquilizaban, pues era ese un problema racional de oficinas. Sin embargo, *Mundaneum* y *Centrosoyuz* salían de nuestras cabezas en ese mismo mes de junio. De repente, el argumento perentorio salió de una de las bocas *‘Lo que es útil es bello!’* En el mismo instante, Alfred Roth (temperamento fogoso) lanzaba una gran patada a una papelera de malla metálica que se negaba a engullir la masa de dibujos viejos que él estaba rompiendo. Bajo la presión enérgica de Roth, la papelera de línea técnicamente *‘sachlich’* (expresión directa del trenzado de los hilos) se deformó y tomó el aspecto que muestra este croquis.

Todo el mundo se desternilló. *‘¡Es repulsiva!’*, dijo Roth. *‘Perdón, le respondí, en esta papelera cabe ahora mucho más; ¡es más útil, luego es más bella! ¡Compórtese de acuerdo con sus principios!’*

Este ejemplo sólo es divertido por las circunstancias que lo hicieron surgir tan oportunamente. Inmediatamente restablecí una balanza equitativa añadiendo: *‘La función belleza es independiente de la función utilidad; son dos cosas. Lo desagradable al espíritu es el derroche; porque el derroche es tonto; por eso lo útil nos gusta. Pero lo útil no es lo bello’*”.

La ironía abre la vía a resolver la estrategia formal mediante paradojas. Le Corbusier se apropia de formas de la tradición, las abstrae, las descompone, recompone sus relaciones formales y funcionales; crea una arquitectura sorprendente y novedosa pero subyacen mensajes evocadores. La iglesia de *Ronchamp* es un buen

11. Le Corbusier, *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, pp. 53-54.

ejemplo del uso de estos mecanismos y de la eficacia conmovedora de las maquinicas apropiaciones que opera Le Corbusier.

La lógica formal de la iglesia de *Ronchamp* surge de la condición contingente y procesual de otros proyectos de Le Corbusier de los últimos 15 años donde la poética personal prevalece sobre la aplicación de reglas generalizadas. Los volúmenes platónicos que el arquitecto descubrió en la Roma clásica han sufrido a lo largo del proceso de proyecto una transformación; la geometría regula la transformación que acontece entre niveles, estratos o campos diversos. El propio arquitecto reconoce en esos últimos años el carácter biológico de su arquitectura.

3.2. Comunicabilidad: La machine à émouvoir

“La percepción ... funciona de una forma que es esencialmente distinta del análisis científico. La experiencia posee una naturaleza “sintética”, comprende conjuntos complejos cuyos componentes, aún sin tener una relación lógica, aparecen, sin embargo, totalmente integrados. En nuestro caso es especialmente importante el amplio grupo de sistemas simbólicos conocido como arte. El arte no nos proporciona descripciones sino expresiones directas de ciertos aspectos de la realidad”¹².

Le Corbusier apreció en sus viajes esta máquina de conmovedor; en el capítulo dedicado a ‘arquitectura pura, creación del espíritu’¹³:

“... Voici la machine à émouvoir. Nous entrons dans l’implacable de la mécanique [...] ces formes provoquent des sensations catégoriques ... Le sentiment d’une fatalité extra-humaine vous saisit. Le Parthénon, terrible machine, broie et domine”.

La estrategia formal de *Ronchamp* trasciende lo razonable y constituye el paradigma de lo que le Corbusier definió como el ‘espacio indecible’¹⁴, algo de lo que es difícil hablar porque asistimos a una visión repentina de un proceso que ya no es mera combinatoria sino el resultado de transformaciones sucesivas que, como afirma el propio arquitecto¹⁵:

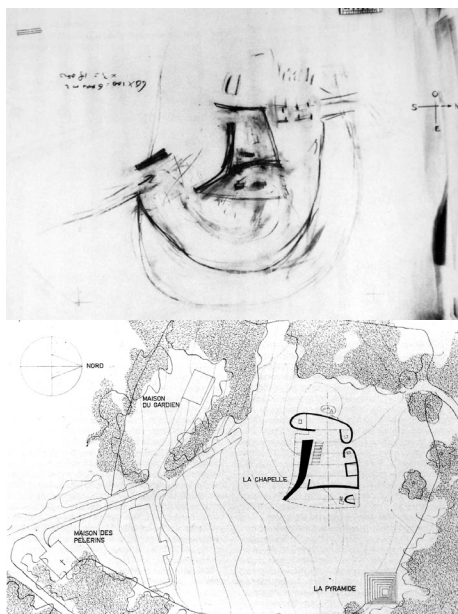
“... es una aventura que se desarrolla en tres tiempos: 1. integrarse en el sitio. 2. Nacimiento ‘espontáneo’ (después de

12. Christian Norberg-Schulz, *El significado en arquitectura* (1966), en Charles Jencks, op. cit., p. 242-243.

13. Le Corbusier, *Vers une architecture*, p.173.

14. “El espacio inefable”: Le Corbusier, “L’espace indicible”, en *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. hors-série, “Art”, 1946, pp. 9-17.

15. Jean Petit, *Le livre de Ronchamp*. Le Corbusier, p. 17.



3 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Diseño inicial de la planta del conjunto de Ronchamp con la cávea de la explanada este, FLC 7470 [procedencia: Le Corbusier, *Ronchamp, Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Planta de situación [Danièle Pauly, *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, ABADA, Madrid, 2005, 9]

incubación) de la totalidad de la obra, de una vez, de un golpe. 3. Lenta ejecución de los dibujos, de los diseños, de los planos y de la construcción misma y 4. Acabada la obra, la vida está implicada en la obra, totalmente encajada en una síntesis de sentimientos y de medios materiales de realización”.

Un diseño temprano de la planta de *Ronchamp*, (Fig. 3), dibujado en formato grande y en una sola sesión, conteniendo algunas correcciones, es un buen ejemplo de esto. Aunque faltan todavía piezas claves del programa como las capillas-torre, elementos fundamentales en la estabilidad del edificio, la estrategia formal está definida con claridad, conteniendo desde estos inicios las dos iglesias, la interior y la exterior de la que se ocupará en posteriores diseños y de la que finalmente no se llegará a construir la cávea que sí queda aquí recogida y aparece en numerosos diseños (un elemento éste de la cávea que acompaña a muchas de las *boîte à miracles* de su producción). Están ya aquí identificadas las claves de la ‘acústica visual’ del lugar.

Es éste un diseño enigmático, ‘como surgido de golpe’, donde queda reflejada desde sus trazas iniciales la diferente función de los muros sur y este; ambos se reúnen en la esquina que habrá de recibir a los peregrinos en su acceso al sitio y cuyo encuentro con la cubierta configura una de las imágenes más crípticas y conmovedoras de la arquitectura moderna a la vez que ha generado, como advirtiera Stirling, uno de los cuestionamientos más duros a la misma. El edificio contiene todos los elementos necesarios para la liturgia, con el altar situado al este y en cuyo extremo opuesto se ubica la gran gárgola que evacua las aguas de la cubierta sobre la cisterna exterior; queda marcado así un eje este oeste que con otro transversal, que liga las dos capillas más orientales, dibuja un cruz en el pavimento interior, dispuesto con ligera pendiente hacia el altar principal, resuelto con inclinación contraria a la que adopta en el mismo eje el techo, abriendo la perspectiva y activando el terreno de la colina donde se ubica; al igual que en la iglesia exterior, la propia topografía participa en la iglesia interior.

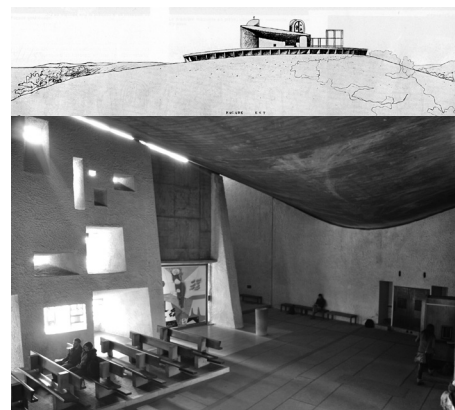
3.2. Ceci n'est pas une voûte (Fig. 4-6)

Al igual que cuando nos aproximamos al exterior, en el interior de la iglesia *'la machine à émouvoir'* actúa con eficacia y junto a la sorpresa entra en juego la memoria: reconocemos formas y mensajes, un espacio abovedado, gruesos muros y vidrieras, aunque, parafraseando a Duchamp, tendríamos que decir que *'ceci n'est pas une voûte'*, pues lo que vemos no es una bóveda sino un gran arquitepe con un perfil de sección en permanente variación y el muro que parece más grueso, por la geometría de sus ventanales abocinados y no coincidentes, es precisamente el muro más ligero de toda la construcción, pues es un *'muro hueco'* que se construye con delgadas pantallas de hormigón armado, arriostradas horizontalmente a diferentes alturas, en concordancia con la distribución de ventanas, y sobre las que se fijaron mallas metálicas para recibir el hormigón proyectado que conforma el acabado de la pared que vemos; toda la cubierta se construyó con delgadas láminas de hormigón que exigieron un encofrado con precisión puntual para cada caso pero con un trabajo sistematizado. La técnica es sofisticada en su planteamiento y callada en su presentación, permitiendo *'activar'* el espacio en la intención deseada.

Ronchamp es ante todo espacio interior; lo era incluso la iglesia exterior con su altar específico y su cávea envolvente y nos recuerda por ello el mecanismo de la *'boîte à miracles'* (no cúbica, en este caso) tal como la describió el propio Le Corbusier¹⁶:

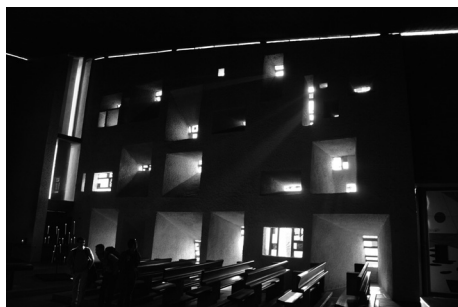
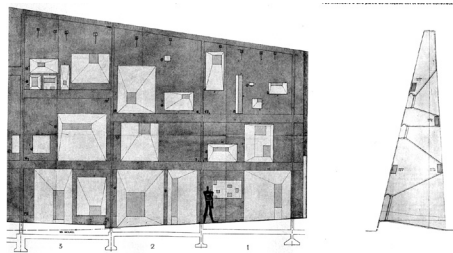
"... el arquitecto puede concebir los edificios que os serán más útiles, porque posee el más alto grado de conocimiento de lo volumétrico. Puede, de hecho, crear una caja mágica que encierre todo lo que podéis desear. Desde la estancia en juego de la *'Caja de los Milagros'* escena y actores se materializarán: la *'Caja de los Milagros'* es un cubo; en ella se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros, levitación, manipulación, distracción, etc".

La experiencia anterior a *Ronchamp* fue la frustrada iglesia excavada en la montaña de la *Sainte Baume* y esta condición de espacio excavado y moldeado está presente en *Ronchamp*, no sólo por lo que respecta a la *'aparente bóveda invertida'*, sino por



4 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Alzado este de la capilla y de la cávea que acota la explanada de la iglesia exterior, FLC [procedencia: Le Corbusier, *Ronchamp, Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista interior de la capilla hacia el oeste, con el techo y el muro sur [fotografía del autor, 6/2/2014]

16. Lámina 11, Proyecto del Museo del Siglo XX, en Le Corbusier, *Obra Completa*, Volumen 7, p. 170.



5 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Alzado interior y sección del muro sur, FLC 7423 y FLC 7200 [procedencia: Le Corbusier, *Ronchamp, Maisons Jaoul, and other buildings and projects*, 1951-52, Garland Publishing, New York, 1983, vol. RGAA LC/20] Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, Vista interior del muro sur y de la zona de bancos [fotografía del autor, 6/2/2014]

17. Kenzo Tange, *Función, estructura, símbolo*, p. 225; Zhongjie Lin, *K. Tange and the Metabolism Movement*, pp. 172 ss.

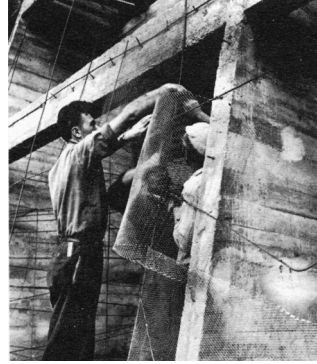
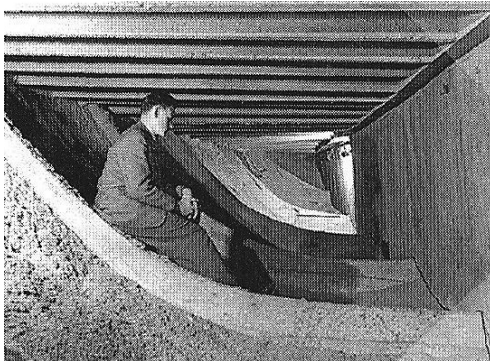
la superficie reglada de la pared del muro sur, o las capillas que alberga el espacio-estructura –en la tradición francesa del poché– de las tres torres. Todo el juego de luces, la que resbala desde lo alto de las torres, la que entra por la grieta entre los muros sur y este y la ‘bóveda’ es el ‘juego sabio’ para activar estas sensaciones. Con obras como la iglesia de *Firminy* o el *Pabellón Philips* en la Expo de Bruselas (1958) aprendimos que la ‘caja de los milagros’ no tiene que ser necesariamente cúbica como si lo es, entre otras obras, en la *Tourette* o en el *Hospital de Venecia*.

4. Tres hitos de un proceso común

Función, estructura y símbolo es un breve texto de Kenzo Tange (1966) donde aparecen estas preocupaciones¹⁷:

“Creo poder afirmar que tenemos necesidad de un concepto simbólico de la arquitectura y del espacio urbano, a fin de asegurar al hombre la significación y el valor humanos. Si hacemos corresponder una forma característica a una función característica ésta resulta perceptible de inmediato y posee su propia identidad. Desarrollando esta noción, se comprueba que a través de la forma se puede expresar no sólo una función física del espacio, sino también su significación metafísica. ... El pensamiento simbólico entra también en el proceso de estructuración. Es práctico dar una significación simbólica a la propia estructura para elaborar los planes y favorecer su comprensión por la gente”.

La interacción con el lugar, la permeabilidad del edificio al espacio público y su particular tratamiento de encuentro con el suelo aporta soluciones memorables y diversas que profundizan en el pensamiento simbólico y en la comunicabilidad de sus estructuras significantes. Las cotas topográficas del lugar que obsesivamente Le Corbusier dibuja en el interior de la planta de *Ronchamp*, materializadas en el tallado del suelo, son una muestra más de la negación del edificio como forma pura, aislada, y afirmación de su inserción dialéctica en el mundo; la forma de los muros este y sur responde a su función de acotación de sus respectivos espacios exteriores (el espacio de encuentro colectivo de la iglesia exterior y el espacio de llegada). En *La Tourette* la respuesta acumulativa de la organización en vertical



6 Le Corbusier, Ronchamp, 1950-55, En construcción, vista del interior de la estructura de la cubierta y detalle del muro sur con la disposición de mallas metálicas para recibir el hormigón proyectados, FLC L3.2 55 y FLC L3.3.57 [procedencia: Roberto Gargiani y Anna Rosellini, *Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, EPFL Press, Lausana, 2011, 301 y 304].

del programa y transgresora de la lógica tipológica jerarquiza de manera radical la transición entre lo público y lo privado: la pendiente natural del terreno que acoge los pilotis de espacios y pasillos suspendidos, los espacios colectivos de reunión y comedores y, finalmente, en los niveles superiores, las habitaciones. Estrategia de superposición en vertical y cruce de niveles que reinterpreta con libertad en proyectos posteriores. En *Firminy* invierte las ubicaciones programáticas: el volumen de la iglesia queda suspendido sobre el cuerpo inferior que acoge el programa más íntimo y privado de la casa y la sacristía y, sin embargo, materialmente más transparente; este juego irónico en la relación con el papel tradicional del suelo se reafirma en el tratamiento del pliegue del graderío y coro. La calle-rampa que atraviesa el *Carpenter* elide la tradicional delimitación entre arquitectura y ciudad y activa la presencia de lo urbano, anticipando con ello intenciones claramente presentes en la estrategia formal del Hospital de Venecia, donde el edificio flota sobre el espacio de la ciudad que discurre libremente de parte a parte, cuya jerarquización en vertical de lo público y lo privado nos recuerda la estrategia de localización de usos anticipada en *La Tourette*.

4.1. El convento de la Tourette: un claustro vertical sin suelo (Fig. 7a)

La sencillez geométrica de la planta rectangular del claustro, cerrado al norte por la caja de la iglesia contrasta con algunas soluciones inusitadas en la organización del programa y en su anclaje al lugar;

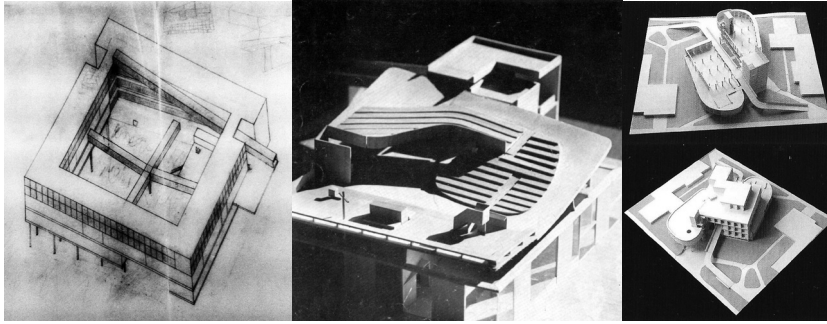
La idea del claustro sin suelo aparece temprana en la concepción del proyecto. Si en *Ronchamp*, la convexidad natural de la colina se continúa en el propio interior (dibujando con precisión las líneas de cotas topográficas en el interior de la planta de numerosos diseños originales), la *Tourette* implanta sin articulación previa su volumetría sobre el desnivel del terreno; Le Corbusier enrasa el volumen por arriba y anticipa un 'rascasuelos', apoyando o vaciando en el encuentro con el terreno, provocando la solución sorprendente del patio del claustro con el filtro de pilotis.

La solución formal viene avalada por la distribución del programa; coloca los elementos repetitivos de las habitaciones en las dos plantas superiores, que son las únicas, junto con la inmediatamente inferior, que se desarrollan en toda la planta; los usos colectivos se distribuyen en las plantas inferiores, agrupando piezas de diversos tamaños y con libertad de ocupación de su superficie, como explotará más ampliamente en *Venecia*. La tradicional extensión horizontal de un programa conventual aparece aquí superpuesta verticalmente; en un diseño inicial llega a plantear un juego de rampas que daba acceso a las diferentes plantas desde el área de entrada.

La diferenciación formal de cada parte en función de su uso, resulta decisiva en la imagen de 'collage dislocado' que el edificio presenta, con los espacios más privados *montados* sobre los espacios colectivos del convento, los aparentemente aleatorios vacíos del perímetro en su encuentro con el suelo y la superposición de pilotis de diferentes cuerpos.

4.2. La cúpula de Firminy: habitar en la estructura (Fig. 7b)

La forma de la iglesia *Firminy* remite a una iconografía reconocida, una cúpula sin tambor que, exteriormente, se levanta sobre un estilóbato cuadrangular que conforma el piso inferior y que contiene el programa de servicios y espacios auxiliares. La articulación formal se sustancia colocando el icono de la cúpula sobre el estilóbato funcional y doméstico. El hormigón permiten transformar la construcción en un ejercicio de papiroflexia; la forma troncocónica abstrae las formas de la tradición y gestiona la anamorfosis de la planta cuadrada al volumen tridimensional generado por el pliegue del plano de hormigón.



Interiormente y a diferencia de la tradición, la cúpula no corona el espacio; es ella misma el espacio: arranca directamente del suelo y alberga el graderío¹⁸.

4.3. El Centro de Artes Visuales Carpenter: la ciudad atraviesa la casa (Fig. 7c)

Edificio con una mayor implicación urbana, que anticipa planteamientos del *Hospital de Venecia*; lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo conviven simultáneamente.

“Entanto que forma, lo urbano lleva un nombre; es simultaneidad¹⁹ ... Simultaneidad de percepciones, de acontecimientos, espacio por tanto de hipersocialización, puesto que es la forma concreta que adopta el encuentro y la reunión de todos los elementos que constituyen la vida social”²⁰.

Sobre la base de la multitud de caminos que atravesaban diagonalmente las diferentes parcelas en el entorno de *La Yarda de Harvard* y sobre la idea de mantener este recorrido, al parecer existente sobre la propia parcela y con anterioridad a la construcción del centro de artes, Le Corbusier ensaya desde el inicio del proyecto esta visión de un camino que atraviesa en diagonal la parcela; en un diseño muy temprano este recorrido parece describir un bucle sobre lo que habrá de ser el edificio, menos definido y vuelve a salir por el lado opuesto. Como en otros proyectos que hemos visto, esta intuición poética y poderosa supone un anclaje al lugar, entendido de un determinada forma o, mejor dicho, percibido de una determinada

7 Le Corbusier, El convento de la La Tourette, 1952-57, Diseño original de axonometría donde aparece una propuesta de rampas junto al lado oeste de la iglesia, FLC 1244 [procedencia: Le Corbusier, *La Tourette and other buildings and projects, 1955-57*, Garland Publishing, New York, 1984, vol. RGAA LC/28]. Le Corbusier, iglesia de Firminy, José Ouvrierie, maqueta del interior con el graderío definitivo, 1979, FLC [procedencia: Anthony Eardley, *Le Corbusier's Firminy Church*, IAUS, Rizzoli International, NY, 1981] Le Corbusier, Centro de Artes Visuales Carpenter, Harvard, 1961-63, Vista de la calle que atraviesa el edificio en el nivel 3º, maqueta estudio de Enrique de Teresa [procedencia: E. de Teresa, *Tránsitos de la forma*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009, fig 77]

18. Eusebio Alonso, *La iglesia de Firminy ...*, op. cit.

19. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, p. 68.

20. Lefebvre, *ibidem*. p. 99.

8 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, maqueta del 2º proyecto, 1965, vista cenital, [Le Corbusier, *Oeuvre Complète*, Volume 7 1957-65, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1965, p. 141] Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Diseño original de Le Corbusier y Jullian de la Fuente: Primer proyecto, 1964, planta 1 (cota cero) [procedencia: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1985 (1965), vol. 7, 1957-65, p. 143]



forma, pero también al programa; la idea de una calle que atraviesa el edificio satisface también el requisito de flexibilidad y el de potenciar la accesibilidad de los estudiantes de los diferentes centros del entorno a la escuela de artes, anticipándose así a la introducción de la ciudad en la casa que será tema específico en Venecia.

Pero aquí las consecuencias son diferentes, entre otros motivos porque no se impone en ningún momento enrasar la volumetría ni por arriba ni por ningún lado; al contrario, la evolución del proyecto documenta que, definida la calle, ésta extrude el volumen que se ve paulatinamente sometido a diferentes estrategias formales que caminan en la misma dirección (*desdoblamiento, escisión, deslizamiento, fragmentación*); en definitiva, la calle que se eleva hasta el tercer nivel para volver a descender después de atravesar el edificio es el elemento formalmente más estable. A pesar de la pequeña dimensión, la oportunidad para desplazar el enfoque del problema arquitectónico hacia lo urbano y el espacio colectivo sitúa este proyecto en una imagen memorable gracias a esta 'calle extra' que reclamaba por aquellos años Jane Jacobs como solución a tantos problemas urbanos²¹.

5. El Hospital de Venecia: la ciudad como metáfora y analogía (Fig. 8-10)

21. Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades*, p. 214.

Los dos últimos años de su vida Le Corbusier trabajó en el *Hospital de Venecia*, que finalmente no se llegó a realizar, potenciando con

ello el carácter mítico y testamentario que contribuirá a ampliar la resonancia y validez de las posibilidades que el proyecto contiene, cuestión programática inherente a su propio planteamiento, pues en él se aborda no sólo la solución a determinados problemas enunciados sino la cuestión de la flexibilidad frente a la aparición de problemas futuros.

“Las ciudades son caleidoscópicas, metamórficas y caóticas y lo son necesariamente”²².

5.1. Saltando sobre la ciudad y sobre el canal

En el *Hospital de Venecia*, Le Corbusier asume la condición mutable del propio programa sanitario y plantea la idea de flexibilidad en su organización como mecanismo más idóneo para poder adaptarse a las situaciones diferentes. Entre estas circunstancias cambiantes, sus posibilidades de crecimiento estaban entre las más importantes, dotando al edificio de una condición de “inacabado”²³:

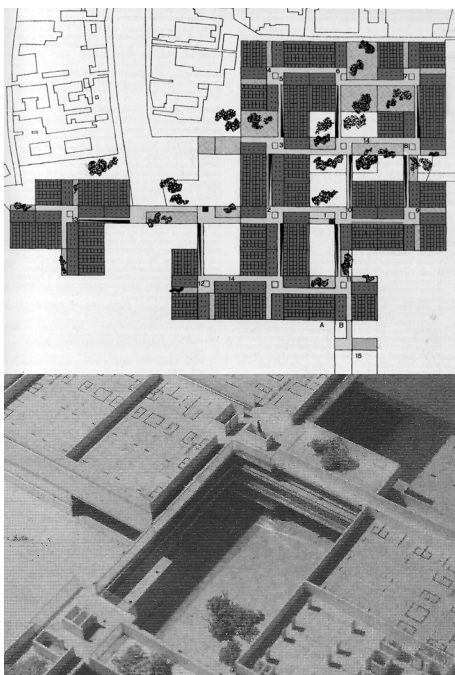
“... la especificidad de la sección del ático codifica genéticamente el crecimiento del Hospital... El modo en que el crecimiento queda controlado representa todavía uno de sus avances más significativos”.

La idea de la posibilidad de crecimiento es experimentada de modos diversos en relación a cada parte distinta del casco de Venecia, de tal modo que el perímetro del hospital asume desde el proyecto las mayores condiciones de incertidumbre que cabe advertir o, lo que viene a ser lo mismo, el sistema de organización inherente y su estrategia de implantación permite resolver de forma diferente situaciones diversas; esto es, asume con naturalidad las singularidades del sistema.

El *Hospital de Venecia* plantea un sistema sintáctico de partes iguales entre sí estableciendo múltiples enlaces en su periferia con el casco de la ciudad. El proyecto se desarrolla horizontalmente —*mat building* o edificio estera— por medio de una acumulación lógica basada en una cuidada casuística. La unidad básica del programa o ‘*unité de batisse*’, la unidad de cuidados formada por 28 camas, se repite hasta el final.

22. Aldo van Eyck, *La interioridad del tiempo*, en Charles Jencks, op. cit., p. 201.

23. Hashim Sarkis, “La paradójica promesa de la flexibilidad”; *Ibidem*, *Le Corbusier’s Venice Hospital and the mat building revival*.



9 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Diseño original de Le Corbusier y Jullian de la Fuente: Primer proyecto, 1964, planta 3 [procedencia: Le Corbusier, *Oeuvre compléte*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1985 (1965), vol. 7, 1957-65, p. 148] Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Detalle de la maqueta con los jardines colgantes entre patios [procedencia: Hashim Sarkis, *Le Corbusier's Venice Hospital and the mat building revival*, Harvard Design School, Munich, London, NY, 2001, fig. 17, p. 31]

La composición rotatoria de las unidades, establece conexiones y vínculos entre un pabellón y otro, mientras su desplazamiento produce la aparición de vacíos en el campo horizontal del hospital. Es la forma de esta unidad básica y el modo preciso en que son articuladas lo que acaba por configurar la forma global del edificio²⁴.

Si en *Ronchamp* resultaban determinantes los mecanismos evocadores de la *memoria* y el diálogo con el lugar para dotarla de *significado*, el *Hospital de Venecia* aún en sí el hecho de ser posiblemente el proyecto más contextual de Le Corbusier y de recurrir para ello a los sistemas de crecimiento más abstractos que estaban utilizando los arquitectos del Team X, junto al abandono de la *promenade architecturale*, según relata el propio colaborador de Le Corbusier, Jullian de la Fuente²⁵:

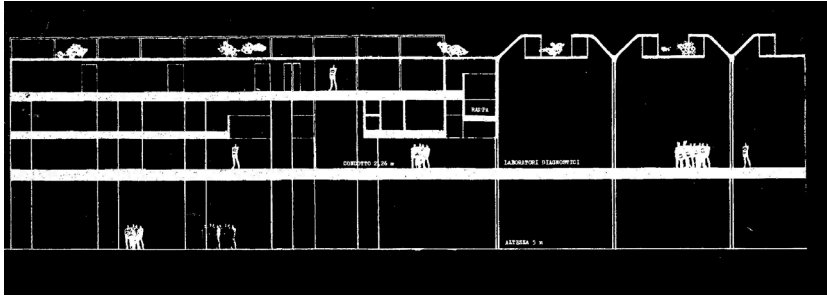
“Desde 1963 con el proyecto de la Olivetti empezamos a plantearnos como estructurar los diferentes espacios sin usar ‘la promenade architecturale’ como medio para conectarlo. El orfanato de Aldo van Eyck y sus escritos en Forum fueron una de las llamadas de atención en ese momento. La idea de un proyecto como una pequeña ciudad o parte de una ciudad fue confrontada con el proyecto del Hospital de Venecia (...). La idea de ‘dual phenomena’ u opuestos fue explorada y, después de mi presencia en la reunión del Team X de Royaumont, confirmado por la discusión sobre el proyecto utópico de Blom para una ciudad. Le Corbusier estuvo de acuerdo: con su proyecto de apartamentos universitarios de 1925 como modelo, añadimos nuestra capacidad para producir una conjunción de solicitudes y variaciones que crearon la estructura, permanencia y provocación del proyecto del Hospital de Venecia de Le Corbusier”.

5.2. Construir sin construir

24. Cfr. Stan Allen, “Distribuciones, Combinaciones, Campos”, pp. 68-75.

25. Francis Strauven, *Aldo van Eyck's Orphanage*. p. 50.

Curiosamente en el *Hospital de Venecia* Le Corbusier adoptó, a favor de la flexibilidad del espacio y de la posibilidad de asumir posibles cambios internos y externos, un mecanismo basado en reglas sumamente abstractas y al mismo tiempo incorporó en su



10 Le Corbusier, Hospital de Venecia, 1964-65, Detalle de la sección, incluyendo laboratorios, `conduits´ y rampas de conexión entre niveles superiores [procedencia: Hashim Sarkis, *Le Corbusier´s Venice Hospital and the mat building revival*, Harvard Design School, Munich, London, NY, 2001, 4]

organización las claves del sistema urbano del propio lugar en el que surge el edificio²⁶:

“La ciudad de Venecia está allí y yo la he continuado. No he inventado nada. He proyectado un complejo hospitalario que puede nacer, vivir y expandirse como una mano abierta: es un edificio “abierto”, sin una sola fachada definitiva, en el cual se entra desde abajo, es decir, desde dentro, como en otros lugares de esta ciudad”.

Le Corbusier traslada al edificio la lógica del contexto veneciano —calles, plazuelas, puentes, etc.—. Por ello su forma es “abierto”, ni cerrada ni inmutable. Su imagen no es definitiva: no sólo conceptualmente, sino que también espacialmente es posible modificarla, cambiarla, extender esta estructura, sin que por ello se altere su principio generador y su concepción arquitectónica global. Esto significa, como ha subrayado Petrilli “construir sin construir”.

La idea de generar un sistema de relaciones, de construir una infraestructura espacial que permita desarrollar el programa y contemplar sus variaciones a la vez que configurar espacios colectivos de relación evoca los sistemas de relaciones complejas de los “mat building”, en los que el proyecto es entendido en términos de organizaciones topológicas abiertas y variables²⁷.

En Venecia la abstracción deriva de un entendimiento del problema en términos de infraestructura y logística. La estrategia formal del edificio, superponiendo en altura los diferentes usos, con las camas en el más elevado, se basa en la organización de las diferentes circulaciones, saltando sobre los campos, plazas y canales de la

26. Amadeo Petrilli, *Il testamento di Le Corbusier*. p. 49.

27. Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, *Historia de la retícula en el siglo XX*, pp.43 y ss.

ciudad. Con el programa y la geometría diferentes de *Ronchamp*, las torres capillas, que inicialmente no están presentes en el primer croquis de la iglesia y sucesivos, van progresivamente *apareciendo*²⁸, transfiriendo esta condición procesual a la propia obra a partir de una relación dialéctica y evocadora con la memoria del lugar y del programa. En *Venecia* esta contingencia se alimenta al proyectar un edificio con los mecanismos urbanos de la ciudad. La relación entre el edificio del hospital y el espacio público ya no es la convencional y mucho menos la relación con el suelo²⁹. En esa década de los años 60, tal anhelo coincidirá con la reivindicación de lo público y la cualificación de espacio urbano y colectivo.

Le Corbusier participa y en algunos aspectos anticipa la percepción de esas nuevas relaciones entre *lo público* y *lo privado* que emergen a mediados de los años 50 y de la búsqueda de una mayor flexibilidad de la arquitectura y es esta nueva percepción de los problemas lo que provoca la aparición de nuevos mecanismos formales. *Ronchamp* y *Venecia* representan el inicio y el final de una etapa comprometida con su tiempo y sus coetáneos, con el compromiso de una idea de espacio social y colectivo a partir del cual la arquitectura y la ciudad son percibidas de otro modo.

28. "El acto de creación en sí mismo tiene mucha más importancia que el objeto creado y éste gana en significación en la medida en que muestra las señales del trabajo que lo ha engendrado y no está perfectamente acabado". Así se expresaban los miembros del Grupo COBRA (1948-51), incorporados luego a la Internacional Situacionista (1957), VV.AA, *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*.

"... la acción sustituyó en el siglo XVII a la contemplación, acontecimiento radical que conlleva la conciencia del carácter procesual de cualquier experiencia, incluso la real experiencia humana... El concepto central de las dos ciencias nuevas de la Época Moderna, las naturales no menos que las históricas, es el de proceso, y la real experiencia humana subyacente es acción", Hannah Arendt, *La condición humana*, p.316.

29. Eusebio Alonso, *Paulo Mendes Da Rocha. Constructor de horizontales en el aire*, pp. 40-49.

Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac

Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro

Tuvieron que trascurrir tres años en la vida de Miguel Fisac -de 1950 a 1953- desde que inicialmente concibió la idea para una pequeña capilla Daimiel, hasta que por fin pudo materializarla en Valladolid. Lo imaginado inicialmente para el Instituto Laboral de su ciudad natal no llegó a construirse, pero será logrado en otro complejo docente, en el Colegio Apostólico de Arcas Reales. La iglesia se convirtió en su espacio más importante, el “centro espiritual del conjunto” como él la llamaba-, y centro de la composición formal del proyecto encomendado por los PP. Dominicos. El trabajo lo había conseguido por mediación del Padre Provincial Silvestre Sancho O.P.¹, encargo para construir a las afueras de la ciudad castellana un gran conjunto de edificios del Colegio Apostólico de la Orden Dominica para quinientos ochenta alumnos.

Su programa era extenso, y fue ampliado hasta 1956 mediante sucesivos encargos. Llegaría a contener, además de la iglesia y de los espacios propios del Colegio [aulas, laboratorios, sala de dibujo, salón de estudios, seminarios, despachos, cuartos para enseñanza de piano, recreos cubiertos, salón de actos como teatro y cine, pequeño museo misional, piscina con vestuarios propios, campos de deporte... etc.], también un Internado para quinientos alumnos [cuatro grandes estancias de dormitorios, dos comedores de alumnos con los correspondientes espacios de servicios], y la Residencia de los PP. Profesores de la Orden de Predicadores [habitaciones, capilla, biblioteca y refectorio privados, una sala de descanso y un pequeño jardín con estanque]. Asimismo y como apoyo integral, portería general de entrada, garajes, enfermería,

1. Este primer encargo de la Orden Dominica de Predicadores a Miguel Fisac fue posibilitado por mediación de Padre Provincial Silvestre Sancho. Información facilitada al autor por el P. Pablo Sánchez-Fuentes Pérez de la Orden de Predicadores.

1 Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1951-1956. [Foto durante la obra. Archivo Daniel Villalobos, hacia 1954]

2. Miguel Fisac, *Proyecto Parcial de Colegio Apostólico*, p. 3. En el apartado II correspondiente a la Memoria de la Primera Fase del Proyecto, Miguel Fisac describe así el terreno: “El solar en que ha de estar emplazado este conjunto de edificios está situado a las afueras de Valladolid, en la zona Este, en los campos denominados de «Arcas Reales». Son unos terrenos despejados, sensiblemente horizontales, con un amplio horizonte y una alameda y un pinar en sus inmediaciones.”

3. Antony Blunt, *Borromini*, pp. 42-50. Donde se exponen las convergencias espaciales proyectadas por Borromini para la Comunnata del Palacio Spada, Roma (1653) en relación a los grabados de Montano en su *Li cinque libri di architettura* (1624-1664).

4. Sobre el estado de la ruina del monasterio y de su iglesia, así como a su accesibilidad, a principios del siglo XX, véase: Eric Granell y Antoni Ramon, *Luis Domènech i Montaner...*, pp. 74-79, 199-201 y 207.

5. Nos referimos a la ruta seguida en su escapada a Francia por ese para de los Pirineos en la zona de la Seu d'Urgell, hasta llegar a Andorra. Ruta seguida junto a Escrivá de Balaguer entre otros miembros de la Institución de Opus Dei, en la que en ese año estaba integrado. Ver: Víctor A. Lafuente Sánchez. “Dibujos de Miguel Fisac durante la Guerra Civil (1936-1937)”. pp. 414-415.



una gran cocina, despensa, depósito de agua, almacenes y un Pabellón Residencial para Monjas Dominicas encargadas de la intendencia de todo el Colegio.

El terreno elegido y comprado para ello, cinco hectáreas, se concretaba en una extensión plana y despejada, casi al borde de la tierra de pinares, y junto a las Arcas Reales que Juan de Herrera había trazado a finales del siglo XVI para reconducir el manantial, que ya entonces allí brotaba, hasta el centro de la ciudad y abastecer de agua a los habitantes del Valladolid de la Corte. Alzada sobre ese terreno saludable², y en el centro de todo el complejo de edificaciones, se levantaría la iglesia cuyo ábside de piedra blanca de Campaspero, cerrando el espacio, llegó a elevarse hasta veinticinco metros de altura. En lo alto de este muro de piedra, al exterior, Fisac engarzó el icono de la Orden que había encargado a Jorge Oteiza, una escultura de su fundador Santo Domingo de Guzmán. Iglesia con la cuál Miguel Fisac, en 1954, obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición Internacional de Arte Sacro en Viena, y con el premio, su reconocimiento internacional y el aval definitivo a su incipiente labor para la Orden de Predicadores, de los PP. Dominicos (Fig.1 y 2).

A nuestro juicio, la importancia de esta obra como el mejor espacio simbólico construido por Miguel Fisac, radica por una parte, y fundamentalmente, en su valor de modernidad «a contracorriente», pero también en la búsqueda de un espacio distinto y audaz, moderno pero conectado con la historia, un espacio límpido y místico, anticipo de todos sus posteriores logros en los espacios de sus iglesias.

1. El largo proceso de gestación del espacio simbólico

La idea de este espacio religioso era atrevida, tenía que ver con ciertas experiencias barrocas de Borromini y Bernini, también con algún espacio romano que Giovanni Battista Montano había reconstruido en sus grabados del siglo XVII³, e incluso con el espacio medieval de la Iglesia de San Pere de Roda⁴ que a buen seguro pudo conocer Fisac, y quizás muy joven, posiblemente a finales de 1937⁵.

También este concepto espacial planteaba ciertas relaciones con la propuesta presentada por Cabrero y Aburto para el Concurso de la catedral de Madrid, en ese mismo año de 1950⁶, concurso declarado desierto al que él mismo llegó a presentarse. Incluso este proyecto inicialmente para Daimiel, fue la materialización de las reflexiones que le bullían en 1949 sobre qué tipo de planta sería el más adecuado para una iglesia moderna⁷.

En un análisis de los resortes compositivos de este espacio, de su difícil génesis, y de lo complejo del profundo factor simbólico; en su idea, el espacio se define como dinámico⁸, convergente y ascendente hacia el altar. Pero hasta llegar al espacio definitivo de la iglesia construida en Dominicos de Valladolid, Fisac tuvo que dar una serie de pasos previos.

1.1. La Capilla de Daimiel

El primer esbozo se fecha en 1950 para la ya citada capilla del Instituto Laboral de Daimiel⁹. Nada que ver con las experiencias primerizas para este tipo de espacios, la Capilla del Espíritu Santo en Madrid (1942) y la Ermita del Ventorrillo en la Sierra de Guadarrama,



2. Ábside de la Iglesia del Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1951-1956. Escultura de Santo Domingo, Jorge Oteiza. [Foto Daniel Villalobos]

6. Eduardo Delgado, *iBendita Vanguardia!*, pp. 52-55.

7. Miguel Fisac, "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual", pp. 379-390.

"Es evidente la necesidad de recurrir a una planta compuesta de una parte importante y elevada que marque el altar, el ábside y que pueda ser circular, cuadrado o de otra forma simple, y de otra parte, la de los fieles, marcadamente axial, bien rectangular con su eje mayor partiendo del centro del ábside, o

bien en abanico, con una apertura angular de 30 o 45 grados como máximo, para que el altar quede situado sensiblemente de frente. Quizá la solución de la nave en abanico, que a primera vista puede repugnarnos porque se desvía bastante de las soluciones clásicas de plantas de iglesias, sea la más adecuada para grandes templos”.

8. Felipe Morales, *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, p. 12. En donde se define por primera vez este mecanismo formal del espacio como “Dinamismo espacial por convergencia de muros ciegos”.

9. Andrés Cánovas, *Fisac*, pp. 58-65.

10. Ricardo Sánchez, *Miguel Fisac*, pp. 56-59 y 86-87.

11. Citamos la cronología de los primeros Viajes de Estudio realizados por Fisac a partir de 1949, los tres primeros correspondientes a las fechas en las que concibe y proyecta estos espacios.

Viajes de Estudio de Miguel Fisac:

1949 | 19-X / 15-XI | Suiza, Francia, Suecia, Dinamarca, Holanda. (con J. Ant^º Balcells)

1951 | VIII - Alemania

1953 | 31-I / 8-III | Extremo Oriente

1954 | 8/12-IV | Suiza

1954 | 10/26-X | Viena etc. (Austria)

1955 | 17-VIII / 28-IX | Alrededor del Mundo

1960 | 19/21-VIII | Copenhague (Holanda)

1962 | 7/18-III | Nueva York, México

1982 | 5/11-VI | Estocolmo

12. Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos*, p. 30-31.

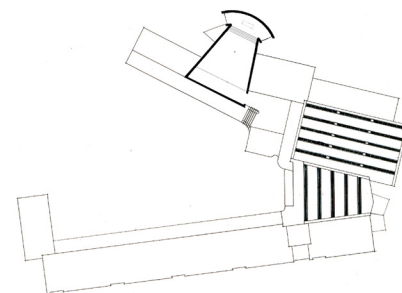
Madrid (1949)¹⁰, donde sus muros paralelos encierran sendos espacios continuos y homogéneos. En estos otros dibujos para la capilla en Daimiel, el espacio se pretendía definir por dos muros ciegos convergentes hacia el ábside, elemento formalizado mediante una pared curva iluminada por paños acristalados desde los laterales y desde arriba; sistema de iluminación oculto, retranqueado tras las prolongaciones de los muros y el techo. En resto del espacio hasta la cabecera también recibía una luz cenital, oculta desde la parte alta del coro. Su doble entrada desde los laterales del sotacoro sombrío y horizontal, enfatizaría y contrastaría la visión vertical y intensamente iluminada del presbiterio, mientras el espacio convergente que se deformaba alargando su dimensión, sería percibido por una luz oculta, continua y difusa desde lo alto del coro.

La sensibilidad demostrada en este proyecto estaba influenciada, según él mismo admitía, por lo visto y aprendido unos meses antes, entre octubre y noviembre de 1949¹¹. En esas fechas había viajado desde el centro al norte de Europa para ver *in situ* las arquitecturas del Movimiento Moderno: Le Corbusier en Francia, estudiando en vivo su Pabellón suizo de la Ciudad Universitaria en París (1930) que criticó vehementemente, y al contrario dejándose permeabilizar por la sensibilidad nórdica admirada en los Ayuntamientos de Aarhus en Dinamarca de Arne Jacobsen y Erik Møller (1941), y el de Göteborg de Gunnar Asplund, en Suecia, (1913-1937)¹².

Influencias que se reunieron aquí con varias condiciones que hacen coincidir su concepción con las experiencias romanas, barrocas y medievales antes citadas (Montano, Borromini, San Pere de Roda). Mas Fisac aporta una gran innovación: la fuga convergente del espacio en planta, hasta el altar, se contrapone con la abertura divergente del espacio en sección. Doble deformación que provoca una lectura antónima y ambigua de este espacio, decrece en planta y aumenta en sección. Los ángulos que aplicó a esta geometría convergente son: 28º cerrándose entre los muros de su planta y 12º abriéndose en sección entre las líneas que cierran el suelo y el techo.

En relación a todo el conjunto, esta capilla para el Instituto Laboral de Daimiel era uno más de los elementos del programa, donde todos

fueron proyectados de modo independiente, agrupados después en un esquema en “V” mediante un método explicado por el propio Miguel Fisac, “Proyecté cada elemento aislado con la más adecuada planta, espacio y orientación, y después procuré articular todos... acudiendo a un método que todavía utilizo, con unos cartones a escala”¹³. Así se entiende cómo en el plano individual de la capilla, la orientación coincide exactamente con la dirección Norte, y al «montarlo» en el esquema general en “V”, tuviera que adecuarse al conjunto girando se dirección hacia el Noreste (Fig. 3).



3 Instituto Laboral, Daimiel. Planta a la altura del coro de la Capilla. 1950-1953. [Planta Daniel Villalobos-Sara Pérez]

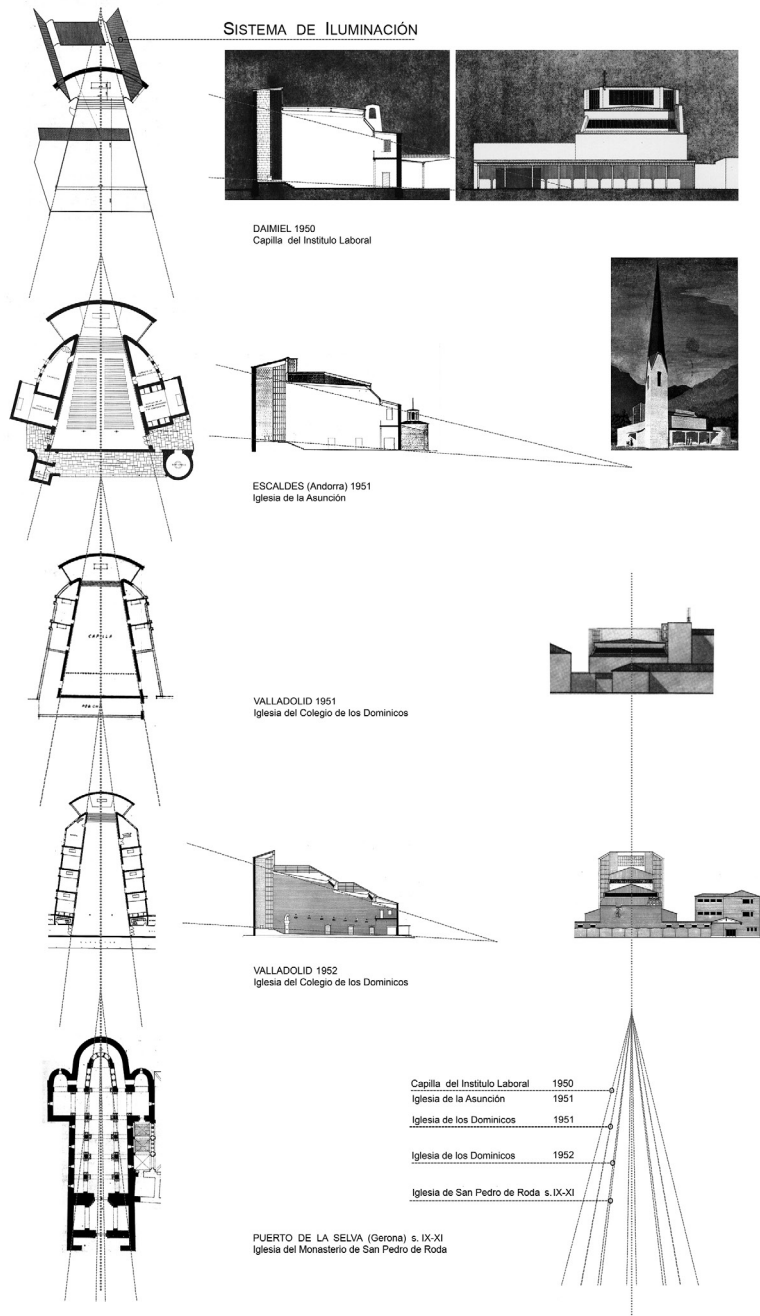
1.2. Iglesia Parroquial de la Asunción en Escaldes (Andorra)

En agosto de 1951 Fisac viajó a Alemania, y en su visita a Bonn^{cita11}, la impresión que le causó la torre de su catedral románica se vio reflejada en un dibujo donde analizó la geometría de la cubierta octogonal en aguja, apuntada a más de ochenta metros de altura¹⁴. Ese elemento lo incorporará como remate de la torre del proyecto para la iglesia de Escaldes (Andorra) que estaba realizando en 1951. El estudio de su planimetría revela una gran coincidencia con el fallido proyecto de Daimiel, coincidencia en la definición geométrica y lumínica del espacio orientado hacia la cabecera: 28º cerrándose entre los muros en su planta y 10º abriéndose en sección. En este caso, la condición de autonomía de diseño de Daimiel le permitió desarrollarlo individualmente, aumentando su tamaño [de 15 a 17,5 m. hasta el presbiterio] e incorporando la torre, inspirada en la visitada en Bonn, en el perímetro de esa rígida geometría; más un pequeño baptisterio y dos capillas junto a la sacristía y almacén. Las capillas de geometría regular recibirían una luz lateral de las cristaleras asimismo ocultas tras los retranqueos de sus muros (Fig. 4).

Constructivamente, este proyecto de nuevo nos cita al viaje de 1937 pasando por Andorra, cuando tenía 24 años, en donde el paisaje de los Pirineos memorizado en su retina y expresado en la arquitectura vernácula de la cordillera franco española tendrá su reflejo en la estructura del edificio. Muros de mampostería irregular al exterior y enfoscado al interior en los cierres, torre y baptisterio y solado del pórtico. Incluyendo a su concepción del espacio el

13. Miguel Fisac, *Ibidem*, p. 29.

4 Iglesias Miguel Fisac 1950-1952. Estudio comparativo de las convergencias espaciales.
[Plano Daniel Villalobos-Sara Pérez]



sistema constructivo del lugar. Así, el proyecto surge como resultado de esa mutua relación, lo propio y lo otro. El ábside curvo marcando la dirección hacia el Noroeste sería, en contrapartida, de piedra, esta vez tallada y a hiladas regulares.

Pero por segunda vez Miguel Fisac no pudo ver construido este espacio, y tendría que ser con las condiciones de otra geografía, en la meseta castellana, donde el ladrillo macizo aparejado «a la española» y la piedra blanda y blanca de las canteras cercanas de Campaspero impondrían sus nuevas relaciones de incorporación al lugar.

1.3. La Iglesia para los Dominicos en las Arcas Reales de Valladolid

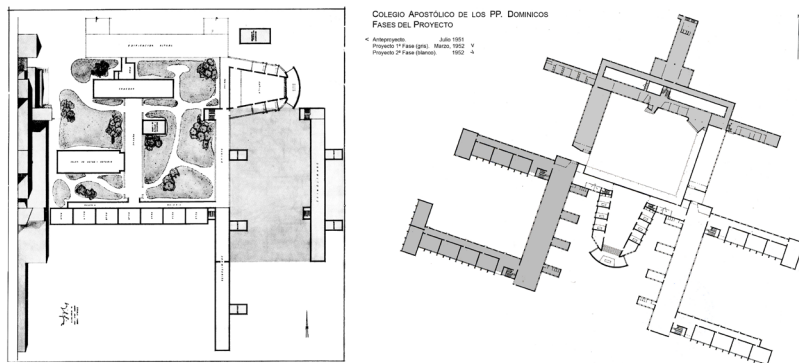
El proyecto definitivo de la iglesia se desarrolló en tres etapas, en las que existió otros tantos estadios de definición: Anteproyecto (julio de 1951), Primera Fase (marzo de 1952) y Segunda Fase (julio de 1952); aunque posteriormente siguió desarrollando planos para determinar meticulosamente todos los detalles de la iglesia, como así hizo con las construcciones de la Primera Fase¹⁵ (Fig. 5).

En julio de ese mismo año de 1951, meses antes de su viaje a Alemania, Miguel Fisac había presentado el anteproyecto para el Colegio Apostólico de Arcas Reales. En él se incluía una propuesta para la iglesia coincidente con la de Escaldes, en la cual estaba trabajando en esos meses. En la nueva intentona de construir este espacio, incluyó varias modificaciones significativas respecto a la de Escaldes, la cabecera fue orientada de modo ortodoxo hacia el Este con lo que la iluminación en la nave y cabecera sería sensiblemente descompensada, siempre más intensa desde el lado *Sur*. Asimismo aumentó hasta 28 m. la dimensión hasta el presbiterio, cerca del doble que la de Daimiel, también redujo su ángulo de concurrencia en planta hasta 21º, siete menos que en las dos anteriores y por último, se incluyeron dos capillas a ambos lados, con un aumento proporcional en la dimensión de la cabecera respecto a las dos propuestas anteriores.

14. Paloma de Roda, *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes*, p. 362.

15. Planimetría añadida de la iglesia y la fechas correspondientes: Octubre de 1952, Detalle del Interior del Ábside. Noviembre de 1952, Detalle del Altar, Detalle de las Capillas, Detalle de Pila del Agua, Sección longitudinal con precisión de acotado, Detalle de Alzado Exterior del Muro del Ábside y Detalle de los pilares del Coro.

5 Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). Anteproyecto y primeras fases (1951-1952) [Plano 1951: Miguel Fisac en Ricardo Sánchez, *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, p.123. Plano 1952: Archivo Daniel Villalobos]



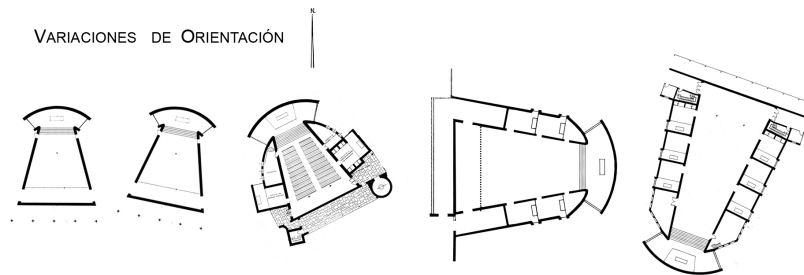
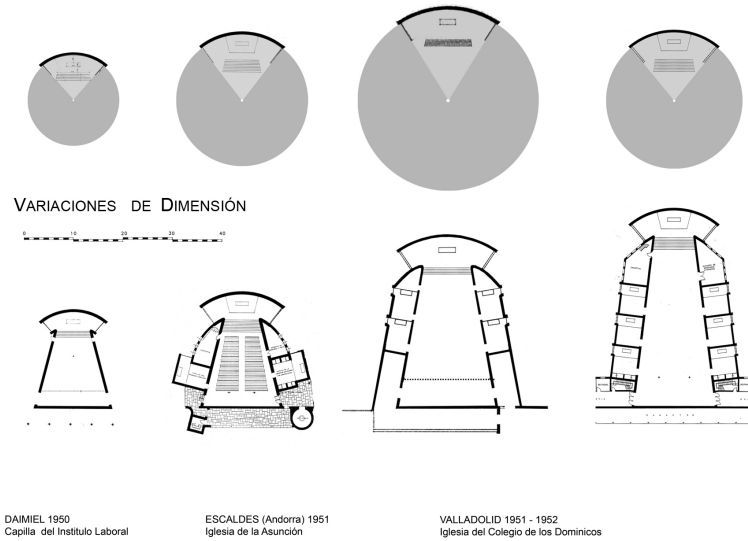
La iglesia la situó en el vértice Noreste de todo el conjunto¹⁶, como un elemento más amalgamado en el complejo programa. Pero en los seis meses que trascurrieron hasta la entrega de la Primera Fase, en marzo de 1952, la iglesia se había convertido en el elemento central e integrador de todas las partes y elementos del proyecto, y centro sustancial en la definición formal de toda esa arquitectura.

En esta primera entrega, la iglesia, además de estar situada en el centro del sistema, señalaba en su eje la organización significativamente simétrica de todo el conjunto, cuestión que abordamos en el siguiente apartado. Aquí desarrolló las edificaciones de las alas Norte y Oeste, al lado de la entrada y correspondientes al pabellón principal en su totalidad de la Residencia de Padres, el refectorio y ala de dormitorios de alumnos sobre el recreo cubierto, más cuatro aulas y varias salas de estudio, coincidentes todos ellos al lado Oeste. También proyectó el claustro de dos corredores alrededor del patio central con su ajardinamiento.

Otras cuestiones respecto al avance hacia la solución definitiva ponen de manifiesto la convicción de su propuesta espacial en esta Primera Fase. En primer lugar, y pese a no desarrollar los planos de la Iglesia en esta etapa del proyecto, aumentó de tamaño trazando con una dimensión de 38 metros hasta el presbiterio; la orientación de la iglesia, con la de todo el sistema formal, la giró hasta la dirección Suroeste, equilibrando y homogeneizando

16. Ricardo Sánchez Lampreave, *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, p.123.

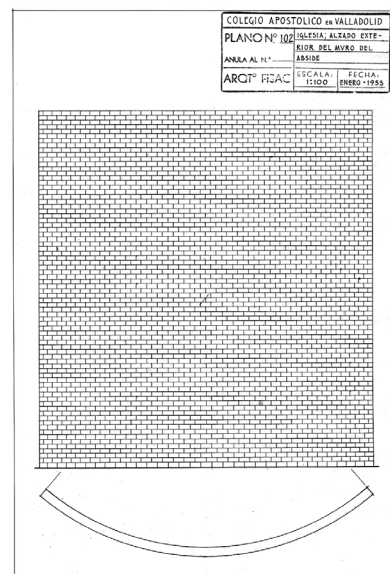
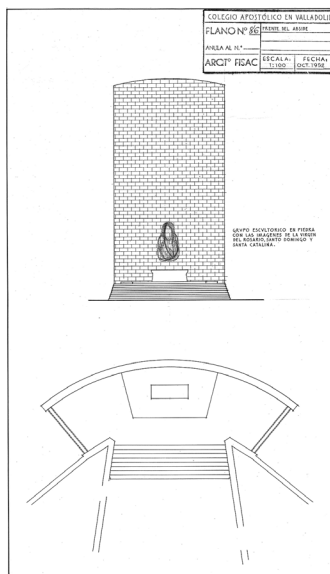
6 Iglesias Miguel Fisac 1950-1952. Estudio comparativo de dimensiones y orientaciones.
[Plano Daniel Villalobos-Sara Pérez]



la iluminación interior. A su vez se estableció ya definitivamente el ángulo de convergencia en planta de los muros hacia el altar, 14° , siete menos que en el anteproyecto y exactamente la mitad que los 28° propuestos para las iglesias de Daimiel y Escaldes; también, prácticamente el mismo que los 13° con los que converge el ábside de San Pere de Roda.

Ya en la Segunda Fase afinará estas medidas y refinará las proporciones, ofreciendo los exhaustivos detalles de su construcción y la comprobación de sus aciertos. La dimensión se encajará definitivamente en 34 metros hasta el ábside, cabecera que retoma las dimensiones de las correspondientes a la iglesia de Escaldes,

7 Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). Planos del ábside de la Iglesia. [Miguel Fisac, octubre de 1952 y enero de 1953. Archivo Daniel Villalobos]



17. Padre Dominico Pablo Sánchez-Fuentes Pérez O.P.: Relación de los artistas y obras con los que Miguel Fisac integró su arquitectura con las artes plásticas.

IGLESIA. Ábside: *Conjunto escultórico de Virgen, Niño y Stº Domingo*, Piedra tallada de José Capuz. *Vidrieras, José María Labra*, *Relieves de bronce de Viacrucis*, Cristino Mallo. CAPILLAS. *Stº Domindo y Stº Tomás*, Ramón Lapayese. *San Alberto*, Manuel Penella. *San Vicente Ferrer*, Vicente Ferreira. *San Luis Beltrán*, Frutos. EXTERIOR DE LA IGLESIA: Muro ábside: *Santo Domingo de Guzmán*, Jorge Oteiza. Muro Norte: *Cruz con dos frailes*, Jorge Oteiza. Campanario, Miguel Fisac. Pórtico de entrada: *Virgen con Fraile*, Susana Polac. REFECTORIO ALUMNOS: *Dibujos en Azulejos* (15 x 15 cm.) Valdivieso. RESIDENCIA DE PP. Ingreso: *Euntes predicate*, Álvaro Delgado. Capilla Privada: *Vidrieras y Retablo*, Álvaro Delgado. Refectorio Comunidad: *Mural*, Susana Polac.

cuyo muro del ábside se detalla en un desarrollo coincidiendo exactamente su altura con su desarrollo interior ^{cita 15}, un cuadrado perfecto de piedra blanca (Fig. 6 y 7).

Una vez construida, es asequible patentizar el resultado y la idea de Fisac. Tras entrar por uno de los dos accesos laterales, el sombrío sotacoro señala, en su oscuridad, la dirección horizontal y la escala del hombre. Frente al observador convergen los dos muros de ladrillo ritmados por las seis capillas laterales, retomadas del proyecto de Escaldes. Al fondo, el muro curvado de piedra blanca recibe una luz desde sus tres lados intensamente iluminados, más en sus laterales respectivamente a cada lado en el amanecer y atardecer. La cristalera de poniente finta de color ámbar la luz que más homogénea incide en el transcurso del día. Ante los ojos de espectador, el espacio se eleva, comprimiéndose en planta 14º, exactamente los mismos 14º con los que el espacio se expande en sección ascendiendo hasta el presbiterio. La nave se matiza de manera continua con los tonos azulados de las dos vidrieras trabajadas por el artista José María Labra, luz fría y tenue de orientación Norte que contrasta con la intensidad vertical y blanca

del ábside, leve y cálidamente tintado de ámbar. Incrustada en la piedra del muro, la escultura tallada en piedra, obra de Capuz, concentra y cierra toda la atención de este espacio¹⁷ (Fig. 8 y 9).

Simultáneamente al proceso creativo seguido por Miguel Fisac, asimismo entre 1950 y 1953, como también para la Orden de los Predicadores, Le Corbusier estaba estableciendo las bases de su primer y más importante espacio religioso, la capilla de Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp¹⁸. Estos dos edificios, junto con la capilla del Convento de las Capuchinas Sacramentarias en Tlalpan (México D.F., 1955) de Luís Barragán¹⁹, servirán como referencia recurrente de ejemplos modernos señeros de espacios simbólicos.

2. La iglesia como elemento organizador

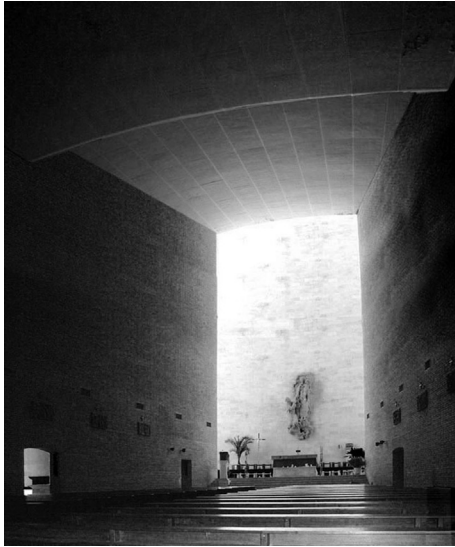
Paralelamente a este proceso de la idea espacial respecto a la escala, definición formal, luz, orientación... etc., compositivamente, la iglesia de los Dominicos de Arcas Reales pasó de ser un elemento más del conjunto, a convertirse en el núcleo sustancial y articulador de todas sus construcciones.

Del anteproyecto (julio de 1951), a su desarrollo definitivo (marzo de 1952), Fisac tomó decisiones que implicaron un cambio sustancial en el sistema para ordenar todo ese abigarrado y complejo conjunto. Dejó el método en el cuál el orden de agregación se regía únicamente por la orientación de las piezas según las direcciones cardinales, y su articulación funcional -parecido al que había aplicado un año antes el Instituto Laboral de Daimiel (1950)-, pasando a utilizar una dirección dominante marcada por el eje simétrico de la iglesia, eje a su vez de todo el conjunto. Esta organización reflejó un modo que sólo aparentemente recuerda un sistema «beaux-arts»²⁰, de ejes paralelos y ortogonales. Sistema que permitió encajar el programa simétrico en sus necesidades -dos encargos paralelos para alumnos de 11 a 13 años y de 14 a 17 años, con dos comedores, dos alas de dormitorios, dos grados de aulas, dos salas de estudio... etc.-, en la geometría de la parcela, buscando la dirección dominante que equilibra la Norte-Sur con la correspondiente a la carretera de acceso en el límite Oeste de la finca.

18. Daniel Villalobos, "El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp", pp. 31-46.

19. Daniel Villalobos, *El color de Luís Barragán*, pp. 39-46.

20. Juan Antonio Cortés, "Miguel Fisac, arquitecto inventor", p. 81 y p. 71, respectivamente en Ed. 1989 y 2006.



8 Iglesia del Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1953. [Foto Daniel Villalobos]

Sin embargo, a pesar de lo riguroso del orden simétrico, el único lugar donde se percibe la simetría como orden es en el interior y en el ábside al exterior de la iglesia. Fisac se cuidó muy mucho de ello introduciendo mecanismos de asimetría compensada. Así lo explicaba en la memoria del proyecto, “La disposición casi simétrica del programa se traduce en el proyecto también en una disposición sensiblemente simétrica, aunque se han introducido algunos elementos de asimetría compensada”²¹.

De este modo, la visita al conjunto pone de manifiesto una lectura espacial muy diferente a la que ofreciera el orden simétrico, «al modo clásico», como el que empleó en su *opera prima* en la «colina de los Chopos» para ordenar los edificios del C.E.S.I.C., Madrid (1942)²². En Valladolid, su acceso es lateral desde un jardín-aparcamiento que comunica con el claustro es su esquina *Suroeste*. En ese vértice la lectura espacial ofrecida es diagonal, remarcada mediante dos galerías claustrales también esquinadas. Desde este pequeño acceso, sombrío y recogido, se distribuye todo el conjunto, accediendo a los corredores claustrales, al interior del Colegio, al comedor *Oeste*, y al mismo compás occidental de ingreso a la Iglesia. Sin desplazarnos de este punto, la vista se concentra en el vértice contrario donde un volumen acristalado con acceso independiente, desde el final del pórtico, irrumpe invadiendo esa esquina del claustro; es el área más privada del conjunto, la de descanso de los Residencia de los Padres. A su izquierda, la atención también nos reclama en el acceso situado en el centro de la fachada *Sur* de la Residencia de los PP. Dominicos, cuya marquesina, que anuncia y protege la entrada, se orienta hacia este ángulo del claustro. Asimismo, rompiendo la visión simétrica del volumen de la Iglesia se establece una composición no simétrica en su fachada *Norte*, contraponiendo en diagonal la geometría escultórica de su campanario con la otra composición escultórica, *Cruz con dos frailes*, de Jorge Oteiza (Fig. 10).

3. La irrupción de la sensibilidad oriental en el espacio doméstico

Una vez bajo el alero de la marquesina del acceso a la Residencia de los PP. Dominicos, se ratifica la influencia de la sensibilidad

21. *Ibidem*, Miguel Fisac, p. 4.

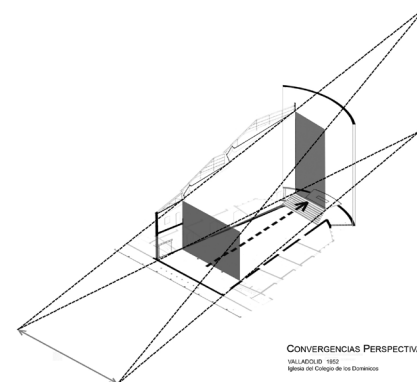
22. Francisco Arqués, *Miguel Fisac*, p. 42.

escandinava de Arne Jacobsen y Gunnar Asplund retenida desde el viaje de 1949 y las ideas recibidas de Alvar Aalto cuando le acompañó en su viaje a España. Sensibilidad que se pone de manifiesto en su diseño, y como ejemplo, la idéntica geometría utilizada en las puertas, como la existente en el Ayuntamiento de Aarhus, (Dinamarca, 1941)²³. Así en los pórticos de las galerías claustrales, cuyo traza se encadena desde aquél viaje, hasta los que proyecta para el Edificio SEAT, Madrid (1950), Edificio del C.E.S.I.T. en Santiago de Compostela (1952), en este ejemplo de Dominicos de Valladolid (1952), y posteriormente en el Instituto de Formación de Profesorado en Madrid (1953).

Al interior de la Residencia, como en cualquiera de los otros espacios, apreciamos también esta misma sensibilidad. En el Colegio e Internado: comedores, aulas, pasillos... etc., en el diseño de todos sus muebles, aún se evidencia más en la carencia de ornamentación, en la elegancia de sus espacios y en uso de la luz. Es la luz la que produce la sensación cómoda del uso de los espacios, luz y su tratamiento -con la excepción de los recreos cubiertos, donde sus cierres se acristalan al máximo- que introduce desde lo alto, siendo la que aporta serenidad a sus residentes. Luz controlada por distintos medios, situando varias hileras de ventanas altas en los refectorios, elevando los ventanales para que sea el techo el que la refleje, o en las aulas utilizando iluminaciones altas sobre techos curvados siguiendo, según Fisac, "La disposición de los cuchillos se aprovecha para cubrir techos convexos de fibra de madera de inmejorables condiciones acústicas"²⁴, en todo ello se manifiesta lo aprendido de los maestros escandinavos.

Pero es al final del recorrido por el interior de la Residencia de PP. cuando encontramos una segunda y doble influencia. En la parte más acogedora de la casa de los Padres residentes, su zona de descanso ya contemplada desde el exterior en la esquina opuesta a la entrada. Influencia de un nuevo viaje de estudios que marcará ya desde aquí otro modo de proyectar, nuevo pero añadido a los anteriores.

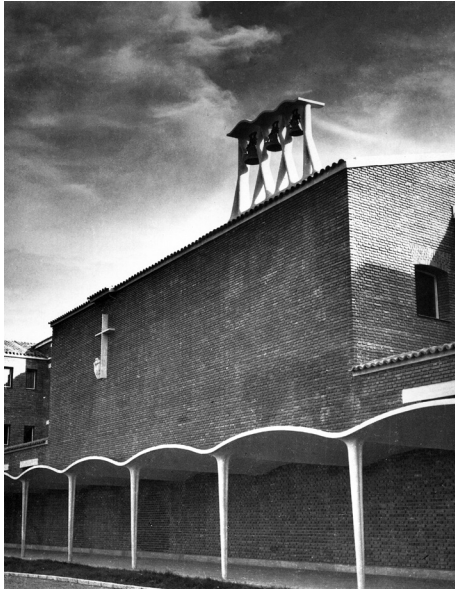
A principios de 1953, cuando aún no había terminado de dibujar todos los planos de detalle para concluir la iglesia, una nueva e impactante experiencia viene a añadir un carácter simbólico a



9 Estudio de las convergencias perspectivas de la Iglesia del Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1953. [Plano Daniel Villalobos-Sara Pérez]

23. Resulta indudable la influencia de la torre del Ayuntamiento de Aarhus de A. Jacobsen, con la que, entre otras, proyectó Fisac para San Pedro Mártir de los PP. Dominicos de Alcobendas, Madrid (1955).

24. Ibídem, Miguel Fisac, p. 4.



10 Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1951-1956. Muro norte de la Iglesia y corredor norte del claustro. [Foto Archivo Daniel Villalobos, hacia 1954]

25. Daniel Villalobos, Sara Pérez y Marta Úbeda, "Dos dibujos de pagodas de Miguel Fisac, 1953-1999...", pp. 683-689.

26. Miguel Fisac, *Viaje al Extremo Oriente*, pp. 100-101.

27. Miguel Fisac, *Carta a mis sobrinos*, p. 32-33.

este proyecto, esta vez fuera del espacio de la iglesia, en el jardín. Miguel Fisac realizó un Viaje al Extremo Oriente entre el 31-I-53 a 8-III-53, en solitario, llevándole a visitar Filipinas, Japón, China, India e Israel²⁵. Viaje al cuál tenemos que referirnos para confirmar y explicar la exquisitez y refinamiento de las siguientes intervenciones de este proyecto. El viaje, con cámara y cuaderno de dibujos en ristre, lo pudo realizar invitado por el Padre Provincial Silvestre Sancho O.P., el fin era dar una serie de conferencias en la Universidad de Santo Tomás de Manila, pero se añadió su deseo impetuoso de aprender de la cultura oriental, como se descubre en su diario de viajes. Atendiendo a las ideas allí escritas, convierte "la casa japonesa" en el tema central de sus reflexiones en Japón. Fisac describe un compendio de cuestiones sobre ella atendiendo a su estructura, funcionamiento respecto a sus costumbres domésticas, elementos, materiales, dimensiones, disposición funcional y partes, ornamentación... etc. y de modo especial a sus jardines. La sintetiza de este modo: "La casa es, pues, un trozo de aire acotado entre el techo y el suelo, el cielo sólo se ve a través del lago del jardín"²⁶.

Es después de este viaje cuando modificó un dibujo de detalle del solado de esta parte del jardín realizado anteriormente, en septiembre de 1952. Sobre esa primera idea, ya trazada, proyectará una fuente que se encaja en el inicial despiece de pavimento. La fuente surge de un surtidor con una primera y evidente inspiración árabe -en este caso del patio de los Arrayanes de la Alhambra-, desagua sobre un pequeño lago; plano de agua que permite contemplar el cielo reflejado sobre él desde el interior de «la casa de los Padres». Conjuga la sensibilidad oriental con la exquisitez de la arquitectura doméstica hispanoárabe. De nuevo reuniendo lo propio con lo ajeno, nuestra cultura de tradición musulmana con la del lejano Oriente, una relación que va más allá de influencias o citas arquitectónicas y que trasmite una condición simbólica, ésta disgregada de cualquier credo religioso. Lo explicará en la carta a mis sobrinos, incorporando a esta idea dos dibujos: un interior de «casa japonesa», con el *tokonoma* al fondo y «un ángulo del patio de los Arrayanes de la Alhambra», con el surtidor de la fuente en primer plano²⁷. Así lo expone Fisac, "la casa japonesa me confirmó



11 Foto tomada por Miguel Fisac durante el viaje a Oriente y detalle de la fuente Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid). 1953. [Foto izquierda: Miguel Fisac, Archivo Taciana Fisac. Foto derecha: Daniel Villalobos]

el concepto espacial de la arquitectura llevado a su más radical realización, una estética refinadísima... entonces fue el momento de ver la Alhambra con otros ojos y comprobar que respondía a lo que debe ser la arquitectura... y, sobre todo admirar, la fluidez de los espacios abiertos de la Alhambra en patios, semiabiertos en galerías y corredores, cerrados en estancias y salones”²⁸.

Una última referencia para confirmar esta segunda carga simbólica y poética de Miguel Fisac, simbolismo injertado en su arquitectura, y poética mostrada en este edificio, uno de los más brillantes de su carrera (Fig. 11). La idea de la pequeña fuente que nutre y vivifica el estanque, diseñado para ser contemplado desde la casa, está cercana a la propia cultura de tradición y sensibilidad musulmana; mas, la idea del camino serpenteante del agua, hasta verterse sobre el pequeño lago, la atrapó en ese viaje a Oriente en una imagen inédita captada con su objetivo fotográfico. La composición de la foto está trabajada en vertical, y el análisis asimismo podría servir para su fuente de Dominicos: dos líneas diagonales rompen la rigidez del conjunto y separan, con el borde de piedra, el césped de un agua que parece de estanque; agua

28. *Ibidem*.

sombría que llega a reflejar la luz del sol entre los sombrajos que la cubren, agua paralizada en la imagen para siempre que tomará de nuevo vida en su proyecto castellano. A la derecha, un cuenco equilibra esa diagonal, y junto a este vaso de cerámica, unas pequeñas serpientes culebrean, entrelazadas, antes de deslizarse hacia el borde y lanzarse al agua.

Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente

Enrique Jerez Abajo

“Yo creo que el alma, el espíritu de todos los seres humanos, forma como un tejido poderoso que envuelve todo el planeta, y que de alguna manera es el que pervive. Yo creo que quien aporta más a esa alma colectiva, a ese acervo cultural colectivo, a ese ser vivo palpitante y palpable que es el ente de la cultura viviente universal, de alguna manera pervive y de alguna manera obtiene un billete para la eternidad”¹.

1. Fisac y Félix, un paisaje común

El doctor Félix Rodríguez de la Fuente, naturalista internacionalmente reconocido por sus trabajos de conservación, estudio y divulgación de la relación entre ser el ser humano y la naturaleza, falleció el 14 de marzo de 1980 en un accidente de avioneta mientras filmaba junto a varios colaboradores una carrera de trineos tirados por perros en el *Iditarod* de Alaska, la cita más importante del mundo en esta disciplina.

A sus 52 años exactos (había nacido el 14 de marzo de 1928), Félix dejaba un legado inmenso. Dotado de una fuerte personalidad, que complementaba con su incansable capacidad de trabajo y su gran poder de comunicación, Félix había volcado su vida hacia sus grandes pasiones: la naturaleza, el ser humano y su familia.

La vida y la carrera de Félix son las de una persona positivamente soñadora que luchó por lo que le apasionaba, más allá de lo convencional o de lo socialmente establecido. En 1950, con apenas 22 años, Félix había creado en Briviesca (Burgos) la primera estación de cetrería de España.

1. Félix Rodríguez de la Fuente, *Félix Rodríguez de la Fuente. Su Biografía: Vida y Obra II*, 54:48 - 55:27m.

1 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]



“En España, hacía aproximadamente 150 años que no se cazaba con halcón. En España no había ningún halconero viviente. Y si alguien quería resucitar la cetrería tendría que arrancar sus normas y sus reglas de los empolvados libros escritos en el siglo XIII y el siglo XIV por el Príncipe don Juan Manuel y el canciller Pero López de Ayala”².

Y así lo hizo, estudiando los que podrían ser considerados los primeros libros de divulgación científica de Europa occidental³.

En 1953 Félix se licenció en Medicina y Cirugía por la Universidad de Valladolid. Pero en 1959, tras la muerte de su padre, decidió dedicarse plenamente a su verdadera pasión: las aves y la naturaleza. Desde entonces y hasta su muerte, Félix desarrollaría una intensa labor en la que, entre otras cosas, sería pionero en la defensa de depredadores antes considerados social y legalmente como “alimañas” (especialmente el halcón y el lobo). Gracias a su esfuerzo, España sería años después el primer país europeo en instaurar leyes conservacionistas para defender a estas especies. Durante su ininterrumpida e intensa carrera Félix escribió y publicó

2. Félix Rodríguez de la Fuente, *Félix Rodríguez de la Fuente. Su Biografía: Vida y Obra I*, 14:33 - 15:00m.

3. Cfr. Joaquín Araujo, *Ibidem*, 15:00 - 15:21m.

gran número de obras, realizó varios trabajos cinematográficos, fue cofundador, vicepresidente y miembro de ADENA - WWF, profesor de universidad, o uno de los impulsores para que Doñana y las Tablas de Daimiel fueran declarados Parques Nacionales, por citar solo algunos de sus interminables méritos.

Félix fue ante todo un gran amante y defensor de la naturaleza, pionero ecologista en llamar la atención sobre la urgente necesidad de armonía y equilibrio entre el ser humano y su entorno natural. Introdujo en España conceptos como la biosfera, el comportamiento animal y la contaminación⁴. Conceptos que gracias a su seducción comunicativa hizo llegar a millones de personas a través de la radio y la televisión (*Nuestro Amigo Félix, A Toda Plana, Imágenes para Saber, Vida Salvaje, Fauna, Planeta Azul, La Aventura de la Vida, El Hombre y la Tierra, etc.*).

Miguel Fisac era muy buen amigo de Félix Rodríguez de la Fuente y de su esposa, Marcelle Parmentier⁵. Al fallecer relativamente joven y de manera inesperada, la posibilidad de que el mausoleo de Félix fuera encargado a Fisac no había sido siquiera tratada en vida. El decantarse por una obra contemporánea surgió por iniciativa de Marcelle. Marcelle Parmentier, una mujer culta que además de conocer a Miguel Fisac y su obra conocía el trabajo del escultor Pablo Serrano⁶, fue quien tomó la decisión de encargar a ambos el mausoleo. Es a ella a quien debemos la existencia de esta pequeña pero intensa obra que ha unido para siempre a estos personajes (Fig. 1).

A su muerte, Félix había sido inicialmente enterrado en la localidad burgalesa de Poza de la Sal, su pueblo natal. Un pueblo que tuvo mucho que ver en su vocación naturalista, y que siempre recordaba con cariño:

“Fui aprendiendo, sin darme cuenta, a hacer lo que ahora hago. [...] durante las vacaciones que yo tenía en mi infancia, cuando volvía a mi Poza de la Sal, yo cosechaba multitud de sensaciones, las metía en mi cabeza con verdadera hambre. Porque yo quería luego, durante todo el invierno rígido, disciplinado, del internado [...] pensar en mis pájaros, en mis llanuras soleadas, en mi libertad, en mi vida de niño prehistórico. Que creo que ha debido de ser la época más feliz para los niños”⁷.

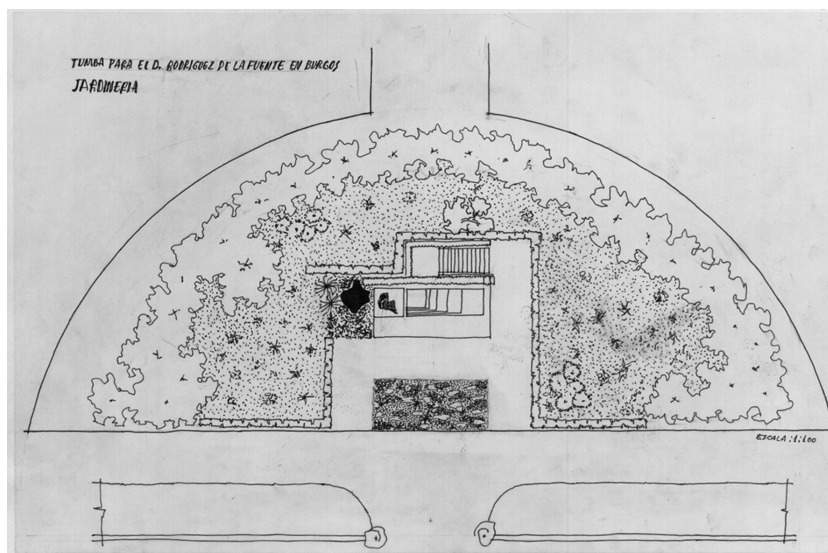
4. Cfr. Odile Rodríguez de la Fuente, *Ibíd.*, 27:57 - 28:20m.

5. Cfr. Marcelle Parmentier, entrevista con Enrique Jerez, 6 junio 2014.

6. *Ibíd.*

7. Félix Rodríguez de la Fuente, *Félix Rodríguez de la Fuente. Su Biografía: Vida y Obra I*, 5:53 - 6:35m.

2 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fundación Miguel Fisac]



Cuando Marcelle Parmentier se puso en contacto con Miguel Fisac para encargarle el proyecto, el diálogo fue fácil y fructífero, pues ambos tenían ideas similares: debía ser una obra sencilla, sobria, contemporánea, ambiciosa pero sin ostentaciones, testimonio de su tiempo y que sintetizara la vida y obra de Félix en un espacio relativamente pequeño.

Los planos del proyecto de Fisac están fechados en octubre de 1980 (7 meses después de la muerte de Félix) y la escultura de bronce que alberga, obra de Pablo Serrano, en 1982 (inscrito "Serrano 1982").

Al construirse el nuevo mausoleo en 1981, los restos mortales de Félix Rodríguez de la Fuente se trasladaron definitivamente al Cementerio de San José, en la ciudad de Burgos. El mausoleo se sitúa en el eje central longitudinal del cementerio y, aunque actualmente se encuentra en una posición relativamente central, en aquellos momentos ocupaba el final del cementerio, pues su parte trasera era un campo vacío previsto para futuras ampliaciones. De aquí la especial atención en que el mausoleo fuera sobrio y modesto (Fig. 2).

“[...] algo que no sea demasiado ostentoso pero que tenga dignidad, [...] moderno y que sea testimonio de lo que quiero decir exactamente”⁸.

Miguel Fisac y Félix Rodríguez de la Fuente fueron dos hombres singulares dotados de una intensa personalidad que proyectaron en sus respectivos campos de trabajo: Arquitectura y Naturaleza. En las obras de Fisac y Félix se alían la componente más emocional, impulsiva y expresiva con la necesidad ineludible de metodología, de rigor, de racionalidad y de estandarización dentro de la disciplina que cada uno desarrolló, adaptándose a los requerimientos de los formatos más o menos establecidos (ya sea el molde del “ladrillo Fisac”, el molde de las “vigas-hueso” de hormigón prefabricado, el molde de la enciclopedia Fauna, de un programa de radio o de la producción para televisión *El Hombre y la Tierra*).

“En el choque frontal entre la exigencia standarizada, funcional, y la voluntad expresiva [...], la síntesis, consigue resolverse satisfactoriamente. [...] Racionalismo en el método, expresionismo en la actitud psicológica. [...] Entre el juego de estas dos atracciones, no tan contradictoria psicológicamente como pudiera parecer, la angustia expresionística (sic) por un lado, y por otro, el progresivo y creciente esencialismo constructivo, seco, hiriente, despojado, entre estas dos atracciones, repito, se desarrolla el drama del último Fisac. Y en la última de las dos radicaré el extraordinario acierto de este extraño y discutido poeta de la arquitectura. En nuestro cambio de paisaje, en nuestra dramática situación actual, en la que todo queda entretejido, la muerte, el nacimiento, la intuición profética, el falso mensaje, la evasión, el coraje, el acierto y el error, la vacilación y el compromiso, Fisac, no sé con qué grado de voluntad consciente, pone el acento en algunas de las más válidas referencias de este momento de inseguridad. [...], surge la línea creadora por encima de los momentos concretos, una línea, una forma de pensar, siempre la misma, siempre en torno a idénticas premisas, un mismo proceso demostrativo, pedagógico, sucesivamente cristalizado en una vasta cadena de realidades, un proceso demostrativo, integral, sobrevolando todo caso particular, toda eventualidad concreta...”⁹.

8. Marcelle Parmentier, op. cit.

9. Juan Daniel Fullaondo, *Miguel Fisac*, pp. 30-32.

Esos “moldes” ordenaban, controlaban, formalizaban y canalizaban adecuadamente la desbordante capacidad creadora y expresiva tanto de Fisac como de Félix. Moldes que, no obstante, se salían de lo habitual, eran heterodoxos, únicos, como si de una traslación de sus propios autores se tratara. Moldes que fueron una de las claves de su éxito, parte del paisaje común de Fisac y Félix.

2. Un paisaje, una vida y un legado condensados

“Defino la arquitectura como “un trozo de aire humanizado”. Para mí, la técnica estructural y hasta estética no son más que medios para conseguir esa humanización del espacio y que responde a la concepción que hace muchos siglos nos dio Lao-Tseu de arquitectura.

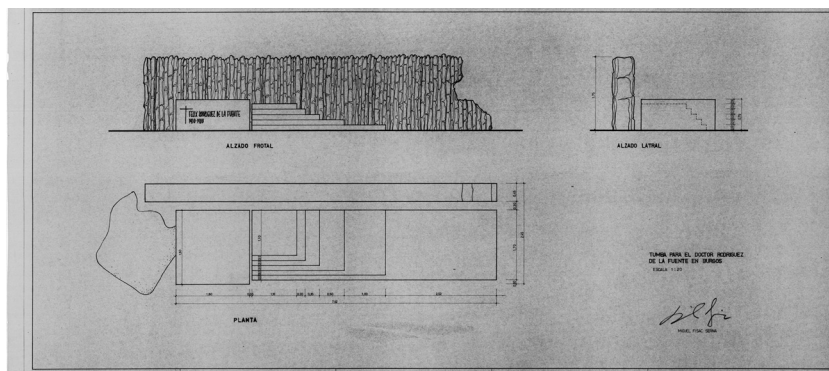
Esta esencial humanización del espacio arquitectónico lleva incluidas la adecuación de la arquitectura al paisaje. Al paisaje físico en el que está ubicada; con su clima, su aspecto y sus demás circunstancias ambientales y también el paisaje psicológico de las gentes que lo han de usar; con su peculiar idiosincrasia, costumbres, etc. (sic)”¹⁰.

El mausoleo para Félix Rodríguez de la Fuente en el cementerio de San José de Burgos es probablemente una de las obras más desconocidas de Miguel Fisac. A pesar de su pequeño tamaño, o precisamente por ello, supone una obra singular en la trayectoria del maestro manchego que merece ser estudiada y difundida.

El mausoleo es un pequeño trozo de naturaleza humanizado. Una pequeña arquitectura convertida en paisaje, o un micropaisaje arquitecturizado (Fig. 3).

Pero no es solo eso. El mausoleo es un lugar a medio camino entre la arquitectura, la escultura y el paisaje. Está dotado de un gran contenido simbólico, pues en él todo tiene un significado que trasciende lo material. Condensa en una superficie de apenas 8,5x7 metros muchas de las ideas, imágenes, inquietudes, sentimientos y voluntades que ya desde niño, y posteriormente a lo largo de toda su vida, movilizaron a Félix: la horizontalidad elevada de la meseta castellana, el paisaje estepario de su pueblo

10. Miguel Fisac, *Miguel Fisac*, p. 51.



3 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fundación Miguel Fisac]

natal de Poza de la Sal, el cielo y las nubes, el amor por su tierra, por la flora, por la fauna concretada en el lobo y en el halcón peregrino, el deporte, la familia, la sed insaciable de viajar por todo el mundo, estudiar y conocer, el afán por divulgar este conocimiento de manera universal, su expresividad, su fuerza y su enorme poder comunicativo... todo está presente en este mínimo trozo de naturaleza humanizado.

Desde 1970, Miguel Fisac estaba decidido a alcanzar la expresión auténtica del hormigón armado, hasta entonces mayoritariamente deudor del encofrado de madera y, en menor medida, del encofrado de yeso. Esto le había llevado a probar una técnica que delatará la verdadera "huella genética" del hormigón: su cualidad como material vertido, blando, pastoso, sin textura propia¹¹. Así creó los "encofrados flexibles", generados mediante alambres y láminas de polietileno flexibles.

Marcelle Parmentier, esposa de Félix, conocía estas investigaciones de Fisac que daban lugar a un hormigón "acolchado", amable, de apariencia blanda¹².

El mausoleo se proyecta en 1980, una época en la que Fisac se ha visto "obligado a cerrar su estudio, y los grandes encargos dejan paso a otro tipo de obras como la de su propia casa en Almagro"¹³. Entonces ya no cabía hablar, desde un punto de vista contemporáneo, de "modernidad", sino más bien de posmodernidad. No obstante, el mausoleo surge de un espíritu moderno, matizado posteriormente

11. Cfr. Vicente Patón / Alberto Tellería, "Los años epidérmicos (1969-1984)".

12. Cfr. Marcelle Parmentier, op. cit.

13. Vicente Patón / Alberto Tellería, op. cit.

por numerosos factores expresivos. Se trata de una obra tardía, madura, que Fisac realiza con 67 años.

“La superestructura de las organizaciones de Fisac es, en la gran mayoría, de los más evidentes aspectos de la poética descompositiva de la aventura canónica de la metodología funcionalista. Cada elemento, cada forjado, cada piso, cada elemento estructural, cada franja, vítrea de ventanas, afirma en cierta medida su independencia, su razón de ser particular, anónima, indiferenciada, seriada, eso sí; pero siempre según una suma de independientes anonimatos, nunca como el discurso volcánico, unitario, de las actitudes informales”¹⁴.

El mausoleo se genera por la adición de varios elementos:

-Una plataforma elevada 37 centímetros sobre el suelo del cementerio. Mide 8,5x4x0,25 metros, y está formada por piezas de 50x50x25cm, con acabado en árido blanco.

-Un conjunto de 5 peldaños construido con piezas macizas de piedra caliza de Hontoria de la Cantera, en acabado abujardado. Cada uno de ellos tiene 13 centímetros de altura.

-Un plinto de 77 centímetros de altura, también en piedra caliza de Hontoria abujardada, sobre el que apoya la escultura en bronce de Pablo Serrano.

-Un muro vertical de hormigón “acolchado” blanco. Mide 8,5 metros de longitud, 1,82 metros de altura y tiene 45 centímetros de espesor.

-Una cripta subterránea, a la que se desciende desde la parte posterior del muro por una escalera de 13 peldaños.

Todo ello se encuentra rodeado por un pequeño bosque artificial de contorno aproximadamente semicircular, representación condensada del bosque mediterráneo que Félix tanto amaba. La configuración de esta jardinería difiere ligeramente entre lo proyectado y lo finalmente construido, pues en la obra se abrieron dos pequeños caminos paralelos al eje longitudinal del cementerio en sendos laterales del mausoleo.

El mausoleo genera un recorrido iniciático que simboliza temporalmente la transición entre esta vida y la vida futura, entre

14. Juan Daniel Fullaondo, op. cit., p. 27.



4 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

el aquí y el más allá. Sus dos ámbitos se encuentran separados, y a la vez unidos, por el muro de hormigón (Fig. 4). Esta relación bifaz recuerda el muro, también de hormigón, del Panteón de los Españoles en Roma (1957), obra de Javier Carvajal y José María García de Paredes donde, desde el año 2013, se encuentra enterrado en propio Carvajal.

En primer lugar el haz, o cara delantera del muro, está orientado hacia el sur. Nos recibe con optimismo, generando un espacio público de llegada, abierto y luminoso, cuyo suelo se encuentra ligeramente elevado sobre la cota predominante en el resto del cementerio. Al llegar al mausoleo, desde el sur y por el eje central, podemos observarlo desde ese nivel inferior o ascender 37 centímetros para situarnos sobre la plataforma, que también funciona a modo de gran banco y sobre la que apoyan los 5 peldaños y el plinto con la escultura de Pablo Serrano. El muro de hormigón se contempla desde aquí con cierta distancia, como un mural que hace de fondo del resto de elementos compositivos. El plinto sobre el que apoya la escultura tiene inscrito sobre su cara sur:



5 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

+ FELIX RODRIGUEZ DE LA FUENTE

CASTILLA (14 - MARZO - 1928) ALASKA (14 - MARZO - 1980)

Félix se sintió siempre “castellano de pura cepa”¹⁵.

La escultura, en bronce, muestra a Félix junto a varias de sus pasiones: con un libro en su mano, un halcón peregrino a su derecha y un lobo a su izquierda. El libro da testimonio de Félix como investigador, como pensador, como “animal pensante”¹⁶. El halcón y el lobo dan testimonio de su amor y defensa por la naturaleza, al ser las dos especies por las que Félix más luchó, llegando a conseguir que fueran protegidas por las leyes españolas. La escultura da finalmente testimonio de Félix como deportista, mostrando unas poderosas piernas que aluden a su actividad como “corredor de 400 metros lisos”¹⁷, de los que Félix fue campeón universitario (Fig. 5).

En segundo lugar el envés, o cara trasera del muro, queda orientado al norte. Se corresponde con su lateral más sombrío, y en cierto modo también más privado. Se descubre cuando nos acercamos a su lateral derecho, que se encuentra “roto” de manera imprecisa, como una llamada de atención sobre algo importante (Fig. 6). Este recorte aparentemente aleatorio, que humaniza el robusto muro de hormigón y rompe su simetría, marca también la continuación del recorrido, ahora más trascendente y profundo, que avanza con el comienzo de unas escaleras junto a una gran encina. Escaleras que descienden hacia la cripta (Fig.7). Al llegar abajo descubrimos a la izquierda la puerta de bronce, obra “más de Miguel que de Pablo”¹⁸, con las letras alfa (A) y omega (Ω) en alusión al principio y al final de la vida (Fig. 8). La puerta deja entrever a la altura de los ojos de un adulto (perforación en la A) o de un niño (perforación en la Ω) el interior de la cripta, oscura pero, de manera esperanzadora, bañada por un rayo de luz que proviene de una grieta practicada en su techo. Grieta perforada sobre la plataforma superior y protegida con un vidrio traslúcido. Esta entrada de luz natural nos recuerda que sigue luciendo el sol, fuente de vida eterna.

En resumen, se produce un recorrido iniciático que simboliza la transición entre esta vida y la vida futura, a partir de la dialéctica

15. Marcelle Parmentier, op. cit.

16. Ibídem.

17. Ibídem.

18. Ibídem.

entre la parte delantera - aérea y la parte trasera - subterránea del mausoleo, cuya articulación se confía al muro de hormigón central. El mensaje global es positivo, optimista, anunciando la vida eterna mediante la luz del sol que entra en la cripta por la parte superior, y que nos devuelve al comienzo del recorrido. El ascenso final, por las mismas escaleras que descendían a las profundidades, nos reencuentra y nos sumerge en el vigor de la flora del bosque mediterráneo que nos recibió a nuestra llegada, muestra de vida que reconcilia cíclicamente con la biosfera: el dominante aroma del romero, acebos, quejigos, cipreses, sabinas, la imponente encina...

El mausoleo, que por otro lado carece de las sutilezas o precisiones dimensionales que cabría esperar de una obra de esta escala (no hay relación entre la modulación de la plataforma, la base del plinto y la grieta de luz, por ejemplo), nos ha sumergido por un momento en el universo de Félix Rodríguez de la Fuente: sus paisajes, su vida y obras, su legado para las sociedades presentes y futuras. Sigue, más allá de la vida y de la muerte, transmitiendo su mensaje universal.

3. El hombre y la tierra: antropocentrismo cristiano y biocentrismo taoísta

Y Dios los bendijo diciendo: "Sed prolíficos y multiplicaos, poblad la tierra y sometedla; dominad sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre cuantos animales se mueven sobre la tierra"¹⁹.

"El hombre se modela sobre la Tierra;
La Tierra se modela sobre el Cielo;
El Cielo se modela sobre el Camino;
Y el Camino se modela en sí mismo"²⁰.

"El Camino dio nacimiento al Uno;
El Uno dio nacimiento al Dos;
El Dos dio nacimiento al Tres;
Y el Tres dio nacimiento a las diez mil cosas.

Las diez mil cosas llevan el Yin a cuestras y rodean al Yang con sus brazos.

Por medio de la mezcla de ch'i alcanzan un estado de armonía"²¹.



6 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

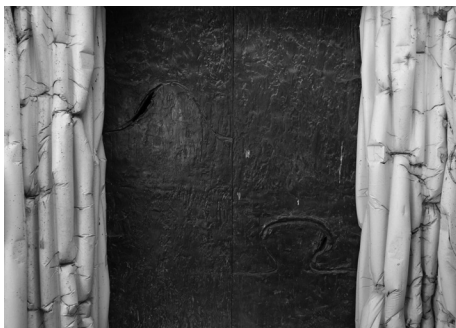


7 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

19. *La Biblia*, Génesis 1-28.

20. Lao-Tse, *Tao Te Ching*, p. 55.

21. *Ibidem*, p. 82.



8 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

La *Biblia* y el *Tao Te Ching* son los textos de referencia del Cristianismo y del Taoísmo, respectivamente.

“El *Tao Te Ching* es el clásico del taoísmo, tradicionalmente atribuido a un cierto Lao-Tse contemporáneo de Confucio, aunque posiblemente el libro sea una antología de proverbios compilada hacia el siglo IV a. C.”²².

Para la cultura occidental de origen judeo-cristiano el ser humano ha ocupado tradicionalmente la posición central de la Creación. El Génesis habla del mandato de Dios al hombre y a la mujer para someter y dominar la naturaleza que los rodea. Ser humano y naturaleza se entienden, en cierto modo, enfrentados (Fig. 9).

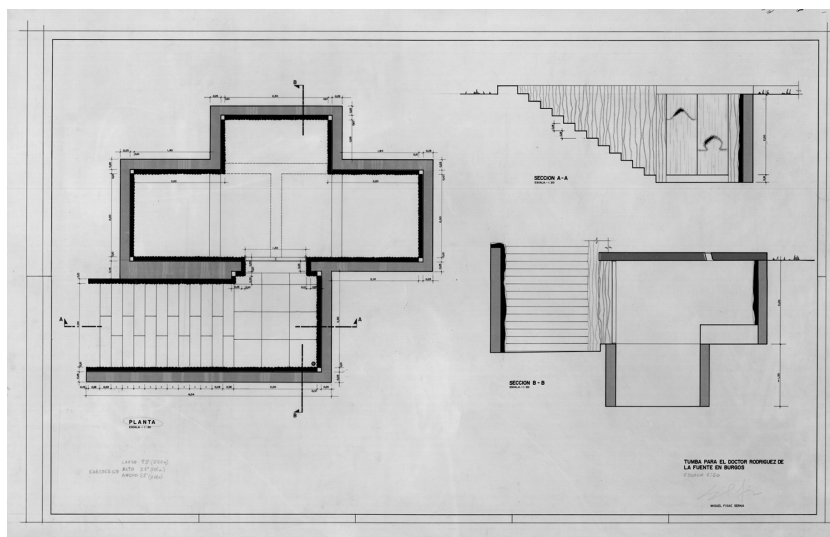
En cambio, en las culturas tradicionales orientales ya se interiorizaba lo que muchos siglos después ha sido probado científicamente: todo en el universo forma parte de lo mismo, todos tenemos el mismo origen: el hombre, la tierra, el cielo, las “diez mil cosas” (animales, plantas...). Oriente ha defendido la armonía frente a la dominación, la unidad frente al enfrentamiento.

Tanto Miguel Fisac como Félix Rodríguez de la Fuente (ambos católicos) se sintieron identificados, consciente o inconscientemente, con esos principios de la filosofía taoísta. En el caso de Fisac la “humanización del espacio arquitectónico” y la “adecuación de la arquitectura al paisaje” son conceptos que él mismo vinculaba con los textos de Lao-Tse, como se ha visto anteriormente (véase nota 10). Y qué decir de Félix, que apoyó su mensaje ecologista y conservacionista en el amor y el respeto del ser humano a la naturaleza, para hacernos conscientes de que todos formamos parte de un sistema, por lo que si falla un eslabón de la cadena el sistema completo estaría en peligro:

“[...] el espíritu de estos programas de animales es la protección. Es, ni más ni menos, que vivimos en un planeta que consideramos nuestro. Que creemos que los desiertos, que las montañas, que las aves, que los mamíferos y que los peces forman parte de nosotros mismos. Que el hombre es el último eslabón de la vida, sin duda por decisión divina, pero también la propia síntesis de la vida. Y que el día que el hombre, mal informado, acabe con la vida exterior a sus epitelios, acabará consigo mismo”²³.

22. Luis Racionero, *Ibidem*, p. 19.

23. Félix Rodríguez de la Fuente, *Félix Rodríguez de la Fuente. Su Biografía: Vida y Obra II*, 19:30 - 20:25m.



9 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fundación Miguel Fisac]

El Hombre y la Tierra, su programa de televisión más exitoso, desarrollado entre 1973 y 1980 con aquella inolvidable sintonía de Antón García Abril, aludía en su propio título a esta dialéctica entre el ser humano y su entorno²⁴. Félix defendió la unidad, la armonía, el equilibrio, el biocentrismo junto a la necesaria conciencia del hombre de su gran responsabilidad frente al resto del planeta.

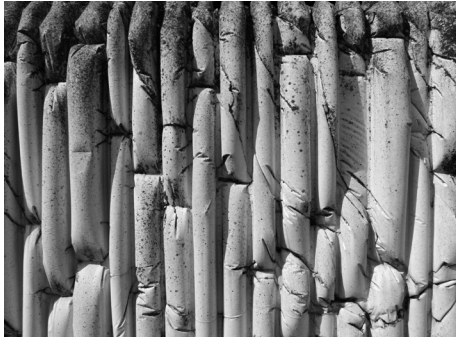
4. Durmiendo eternamente sobre una nube de hormigón

“El hombre es síntesis del Universo, el planeta es síntesis del Universo, entre el hombre y la Tierra hay el abrazo profundo, el cordón umbilical irrompible que puede haber entre el niño y la madre cuando el niño está en el claustro materno. Si el cordón se rompe el niño muere, y la propia madre está en peligro”²⁵.

Este mausoleo, pequeño en tamaño, es una obra cargada de simbolismo. Se trata de una de las últimas obras tanto de Miguel Fisac (1913-2006) como de Pablo Serrano (1919-1985). Arquitecto y escultor ya habían colaborado en varias ocasiones anteriores, también en proyectos de carácter religioso, simbólico o trascendente. En la iglesia del Teologado de los P.P. Dominicos

24. En el año 2000, *El Hombre y la Tierra* obtuvo el Premio a la mejor producción de la historia de la televisión, por parte de la Academia de las Ciencias y las Artes.

25. Félix Rodríguez de la Fuente. Fundación Félix Rodríguez de la Fuente.



10 Mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente. Burgos (España), 1980-82. Miguel Fisac. [Fotografía: Enrique Jerez, junio 2014]

(Alcobendas, Madrid, 1955-60) y en la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación (Vitoria, 1957-60), obras de Miguel Fisac, Pablo Serrano fue autor de sendas figuras de Cristo suspendidas del techo mediante finos cables de acero. En Vitoria, además, Pablo Serrano había diseñado el vía crucis. El mausoleo de Félix fue por tanto el epílogo maduro de la fructífera colaboración entre estos dos importantes artistas españoles del siglo XX.

El mausoleo condensa el pensamiento y la obra de Félix. La escultura de bronce, donde su cuerpo se funde con el del halcón y el del lobo en un todo, explica a la perfección ese mensaje de unidad cósmica que quizá hoy pueda parecer evidente, pero que hace 50 años resultó tremendamente chocante para la sociedad española. Un mensaje que hoy sigue vigente. Félix fue uno de los pioneros en la defensa de lo que hoy llamamos “desarrollo sostenible” o “sostenibilidad”, conceptos necesarios -obligados- en la arquitectura de hoy.

Arquitectura, escultura y paisaje se condensan con optimismo en esta obra austera que huye del concepto tradicional de mausoleo: lejos de ser lúgubre, Fisac creó un espacio abierto, un pequeño jardín que acoge a todo el que lo desea para reconciliarnos con el ser humano y con la naturaleza, celebrando el triunfo de la vida sobre la muerte.

El hormigón, blanco y acolchado, se transforma entonces en el lecho sobre el que Félix duerme eternamente (Fig.10).

Agradecimientos - Agradezco especialmente a Dña. Marcelle Parmentier, esposa de Félix Rodríguez de la Fuente, su apoyo, amabilidad y comentarios, que tanto me han ayudado en la redacción de este artículo. Gracias también a la Fundación Félix Rodríguez de la Fuente y a la Fundación Miguel Fisac por haberme facilitado documentación relativa a ambos personajes y a esta obra que los une para siempre.

El paisaje cósmico de Isamu Noguchi

Carlos Rodríguez Fernández

“Un día, en el invierno de 1933, tuve una visión. Vi la Tierra como una escultura; tuve la revelación de que la escultura del futuro debería ser la Tierra”¹.

Isamu Noguchi persigue a lo largo de su vida un sueño, trabajar con la tierra como material y con la Tierra como origen y final de sus paisajes escultóricos. No en vano, es considerado para muchos como el precursor del *land art*, aunque él prefiera definir sus obras sólo como *earthworks*, utilizando en un doble juego el término *earth* (tierra y Tierra) por su defensa de la condición universal del arte capaz de convocar a todos los hombres y a todas las culturas. El monumento al hombre (Fig.1) que tomaría posteriormente el nombre de *Escultura para ser vista desde Marte* (1947) es un conjunto escultórico de dimensiones colosales -la base de la pirámide tiene una longitud de 1,5 Km.- proyectado para ser construido con arena en un lugar del desierto y sirve para ilustrar perfectamente los dos intereses que conducen la obra de Isamu Noguchi: el hombre y la Tierra. Esta última como material, pero también como representación de sus formas, sus topografías, montañas codificadas, abstractas y geometrizadas. Es un diálogo entre lo natural y lo artificial, del hombre con la naturaleza, con capacidad mutua para convocarse en el paisaje. En esta dirección irán encaminadas sus primeras propuestas para paisajes de gran abstracción geométrica como el Monumento al Arado y el Playmountain de 1933, que el autor retomará en muchas ocasiones para el diseño de jardines y paisajes escultóricos a lo largo de su obra.



1 Monumento al Hombre o Escultura para ser vista desde Marte. Maqueta en arena (destruida) [Isamu Noguchi, 1947]

1. Isamu Noguchi, “The Road I Have Walked” en p.100. Discurso del autor como agradecimiento por el Premio Kyoto en 1986.

2 Jardín en la casa-estudio de Isamu Noguchi en Mure, Shikoku, Japón [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, 2013]



1. Mure, el laboratorio de experimentación en Japón

En la isla de Shikoku, en la costa del mar interior Seto, Isamu Noguchi pasa las temporadas estivales de sus últimos 20 años en su casa-estudio de Mure. Entorno a la vivienda tradicional de un samurai del S. XVIII y un antiguo granero que utilizará como taller, construye un recinto exterior circular cercado por un imponente muro de piedra, en el que muchas de sus piezas escultóricas, terminadas o no, conviven con fragmentos de piedras que el autor recopila de diversas partes del mundo. Junto a la vivienda, el escultor crea un pequeño jardín que aprovecha la ladera de la montaña, modificada topográficamente en dos montículos con un camino ascendente que diseña a partir de la colocación de piedras y elementos escultóricos: losas alargadas escalonadas hasta una plataforma intermedia, una agrupación de grandes bolos redondeados para formar una pequeña montaña, un río de piedras que asciende la pendiente y conduce finalmente a un mirador superior coronado por una gran piedra erguida (Fig.2). El escultor conquista aquí una vista privilegiada sobre un paisaje protagonizado por las rocas: las famosas canteras de la localidad –principal reclamo que le lleva a escoger este lugar- y las montañas que se cierran al fondo con el mar Seto, en el que se enmarca la cercana isla de Oshima. El escultor escoge este lugar, lee cuidadosamente la geografía del territorio y experimenta aquí con sus formas a pequeña escala. Mure se convierte así en un paisaje autobiográfico que persigue explicar el paisaje y la escultura como una manipulación de la tierra y de su materia, la mayor investigación de Noguchi que culminará en el parque Moerenuma.



2. Moerenuma

El ayuntamiento de Sapporo ofrece en 1988 a Isamu Noguchi una participación dentro del proyecto Circular Greenbelt Concept, una planificación urbana para la construcción de un anillo con ocho parques periféricos, pudiendo elegir el emplazamiento para el diseño de un parque entre tres localizaciones: el Sapporo Art Park, el Sapporo Art College y los terrenos de un antiguo vertedero municipal² rodeados por un pantano. En una visita a la zona con los responsables del proyecto, Noguchi entenderá las condiciones iniciales de este último aparentemente adversas como un reto con el que trabajar y finalmente elegir este lugar para su diseño del parque, en una decisión totalmente inesperada por todo el mundo. La condición artificial del terreno como depósito de desechos y escombros, rodeado por el pantano en forma de herradura -un antiguo meandro del río Toyohira, que tras canalizado en línea recta, conserva esta forma natural- (Fig.3), determinarán la idea del proyecto y fijarán de partida las reglas del juego compositivo para Noguchi: “no es prudente imitar a la naturaleza dentro de la naturaleza”, continuando una exploración que realiza a lo largo de toda su obra que se mueve siempre entre la forma natural y la geometría artificial. El parque Moerenuma tomará su nombre así de la nueva denominación del pantano (*numa*) y *moere* o *moyre* (río que fluye lentamente) en la lengua Ainu local. Una geografía natural congelada en el tiempo que abraza un singular terreno en transformación al que dará forma durante sus últimos meses de vida³.

3 Parque Moerenuma, Sapporo (Japón). Fotografías aéreas del estado previo y del estado actual después de la intervención (1988-2014). [Fuente: Google Maps]

2. El vertedero llevaba en funcionamiento desde 1979 y con el proyecto de convertirlo en un parque desde 1982, pero no será hasta 1990 cuando se termine definitivamente este uso, tras un vertido total de 2,7 millones de toneladas. La regeneración para el nuevo como parque se ejecutará en sucesivas etapas hasta la inauguración definitiva en 2005.

3. Desde su visita a Sapporo en abril de 1988 hasta su muerte en diciembre del mismo año, Noguchi realizará hasta un total de siete planimetrías completas y dos maquetas; documentación suficiente para que el equipo de arquitectos Architect 5 bajo la supervisión de Shoji Sadao y Takashi Sasaki llevasen a cabo la construcción del parque, que se completa definitivamente en el mes de julio de 2005 tras quince años de duros trabajos.

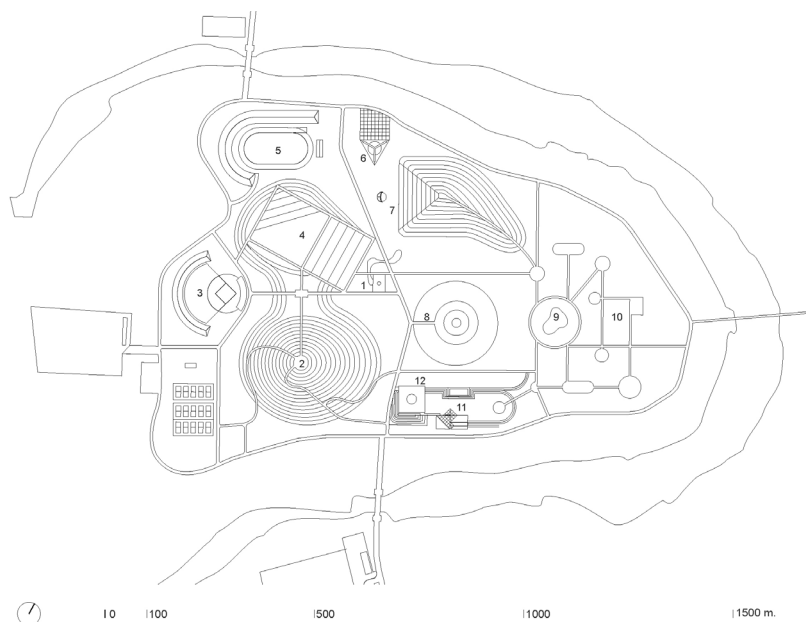
3. Topografías activas

El parque Moerenuma es un paisaje topográfico que nace de un esqueleto geométrico de líneas, puntos y superficies perfectas delimitadas en su interior. Este mecanismo compositivo permite hacer una lectura con distintos niveles de profundización, de lo bidimensional a lo volumétrico. De esta forma, las líneas proyectadas por Noguchi generan una trama de caminos en racimo a partir de un eje quebrado norte-sur conectando a través de sendos puentes las entradas del parque. Desde este último, que funciona como espina dorsal, se derivan las bifurcaciones que conducen a los elementos simbólicos que encabezan las áreas temáticas del parque: la *Pirámide de Cristal* con los equipamientos de museo, restaurante y aparcamiento; el estadio de baseball y los campos deportivos al oeste; el conjunto de la *Fuente del Mar* y el *Bosque de Alerces*; la *Playa Moere*, con el *Bosque de los Cerezos* y las áreas de juegos infantiles al este. El conjunto de la Plaza del Agua con el *Teatro al aire libre*, tangente al camino principal y el *Monte Moere* y la *Montaña de Juego* que orbitan en equilibrio a ambos lados de este recorrido principal (Fig.4). La geometría se convierte a través de este armazón de caminos en un arma poderosa, cuyo eje principal se gira 28,7º respecto al eje cartesiano E-O, supuestamente para orientarse con la trama de la antigua ciudad de Sapporo⁴. Una decisión que dibuja una bisectriz casi perfecta del arco descrito por el meandro del antiguo río.

4. Katshuhiko Yashiro, "The Message Isamu Noguchi Left to the Moerenuma Park" en *Isamu Noguchi ten: Moerenuma Koen gurando opun kinen = Isamu Noguchi : the exhibition celebrated the Grand Opening of the Moerenuma Park*, p.123.

5. En los grandes jardines franceses del S.XVII proyectados por André Le Nôtre, se emplean recursos de composición basados en la técnica de la anamorfosis o deformación perspectiva, alterando la horizontalidad del plano del suelo con planos inclinados que generan efectos contrarios para un espectador situado en el eje de la composición. Se recurre a la utilización geométrica de los caminos y a las grandes plantaciones de césped o *tapis vert*, como elementos abstractos para construir ejes de dimensiones territoriales.

En un segundo nivel de jerarquía, una red de líneas entretrejidas con las anteriores constituyen las charnelas de pliegue de las superficies del suelo, definiendo las crestas y los valles de una superficie compleja rigurosamente topografiada por el escultor. Estos planos inclinados y horizontales adquieren la capacidad de construir perspectivas variables para un espectador en movimiento por los mismos, transformándose visualmente de horizontales en inclinados y a la inversa, gracias al empleo de juegos perspectivos⁵. Este mecanismo se hace especialmente patente en la pieza del Teatro al aire libre, una superficie rectangular sobreelevada en uno de sus vértices y en pendiente hacia el espacio central del parque. Los caminos perimetrales que conducen al punto más elevado tensan



4 Plano general del Parque Moerenuma según proyecto definitivo del equipo de arquitectura Architect 5: 1. Plaza del agua y Canal, 2. Monte Moere, 3. Campo de baseball, 4. Teatro al aire libre, 5. Pista deportiva, 6. Tetra Mound, 7. Play Mountain y Music Shell, 8. Bosque de los Alerces y Fuente del Mar, 9. Playa Moere, 10. Bosque de Cerezos y juegos infantiles, 11. Pirámide de cristal y área de museo, 12. Aparcamiento cubierto. [Carlos Rodríguez, 2014]

este desnivel prolongado, una larga línea flanqueada por gruesos muros de contención que recortan poderosamente la silueta del Play Mountain. Una luz uniforme baña las superficies, elimina cualquier indicio de dimensión dentro de esta gran superficie abstracta y los planos de profundidad quedan anulados. En esa composición perspectiva en movimiento, únicamente permanece la geometría de líneas secantes diagonales, desaparece la ubicación y la referencia del horizonte. Desde la cima, los dos muros que encierran este espacio reconducen y encuadran la mirada hacia el gran vacío que se abre en el interior del parque (Fig.5).

El recurso de la topografía activa, que se transforma con los diferentes puntos de vista, permite a Isamu Noguchi introducir en la obra dos componentes básicos para entender el parque: el tiempo y la escala del paisaje. Dos elementos condicionados y en relación directa con el espectador para el que está hecha la obra y que a través de la memoria de las distintas percepciones visuales adquiere la capacidad para adivinar el complejo juego de volumetrías. El paisaje se convierte así en un juego, una ilusión que se crea con la mirada y que a través de sus perspectivas se construye a sí mismo.

5 Teatro al aire libre. Vista panorámica con los caminos y muros de contención que delimitan la superficie inclinada y relación con los otros elementos del parque (de izda. a dcha.): Play Mountain, Bosque de los Alerces, Pirámide de Cristal y Monte Moere. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]



4. Topografías simbólicas

“Cuando me llegó el momento de trabajar con espacios más grandes los concebí como jardines, no como lugares con objetos, sino como relaciones con su conjunto. Yo diría que esto vino de mi conocimiento del teatro y la danza, donde hay evidentemente una totalidad de experiencia por parte del público”⁶.

Al principio de su carrera Noguchi diseña para la coreógrafa y bailarina Martha Graham escenografías con estructuras tubulares y esculturas oníricas que envuelven al bailarín y crean espacios con gran profundidad escénica. Como si de una de estas escenografías se tratara la topografía artificial continua del parque permite referirnos a la obra de Noguchi como un “todo”, un organismo complejo en el que los objetos que lo componen se encuentran siempre al servicio del conjunto. En el caso del parque Moerenuma, se hacen reconocibles una serie de elementos simbólicos que orbitando entorno al centro del parque componen una escenografía global: el Play Mountain, el Monte Moere, el Bosque de los Alerces con la Fuente del Mar y el Teatro al aire libre, cuatro grandes esculturas territoriales, geografías artificiales modeladas en tierra y masas vegetales; alternándose con estos últimos e introduciendo un complejo juego de escalas, se colocan otros dos grupos escultóricos que subrayan la escena: el Tetra Mound y la Pirámide de Cristal.

4.1. Geografías de tiempos pasados

Play Mountain

6. Isamu Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, p.11.

Al norte se erige el *Play Mountain*, una gran pirámide de 30 metros de altura que traslada casi directamente su propuesta

de Playmountain para un parque de Nueva York de 1933, que finalmente no fue realizado. Un proyecto al que Noguchi le confiere una gran importancia a lo largo de su obra, al afirmar incluso que “es el núcleo a partir del cuál han nacido todas mis ideas relativas a la escultura en tierra”⁷. Una construcción híbrida que participa de un juego entre lo artificial y lo natural: la cara contigua al camino principal, perfectamente geométrica, está construida a partir de 99 escalones de piedra (agrupados en 11 troncos de pirámide con 9 escalones cada uno) con claras alusiones al Machu Pichu⁸; las otras dos serán taludes de tierra que en su parte superior delinean un camino que describiendo una suave curva, asciende por la cresta de esta singular escultura. En la cumbre de la pirámide y separándose de esta última por una plataforma de piedra intermedia, se coloca otra pirámide de menor escala coronada por una gran losa de piedra. Como si de una construcción primitiva se tratara, este segundo volumen representa el poder de la forma piramidal para conectar la tierra con el cielo, un símbolo eterno para el hombre de la apropiación del paisaje.

Monte Moere

Al sur del parque se construye con tierra una gran montaña artificial, que toma incluso una denominación geográfica: el Monte Moere. A diferencia de la anterior, la forma geométrica se desvanece en favor de una forma cónica que parece estar desdibujada por el viento y la erosión, trayendo a la memoria la imagen del Monte Fuji tan presente en la cultura japonesa. El Monte Moere juega con el tiempo y la autoría, con la confusión de ser un accidente geográfico más dentro del paisaje de Sapporo. Cuatro caminos en hélice a través de sus laderas permiten alcanzar su cumbre a 62 metros de altura, donde se descubre un perfecto círculo de piedra con un punto geodésico imaginario dedicado a la memoria de Noguchi y una cruz en su centro con la referencia a los cuatro puntos cardinales. Solo en este punto se descubre que no es una montaña preexistente, es el centro de un sistema de orientaciones cardinales que corrigiendo la deformación perspectiva, establecen líneas de conexión: el este orientado hacia el vértice de la pirámide



6 Punto geodésico del Monte Moere con la Pirámide de Cristal alineada al este. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]

7. Noguchi, *A Sculptor's World*, p. 31.

8. Tadayasu Sasaki. “Isamu Noguchi ten: Moerenuma Koen gurando opun kinen”, p.116 en Mariko Aoyagi, *Moerenuma Park as the utopian universe*, p.50. En la visita a Machu Pichu de 1983, Noguchi se sentirá especialmente atraído por las construcciones aterrazadas a partir de sillares de piedra. Entiende las construcciones escalonadas primitivas en piedra como una constante para el hombre a través de las civilizaciones antiguas. Moerenuma es un claro ejemplo de esa búsqueda del ideal universal a partir de las formas primitivas.



7 Vista desde el Monte Moere: en primer plano, el cruce de caminos o gran Cruz; más atrás, la superficie inclinada del Teatro al aire libre con la Plaza del Agua; al fondo, el Tetra Mound y el Play Mountain. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]

de cristal (Fig.6) y el norte alineado con el vértice del Tetra Mound, otra gran pirámide vacía construida con tubos de acero, y al oeste las imponentes montañas Tengū, Tiene y Yoichi que cierran el valle del río Moere. El Monte Moere se convierte así en la única elevación al este de la llanura de Sapporo, midiéndose con la propia geografía original y construyendo un tiempo geológico artificial controlado por el hombre, como años antes harían los artistas de *land art*. Un elemento de anclaje geográfico que Noguchi ya había experimentado años antes en su propuesta para el Monumento al Arado, una pirámide artificial con una base de 366 metros de largo cuyo centro se ubicaba en el centro geográfico de Estados Unidos. El monte Moere tiene la capacidad para convocar dos tiempos, como forma geografía pertenece a un pasado incierto y a su vez es origen de todo el paisaje artificial presente.

Teatro al aire libre

En el área central, un rectángulo perfecto en el que se vuelve a reconocer una doble condición: por una parte, como ya se ha dicho, una superficie plegada y ascendiente; sin embargo, sus caminos laterales y grandes muros de contención segregan un volumen pétreo que emerge de la tierra como si de una arqueología del pasado se tratara. Unos restos que el tiempo se ha encargado de rellenar con estratos de tierra y que toman su forma definitiva con la construcción del parque en el presente, como una superficie perfectamente plana y geométrica. Una cruz, símbolo empleado desde época primitiva por el hombre para señalar un lugar de la superficie terrestre y enfrentarse así a los peligros de la naturaleza circundante, mide su posición y protege este recinto del cercano Monte Moere. Uno de sus brazos conecta sus centros geométricos y el perpendicular dibuja el valle entre ambas topografías artificiales. Desde el punto más alto del parque en la cima del Monte Moere, esta gran Cruz que se recorta sobre el césped en la parte baja del parque, señala el origen de la trama geométrica del parque (Fig.7).



8 Relaciones de tiempos y escalas: en el centro el Tetra Mound, a su izda. el Play Mountain y a la dcha. el Monte Moere. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]

Bosque de los Alerces y Fuente del Mar

En el interior del parque, permanece ingrávida una estructura circular vegetal, construída a partir de una masa de árboles perfectamente recortada. Subyace en el fondo una referencia a las estructuras primitivas de los pueblos indígenas como la protección del medio exterior. En este caso una naturaleza artificial y geometrizada, que resguarda otro elemento natural controlado en su centro: Fuente del Mar. Los movimientos del agua de la fuente diseñados por Noguchi contemplan un gran chorro de agua –un geisser- como hito dinámico y temporal que activa en determinados momentos la presencia de este conjunto dentro del parque.

4.2. Artefactos del futuro

Tetra Mound y Pirámide de Cristal

En los extremos del parque y cerrando esta particular composición centrípeta, se colocan dos pirámides construídas en acero inoxidable y vidrio respectivamente. Dos símbolos de la tecnología evolutiva del hombre, con formas perfectas, aristotélicas. El tetraedro de acero, que se apoya sobre una base perfecta y geométrica, contiene en su interior un montículo de tierra, como un micropaisaje domesticado por la acción del hombre (Fig.8); la Pirámide de Cristal⁹ surge de la tierra como forma cristalina etérea que refleja la atmósfera y un tiempo que aún está por llegar, por construirse. Dos artefactos abstractos y que en una visión simultánea con las formas terrestres

9. El arquitecto I.M. Pei, amigo de Noguchi, construyó el monumento en 1989, tomando como modelo la que proyecta años antes como entrada para el Louvre en París. Tanto Noguchi como Pei consideran las pirámides como un símbolo de la creatividad del ser humano desde las culturas primitivas.



9 La Plaza del Agua con el canal y la fuente, bajo el Monte Moere. Al fondo, la ciudad de Sapporo y los perfiles de las montañas Tengu, Tiene y Yoichi. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]

10. En los complejos escultóricos de Noguchi los elementos integrantes no tienen una escala definida. Esto se consigue con el empleo de volúmenes abstractos, en muchas ocasiones homólogos, y con un juego de posiciones relativas en el espacio.

11. Cumming, *Oral history interview with Isamu Noguchi*.

anteriores, permiten variar el tamaño relativo de las mismas¹⁰ y así controlar el espacio y manipular el tiempo del paisaje, como dos grandes relojes de arena.

4.3. Vacío y origen

Plaza y canal de Agua

En el centro del parque un triángulo, en equilibrio con el resto de las estructuras geométricas -por sus vértices pasan el eje E-O que nace de la Fuente, el vertical que conecta con el Tetra Mound y el segmento largo de la Cruz-. El símbolo del triángulo, origen de la geometría que da sentido al proyecto, yace en la cota más baja y es congelado en piedra, un material atemporal para Noguchi: “en el uso de la piedra, estás tratando fuera del tiempo; es decir, no es el tiempo en absoluto; es atemporal, en todo caso”¹¹. Todo en este jardín central es piedra: la fuente circular y el canal de agua, reducto de uno mayor que en las primeras propuestas del proyecto Noguchi conducía hasta desembocar en el pantano que rodea el parque -antiguo meandro del río- y que permanece en la construcción final como una arqueología de este curso de agua natural. Testigo de ese momento es la continuidad que se le otorga al traspasar la frontera del triángulo y ocupar parte del suelo natural (Fig.9). De este modo, en el punto central de la composición el triángulo lo absorbe todo: el espacio entre las líneas que lo delimitan, la naturaleza y el tiempo, condensado en la piedra. Concebido como un *karesansui*, un jardín seco de piedra que representa un paisaje de agua -a la manera del jardín Zen de época muromachi-, es la expresión del *mu* (無) o vacío pleno y a la vez centro del que surge todo. Como en otros jardines escultóricos diseñados por Noguchi a lo largo de su vida - Chase Manhattan Bank, Sunken Garden, California Scenario- los símbolos de la naturaleza y de la existencia humana -la tierra, el río y la vida- crean sobre el triángulo vacío un microcosmos para el hombre, intermediador entre el espacio y el tiempo, según el sentido japonés de la conciencia del lugar o *ma* (間). En el jardín de la Plaza del Agua, un vacío en el centro del parque, Noguchi concentra la energía y captura la memoria del lugar, para proyectar desde este punto su propio paisaje.



10 Camino hacia la cima del Play Mountain, detrás el Teatro al aire libre y al fondo la montaña Tengu: semejanzas y relaciones entre los elementos geográficos reales y las geografías artificiales creadas por Noguchi. [Carlos Rodríguez y Sagrario Fernández, octubre 2013]

5. Del jardín simbólico al paisaje cósmico

Desde el centro del parque, como origen del paisaje y de su significado, nacen el resto de elementos. Las formas escultóricas terrestres proyectadas a su alrededor extienden líneas o tentáculos que garantizan su equilibrio con el resto del sistema central. De esta forma, el Play Mountain se deforma extendiendo y curvando la línea del camino de acceso, la Pirámide de Cristal se gira, los caminos del Monte Moere se orientan retorciéndose y el Teatro al aire libre tensa su línea diagonal deformando su superficie; como si todo fuera producto de una gran fuerza centrífuga. Según el principio de conservación de la energía, la fuerza que ha provocado su deformación se mantiene en forma de energía en el objeto, inherente a la forma que adopta. Se crea así un tejido de fuerzas de atracción entre los elementos, líneas aparentemente invisibles, pero que el espectador reconoce al relacionar unos puntos con otros: descubriendo alineaciones y continuidades, adivinando las geometrías ocultas de este paisaje imaginario de Noguchi. Son tensiones que conducen la mirada del hombre dirigiéndole hacia puntos cuidadosamente pensados para detenerse; lugares donde el camino se termina, la superficie encuentra su límite y el tiempo se detiene (Fig.10). En los vértices de estas superficies, las líneas proyectan el paisaje del parque extendiéndolo a lugares lejanos, conduciendo la mirada hacia el infinito¹². Como ya habían anticipado algunos artistas de *land art* como Robert Smithson, el paisaje del futuro se construye tejiendo redes que trascienden lo visible.

12. El paisaje recupera el punto de vista de las grandes perspectivas barrocas enunciadas por Leonardo Benevolo en *La captura del infinito*. En los jardines franceses de André Le Nôtre y muy especialmente en las operaciones urbanísticas de Kassel, Turín y Caserta, "arquitectura y naturaleza se ensamblan por fin a la misma escala; la arquitectura recupera la capacidad de abarcar y dominar un cuadro geográfico extenso, olvidada después del Neolítico". Con el movimiento artístico del *land art*, se reactiva de nuevo esta relación, que fructifica aquí dando lugar a un paisaje al servicio del hombre.

La pirámide, la cruz, el círculo, el cuadrado y el triángulo que encontramos en Moerenuma, son formas abstractas y universales que toman como origen topografías terrestres, para formar parte de la Tierra como símbolos del hombre. Esta idea de *símbolo* es inherente a la cultura y a la religión japonesas: los elementos y fenómenos naturales –montañas, ríos, árboles, viento, Sol- se transmiten encriptados en sus jardines, en sus dibujos, incluso en sus *kanji*. Los símbolos se transmiten en el tiempo adoptando nuevos matices, se reproducen y se transforman en el tiempo, como símbolos vivos. En Moerenuma, las conexiones entre estos símbolos construidos por Noguchi, despiertan la memoria del hombre a través del juego y del descubrimiento y activan un tiempo metafísico en el que se superponen pasado, presente y futuro. El paisaje metafísico de Moerenuma se comprende de lo pequeño a lo grande, desde el interior hacia el paisaje circundante y al infinito, desde la memoria a la realidad (y a la inversa): la naturaleza congelada del río y el río congelado en pantano, las pirámides primitivas del hombre y las aquellas imaginadas por Noguchi, su montaña artificial y las montañas sagradas japonesas. Todos son símbolos de la Tierra y a la vez de la cultura del hombre que reúne Isamu Noguchi para cartografiar un paisaje capaz de conectar Moerenuma con otras geografías lejanas y evocar otros paisajes simbólicos proyectados a su imagen y semejanza, pudiendo llegar incluso a imaginar el universo entero como un continuo paisaje cósmico para el hombre.

Agradecimientos - Este trabajo de investigación se ha desarrollado al amparo de una Beca de Formación de Personal Investigador de la Universidad de Valladolid dentro del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos bajo la tutoría del profesor Darío Álvarez Álvarez y gracias al disfrute de una Estancia Breve UVA en la Universidad de Shiga Prefectura (Japón) realizada en el año 2013.

Zollverein

Símbolo del progreso actualizado en el paisaje

Sagrario Fernández Raga

1. El valor simbólico del paisaje industrial

"[...] Alguien ha dicho que, dentro de algunos años, las actuales máquinas de vapor, sustituidas por otros motores, se convertirán en monumentos arqueológicos, yendo a parar a museos. Puede muy bien suponerse, con igual razón, que esas altas chimeneas de las fábricas, cuyo humo se divisa desde la vieja Torre de los Zurbarán, llegarán a ser también curiosidad arqueológica, mudos testigos de cuanto fue y ha muerto. [...]"

Miguel de Unamuno, 1898¹.

El desarrollo industrial en occidente durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX, dio lugar a una sociedad sustentada en la industria mecánica y la cultura del consumo material y del territorio. Actualmente, desde una situación post-industrial en que prima la conciencia ecológica y el desarrollo ajustado dentro de las posibilidades del medio, y apoyados en una concepción automatizada de la industria, miramos hacia atrás para apreciar el gran valor del legado que el ingenio del momento nos proporcionó. La memoria colectiva y la realidad social del siglo XXI descansan sobre estos avances que nos hicieron progresar, aunque algunas veces fuese con demasiado costo.

En los años 60, el artista americano Robert Smithson fotografió una ciudad industrial en New Jersey. Llamó a sus fotografías "Monumentos de Passaic" (fig.1), en referencia al nombre de la ciudad, dotándolas de un valor como restos arqueológicos de su tiempo². Al igual que Unamuno en el texto antes citado, Smithson se adelantó a su tiempo para apreciar de un modo nuevo las



1 "Monumentos de Passaic", 1967. [Robert Smithson New Jersey, Artforum, diciembre 1967]

1. Miguel de Unamuno. *La Casa-Torre de los Zurbarán*, 1898.

2. Robert Smithson. "Monuments of Passaic," *Artforum*, 1967.

2 Gas Work Park, Seattle, (EEUU). 1970. [Joe Mabel Wikimedia Commons 11 marzo, 2007]

3. En realidad Smithson tiene una visión muy crítica del progreso, recorre incansable las ruinas postindustriales retratando lo que interpreta como "...las heridas y los fragmentos producidos por el sistema capitalista..." Para él, la historia del hombre se construye sobre una paradoja de la técnica y el progreso, a mayor "progreso", mayor es la entropía o la desintegración y mayor el abismo entre hombre y naturaleza. (Miguel Angel Gaete, 2010). En la ciudad se encuentra la demostración más fidedigna de esta situación de pura artificialidad y ficción. Smithson ve estos vestigios como "antimonumentos" o "nuevos monumentos", "...los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonados..." (Robert Smithson, 1967)

4. "Necesitaba una nueva visión. Me comprometí a salvar la mayor parte de estructura sagrada, la más grande torre generadora de oxígeno. Pero por qué no salvar a su cónyuge, luego los dos pares de gemelos. ¿Quién rompería una familia?" Richard Haag. En Udo Weilacher. *Syntax of Landscape*, 2008.

5. "La idea de crear la ciudad de acero surgió en 1991 entre estudiantes y directores de talleres de la Fundación Bauhaus Dessau" "Mantenemos el diálogo y desarrollamos ideas juntos, sobre todo respecto al turismo". Janine Scharf, responsable de prensa de Ferrópolis. (Paco Arteaga Tacoronte. Página Web de la Embajada Alemana en Ciudad de México.)



cualidades, la fuerza y el carácter de los elementos industriales que pueden llegar incluso a definir una etapa histórica, funcionando como símbolo de ella³.

Años después, en 1970, Richard Haag creó del pionero *Gas Work Park* (fig.2), espacio proyectado sobre los restos de una antigua refinería en Seattle, EEUU. Según admitió el propio Haag, se sintió entusiasmado con el *genius loci* que percibía en *Gas Work Park*: sus tejados oxidados, el laberinto de tubos, sus tótems de acero, etc⁴. Por ello propuso la conservación de los restos industriales, principalmente por sus valores estéticos. Para la preservación del lugar no se respetó gran parte de la instalación industrial, el patrimonio conservado fue escaso y exhibido completamente aislado de su contexto, desligado de cualquier otro elemento que pudiera ayudar a reconstruir su pasado, con lo cual el resultado fue que se transformó ese símbolo de la industrialización en un mero objeto formal.

A principios de los años 90, surgió una importante iniciativa en el seno de la Fundación Bauhaus Dessau⁵, que consistía en la transformación de un gran área cercana de extracción a cielo abierto llamada *Golpa Nord*, en un parque temático y cultural de

Sajonia-Anhalt. Así nació *Ferrópolis*, situadas en una península artificial resultante de la excavación, un grupo de gigantescas máquinas excavadoras tomaron el espacio como grandes dinosaurios que custodiaban los diferentes sectores. Estas cinco inmensas estructuras, que llegan a medir cada una 130m. de largo por 30m. de alto, configuran un espacio de tales características que el espectador dudaría en definirlo como perteneciente al pasado, pues genera un ambiente futurista.

El parque busca el espectáculo a través de la sorpresa y el juego de escala de unos artefactos inconexos. *Ferrópolis* es el símbolo sin duda de la grandeza de la potencia industrial.

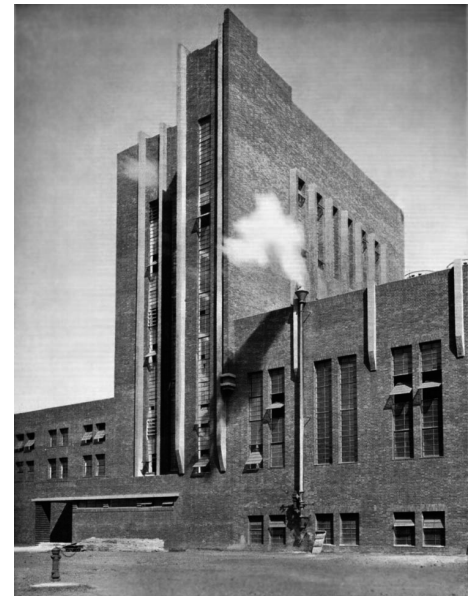
En esta consecución de ejemplos hemos podido comprobar la evolución de la toma de conciencia por parte de la sociedad del valor de ciertos conjuntos industriales por su gran carga representativa. Sin embargo, el caso paradigmático como conjunto patrimonial industrial cargado de connotaciones simbólicas es sin lugar a dudas Zeche Zollverein.

2. Zollverein. Símbolo de la modernidad industrial

2.1 Origen del complejo minero

Zeche Zollverein se creó en 1849, en un tejido previamente definido por grupos de granjas cercanos a la pequeña localidad de Katernberg, las cuales le fueron cediendo espacio a la industria. En 1926, *United Steel Works*, filial de una empresa americana, se hizo con la Mina Zollverein y se convirtió en la promotora, dentro del marco del *Deutscher Werkbund*, de la reorganización de todo el complejo industrial.

La empresa buscaba la creación de un sistema eficiente de abastecimiento de carbón para el funcionamiento de sus acerías. Para ello se persiguió la racionalización perfecta del conjunto industrial mediante la modernización tecnológica dentro de un proyecto muy exigente. El funcionamiento de la mina pasó a ser prácticamente automático, se puso en marcha un mecanismo casi perfecto que llegó a producir 12.000 toneladas de carbón diarias. El modelo industrial adoptado fue único en el sector, solo



3 Planta de producción de coque Alma, Gelsenkirchen (Alemania) 1927-28. [“Arquitectura”, Múnich, Vol. 6, Nº 4, abril 1930]

comparable en funcionamiento al propio de una cadena de montaje de vehículos, en que cada eslabón que lo compone se encuentra articulado al centímetro.

2.2. Los arquitectos de Zeche Zollverein

El Complejo Zollverein, una mina de carbón modelo que habría de ser el orgullo de todos los agentes de la industrialización fue proyectado por los arquitectos Fritz Schupp y Martin Kremmer. Se trataba de un grupo de arquitectos jóvenes pero con sobrada experiencia en el diseño de complejos industriales, de hecho se encontraban construyendo la Planta de Coque Alma en Gelsenkirchen – Uckendorf (fig.3), promovida por la misma empresa United Steel Works entre 1927 y 1928. Se trataba de un planta de coque que centralizaría la producción de este combustible en la región hasta los años 60.

El complejo Alma se construyó en ladrillo y bajo una línea de aire aún expresionista. Algunas de sus imágenes nos podrían recordar los dibujos de Nueva York de Hugh Ferriss⁶, esos volúmenes austeros y recortados que nos presentan, mediante fuertes sombras, espacios metafísicos al modo de Giorgio de Chirico. Los paramentos masivos acentúan su verticalidad mediante el uso de retranqueos o líneas ornamentales de herencia Art Dèco que recorren la fachada de abajo a arriba y mueren de forma poderosa, recortándose en el cielo.

Para llevar a cabo el diseño de Zollverein, se registró un gran cambio en el modo de diseñar de los arquitectos Schupp y Kremmer, lo que nos hace intuir que desde el principio eran conscientes de que aquel encargo no era convencional. El carácter que iban a imprimir al nuevo complejo debía ser el de aquel edificio que iba a simbolizar el culmen de la revolución industrial, del progreso de su tiempo, la modernidad e incluso debía ser un mecanismo que devolviese la ilusión y el orgullo a la empobrecida Alemania. Los propios arquitectos declaran en 1929 “Tenemos que reconocer que la industria con sus enormes edificios, elementos perturbadores en nuestra ciudad y en el campo, no es más que un símbolo de trabajo, un monumento de la ciudad”⁷.

6. Arquitecto de formación, Hugh Ferriss fue el mayor ilustrador de rascacielos de los años 20 en EEUU. Eran muy apreciadas y conocidas en la gran manzana sus ilustraciones a carboncillo, impresionistas y muy sugerentes, de modo que los grandes estudios recurrían constantemente a su trabajo a la hora de presentar sus proyectos a los clientes, pero no podemos asegurar el conocimiento de estos por parte de Fritz Schupp y Martin Kremmer. En 1929 publicó su libro “The Metropolis of Tomorrow” en el que recogió todas estas imágenes junto con sus interpretaciones de la Ley de Zonificación de 1916 y su Metrópolis Imaginaria.

7. Ernst Völter (ed.), Architekt gegen oder und Ingenieur. Fritz Schupp / Martin Kremmer. W.&S. Loewenthal, Berlín 1929



4 Edificio Bauhaus desde el noroeste, Dessau (Alemania) 1926 [Lucia Moholy, 1926. Bauhaus Archive. Museum of Design, Berlín]

2.3. El diseño del complejo industrial

Zollverein está compuesto por tres núcleos principales (fig.6), el constituido en torno al Pozo XII, el generado por los Pozos II, III y VIII, anteriores a los años 30, y el que comprende la Planta de Coque construida en los años 60. Es del primero de ellos del que hablemos principalmente en este artículo por constituir el proyecto promovido por la *United Steel Works* y proyectado en su totalidad por los arquitectos Schupp y Kremmer.

El área en torno al Pozo XII, fue compuesta a través de un sistema de implantación axial, mediante el cual los arquitectos generan un nuevo acceso principal al complejo que tiene lugar frente al punto más emblemático del conjunto, el protagonizado por la presencia del Pozo XII, el cual fue diseñado para ser el símbolo majestuoso e indiscutible de la cultura del Ruhr (fig.9). Bajo sus pies, un espacio abierto y ajardinado se convierte en nodo en que se cruzan el eje de acceso y un segundo eje perpendicular que establecía una perspectiva clásica franqueada por volúmenes a ambos lados, rematada al fondo por la Sala de Calderas, otro de los edificios más significativos del complejo.



5 Zeche Zollverein, Essen (Alemania) 1930 [metropoleruhr. Ruhr Regional Association (RVR), Essen]

8. Siendo las siguientes las justificaciones de su inscripción en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO:

Criterio (ii): El complejo industrial de la mina de carbón de Zollverein XII es un monumento industrial excepcional debido a que sus edificios son notables ejemplos de la aplicación de los conceptos de diseño del Movimiento Moderno en la arquitectura en un contexto puramente industrial.

Criterio (iii): Las estructuras tecnológicas de Zollverein XII son representativas de un período crucial en el desarrollo de las industrias pesadas tradicionales en Europa, donde se utilizaron con sabiduría y armonía diseños arquitectónicos de una calidad excepcional.

Informe de la 25ª Sesión del Comité del Patrimonio Mundial UNESCO. 16/12/2001

Schupp y Kremmer controlaron todo el desarrollo del proyecto, en perfecta conjunción con un equipo de ingenieros que se encargaron de las cuestiones más técnicas que habían de adaptarse y encajar en el plan general. Durante el desarrollo de las obras no se varió ningún detalle sin la aprobación de los arquitectos.

El lenguaje compositivo de Zollverein se deshizo de cualquier tipo de elemento decorativo, basándose en los principios de la arquitectura moderna, convirtiéndose en el símbolo de la modernidad trasladada al campo de la edificación industrial⁸. Desornamentación y formalización geométrica en el diseño de un conjunto basado en principios industriales, pero al mismo tiempo en los más depuradamente estéticos, a través del control pormenorizado de cada detalle, que es concebido en lenguaje moderno.

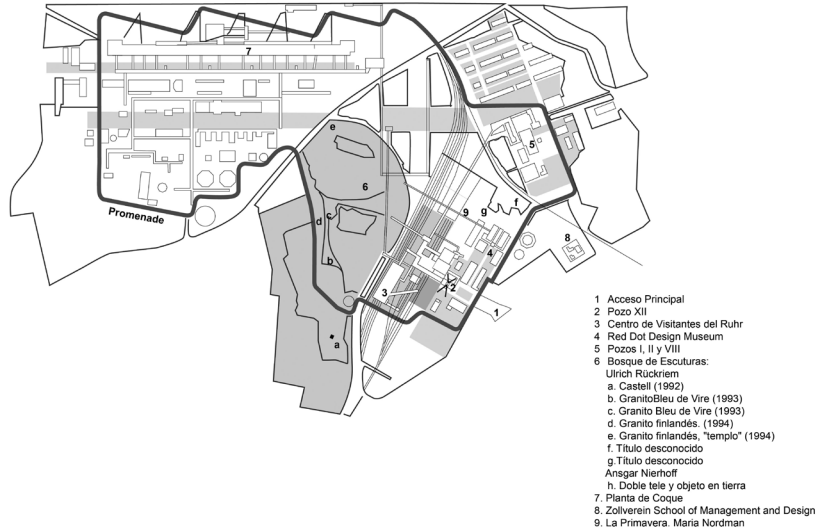
Referencias al lenguaje moderno de la Bauhaus

Entre 1925-26, Walter Gropius realizó una de sus grandes obras, la escuela Bauhaus de Dessau (fig.4), la cual pudo ser uno de los grandes referentes para el diseño de este complejo.

La escuela fue uno de los primeros edificios considerados pertenecientes plenamente al Movimiento Moderno y se organizaba a través de un diseño global que abarcaba a todos los elementos conjuntamente. Con vocación de organismo completo, las distintas piezas se conectaron y encadenaron tanto compositivamente como físicamente, articulándose racionalmente y obedeciendo a las necesidades funcionales del conjunto, el cual llegaba a cruzar por encima de una vía urbana mediante el uso de una pieza elevada, la cual continúa bajo el edificio de un modo natural, produciéndose los accesos principales del mismo en su punto de contacto.

De este mismo modo, en Zollverein se entendió el mensaje de la Bauhaus y también se estableció el uso de volúmenes puros independientes geoméricamente pero interconectados funcionalmente (fig.5). Se trataba de una construcción plenamente funcionalista, en que los sistemas viarios y de transporte de materiales eran los protagonistas, se cruzaban en la sección a diferentes alturas

6 Plano general Zeche Zollverein, Essen (Alemania) [Plano realizado por el autor, junio de 2014]



y se integraban dentro del complejo, siendo elementos funcionales pero determinantes en el depurado diseño global.

El primer cambio conceptual con respecto a las construcciones industriales anteriores fue el referente a la concepción del sistema constructivo. El tradicional muro portante, masivo y opaco de las fábricas de principios de siglo XX, dejó paso a una estructura ligera de acero que resuelve los diferentes volúmenes. El uso innovador de los nuevos materiales fue patente en toda la construcción. La estructura fue diseñada mediante el uso de pilares y vigas de acero, mientras que el cerramiento de ladrillo, discurría a modo de muro cortina por el exterior de la estructura. Como sucedía en la escuela Bauhaus de Dessau, los cerramientos de cada pieza estaban condicionados por el uso de su espacio interior. Estos paramentos exteriores se encontraban modulados como si de paneles se tratase, organizando las caras de las fachadas sutilmente. Gracias a esto, la apertura de huecos pasaba a ser libre y generosa, era el momento de dejar entrar la luz a través de los paramentos y de observar con orgullo las maravillas de la técnica y del desarrollo industrial del país. Las ventanas de vidrio no debían cortarse en los lugares coincidentes con los elementos estructurales, sino

que su diseño se concebía de un modo libre. Así la presencia de ventanas horizontales, símbolo de la arquitectura moderna, es una estrategia puesta en práctica en esta construcción. La concepción espacial estaba presidida por la interrelación entre el interior y el exterior a través del muro de cristal que se disponía siguiendo las necesidades de iluminación de los espacios y los criterios de diseño adoptados.

A principio de los años 60, habiendo fallecido Martin Kremmer, Fritz Schupp construyó la planta de coque aneja, manteniendo los mismos criterios que los establecidos previamente para el resto del complejo.

3. Acciones contra el olvido. La defensa del progreso latente

Un manto verde ha recubierto el territorio, donde antiguamente se depositaban los restos de la extracción, hoy crecen amplios bosques de abedules. El espacio paisajístico de Zollverein se ha convertido poco a poco en un lugar caracterizado por la belleza de la conjunción entre lo natural que trata de resurgir entre los restos de la producción más agresiva con el terreno.

El complejo ha sido objeto de varias acciones sociales para su protección desde su cierre definitivo en 1986. En 1992, artistas, como los escultores Ulrich Rückriem o Ansgar Nierhoff, o la artista María Nordman, instalaron en sus terrenos, denostados tras la decadencia de la industria, alguna de sus obras (fig.6). Comenzaron por colonizar con sus intervenciones los terrenos más amenazados: aquellos que no contienen construcciones significativas, pero forman parte indispensable en la lectura del conjunto.

La estrategia estaba dirigida a proteger el conjunto completo, sólo manteniendo la totalidad de su territorio se puede entender la potencia del paisaje industrial. Para ello se pusieron en marcha mecanismos generadores de espacio artístico en las áreas de riesgo, estrategias relacionadas con el *land art* y el minimalismo que ocuparon el territorio, subrayando el valor estético inherente del espacio industrial.

Rückriem trabaja con sus grandes piezas de granito, la gran escultura *Castell* (fig.7) domina, desde una situación privilegiada, un claro del bosque de abedules. La inmensa roca de granito se encuentra fragmenta en forma de cuadrícula constituyendo 24 bloques de grandes dimensiones, entre los cuales, el visitante puede circular, aislándose del exterior que le rodea. Varias esculturas más del mismo autor colonizaron el gran bosque situado entre el área de extracción del complejo y la Planta de Coque, estableciendo una exquisita relación entre ellas y los restos industriales que se dejaban entrever a través de la vegetación.

El atractivo de este parque se deriva del contraste entre el negro del terreno, teñido por los restos de la actividad minera, el gris claro del granito introducido por Rückriem en sus esculturas y verde de los bosques de abedules.

Zollverein se convirtió por un lado, en una incubadora para el arte y por otro, se nutrió y renovó con la presencia artística. Se protege el paisaje gracias a la acción artística que subraya las cualidades estéticas de este complejo símbolo del progreso del pasado, que se encontraban contenidas en él de un modo latente.

4. La Villa Creativa. Recuperación del alma industrial de Zollverein

Dos momentos han sido decisivos en la historia reciente de Zollverein como punto de inflexión en su regeneración.

4.1 Exposición Internacional de Arquitectura (IBA)

Los programas de desarrollo de la Exposición Internacional de Arquitectura (Internacional Baustellung de Emscher Park –IBA-) que se desarrolló entre 1988 y 1999, fueron la gran oportunidad para la reestructuración general del área de Emscher, en la región del Ruhr, donde se sitúa Zollverein.

El proyecto desarrollado en Zollverein, pasa a ser uno de los más emblemáticos del IBA. Podemos pensar que este es el momento en el que se arrojó luz sobre el potencial que albergaba Zollverein, sobre la gran fuerza latente del complejo. La estrategia propuso la



7 Castell de Ulrich Rückriem, Zeche Zollverein, Essen (Alemania) 1992 [metropoleruhr. Ruhr Regional Association (RVR), Essen]



8 Zeche Zollverein, Edificio de calderas. Essen (Alemania) 1930 [Pablo I. Santos Herrán, 8 de abril, 2011]

creación de un gran centro puntero en el diseño que aprovecharse el potencial generador de este complejo, único por sus cualidades arquitectónicas. Esta fuerza residía en su capacidad de mostrarse aún hoy día como un símbolo del progreso.

Entre 1992 y 1997 se produjo la transformación del Centro de Calderas de Zollverein en el *Red Dot Design Museum* (fig.8), fue la primera gran apuesta por el desarrollo del área. Este proyecto, llevado a cabo por Norman Foster, contiene la exposición más grande de diseño contemporáneo en el mundo, llevada a cabo por una de las instituciones de más prestigio del diseño en Europa. Los objetos expuestos han sido galardonados con el “Premio Red Dot: Diseño de producto”, que establece el sello de calidad de los buenos diseños.

4.2. Zollverein, Patrimonio de la Humanidad

La declaración del conjunto minero de Zollverein como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO se produjo en 2002. A partir de entonces, el proyecto se puso en marcha definitivamente. Se encargó un Plan Director al grupo de arquitectos OMA (Office for Metropolitan Architecture de Rotterdam).

El Plan Director se organizó, por un lado, mediante la definición de una banda alrededor del complejo que unía las diferentes áreas de edificios antiguos y nuevos, facilitando su desarrollo sin interferir en la lectura de la relación previa entre los edificios industriales; y por otro, mediante la asignación de nuevo programa que los condicionase y transformase sin restarles su carácter.

El nuevo programa se garantizó mediante la creación de la *Villa Creativa*, un gran área que reunía los museos ya presentes en el lugar junto a otros de nueva creación, las escuelas de formación y las sedes de empresas punteras en los campos del diseño, la arquitectura, la construcción, la publicidad, el marketing y la comunicación. Se procuró la mezcla equilibrada de diferentes sectores, desde la artesanía tradicional a los servicios y empresas de alta tecnología. Nació un mercado de nuevas oportunidades: para las empresas, para la economía de Essen y para Zollverein.

Podemos ver de nuevo una idea heredera de la Bauhaus trasladada al s. XXI: reunir en un mismo complejo a los diferentes agentes. Contando con las mejores empresas del sector, creando marcos para la exposición, experimentación e investigación como pueden ser el Red Dot Design Museum y la Escuela de Diseño, los estudiantes y profesionales podrían desarrollar un área de trabajo competitivo en las mejores condiciones. De este modo se recuperó el alma puntera e industrial del lugar, se generaron alternativas de trabajo en la ciudad contigua y se mantuvo vivo el espíritu de la Bauhaus presente en Zollverein.

4.3. Tratamiento de espacios libres

El estudio paisajista Agence Ter fue el encargado de materializar la banda exterior del Plan Director de OMA, flexibilizándola alrededor del complejo industrial. Se trataba de una promenade en forma de anillo perimetral que no aísla su contenido del exterior, sino que lo protege y singulariza, sirviendo al mismo tiempo a modo de umbral de acceso al conjunto industrial (fig.10). Para potenciar su presencia y autonomía, se utilizó un lenguaje formal diferenciado del que se produce en el núcleo patrimonial, de modo que la sensación de atravesar un límite se viese potenciada y se garantizase la preservación de la carga simbólica de la preexistencia.

La pavimentación del conjunto se caracterizó por la presencia de elementos más duros en el entorno de las construcciones industriales, volviéndose más amable en las zonas intermedias, en que la vegetación gana la batalla a la industria. Se adecuaron los espacios a los nuevos usos museísticos, aptos para un gran número de visitantes, pero sin perder de vista la lectura industrial del complejo. Para ello se eligió un pavimento continuo de color oscuro que nos recordase el color del carbón en el que se dibuja, contrastado, lo que ya no existe. Nunca se pierde la lectura de la pre-existencia sino que se busca un lenguaje apto para ella, las vías continúan aún hoy cosiendo los diferentes edificios, atravesándolos del mismo modo en que lo hacían antes, continúan su recorrido bajo los edificios hasta que se alejan de las construcciones, desprendiéndose del pavimento más noble para perderse en



9 Zeche Zollverein, Pozo XII Essen (Alemania) 1930 [Pablo I. Santos Herrán, 8 de abril, 2011]

10 Zeche Zollverein, Promenade. Essen (Alemania) 1930 [Pablo I. Santos Herrán, 8 de abril, 2011]



el bulvar formando cintas de pavimentación en medio de un continuo terroso.

Las tres grandes áreas abiertas del Centro del Patrimonio Mundial estaban vinculadas a través de puentes de transporte que se hicieron accesibles para el visitante. Se abrió una nueva forma de experimentar el sitio en su conjunto.

En cuanto al tratamiento de los espacios verdes, Agence Ter trató de aprovechar las virtudes del medio, optando por conservar la vegetación existente en la medida de lo posible. Las nuevas plantaciones fueron reducidas al mínimo para respetar el sitio industrial original y evitar el decorativismo y la ostentación innecesaria, estableciendo un espacio de “orden dinámico”⁹, delimitado por esos elementos anillo y bulvar. El grupo de paisajistas pone en valor el medio natural que se ha desarrollado en un terreno agredido por la industria, es un suelo baldío, pero no por ello pierde el interés, como afirma Gilles Clement, “Cuanto más pobre es el jardín, hay más posibilidades de encontrar plantas excepcionales”¹⁰.

9. Gilles Clément. *El jardín en movimiento*, 2012.

10. *Íbidem*.

5. La protección de un futuro próspero

Zollverein es el vivo símbolo del progreso, lo ha sido desde su nacimiento, lo es a través de todas las etapas de su vida, y su correcto desarrollo apunta a que lo seguirá siendo en el futuro. Nació siendo un modelo para la ingeniería, un ejemplo tecnológico en el campo de la minería, tanto por volumen de producción como por avances técnicos. También fue desde su origen un modelo para la arquitectura industrial, al ser el primer área de producción en que el Movimiento Moderno se manifestó plenamente por sus características proyectuales, compositivas y constructivas.

El complejo creció manteniendo los mismos criterios de producción, armonía, y belleza, visibles en la planta de coque aneja, construida por Fritz Schupp a principio de los años 60.

La defensa de Zeche Zollverein tras su cierre como complejo industrial, también se consiguió a través de símbolos, de pequeñas intervenciones que transformaron el territorio y reclamaron su protección, la propia de los edificios y la del territorio que los arropaba. Se convirtió el complejo en una gran incubadora para el arte y el diseño.

Por último, su regeneración también se produjo a través de la toma de conciencia de la gran carga simbólica que almacena el lugar. Las cualidades estéticas que alberga Zollverein y su carácter progresista, siguen siendo el punto de partida de otras manifestaciones que toman el testigo y continúan trabajando en la misma dirección 80 años después. El complejo se nutre y renueva con la presencia artística que activa las cualidades latentes del lugar y son la clave de su perpetuación.

Se recupera, de este modo, el alma industrial del lugar y, sobre todo, se mantiene vivo el espíritu de progreso presente en Zollverein.

Vacío semántico y arquitectura como mediación:

Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial

Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde

1. Mediación

“...Sin observaciones, no puede decirse que una partícula tenga valores específicos correspondientes a sus parámetros físicos. Parece que la mecánica cuántica ofrece una respuesta a la siguiente pregunta filosófica tan manida: si cae un árbol en un bosque dónde no se encuentre nadie que lo oiga, ¿puede decirse que produce un sonido...? La interpretación de Copenhague de la mecánica cuántica indica que la respuesta es negativa: no puede afirmarse que se produzca ningún sonido. Sólo cuando se efectúa la medición puede asegurarse que el árbol que cae hace un ruido en un momento determinado”¹.

Esta teoría de la mecánica cuántica nos revela la idea de mediación. Cómo los acontecimientos existen verdaderamente, socialmente, si se conducen a través de un elemento mediador, “porque hay una experiencia directa, corpórea, continua, afín entre los lugares y nuestra percepción de los mismos”².

Estudiaremos dos obras del Arquitecto suizo Peter Zumthor concebidas desde su anclaje a un entorno físico muy concreto. Bruder Klaus Kapelle, (Mechernich-Wachendorf, Germany. 2007) y Steilneset Memorial for the Victims of the Witch Trials (Vardø, Norway. 2011). La premisa de este análisis es que los ejemplos que nos ocupan no son poseedores de valor semántico por sí mismos. Solo a través de la experimentación física del espacio podremos alcanzar un determinado significado.

“La realidad no existe previamente esperando que nosotros nos acerquemos a contemplarla, sino que se produce a través de

1. Paul Halpern, *El tiempo imperfecto*, p. 152.

2. Ignasi de Solá Morales, *Territorios*, p. 110.

1 Thomas Mayer. Bruder Klaus Kapelle.
Mechernich-Wachendorf, Germany. 2007.



los medios que construimos para acceder a ella. La producción del medio y la producción de la experiencia son dos caras de un mismo proceso. La arquitectura y el paisaje son a la vez medio y resultado de esa mediación³.

El factor temporal juega un papel determinante en este sentido. Si es solo la relación directa y corpórea la que aporta sentido, entonces debemos hablar de instantaneidad, de momento presente. Peter Zumthor alude al término presencia en Arquitectura como objetivo dentro de su propia obra.

A su vez se solapa la idea de tiempo como instante con el tiempo entendido como memoria. Memoria del propio lugar y de los acontecimientos desde los que estos edificios fueron concebidos. En ambos casos la arquitectura funciona como catalizador de estas dos líneas temporales.

2. Lugar

Tanto la Bruder Klaus Kapelle como el Steilneset Memorial actúan como objetos insertados en el paisaje. No tienen vocación de adaptarse o mimetizarse con él, sino todo lo contrario. Poseen una presencia contundente. Emergen de forma aislada, como hito, alterando la idea del entorno donde se asientan.

3. Ignasi de Solá Morales, *Territorios*, p. 111.

“La presencia de determinados edificios tiene para mí algo secreto. Parecen simplemente estar ahí (...) Sin ellos es casi imposible imaginar el lugar donde se erigen. Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: “Soy como tú me ves y pertenezco a este lugar”. Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica (...) lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes”⁴.

La Arquitectura funciona como alterador del paisaje, como ficción creada por el hombre para habitar su entorno. No solo el lugar se hace presente, sino que se interpreta, y al ser interpretado se carga de significado, tanto el elemento construido como el entorno donde se asienta.

Bruder Klaus Kapelle fue construida en memoria de Niklaus Von Flue, asceta y ermitaño del S.XV, santo patrón de Suiza. Se trata de una capilla que los propios granjeros locales elaboraron con la intención de homenajear a su santo. El edificio se asienta en un paisaje horizontal, quieto. La verticalidad de la capilla contrasta con la horizontalidad del paisaje, enfatizando por tanto el carácter del lugar. La pieza se erige totalmente hermética y estable. Se podría hacer una lectura del carácter simbólico del edificio, pensando que ese ensimismamiento del espacio puede aludir, o tener relación con la vida del Santo, que la verticalidad hace referencia a lo divino...

Estas suposiciones se desmarcarían de nuestra premisa de estudio, que como hemos visto se basa en cómo esta construcción estaría únicamente motivada por el lugar, sin ninguna idea simbólica generadora del proyecto. El edificio surge del paisaje y después nos devuelve a él.

La manera en que la Capilla y el Memorial se colocan en el espacio funciona de un modo similar. Son Arquitecturas de una



2 Alden Mackey. Steilneset Memorial. Vardø, Norway. 2011.



3 Bjarne Riisto. The Dammed, The Possessed and the Beloved. Vardø, Norway. 2011.

4. Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, p.17.

4 Andrew Meredith. Steilneset Memorial.
Vardø, Norway. 2011.



pieza única, visibles desde la distancia, lo que hace que el recorrido de acceso a las mismas forme parte integrante de su comprensión.

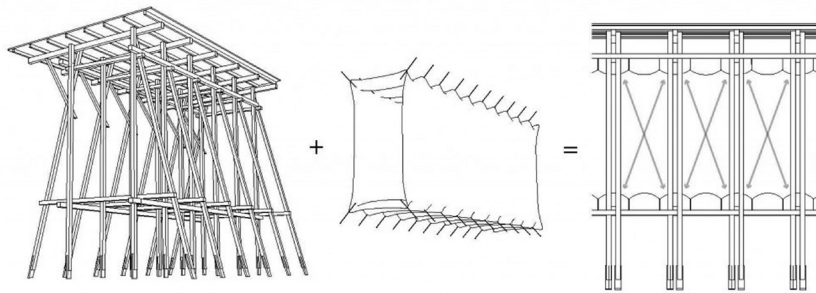
En su ensayo “Construir, habitar, pensar”, Martin Heidegger dice: “un rasgo esencial del ser humano es la estancia junto a las cosas”. Incluso cuando pensamos, no lo hacemos de modo abstracto, sino que intentamos siempre referenciar, asociar. La fenomenología basa la experiencia en el acercamiento a las cosas, así el pensamiento abstracto se sustituye por una conmoción directa al acercarse a los lugares, objetos o espacios.

“Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar la señala de antemano, en mi opinión, está falto de confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo, y si una obra de arquitectura no hace oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local”⁵.

3. Olvido

El Steilneset Memorial, realizado en colaboración con la artista francesa Louise Bourgeois, se presenta en el paisaje recuperando

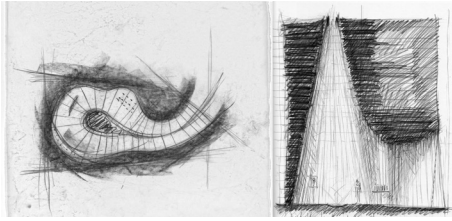
5. Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, p.39.



5 Alden Mackey. Diagrama constructivo Steilneset Memorial. 2014.

una historia olvidada, la de 91 personas que en el S.XVII fueron quemadas en la hoguera por practicar la brujería en ese mismo lugar. En palabras de Zumthor “una historia olvidada en un lugar olvidado”. El memorial está formado por dos piezas, el edificio del arquitecto suizo, en el que estamos centrando nuestra atención, y la instalación de Louise Bourgeois llamada “The Dammed, The Possessed and the Beloved”. En la instalación de la artista francesa, una silla con una llama permanentemente encendida simboliza la hoguera, la cual está rodeada de una serie de espejos dispuestos en círculo alrededor de ella que nos devuelven el reflejo, haciéndonos conscientes de la experiencia traumática vivida en ese lugar. Esta instalación se encuentra en una habitación construida totalmente en vidrio y abierta al paisaje, dialogando con el edificio proyectado por Zumthor cuyo lenguaje es completamente diferente. La obra de la artista francesa es de carácter puntual y marcadamente simbólica, en contraste con el carácter lineal del edificio de Zumthor. Por otra parte, mientras que la habitación donde se sitúa la instalación es introspectiva y refleja el exterior, el edificio de Zumthor se conecta visualmente y de forma puntual con el entorno a través de 91 ventanas destinadas a cada uno de los 91 asesinados.

La pieza del arquitecto suizo se asienta en el borde del mar, a solo 5 metros de la orilla, donde la naturaleza es dinámica e imponente. Aparece como un objeto ilimitado subrayando la horizontalidad del espacio, y también acentuando el movimiento interminable del agua. De nuevo, aunque estos objetos no se mimetizan con el paisaje, potencian su carácter. En esta situación la Arquitectura



6 Peter Zumthor. Bruder Klaus Kapelle croquis. Alemania. 2003.



7 Peter Zumthor. Bruder Klaus Kapelle construcción. Mechernich - Wachendorf, Alemania. 2007.

6. Peter Zumthor, *Pensar la arquitectura*, p.12.

funciona como un eco del recuerdo, un recuerdo que debe persistir, que no se quiere dejar atrás. Actúa de un modo rítmico y constante, al igual que las olas que la acompañan. Según Louise Bourgeois, la instalación “conecta al hombre con el pasado”. *Estamos creando olvidos cuando nos movemos hacia delante, en cada olvido es donde encontramos la inspiración.*

4. Construcción

Existe a veces el riesgo de conocer la memoria del lugar pero no asumir la propia. Es desacertado crear intervenciones que rememoren de manera literal los hechos a los que hacen referencia, ya que en ningún caso se podría restituir por completo el lugar y sus circunstancias. En el Steilneset Memorial se respeta el espacio de la memoria, recuperándola pero sin reestablecerla.

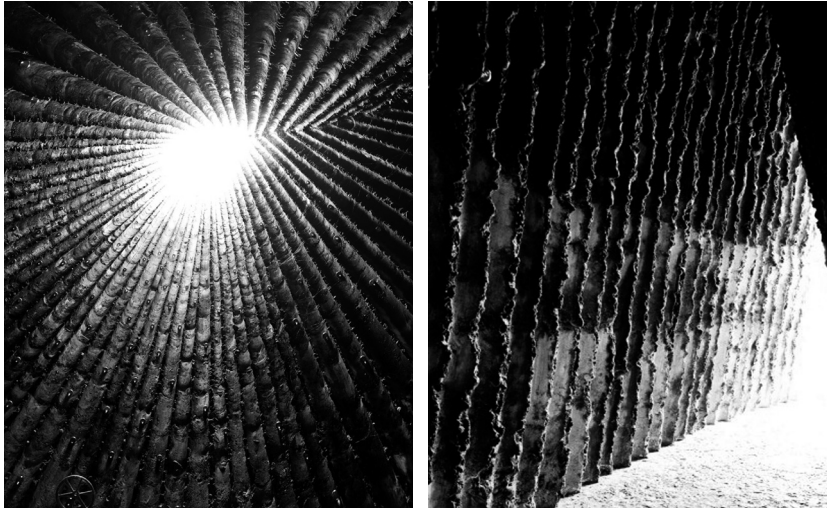
La decisión es crear un edificio vacío de significado, que los hechos no sean interpretados a través de la Arquitectura, “en estos casos la Arquitectura no puede ofrecer ningún comentario”. La solución es crear un edificio de “construcción pura”, así se llega a la idea de stick/void/stick/void/, en una serie continua, aludiendo al 1/0/1/0 del sistema binario, el lenguaje básico de programación.

El resultado es una estructura de madera, dentro de la cual se encuentra un elemento atirantado de tela de fibra de vidrio en suspensión, en cuyo interior se sitúa el espacio por donde los visitantes circulan y acceden a la información en memoria de los 91 asesinados.

“La arquitectura tiene su propia ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre”⁶.

5. Materia

Una premisa fundamental del trabajo de Zumthor es no proyectar a partir de la forma, sino utilizando el lugar, la construcción y los materiales como elementos indispensables en la configuración de “atmósferas”.



8 Samuel Ludwig. Bruder Klaus Kapelle. Mechernich-Wachendorf, Alemania. 2007.

9 Samuel Ludwig. Bruder Klaus Kapelle. Mechernich-Wachendorf, Alemania. 2007.

El espacio interior que nos encontramos en los edificios de Zumthor nos obliga a mutar de sensación. Es lo que él mismo llama tensión entre el interior y el exterior, “cómo habla el edificio al exterior, cómo te atrapa en el interior”. En la capilla Bruder Klaus esta idea se encuentra muy presente. El espacio vacío interior no corresponde con la forma exterior. La forma no es relevante, surge de la materia. En este caso, es tan importante el proceso de materialización como el objeto en sí mismo. La capilla se construyó creando un encofrado de 112 troncos de árbol dispuestos en forma de cabaña. Posteriormente se vertió el hormigón sobre la estructura durante 24 días consecutivos, y se incendió la madera manteniendo el fuego ardiendo durante 3 semanas. Finalmente el suelo se cubrió con plomo fundido in situ. El propio proceso posee una fuerte carga emocional y simbólica que no proceden de la configuración de una forma.

El objeto creado deja un vacío en el interior al que se accede por un paso estrecho y de baja altura, haciendo que la entrada al espacio principal sea una experiencia inesperada. Lo que se pretende crear es un espacio emocional, que solo puede ser activado por la experiencia corporal. Dentro de la capilla se pueden oler los troncos quemados, existe una conexión directa y cambiante



10 Andrew Meredith. Steilneset Memorial. Vardø, Norway. 2011.

con los elementos externos como la lluvia el aire o el sol, puesto que el espacio se encuentra abierto en su parte superior a través de un óculo. 350 pequeñas aberturas en el cemento permiten sentir el aire, filtrar la luz, escuchar la lluvia... de manera que se experimente el edificio como algo vivo, conectado con el exterior pero desconectado visualmente para potenciar esa experiencia corporal. Nos devuelve a una manera de entender la Arquitectura en la que lo háptico es relevante. "el predominio de la vista y supresión del resto de los sentidos había influido en la manera de pensar, enseñar y hacer Arquitectura"⁷⁷. Los proyectos que estamos analizando tratan de recuperar el cuerpo como lugar de la percepción.

6. Cuerpo

El cuerpo se entiende como principal catalizador de sensaciones, pero a su vez, es el movimiento corporal el que determina la generación de una estructura del espacio. Seguimos sin hablar de forma, es el movimiento el que da la pauta.

En la Bruder Klaus Kapelle, se entiende la ocupación del espacio como puntual, individual, estática... Se subraya esta idea también por cómo el propio objeto "ocupa" el paisaje. La conexión física y sensorial es introspectiva e íntima, puesto que al espacio solo pueden acceder 1 o 2 personas. El movimiento del cuerpo se produce en vertical, la cabeza se eleva hacia la abertura por donde llega la luz, hacia lo indeterminado, lo abstracto.

En el Steilneset Memorial sin embargo, el cuerpo avanza en horizontal, junto a otros cuerpos, en un ritmo marcado por las ventanas que conectan con el paisaje exterior. Éstas se encuentran situadas a 5 diferentes niveles como si de notas en un pentagrama se tratara, creando una suerte de melodía a medida que los visitantes avanzan por el espacio en línea. En cada ventana se encuentra una bombilla a la misma altura y un panel en el que aparece la descripción de lo sucedido en cada uno de los 91 casos. Una ventana, una bombilla y un texto para cada desaparecido. Serán los puntos de parada en el discurrir interno de los visitantes. El cuerpo es también sensible a los elementos externos, a través de la tela que rodea el espacio, cuando es agitada por el fuerte viento.

7. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, p.9

Podemos concluir que en estos casos es la propia experiencia a través de los cuerpos la que, junto con el entorno, dotan de significado a los espacios. La Arquitectura en sí misma no representa ni simboliza nada. Como hemos dicho, ésta debe ser activada por la propia experiencia para que se convierta en espacio simbólico, único para cada espectador.

El espacio efímero religioso

Una membrana habitada

Sergio Walter Martínez Nieto

El ser humano construye el espacio habitando, necesita hacer suyo el lugar, para poder aposentarse de él y sentirlo como propio. Esta toma del lugar constituye el acto primigenio de la creación espacial, sin esta toma de posesión no se crea espacio (Fig. 1).

El espacio se actualiza en función de la propia actualización del hombre. Empieza con el hombre, con su habitar en el mundo y con su definición de una frontera a partir de la cual decir que empieza a ser.

“La frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como ya sabían los griegos, aquello a partir de donde algo comienza a ser lo que es (comienza su esencia)”¹.

En los años sesenta del siglo XX, tuvieron lugar una serie de espacios que trataban de dar respuesta a esta manera de entender el mundo. Empezaron a cuestionar las formas tradicionales de crear espacio y arquitectura, desarrollando otras formas de habitar. La ocupación espacial manifestada de muy diversas maneras hace que se posibiliten espacios inmateriales que generan una sucesión de fenómenos que provocan la relación de la sociedad, aplicando estas soluciones a diferentes tipologías espaciales.

“No es Habitar como hecho físico lo que nos posibilita aposentarnos de un espacio no es el concepto de habitar sino el sentir propio, albergar al hombre”².

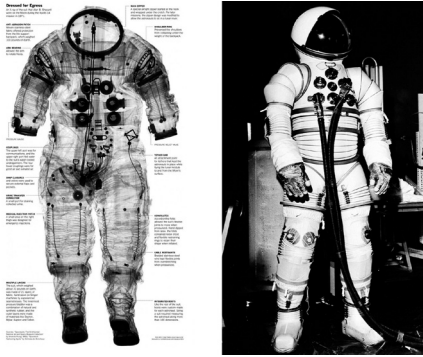
Ocupar el espacio es convertir un lugar en nuestro hogar, nuestro hogar no tiene porqué ser una casa, no tiene porqué ser un espacio convencional, ocupar el espacio implica una relación, con una estructura superior que nos dará servicios y que nos proveerá de los elementos necesarios para desarrollar nuestra vida. Esta forma de entender la relación entre una estructura superior de relación



1 Eden Garden, ilustración collage. [SWMN, 13 marzo, 2014]

1. Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar” p. 114.

2. Ibídem p. 113.



2 Tecnología Soft-suit (izq.), tecnología hard-shell (der.) [Spacesuit: Fashioning Apollo by Nicholas de Monchaux, pg. 58 MIT Press, 2011]

y una menor de ocupación se debe a una confianza total en la tecnología. Este carácter tecnológico procede de la tecnificación producida por la carrera espacial y armamentística de los años 60, esta carrera hacía pensar que el futuro sería semejante a la tecnología empleada para los viajes espaciales.

Un período de exploración de la tecnología espacial que está maravillosamente documentado por Nicholas de Monchaux in *Spacesuit: Fashioning Apollo*³, los trajes espaciales por ejemplo, no solo debían atender a unas necesidades de supervivencia en un entorno extremo sino que debían permitir los movimientos del hombre. La tecnología se une al habitar humano para crear un nuevo refugio que se reduce a lo más básico, una ligera piel que contenga todo lo necesario para la supervivencia del hombre en este entorno extremo.

Dentro de esta tecnología de traje espacial había dos vertientes: el traje blando, denominado soft-suit, que permitía los movimientos y una total adaptación al cuerpo; y otra tecnología de traje rígido, denominado hard-shell suits, esta versión de traje espacial estaba hecha por los contratistas de defensa y empresas aeroespaciales, este diseño tuvo en principio más interés para la NASA porque tenía una percepción más tecnológica (Fig.2).

Pero a la larga el desarrollo de la tecnología soft-suit se impuso y fue el que triunfó frente a la más rígida. El desarrollo de esta tecnología inspiraría la radical especulación arquitectónica de finales de 1960 y principios de 1970 en la que se jugaba con este concepto de envolvente blanda que permitía configurar un contenedor para la vida y relación humana.

A diferencia de la arquitectura “dura”, que se podría vincular a la tecnología hard-shell, la arquitectura blanda fue deliberadamente diseñada para su maleabilidad, la adaptabilidad, la movilidad y la temporalidad, esta arquitectura era un símbolo de la libertad y de independencia. Un fruto inesperado del desarrollo de la obsolescencia programada y los ciclos de producción capitalista del siglo XX.

Para los arquitectos que experimentaron con la arquitectura blanda, este sistema permitía generar modelos universales,

3. *Spacesuit: Fashioning Apollo* by Nicholas de Monchaux, p. 55.

implicaba una disolución de fronteras, una disolución de los límites y una visión diferente de la relación sujeto, objeto y mundo. Frente a la amenaza constante de la aniquilación nuclear mutua permitía la esperanza de vivir de una manera hasta entonces nunca vista.

Estos trajes confeccionados por costureras se convirtieron en un símbolo de creatividad y progreso.

Gracias al progreso tecnológico, que tuvo lugar con el programa espacial, se generaron sentimientos de creación positiva y optimismo que dieron origen a una transformación de los modos de vida cotidianos. La llegada a la Luna obligó a los arquitectos a imaginar un futuro diferente. Tenían que crear un futuro donde poder transformar el mundo, desafiando el miedo y buscando la transformación de la sociedad.

Esta transformación de la sociedad, de los modos de vida y del mundo basada en lo efímero afectó a todos los ámbitos de lo cotidiano, incluido el espacio religioso. La materialización efímera de lo cotidiano tiene origen en la necesidad del hombre de habitar y para poder habitar necesita construir, por ello el recurso de materialización efímera ofrece una solución rápida a una necesidad de construir. Este carácter efímero de construcción espacial no limita las posibilidades del espacio religioso. Lo efímero, lo caduco y la obsolescencia es un rasgo que se incorpora al espacio, afectando a paradigmas tradicionales y a la visión que se tenía de un espacio religioso.

Los espacios religiosos han sido un icono de permanencia, de materialidad y tiempo que han permanecido generación tras generación inalterados. Pero el cambio de mentalidad de los años sesenta ofrece una visión diferente de la relación, entre el hombre y el espacio religioso. Una relación basada en la unión de conceptos, la vinculación con las cosas, sentimientos subjetivos que nos plantean una forma diferente de ver la realidad. El mundo se entiende de una forma efímera, las relaciones con el medio que nos rodea, la relación con el tiempo y la materia ya no se entienden desde la permanencia y la solidez sino desde un punto de vista de transición y cambio.

Los arquitectos de los años sesenta parten siempre de la misma idea, construimos el espacio en la medida en que lo habitamos.

Descubrimos el mundo habitando y construyendo una realidad que nos permite aposentarnos del medio. Con este planteamiento diversos grupos como ARCHIGRAM, el TEAM X, el grupo Utopie y muchos otros plantearon recuperar el sujeto para crear espacio a partir de la vida humana, crear espacio religioso a partir de lo efímero, habitando elementos que son completamente inmateriales pero que parten de las raíces más primitivas del hombre.

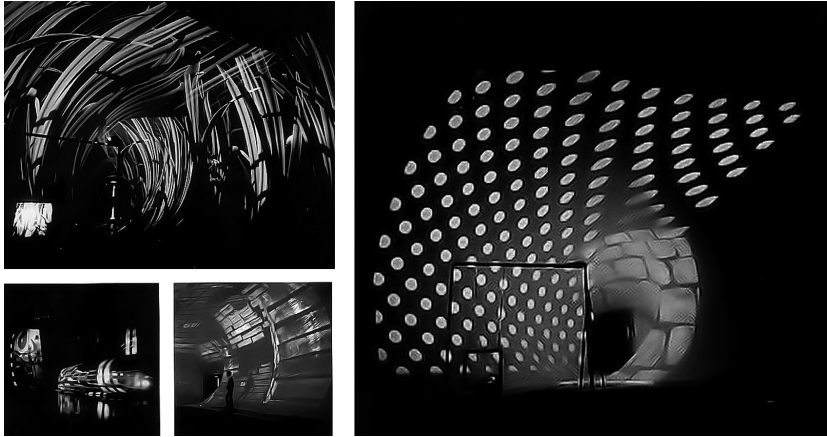
Desde este punto de vista abierto y móvil, el espacio religioso queda delimitado por un soporte vital mínimo en el que poder desarrollar las necesidades espirituales. Este espacio está destinado a convertir al ser humano en un nómada, que coloniza el territorio con su pequeña unidad vital. Crea un límite diferente cada día, según las necesidades que pueda tener y establece una red de relaciones que posibilitan que esta forma de vida sea posible⁴.

Lo efímero pierde su temporalidad reducida y trasciende la propia idea de efímero ya que lo caduco se convierte en inmaterial y colectivo. Con estos conceptos se crean unidades mínimas para solucionar los problemas del hombre, trajes que se adaptan a sus necesidades, dándole cobijo para realizar cualquier práctica tanto religiosa como para cualquier actividad humana.

La aparición de las iglesias nómadas, espacios móviles polivalentes, desmontables y efímeros son consecuencia de esta revisión de la historia y de una revisión de la forma de entender los problemas del hábitat humano, de los espacios cotidianos y de los religiosos. Intentaron dar soluciones presentes a problemas del habitar humano, planteando nuevos paradigmas para lo cotidiano y lo religioso y ofreciendo nuevos hábitat de vida.

De esta búsqueda de nuevos hábitat surgieron muchas exposiciones, manifiestos y prototipos, una de las muestras que mayor éxito tuvo fue la llamada «Structures gonflables» celebrada en 1968 y promovida por el grupo Utopie, en ella se trató de analizar los nuevos paradigmas espaciales. Este grupo estaba integrado, entre otros, por los estudiantes de arquitectura Aubert, Jungmann y Stinco, y por los sociólogos Hubert Tonka y Jean Baudrillard. Su trabajo estaba influenciado por los proyectos de Frei Otto y Buckminster Fuller, los fotomontajes del grupo Archigram y la

4. A guide to Archigram: 1961-74 (Archigram Group). London Academy Editions. p. 70.



3 Exposición de arte cinético «Luz y Movimiento» [Hans Walter Müller, 1967, CréAtions N° 85]

investigación tecnológica desarrollada por el ingeniero aeronáutico Walter Bird para el ejército de los Estados Unidos⁵, en el que plantearon mostrar la visión de que otra arquitectura más ligera, desmontable y maleable era posible, oponiéndola a la arquitectura que ellos consideraban pesada, la arquitectura de posguerra.

En el marco que ofrecía esta exposición se presentaron diferentes proyectos que ofrecían esta visión ligera, mutable y maleable, entre ellos uno del arquitecto de origen alemán Hans Walter Müller, el proyecto la casa «cabine 'M' de relaxation» proyecto donde se reflexionaba sobre el refugio mínimo creando una envolvente hinchable mínima que ofrecía un espacio para habitar, este proyecto estaba muy relacionado a la propuesta que había presentado un año antes en el mismo recinto, el proyecto «Luz y Movimiento»⁶ para la exposición Luz y movimiento también organizada por el grupo Utopie (Fig 3).

Este proyecto trataba de crear un espacio que envuelve al individuo en donde se proyectaban imágenes que trasladan al individuo a otro lugar, combinando la materialidad más efímera con la tecnología para crear un recinto que va más allá de lo cotidiano, la membrana que se materializa se transforma y cobra todo el protagonismo, una envolvente que cambia y se adapta a las necesidades los usuarios. Estos hábitats de lo efímero configuran un espacio que ofrece a sus usuarios un entorno en donde producir

5. Reiner Banham, «Monumental Windbags», en: Marc Dessauce, «The inflatable moment...», cit.; p. 32).

6. CréAtions N° 85 janvier/février 1999 HABITER Hans Walter Müller, architecte de l'éphémère



4 Iglesia efímera para el municipio francés de Montigny-lès- Cormeilles 1969. [Hans Walter Müller, 1969]

las relaciones humanas generando un acontecimiento del que puede tomar parte.

Vivir el espacio disfrutando de lo que pasa dentro, esta es la base de estas propuestas. La membrana cobra importancia ya que deja de ser una separación para convertirse en un soporte, el propio espacio se transforma mediante la manipulación de esta fina capa que sirve de cierre y de soporte. Como hizo Le Corbusier en el pabellón Philips de la exposición de Bruselas de 1958, creando un pabellón en donde la arquitectura, imagen y sonido se mezclaban en un espacio continuo que ofrecía un cambio en la forma de experimentar el espacio por parte del usuario.

El autor de estas propuestas se define a sí mismo como arquitecto, artista cinético y mago⁷; un prestidigitador que consigue que estas membranas sean algo más que una envolvente, en donde consigue revelar otros mundos. Con estas creaciones empieza a plantear estructuras hinchadas modulares, a partir de los nuevos materiales que solucionen espacios como teatros, iglesias, espacios de congresos y viviendas. Soluciones efímeras para los problemas cotidianos del hombre.

Esta tecnología le permitía no tener que hacer concesiones para desarrollar los proyectos, ya que los bajos costes que tenían, la mecanización e industrialización y la rápida puesta en obra permitían tener un control total sobre los proyectos. Pudiendo crear gracias a lo efímero de las propuestas elementos que cumplieran la misión que necesitaban sin negar las cualidades inmanentes a un proyecto permanente.

Gracias a esta forma de entender estas estructuras efímeras, siendo prefabricadas y modulares su precio era muy reducido en comparación con la forma tradicional de entender la construcción por ello se autopromocionaban programas de proyecto que se llevaban a cabo gracias a este sistema low cost de construcción efímera. En 1969 promovió la creación de una iglesia efímera para el municipio francés de Montigny-lès- Cormeilles, un suburbio de Paris que en aquella época no presentaba ningún espacio religioso para la liturgia. Convenciendo al párroco local llevaron a cabo el proyecto en un fin de semana, creando un espacio litúrgico para

7. Marc Dessauce, «The inflatable moment...», cit.; p. 143.

200 personas materializado por una fina lamina de policloruro de vinilo que recibía su forma del aire que mediante sobre presión llenaba el interior del espacio⁸ (Fig 4).

Su forma era la de un poliedro de diferentes caras, irregular, la capa exterior tenía diferentes opacidades lo cual unido al entorno natural en el que se ubicaba ofrecían en el interior un juego de luces y sombras, de reflejos y transparencias que multiplicaban la sensación espacial en el interior de la iglesia (Fig 5).

Esta multiplicidad espacial viene dada por el carácter inmaterial de la iglesia, sin este carácter efímero y temporal la iglesia no podría tener vida. La relación con la membrana, la relación con el lugar y el sentir como propio de la iglesia por parte de la comunidad son una consecuencia del mecanismo de creación de la iglesia. Las paredes interiores al igual que en la exposición luz y movimiento, ofrecían un continuo cambio, ya que sobre ellas se proyectaba la luz y la sombra natural. El espacio cambiaba a lo largo del día, se formalizaba a través de su ocupación y en cada momento ofrecía un espacio diferente. El paso del tiempo se hacía más presente, la luz y la sombra jugaban un papel muy importante en el carácter del espacio religioso, un carácter que llenaba de simbolismo a la iglesia, la luz de lo efímero como imagen del paso del tiempo.

Al ser un elemento efímero y mutable el espacio evolucionaba según su ubicación y la hora del día, manteniendo un dialogo con un mundo en continuo cambio, este espacio de comunidad y reunión proporcionaban el entorno ideal para el culto. La membrana ofrece a los usuarios todo lo que necesitan para poder vivir en su interior, sin necesidad de una materialización más sólida. Esta estructura posibilita la congregación litúrgica y la celebración de los fieles.

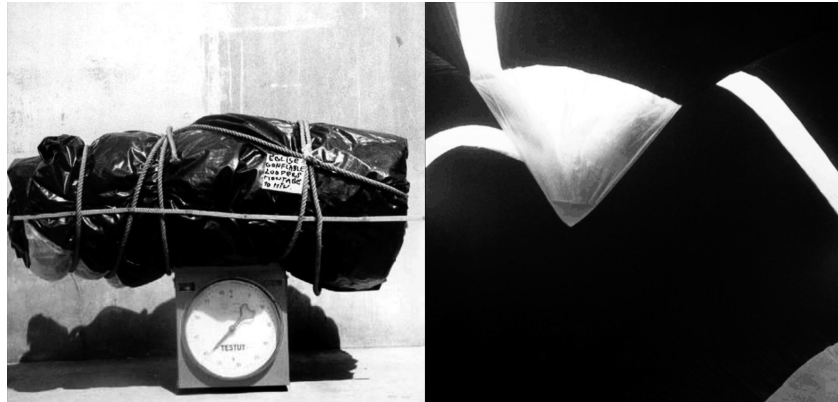
Las posibilidades de cambio y movimiento, la modulación y la prefabricación, la confianza en esta tecnología posibilitan dar una solución atemporal a una necesidad de espacio. Una solución efímera pero no por ello menos sólida y eterna. En un paquete de nos más de tres kilos que se podía transportar de un sitio a otro, se encuentra un templo para 200 personas, un templo que se podía montar y desmontar en menos de 10 minutos. El párroco



5 Iglesia efímera Exterior hinchada, Montigny-lès- Cormeilles 1969. [Hans Walter Müller, 1969]

8. Silvia Blanco Agüeira Un proyecto insólito. La iglesia efímera de Montigny-sur-lès-Cormeilles (1969) Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II (2011) p. 108.

6 La envolvente recogida (izq.) y péndulo interior (der.) Montigny-lès- Corneilles 1969. [Hans Walter Müller, 1969]



se desplazaba para la liturgia e iba en busca de sus fieles para ofrecerles el espacio donde poder orar (Fig 6).

El uso de la luz, las metáforas como el péndulo de agua suspendido en el altar que se mueve con el viento y refleja la luz por la superficie de la envolvente, una superficie que cambia con el tiempo, hacen de lo intangible algo que se tangible y sólido. El carácter efímero de la membrana ofrece un uso más libre, pudiendo cargar de símbolos y metáforas al espacio. El material con el que se trabaja el espacio religioso es simbólico, nos encontramos con un espacio mínimo pero cargado de poética y simbolismo, nos encontramos con un espacio que congrega y envuelve a los fieles transportándolos a otro mundo gracias a la luz y el tiempo.

Los fieles aceptaron de inmediato esta iglesia, no les importaba el material sino el hecho de que ponía a su disposición un espacio para poder interactuar con el mundo. Un espacio efímero que les ofrecía la posibilidad del encuentro, el hecho de proponer y construir a partir de lo efímero posibilita el habitar y una aceptación inmediata de la iglesia, la membrana les ofrece un límite protector vivo, un límite en el que poder vivir.

Esta materialización espacial inmaterial, es una forma de acercarse a lo universal, por contradictorio que parezca lo efímero gracias a lo simbólico ofrece un espacio religioso universal. Este espacio ofrece los mismos elementos que uno permanente, pero

dotando al espacio de libertad, posibilita la relación en diferentes lugares, en diferentes situaciones adaptándose a las necesidades de la comunidad. Lo efímero se vuelve móvil y mutable, se vuelve uno con sus usuarios devolviéndoles su papel de habitantes del mundo, habitantes que construyen el cosmos habitando. Gracias a esta membrana habitada los fieles recuperaron su papel de creadores del lugar.

En las culturas indígenas para crear un espacio de relación y reunión los indios mediante sus danzas rítmicas ceremoniales forman un espacio que les envuelve, crean su propio espacio de congregación mediante su propio movimiento y la apropiación de un lugar como centro de la celebración. En esta membrana revelamos el mismo mecanismo, la tradición y la tecnología se unen para ofrecer una solución espacial acorde a las necesidades del hombre, basadas en la autoconstrucción y la ocupación. (Fig.7)

En esta época se plantearon multitud de estructuras de este tipo que ofrecían la posibilidad de un rápido montaje y una inmediata adaptación al medio, construyendo un espacio para el sujeto mediante la creación de una envolvente efímera. Estas envolventes adaptativas generaban un espacio de confort y perdurabilidad a pesar de estar realizadas con materiales efímeros. Esta característica inmaterial hace que adquieran una dimensión distinta, más profunda que en el caso de los espacios religiosos multiplicaba la riqueza propia de estos espacios (Fig.7).

La transparencia y el juego de opacidades consigue incluir a la naturaleza en el espacio religioso, la luz y la sombra hacen que el paso del tiempo forme parte de la membrana. La separación de entre interior y exterior se diluye siendo solo una fina barrera que delimita el interior y el exterior pero sin llegar a delimitar un dentro y un fuera, una fina membrana que se carga de simbolismo y poética.

Estas estructuras tiene una componente universal ya que este espacio puede ser recuperado y reproducido, creando la misma sensación y emoción que el original. La participación y el sentido de pertenencia son claves para entender estos espacios. Estas membranas se caracterizan por su sencillez de uso y montaje y



7 Iglesia efímera Exterior hinchada (sup.), Iglesia efímera Interior (inf.) Montigny-lès-Cormeilles 1969. [Hans Walter Müller, 1969]

por su reutilización, una vez utilizados pueden ser plegados y transportados a otro lugar y volver a usarse con otros fines.

Participar del espacio, vivir el espacio, sentir una conexión con el cosmos es lo que caracteriza este tipo de estructura efímera. Su formalización parte siempre de la misma relación sujeto-lugar que recupera la participación. Esto hace que lo efímero sea permanente, hace que el acto de construir vuelva a su esencia, que es crear la esencia del habitar humano.

Construir y habitar estos espacios es por tanto una condición propia del hombre. Crear un hogar que no es una casa pero al que podemos seguir llamando hogar, crear un templo que ya no es un templo pero a la vez lo es, con la misma profundidad y complejidad pero desde un planteamiento diferente.

Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno

Cecilia Ruiloba Quecedo

“Uno se imagina que el sueño constructivista era crear una arquitectura capaz de hacer frente a cada tipo de problema sólo con materiales comunes: acero, hormigón, vidrio (aunque sean materiales que en ese momento estuvieran acusados de un vigor más poético), y fueron la suerte y el genio de Duiker los que hicieron la un poco loca pero bastante real poesía de la máquina de estas cosas ordinarias, no en la Santa Rusia en la Holanda Burguesa. (...) Ninguna añadidura convencional fue usada en sus diseños, ninguna apropiación histórica les apuntalaba. ¡Qué invención y coraje debe haber exigido!”¹.

Esta afirmación de Peter Smithson recogida en su artículo “J. Duiker” publicado en 1962 en la revista *Forum*, en un número monográfico dedicado a Zonnestraal, resume las causas que han llevado a considerar el Sanatorio de Zonnestraal un icono del Funcionalismo moderno, por ser una de las primeras obras arquitectónicas en las que más claramente se hace presente la poética de la máquina.

Sin embargo, resulta sorprendente comprobar cómo Zonnestraal, pese a su reconocimiento actual, pasó prácticamente inadvertido en los manuales de arquitectura y en las revistas internacionales de la época², es posible que a causa de su incompreensión por parte de los críticos, de los periodistas o del público en general. Pese a ello, este sanatorio recibió la visita de numerosos e importantes arquitectos.

En el verano de 1928, justo antes de comenzar el proyecto del Sanatorio de Paimio, Alvar Aalto visitará Zonnestraal durante su

1. Peter Smithson, “J. Duiker”, p. 1.

2. Giedion no menciona Zonnestraal en su libro *Espacio Tiempo y Arquitectura* (1941), tampoco aparece en *El estilo internacional: Arquitectura desde 1922* (1932), de Hitchcock y Johnson. Tan sólo J.J.P. Oud en el año 1929 incluye en la segunda edición de su libro *Holländische Architektur* una imagen de Zonnestraal. Con respecto a las revistas internacionales de arquitectura de la época Zonnestraal aparecerá tan sólo en 1933 en *L'Architecture Vivante*, en un número dedicado a la arquitectura hospitalaria.

3. Paul David Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*, p. 84.

4. Muchas son los parecidos organizativos y formales detectados entre ambos sanatorios, como la estructuración por partes o los giros de ciertos volúmenes, muestra de la vinculación con el Funcionalismo que presentan las dos obras. Cecilia Ruiloba Quecedo, "The Functionalist awakening of Alvar Aalto in the Kinkomaa Tuberculosis Sanatorium", pp.7-9.

5. Paul David Pearson, *Alvar Aalto and the International Style*, p. 84.

6. Jan Molema, *Duiker, arquitecto de una nueva era. Constructor en estuco y acero*, p. 9.

7. Durante el largo proceso de proyecto del Sanatorio de Zonnestraal se llegaron a realizar cuatro propuestas antes de concebir las dos últimas, muy parecidas entre sí, que describen el sanatorio que finalmente se construye. En las cuatro anteriores encontramos ciertas similitudes con importantes sanatorios del Reino Unido, así como con ciertos sanatorios americanos recogidos en publicaciones holandesas de la época, hecho que pone en evidencia su intento de proyectar esta obra desde la mimesis formal. Cecilia Ruiloba Quecedo, "El Sanatorio de Zonnestraal. Origen y desarrollo del proyecto", pp. 1-10.

8. En 1925 Bijvoet se había trasladado a París para trabajar con Pierre Chareau en la construcción de la casa estudio del Dr. Dalsace conocida como *Maison de verre*.

estancia en Holanda de camino a París para conocer, junto a su esposa Aino, la obra de Le Corbusier³. La impronta de su visita se verá reflejada en el proyecto de Paimio en el que encontramos grandes semejanzas⁴. Incluso, ciertos estudiosos de la obra de Aalto han llegado a afirmar que: "el esquema de Paimio es una variante del Sanatorio antituberculoso de Zonnestraal de Duiker"⁵.

Años más tarde, en el invierno de 1932, será Le Corbusier quien visite Zonnestraal. El gran maestro de la arquitectura, sensible a la estética de la máquina y conocedor de las nuevas tendencias artísticas y arquitectónicas, lejos de criticar la funcionalidad imperante o la aparente frialdad de las obras de los "arquitectos holandeses y alemanes seguidores de la Nueva Objetividad" será capaz de apreciar su poética, llegando a considerarles: "arquitectos sutiles e ingeniosos, artistas plásticos, cuyas palabras ocultan una pasión por la arquitectura bella", tal y como escribe en 1929 en un artículo para la revista *Decorative Art*⁶.

1. La metáfora de la máquina

Fue en el año 1919 cuando Johannes Duiker y Bernard Bijvoet reciben el encargo de construir un sanatorio por parte del Sindicato Holandés de los Trabajadores del Diamante, ANDB, Algemene Nederlandsche Diamantbewerker Bond. Pero no será hasta 1926, transcurridos siete años desde que se produjo el encargo, cuando se desarrolle la propuesta definitiva del Sanatorio de Zonnestraal, muy diferente por su concepción formal y sobre todo por su imagen a todas las propuestas anteriores de aspecto mucho más historicista, y que, a diferencia de la definitiva, fueron gestadas a partir de la reinterpretación de soluciones conocidas⁷.

Durante la elaboración del proyecto definitivo de Zonnestraal, Bernard Bijvoet estaba establecido en París⁸, aunque mantenía una fluida relación con Johannes Duiker, quien había comenzado a colaborar con Jan Gerko Wiebenga⁹. No conocemos con certeza el grado de influencia que Wiebenga pudo tener en la definición del proyecto y en su innovadora imagen mecánica y fabril; pero hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo que se gestaba su diseño se estaba desarrollando el proyecto de una emblemática

fábrica: la Factoría Van Nelle de tabaco, café y té de Róterdam, proyectada por los arquitectos J. A. Brinkman y L. C. van der Vlugt, otra de las más importantes obras del Funcionalismo moderno, y que en ambos proyectos, el Sanatorio y la Factoría, se contaba con la colaboración del mismo ingeniero civil, Jan Gerko Wiebenga.

Wiebenga ya había experimentado años antes con construcciones en hormigón y vidrio de apariencia tecnológica al construir en 1923, también junto a van der Vlugt, la Escuela Industrial de Groningen, obra que es considerada como la primera edificación Funcionalista de los Países Bajos¹⁰. Duiker y Bijvoet en su artículo “La nueva Escuela Industrial de Groningen”, publicado en 1924, en el que ensalzan dicha construcción, realizan una importante reflexión sobre la trascendencia de la estética de la máquina, poniendo por escrito aquello que más adelante se verá reflejado en su propia arquitectura: “(...) productos tales como los vehículos de motor, los barcos de vapor, los yates, la ropa de caballero, la de deporte, los elementos eléctricos y sanitarios, los utensilios de cocina, etc., son expresión pura de su tiempo, contienen inherentemente los elementos de una estética y pueden ser considerados como puntos de partida para la apariencia exterior de un nuevo arte”¹¹.

En ese mismo año 1924 Duiker y Bijvoet construyen, también para el Sindicato del Diamante, su primera fábrica: la Lavandería de Diemen; cuyo cometido era extraer el polvo de diamante de los uniformes de los empleados para obtener con su venta fondos para la construcción del Sanatorio de Zonnestraal. Esta obra marca un punto de inflexión en su carrera dado que en ella por primera vez, gracias a los materiales empleados, la disposición de los volúmenes y la apariencia de sus alzados, se hace patente este nuevo arte al que aludían en el artículo, vinculado a la estética de la máquina, sirviendo esta construcción de medio de experimentación de los métodos constructivos y formales que más tarde se aplicarían en Zonnestraal.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el nuevo lenguaje fabril desarrollado tanto en la Lavandería como en la Factoría Van Nelle (Fig.1), también presente en el Sanatorio de Zonnestraal, tenía un gran carácter simbólico dado que pretendía evidenciar el progreso tecnológico de los tiempos modernos que, en el caso

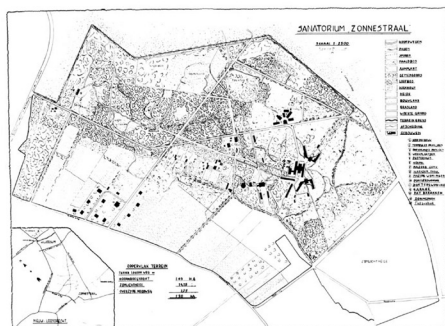


1 Factoría Van Nelle, Róterdam, J. A. Brinkman y L. C. van der Vlugt, 1926-1929 (sup.) y Lavandería, Diemen, J. Duiker y B. Bijvoet, 1924 (inf.) [Erik Mattie, Jan Derwig, *Functionalism in the Netherlands*, 1995 (sup.) y Jan Molema, *Duiker, arquitecto de una nueva era. Constructor en estuco y acero*, 1986 (inf.)]

9. Duiker y Bijvoet ya habían trabajado antes con Wiebenga, les ayudó a plantear la estructura de hormigón de su proyecto para la Academia de las Artes Plásticas de Ámsterdam que nunca llegó a construirse.

10. Antonio Pérez Mañosas, “Modernos Radicales Holandeses”, p. 63.

11. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, “De nieuwe nijverheidsscholen te Groningen”, pp. 22-25.



2 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Plano de situación de 1940 (sup.) y fotografía de 1931 (inf.) [Ton Idsinga, *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, 1986]

12. Dankwart Leistikow, *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, p. 94.

13. El proyecto se completa cinco años después de la muerte de su principal creador Johannes Duiker quien dedicó más de la mitad de su vida profesional a esta institución. El conjunto del Sanatorio consta además de los pabellones de enfermos de una serie de edificaciones anexas entre las que destacan el taller de carpintería proyectado en 1927, y el pabellón de enfermeras proyectado en 1930, los dos con geometrías circulares.

del Sanatorio, contribuía además a transmitir al enfermo un espíritu optimista y de confianza tanto en la ciencia médica como en su sanación, convirtiéndose el Sanatorio de Zonnestraal en la representación de una auténtica máquina de curación.

Desde que en el siglo XVIII J. B. Le Roy en la memoria de su proyecto para el nuevo Hôtel-Dieu de París escribiera: “una sala hospitalaria, si es que está permitido expresarse así, es una verdadera máquina para el tratamiento del enfermo”¹², la analogía de la máquina ha estado siempre presente en la arquitectura hospitalaria, entendida ésta como una arquitectura necesariamente funcional y eficiente. Sin embargo, en el Sanatorio de Zonnestraal dicha analogía va más allá, llegando a estar presente incluso en su propia imagen.

Al acercarse al complejo del Sanatorio de Zonnestraal cuyo proyecto completo se termina en 1940¹³ (Fig.2), el primer hito visual que nos recibe es una chimenea. La chimenea de ventilación de los talleres de carpintería, situada junto a la vía de acceso. Una vez superados los talleres, esta vía que atraviesa la planta baja del edificio principal del Sanatorio formada por tres grandes bloques independientes, rodeando el bloque central que contiene la cocina, pasa junto a otra gran chimenea que es a su vez un depósito de agua. Ésta asoma lateralmente del bloque de instalaciones, situado en el extremo Sur, y emerge sobre el edificio con una gran presencia. Las imágenes de estos dos hitos verticales, símbolos de la industria, colaboran en proporcionar al conjunto su identidad fabril (Fig.3).

Por otro lado, en el estado original de la construcción cuando una masa arbórea circundaba a la vía de acceso, justo antes de llegar al edificio principal, los árboles encuadraban la vista hacia el paso entre el bloque del extremo Norte que contiene los servicios médicos y administrativos y el bloque central de planta baja, cubiertos por el dintel que constituye la sala común de la planta superior, describiendo así la gran puerta de entrada al Sanatorio¹⁴, efecto que reaparece en los bloques contiguos al salir del mismo (Fig.4).

Estas puertas de entrada y salida pertenecen al mundo de los sanos, totalmente separado del de los enfermos por los pabellones de los extremos, cuyas fachadas se prolongan a través

de unos muretes que delimitan el recorrido reforzando su carácter fronterizo¹⁵. Se logra así preservar la intimidad de los pacientes y evitar los contagios.

Sólo, desde la sala común totalmente acristalada y con planta en forma de cruz del nivel superior, concebida como un gran espacio de reunión que responde a la idea de Norberg-Schulz de una sala moderna: “un espacio grande y luminoso, aparentemente sin límites fijos y donde un gran número de personas pueden reunirse e interactuar”¹⁶, los enfermos pueden contemplar el devenir activo del mundo de los sanos del que provienen y al que anhelan regresar. De hecho, en los cuatro rincones de la cruz se incluyen cuatro pequeños balcones, desde los que los pacientes podían asomarse.

El refugio del enfermo se encuentra, en cambio, alejado de las miradas, más allá de estas fronteras: al Norte, en un pequeño pabellón adyacente conectado con el bloque de servicios médicos y administrativos que se destina a los pacientes más graves, y al Sur, en los pabellones de enfermos que, aunque originariamente debían de ser cuatro, sólo llegaron a construirse dos de ellos.

Una red de caminos peatonales dirige al viandante hacia el punto de acceso de cada pabellón de enfermos, focalizado por un cilindro acristalado que contiene una escalera de caracol. Nuevos hitos verticales en los que, como sucede con las chimeneas, encontramos también reminiscencias mecánicas o fabriles. De hecho, estas escaleras recuerdan a las diseñadas por Walter Gropius en 1914 para la factoría Fabrik, aquellas que a Sigfried Giedion le “parecían adquirir un movimiento como aprisionado e inmovilizado en el espacio”¹⁷ (Fig.5).

A través de la puerta de entrada ubicada junto a ellas se accede a uno de los dos corredores acristalados que sirven de conexión de la sala de reunión central desarrollada en planta baja con los dos bloques de habitaciones ubicados en sus extremos, de dos plantas de altura cada uno. Dicho corredor acristalado actúa de zaguán o vestíbulo previo a los ámbitos estanciales, protegiendo así al enfermo de la mirada de los extraños, dado que en el Sanatorio se persigue alcanzar tanto el bienestar físico como el psicológico del paciente.



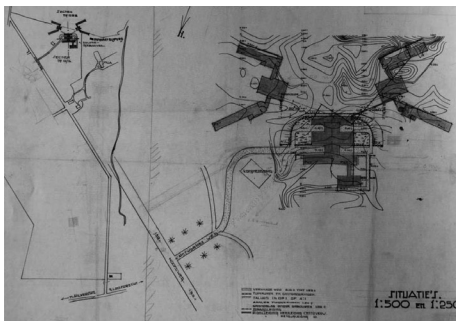
3 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B.Bijvoet. Talleres de carpintería 1927-1940 (sup.) y edificio principal, 1926-1928 (inf.) [Cecilia Ruiloba, agosto, 2011]

14. En la actualidad la vegetación de uno de los lados de la carretera de acceso ha desaparecido al construirse un aparcamiento junto a la entrada del pabellón principal, de modo que al acceder al Sanatorio se ve en primer término la espalda del pabellón de enfermos Dresselhuys.

15. Esta frontera se hace incluso más evidente en soluciones anteriores a la definitiva cuando existía un talud de tierra que rodeaba el bloque de instalaciones.

16. Christian Norberg- Schulz, *Los principios de la arquitectura Moderna*, p. 130.

17. Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 508.



4 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Plano de acceso al edificio principal 1926 (sup.) y fotografía del mismo (inf.) [Paul Meurs, Mare-Thérèse van Thoor (ed.), *Zonnestraal, the history and restoration of modern monument*, 2010 (sup.), Ton Idsinga, *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, 1986 (inf.)]

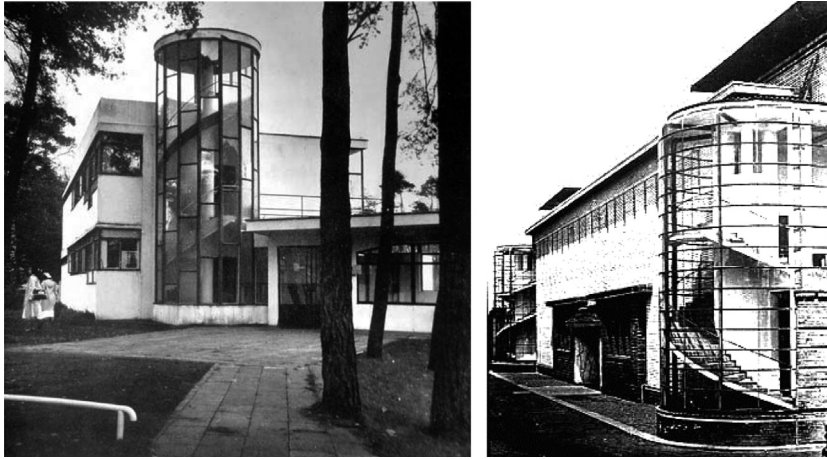
Esta búsqueda de la intimidad pese al acristalamiento generalizado del Sanatorio provoca el distanciamiento de Zonnestraal de otras muchas construcciones funcionalistas donde el vidrio se emplea de forma indiscriminada, tal y como plantean ciertos seguidores de la Nueva Objetividad, *Neue Sachlichkeit*, movidos por la idea de alejarse de las apariencias para mostrar la realidad de los objetos existentes. En el Sanatorio, en cambio, principalmente en los ámbitos residenciales de los enfermos, el nivel de acristalamiento se adapta a la privacidad de cada espacio, aunque sin impedir por ello que la luz y la sensación de apertura estén presentes en todo el edificio.

De hecho, en los bloques de habitaciones, existen dos frentes bien diferenciados: uno más cerrado y expuesto a las miradas que está orientado al Norte o al Noroeste y que contiene los espacios servidores y los corredores, y otro, el de las habitaciones, orientado al Sur o al Sureste, que está totalmente acristalado pero estratégicamente ubicado en la parcela para evitar que los enfermos puedan ser observados. Con esa misma intención las ventanas corridas que iluminan los pasillos de las habitaciones se sitúan a una altura conveniente que impida la visión de las camillas y de las sillas de ruedas empleadas para desplazar a los enfermos más graves.

Pese a estas limitaciones, la apertura y la transparencia del Sanatorio resultaron sorprendentes en el momento de su inauguración, tal y como relata el arquitecto Ad van der Steur en su artículo sobre Zonnestraal escrito en 1928: “Se ve el interior de la sala de calderas, de la cocina -se puede decir que sólo las habitaciones y los cuartos de baño están cerrados a las vistas desde el exterior- ipero hasta el umbral del WC está abierto!”¹⁸.

Una de las particularidades del Sanatorio, que aún hoy resulta poco habitual, reside en la forma en la que se exhiben sus instalaciones. El frente de la sala de calderas, contenida en el bloque de instalaciones situado en la planta baja del edificio principal, está compuesto por una gran caja de vidrio que se despega de la fachada, adoptando una solución similar a la empleada en el escaparate de la Farmacia de Zandvoort construida por Duiker y Bijvoet en 1925

18. Ad van der Steur, “Zonnestraal”, p. 228.



5 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Pabellón de enfermos 1931 (izq.), Factoría Fabrik, Werkbund, Colonia, W. Gropius, 1914 (dcha.) [Ton Idsinga, *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, 1986 (izq), Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, 1982 (dcha.)]

(Fig.6). En el Sanatorio, al igual que en el escaparate farmacéutico, se exponen las máquinas y los conductos de calefacción como si fueran beneficiosos productos para nuestra salud puestos a nuestra disposición, estratégicamente ordenados y debidamente ubicados frente a los ojos del visitante, dado que, el recorrido de salida del Sanatorio fuerza a pasar junto a la sala de calderas. Se produce de nuevo aquí un ensalzamiento de la tecnología que refuerza la visión de Zonnestraal como una gran máquina de curar enfermos.

2. El simbolismo funcional

Las metáforas mecánicas presente en el Sanatorio de Zonnestraal conviven con una arquitectura higiénica y racional donde se mezclan simbolismo y funcionalidad.

Al analizar el método seguido en la definición formal de la propuesta definitiva del Sanatorio, reflejado en el informe elaborado por Duiker para el Comité de la Sociedad Zonnestraal, encargado de la supervisión del proyecto¹⁹, observamos que responde al que M. Guínzburg describe como “método funcional” ya que en él: “el problema arquitectónico se resuelve como cualquier otro: mediante el esclarecimiento preciso de las incógnitas”²⁰. En 1926, Jan Wils ya advierte de esta cualidad en su artículo publicado en la revista *Het Bouwbedrijf*, donde escribe: “La arquitectura de

19. Documento que se ha podido consultar en los archivos del Instituto Internacional de Historia Social, IISG, Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, de Ámsterdam.

20. Ginés Garrido (ed.), *Moisei Gínzburg. Escritos 1923-1930*, p. 245.



6 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Sala de calderas 1928 (sup.), Farmacia, Zandvoort, J. Duiker y B. Bijvoet, 1925 (inf.) [Ton Idsinga, *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, 1986 (sup.), Jan Wils, *Het Bouwbedrijf* n°12, 1926 (inf.)]

21. Jan Wils, "Verbouwing apotheek te Zandvoort. Architecten Irs. Duiker en Bijvoet", p. 388.

22. Cecilia Ruiloba, "El Sanatorio de Zonnestraal. Origen y desarrollo del proyecto", p. 9.

Duiker y Bijvoet se caracteriza por profundizar en el problema que debe ser resuelto²¹.

De este modo, en la primera parte del informe, Duiker, tras haber analizado el problema al que se enfrenta, elabora un elenco de diez consideraciones a tener en cuenta en el diseño de Zonnestraal, entre las que se encuentran: la búsqueda por la orientación Sur en los edificios de enfermos, la obtención de amplias vistas sobre el paisaje y la reducción de los frentes de fachada edificadas para integrar mejor el edificio en la naturaleza. Después presenta cuatro posibles soluciones seguidas de una valoración económica de las mismas²².

Como resultado de este método funcional, que se aleja de la mimesis historicista aplicada en las propuestas anteriores realizadas para el Sanatorio, se obtiene una arquitectura compuesta por partes, en la que a cada parte, que contiene un uso distinto del programa, se le dota de una forma y una posición diferentes, las más convenientes para la función que alberga. De este modo en Zonnestraal, a los espacios servidores y de habitaciones se le asocian formas longitudinales a modo de bloques lineales, como los que encontramos en la planta baja del edificio principal y en los pabellones de enfermos. Mientras que, a las áreas de reunión se las dota de formas centrales: cruciformes, como la sala común del edificio principal, cuya particular geometría permite la compartimentación del espacio manteniendo la diafanidad; o cuadradas, como las salas de reunión de los pabellones de enfermos. Formas que se apilan, se giran o se conectan, para obtener las orientaciones y las vistas más convenientes, siguiendo un estricto orden geométrico.

Esta articulación volumétrica aleja, una vez más, a la arquitectura de Zonnestraal de otras propuestas consideradas funcionalistas que persiguen una mayor pureza formal, a la que pertenecen aquellas construcciones proyectados desde la repetición idéntica de una estructura encerrada dentro de un volumen exterior compacto, generalmente de vidrio, que es el que define la imagen del edificio. En Zonnestraal, en cambio, se obtiene una volumetría irregular que, por otro lado, contribuye a enfatizar sus cualidades estéticas. El habitual juego de veladuras y reflejos cambiantes que provoca

el vidrio se ve multiplicado al aplicarse sobre formas complejas y horadadas, como sucede en el edificio principal del Sanatorio, materializándose así las nuevas relaciones espacio-temporales perseguidas por las vanguardias artísticas del siglo XX, que Gyorgy Kepes explica en su *Language of Vision*:

“Si vemos dos o más figuras que se sobreponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. (...) La transparencia significa la percepción simultánea de distintas locaciones espaciales. El espacio no sólo se retira sino que fluctúa en una actividad continua”²³.

La simultaneidad de imágenes se acrecienta en el Sanatorio por la uniformidad de sus fachadas de tal manera que, gracias a la fragmentación volumétrica, los frentes de vidrio desde el exterior muestran a la vez dos imágenes idénticas: la real y la reflejada de la fachada. Algo similar sucede al mirar a través de ciertas paredes acristaladas donde la naturaleza real que se percibe a través de ellas, se confunde con la imagen de la naturaleza reflejada, aumentando la poética arquitectónica del edificio al diluirse en él lo intangible y lo real. De este modo, una decisión geométrica, a priori funcional, acaba aportando a la obra un mayor valor plástico e incluso simbólico (Fig.7).

La pasión por la ciencia de Duiker, confeso seguidor de Ernst Haeckel y de Albert Einstein, le llevan a crear de una doctrina “monista geométrica” con la que trata de vincular a través de la geometría las formas arquitectónicas a las formas de la naturaleza, que relaciona a su vez con las leyes físicas universales, en concreto, con la teoría de la relatividad de Einstein, tal y como explica en una conferencia pronunciada en la Universidad de Eindhoven el 2 de febrero de 1932²⁴. Esta doctrina permite interpretar las relaciones formales y geométricas existentes en el Sanatorio en claves de “abstracción científica”²⁵ ampliando así su significado.

En el artículo “Esencia y futuro de la arquitectura” publicado en la revista *Het Bouwbedrijf* en 1926, Duiker expone las premisas teóricas por las que se rige el proyecto de Zonnestraal, haciendo referencia a la ley de la relatividad general de Einstein publicada



7 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Sala cruciforme edificio principal. Imagen exterior (sup.), imagen interior (inf.) [Cecilia Ruiloba, agosto, 2011 (sup.), Paul Meurs, Mare-Thérèse van Thoor (ed.), *Zonnestraal, the history and restoration of modern monument*, 2010 (inf.)]

23. Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, p. 156.

24. Ronald Zoetbrood, *Jan Duiker en het sanatorium Zonnestraal*, p. 22.

25. Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la Arquitectura*, p. 66.

en 1915, y a su interpretación curva del espacio: “Según las nuevas concepciones físicas, la materia es una nueva característica del espacio. Si se entiende el universo según estas concepciones, como un sistema de puntos de masa que se mueven bajo la influencia de los campos de gravedad de cada uno, se puede concebir el universo como un todo geométrico. En este sentido, el orden y la regularidad provienen de un estado de movimiento equilibrado o funcional en los campos de gravedad, que unidos constituyen el orden del mundo”²⁶.

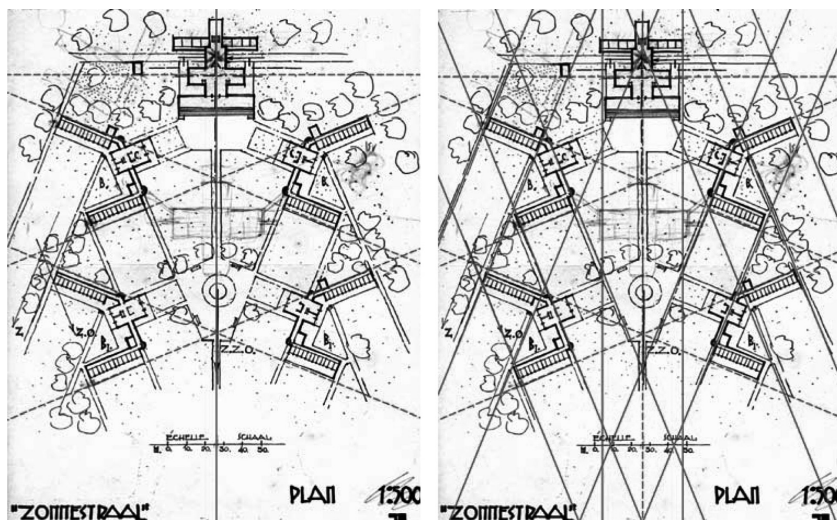
En el proyecto de Zonnestral estos campos de gravedad se identifican con los tres centros geométricos que ordenan el conjunto, ubicados los tres en el eje de simetría del conjunto.

El primero coincide con el centro de la sala cruciforme del edificio principal. Este espacio está iluminado por un lucernario cuadrado con paredes de cristal, cubierto por una losa de hormigón circular, que se apoya sobre un recorte en el forjado del techo también con forma de cruz²⁷. Con su presencia se produce una acumulación concéntrica de formas geométricas: cuadradas, circulares y cruciformes, que refuerzan el carácter representativo y central del edificio que, aunque no ocupa el centro físico, define el centro simbólico del conjunto. El deseo de Duiker de que este espacio fuera el centro del Sanatorio, aparece reflejado incluso en bocetos en los que se muestra la tentativa de trasladar este edificio al centro real del conjunto, pasando así a estar rodeado por los cuatro pabellones de enfermos proyectados en un principio. En cualquier caso, su elevación sobre el resto de construcciones, su geometría y su transparencia, convierten a este espacio en un gran panóptico sobre el paisaje, una especie de altar cargado de simbolismo.

Los otros dos centros aparecen al prolongar las líneas que recogen las fachadas exteriores de los bloques de habitaciones de los cuatro pabellones de enfermos del proyecto. Dichas líneas coinciden con las direcciones Este-Oeste y Nordeste-Suroeste y definen dos haces paralelos entre sí que intersecan en el eje de simetría. Los giros de estas líneas fijan la posición exacta de cada bloque de habitaciones cuya forma y dimensión, al igual que la del resto de volúmenes que definen el conjunto, encaja en una

26. Rafael García García, “Equilibrio y economía. Edificios de la segunda etapa de Duiker”, p.62

27. El lucernario se incluye durante la ejecución de la obra, dado que no aparece en los planos del proyecto de 1926.



8 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Análisis del proyecto de: los centros geométricos (izq.) y la trama reguladora (dcha.), realizados sobre un plano con la propuesta del Sanatorio de 1926. [Cecilia Ruiloba, Cuaderno de Notas, 2014]

trama geométrica mayor que representa el “orden del mundo” al que Duiker alude en su artículo (Fig.8).

Esta trama reguladora, más allá de su simbología científico-geométrica o gravitatoria, impone un orden concreto con el que se logra dar respuesta a los problemas intrínsecos del proyecto. Gracias a ella se consigue que los bloques de habitaciones de enfermos queden abiertos al Sur y al Sureste, y que desde todos los pabellones se tengan vistas despejadas sobre el paisaje. Además, los giros de las construcciones logran limitar los frentes edificados de los pabellones para que se integren mejor en el paisaje, otra de las premisas establecidas en el informe elaborado por Duiker para el Comité de la Sociedad Zonnestraal (Fig.9).

Este orden geométrico que rige el conjunto resulta ser característico de la arquitectura del Funcionalismo moderno. El mismo Guízburg advierte que, tras la aplicación del “método de creación funcional”, se obtiene una solución arquitectónica donde: “No hay un solo elemento ni una sola idea del proyecto del arquitecto que sea aleatorio. Todo encuentra para sí una explicación y una justificación funcional dentro de su carácter racional. El conjunto lo ata y lo equilibra todo, crea modelos de gran carácter expresivo, precisos y claros, en los que nada puede ser cambiado”²⁸.

28. Ginés Garrido (ed.), *Moisei Gízburg. Escritos 1923-1930*, p. 251.

Por otro lado, el mismo orden racional que configura el Sanatorio se aplica también a su estructura, constituida a base de losas y pórticos de hormigón armado perfectamente modulados, que se convierten a su vez en los elementos definidores de su forma²⁹. El 12 de junio de 1928, durante la inauguración del Sanatorio estando uno de sus pabellones de enfermos, el pabellón Dresselhuys, aún sin terminar, se pudo comprobar este hecho, dado que, pese a encontrarse el edificio en fase de estructura presentaba una configuración formal completa casi idéntica a la del pabellón terminado (Fig.10). De este modo, la arquitectura de Zonnestraal se aproxima a la metáfora biológica de Mies van der Rohe, quien en 1923 escribe: “Las estructuras de hormigón armado son esqueletos por naturaleza. No tartas. Ni fortalezas. Columnas y jácenas eliminan paredes de carga. Es construcción de piel y huesos”³⁰. Pero, a diferencia de los seres vivos, en el Sanatorio los huesos se muestran al exterior, como si se estuviera contemplando una radiografía³¹.

Otro de los planteamientos estructurales de Mies van der Rohe, el de obtener el “máximo rendimiento con mínimos medios”³², también estará presente en Zonnestraal. En el Sanatorio la sección de pilares y forjados se reduce al mínimo posible, llegándose a proyectar losas de tan sólo 8 centímetros de espesor, y, en las vigas, los cantos se van recortando según la gráfica de momentos, empleando únicamente el material estrictamente necesario. Esta estrategia no sólo responde a una cuestión de economía y funcionalidad, sino que también tiene un significado simbólico que Duiker y Bijvoet sintetizan en su concepto de “economía espiritual”: “Vemos aquí un nuevo impulso espiritual: la liberación del hombre; también el funcionalismo en arquitectura es el único medio para obtener esta libertad; no un seudofuncionalismo que se cierra en sí mismo y juega con materiales de alta calidad como hierro, cristal y cemento, regalos de nuestra época, sino un “funcionalismo” de alta conciencia moral que encuentra sus posibilidades en la inmaterialización de la arquitectura de acuerdo con la ley cósmica de la economía, para proporcionar al hombre de la sociedad futura, la necesaria luz solar y las alegrías de la naturaleza en su inmediato entorno, de los que se le ha privado desde las épocas oscuras”³³.

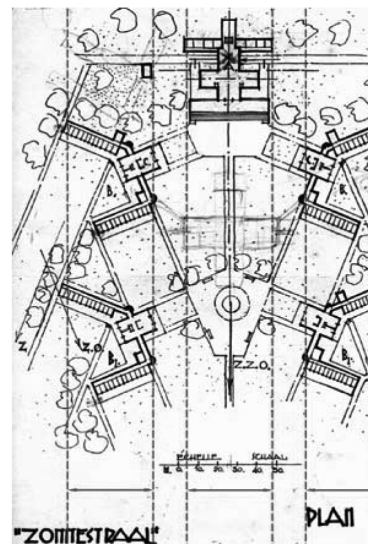
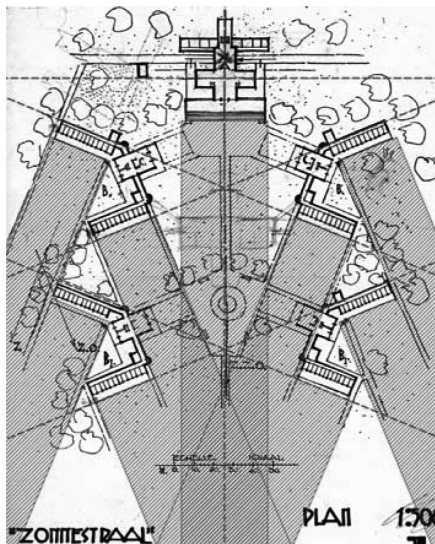
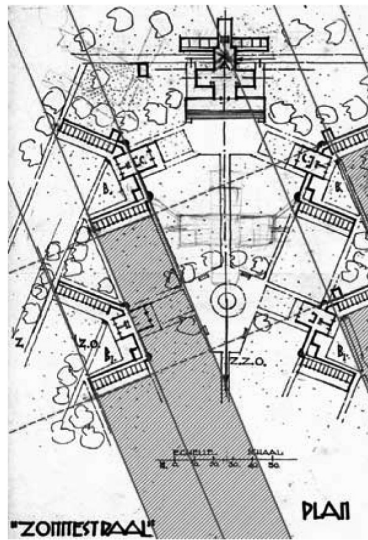
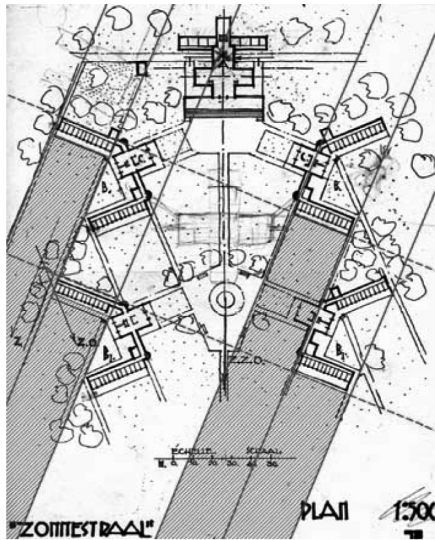
29. Peter Blundell Jones, *Modelos de la Arquitectura Moderna*, pp. 139 -140.

30. James Marston Fitch (pro.), *Ludwig Mies van der Rohe. Escritos, Diálogos y Discursos*, p. 26.

31. El deseo de hacer invisible la piel de vidrio lleva a Duiker a pintar las carpinterías de azul claro para que se confundan con el color cielo, como haría con anterioridad en la Lavandería de Diemen.

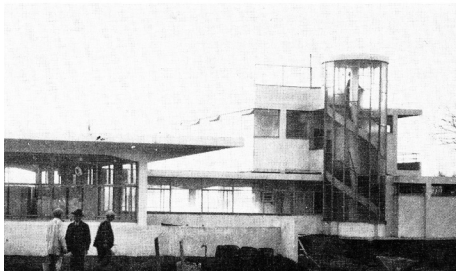
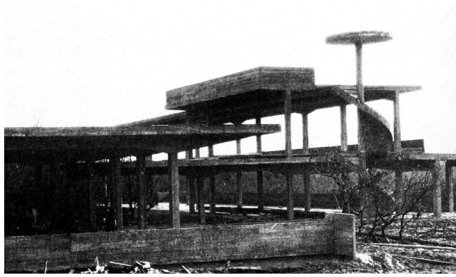
32. James Marston Fitch (pro.), *Ludwig Mies van der Rohe. Escritos, Diálogos y Discursos*, p. 25.

33. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, “Dr. Berlage y la Nueva Objetividad”, pp. 43-59.



9 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Análisis del proyecto de: los bloques de habitaciones orientados al Sur (izq.-sup.), los bloques de habitaciones orientados al Sureste (dcha.-sup.), las vistas sobre el paisaje (izq.-inf.), el control de la dimensión de los frentes edificados (dcha.-inf.), realizados sobre un plano con la propuesta del Sanatorio de 1926. [Cecilia Ruiloba, Cuaderno de Notas, 2014]

Para lograr esta liberación en el Sanatorio de Zonnestraal fue preciso sustituir los ornamentos historicistas por tecnología. A través de la aplicación de nuevos sistemas tectónicos se transmitió a la arquitectura una nueva estética que, junto al empleo de métodos de proyecto funcionales que atendían también a cuestiones de



10 Sanatorio de Zonnestraal, Hilversum, J. Duiker y B. Bijvoet. Imágenes de un pabellón de enfermos en fase de estructura (sup.) y del otro acabado (inf.). [Ton Idsinga, *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, 1986]

muy diversa índole tanto médica, como científica o filosófica, llenando así de contenido y de significados su arquitectura, se concibió Zonnestraal, un icono del auténtico Funcionalismo, que Duiker concibe como la “ciencia arquitectónica” que revolucionó la arquitectura del siglo XX, así la describe en un artículo publicado en 1933 en de 8 en *Opbouw*:

“Ahora lo hemos conseguido: tenía que nacer una ciencia arquitectónica, una ciencia que contuviera además de las materias corrientes, técnicas, matemáticas y físicas, las médicas, filosóficas, económicas, biológicas, etcétera, para quitarle por lo menos al periodista pesado o a cualquier cliente las ganas de abrir la boca. Aunque todavía podrían decir: “no me parece bonito”, esta afirmación nos importaría tan poco como la del enfermo al que no le gusta su medicina, pero que sin embargo no se atreve a renunciar al médico”³⁴.

34. Jan Molema, *Duiker, arquitecto de una nueva era*. Constructor en estuco y acero, contraportada.

Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton

La búsqueda de un lenguaje perdido

Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez

Louis Kahn trató de dar respuesta durante toda su carrera a la necesidad del hombre de ser en cuanto a su modo de vida. Iniciar nuestro contacto con las ideas simbólicas de Louis Kahn acerca de la arquitectura desde el concepto del hábito, puede resultar extraño; sobre todo para un personaje cuya vida se aproximaba más al caos, que al orden que persiguió para sus proyectos durante toda su trayectoria. Sin embargo, en su pensamiento acerca de las instituciones basadas en la actividad humana, podemos encontrar con facilidad el origen del lenguaje proyectual y compositivo de Kahn¹.

Louis Kahn (Fig.01) fue un personaje crítico cuyo discurso conceptual resulta en algunos casos oscuro y metafórico. El arquitecto se expresaba con aforismos e ideas en torno a un hilo conductor, a veces difícil de seguir. Hacía, en cierto modo, filosofía lingüística² y exploraba el significado de las palabras haciendo deducciones a partir de ellas.

En estas palabras, Kahn encontró un método de trabajo, un pensamiento arquitectónico que fue evolucionando. Los términos con los que Kahn se refería su lenguaje arquitectónico fueron cambiando, pero el arquitecto retornó una y otra vez a los orígenes, al punto de partida donde, según él, se hallaba la esencia del orden primero.

De esta forma, en el comienzo del proyecto era muy importante el programa, los hábitos y las personas. Para Kahn el programa debía adaptarse a las necesidades de la institución que iba a contener: "Os aseguro que lo más satisfactorio era tener la certeza de que las soluciones no procedían de un programa muerto"³. Modificar



1 Louis Kahn, Anne Tyng y Kenneth Welch en el estudio en torno a 1955. [Louis I. Kahn Collection]

1. Sabini, *Louis I. Kahn*, p.34.

2. August Komendant, ingeniero de Kahn durante 18 años, se refiere con cierto sarcasmo, a este modo de expresarse del arquitecto como "filosofía china" (Komendant, *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*).

3. Kahn & Ngo, *Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes*, p.24.

un programa suponía liberar fuerzas, ser capaz de comprender la naturaleza de un conjunto de espacios y darles forma.

Este modo de proyectar del arquitecto, tenía su origen en sus años de estudiante en el Beaux Arts Institute de Filadelfia⁴. Para Kahn la forma no se refiere a un contorno arquitectónico, sino a la esencia que un arquitecto debe descubrir en un programa antes de que este quede contaminado por consideraciones prácticas. Del mismo modo, que el sistema de trabajo beauxartiano se basaba en el trabajo a partir del boceto inicial, al margen de un intercambio de ideas entre quien planteaba el proyecto y el arquitecto que lo interpretaba.

Si retornásemos, como Kahn, al inicio, allí no debiésemos comenzar a trabajar con superficies ni con ideas preestablecidas acerca de un lugar o una intuición. Debe surgir la percatación, la comprensión del problema y el entendimiento de la naturaleza de las cosas: lo que las cosas quieren ser.

La institución, que en los últimos años Kahn denominará *availability*, se encuentra en el origen. En lo que llamará preforma, una especie de arquetipo que se refiere a una forma arcaica donde se condensan todas las posibilidades⁵. Y ante unas circunstancias cambiantes, Kahn exigiría la renovación de las interpretaciones: buscar “expresiones nuevas para antiguas instituciones”⁶. Cuenta Sabini⁷ que entre todos los libros de su biblioteca Kahn prefería una Historia de Inglaterra de la que a pesar de tener ocho volúmenes, leía constantemente solo el primero, buscando precisamente ese inicio que nunca había estado escrito.

1. Orden y arquetipos

La obra diseñada por Kahn a mediados de los cincuenta, se corresponde con su período más experimental y fructífero. De manera que podemos entender que las ideas de sus proyectos de principios de los cincuenta –como las casas Adler, Frutcher y DeVore- se bifurcaron en dos líneas de investigación paralelas. Una que correspondería con sus proyectos basados en estructuras tridimensionales y geometrías moleculares. Y otra, en la que el orden

4. Browlee, *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, p.15.

5. Kahn&Latour, *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, p.101.

6. Norberg-Schultz, *Louis I. Kahn: idea e imagen*, p.12.

7. Sabini, *op.cit* , p.15.

del pabellón o cuanto espacial independiente, evolucionó hacia mallas y retículas. Ambas líneas estaban en continuo intercambio en la búsqueda de Kahn, y a veces, se retroalimentaban la una de la otra, creando proyectos híbridos.

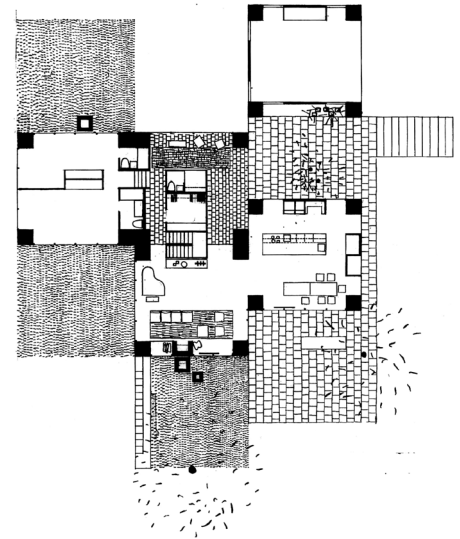
Este devenir del lenguaje proyectual del arquitecto tan sólo puede explicarse desde su búsqueda del orden y no son más que un reflejo de su afán por establecer la verdadera naturaleza del programa.

En realidad esta búsqueda del orden geométrico es la mayor aportación arquitectónica de Kahn⁸. Se trataba, en definitiva, de la necesidad de retomar la habitación como inicio de la arquitectura. Pero también al modo en el que Kahn tomó la retícula estructural de Mies o Le Corbusier –que era un campo neutro sobre la que la planta fluía- y la transformó en un elemento positivo. Con esa nueva manera, que en realidad era muy antigua, de entender la malla, los espacios eran los que realmente se definían a través de la retícula; y ésta, podía además asumir deformaciones, modificaciones y “distorsiones estimulantes”, como el arquitecto las llamaba.

Así, la evolución del orden en los proyectos de Kahn le llevó por el camino que parecía más evidente. Después de retomar el espacio-habitación en las claves geométricas que la Historia de la Arquitectura había utilizado, Kahn entendió que junto con la geometría del cuadrado podía devenir la planta en cruz griega como agrupación de unidades cuadradas. Esta disposición geométrica, un particular arquetipo arquitectónico, supuso para el arquitecto la continuación de sus ideas sobre la naturaleza del espacio.

Parece difícil entender un planteamiento tan rígido como el de la cruz griega ante el organicismo y la continuidad de algunos proyectos anteriores como la Galería de Arte de Yale. Pero si nos despojamos de las connotaciones clásicas, esta disposición es tan sólo una agrupación más de cuadrados.

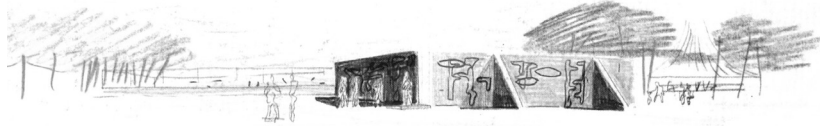
Elegir el proyecto de los Baños de Trenton, en su versión definitiva de 1956-1957, como referencia de este texto, y además como el punto de inflexión de la carrera del arquitecto resulta, cuanto menos sorprendente. Al fin y al cabo, se trataba tan sólo de un pabellón de piscina, pero su ideario fue clave para sus grandes proyectos institucionales posteriores como los Laboratorios Richards de 1964.



2 Louis Kahn, Casa Adler, Chestnut Hill (PA), 1954-55. [Louis I. Kahn Collection]

8. Cortés, *Nueva consistencia: estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, 2003, p.15.

3 Louis Kahn y Anne Tyng, Baños de Trenton, versión previa de 1955. [Louis I. Kahn Collection]



Los Baños de Trenton es el primer proyecto en el que Anne Tyng, colaboradora fundamental del estudio de Louis Kahn, trabajaría tras su regreso de Roma. Los primeros bocetos en los que Kahn había estado trabajando mostraban un edificio rectangular de cubierta plana (Fig.03). Según las propias afirmaciones de Tyng⁹, cuando ella se incorporó al proyecto, rápidamente propuso una organización de cuatro cuadrados dispuestos en cruz griega (Fig.04). Sus cubiertas inclinadas se apoyaban en pilares cuadrados de ocho pies cuyo interior estaba vacío. “La idea de utilizar columnas huecas como entrada surgió de mis recuerdos de las casas de baño en China, hechas de esteras de bambú tejido, con sólo un sistema de pantallas para controlar la privacidad”¹⁰.

Esta idea combinaba aspectos tradicionales con elementos innovadores, y resultó muy sugerente para Kahn. Lejos de polemizar sobre la autoría de las ideas de la Casa de Baños, parece más interesante entender como este proyecto supuso un gran avance en la experimentación en cuanto a los espacios servidos y la organización del espacio mediante agrupaciones “arquetípicas”, empleados aquí en pequeños proyectos de escala humana.

Las cubiertas de Trenton se construirían por primera vez inclinadas, reafirmando el concepto espacial de la habitación al potenciar la altura de la misma. Además dotaban de independencia absoluta a cada uno de los espacios interiores, llegando a materializar el edificio que tanto había buscado Kahn, formado por pabellones.

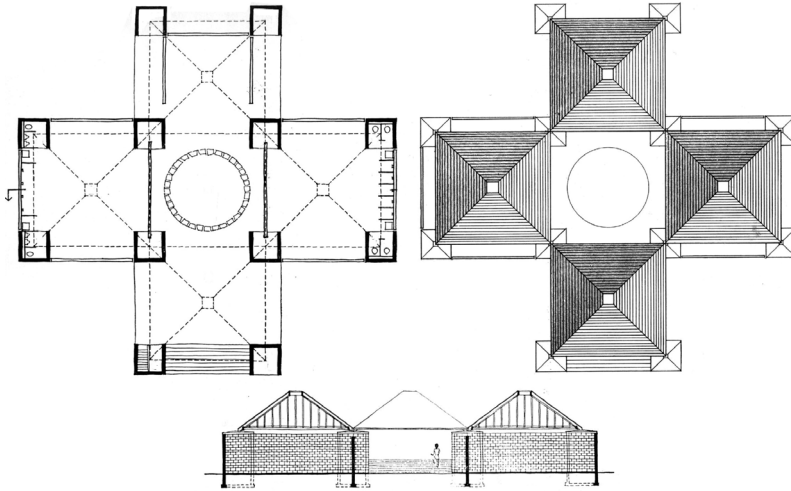
2. Composición ó crecimiento.

9. Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng: the Rome letters*, p.192.

10. Tyng, op.cit.

Estas ideas estaban en constante revisión a través del proceso creativo que Kahn estaba desarrollando: naturaleza del espacio, orden y diseño. Entendiendo que el orden es “aquello que hace

4 Louis Kahn y Anne Tyng, Baños de Trenton, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]



que la estructura crezca envolviendo el espacio de modo que se pueda percibir su propia naturaleza. Es el germen, la semilla. Es la integración desde la cual el diseño puede trabajar”.

Todas estas cuestiones se encuentra directamente relacionadas con las teorías de Jung, de modo que aquello que permite que el proyecto pueda crecer y convertirse en lo que quiere ser no es más que el origen, el arquetipo de Jung. Al abordar las evolución de la teoría del orden de Kahn y su acercamiento a los arquetipos, resulta necesario señalar dos hechos, que unidos a la trayectoria del arquitecto influyeron en sus proyectos.

Por un lado, estaría la relación que Kahn mantuvo con Colin Rowe a través de toda una serie de cartas, conversaciones y escritos en torno al año 1956¹¹. Kahn y Rowe “discuten” acerca del proceso de proyecto del arquitecto, y de sus ideas de crecimiento, frente a las ideas de composición que defiende Rowe, como dos modos distintos de entender la creación arquitectónica.

En cuanto a la idea del crecimiento, el proyecto posee leyes internas que interaccionan con las fuerzas del contexto, permitiendo ser variado por estas. Como composición, el proyecto impone su propio orden frente al contexto, teniendo en cuenta problemas de tipo formal.

11. Juez, *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, p.173.

5 Louis Kahn y Anne Tyng, Baños de Trenton, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]



Aunque Kahn defiende la idea de crecimiento, sus proyectos se encuentran en un punto intermedio entre ambas. Por un lado son sensibles a los condicionantes ambientales y materiales, pero su punto de partida se encuentra profundamente arraigado en el “deseo de ser”, que suele concretarse en una geometría apriorística. En definitiva, Rowe trata de hacer entender a Kahn que las ideas de ambos no están tan alejadas, y que en realidad, en muchos casos, el lenguaje de sus proyectos responde más a un sistema de organizaciones que las leyes de un organismo¹².

El segundo hecho que supuso un punto de inflexión en la obra de Kahn, fue su toma de contacto con el libro de Rudolf Wittkower “Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo”. Fue Rowe, uno de los discípulos más brillantes de Wittkower quien le envió a Kahn el libro, acompañado de una carta en la que afirmaba “creo que usted descubrirá actitudes hacia las que siente una profunda simpatía”.

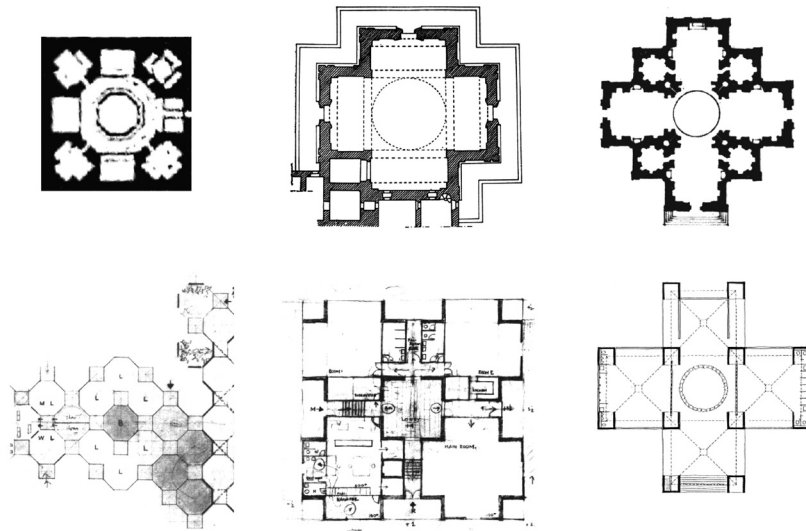
Ciertamente, Kahn encontró en este libro pensamientos que le eran muy cercanos, y sobre ellos trabajó a partir de ese momento. La idea de la arquitectura centralizada¹³, cuestiones acerca de la relación entre el muro y la columna, la base de la geometría y los sistemas de proporción. Pero, sobre todo, la aplicación de sus teorías de orden a las villas de Palladio.

Las anotaciones personales de Kahn acerca de Palladio coinciden con el encuentro con Rowe en Diciembre de 1955¹⁴ y con sus posteriores cartas. De modo que las conversaciones con Rowe y el descubrimiento del libro Wittkower le dieron a Kahn una base para

12. Estas ideas han sido tomadas de la correspondencia entre Rowe y Kahn en 1956, en concreto de AAUP, LIKC, caj. 65, “Correspondence from Collegues and Universities”, carta de Colin Rowe a Louis Kahn (7 de Febrero de 1956).

13. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, p.17.

14. Browlee, op.cit, 69.



6 De arriba abajo, de izquierda a derecha. Baños Árabes del s.XV. Behlet Unsal, "Turkish-Islamic Architecture" [Perspecta]. Centro para la Comunidad de Trenton, Louis Kahn, versión de Noviembre de 1955 [Louis I. Kahn Collection]. Santa Maria delle Carceri en Prato, Giuliano da Sangallo, 1485-92. Centro comunitario de Mill Creek, Louis Kahn, versión de Octubre de 1958 [Louis I. Kahn Collection]. Iglesias de planta central, Sebastiano Serlio, 1547. Baños de Trenton, Louis Kahn, versión definitiva de 1957 [Louis I. Kahn Collection]

continuar su búsqueda del lenguaje simbólico del orden, esta vez a través de los arquetipos de la Historia de la Arquitectura.

De modo que el cambio que se produce en la arquitectura de Kahn a partir de 1956 puede entenderse a través de la exploración de la planta en cruz griega. Son muchos los proyectos que desde 1956, y hasta ya bien avanzados los años 60, basan su organización en planta en grupos de cuadrados asociados según la cruz griega o en formas que se agrupan según este esquema.

Eso es lo que sucede en los Baños de Trenton, donde los cuadrados en planta se ordenan según esta forma aunque aquí, cada elemento todavía es parcialmente independiente, aunque la estructura de piedras huecas sea compartida.

En cualquier caso, no resulta tarea fácil concretar las fuentes de las que Kahn tomó esta geometría de los Baños de Trenton, aunque como hemos visto Tyng afirma que mucho tuvo que ver en esto. Su estancia en Roma, así como la del propio Kahn a principio de los cincuenta podría haberles descubierto algunos elementos arquitectónicos del Renacimiento italiano –como los proyectos de Sangallo, Bramante y Miguel Angel para San Pedro en el Vaticano.



7 Louis Kahn y Anne Tyng, Atrio de los Baños de Trenton, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]

De este modo, el libro de Wittkower se convirtió en su obra de cabecera¹⁵, ya que además, dedicaba un capítulo completo a las Iglesias de planta central en el Renacimiento. Podemos decir que lo que realmente interesó a Kahn fueron las ilustraciones, pues como él mismo afirmaba que no solía dedicarse a leer los textos¹⁶. Su relectura propia de las formas fue lo que hizo que fuese capaz de tomar esa geometría desde un punto de vista moderno, sin los prejuicios historicistas.

Pero seguramente estas no fueron sus únicas fuentes. En 1960, Sibye Mohoy-Nagy publicó para la revista *Perspecta* el artículo "The future of the past". En este artículo, al referirse a Kahn, Mohoy-Nagy aludía a las influencias de Ledoux y de los arquitectos visionarios franceses, pero también a la arquitectura islámica. En concreto, se hacía referencia a una Casa de Baños del siglo XV, de la que Kahn hace una curiosa interpretación de los espacios servidos y servidores, y de la importancia del orden de la planta: "los espacios servidos y servidores son entidades artificiales muy distintas, su significado se encuentra inmediatamente en la planta"¹⁷.

Si comparamos algunas de estas plantas con las de los proyectos de Kahn, y las esquematizamos para sintetizarlas en sus trazas básicas, descubrimos que Kahn utilizó variaciones conocidas del esquema en cruz griega, y las aplicó a sus diseños libres de convencionalismos (Fig.06). Las plantas para Iglesias ideales de Serlio de 1547 ó Santa María delle Carceri de Sangallo de 1485, incluso la Casa de Baños islámica, parecen casar perfectamente con muchos de los proyectos desarrollados por Kahn entre 1955 y 1960 –la unidad base del Centro para la Comunidad Judía de Trenton, su Casa de Baños o el Centro Comunitario de Mill Creek.

Kahn trataba de explicar que una cosa es el orden o la forma, lo que el edificio quiere ser; y otra el diseño, el contorno en que se concreta. Utilizar la cruz griega, un símbolo de gran significado en la arquitectura desde las construcciones bizantinas es un contorno, es una constatación del orden. Una versión moderna del arquetipo que garantiza la geometría, las proporciones y la simetría. Tal es así, que en los Baños de Trenton podemos ver como el círculo que se dibuja en cualquier planta renacentista, como proyección de la

15. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, p.222.

16. "Quizás él no leía mucho, pero le gustaban los libros. Creo que obtuvo muchas cosas de ellos sin necesidad de leerlo todo, con sólo mirar las páginas o las fotos" (Tyng, *Aleatoriedad y orden en la arquitectura de Louis I. Kahn*, p.94).

17. Kahn en Stern, *[Re] Reading Perspecta*, p.125.

cúpula, aparece transformada por Kahn como lectura literal en el pavimento circular del atrio de los Baños (Fig. 07).

De modo que, en realidad, Colin Rowe tenía razón al afirmar que los proyectos de Kahn no se alejan tanto de la idea de composición. Frank Lloyd Wright entendía que la composición había muerto, pero Kahn, en cierto modo, la revive desde un enfoque nuevo libre de prejuicios modernos.

3. Geometría y cuadrados

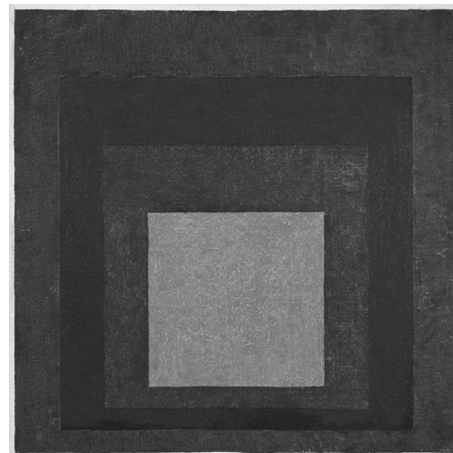
El lenguaje perdido que Kahn estaba buscando no sólo bebía de fuentes históricas. Las referencias del arquitecto fueron también muy modernas, sobre todo a partir de su toma de contacto con la Universidad de Yale donde impartiría clase durante los años cincuenta. Allí se relacionó con arquitectos y artistas como George Howe, Eugene Nalle, Buckminster Fuller o Willem de Kooning, entre otros.

Pero quizás fuese Josef Albers quien influyó más radicalmente sobre Kahn y su gusto por la geometría. Durante los cincuenta Albers dedicó una extensa serie a sus “Homenajes al Cuadrado”. La obsesión de Albers por trabajar la objetividad del cuadrado, su repetición y las variaciones del color calaron en Kahn que vio representada su aspiración de encontrar la esencia de las cosas (Fig. 08).

La abstracción de la obra de Albers trataba de evitar cualquier presencia de lo personal o circunstancial, de modo que el cuadrado era para ambos una “no elección”. Así, cada proyecto surgía para ambos de la luz y la geometría, que daba lugar a un orden objetivo y aséptico.

Pero la auténtica geómetra del estudio de Kahn fue Anne Tyng¹⁸, que estaba trabajando en su tesis dirigida por Buckminster Fuller, “Simultaneidad, Aleatoriedad y Orden: la Divina Proporción de Fibonacci como Principio de Formación Universal” convencida de la recurrencia de los arquetipos geométricos en las formas del Universo.

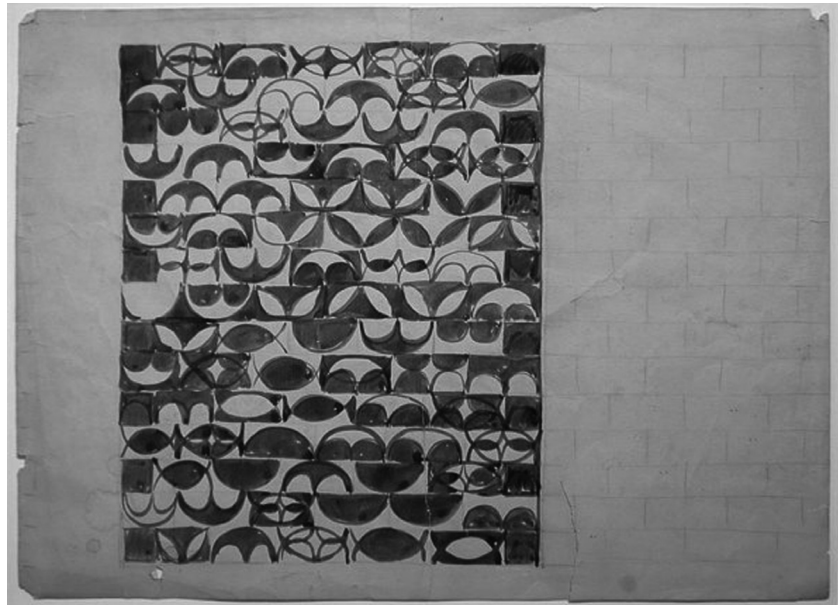
En el ideario de ambos, como hemos visto, se encontraban los planteamientos de Jung sobre los arquetipos y las imágenes universales que han existido desde los más remotos tiempos. Un lenguaje perdido, que para Jung y para Tyng explica nuestra



8 Josef Albers, Homenaje al Cuadrado, 1930-76. Louis Kahn y Anne Tyng, Óculo de la cubierta de los Baños de Trenton, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]

18. Sobre su trabajo juntos Kahn decía: “Yo pensaba en la esencia, pero ella conocía su geometría” (Kahn en Tyng, *Louis Kahn to Anne Tyng: the Rome letters*, p.213).

9 Louis Kahn y Anne Tyng, Mural de los Baños de Trenton, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]



disposición mental a aceptar el orden y a traducir nuestros pensamientos a través de él¹⁹. Tyng, aceptará que esta geometría se encuentra en el inconsciente (Fig. 09), y que las formas geométricas se repiten cíclicamente en los diferentes estilos, igual que lo hacen en la naturaleza.

Así, el cuadrado, se encuentran en la estructura propia de la naturaleza, y por lo tanto Kahn y Tyng le otorga ese carácter simbólico o arquetípico. La geometría del cuadrado es estable, pura; eminentemente centralizadora, regular y se relaciona con las series Fibonacci, que Tyng estudiaría y que rigen el crecimiento armónico.

Para Kenneth Frampton esta cruzada geométrica se inicia cuando Kahn se da cuenta de que los procesos de modernización habían debilitado no sólo las formas arquitectónicas, sino también la esencia de las instituciones y su capacidad social. Eran necesarias nuevas formas, que para Kahn debían estas "ensambladas pieza a pieza a partir de componentes estructuralmente articulados, desarrollados para la integración entre construcción, gravedad, ventilación, servicios y luz"²⁰, como en los Baños de Trenton.

19. Gombrich, *El sentido del orden*, p.311.

20. Frampton, *op.cit.*, p.224

4. La habitación y el lenguaje

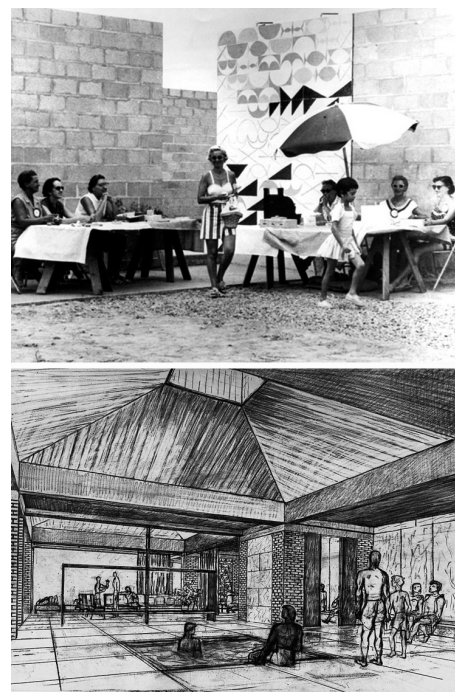
A pesar de que el proyecto de Trenton era tan sólo una especie de vestuarios previos a la entrada en una piscina, Kahn lo abordó como si se tratase de unas termas romanas (Fig.10). El espacio posee esa atmósfera propia de los edificios atemporales. Una sensación que te envuelve y te trasporta a tiempos pasados, que modifica tu estado de ánimo y te predispone hacia el tránsito. Pero tan sólo eran unos Baños y ahí, es donde de verdad se muestra la grandeza de Kahn como arquitecto. De nuevo todo tiene que ver con el desarrollo del concepto de la habitación.

“La habitación es el comienzo de la arquitectura. No decimos las mismas cosas en una habitación que en otra, eso muestra lo sensible que es cada habitación. Una habitación es algo maravilloso, un mundo dentro de otro mundo; es nuestro y nos ofrece una medida de nosotros mismos”²¹.

La búsqueda de Kahn acerca de un lenguaje propio basado en la habitación como origen de la arquitectura oculta un anhelo, la nostalgia de un pasado fiel reflejo de las instituciones del hombre. Y la habitación como institución expresa para el arquitecto ese acuerdo humano, “comunidad de ideas”²², al margen de la época o de las circunstancias concretas. De este modo la habitación que Kahn dibujase en 1971 no sólo representa un edificio, sino una idea, la de la casa como espacio esencial y en cierto modo como institución primera²³.

Cabe ahora preguntarse si el proyecto de los Baños de Trenton representaba como ningún otro la habitación dibujada por Kahn. Si tras su simplicidad y abstracción, el arquitecto supo encontrar un nuevo camino. Si su lenguaje bebía de las fuentes primeras, de las preformas y los orígenes.

La respuesta nos la daría el propio arquitecto. En 1970, Kahn afirmaba “si el mundo me descubrió después de que diseñase los Laboratorios Richards, yo me descubrí a mí mismo después de diseñar la pequeña casa de baños de bloque de hormigón en Trenton”²⁴. Kahn creía haber encontrado aquí su lenguaje perdido.



10 Louis Kahn y Anne Tyng, Imagen de época de los Baños de Trenton y dibujo trazado por Louis Kahn, 1955-57. [Louis I. Kahn Collection]

21. Kahn, *An Architects Speaks His Mind*, p.124.

22. Giurgiola, *Louis I. Kahn*, p.93.

23. Saito, *Louis I. Kahn: houses*, p.30.

24. Kahn en Brady, *The Architectural Metaphysic of Louis Kahn*, p.86.

Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan

Rodrigo Almonacid Canseco

El rascacielos es una clara manifestación del *Zeitgeist* de la sociedad moderna, y concuerda a la perfección con la idea de arquitectura que expresó Mies van der Rohe en 1923: “La arquitectura es la voluntad de la época expresada espacialmente. Viva. Cambiante. Nueva”¹. En el caso del maestro alemán, tuvo que esperar a su exilio a los Estados Unidos de América, para realizar algunos de los ejemplos de rascacielos más significativos del pasado siglo XX, entre los cuales el edificio Seagram (Nueva York, 1954-1958) ocupa un lugar preeminente como hito simbólico de la Modernidad.

La presente investigación tiene por objeto acercarse a esta insigne obra para buscar en ella aquellos valores arquitectónicos que nos permiten calificarla como una verdadera *masterpiece*, fruto de los principios en los que su autor confió obstinadamente y de una sabia lectura de un contexto urbano caótico, ante la cual el arquitecto se llegará a cuestionar el papel asignado a la arquitectura y la ciudad. Para profundizar en los logros y alcance de su revolucionaria propuesta, se plantean dos aproximaciones diferentes y complementarias, tal y como él mismo solía abordar las primeras fases de un proyecto: la decantación de la idea surge a partir de una interacción entre la maqueta y el dibujo, es decir, entre los criterios puro-visuales y los de índole compositivo-geométrico, sin que ninguno prevalezca ni sea anterior al otro. Así ya lo confirman sus palabras a propósito del primer rascacielos que proyectó para el concurso en la Friedrichstrasse de Berlín en 1921-22:

1. L. Mies van der Rohe, “Bürohaus”, revista G nº2 (recogido por Neumeyer, p.46-47).

“Mis ensayos en una maqueta a escala [del rascacielos], realizada con vidrio, me indicaron el camino a seguir y pronto supe darme cuenta que, al emplear vidrio, lo importante no es el efecto producido por la luz y las sombras, sino el rico juego de reflejos lumínicos. (...) La planta puede parecer arbitraria y, sin embargo, es el resultado alcanzado tras realizar numerosos ensayos con la maqueta de vidrio. (...) Al comprobar las líneas perimetrales, dibujadas partiendo del efecto de luz y sombras producido en el modelo de vidrio, resultó que no eran las adecuadas. Las torres de escaleras y ascensores son los únicos puntos fijos en planta”².

Una aproximación por paralaje

Mies no estaba por la labor de insistir en el modelo volumétrico del “manhattanismo” (las conocidas como “wedding cakes” o “tartas de boda”), cuya forma escalonada respondía únicamente al perfil límite edificable autorizado por la ordenanza urbanística vigente desde 1916³. La gran decisión y éxito del Seagram reside en haber retrasado toda la masa edificada con un único y enorme set-back sin precedente alguno en Nueva York.

Salvo dos apuntes (casi idénticos) de su plaza de acceso, no se conocen estudios en perspectiva del Seagram, a diferencia de los numerosos que hizo para el campus del I.I.T. en Chicago⁴. Parece, pues, evidente, que la forma que empleó Mies para aproximarse al lugar fue con realización de una maqueta en cartulina del entorno próximo al futuro Seagram (incluyendo las doce manzanas comprendidas entre las calles 46 y 57), en la fase preliminar cuando ni siquiera tenía ni ligeramente esbozado el volumen final a finales de 1954. Utilizó esta maqueta para estudiar visualmente las posibles alternativas para su futuro rascacielos en el vacío de Park Avenue 375. Como relata Phyllis Lambert⁵, la maqueta fue colocada sobre una mesa de la oficina a una altura tal que al mirarla Mies desde su posición natural sentado en su silla, sus ojos estuvieran a la altura equivalente a la de los ojos del paseante, lo que permitía al arquitecto verificar el efecto visual de cada una de las opciones durante horas, colocando varias maquetas esquemáticas de rascacielos sobre la parcela vacante.

2. L. Mies van der Rohe, “Rascacielos”, revista *Frühlicht*, nº4 (recogido por Neumeyer, p.363).

3. M. Pla, en “Nueva York: origen y fortuna del pensamiento metropolitano”, define la intervención de Mies en Manhattan como “un gesto que señala el inicio de la redención del espacio público de la metrópoli”, p.293.

4. P. Lambert, en “Mies immersion”, ha investigado acerca de la presentación en perspectiva y la relación con el espacio del campus del I.I.T., p. 222-275.

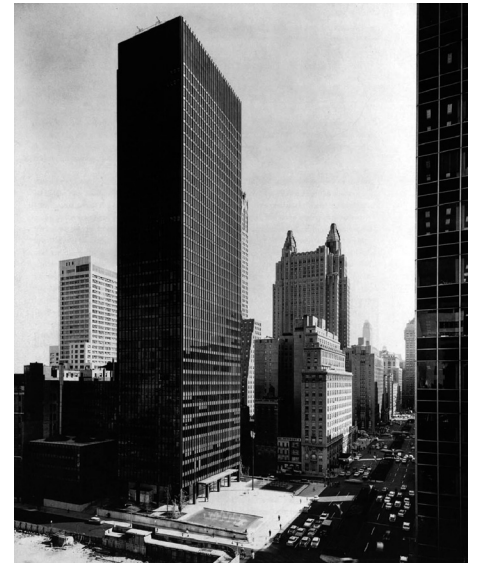
5. P. Lambert, en *Building Seagram*, ha relatado todo el proceso del proyecto y la obra como “cliente aventajado” que fue en su día al tener su mesa de trabajo en el estudio de Mies como un colaborador más mientras duró el trabajo, en calidad de interlocutora e hija del presidente de la *Distillers Corporation Seagram Limited*.

Se ha demostrado que el ojo humano es capaz de enfocar con total nitidez únicamente aquellos elementos del campo visual que queda dentro de un cono cuyo vértice es el ojo y bajo un ángulo de apertura comprendido entre 30º y 40º. Tomaremos el más restrictivo (30º) para ver cómo se ve el edificio al moverse el espectador por Park Avenue, y seleccionaremos una serie de puntos significativos del espacio circundante para verificar sobre la planta definitiva cómo se define cada escena ante el espectador. A este método de estudio del cambio de presencia de los edificios en función de la posición del punto de vista podríamos denominarlo como “paralaje arquitectónica”⁶.

Comenzaremos esta aproximación ofreciendo una de las mejores descripciones del desconcertante efecto que produce en el espectador la visión del Seagram, tal y como lo describió el historiador americano William H. Jordy (Fig.1):

“Según nos aproximamos al Seagram, lo que nos impacta en primer lugar es la elevación en vertical del acantilado oscuro del bronce matizado y del vidrio gris-amarino. Al caminar por Park Avenue, nos lo encontramos de repente porque el Seagram está remetido con profundidad tras su plaza, a unos 90 pies de la línea de calle. El espacio vacío enfatiza la densidad del acantilado. Con respecto a la altura del edificio, el espacio vacío es limitado (aunque generoso para lo que es habitual), y eso mejora aún más la acechante cualidad del mismo. Nos vemos obligados a mirar hacia lo alto automáticamente”⁷.

Si nos vamos acercando al 375 de Park Avenue, nos damos cuenta de que el rascacielos queda oculto a la vista hasta que no estamos a menos de dos manzanas del solar (Fig.2). Lo único apreciable es una ausencia⁸, un vacío allí donde uno espera encontrar masa, una ruptura en la continuidad de las fachadas de la avenida que caen a plomo sobre la acera. Es cierto que la cercana Lever House (levantada apenas unos años antes en el 390 de Park Avenue) ya había roto esa fachada-basamento, al crear un prisma exento en perpendicular a la calle pero elevado sobre un cuerpo horizontal sobre *pilotis* que mantenía esa continuidad de alineación. Pero el Seagram iba a desplazar



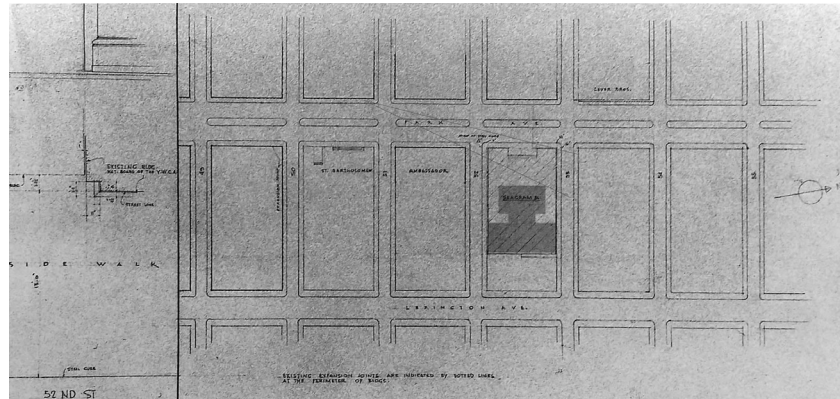
1 Vista del Seagram en Park Avenue, esquina N-O. [Foto: Ezra Stoller, 1958]

6. La “paralaje”, (DRAE, 22ª edición, 2001) es la “diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado”.

7. W. H. Jordy, *American Buildings and Their Architects*. (Traducción de la cita original en inglés por el autor, p.251-254).

8. R. Almonacid, en *Mies van der Rohe: El espacio de la ausencia*, profundiza acerca del concepto de “ausencia” en la obra de Mies.

2 Hipótesis de paralaje: “in visibilidad” del Seagram desde Park Avenue, señalada sobre el plano original de emplazamiento del edificio en el Midtown Manhattan. [Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1956]



toda la masa, lo cual lo hacía paradójicamente “invisible” a los ojos de los paseantes.

Al avanzar por la acera Oeste de Park Avenue opuesta al solar, casi tenemos que llegar al cruce con las calles transversales 52 y 53 para poder contemplar el volumen en toda su amplitud, de un solo golpe de vista. En ese preciso instante en que la anchura completa del prisma entra dentro del cono visual, vemos al rascacielos en escorzo con su lado corto de 3 crujiás en menor exposición en relación a las 5 de su frente (Fig.3).

Las fachadas “laterales” de la torre se muestran prácticamente opacas debido al estriado vertical de la superficie exterior que proporcionan los montantes de bronce que recorren toda la envolvente del edificio, efecto de metamorfosis oscilante entre opacidad y transparencia apreciable por toda la envolvente del edificio comparable a la pintura de mallas lineales de Agnes Martin como señaló Rosalind Krauss⁹ (Fig.4).

Además, el volumen principal (de 5x3 crujiás) oculta el cuerpo añadido a la torre en su lado Este (una crujiá única de solo 3 vanos), de manera que la primera vez que vemos el Seagram al completo se nos ofrece como un prisma nítidamente recortado contra el cielo y elevado del nivel de calle, con un cuerpo bajo situado en su parte posterior actuando como fondo y ocultando las edificaciones vecinas del Este de la manzana del Seagram. Ambas precepciones, la de la primacía del plano frontal y la de la jerarquía visual de los

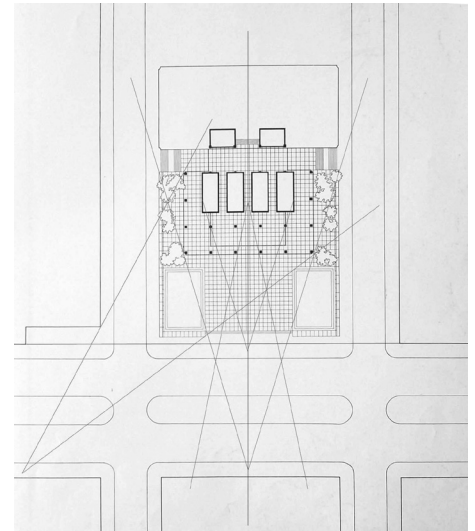
9. R. Krauss, “The Grid, the Cloud, and the Detail”, p.140-141.

diversos volúmenes, invitan a tomar un punto de vista privilegiado para este edificio: la del paseante situado en el eje central, en la acera frente al solar del 375.

La presentación simétrica del Seagram abunda en otras que Mies ya había procurado para otras muchas obras con anterioridad. La cuestión de “la gran forma” reconoció haberla aprendido de Behrens siendo colaborador en su estudio, quien a su vez heredó el clasicismo de Schinkel. Pero por encima de su idea de universalidad, en el Seagram responde también a una situación coyuntural relacionada con el contexto urbano inmediato. Esto se debe a la presencia del Racquet and Tennis Club (obra de McKim, Mead & White de 1916-18) ocupando toda la manzana de enfrente. Aquel antiguo edificio fue concebido como un *palazzo* italiano, de composición marcadamente clásica y con una altura muy discreta para lo habitual en la Park Avenue, cualidades que seguían haciendo de él toda una referencia en el Midtown Manhattan a la que Mies no desatendió. Las proporciones de su fachada (con una longitud el doble que su altura), y la simetría bilateral (que marcaba el pórtico central de tres arcos a nivel del *piano nobile*), reforzaban la visión frontal horizontal y la axialidad del emplazamiento, o lo que es lo mismo, una tensión espacial perpendicular al eje urbano de Park Avenue. Mies reforzó la intensidad transversal que sugería aquel notable edificio, estableciendo un diálogo con él para lograr que el conjunto terminado fuera percibido indudablemente como un receso en el transcurso por la larga avenida.

Que Mies quiso convertir a ese enclave anodino del Midtown East en un lugar con carácter propio y distintivo a escala de toda la ciudad, lo podemos comprobar por el sentido urbano de uso público que otorgó a la plaza que precede al rascacielos. Al elevar ligeramente el nivel de la plaza respecto a la acera delimitó un lugar de orden y paz, una especie de oasis en medio de la “jungla urbana”, término con el que solía definir entonces su percepción de la ciudad contemporánea:

“En realidad, ya no existen las ciudades. Es más bien como un bosque. Esa es la razón por la que ya no tenemos viejas ciudades; eso se ha ido para siempre, como ciudad planificada y demás.



3 Hipótesis de paralaje: vistas significativas del Seagram señaladas sobre plano de situación del edificio definitivo [Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957]



4 Vista en escorzo del Seagram desde el cruce de la calle 53 Este con Park Avenue [Foto: Ezra Stoller, 1958]

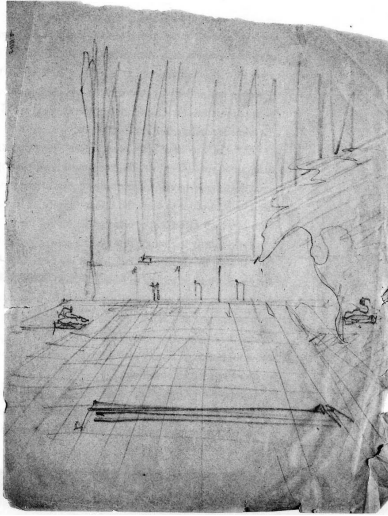
Deberíamos pensar sobre las maneras que tenemos para poder vivir en una jungla, y quizá de ese modo acertemos”¹⁰.

Tal era su interés por hacer sentir ese receso al paseante, que hizo notar la presencia de su obra bajo los pies de los viandantes, incluso más allá de los límites de la propiedad: el corriente y vulgar bordillo de chapa lo sustituyó por uno de granito, material que sirvió para pavimentar la plaza y hasta la acera de toda la manzana del 375 de Park Avenue. El cambio de aspecto a la vista y el diferente rozamiento del suelo al tacto de los pies de quienes ocasionalmente circulaban por allí, servirían de sutil advertencia acerca de la condición diferente de aquel lugar. De hecho, hasta las dimensiones de la acera se hicieron diferentes a los del resto de la avenida, ensanchándola notablemente. De este modo, Mies invita a ralentizar el paso de los transeúntes, a detenerse en ese espacio de remanso, pues si consideramos a los numerosos paseantes como un fluido, el aumento de la sección que lo canaliza hace disminuir su velocidad como todos sabemos.

Siguiendo con la aproximación por paralaje, lo cierto es que a los pies del Racquet and Tennis Club se puede contemplar las 5 crujías del Seagram al completo. Desde el nivel de calle, la fachada queda sutilmente enmarcada por las antas de la escueta escalinata que delimitan la embocadura central de acceso a la plaza. Desde esa privilegiada posición, la única desde la que tenemos constancia que Mies estudiara en sus bocetos (Fig.5), la torre tapa prácticamente el cuerpo trasero del edificio, y los rayos visuales alinean los extremos de las antas de la escalinata, la pareja de columnas en esquina de la torre y las aristas verticales del volumen posterior.

Al cruzar la calle, y situados ya en la acera de la manzana del 375, el espectador que se propone entrar en la plaza se ve invitado a hacerlo mediante tres cómodos peldaños, más bajos y profundos de lo habitual. Una vez alcanzado el suelo de la noble plataforma, la escena abarcable por los ojos solo atañe a los tres vanos centrales de la fachada, dejando los laterales fuera de la zona de enfoque en una visión frontal: los estanques, los bancos corridos y los parterres vegetales quedan fuera de escena, por lo que el espectador se halla directamente enfrente al edificio, pese a la aparente libertad de

10. Detlef Mertins, “Living in a jungle: Mies, Organic Architecture, and the Art of City Building”, *Mies van der Rohe in America*, p.618.



5 Vista frontal del Seagram desde el Racquet and Tennis Club y boceto preliminar en perspectiva de la escena de acceso a la plaza pública con el rascacielos de fondo [Mies van der Rohe, 1955]

movimiento prometida sobre el plano horizontal despejado de la plaza. Desde esa posición, y gracias a la continuidad del pavimento, el espectador tiene como fondo los cuatro bloques de travertino que albergan los ascensores y escaleras del edificio, auténtico corazón del Seagram.

A esta solemne bienvenida Mies nos dirige con una escueta marquesina que extiende a los tres tramos centrales antes citados, y que como plano más teórico que efectivo visualmente, corta el espacio del rascacielos horizontalmente. El cerramiento del vestíbulo se acristala de suelo a techo en los tres tramos centrales, situando tres puertas de acceso en línea con cada uno de los pasillos de acceso a los ascensores, en consonancia con la idea de Mies de facilitar al máximo el ingreso en el edificio; como le dijo a su colaborador Philip Johnson: “No giraremos los núcleos de ascensores sean cuales sean las demandas funcionales en las plantas superiores. Uno debe caminar desde la calle hasta su ascensor”¹¹.

Esta secuencia visual se completaría con la salida del edificio (aunque esta posición nunca pudo ser estudiada por Mies trabajando con su maqueta), momento en el que la vista hacia la plaza por el

11. P. Lambert, *Building Seagram*, p.85.

pasillo central de ascensores tiene como fondo el pórtico de tres arcos de la fachada del Racquet and Tennis Club, perfectamente encuadrado por la pareja de pilares del tramo exterior central de la fachada (Fig.6).

Una aproximación al sistema de proporciones

Como ya hizo al proyectar el campus del I.I.T., Mies trabajó simultáneamente con la presencia visual de sus volúmenes y con el orden en planta del conjunto¹². En el proyecto del Seagram esto ocurre con una gran intensidad, conclusión a la que se llega tras realizar un profundo análisis de las proporciones que gobernaron el proyecto. Pero conviene siempre tener presente las consideraciones puro-visuales, pues al buscar aquí el orden geométrico, Mies va acordando unos trazados ideales a una realidad visible, como haciéndose eco del aforismo “aedequatio rei et intellectus” de Santo Tomás de Aquino que tanto apreció¹³.

El primer acercamiento al orden geométrico del Seagram es la manera de pautar el espacio del proyecto. Las dimensiones definitivas del solar fueron de unos 200x300 pies, una proporción muy próxima a la más estimada por Mies: la del rectángulo construido a partir de un cuadrado de lado L cuyo lado mayor resulta de abatir la diagonal D de dicho cuadrado; dicho en términos matemáticos, sus lados están en relación “raíz cuadrada de dos” ($D:L=\sqrt{2}$); o expresado en términos geométricos, de su bisección resultan sendos rectángulos de iguales proporciones y semejanza ($D:L=L:D/2$).

En efecto, Mies trabaja con mayor insistencia sobre esas proporciones, pero nunca lo interpreta como un sistema rígido universalmente aplicable. Es más proclive a ajustar esa relación “raíz de dos” a dimensiones aritméticas sencillas, de números naturales. Esto lo vemos refrendado en la proporción de anchura/altura de 5:3 empleada en la planta de cada uno de las torres de los Lake Shore Drive Apartments 860-880 de Chicago.

Lo interesante de la proporción pentatercia (5:3) es que no difiere demasiado de la sesquiáltera (3:2), aspecto que Mies maneja con

12. S. Whiting, en “Bas-Relief Urbanism: Chicago’s Figured Field”, *Mies van der Rohe in America*, ha analizado la interrelación entre la precisión geométrico-funcional del campus del I.I.T. y el uso de maquetas de trabajo para visualizar tridimensionalmente el plan de conjunto.

13. L. Mies van der Rohe, en “Wohin gehen wir un?”, revista *Bauen und Wohnen* nº11, cita expresamente por escrito el aforismo tomista (recogido por Neumeyer, p.502).



6 Vista de la plaza hacia Park Avenue con el Racquet and Tennis Club enmarcado al fondo desde el vestíbulo Oeste del Seagram [Foto: Ezra Stoller, 1958]

sabiduría para acomodar los trazados geométricos a demandas concretas (en los Lake Shore ocurre con el perímetro acristalado del portal de las viviendas). En el Seagram, el volumen principal de la torre posee sus proporciones predilectas en planta (5:3) apoyado sobre una trama cuadrada de pilares. Ese podría entenderse como punto de partida, condición *sine qua non* para el desarrollo ulterior del conjunto. Ante la idea de mostrar una idea de volumen exento rodeado de aire y luz por todos lados, Mies decide dejar un margen lateral equivalente a la longitud de una crujía respecto a los linderos de las calles 52 y 53; y, aceptando la jerarquía de la vía, retrasa la fachada frontal a Park Avenue tanto como la profundidad del rascacielos (3 crujías). Así pues, la contenida esbeltez de su prisma y la pertinencia del número de vanos estructurales es el origen de la dimensión del módulo básico sobre el extendió la retícula sobre el solar.

No obstante, las dimensiones del solar real no debían encajar bien para lograr un pautado exacto, motivo éste que pudo justificar en parte la alteración de los límites del pódium de la intervención arquitectónica, en aras a crear un plano ideal basado en la geometría

del cuadrado en módulos enteros (no partidos). Efectivamente, no solo se retrasó el frente de la plataforma hacia Park Avenue esos 7 pies ya comentados, sino que también dispuso un leve retranqueo de 2 pies en las calles laterales 52 y 53 respecto a la alineación oficial. Con ello, Mies consiguió cuadrar una plataforma de 7x10 vanos estructurales (Fig.7), o lo que es lo mismo, una malla de 43x61 baldosas cuadradas completas (a las que añade una fila de baldosas rectangulares en el borde de la avenida para terminar de cuadrar el solar). Estas proporciones responden exactamente a la geometría del rectángulo raíz cuadrada de 2 (compárense: $10/7=1,428$; $61/43=1,418$; $\sqrt{2}=1,414$).

La particularidad del proyecto del Seagram es que, a diferencia de todas sus experiencias anteriores (incluida la de los Lake Shore, que es el único precedente real de bloque en altura), los pilares no se sitúan alineando sus ejes con las líneas de la retícula base, sino que aquí Mies opta por situar los pilares en posición centrada respecto a la baldosa del pavimento de granito de la plaza. Esto rompe esa magnífica coherencia de líneas de los Lake Shore¹⁴, en los que las fachadas se pautaron con unas líneas verticales que daban continuidad a las de la planta, cosa que en el Seagram no se produce al situar los ejes de los montantes exteriores en el punto medio de cada baldosa, no haciéndolas coincidir con las juntas entre ellas como era su costumbre.

Esa malla ideal establece una secuencia de tramos que permite poner orden al conjunto. En sentido perpendicular a la avenida, se refuerza la centralidad axial generado con un esquema 2:3:2 que permite situar en las alas a sendos estanques (cada uno con una proporción pentatercia 15:10), los parterres vegetales con arbolado de hoja caduca, y las cajas de escaleras de las oficinas y de ventilación del sótano, que invaden el porche cubierto de los laterales del edificio hasta casi impedir el paso desde la plaza hasta el vestíbulo situado tras los núcleos de ascensores. Los volúmenes del fondo del solar también son jerarquizados según ese esquema bilateral, pues su retranqueo se escalona dejando un cuerpo central de 3 crujías ocultado tras otros dos cuerpos de 2 crujías con menor altura desde las calles 52 y 53 (Fig. 8).

14. J. A. Cortés, en "Los reflejos de una idea", explica la coherencia del diseño arquitectónico de Mies en los Lake Share Drive Apartments.

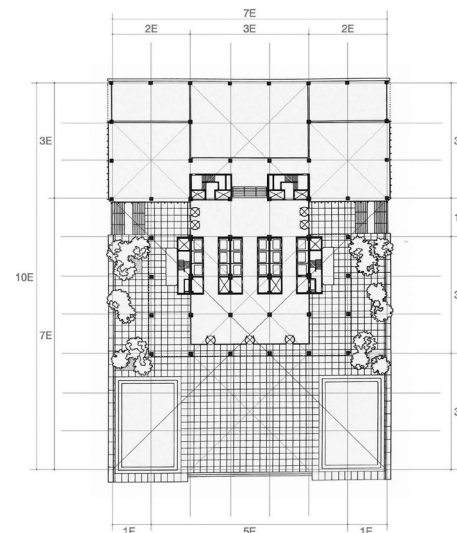
En la torre este orden afecta a su espina posterior, ya que Mies decide ampliar el espacio para oficinas en cada planta mediante una crujía de 3x1 tras los ascensores. Este añadido posee una función muy importante en términos estructurales al servir de refuerzo frente a la acción del viento a la torre principal, motivo por el que algunos llamaron a esa pieza como “polisón”, en recuerdo a los almacenes que se ponían las mujeres para que abultasen sus vestidos por detrás (aunque en el caso del Seagram sonase un poco despectivo).

En sentido paralelo a la avenida, la retícula adquiere un cierto ritmo en profundidad gracias a un esquema 3:3:1:3, y con un sentido funcional muy claro: un espacio libre para la plaza el primer tercio, la torre-rascacielos en el segundo tercio, y un último tercio para el célebre y exclusivo restaurante *Four Seasons* (diseñado íntegramente por Philip Johnson). Mies insertó un tramo de carácter auxiliar más estrecho (de solo 1 crujía) para separar los volúmenes posteriores del principal, donde pudo disponer sendos accesos secundarios al vestíbulo Este desde las calles laterales, mediante unas escaleras cubiertas por marquesinas de vidrio.

No abundaremos en el análisis del empleo del sistema de proporciones, aunque sin duda resultaría muy interesante. Solamente advertiremos que la precisión geométrica de esta obra se extiende a otros temas menores, principalmente basados en la referencia al módulo cuadrado, como ocurre con todos los falsos techos cuadrículados de las plantas de oficinas; o llegados al extremo, a las teselas del mosaico vítreo que ocupa todo el techo de la planta de calle en los vestíbulos públicos del Seagram.

Conclusión: lo coyuntural y lo universal del Seagram

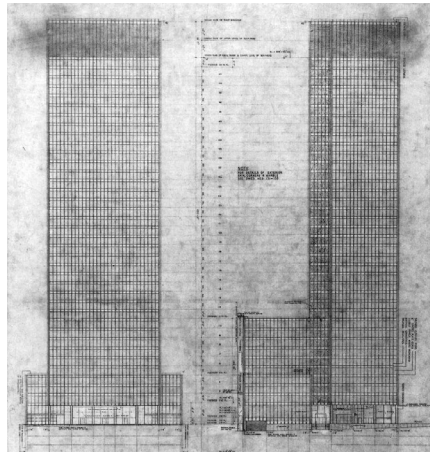
No es el caso aquí de ubicar esta obra en el panorama de rascacielos norteamericano o neoyorkino¹⁵, aunque parezca inevitable señalar su relación con la teoría del “verticalismo” propugnado por Louis H. Sullivan, o incluso con el Bayard-Condict Building diseñado por el maestro de la Escuela de Chicago en Nueva York sesenta años antes que el Seagram. No cabe duda, en todo caso, de que la importancia de este rascacielos alteró el signo de los tiempos,



7 Hipótesis gráfica de proporciones sobre la planta de nivel de calle del Seagram según el proyecto definitivo [Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957]

15. W. H. Jordy, Op. Cit. cap. IV, p.221-277.

8 Alzado frontal Oeste (Park Avenue) y lateral Norte (calle 53) del proyecto definitivo del Seagram [Proyecto: Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1957], e imagen del escalonamiento volumétrico del edificio hacia la calle 53. [Foto: Ezra Stoller, 1958]



comenzando por la entonces pujante Park Avenue e irradiando al resto de Manhattan¹⁶ (Fig.9) hasta incluso obligar a la ciudad a revisar sus impertérritas ordenanzas en los relativo a los retranqueos de fachadas en 1961.

Parece oportuno abrir algunas vías de interpretación de esta obra maestra con la intención de mostrar su valor específico respecto al lugar y al tiempo en que Mies lo proyectó, sin renunciar a sus valores más universales presentes en toda su obra. Como él mismo expresó:

“Mi concepto de planteamiento a propósito del Seagram Building no diferían en nada de otros edificios que tuve que construir. Mi idea, o, más bien, la “dirección” en la que yo iba es la de un edificio y una estructura clara —esto es válido no para tal o cual problema, sino para todos los problemas arquitectónicos que yo abordo. De hecho soy totalmente contrario a la idea según la cual un edificio particular debe tener un carácter individual; para mí es más bien un carácter universal el que debe ser determinado por el problema total que la arquitectura se esfuerza por resolver”¹⁷.

En el Seagram, uno puede interpretar su planta de calle como si fuera una revisión de la trama urbana de Manhattan, donde las *streets* son estrechos pasillos entre *buildings* (los núcleos de

16. R. Stern et al., en “Midtown. Park Avenue”, New York 1960, describen la repercusión del Seagram en Park Avenue y en el resto de la arquitectura de Manhattan, p.330-369.

17. P. Carter, recoge esta cita en: “Mies van der Rohe. An appreciation on the Occasion, this month of his 75th Birthday”, *Architectural Design*, vol. 31, nº3, marzo de 1961, 115 (recogido por Cohen, p.121).

ascensores serían las manzanas macizadas desde su base), y donde las avenues son más anchas y facilitan el rápido movimiento de norte a sur por el espacio (como ocurre con los accesos al vestíbulo Este desde las calles 52 y 53 por sendas escaleras). Aunque también nos recuerda a su primera obra como arquitecto, la casa para Alois Riehl (1907), cuya planta baja avanza una relación entre casa y jardín sospechosamente parecida a la del Seagram y su plaza.

Desde una percepción sensorial, uno puede explicar la idea de singularizar el lugar en su desmedido afán por convertir a cada solución de obra en una aportación para la industria de la construcción. Es así como logró dar con el color apagado del bronce, como el de un “viejo penique” (según sus propias palabras); o el del gris-ambarino de los vidrios, que pueden recordarnos al color del whisky añejo en una botella de cristal (acompañante habitual de Mies, por otra parte); o la cualidad sonora de las fuentes en los estanques de la plaza, que finalmente concentraron en dos puntos próximos a la acera para intensificar su rumor acuático y así invitase a sentarse o incluso tumbarse sobre un banco corrido de anchura tan generosa como las de un colchón, aunque de mármol (Fig.10).

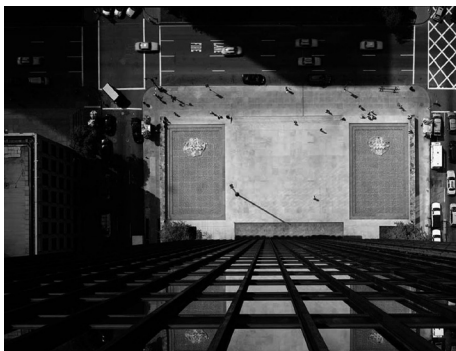
En términos volumétricos, uno puede pensar que la forma del Seagram responde a la idea de proporcionar un hito de referencia a todo el Midtown, pues gracias a su orientación topológica, el Seagram describe un delante y un detrás válido para todo su entorno urbano. Una idea espacial simple y rotunda como la que proyectó en el monumento a Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo (1926) y su cementerio circundante. Su cuerpo posterior escalonado, en contacto con el suelo y con los edificios vecinos de la medianería Este, parece esforzarse por retener la masa edilicia que lo empuja a sus espaldas. Así visto, la torre-rascacielos actuaría como pantalla de “oscura transparencia”¹⁸ que revela la fragilidad y contingencia de la arquitectura tras la Segunda Guerra Mundial, y en cuya lenta oxidación del bronce de sus fachadas veremos depositarse el tiempo efímero que ya solo pueden celebrar los monumentos de la nueva Modernidad.

Los resultados de esta investigación nos acercan a un Mies que materializa sus principios generales a partir del contexto urbano



9 Vista aérea del Seagram y el Midtown Manhattan recién inaugurado a finales de 1958 [Foto: Tommy Weber, 1958]

18. R. Haag Bletter, en “Mies and Dark Transparency”, *Mies in Berlin*, p.350-357.



10 Vista de la plaza del Seagram abierta hacia Park Avenue desde lo alto del rascacielos [Foto: Ezra Stoller, 1969]

inmediato¹⁹ al Seagram, haciendo buena la afirmación de Rem Koolhaas —nada proclive al “contextualismo”, como es sabido—, acerca de que “Mies sin contexto es como un pez fuera del agua”²⁰. Aunando una estrategia de diseño basada en criterios pur-visuales con otra donde predominan los aspectos compositivos más abstractos, la solución final encuentra un complejo equilibrio que refleja, por un lado, su lucha contra las circunstancias del encargo y las limitaciones de su tiempo; y por otro lado, sus aspiraciones de implantar un orden nuevo fundamentado en la correcta cualificación del espacio.

Pero, sobre todo, lo más relevante de esta obra es la idea de crear un lugar donde el ser humano se reencuentre a sí mismo en medio de la vorágine de la ciudad moderna por excelencia. Es quizá ahora más pertinente que nunca hacer notar que el maestro alemán nunca llegó a elaborar una propuesta teórica de ciudad, a diferencia de otros maestros modernos contemporáneos. Su escepticismo acerca del fenómeno urbano era quizá combatido confiando en la calidad de sus intervenciones arquitectónicas, convirtiendo acaso a sus edificios en la última escala apropiada para hacer ciudad.

19. C. Gastón, en *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, condensa la investigación de su tesis doctoral acerca del reconocimiento del entorno en el proyecto miesiano.

20. R. Koolhaas, “Miestakes”, en *Mies van der Rohe in America*, p.721.

El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo

Marta Úbeda Blanco; Daniel Villalobos Alonso

Muchas han sido las metáforas que se han hecho sobre el proyecto de Le Corbusier para el Palacio de los Soviets. Un proyecto nacido para ser el símbolo del triunfo del comunismo y que debía ser la imagen de la nueva Rusia.

Tras el éxito del proyecto del Centrosoyuz, Le Corbusier fue uno de los pocos arquitectos modernos de Occidente que fueron invitados a participar, junto con Auguste Perret, Walter Gropius, Erich Mendelson y Hans Poelzig, entre otros, en el concurso para proyectar un complejo compuesto por oficinas, restaurantes, bibliotecas,... y dos grandes auditorios para conmemorar el Plan Quinquenal. Este edificio debería ser el centro administrativo, político y económico soviético, un proyecto que representara los principios de la revolución, el símbolo del triunfo del comunismo.

Le Corbusier desarrolló un espectacular esquema estructural formado por un inmenso arco parabólico del que colgaban las enormes vigas articuladas que darían forma al mayor de los auditorios. Y es precisamente la forma de este arco la que dará lugar a diferentes conjeturas sobre su fuente de inspiración.

Algunas interpretaciones buscan encontrar, en ese súper arco parabólico, la representación tridimensional del simbólico emblema de la URSS: la hoz y el martillo, que según interpreta Jean-Louis Cohen en *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*¹, el arco evocaría la hoja de la hoz, mientras que el conjunto formado por los ocho tirantes de los que, por un lado cuelgan las ocho enormes vigas articuladas y dispuestas en abanico y que en su otro extremo descansan sobre otros ocho pilares inclinados, conforman

1. Citado por Josep Quetglas, *Asociaciones ilícitas- El Palacio de los Soviets de Le Corbusier*.<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/8/homeless/08s.html>.



1 Le Corbusier. Viaje a Moscú 1928.

un zigzag que se asemeja al martillo. En este caso ocho martillos para una sola hoz.

Hay quienes ven en ese arco la idea lecorbuseriana del recorrido del sol, tantas veces dibujado por Le Corbusier en su *Ley de las 24 horas*, donde el camino del sol recorre una curva parabólica. (Fig. 1) Otros como Josep Quetglas, busca reminiscencias alegóricas a los cocheros de la Rusia de principios del siglo XX, avaladas por un dibujo de Le Corbusier de su viaje a Moscú en octubre de 1928. En este dibujo aparece al fondo el arco de triunfo conmemorativo de la victoria rusa sobre Napoleón, donde en primer plano Le Corbusier dibuja un carro tirado por un caballo con un peculiar enganche: un arco que pasa por encima del cuello del caballo sin tocarlo. (Fig. 2) Este interesante arco es para J. Quetglas la inspiración de Le Corbusier a la hora de proyectar su inmenso arco parabólico sustentador de la sala principal del Palacio de los Soviets. Y como él mismo comenta: "El edificio es como un inmenso carro, que se extiende para servir al país. Sin bueyes ni caballos sino puesto en marcha por el esfuerzo, el entusiasmo y la tenacidad que millones de personas estaban manifestando aquellos días. No un arco de triunfo, una escenografía pasiva y declamatoria, sino un instrumento de trabajo y acción, una máquina de transformar el mundo"².

Sin embargo, en este estudio queremos ir más allá en las interpretaciones de este gran arco, elegido por Le Corbusier como símbolo de los Soviets en su proyecto. Así, refiriéndonos a sus propias palabras dirigidas a los estudiantes de arquitectura en su *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, donde dice: "esta sala, casi tan grande como la plaza de la Concordia, está desprovista de todo punto de apoyo; iella es sostenida, al igual que Judith sostiene la cabeza de Holofernes, por los cabellos!"³.

En esta cita Le Corbusier apuesta por una simbología iconográfica en la cual, la estructura colgada por tirantes se compara directamente con la imagen del triunfo y la muestra de poder sobre el enemigo cuya cabeza cuelga por los cabellos. Metáfora en la cual los cabellos se convierten en tirantes que sujetan poderosamente la cabeza de Holofernes y ese arco es la mano de Judith que victoriosa la sostiene colgada como símbolo de poder.

2. "ibídem".

3. Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, p.35.

Recordemos como a lo largo de la Historia, en las grandes batallas, el símbolo de la victoria se representaba por el número de cabezas cortadas, que colgadas, empaladas o puestas en picas, mostraban el triunfo sobre el enemigo.

De esta forma Le Corbusier representó la preponderancia de la nueva Rusia, y lo hizo también, por medio de una gran maqueta. Y es, asimismo, con maquetas con lo que se celebraban los triunfos en las grandes batallas o en los grandes cambios históricos. Recordemos las únicas representaciones arquitectónicas de las victorias del rey Sargón, maquetas de las ceremonias de rendición que los feudatarios de la ciudad sometida ofrecen al rey asirio, presentándolas sobre sus manos como tributo y símbolo de sus ciudades en señal de rendición⁴.

Del mismo modo, en las *Pompa Triumphalis* romanas, junto con los tesoros arrebatados al enemigo y los prisioneros capturados, se desfilaba con los modelos tridimensionales portátiles que reproducían las ciudades conquistadas. Appiano relata la entrada triunfal de Julio Cesar en Roma tras las guerras de las Galias: “Llevaron las torres de madera y las maquetas de las ciudades capturadas para ser mostradas”⁵. Andrea Mantegna recrea a Julio Cesar con su séquito cargado de trofeos y maquetas de los edificios importantes de los vencidos y Giulio Romano dibuja el desfile de Escipión el Africano con modelos de las fortalezas vencidas amontonados en un carro durante el desfile triunfal⁶.

Con el tiempo esta costumbre desembocó en celebraciones de otro tipo, como visitas reales o fiestas religiosas, en las que se construían arquitecturas efímeras formando grandes escenografías que decoraban las principales calles de las ciudades, al tiempo que ocultaban el mal estado de algunos barrios⁷.

Pero cuando estas manifestaciones se hicieron más intensas, fue a la hora de la representación de las vanguardias revolucionarias. Tras el imperialismo de los zares, se estableció un sistema democrático, un estado socialista dirigido por el partido Bolchevique. En este ambiente revolucionario las manifestaciones artísticas se centraron en la propaganda revolucionaria y Lenin inaugura el Plan de Propaganda Monumental, encargado, entre otras cosas, de organizar



2 Ley de las 24 horas. Mural Chandigarhd.

4. Marta Úbeda, *El lenguaje del arquitecto*, p. 39.

5. “Ferebantur et lignae turres captarum urbium simulacra preferentes”.

6. Sobre este tema ver: I. Jiménez, “La iconografía del ‘Triunfo de Cesar de Andrea Mantegna’”. *EGA 2*. pp. 181-183.

7. Sobre escenografías efímeras ver: M. C. Cigolini, “Los aspectos lúdicos del dibujo: el proyecto de lo efímero. La escenografía de las fiestas”, *En los límites del reflejo arquitectónico*, pp. 107 – 117.



3 Trabajadores de la construcción transportando una maqueta de uno de los nuevos bloques de viviendas. 14 aniversario de la Revolución.

8. Simón Marchan, "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917 - 1930)". *Summa Artis, Historia General del Arte*. XXXIX, p. 177.

9. E. Chernevich, *Diseño gráfico soviético*. Años veinte, pp. 13 -14.

10. C. Cooke, "Professional diversity and its origins", *AD*. 93. pp. 9 - 14.

concursos para la creación de monumentos revolucionarios⁸. Se celebran festivales revolucionarios con la decoración de plazas y calles con escenografías y maquetas efímeras que sostienen carteles propagandísticos, convirtiendo la ciudad en un símbolo de victoria⁹. Se construyeron monumentos a la III^a Internacional y los trabajadores de la construcción se manifestaban desfilando con maquetas de los nuevos bloques de viviendas para la futura sociedad soviética¹⁰ (Fig. 3).

Porque no debemos olvidar que el proyecto de los Soviets tiene también una gran carga simbólica, o metafórica, con el teatro y la escenografía. Del proyecto de Le Corbusier podemos extraer referencias a las experimentaciones soviéticas en este campo¹¹ pues la arquitectura efímera revolucionaria se puso de manifiesto en las escenografías teatrales rusas.

Ante la imposibilidad de realizar construcciones reales en la post-guerra, el teatro fue el único sector creativo que permitía la síntesis experimental de los "nuevos modos de vida". El teatro se convirtió en el laboratorio donde los decorados jugaban a ser arquitectura y en los que no faltaba la representación monumental, incluso de ciudades¹². Era un campo de experimentación donde explorar con estructuras espaciales y materiales que conducían a un nuevo entorno, con un lenguaje formal constructivista¹³.

Así pues, Le Corbusier en el Palacio de los Soviets utiliza una puesta en escena en la que como él mismo dice: "Para mover a tanta gente, se necesita un fin. Propuse un uso múltiple: tribuna política, porque en definitiva, es el gran 'papá' de los tiempos modernos; allí los oradores podrán oratoriar; a continuación, propuse que hubiera teatro; después desfiles para complacer a todo el mundo; al final, fiestas gimnásticas gigantes ¿Por qué no? Se llega a uno de los límites extremos donde entra en juego el fluido de las multitudes. Obviamente, esto es un poder considerable"¹⁴.

En este punto nos hacemos eco de los estudios de Josefina González sobre la relación de este proyecto con el teatro¹⁵. Referencias al carácter escenográfico, por otro lado tan conocidas por Le Corbusier, estudioso de los grandes teatros y operas de todo el mundo a los que hace referencia y dibuja en sus cuadernos de viaje.

Todas estas analogías simbólicas se manifiestan de un modo más tangible al utilizar un sistema de trabajo que permite analizar directamente la capacidad estructural de la idea. La maqueta permitió, no sólo comprobar la potente organización volumétrica y estructural del conjunto arquitectónico, sino también la utilizó Le Corbusier para experimentar la acústica y la visibilidad del edificio, dado que estos dos aspectos suponían un gran reto por sus grandes dimensiones.

La gran sala con cabida para 15.000 espectadores debía albergar representaciones masivas de 1.500 actores y tenía que disponer de un recorrido que atravesara la sala y permitiera el paso a su través, de masivos desfiles que vendrían desde el exterior. No podría haber escalones, sino rampas y también debía resolverse el gran problema de la visibilidad y la acústica para un espacio tan grande y con tanta concurrencia.

Con la maqueta, Le Corbusier pudo experimentar con la refracción de las ondas sonoras, consiguiendo repartir regularmente la emisión de las mismas. Como resultado, proyectó un techo con forma de concha sonora que repartía el sonido de una forma uniforme por toda la sala pudiendo ser audible por todos los espectadores¹⁶.

Además, el proyecto debería tener otra sala para 6.500 espectadores con fines diversos: reuniones anuales de la IIIª Internacional, representaciones teatrales, conciertos, conferencias, cine,...otras dos salas de 500 personas y otras dos de 200 y, finalmente un lugar para realizar manifestaciones al aire libre para 50.000 personas sobre una plataforma en el vestíbulo de la gran sala.

Con este amplísimo programa, la situación del orador también suponía un gran reto, pues tenía que estar situado en un lugar donde todo el mundo pudiera verle y escucharle. Le Corbusier situó la tribuna del orador en un extremo del edificio de administración con su propia concha sonora que permitiría la amplificación del sonido y así ser escuchado por todos los asistentes.

Pero la situación de la tribuna tampoco es casual, responde a una configuración que podría asociarse también a la teatral y se manifiesta en la relación que se establece entre el orador y la



4 Le Corbusier con la maqueta de su Proyecto para el Palacio de los Soviets.

11. Sobre este tema ver: M. Dabrosky, "Obras tridimensionales. El relieve". *Liubov Popova, 1889 – 1924*, pp. 17 – 19.

12. Como los escenarios al aire libre por su enorme magnitud, para las obras "La Ciudad del Capitalismo" y "La Ciudad del Futuro" de L. Popova y A. Vesnin de 1921.

13. Marta Úbeda, "La arquitectura efímera revolucionaria", *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, p. 236 – 246.

14. Citado por J. González en: "Hilos de teatro; la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931". N7_ "Arquitectura entre concursos". *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla, 2012. p. 78.

15. "ibídem".

16. Le Corbusier, *Œuvre Complète de 1929-1934*, p. 124.



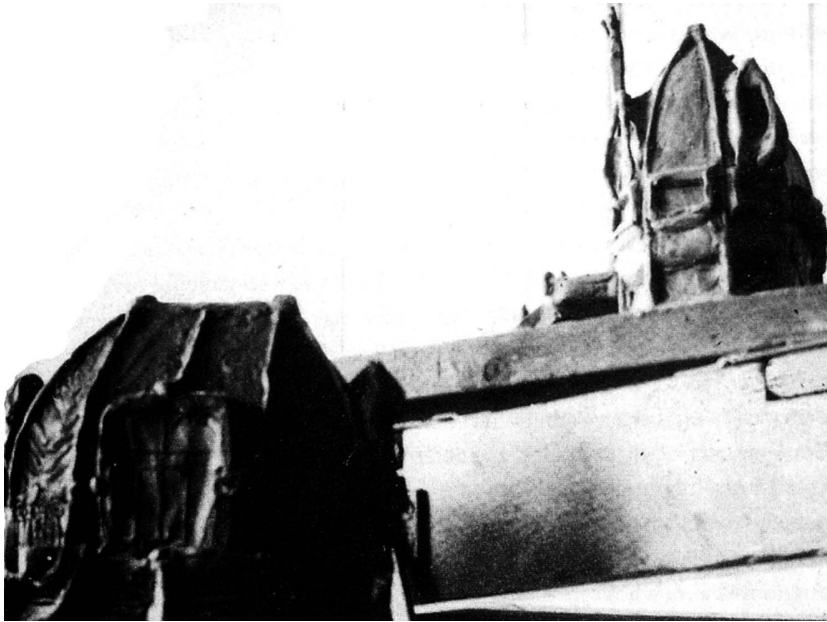
plataforma que servirá de escenario en las grandes manifestaciones y eventos. La unión de estos dos elementos: tribuna y plataforma, se realiza mediante una pasarela que pone en contacto directo al orador con los espectadores, siguiendo un recorrido muy similar al “camino florido” utilizado en el teatro popular japonés; el teatro Kabuki que Le Corbusier interpreta y dispone en su proyecto. En este recorrido, el escenario se amplía por el lado izquierdo del escenario utilizando una plataforma alargada que penetra en el territorio de la audiencia¹⁷.

La referencia de Le Corbusier al teatro Kabuki japonés se debe, a nuestro juicio, a la popularidad que éste alcanzó en Europa a principios del siglo XX, que como afirma J. González: “los europeos encuentran en este elemento un puente entre actor y espectador y se sirven de él para establecer una nueva unidad entre ellos”¹⁸.

Por otro lado, es indicativo explicar la forma que Le Corbusier elige para representar su proyecto, pues no sólo realizó planos y dibujos, también realizó una gran maqueta. Y creemos convincente ver como a la hora de fotografiarse con su proyecto, Le Corbusier

17. “ibídem”. J. González, “op. cit”, p.84.

18. “ibídem”.



elige hacerlo junto a la representación tridimensional de su propuesta (Fig. 4).

Este hecho no llamaría nuestra atención, a no ser por las constantes aseveraciones de Le Corbusier en las que se manifiesta totalmente contrario al uso de maquetas. Su proceso creativo era totalmente intelectual, alejado de cualquier comprobación práctica por medio de modelos tridimensionales. De hecho llegó a criticar vehementemente a los arquitectos que necesitan de su utilización a la hora de crear sus proyectos, tachándoles incluso, de mediocres y faltos de visión espacial. Sin embargo, si analizamos la carrera de Le Corbusier podemos ver cómo él las utilizó sistemáticamente.

Cuando aún firmaba con su nombre familiar, Charles-Eduar Jeanneret, y antes de liderar el Movimiento Moderno, su forma de trabajo era diferente. Recordemos que Le Corbusier comenzó su formación en L'École d'Art de la Chaux – de – Fonds, (Suiza), su ciudad natal. Allí estudió artes aplicadas, dibujo del natural, estudios geométricos... y sus primeros trabajos fueron estucados de casas de estilo vernáculo de la zona.



7 Le Corbusier con la maqueta de la Unidad de Habitación de Marsella.

Su profesor Charles L'Eplattenier reconoció los problemas de vista que tenía Le Corbusier y las dificultades que tendría si se dedicaba a la pintura, por lo que le aconsejó que se dedicara a la arquitectura. Le Corbusier participaba, junto a sus compañeros de los trabajos que L'Eplattenier buscaba y en 1905 participó en la construcción de una vivienda para el fabricante de relojes Louis Fallet. Sería con el dinero ganado en esta empresa con el que Le Corbusier emprendió su "Voyage en Italie", con el fin de visitar todas las arquitecturas importantes del norte de Italia que su profesor le indicó, enviándole sus comentarios e impresiones.

Tras su viaje por Italia, visitó Budapest y Viena y allí recibió los encargos, por medio de L'Eplattenier, de las casas Stotzer y Jacquenet. De estos proyectos no sólo realizó estudios gráficos, sino también modelos tridimensionales. Se trataba de maquetas de barro que él mismo modelaba y fotografiaba para enviárselo como información a su maestro (Fig. 5). Éste recibía los dibujos y las maquetas por correo, se las mostraba a los contratistas y luego enviaba las críticas y sugerencias de vuelta a Viena. Éstas van a ser las primeras maquetas de Le Corbusier, sin embargo, no serán las últimas de su carrera (Fig. 6).

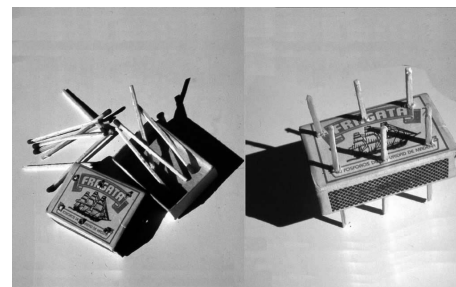
En 1922, una vez instalado en su estudio parisino junto a su primo Pierre Jeanneret, realizará maquetas destinadas a mostrar su arquitectura a ojos no experimentados para percibir el espacio arquitectónico por medio de medios gráficos y también para ser expuestas. Este será el caso de la maqueta de la prototípica Casa Citrohan de 1922, que fue expuesta en el Salón de Otoño de París, y que sirvió para que un convencido observador del modelo, le encargara el proyecto de la barriada de Pesca.

Pero quizá la maqueta más especial que Le Corbusier realizó fue con la que concibió la idea para la casa del Doctor Currutchet en la ciudad de La Plata (Argentina, 1949). El juego de espacios abiertos y cerrados, situados en varios niveles y conectados con rampas y escaleras no era sencillo, así como las cubiertas y los forjados, algunos en voladizo, tampoco eran aspectos fáciles de explicar mediante el sistema tradicional de proyecciones ortogonales. Y más si se tiene en cuenta que Le Corbusier jamás estuvo en La Plata

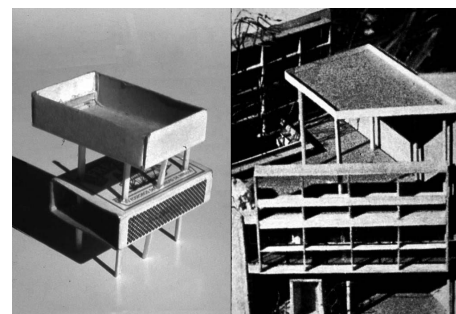
y que el proyecto se realizó por correspondencia. Sin embargo, esta complicada idea fue explicada con gran lucidez por parte de Le Corbusier con una maqueta muy simple. Una maqueta realizada como aclaración ocasional en una mesa de café, tan efímera y sencilla como una caja de cerillas. (Fig. 7) Como relata su acompañante Curatela Manes, escultor platense amigo de Le Corbusier a quién explicaba su proyecto: “Yo estaba en París en el momento en que llegó su pedido, y estaba Le Corbusier tan entusiasmado que con una caja de fósforos explicaba como los pilotis perforaban la caja”, explicando perfectamente su estructura Dom-ino, y en la que, con un simple gesto, de giro sobre el forjado inferior, se obtiene la estructura de la Casa Curutchet” (Fig. 8).

Ésta no es la única vez que Le Corbusier utilizará maquetas para explicar sus proyectos. Aparece fotografiado siempre con los modelos tridimensionales de sus obras. Ante la maqueta de la Unidad de Habitación de Marsella en la que se ve como las distintas unidades de habitación encajan en el bloque. (Fig. 9) Con la maqueta de la Capilla de Peregrinación Notre – Dame – du – Haut en Romchamp (1950). Sujetando la del Pabellón Philips, realizada con alambre y tela. Y finalmente se fotografía con la maqueta del proyecto para el Palacio de los Soviets, donde de forma gráfica explica la organización volumétrica y la capacidad estructural de la idea de su proyecto.

Retomando el tema de fondo de este estudio, a pesar de toda esta carga simbólica de triunfo y victoria, su proyecto no resultó ganador en el concurso, y esto es algo que afectó sobremanera a un Le Corbusier que no estaba acostumbrado al fracaso. Malestar manifestado en varias ocasiones: en su *Obra Completa*, al quejarse del plagio de sus ideas, por parte de los arquitectos ganadores del concurso, refiriéndose concretamente a la copia de la distribución en planta, si bien “enmascarada con el ropaje de los estilos”¹⁹, sobre el criterio del jurado que apoyó a los proyectos academicistas desfavoreciendo las ideas vanguardistas del Movimiento Moderno, y también muestra su enfado cuando no le devuelven la maqueta y se quedan con ella para exponerla. Entre los documentos del proyecto se encuentra una pequeña nota,



8 Maqueta de la primera idea para la Casa Curutchet. [Maqueta y foto de D. Villalobos]



9 Maqueta de la primera idea para la Casa Curutchet. [Maqueta y foto de D. Villalobos]

19. J. González.: “op. cit”, p. 87.



10 Proyecto ganador del concurso.

escrita de su puño y letra, que dice: “Esta maqueta está en Nueva York, robada por el museo”.

Su proyecto fue eliminado en la final del concurso y el proyecto ganador fue el de los rusos Boris Iofan, Vladimir Schuko y Vladimir Gelfreikh, quienes proyectaron un edificio de un estilo neoclásico llamado “gran estilo”, más rotundo que el de Le Corbusier y que simbolizaba de forma más grandilocuente la idea de la Nueva Rusia. Se trataba de un monumental edificio de 415 metros de altura, a modo de faro sobre la ciudad, rematado con una enorme estatua de Lenin de 100 metros de altura, que podría verse desde todo Moscú. (Fig. 10)

Para la realización del proyecto derribaron otro símbolo de la ciudad, la iglesia del Cristo Redentor de Moscú. Destruyeron un símbolo para situar en su lugar otro símbolo nuevo, más bolchevique, más grande, el edificio más alto del mundo de su tiempo. Sin embargo, el inicio de la segunda guerra mundial y concretamente la invasión de Rusia por Alemania, impidió la construcción del proyecto. Sólo quedó el enorme agujero producido por la demolición que se convirtió en una piscina climatizada al aire libre, la piscina Moskvá.

En esta ocasión, al final, no hubo vencedores ni vencidos, ningún proyecto llegó a construirse. Todos estos símbolos: los derribados, los proyectados y los no construidos, se diluyeron entre las gotas de agua de la piscina más grande del mundo.

La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la *Einfühlung*

Daniel Dávila Romano

0. Introducción

La arquitectura construida de Albert Speer se estudia aquí en cuanto objeto capaz de transmitir una información de naturaleza política. Más específicamente: en cuanto que capaz de connotar la política nazi en la totalidad o parte de sus dimensiones.

Este trabajo es un ejercicio de análisis concreto que pretende, indirectamente, plantear e indicar algunas de las posibles salidas a uno de los problemas más importantes de la teoría: cómo la arquitectura se convierte en un significante capaz de transmitir ideas o contenidos ajenos a sí misma. La razón por la que se elige tratar la obra construida de Speer es clara: consideramos su obra como uno de los ejemplos por antonomasia de una obra ligada a un régimen político. No en vano se le conoce a Speer como el “arquitecto de Adolf Hitler” e incluso algunos especialistas se atreven a afirmar que la arquitectura de Speer era más bien la arquitectura de Hitler¹.

Este trabajo se apoyará, en primer lugar, de las aportaciones de la semiótica de la corriente de Peirce, Charles Morris y Umberto Eco. Ello servirá de pauta general pero no exclusiva. En segundo lugar, acudimos a uno de los caminos que está siendo investigado y confirmado, pues deriva de una teoría alemana de finales del siglo XIX, por equipos de neurobiólogos contemporáneos interesados en la arquitectura. En el discurso de este estudio se planteará por dónde podrían dirigirse este tipo de estudios aplicados al caso habida cuenta de los resultados que esos equipos han obtenido en las últimas décadas.

1. “Era la arquitectura de Hitler de principio a fin” Vid. Frederick Spotts, *Hitler y el poder de la estética*, p. 384

Este escrito consta de cinco epígrafes. Los dos primeros tratan sobre las 'partes' que intervienen: la arquitectura de Speer y la política e ideología nazi. La sección tercera explica los conceptos semióticos y semánticos que se van a utilizar para establecer las relaciones entre las dos 'partes', así como unas ideas generales sobre la teoría de la *Einführung*. En la cuarta parte se desarrollará el análisis, que es el núcleo de este trabajo. Por último, en el epígrafe quinto, se ofrecerán algunas conclusiones.

1. La "Arquitectura de Albert Speer" y la "Arquitectura de la Alemania nazi"

La "arquitectura de la Alemania nazi" es toda aquella que se produjo en Alemania entre 1933 y 1945, independientemente del nivel de filiación entre esa obra y el régimen político nacionalsocialista. Cabe distinguir dos géneros internos: aquella arquitectura que permaneció ajena al poder político y aquella que mantuvo relación directa (de enfrentamiento o apoyo) con dicho poder. La obra de Speer pertenece al segundo género y fue defendida por el mismo *Führer*. Sin embargo, no fue la suya la única arquitectura que gozó de ese privilegio ya que la "ideología arquitectónica" de Hitler era más bien selectivamente inclusiva e incluso "esquizofrénicamente ecléctica"².

No es cierto que sólo hubiera una arquitectura aceptada: la de Speer. Así, tampoco es verdad que la obra o estilo de Speer sea equivalente a hablar de la totalidad de la arquitectura alemana de ese periodo. La obra de Speer era la arquitectura del poder político, la arquitectura de la representación del estado. Así como las necesidades de las personas y de las naciones son muy diversas, coexistieron varias tendencias, cada una de ellas con su ideología arquitectónica (con o sin pretensión de que ésta estuviera conectada en sus postulados disciplinares con la ideología política). Es famosa la batalla gremial de los arquitectos del momento por establecer su ideología arquitectónica como la más adecuada para la representación del Tercer Reich.

Por un lado estaban los tradicionalistas, generalmente ultraconservadores y seguidores directos de los principios del germanismo del *Blut und Boden*. Probablemente el mayor

2. Keneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 218.

exponente de esta ideología tradicionalista sea Paul Schultze-Naumburg³, que publicó en 1928 el libro *Kunst und Rasse* en el que se pretende explicar las conexiones entre la raza y el arte y cómo una pérdida de la raza supone una pérdida artística. A pesar de que Schultze-Naumburg debería haber sido, por principios ideológicos a nivel político, el que produjera la arquitectura nazi por excelencia, la realidad fue muy distinta. Hitler lo eliminó del panorama arquitectónico de primera línea por considerar su obra como una imitación poco inteligente del pasado.

También participaron en esta lucha por hacer de su *maniera* la arquitectura de la época los modernos; como eran los pretendidos defensores de la mecanización e industrialización: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Herbert Rimpl, Paul Bonatz, Ernst Neufert, etc.

Frederic Spotts ha demostrado en su libro *Hitler y el poder de la estética*, que el Führer tenía una ideología arquitectónica compleja. Ya en 1935, en una sesión cultural de la convención del partido, Hitler señaló varios principios de la arquitectura que defendía. Entre todos ellos cabe desatacar tres: que la construcción moderna ha de utilizar materiales modernos (vidrio, hormigón, acero, etcétera), que los edificios se han de tener un aspecto adecuado a su función y tipo (público o privado) y que la arquitectura debe ser la expresión de la grandeza de Alemania⁴.

No es cierto que Hitler ni la Alemania nazi despreciara la arquitectura moderna, lo que sí es cierto es que no toleraban la aplicación de esta arquitectura allí donde no fuera adecuada por decoro. Así lo demuestra lo que dijo Hitler a Speer en 1943 en una visita a una fábrica construida con acero y vidrio:

“¿Ve esta fachada de más de trescientos metros de largo? Sus proporciones son perfectas. Lo que ve responde a las diversas exigencias impuestas por aquellos que gobiernan el foro de un partido. Allí, el estilo Dórico encarna el Nuevo Orden; aquí, lo adecuado es la solución técnica. Pero si aparece uno de estos que se dan en llamar arquitectos modernos y pretenden construir viviendas o ayuntamientos al estilo de una fábrica, entonces diré: No entiende nada. Eso no es moderno. Es de mal gusto...”⁵.

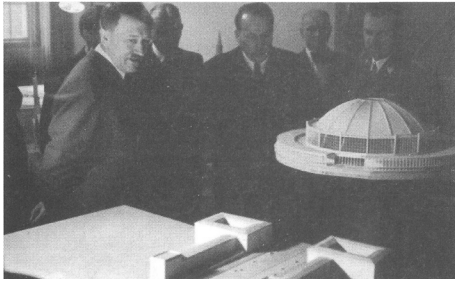


1 Heinkel-Werke (1937) en Oranienburg de Herbert Rimpl con un Heinkel HE 111. La imagen no podría tener referencias más cercanas al Movimiento Moderno. [Herbert Rimpl (1902-1978) de Jo Sollich, 2013, p. 52]

3. Jose-Manuel García Roig, *Tres arquitectos del periodo guillermino. Herрман Muthesius. Paul Schultze-Naumburg. Paul Mebes.*

4. Adolf Hitler “Art and Politics” en *Liberty, Art, Nationhood: Three Addresses Delivered at the Seventh National Socialist Congress*, Naumberg, 1935.

5. Albert Speer, *Spandau*, p.174



2 Maqueta de la estación ferroviaria central de Munich de Paul Bonatz. [Hitler y el poder de la estética de Frederic Spotts, 2011, pp. 457]

Esta cita pone de manifiesto que Hitler era receptivo a ciertos planteamientos de la Bauhaus. A pesar de que la historia que nos han contado sea otra, hubo arquitectura moderna y de algunos discípulos de la Bauhaus en la Alemania nazi: la Heinkel-Werke (1937) en Oranienburg⁶ de Herbert Rimpl (Fig. 1), los puentes de Paul Bonatz o las estaciones de servicio de las autopistas (entre las que se han encontrado dos proyectos de Mies)⁷.

También, cabe desatacar el proyecto de la estación ferroviaria central para Munich, proyectada también por Bonatz, y de la que Hitler llegó a decir que sería “un monumento a la tecnología de nuestro siglo” (Fig. 2). Más aún, el mayor experto en el proyecto de industrializar y racionalizar la arquitectura del momento fue Ernst Neufert y que su texto *Bauordnungslehre* (1943) se produjo con el apoyo y colaboración de Albert Speer. El asunto de la producción industrializada de la arquitectura empezó a ser un tema cada vez más importante conforme se acercaba el final de la guerra y se suponía un proceso de regeneración en la que se esperaba sería necesario construir con gran velocidad. El mismo Hitler defendió en 1942⁸ la urgencia de eliminar el trabajo manual en la edificación, con objeto de acelerar la construcción. No es cierto que la arquitectura moderna ni sus pretendidos principios estuvieran prohibidos en Alemania, lo que sí es cierto es que todo ello quedaba circunscrito a una serie de usos, porque no se consideraba decoroso para ciertas necesidades del país.

La arquitectura de Albert Speer no era la única producción auspiciada por el nazismo, como se ha indicado. Sí es cierto que fue la obra de Speer la que determinó el estilo predominante en los edificios más importantes y visibles de Alemania. Ello fue así porque se consideraba que era el estilo más pertinente de cara a representar aquellos aspectos de la nación que debían ser mostrados, como veremos.

La obra de Speer se caracteriza por la uniformidad, regularidad geométrica, carencia de ambigüedad en su carácter, el tamaño y monumentalidad, la simetría, así como por el uso de materiales nobles de procedencia alemana, el estudio minucioso de los detalles (ventanas, puertas, etc.) y por estar proyectada para producir un

6. Herbert Rimpl, *Architektuyr-konzern unter göring und Albert Speer*.

7. Frederic Spotts, op. Cit., p. 481.

8. Adolf Hitler “Dritter Führerlass” en Ana Teut, *Architektur im Dritten Reich*, p. 262.

efecto muy concreto en los usuarios: el miedo ante aquellos que no pertenecen al grupo y el orgullo a aquellos que sí pertenecen al Volk. A pesar de todo ello el estilo de Speer mantiene grandes semejanzas con obras contemporáneas en otros países como la Reserva Federal de Washington (1935-37) o el mausoleo de Mustafa Kemal Atatürk (1942-53). No deja de ser paradójico que se produzcan semejanzas formales sin que supongan semejanzas en los significados.

2. Ideología y política real nazi

La política nazi no puede ser resumida en dos líneas, ni en rótulos tan cerrados como: el Holocausto. El exterminio de los judíos fue el “Crimen contra la Humanidad” que hizo posible el juicio de los vencedores en Núremberg hacia los dirigentes nazis y, sin duda, la primera idea que se nos viene a la cabeza al pensar en ese periodo. Sin embargo, una empresa tan enorme no se gestó inmediatamente en 1933, cuando Hitler tomó el poder absoluto tras el incendio del Reichstag, sino que la nación y los propios nazis no fueron capaces de concebir la “Solución Final” hasta 1939. En el ínterin, se produjo todo un proceso horrible a la par que impresionante: la eliminación de la cualidad de ciudadanos a una parte de los alemanes; a los judíos primero y, más tarde, a los gitanos. “La Idea” nazi era muy sencilla, y ya había sido expuesta, precozmente, por Hitler en *Mi Lucha*:

- Existen tres tipos de razas: fundadoras, conservadoras y destructoras.
- Alemania perdió la Primera Guerra Mundial a causa del enemigo interno: los judíos desleales.
- “La pérdida de la pureza racial frustra por siempre el destino de una raza”⁹.

Por todo ello, el mayor problema de Alemania era que la ‘raza aria’ perdiera su pureza, porque todos los males procedían de la mezcla con otras razas que suponían inferiores.

Antes de seguir es necesario aclarar dos palabras alemanas: Volk y Rasse. Ambas expresiones, cuando se circunscriben al ámbito



3 Cartel publicitario alemán “Wir stehen nicht allein” (“No estamos solos”). Se compara a el ideario racista nazi con ciertas política semejantes en Estados Unidos desde 1919 o en Dinamarca desde 1929, etc. El cartel es de julio de 1933, Hitler era ya Canciller desde enero de ese mismo año y la Leyes racistas de Núremberg están todavía por llegar. Este tipo de publicidad abrió el camino a un racismo institucional creciente que condujo al Holocausto. [La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich de Claudia Koonz, p. 138]

9. Adolf Hitler, *Mi Lucha*, pp. 139-152.

nazi, se traducen al español por “Raza”. Sin embargo, ello no es del todo exacto. *Volk* era el término que los nazis utilizaban para referirse al pueblo alemán ario en una promesa de igualdad interna en la que la comunidad se caracterizaba por un ideario común. El enemigo estaba fuera del *Volk*. *Rasse* es un concepto que se suponía que estaba fundamentado en experiencias empíricas y datos objetivos de naturaleza biológica. Los nazis lo utilizaban para referirse a los ‘otros’, a los que no estaban en el *Volk*. Fue Walter Gross uno de los más interesados en encontrar esas supuestas diferencias biológicas entre los arios y los judíos para que el sistema de selección y segregación fuera infalible y estuviera fundamentado científicamente. A los tres años de investigación tuvo que reconocer que este tipo de estudios no conducían a nada concluyente. Así, cuando tuvo que definirse lo que era un “judío” (Leyes raciales de Núremberg, 15 de septiembre de 1935), se acudió a la genealogía. El judío quedaría definido como todo aquel que tuviera más de dos abuelos judíos (tres o cuatro); a los cuales se les reconocía por los apellidos y las costumbres (religión, alimentación, origen, etcétera). “La idea” estaba directamente ligada con la formación de un imperio que habría de dominar, por simple demostración de su valía étnica, el mundo. La eliminación de la categoría de ciudadanos a los judíos y gitanos era entendida, por el resto de alemanes, como una simple acto protección de la nación. Es preciso indicar, por otra parte, que las políticas raciales eran habituales en Europa y Estados Unidos en los años treinta y no en vano la publicidad alemana de estas políticas dejaba muy claro que “No estamos solos” (Fig. 3).

Como dice Claudia Koonz en *La conciencia nazi*: “Lo único que diferenciaba los programas de ‘mejora étnica’ nazis respecto del resto no era su filosofía, sino su magnitud”¹⁰.

Si cabe hacer un resumen, llevado a lo mínimo, de lo que fue la política nazi sería la de un poder absoluto centrado en la figura personal de Hitler en la que toda decisión estaba tomada en función de una ‘Idea’: devolver a la Alemania aria el lugar político que le corresponde en el mundo por su naturaleza étnica. La arquitectura será en este plan un elemento de representación escenográfica importantísimo y la pregunta a responder aquí es: ¿cómo se

10. Claudia Koonz, *La conciencia nazi*, p.129.

manifiesta en la arquitectura todo este proyecto político? ¿Puede la arquitectura de Speer considerarse como la representación arquitectónica de toda esta ideología política que condujo al Holocausto o solamente de una parte del complejo proyecto?.

3. Vías de estudio de la significación de la arquitectura

Como se indicó en la introducción, contemplamos dos perspectivas posibles para analizar los procesos de denotación y connotación de la obra arquitectónica. En primer lugar, la aplicación directa de los conceptos de la semántica como teoría de los signos. La segunda vía es la derivada de la teoría de la empatía; especialmente tras los descubrimientos neurobiológicos recientes.

3.1. La semántica de Peirce

Ferdinand de Saussure explicó que la semiología puede concebirse como “una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y, por consiguiente de la psicología general. [...] Ella nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los rigen”¹¹. La semiología de Saussure sería el equivalente a la semiótica de Peirce, aunque sólo se puede decir eso siendo muy grosero. La realidad es que ambas teorías tienen grandes puntos de diferenciación. Por una parte, la semiología de Saussure exige la participación de un emisor y un receptor. No cabe la posibilidad de un receptor sin un emisor intencionado. Este problema se supera si se aplica la semiótica de Peirce, ya que asume la dificultad. Umberto Eco hace especial hincapié en este punto.

“... en la definición de Saussure los signos ‘expresan ideas’, o sea, expresan las ideas de un emisor, que las comunica a un destinatario. En la perspectiva de Peirce, la tríada semiótica puede aplicarse igualmente a fenómenos que carecen de emisor. Tales son, por ejemplo, los fenómenos naturales que un destinatario humano interpreta como síntomas (aceleración del pulso, síntoma de fiebre para el médico). Por lo tanto, la definición de Peirce incluye en el dominio de la semiótica

11. Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, p. 42-43.

unos fenómenos que en el ámbito de Saussure quedarían excluidos y con ello resuelve una objeción que se ha formulado con frecuencia a la aventura semiótica. Admitir los síntomas como procesos semióticos no significa desconvenacionalizar la semiótica para interpretarla como una teoría del lenguaje de Dios o del Ser. Solamente quiere decir que existen convenciones interpretativas (y en consecuencia, códigos) incluso en la manera en que intentamos descifrar los fenómenos naturales, como si fueran signos que comunican algo”¹².

Morris establece que todo proceso de significación requiere: un vehículo sígnico (significante), un *designatum* (significado) y un interpretante¹³. Morris propone tres “dimensiones” de la semiótica, de las que interesa, a efectos de este trabajo, la semántica, encargada de las relaciones entre significantes y significados.

Más importante para este trabajo es que mientras para Saussure las relaciones entre significante y significado son siempre de tipo convencional, aleatorias; Peirce establece tres tipos de signos en función de dicha relación: los símbolos, iconos e índices. Por razones de espacio, hay que acudir directamente a las definiciones (matizadas) de Eco.

Por símbolo se entiende un signo cuyo significante mantiene una relación con su significado fruto de un convenio social: paloma blanca como símbolo de la paz.

El icono se ha considerado siempre como signo no convencional en cuanto se le supone que su significante está motivado por semejanzas (figuración) con la realidad a la que se refiere: los retratos, los diagramas, etc. Eco se muestra muy crítico y convincente respecto al carácter no convencional del icono y tras largas argumentaciones en *La estructura ausente* propone que los iconos son signos motivados (no son arbitrarios), pero la motivación procede de un convenio de naturaleza gráfica. Un ejemplo que utiliza Eco: dibujar unas hélices de un helicóptero en movimiento como varias líneas que se cortan entre sí es un convenio gráfico que los niños tardan en aprender. No es cierto, por tanto, que este significante (el dibujo del helicóptero) sea un icono en el sentido de que sea algo carente de convención alguna y cuyo significado

12. Umberto Eco, *La estructura ausente*, pp.34-35.

13. Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, p. 27.

se reconoce directamente sin el conocimiento de un determinado código, de figuración.

En el caso del índice se mantiene una relación entre significante y significado de tipo causal: huella de un animal en la arena en tanto que indica que pasó por allí, de qué especie era, su estatura etcétera.

3.2. La teoría de la *Einfühlung* tras el descubrimiento de las neuronas espejo

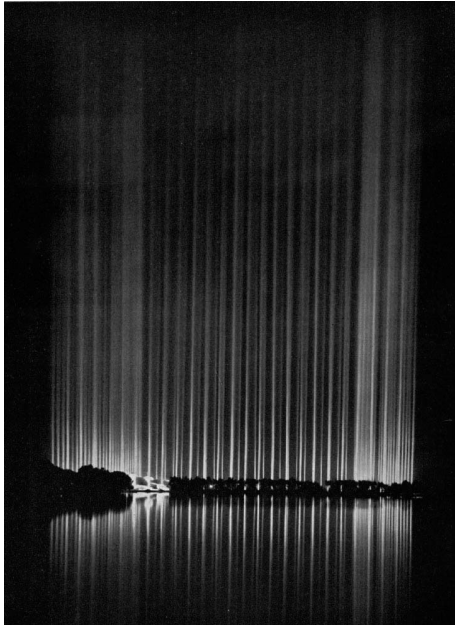
Las personas empatizamos con los objetos y con otras personas, esta es la tesis de la teoría de la *Einfühlung*. Harry Francis Mallgrave ha prestado especial atención a esta teoría porque parece que algunos descubrimientos neurobiológicos, concretamente el de las neuronas espejo en Parma a mediados de la década de 1990, están ofreciendo un sustento científico a la teoría de Robert Vischer.

“La teoría de la *Einfühlung* carecía a principios del siglo XX de las bases científicas que explicaran o demostraran de forma definitiva cómo es que ‘sentimos’ o nos proyectamos nosotros mismos emocionalmente en otras personas o, más aun, en los objetos de nuestro entorno construido [...] con la introducción de la tecnología de la neuroimagen se está empezando a proveer a esta teoría de una base científica”¹⁴.

Así como los macacos que participaron en el experimento de Parma activaban las mismas partes del cerebro cuando hacen una actividad que cuando la ven hacer por otros; a los humanos nos sucede lo mismo: empatizamos con otros sujetos y con los objetos que nos rodean.

Parece que puede plantearse, al menos como hipótesis, que tenga sentido que esta teoría puede ser de gran utilidad para interpretar lo que puedan significar ciertas obras de arquitectura en la medida en que su diseño participa de ciertas características de algunas expresiones humanas prototípicas.

14. Harry Francis Mallgrave, *Architecture and embodiment*, p. 133.



4 Los haces de luz se manifiestan al otro lado del lago, camino al centro de Núremberg, como doblemente.

4. El problema de la relación entre la arquitectura y lo que ella implica en el caso de Speer

Es momento de pasar al análisis de las obras de Speer para tratar de encontrar y explicar qué elementos y cómo connotan las ideas políticas del Nacionalsocialismo. Los análisis que siguen no son exhaustivos ni definitivos, pero sí tratan de acudir a algunas de las cuestiones más importantes de cada obra.

4.1. Licht-Dom · Catedral de la Luz (1937)

“Durante los actos nocturnos [dice Speer], los miles de banderas de todos los grupos locales de Alemania debían colocarse tras los altos muros del Zeppelinfeld y, a una voz de mando, se ‘derramarían’ en diez columnas a través de sendas calles abiertas entre los funcionarios del Partido; las banderas y las brillantes águilas que las coronaban serían iluminadas por diez potentes reflectores, con lo que se podría conseguir un efecto impresionante. No contento con esto, y como había tenido ocasión de ver nuestros reflectores antiaéreos, cuyo haz de luz ascendía varios kilómetros, pedí a Hitler 130 [...] La impresión superó con mucho lo que había imaginado. Los ciento treinta haces de luz claramente delimitados, colocados alrededor del Zeppelinfeld sólo a doce metros uno de otro, resultaban visibles hasta una altura de seis a ocho metros, y allí se difuminaban en una gran superficie luminosa. El conjunto daba la impresión de un espacio gigantesco en el que los distintos haces parecían tremendos pilares de unos muros exteriores infinitamente altos. Una nube surcaba de vez en cuando la corona de luz y añadía un efecto surrealista al grandioso efecto”¹⁵.

Un análisis semiótico puede ofrecer relaciones semánticas entre la arquitectura y otros campos (política, religión), pero ello no es necesariamente así dado que hay análisis semánticos dentro del propio campo de la arquitectura. Speer nos pone un ejemplo en la descripción citada: los haces de luz parecían tremendos pilares infinitamente altos. En este caso, los haces de luz son el significante de una idea: columna o pilar. La relación entre el pilar, como categoría o concepto, con el haz de luz es, siguiendo a Peirce,

15. Albert Speer, *Memorias*, p. 109-110.

16. Definición de “columna” de la RAE, 22ª edición.

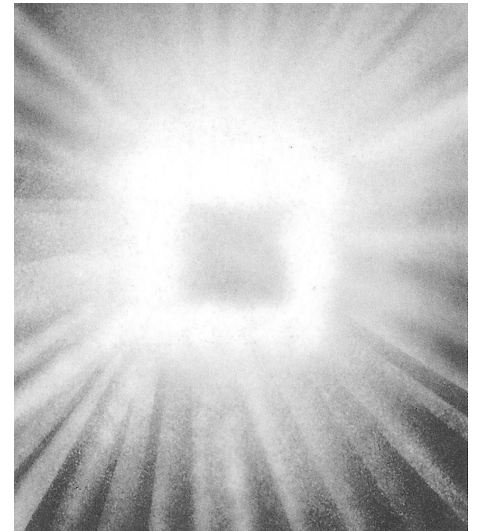
17. Evangelio según San Juan, *La Biblia*, 8.12.

icónica ya que tienen semejanzas figurativas: soportes verticales de gran altura respecto de su sección transversal¹⁶. Sin embargo, esta relación semántica de tipo icónica entre un haz de luz y una columna no conduce a establecer relaciones de la arquitectura con otros campos.

La catedral de la luz tiene un evidente carácter religioso, pero ¿cómo explicar esa relación? Por una parte, en Occidente, la luz es símbolo de Jesús de Nazaret en cuanto que atestiguado por Dios: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida”¹⁷. Aquí la luz se utiliza para delimitar y sacralizar un espacio en el que contener al Volk alemán mediante el uso de un icono (la luz de los reflectores en cuanto que semejantes a la luz de las catedrales góticas y, en última instancia, a luz de Cristo) de un símbolo culturalmente establecido. Pero el carácter deliberadamente religioso también se manifiesta por la altura del espacio que se está delimitando, como bien explicaba este fenómeno Eco:

“... en el siglo pasado, se ha producido un fenómeno típico de la historia del arte, por el cual en una época determinada todo un código (un estilo artístico, una manera, un ‘modo de formar’, con independencia de las connotaciones de sus manifestaciones particulares) connota una ideología (a la que estaba adherido en su origen o en el momento de su afirmación más característica). De esta manera, se ha producido una identificación ‘estilo gótico = religiosidad’, identificación que sin duda se apoyaba en otros sistemas de connotaciones precedentes tales como ‘dirección vertical = elevación del alma a Dios’¹⁸ y ‘contraste entre la luz que atraviesa los vitrales y las naves en penumbra = misticismo’¹⁹.”

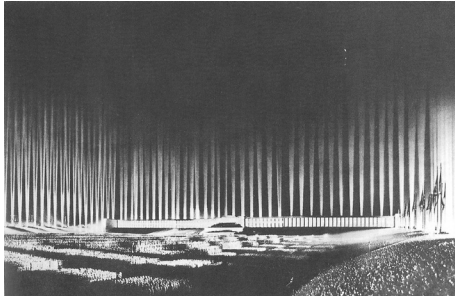
En efecto, la verticalidad sigue siendo en Europa un símbolo, menos potente que en el s. XIX, de lo religioso y la divinidad, algo que fue directamente aplicado en la Catedral de la luz. Sin embargo, en esta reunión del Volk de 1937 en Núremberg los haces de luz hacia el infinito en el cielo y el menos infinito producido por el reflejo de los haces en el lago *Grosser Dutzendteich* no sólo hace alusión a una cuestión de religiosidad general. Los haces de luz doblemente infinitos bien pueden considerarse iconos de la cadena infinita de la



5 Visión en escorzo de los haces de luz desde el interior. Las columnas de luz terminan uniéndose formando una corona o aro a determinada altura, más connotaciones de tipo religioso. [Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, 2013, p. 175]

18. Para algunos el carácter Católico del gótico no es fruto del convenio, sino de una unión sustancial entre ese estilo y los principios del Catolicismo. El ejemplo más claro es Augustus Northmore Welby Pugin: *The true principles of pointed or Christian architecture: set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott* (1841) y *Contrasts, or, A parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day: shewing the present decay of taste* (1836). Sin embargo, Pugin no demuestra esa unión más que con razonamientos genéricos sobre la verdad en arquitectura y el catolicismo que no demuestran, en modo alguno, su tesis.

19. Umberto Eco, op. cit., p.345.



6 Visión de todo el espacio desde las gradas de la esquina sur. [Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, 2013, p. 175]

sangre del pueblo alemán ario. Así como los ciudadanos alemanes puros no son más que el eslabón presente de una cadena infinita, los haces de luz y los cañones que los producen (situados en el mismo plano de la tierra sobre el que está el pueblo alemán) no son más que iconos de esa creencia religiosa (dado que no hubo demostración científica alguna) de que los allí reunidos formaban parte de la raza destinada a dominar el mundo por mil años siempre que se mantuvieran puros.

Otro aspecto interesante es la dimensión de esta obra y lo que ello implica. El *Zeppelinfeld* encierra un espacio de 290 x 312 metros y tenía una capacidad suficiente para que desfilaran 90.000 personas y sentar a 124.000 personas entre la grada principal y las restantes. Speer afirmó (en 1978) en prólogo del libro de Léon Krier: *Albert Speer Architecture 1932-1942* que las dimensiones de sus obras eran el efecto inmediato de las necesidades políticas prácticas.

“El propio estilo de las actividades del Movimiento condujo a la elaboración de un marco arquitectónico que permitiera la reunión de más de 100.000 personas. A causa del propio tamaño del lugar, la arquitectura iba a tener un impacto de gran alcance. El programa político de esos edificios dictaba su magnitud, como, por ejemplo, el *Zeppelinfeld*, el *Märzfeld* y el *Nuremberg Stadium*”²⁰.

Estas reuniones multitudinarias del Nacionalsocialismo condujo a unas obras de arquitectura de grandes dimensiones. El razonamiento sobre la enormidad de las obra no acaba aquí, ya que estas, en cuanto que proyectadas para albergar multitudes, pasan a ser índices de los propios actos políticos del Tercer Reich y su naturaleza. Son índices porque mantienen una relación de causalidad con los propios actos, específicamente en lo relativo a las necesidades de espacio, pero también en otros aspectos como el utilitario.

4.2. Deutscher Pavillon auf der Weltausstellung 1937 · Pabellón alemán de la Exposición Internacional de París de 1937

Cuenta Speer en sus *Memorias* que cuando estaba haciendo este proyecto para la exposición Internacional de París (Fig. 7),

20. Albert Speer, “Foreword” en Léon Krier, *Albert Speer*, p. 213 y 214.



7 Exposición Internacional de París 1937. El pabellón alemán frente al soviético. [www.wikipedia.org, consultada el 26 de julio de 2014]

su máxima preocupación era el pabellón soviético que tendría enfrente. Por razones que no vienen al caso, supo que los soviéticos iban a construir un pabellón con unas estatuas enormes haciendo como si se abalanzaran hacia el pabellón alemán. Speer decidió entonces proyectar una torre infranqueable. Una torre-fuerte que se mostrara no sólo segura ante los ataques, sino superior y tranquila. Speer proyectó un pabellón neoclásico, severo, alto (más que el soviético). Para mayor claridad del mensaje colocó sobre la torre un águila que miraba hacia abajo a las colosales figuras que pretenderían asediarla.

Probablemente en este caso, la mejor forma de explicar por qué se hacen estas interpretaciones de las obras arquitectónicas indicadas sea por la vía de la empatía. Si, como dicen los experimentos neurobiológicos sobre las neuronas espejo, (que siguen y confirman las tradicionales teorías de la *Einfühlung*), somos capaces de empatizar no sólo con otros seres humanos sino, también, con los objetos, es posible que si se puede establecer una semejanza entre el carácter de los dos pabellones y los gestos de



8 Fotos de los pabellones y comparación con dos de las poses practicadas por Hitler. [www.wikipedia.org, consultada el 26 de julio de 2014]

21. Mal entendido no solo por la traslación simbólica del águila de la legión al imperio romano, sino porque, as su vez, el imperio romano puede decirse que era un “imperio generador” mientras que el imperio del Tercer Reich era, sin lugar a dudas, un “imperio depredador”. Vid. <http://www.filosofia.org/mon/cub/dt001.htm> Acceso el 25 de julio de 2014.

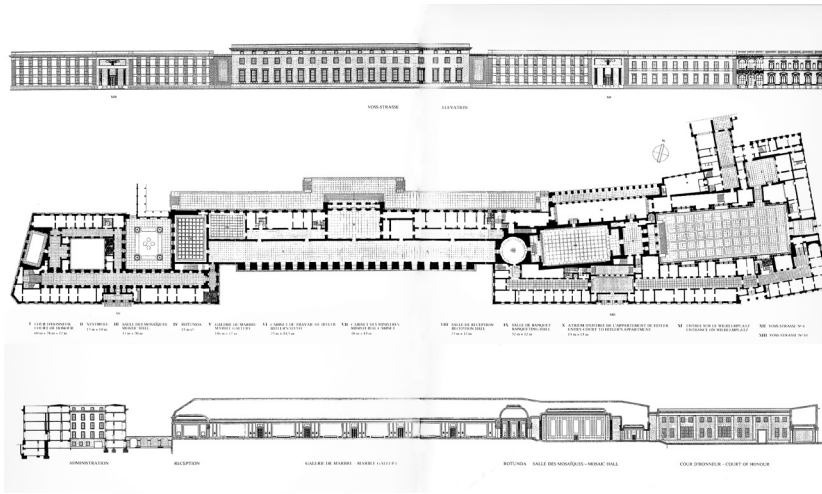
una persona, podamos establecer un significado al carácter de las obras por semejanza al significado reconocible de los gestos de una persona. Podrían ponerse decenas de imágenes, pero hemos seleccionado dos de Hitler en sus prácticas de oratoria (Fig. 8). Si nos fijamos en la fotografía de la derecha, Hitler se muestra con aspecto guerrero, enérgico, atacante. Está en posición de conquista. La semejanza con las colosales figuras es directa. Por otra parte, la imagen de Hitler de la izquierda se nos manifiesta (es un código que reconocemos inmediatamente) como una persona superior, nos mira tranquilo, dominando la situación, señalando, con una mano en el bolsillo: controla todo y desprecia al contrario. Da igual qué hagamos, no parece que le preocupemos. Si a eso le sumamos una posición espacial elevada, las semejanzas con el águila del pabellón alemán son muy amplias.

Bien puede decirse que, independientemente del estilo o del agrado que nos produzca, Speer consiguió hacer una obra que manifestaba una pretendida superioridad respecto a su futuro mayor enemigo.

Aparte, el águila que aparece en todas las obras de Speer, es un icono de un símbolo romano. El águila romana fue símbolo por antonomasia de la legión a partir de la reforma de Cayo Mario hacia el 104 a.C. A pesar de que el Imperio Romano comenzó en 27 a.C. con Augusto (*Imperator Caesar Divi filius Augustus*), el águila de la legión romana se ha considerado, vulgarmente, como el símbolo del Imperio Romano. Así, al tomar el águila de Roma, los nazis estaban produciendo iconos de un símbolo mal entendido²¹ pero que operaba a la perfección. Como se ve en este ejemplo, la arquitectura, como hecho complejo, consta de multitud de partes que pueden ser analizadas desde una u otra perspectiva según sea pertinente.

4.3. Die Neue Reichskanzlei • La Nueva Cancillería (1938)

“Aquí [dijo Hitler] soy el representante del pueblo alemán. Y cuando reciba a alguien en la Cancillería del Reich, no será Adolf Hitler como particular el que reciba al visitante, sino el Führer de la nación alemana. Por consiguiente, no soy yo quien



9 Alzado, planta y sección de la Nueva Cancillería. El tamaño y los materiales de este edificio lo convierten en una obra que representa el poder alemán. [Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, 2013, pp. 128-129]

lo acoge, sino Alemania a través de mí. Por eso quiero que las salas estén a la altura de este cometido”²².

La función principal de la Cancillería (Fig. 9 y 10) es la de albergar los encuentros de representación de Alemania. En su cometido distintivo y esencial, los usuarios de este edificio no entran como hombres sino como personas que representan naciones. De esta manera, la grandeza del edificio (en el sentido de enormidad, dignidad y poder) del edificio es significativa de la grandeza de la nación. En este caso se trata de un índice, pues la relación entre el significativo y significado es de naturaleza causal: sólo una nación organizada, con gran capacidad de trabajo es capaz de construir un edificio de este tipo.

Aparte del águila imperial aparecen en esta obra otros iconos (como la figura en marquetería del sable casi desenfundado (un icono de un índice) que hay en la mesa de Hitler, justo enfrente de las sillas que ofrecía a sus invitados. El sable, arma blanca, casi desenfundado es índice de la batalla y del poder que otorga la ley del más fuerte. Por ofrecer un último ejemplo de interpretación semántica de este edificio, recuerda Speer:

“A Hitler le gustó especialmente la larga caminata que los invitados oficiales y diplomáticos tendrían que dar en el futuro

22. Albert Speer, *Memorias*, p. 216.



10 Cancillería del Tercer Reich, Sala de los Mosaicos, 1938 (37 x 20 metros). [Albert Speer. *Architecture 1932-1942*, 2013, p. 143]

para llegar hasta la sala de recepción. No compartía mis reparos respecto del pulido del suelo de mármol [...] Deben moverse como diplomáticos, pero sobre un suelo resbaladizo”²³.

Que Hitler disfrutara de la idea de hacer caminar a los diplomáticos de manera claramente inestable no era un juego infantil sino un hecho representativo, era un indicio de que esas personas en cuanto que representantes de otras naciones debían tambalearse ante Alemania.

5. Conclusiones

La obra de Albert Speer consiguió expresar algunos de los principios de la ideología y política nazi con gran habilidad: la riqueza y poder de Alemania y su pueblo, la idea del *Volk* como pueblo dominante, el tipo de reuniones y actividades del partido, etcétera. Es preciso insistir, sin embargo, en que quizá no todos los aspectos de la ideología puedan ser ‘leídos’ en las obras de Speer.

No cabe duda de que este trabajo es un mero *excursus* sobre el tema, y que, como primera aproximación, no puede ofrecer conclusiones definitivas. Sin embargo, es preciso plantear una cuestión clave para el fundamento de las críticas históricas a la arquitectura de Albert Speer: ¿Connota, y cómo, su obra civil y monumental (no sus colaboraciones en Auschwitz que sólo fueron conocidas tras su muerte y que tan celosamente se encargó de que no llegaran a saberse por parte del tribunal de Núremberg) directamente el Holocausto?

Sin lugar a dudas la respuesta de Léon Krier para la primera etapa de su arquitectura (propriadamente clásica, antes de la preocupación de Hitler por introducir la industria en la construcción) sería que no, la obra inicial de Speer permanece ajena a cualquier tipo de referencia directa al Holocausto. Hasta donde nosotros llegamos, la pregunta ha de quedar abierta hasta que estudios más minuciosos se atrevan a responderla. Por el momento, de lo que no cabe duda es de que la obra de Speer connota varios de los principios políticos del nazismo, como muestran los análisis planteados.

23. Albert Speer, op. cit., p. 214.

El Palacio de todos, una utopía libertaria española

Salvador Mata Pérez

El arte

con el que tú sueñas
está siempre muerto.

Los palacios no tienen vida.

Viven los árboles-
viven los animales-

pero los palacios no viven.

Paul Scheerbart

“El palacio muerto, un sueño arquitectónico”

1902 Immer muting!.

1. Introducción

La literatura utópica perteneciente al mundo obrero-libertario, de fuerte carga simbólica producida en Europa a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es reflejo de una transformación cultural profunda equivalente a la que para la clase burguesa supuso el fenómeno de la Ilustración en el siglo XVIII. Encontramos pues en esta nueva narrativa que será considerada por algunos críticos como de “para-literatura”, la participación de escritores de base ajenos a los canales culturales al uso, y más en concreto en el caso español las novelas utópicas son publicadas por personajes con oficios tan peculiares como el de abaniquero o a menudo vinculados a las imprentas como tipógrafos y cajistas, quizás por el anhelo de pensar que con el acceso al texto escrito se podría llegar a una nueva concepción del mundo y una nueva dinámica del conocimiento.



1 “Proudhon et ses enfants” 1865 Museo del Petit-Palais. Paris. Gustave Courbet.



2 "Infamias sociales" de Camille Pissarro, 1890.

Por otro lado durante todo el siglo XIX es bien cierto que las ideas anarquistas-libertarias ejercieron en Europa una importante influencia no sólo sobre el mundo obrero, sino también en los medios artísticos y literarios. Es curioso constatar como por ejemplo P. Joseph Proudhon, hijo de un campesino francés, que trabajó en su juventud también en una imprenta de tipógrafo y formado autodidácticamente, acabará siendo aceptado como un "filósofo social", bien considerado por artistas tan importantes como Gustave Courbet, Georges Seurat, Camille Pissarro, o Paul Signac, llegando a ser traducido y divulgado en España por Pi y Margall.

Muchos de estos artistas y escritores europeos estuvieron vinculados durante años a los movimientos revolucionarios aunque llegasen a alcanzar un relativo éxito social. En 1890 Camille Pissarro, uno de los fundadores del impresionismo y maestro de Cezanne y Gauguin, realiza para sus sobrinos una colección de 28 dibujos a plumilla que poco tienen que ver con su pintura, pero que suponen una especie de manifiesto en contra de las desigualdades sociales del momento. Titulado "turpitudes sociales" el álbum recoge una serie de imágenes críticas que recuerdan las de Daumier referidas al abuso sobre los asalariados, la religión, los patronos, el dinero, la Bolsa, etc. estando simbolizada la esperanza por una escena de barricadas y un dibujo en el que un anciano contempla la salida del sol, nimbada por las letras de la palabra "anarquía".

Será Paul Signac, otro pintor neo impresionista coetáneo de Seurat, y perteneciente al círculo social de Pissarro (fue testigo de su boda) y de H. Gimard (vivió en una de sus casas), quien nos proporcionará una versión actualizada de la imagen del anhelado paraíso, con una importante carga propagandística del tema libertario. La obra titulada en origen "En el tiempo de la anarquía" fue cambiada más tarde ante las críticas recibidas por el de "En el tiempo de la armonía" y describe una escena que recuerda los antecedentes pictóricos de la idea del paraíso, representando un grupo de personas en plena naturaleza al borde del mar y parcialmente vestidos, que toman los frutos de los árboles.

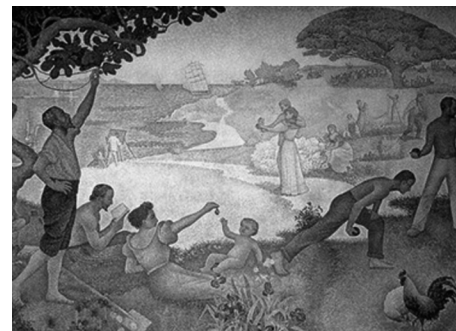
En España la difusión de revistas y novelas de carácter libertario eran entendidas por sus autores como una forma de cambio en la

sociedad y pretendían romper de alguna manera el aislamiento social y cultural de la clase obrera, de forma que se llegará a acuñar el término de “literatura obrerista” según la definición de José L. Lunas y Pujals a fin de englobar un número amplio de publicaciones del género. Los autores “mayores” a su vez recogerán también con frecuencia en sus escritos el mito libertario no exento de cierta ironía como sería el caso de un personaje, identificado por Pío Baroja en su famosa novela la “Aurora Roja” con el apodo “el libertario,” en razón de su carácter ilustrado y por ser colaborador de un periódico del mismo nombre¹. Queda claro que el genial escritor guipuzcoano, conocía la existencia de Joseph Déjacque, personaje del que hablaremos a continuación y que está considerado como el propagador o acaso inventor del término “libertaire”.

2. El humanisferio. Primera utopía libertaria

M. Joseph Déjacque, nacido en algún lugar desconocido de Francia hacia 1821, con una agitada vida que arranca de los primeros brotes revolucionarios europeos, obrero y decorador especializado en el papel pintado, es un personaje cuya vida personifica el sentimiento revolucionario de las primeras revueltas parisinas de junio de 1848. Huido a Inglaterra, publica en Jersey entre 1852 y 1853 “La cuestión revolucionaria”, para exilarse más tarde en los Estados Unidos en un enclave francófono tradicionalmente esclavista como Nueva Orleans, y será allí donde entre 1856 y 1859 escriba en francés su famosa novela utópica: “L’Humanisphère, Utopie anarchique”, pero no encuentra editor y se traslada a Nueva York, donde la edita en 27 entregas, desde el 9 de junio de 1858 hasta el 4 de febrero de 1861², en una publicación propia destinada a la comunidad francófona: “Le Libertaire”.

La posición de Déjacque respecto de la utopía paradisíaca queda acreditada según Cappelletti desde su cosmovisión hilozoísta del mundo³ y eso le sitúa en un ateísmo militante que más tarde heredarán los ideólogos marxistas, de manera que cuando el pintor-empapelador aborda la descripción física de su utopía, se posiciona con los profetas milenaristas y ubica el Humanisferio en el año 2.858, mil años después de su primer folleto, recreando

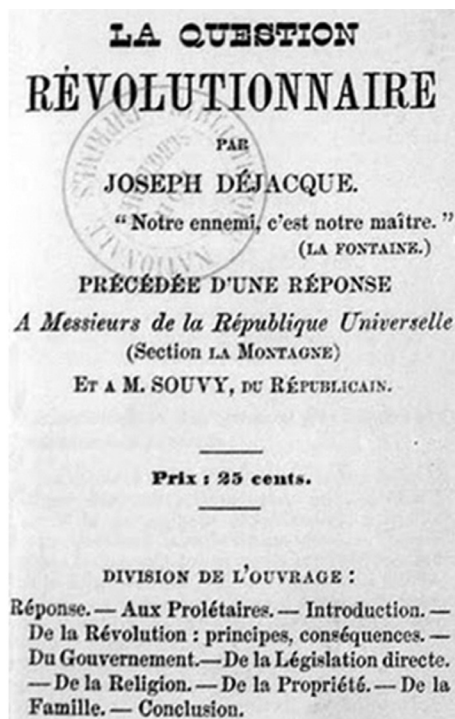


3 Paul Signac. “Au temps d’harmonie” (1895). Hôtel de Ville, Montreuil (Paris).

1. .. “se sentaron debajo de un emparrado y siguieron hablando. El que hablaba con Juan era hombre ilustrado, que había vivido en Francia, en Bélgica y viajado por América. Solía escribir en un periódico anarquista, en donde firmaba :Libertario y por este apodo se lo conocía “... cifr. de Pío Baroja: “La Aurora Roja”.

2. La obra fue publicada por primera vez en forma de libro en Bruselas en 1899 con un texto incompleto de 191 páginas en la “Bibliothèque des Temps Nouveaux”, nº 14 por Eliseo Reclus.

3. .. una especie de hilozoísmo, sustentado con elemental argumentación, parece en efecto, constituir el trasfondo filosófico de sus ideas sociales. Para los humanisferianos “toda materia está animada; no creen en la dualidad del alma y el cuerpo, no reconocen sino la unidad de la sustancia; sólo que esa sustancia adquiere mil y mil formas, es más o menos grosera, mas o menos depurada, más o menos sólida u mas o menos volatilizada ... Nota 9 en A.J. Cappelletti: “El Pensamiento Utopico, siglos XVIII-XIX”, p. 112.



4 Portada de "La cuestión revolucionaria" (1852-3) de Joseph Dèjacque.

4. Ibd. p. 67.

5. J.I.Hittorff, autor también de la Gare du Nord (1861) construye en París en 1852 el llamado en origen Cirque Napoleón, en el que lleva a cabo un alarde estructural en el que eliminará el pilar central de un gran anillo poligonal de veinte lados para permitir una mejor visión del escenario escalonado. En 1852 Hittorff hizo una arriesgada propuesta de un Palacio de la Industria para la Exposición Universal de París de 1855, intentando superar el alarde estructural de la de Londres de cuatro años atrás, pero finalmente su propuesta no es aceptada por el futuro príncipe-emperador Napoleón III que opta por una solución clasicista.

una vez más el mito de la naturaleza sometida, símbolo de la convivencia entre animales y el hombre:

"...canoas aéreas, remeros aéreos atraviesan a vuelo de pájaro esta libre pajarera humana; van y vienen, entran y salen; se persiguen o se cruzan en sus caprichosas evoluciones. Aquí son las mariposas multicolores las que revolotean de flor en flor, allá pájaros de zonas ecuatoriales que retozan con toda libertad (...) los niños se divierten sobre las praderas con los cabritos y los leones, vueltos animales domésticos civilizados, y se sirven de ellos como de caballitos para montarlos o enjaezarlos a sus carretillas..."⁴.

En lo concerniente a la arquitectura, Dèjacque persiste como buena parte de los utopistas del período en recrear su mundo ideal en París, con un prototipo recurrente como es el de la gran cúpula de hierro y cristal, y la alusión al modelo espacial del gran circo; recurso utilizado años atrás sin esa concepción megalómana del sistema asambleario por reconocidos arquitectos parisinos⁵, será un tipo utilizado con frecuencia en muchos palacios comunales posteriores:

"...Una arquitectura grandiosa y elegante, como nada de lo que hoy existe podría dar el croquis, ha reemplazado las mezquinas proporciones y las pobrezas del estilo de los edificios de los civilizados.... Una construcción colosal elevada sobre cimientos de granito y de mármol, sus pilares de fundición son de un espesor y de una altura prodigiosos. Bajo su cúpula de hierro, recortada aquí y allá, como un encaje, sobre un fondo de cristal, un millón de paseantes pueden reunirse sin estar molestos..."⁶.

Como puede comprobarse en el texto precedente Dèjacque abunda en su descripción en la utilización de los nuevos materiales de la época: hierro fundido, cristal, grandes fundaciones, mármol, etc..., pero sorprende que a pesar de la distancia en el tiempo, es más bien parco en los avances tecnológicos incorporados a la nueva civilización, ya que los únicos que cita en su texto son los tranvías y los aeroplanos, olvidando que la puesta en escena de su utopía se produce mil años después del momento en el que la escribe, y demostrando con ello, como comenta Cappelletti en el

prólogo a la edición que hemos manejado, “que su imaginación no tiene un vuelo sublime”⁷ comparada con algunas utopías anteriores como la de Bacon o con los contenidos fantásticos de las novelas de su coetáneo Julio Verne.

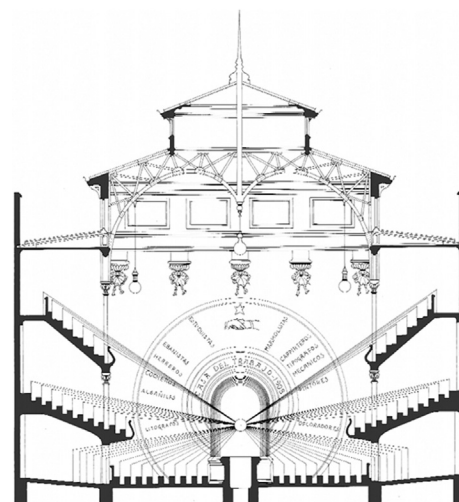
En las descripciones arquitectónicas insiste Dèjacque en su condición “aristocrática”:

“opulentos paños penden a lo largo de las arcadas que, del lado interno, están abiertas sobre el circo, y del externo, cerradas a la intemperie de las estaciones por una muralla de cristal. En el interior, columnas, formando balcón corrido, soportan en su parte superior un entablamiento almenado en plataforma o terraza, como una fortaleza o palomar, y dejan paso, por estas aberturas arquitecturales, a los visitantes que descienden o suben a ella por medio de un balcón móvil, que se eleva o baja a la menor presión...”

Es precisamente en la concepción de lo que serían los espacios comunales o asamblearios donde el autor del Humanisferio hace una pirueta desde su declarado ateísmo y la añoranza de la idea del templo, llegando Dèjacque a inventarse un “nuevo palacio”, el Cyclideón:

“...Este monumento, del que traté de dar el esbozo, es el palacio o, por mejor decir, el templo de las artes y de las ciencias, algo, en la sociedad ulterior, como el capitolio y el foro en la sociedad anterior. Es el punto central a donde van a terminar todos los rayos de un círculo y de donde se expanden en seguida a todos los puntos de la circunferencia. Se llama el Cyclideón, es decir: “lugar consagrado al círculo de las ideas” y, por consiguiente, a todo lo que es el producto de estas ideas; es el altar del culto social, la iglesia anárquica de la humanidad utopista...”

Encontraremos más tarde una referencia palmaria al modelo simbólico descrito, incluida su “consagración” en el frontispicio de la Casa del Trabajo de Madrid, donde se recoge el emblema de la fraternidad sobre un gran círculo radiado con la rotulación de los diferentes oficios.



5 Sección del salón de actos de la “Casa del Trabajo de Madrid”, proyecto del arquitecto Mauricio Jalvo, (1908).

6. Dej. Op.cit. p.64

7. A.J. Cappelletti: “El Pensamiento Utopico, siglos XVIII-XIX”, p. 112.

6 Diferentes traducciones de la obra de Edward Bellamy "Looking Backward" publicada en España con el nombre de "Cien años después" o "El año 2000".



3. Tres utopías libertarias españolas

Según acredita el profesor Pérez de la Dehesa en su estudio sobre la novela utópica española⁸, el último tercio del siglo XIX contempló un nuevo florecimiento del género, siendo uno de los autores más traducidos William Morris, con "Noticias de ninguna parte" y Edward Bellamy con "Looking Backward", que apareció por primera vez en 1898 en Madrid bajo el título "Cien años después", para reeditarse a continuación con el título de "El año 2000".

El cotejo de las portadas de las diferentes tiradas, es un reflejo de la preocupación de los editores españoles en la búsqueda de una imagen idealizada del futuro, que van desde la recreación paradisíaca que venimos comentado, a la de las nuevas tecnologías y avances arquitectónicos que son mostrados paternalmente en alguna de las versiones, en las que el personaje del doctor Leete enseña a Julián West, el viajero en el tiempo, una renovada ciudad de Boston desde una terraza tal como comenta Francisco José Súnser⁹:

"...el panorama que se presenta ante nuestro asombrado bostoniano es idílico, la ciudad sucia y desordenada que conocía se ha convertido en una esmerada urbanización de amplios espacios y aire limpio. Ya no hay pobres ni ricos, ya no hay sobreproducción ni especulación y todos los productos y servicios se dan y prestan dentro de un plan bien estudiado y mejor organizado..."

8. R. Pérez de la Dehesa, : "La novela utópica en España". Departament of Spanish and Portuguese University of Berkeley. California. Fuente : AIH Actas IV _CVC.(1971)

9. F.J. Suñer Iglesias, y J. E. Leon Alcalde: comentarios a "Life in the year 2000 A. D."

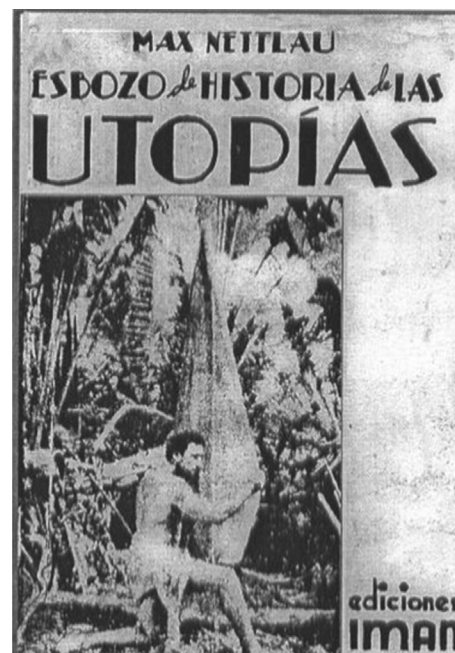
Boston, el símbolo del poder económico y financiero se presenta así como un revisado modelo idílico de vida.

Otros estudios de Clara E. Lida, del mismo Pérez de la Dehesa y otros autores han venido a demostrar sobradamente el interés de esta literatura que llenaba por esos años buena parte del “universo lector” de la clase obrera española con relatos de ensoñaciones y anticipaciones urbanas y arquitectónicas, ensayos doctrinales, cuentos, narraciones noveladas, o poemas, con una fuerte carga simbólica, todo ello englobado en aquello que se ha considerado por algunos autores como “nuevas utopías” o de “literatura de anticipación” por otros¹⁰.

Será en un enclave de fuerte raigambre libertaria-anarquista como el área catalana, y en concreto en el “Centro de Amigos de Reus”, donde arrancará la celebración del Primer Certamen Socialista en 1885, para convocarse luego el segundo en la propia capital Barcelona, el 10 de noviembre de 1889. Las dos convocatorias de estos mal llamados “certámenes socialistas”, puesto que realmente se trataba de convenciones abiertas a cualquier tipo de organización obrera, suponen según L. G. Tovar¹¹ la aportación ideológica y cultural más sólida de finales de siglo y nos servirán de punto de partida para el estudio de las utopías-noveladas más interesantes según nuestro criterio de la producción española de estos años y de las que hablaremos a continuación, si bien otros autores las han clasificado como de “subcultura anarquista”¹².

3.1. Pensativo

De la treintena de trabajos presentados al primer certamen socialista procedentes de Portugal, Francia Estados Unidos y España (dos de ellos en catalán), la mayor parte de ellos serán aportaciones al género ensayístico, de fuerte contenido social, filosófico y fundamentalmente ideológico, sorprendiendo primero la admisión y luego el premio a la narración utópica “Pensativo” de Juan Serrano Oteiza, un abaniquero nacido en Madrid, vinculado en origen al republicanismo y que evolucionó más tarde hacia el libertarismo.



7 Edición argentina de Esbozo de la Historia de las Utopías, de Max Nettlau publicada por IMAN, Buenos Aires en 1934.

10. Este tipo de literatura ha tenido detractores y propagandistas contando entre los segundos con la obra del historiador vienés Max Nettlau que escribe en 1924 “Esbozo de Historia de las Utopías” hasta el momento el trabajo más exhaustivo y documentado sobre el género.

11. L. Gomez Tovar, y J. Paniagua: “Utopías libertarias españolas. Siglos XIX-XX”, pag. 14.

12. M. Morales Muñoz: “La subcultura anarquista en España: el primer certamen socialista (1885)” , pp.47-60.

Serrano Oteiza, de formación autodidacta, había desarrollado antes proyectos doctrinales sobre modelos de sociedad futura, publicando en 1881 en la "Revista Social", de la que más tarde sería director (alcanzando tiradas de 20.000 ejemplares), una serie de artículos titulados "El municipio del porvenir", que bien pudieron ser el antecedente de la novela "Pensativo" presentada al Certamen. La obra, a pesar de su carácter novelado y nada panfletario, es valorada y calificada por el jurado como de "fondo revolucionario", puesto que recoge el espíritu propagandístico declarado por la entidad convocante.

Pero el hecho distintivo que identifica a "Pensativo" frente a otras utopías es doble. En primer lugar el autor define el momento en que se produce la acción como de su tiempo, es decir de aquel período que hemos identificado con la capacidad de incorporar "lapsos tan desiguales como la etapa revolucionaria de 1868 y la Restauración de 1875" con la aportación de la figura del "hombre nuevo" encarnado en este caso en el protagonista, Luis Sandoval (Pensativo), y es en esta condición de "relato de su tiempo" donde se puede establecer un interesante paralelismo por ejemplo con las propuestas fourieristas gaditanas.

En segundo lugar nuestro abaniquero es muy concreto en la ubicación geográfica de su utopía:

"...hay un rinconcito de España, un ameno y feracísimo valle, que goza de un excelente clima y está regado por un caudaloso río que, deseando acumular más belleza en aquel envidiado sitio, tiene en su término varios saltos de agua elaborados y preparados por la misma naturaleza..."

En "Pensativo" el anhelado paraíso existe y está identificado, pero es necesaria su transformación mediante la educación integral de sus habitantes, (preocupación sistemática del movimiento obrero-libertario), que con la mediación de este "hombre nuevo", explotarán adecuadamente los recursos agrícolas y mineros existentes mediante la construcción de centrales eléctricas, fábricas, hospitales y ferrocarriles; pero sobre todo con la escuela "el palacio de todos"), de esta manera el pequeño valle se transformará en el símbolo de un nuevo paraíso sobre la tierra¹³.

13. M. Elíade: "Paraíso y Utopía: Geografía mítica y Escatológica" en: M. Frank: "Utopías y Pensamiento Utópico," cifr. en M. Morales Muñoz: "La subcultura anarquista en España: el primer certamen socialista (1885)" , p. 56.

Serrano Oteiza articula su relato sobre la base de la corta vida del protagonista, un ensimismado joven de 14 años, como se desprende de su sobrenombre, antaño habitante del pequeño valle que, animado por un indiano local retornado, emigrará al nuevo mundo, donde emprenderá un viaje iniciático en lo cultural y lo filosófico, conocerá en Cuba a trabajadores franceses que le enseñarán “el idioma de Proudhon” y tendrá como preceptores a diversos maestros entre quienes figura un príncipe ruso (en alusión al revolucionario conde Kropotkin), que le instruirá y le preparará su vuelta al punto de partida para dar curso a su proyecto utópico, apoyado esencialmente en la idea de la educación integral, de manera que su primer emprendimiento será una obra que a los vecinos del Valle les sorprenderá por su escala y grandiosidad:

“...las gentes del Valle se preguntaban para qué necesitaba el Sr. Sandoval un palacio tan grande al juzgar por las dimensiones y extensión de las zanjas abiertas para los cimientos del edificio, pero ninguno se atrevía a preguntárselo... y llegó un día que el Palacio, así llamado por las gentes, estaba a punto de terminarse, tenía unas dimensiones grandísimas, tanto que según Mariona (la madre del protagonista) “cabían en él cómodamente todos los vecinos del valle...”

La sorpresa llegará cuando Sandoval declarará el uso final al que se destinara el “nuevo palacio”:

“...el asombro de los vecinos llegó al colmo: ...el Palacio no era para habitarle su dueño ¡Rareza igual ! ¿Para qué pues lo había construido ? Que contenían aquellas cajas que carretas y mas carretas traían casi todos los días ?...

- ¿Para quién es ese palacio señor?

- Para todos.

- Bien cabemos, pero como han venido esos señores que lo habitan y no paran de llegar carretas y más carretas conduciendo cajones de todos los tamaños estamos todos confusos; ... porque la verdad creímos que Vd. lo edificaba para habitarlo para su uso particular...

- Afortunadamente no soy tan soberbio. Un edificio de esas dimensiones para el servicio de un solo hombre, sería un insulto a sus semejantes. Ese Palacio es simplemente la Escuela del Valle y esos forasteros son los profesores de la Escuela...”

Serrano Oteiza es bastante moderado en sus concepciones arquitectónicas y a diferencia de algunos otros autores como el mismo Dèjacque, no incorpora descripciones grandilocuentes ni fantasías tecnológicas o constructivas, simplemente se limita a comentar que la terminación del Palacio ... “se llevo a cabo hasta en los menores detalles decorativos, con sencillez y buen gusto...”¹⁴.

En noviembre de 1889 se celebrará en Barcelona el segundo Certamen Socialista a instancia entre otros convocantes del grupo bilbaíno “Mártires de Chicago” para conmemorar la llamada revuelta de Haymarket de dos años atrás. El Ateneo Obrero de Tarrasa propone a su vez a los posibles participantes una “novelita filosófica o cuadro imaginativo o descriptivo de costumbres en plena anarquía o de la sociedad del porvenir”. De los 63 trabajos presentados al certamen nos interesa destacar dos: La nueva utopía, del topógrafo Ricardo Mella, ganadora del concurso, y El siglo de oro, firmada por el alfarero María Burgués que obtiene un accésit¹⁵.

3.2. La Nueva Utopía

Ricardo Mella, autor de “la Nueva Utopía”, considerado como uno de los principales teóricos del anarquismo español, casado con una hija de Juan Serrano Oteiza, y colaborador de la Revista Social de la que su suegro es director en esos años, había participado ya activamente en el primer certamen con un tema de debate permanente en las filas libertarias sobre la “diferencia entre el comunismo y el colectivismo”, de manera que en la primera parte de la obra desarrolla, siguiendo un esquema ya consolidado del relato utópico desde Bacon, un contenido mayoritariamente teórico-reformador que va desde la revisión de los descubrimientos de Galileo, Copérnico o Newton, pasando por el cristianismo para llegar a los últimos movimientos democráticos.

14. Para la consulta del texto de Pensativo hemos manejado el texto incorporado en Gomez Tovar, y J. Paniagua: *“Utopías libertarias españolas. Siglos XIX-XX”*.

15. M. Morales Muñoz: *“El segundo certamen socialista 1889; notas para un centenario”*. pp.381-395.

En lo que se refiere a la ubicación geográfica del relato, parte de un esquema parecido al de Pensativo, situando la acción en un pequeño pueblo cántabro, pero a diferencia de la obra escrita por su suegro, en este caso anticipa una idea más próxima al concepto de distopía, es decir la recreación de un nuevo orden después de un colapso del sistema, posicionándose con las que años más tarde serán las anti-utopías más célebres de siglo XX como “Nosotros” (1921) del ruso exiliado en Gran Bretaña Yevgueni Ivánovich Zamyatin, “Un mundo Feliz” de Aldus Huxley o la más tardía de “1984” escrita por George Orwell en 1949.

A diferencia de Pensativo el relato ahora incluye pocos personajes y nunca con la trama familiar por medio, planteando un modo de vida apoyado en un nuevo orden moral y laboral, de manera que la educación y la medicina eran gratuitas e “impartidas por trabajadores científicos o artísticos”, con lo que las desigualdades sociales habrían desaparecido.

En lo que respecta a la arquitectura el autor de Nueva Utopía sí entra en descripciones urbanísticas, constructivas y tecnológicas:

“...Los caracteres distintivos de la gran ciudad son el hierro y la fuerza eléctrica aplicada pródigamente a todas las combinaciones maravillosas de la mecánica. El amontonamiento de las viviendas, la lóbreguez de las habitaciones, el reducido espacio y el acotamiento de las alcobas, el inmundo contubernio del basurero y la cocina, el dormitorio y el comedor; la caprichosa alineación de las calles, todos los restos del sistema antiguo han desaparecido en absoluto de la “Nueva Utopía”. En su lugar se han levantado grandes edificios perfectamente alineados, separados por pequeños jardines, donde juegan alegremente los niños de la vecindad...”¹⁶.

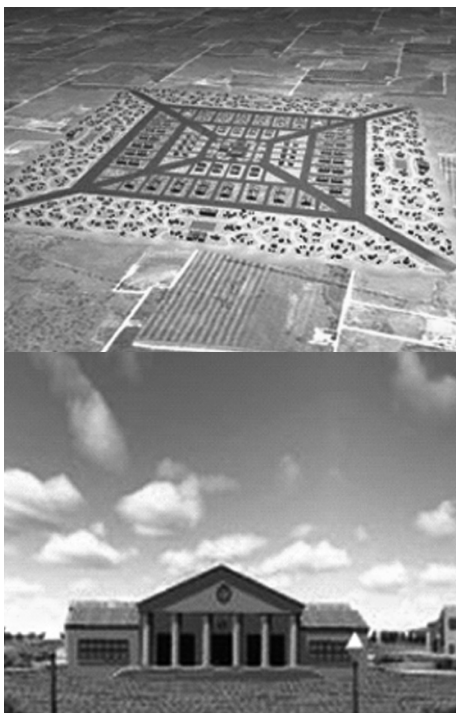
El hecho de que un ideólogo como Mella ponga el acento en condiciones arquitectónicas y urbanísticas básicas sobre temas como la vivienda digna y su planificación, confirma el nuevo papel que los libertarios conceden a la arquitectura:

“...una parte de la ciudad está dedicada exclusivamente a las viviendas y al otro lado se ven tan sólo inmensas fábricas, talleres, granjas de labor en las afueras, grandiosos mercados, conjunto



8 “La Nueva Utopía”, collage de Paula Presa con prólogo escrito de Pablo Mata Rodríguez.2012

16. Gomez Tovar, y J. Paniagua: “Utopías libertarias españolas. Siglos XIX-XX” pp.122.



9 Recreación el artista plástico Ricardo Pons basada en *La Ciudad Anarquista Americana*, una obra prácticamente desconocida que Pierre Quiroule escribió en 1914.

hermoso y grandilocuente de todas aquellas manifestaciones de la actividad humana, del trabajo. Los edificios dedicados a viviendas satisfacen a todas las prescripciones de la higiene y de la ciencia: espacio suficiente, aire y luz abundante, agua por doquier, surtidores eléctricos para los servicios mecánicos, e ingeniosísimos aparatos de calefacción, limpieza y seguridad. Las escaleras han desaparecido, y en su lugar sencillos y magníficos ascensores prestan automáticamente sus servicios a todos los vecinos. La piedra o el ladrillo y el hierro han desterrado a la madera. La máquina ha suprimido el servicio doméstico: cada uno puede servirse a sí mismo sin molestia. La separación de los edificios por medio de jardines ha anulado los efectos insanos de la aglomeración de las grandes ciudades. Todo es nuevo, bello, magnífico. Los ascensores y la maquinaria para las tareas domésticas más desagradables consiguieron dulcificar la vida...¹⁷.

Encontraremos una referencia directa a lo que podría denominarse germen de los palacios obreros, dotados de una multiplicidad de funciones que conllevará ese programa inédito, cuando el autor de Nueva Utopía habla del “Centro local de relaciones y negocios”, que adjetiva de “casa de todos”, término que utilizarán igualmente socialistas y católicos más tarde:

“... el Centro local de relaciones y negocios es lo que pudiera llamarse una inmensa casa de todos. Lo forman extensos salones para reuniones públicas, un gran patio para avisos y noticias de interés general o particular y varias habitaciones para oficinas...” y concluye:

“...las diferencias no existen: el palacio y la cabaña se han fundido en el edificio moderno prescrito por la ciencia...”¹⁸.

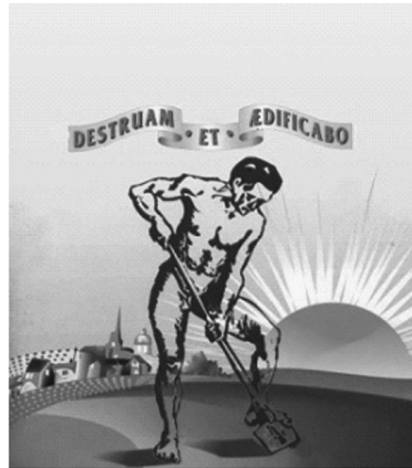
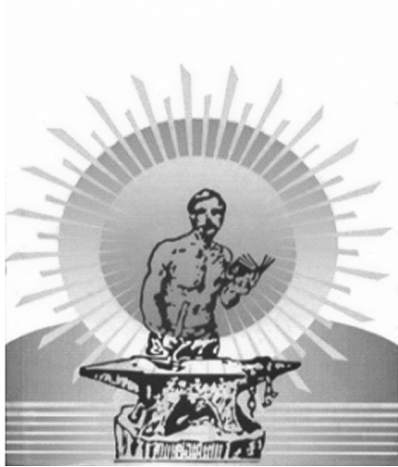
3.3. El Siglo de Oro

La novela utópica “El siglo de oro” premiada con un accésit al tema V, es obra del artesano Marià Burguès Serra, nacido en Sabadell e hijo de otro terrisser (alfarero) .

A pesar de su rimbombante título, “El siglo de Oro” es una “pequeña historia” que aborda una temática muy distinta de las

17. Ibd. p.123.

18. Ibd. p.124.



10 Portadas de "Utopías libertarias españolas. Siglos XIX-XX." De Ediciones Tuero. Madrid 2001. Luis Gómez Tovar y Javier Paniagua.

dos anteriores, adentrándose en el universo intimista de sus dos únicos personajes, la pareja de Camelia y Denuedo, de vacaciones en "Costa Sur Iberia" a orillas del mar en "una ciudad formada por chalets con jardín contruidos de acero y cristal, dotados de teléfono que transmite la imagen"... en donde se abordarán desde una perspectiva naturista, temas como el amor libre, la emancipación de la mujer, o la relación amorosa desde la igualdad (cambio de pareja); antecedentes todos ellos de lo que sería más tarde el pujante movimiento feminista catalán, del que nuestro alfarero se nos aparece como un insospechado precursor.

La novela recoge también una sutil referencia al mito paradisíaco cuando el autor alude al padre del nuevo compañero de la protagonista, Liber Jauno, de quien dice que "había alcanzado la edad de 167 años", afirmando que si bien la muerte no ha desaparecido en este nuevo "Siglo de Oro", sí se ha superado el dolor y el sufrimiento, describiendo cómo incluso la cremación de los posibles restos humanos retornarán al medio físico en una suerte de hilozoísmo, principio ya establecido por Dèjacque en su Humanisferio.

Pero donde el relato sorprende dada la poca entidad de la obra (doce páginas), es precisamente en lo concerniente a los contenidos arquitectónicos y constructivos que se posicionan como medio de

expresión de un modelo de sociedad avanzada apoyada en nuevas tecnologías, que se manifestarán tanto en los sistemas de transporte (velocípedos eléctricos o aeróstatos que volaban a 600 metros de altura) como en el uso de los nuevos materiales: acero y cristal, reconociéndose a este último además de sus cualidades físicas concretas una condición “moral”.

El alfarero es explícito respecto de las bondades del material cuando describe el lugar elegido para sus vacaciones:

“...entraron en el edificio, cuya arquitectura nueva con nada podía compararse, pues se empleaban materiales cuya principal base era el cristal y el acero bruñido, preparado de cierta manera que no se oxidaba...”¹⁹.

La idea del “palacio” se transformará en el símbolo recurrente, casi obsesivo, que Burgués repite reiteradamente desde el inicio de la obra: “el peristilo del Palacio Estación Aérea”, un “palacio particular por su forma”, el “Palacio de la Infancia” o el “Palacio Universidad de Ciencias” cuando Camelia la protagonista quiere concebir una niña y necesita información sobre “generación humana”²⁰.

Conclusiones

Con “el Siglo de Oro” terminamos este breve recorrido por el género de literatura de anticipación de carácter utópico en el ámbito español, donde hemos reflexionado en razón precisamente de su naturaleza escrita sobre el espacio representado, con la intención de destacar la “construcción simbólica” de esos espacios de reunión y representación. Esta producción literaria traspasará la frontera del siglo XIX y se incorporará decididamente a la modernidad del siglo siguiente en que se cambiarán viajes y ensoñaciones por despertares sociales y la utopía del “palacio de todos” se reafirmará entonces como una anticipación de la historia futura, para a continuación abandonar su carácter simbólico y devenir en práctica social aliada con el impulso revolucionario. Años más tarde la ideación utópica se apartará del terreno de la literatura para situarse principalmente en las prácticas políticas y sociales, del lado de lo real o de lo que aspira a serlo.

19. Ibd. p. 143.

20. Ibd. p. 146.

Torres de Babel

El declive del contenedor residencial

Yolanda Martínez Domingo

El urbanismo moderno de comienzos del siglo XX, como alternativa a la ciudad tradicional, donde las calles y las plazas rompen la masa habitada constituyendo espacios públicos, propone un orden abierto para generar un nuevo modelo urbano en el que el objeto arquitectónico es el principal responsable de la forma de la urbe. La ciudad se convierte en un juego de llenos y vacíos en la que el espacio libre es lo que queda entre estos sólidos, el terreno no ocupado por una combinación más o menos equilibrada de bloques elevados del suelo, generalmente viviendas, que en pro de una sociedad idealmente sana, buscan una orientación solar racional. Estos objetos, exageradamente separados, abstractos contenedores de vidas anónimas, nadan en un vacío continuo no proyectado; el fondo sin rellenar que calificamos indistintamente como zona verde, a menudo sin ninguna cualidad urbana. En el libro *Ciudad Collage*, Rowe y Koetter expresaron su preocupación por estos espacios residuales en los que se acumulan sin medida construcciones aisladas de todo tipo. Cuando el proyecto urbano se centra en los objetos el espacio sin ocupar entre ellos es el que sale perdiendo y “la prístina ciudad de la liberación, se vuelve cada día más inadecuada con un crecimiento adulterado y omnívoro”¹.

El contenedor residencial y en particular los conjuntos de promoción pública, destinados a alojar a la población de rentas más bajas, han sido las víctimas propicias de esta desilusión. Las viviendas en contraste con los edificios públicos, tradicionalmente han formado parte de una infraestructura inconsciente de la trama urbana y cuando ésta se ha convertido en motivo de diseño global se han transformado en una identidad tan representativa

1. Colin Rowe, y Fred Koetter, *Ciudad Collage*, p. 12.

1 Vista aérea Pruitt-Igoe, St Louis (Missouri) 1963. [United States Geological Survey, <http://de.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe>]



como aquellos, y por lo tanto susceptible de crítica. Pero, como afirma Colquhoun², por muy alto que sea el nivel de exigencia en cuanto a tamaño y complejidad siempre tendrán un bajo “voltaje arquitectónico”, el control y organización de este dominio privado ha necesitado enormes reservas de capital para generar estructuras formales con entidad propia. Un aspecto que lleva al historiador y crítico anglosajón a utilizar el término *superbloques*³ para su denominación, asociando a dichas intervenciones el factor de gran escala, producto del rendimiento de su explotación y la especulación urbanística.

Estas enormes masas-objeto se han convertido así en el símbolo de una época y también en emblema de sus frustraciones y miserias. Lo que en su día pretendió mejorar la condición de la vida humana a través de la regulación y estandarización de una vivienda digna para todos, se ha convertido en la alegoría del fracaso emocional de sus habitantes. Para socavar los principios que llevaron a esa configuración parece imprescindible derribarlas.

1. El derribo de Pruitt-Igoe

En 1954 se construye en el centro de la ciudad de St. Louis, Missouri, el popular barrio Pruitt-Igoe⁴, sustituyendo las viejas estructuras

2. Alan Colquhoun, *el superbloque* p.94.

3. *Ibidem*, p.96.

4. Complejo residencial en Missouri destinado a jóvenes blancos y negros de clase media, que debía su nombre a Wendell O. Pruitt, un piloto afroamericano natural de San Luis que luchó en la segunda guerra mundial y William L. Igoe, antiguo congresista estadounidense, de modo que la zona Pruitt era para usuarios negros y los apartamentos Igoe para blancos. La empresa encargada del diseño fue Leinweber, Yamasaki & Hellmuth. Para el arquitecto Yamasaki fue el primer proyecto de su carrera .

residenciales por una dotación de carácter social en respuesta al crecimiento poblacional. El arquitecto de las extintas torres gemelas Minoru Yamasaki, fue el responsable del diseño, un complejo que constaba de 33 edificios de once plantas cada uno, con 2870 apartamentos y áreas comunes con zonas verdes, espacios de recreo y parques infantiles, que suponían un cambio drástico para los nuevos residentes que venían de los barrios bajos de la ciudad y una transformación del perfil de la ciudad tradicional americana, caracterizada por viviendas unifamiliares de dos o tres alturas. Era el prototipo de la arquitectura funcional defendida en la Carta de Atenas, bloques de apartamentos uniformemente repartidos sobre un terreno libre comunitario, en el que emergen homogéneas láminas habitadas convenientemente orientadas. A pesar de que fue considerado como un gran avance en la renovación urbana, no consiguió sobrevivir más de dos décadas, tras haber sido objeto de vandalismo y mutilación por parte de sus habitantes y aunque se reinvirtieron millones de dólares para intentar mantenerlos con vida, tras una demolición inicial el 15 de Julio de 1972 , hecho que aprovecho Jencks⁵ para declarar la muerte de la arquitectura moderna, todas las viviendas fueron derruidas años más tarde por el Departamento Federal de Vivienda.

La drástica afirmación, se ha utilizado para responsabilizar de este fracaso urbanístico a los preceptos del Movimiento Moderno y sobre todo al lenguaje internacional que caracterizó su arquitectura. Que los apartamentos fueran en extremo pequeños, el sistema de ventilación deficiente o que los jardines nunca cumplieran su función inicial, no parecieron sino simples anécdotas frente al aspecto impersonal de la forma residencial, que al parecer provocó la falta de conexión de los inquilinos con el entorno. Pero la desafección no puede por sí sola explicar la degradación de los espacios públicos y de los propios inmuebles, conviene tener en cuenta, por ejemplo, el hecho de que los bloques de escalera y corredores se convirtieran en lugares diarios de asaltos, o la circunstancia de mantener el esquema de segregación racial en un conjunto que trataba de ejemplificar otras virtudes bien distintas.



2 Demolición de uno de los bloques residenciales de Pruitt-Igoe, St. Louis (Missouri) 1972. [United States Department of Housing and Urban Development <http://de.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe>]

5. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, p. 9.

Como ha tratado de examinar el documental “The Pruitt-Igoe myth”⁶ rodado por Chad Freidrichs el mito de este estigma va más allá de la no idoneidad de una forma de hábitat poniendo de relieve los conflictos e intereses envueltos en el proyecto, desde su generación y posterior desarrollo, pasando por los testimonios de aquellos que se vieron envueltos en su corta trayectoria. Se le ha sumado, en la defensa de un análisis menos simplista, artículos como el de Katharine Bristol⁷, pero como ella misma advierte, es difícil para cualquier americano no asociar automáticamente las imágenes de la demolición de Pruitt-Igoe con el fracaso de una cierta modernidad.

6. “The Pruitt-Igoe myth” cuenta la historia de la transformación de la ciudad americana de St. Louis a través del desprestigiado proyecto de urbanización de Pruitt-Igoe y de quienes allí vivieron. El documental trata desde una perspectiva histórica el impacto de los programas de renovación urbana de la década de los 50-60 que agilizaron el proceso de desindustrialización y despoblación del centro urbano de las ciudades americanas, generando conflictos de clase y raza. El documental examina todas las circunstancias que rodearon a esta compleja historia utilizando las historias de vecinos e implicados en el conflicto, para aclarar las causas que llevaron al derribo, sin eludir las consecuencias de una política represiva de las Autoridades de la Vivienda; y las protestas y acciones sucedidas en 1969 (*Rent Strike*).

7. Katharine Bristol, *the myth Pruitt-Igoe*.

8. El material grabado de la demolición fue incluido en la película *Koyaanisqatsi*, de Godfrey Reggio con música de Philip Glass, que compuso una pieza de ocho minutos de duración y que recibió el nombre del proyecto

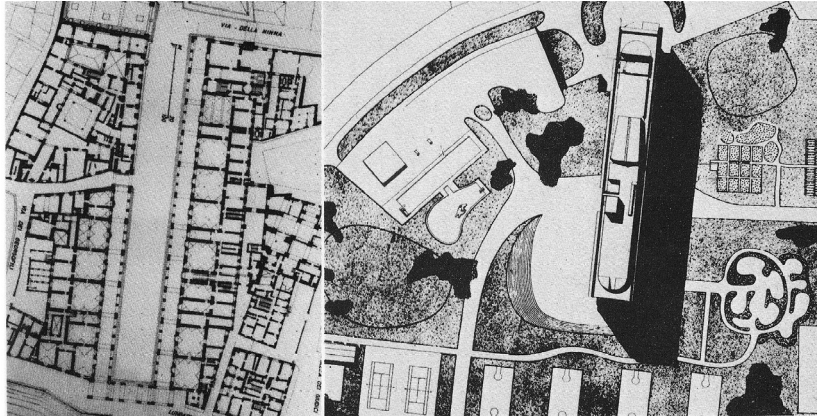
9. Colin Rowe, y Fred Koetter, *Ciudad Collage*, p. 54.

El derribo de los bloques de Yamasaki en Misouri fue una imagen recurrente para ilustrar todas las críticas⁸, que por doquier surgieron en los años posteriores al desarrollismo, hacia el modelo físico de la ciudad de la arquitectura moderna como en el citado libro “ciudad collage” aunque en su interior no se hiciera alusión al mismo. ¿Era una sugerencia para aquellos otros ejemplos analizados en sus páginas? Centrémonos en uno de ellos.

2- La “folly” de Marsella

En el capítulo dedicado a la crisis del objeto del libro de Rowe y Koetter⁹, se recurre a la comparación entre un vacío urbano tradicional y un bloque moderno, de proporciones casi idénticas, con el fin de alabar las ventajas de uno frente al otro. El edificio al que se hace referencia no es un anónimo bloque en las afueras de cualquier periferia, sino una de las piezas más importantes de la tradición contemporánea: la Unité d’habitation de Marsella.

Como oposición a este sólido, el texto recurre a los Uffizi de Vasari, o mejor dicho al patio que genera la galería florentina a espaldas del Arno. Para encontrar puntos de evidencia, salvando las distancias entre un edificio de oficinas del siglo XVI, convertido en museo y una casa de apartamentos del siglo XX, y partiendo de la diferencia al proyectar con espacios cóncavos y convexos respectivamente, se recurre a la volumetría de ambas figuras para la comparación y se señala: “si los Uffizi son Marsella, vuelta de afuera adentro, como si fuera un molde de gelatina para la Unité,



3 Vasari, Galeria Uffizi, Florencia 1765 y Le Corbusier, Unité d'habitation, Marsella situación 1946 plantas. [Del libro *Ciudad collage* de Rowe y Koetter p.71]

es también vacío hecho figurativo, activo y cargado positivamente, y en tanto que el efecto de Marsella consiste en apoyar una sociedad privada y atomizada, los Uffizi son, de modo mucho más complejo, una “estructura colectiva”¹⁰. A la forma paralelepípedica del vacío-figura atribuyen los autores las cualidades que alumbraron el sólido corbuseriano negando de manera implícita estas cualidades al original: “mientras que un edificio privado y aislado sirve a una clientela limitada, el modelo de Vasari, es lo bastante dual con sus dos caras, para ser capaz de mucho más”¹¹. Al conferir a los Uffizi el valor del orden mezclado con una espontánea casualidad se está poniendo en tela de juicio las conquistas de la obra que puede sintetizar toda la carrera de Le Corbusier: el gran condensador social, que tomando el testigo de Fourier, transformó 337 viviendas, con una galería de tiendas, guardería, gimnasio y terraza jardín en un nuevo modelo social al modo del falansterio decimonónico, “para albergar al hombre corriente en un dominio principesco”¹².

Esta condición de prototipo implica por tanto una desconexión del medio donde se inserta, el objeto aislado, parcialmente del suelo y totalmente del entorno, compacto, regular, semeja una gran máquina flotante que no pertenece a ningún enclave concreto, como indica Josefina González Cubero “existe previamente como idea, antes de su instalación sobre un lugar determinado, una solución universal que proporciona un entorno apto para desarrollar una sociedad de fraternidad obligada por la forma”¹³.

10. Ibidem, p.70.

11. Ibidem, p.70.

12. Keneth Frampton. *Historia crítica de la arquitectura moderna*, p. 230.

13. Josefina González Cubero, *Le Corbusier. El proyecto de la ciudad moderna*, p. 266-267.

Fue Curtis quien advirtió en el modelo características ejemplares que las muchas reinterpretaciones que le siguieron no lograron transmitir. Para él, la simplificación del organigrama y la consideración únicamente de la densidad sin prestar atención al resto de servicios comunes conllevó drásticas omisiones que convirtieron a los innumerables edificios en altura en “barrios degradados verticales”¹⁴ y se pregunta: “¿significa esto que el prototipo debería ser culpable de las desastrosas variaciones posteriores?”.

Para algunos la respuesta era clara; “los vicios de la Unité se han convertido en las virtudes de los nuevos diseñadores de envases monumentales”, afirma Lewis Mumford en un artículo titulado *The Sky Line: The Marseilles Folly*¹⁵, donde recogía impresiones sobre la obra, tras una visita a la ciudad francesa. Este rascacielos auto-abastecido era para el historiador americano un anacronismo, que solo puede ser referente para aquellos “que están dispuestos a sacrificar el contenido interno de la arquitectura a la impresión externa”¹⁶.

Utilizó el término folly para referirse al edificio, cual capricho tectónico dieciochesco, al que se le imponen artificialmente los signos del tiempo, simulando las arrugas de la edad, gracias a la tosquedad del hormigón en bruto, pero eliminando “la claridad, la precisión y el acicalamiento mecánico de la época de la máquina”¹⁷ que caracterizaron la obra de Le Corbusier en los años 20.

Esta fue la opinión más benevolente sobre la intervención en Marsella; en todo lo demás el juicio fue demoledor. Desde el nombre presuntuoso de “Unité d’habitation de grandeur conforme” hasta los costes de unos apartamentos que resultaron demasiado caros para sus inquilinos¹⁸ pasando por otros aspectos, que ya han sido de sobra señalados, como el fracaso de la galería comercial, la oscuridad y longitud de la calle corredor o la inapropiada distribución de uno de los apartamentos en la combinación dual de la sección tipo.

Una vez más se recurre a los objetivos que se buscan en el modelo para resaltar precisamente sus carencias: El arquitecto de la “Unité busca de forma violenta acomodar los seres humanos a las inflexibles dimensiones de su monumental edificio, (..) en

14. William Curtis, *La arquitectura moderna desde 1900*, p.293.

15. El artículo apareció en el periódico *New Yorker*, (XXXIII) en octubre de 1957. Después se ha recogido en diversas publicaciones junto con otros textos del autor. Aquí se ha utilizado la edición en castellano incluida en el libro *La carretera y la ciudad*, p.79-95.

16. *Ibidm*, p.92.

17. *Ibidem*, p.84.

18. *Ibidem*, p. 81. “El costo extravagante podría excusarse sobre la base de que a veces es necesario un gesto audaz para establecer la moral después de un desastre nacional, lo que puede explicar que haya una veintena de otras ciudades que han comisionado a Le Corbusier para diseñar construcciones similares, expiando así la timidez de pre-guerra con la temeridad de post-guerra.”

un espacio amplio abierto, aislado, diseñado como si no tuviera más que un mínimo de espacio disponible, como si el edificio no tuviera un panorama que valiera la pena contemplar”¹⁹; sentenció Mumford. Cuando se preguntaba por qué Le Corbusier consideró esta aldea asilada como contribución a una moderna manera de vivir, era en última instancia, la figura del gran mesías de la arquitectura moderna, la que se desacredita en un texto rico en críticas hacia la obra y también al autor sentenciando: “al diseñar la Unité d’habitation, le Corbusier traicionó las comodidades para producir un efecto estético monumental (..) el resultado es una extravagancia egocéntrica, imponente como una pirámide de Egipto, que quiere procurarle inmortalidad a un cadáver, y – dicho humanamente - en igual medida desconsolador”²⁰.

La figura del arquitecto, como eterno creador de propuestas de vanguardia, como último responsable de estos objetos que nadie quiere, es la que está en tela de juicio y será duramente desautorizada, convirtiéndose también en objetivo a derribar.

3.- La torre del terror

Pocos arquitectos se granjearon tan mala fama como Ernö Goldfinger, y no es por casualidad que el villano de Fleming tomara su nombre. Tras emigrar desde su Hungría natal a Londres, en los años 30, donde se desarrolló su trayectoria profesional, adquirió una cierta reputación en el diseño y construcción de edificios residenciales, de los cuales la torre Trellick es el más relevante. Cuando se construyó, fue uno de las construcciones más altas de Europa, con su ascensor y torre de servicios separada y unida al bloque principal por pasarelas, era una silueta fácil de identificar al destacar, como un “brutalista” volumen de hormigón de 31 pisos sobre la masa regular de casitas victorianas en Kensington norte. El edificio sufrió toda clase de vandalismos desde su inauguración, inundaciones, incendios, atracos, que aparecieron como noticias en los periódicos, de modo que personificó todo lo que de negativo se asoció a esta clase de edificios²¹, arrastrando en ese descredito al arquitecto. Su situación urbana ha jugado una baza importante en la recuperación del prestigio inmobiliario



4 Le Corbusier Unité d’habitation Marsella
Vista lateral. [fotografía Dino Bozzi, 2006]

19. Ibidem, p.93.

20. Ibidem, p.95.

21. Fosco Lucarelli y Mariabruna Fabrizi, *The Trellick tower: the fall and rise of a modern monument*.



5 Erno Goldfinger Torre Trellick Londres 1966-72, Perspectiva [dibujo del libro *Ernö Goldfinger* de DUNNETT, James y STAMP Gavin p.120]

22. El edificio se ha rehabilitado en 2005 a la vez que la torre Balfron, una obra anterior de menor envergadura, en ambas intervenciones así como en su estudio ha intervenido el arquitecto James Dunnet, antiguo colaborador de Goldfinger al que se deben algunos textos sobre el arquitecto y en particular sobre este edificio. Consultar <http://jamesdunnettarchitects.com>

23. Nigel Warburton no es un historiador de la arquitectura, sino un filósofo de estética, que vivió en un edificio de Ernö Goldfinger, la torre Balfron, de características similares a la torre Trellick que intrigado por la mala fama del arquitecto escribió el libro *Ernö Goldfinger: The life of an architect*.

del inmueble que en la actualidad está protegido con el grado II por el Greater London Council (GLC) habiéndose realizado una rehabilitación recientemente²²; pero Ernö Goldfinger no vivió para ver este reconocimiento.

Nigel Warburton²³ ha tratado de redimir la figura del arquitecto húngaro en un libro que relata las vicisitudes de su vida, en relación a las obras que construyó. En el argumenta como a veces los arquitectos de los bloques de pisos se han denunciado como la fuente de todos los males sociales en Londres, y como si se descuida el mantenimiento de una caldera en un bloque grande, o el sistema de calefacción se estropea, en última instancia, el arquitecto debe ser el culpable. Una responsabilidad que no deja inmune a los inmuebles, estigmatizados sobre todo cuando cierta delincuencia sucede en sus inmediaciones, mientras que cuando las mismas actividades delictivas ocurren en una casa victoriana en ningún titular se menciona el edificio. Esta alarma social sólo acrecentó la escasa popularidad de las grandes estructuras residenciales, sobre todo en Gran Bretaña, como denuncia Banham²⁴, las únicas entre el resto de *megaestructuras* para las que el autor justificó las protestas y el desapego de los usuarios, ya que la mayoría de ellas, nos recuerda fueron construidas cuando “un cataclismo en el gusto arquitectónico y sociológico otorgó a todos los edificios grandes una mala reputación”.

El texto de Warburton estaba escrito pensando en un público más general, que no tiene un conocimiento exhaustivo sobre arquitectura y para el que el nombre de Goldfinger estaba inevitablemente asociado al personaje de la novela de ficción, popularizada por la saga de películas de James Bond. Fleming, quien había dado a varios de sus personajes anteriores, los nombres de personas reales²⁴, se apropió del nombre y de algunos aspectos del carácter del arquitecto para definir el villano de su relato. Extranjero, judío, comunista y otras características que el film de Hamilton ayudó a resaltar, con la nada inocente elección del actor alemán Gert Fröbe con el que guardaba cierto parecido. Incluso sus amigos reconocen que el Goldfinger real podría ser algo así como un matón, pero no un villano, afirma el propio Warburton, que recordaba que durante



6 Trellick Tower Londres fotografía de Karl J. Shaw 2011. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trellick_Tower_photographed_from_Elkstone_Road]

un tiempo el arquitecto tuvo que soportar bromas telefónicas de personas que se hacían pasar por Sean Connery o que tarareaban su nombre con la melodía de la canción de Shirley Bassey²⁵.

Si Goldfinger sugirió a Fleming el alter ego del espía británico, la torre Trellick pudo haber sido la inspiración para la novela *High-Rise*²⁷, escrita en 1975 por el novelista inglés de ciencia ficción JG Ballard. Una narración apocalíptica acerca de la desintegración social y física de una comunidad de 2.000 personas que viven en una torre de apartamentos de 40 pisos en Londres. La arquitectura actúa como estructura para la historia, donde un solo edificio es el centro, tanto de la trama como de todo lo que ocurre en él. Los inquilinos caen en un estado de anarquía total y dan rienda suelta a sus más bajos instintos simplemente por el hecho de vivir en un gran bloque moderno y aislado que se va degradando progresivamente, reflejando uno por uno los problemas que caracterizaron los primeros años de vida de la torre Trellick: cortes eléctricos inundaciones, atracos, incendios y una abrumadora falta de seguridad, que llevo a los tabloides ingleses a apodar al inmueble como “la torre del terror”.

24. Reyner Banham, *Megaestructuras*, p.184-186.

25. Según se cuenta tanto en la biografía de Warburton, como en numerosos artículos, la animosidad de Fleming hacia Goldfinger había surgido porque vivió durante un tiempo en Willow Road unas viviendas adosadas diseñadas por Ernő, del que sabía a través de un amigo relacionado con la esposa del arquitecto. Goldfinger cuando supo de la publicación del relato trató de demandar a la editorial pero esta llegó a una serie de concesiones como eliminar el nombre de la portada o que cada vez que se mencionara en el texto sería en forma completa “Auric Goldfinger”, separando así el villano de su modelo nominal.

26. Nigel Warburton, *Ernő Goldfinger: The life of an architect*.

27. Escrita en 1975 *High-Rise* es el último de una trilogía junto con *Crash* (1973) y *La Isla de hormigón*(1974)

Como afirma Dan Lockton²⁸ una de las muchas obsesiones de Ballard es lo que podríamos definir como el efecto de la arquitectura sobre el individuo, y en *High-Rise* con mucha claridad la forma en las decisiones arquitectónicas tiene un impacto directo en el comportamiento humano. El marco que sirve de fondo a la novela se convierte en una “arquitectura equipada para la guerra” en vez de la “máquina para vivir” que había sido su inspiración²⁹, el edificio y sus ocupantes se transforman en la metáfora de los problemas de la sociedad del momento, y el hombre se convierte en la víctima de la tecnología que él mismo ha creado.

El gran contendor residencial, elevado para alcanzar el cielo como una torre de babel, se ha convertido en el chivo expiatorio del fracaso de una forma de vida. Si admitimos que el diseñador es capaz de condicionar la conducta humana, tal vez podamos proponer nuevas formas de alojamiento que inviertan la imagen de estos contenedores, cuyo atractivo, como sugiere Ballard en su novela reside en ser “un entorno construido, no para el hombre, sino para la ausencia del hombre”³⁰.

28. Dan Lockton, *Architectures of control* en *Ballardian* 3.01. 2008

29. James Dunnett, *Ernö Goldfinger: The architects as constructor*.

30. J.G. Ballard *Rascacielos. capítulo 2*. Interesante a este respecto la visión de Ballard en el artículo “un puñado de polvo “ en “*The Guardian*” 20 .03.2006.

La piel que habita

Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias

Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux

El arquitecto Francisco Mangado Beloqui, cuya producción arquitectónica se inicia a mediados de los ochenta, expresa ya desde sus primeras obras unos rasgos comunes a las mismas. La energía y expresión propia del lugar, marcan la esencia del elemento que en él construye, al igual que la naturaleza tangible de su obra, el material que la conforma y constituye.

El deseo de una continuidad entre la trama edificada y el nuevo volumen que se inserta en la ciudad, y el lenguaje que se genera entre edificio y entorno, han sido elementos comunes a sus obras públicas. Los juegos de alegorías geométricas y contraposiciones entre llenos y vacíos, son también algunos de los elementos palpables en ellas.

En 2008 fundó la Fundación Arquitectura y Sociedad, que trabaja para favorecer la interacción de la arquitectura con otras disciplinas de la creación, el pensamiento y la economía. De hecho este compromiso con el público al cual va destinada su arquitectura, generando espacios al servicio de la comunidad de una manera relevante, es uno de los rasgos vertebradores de su carrera.

1. El museo como contenedor de la memoria

El museo moderno, nace en el siglo XVIII en Francia, con el interés de que el pueblo contemple las colecciones reales y aprecie el arte. El crecimiento de este nuevo fenómeno, apoyado por la institución académica y su intención de utilizar el patrimonio heredado con fines didácticos para acercarlo al público en general, se vio también favorecido por la conciencia de protección y respeto hacia

el patrimonio impulsada por los estamentos públicos. Se tomó conciencia de la importancia de conservar estos bienes culturales para generaciones futuras y de la necesidad de reorganizar de manera más adecuada las colecciones de arte con el fin de convertir los espacios en que se encontraban en lugares para la memoria del arte y custodia del pasado¹.

Una de las acepciones de museo, muy inherente con estos conceptos, es la relacionada con su significado inicial, como la de templo de las musas, las nueve divinidades protectoras de las artes². La intervención realizada por el arquitecto Mangado, con motivo de las obras de ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias, situado en la localidad de Oviedo, se desarrolla como una envolvente que protege y custodia dichas obras, ampliándose el espacio de manera natural sobre los edificios colindantes.

Para llegar a entender la realidad del espacio organizativo que actúa como contenedor de las obras del museo de Bellas artes de Asturias, debemos de comenzar por el estudio significativo y formal que conlleva el propio contenido del mismo. La necesidad de plasmar el entorno que nos rodea ha sido un hecho experimentado por el hombre desde el comienzo del ser humano como ser social. Una de las condiciones fundamentales arraigadas en el hombre, es saber que todo cuanto hacemos tiene un sentido eterno. Frente a la corriente que analiza el arte como un estudio de sus elementos formales, se está imponiendo una tendencia más reciente que basa su investigación en el contexto social y de interrelación entre la obra realizada y la intención del artista al plasmarla. Las sensaciones que la obra produce en el espectador al ser vista, traduce una vinculación espacial del observador con el artista y el escenario en que esta fue llevada a cabo.

El arte, según Aristóteles, completa lo que la naturaleza no puede terminar. A través de sus obras, el artista establece una conexión con el mundo natural, mediante la plasmación de la belleza que se inicia con su capacidad de observar el entorno que le rodea, realizando a partir de esa observación un duplicado más o menos ideal del elemento que intenta representar³.

1. M.T. Martín Torres, "El nacimiento del museo moderno en el s. XVIII", en M.C. De la Peña Velasco, *En torno al Barroco, miradas múltiples*. pp. 239-262.

2. *Ibidem*, p.239.

3. M.L. Hodgson Torres, *Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes*.

El nuevo ámbito destinado museo de Bellas Artes de Asturias, se apropia de esta necesidad de disponer de un espacio conveniente y propio para generar una relación individual entre la persona y la obra, que se permite la intercomunicación entre ambos. Como bien afirman desde el propio museo, su prioridad es conectar sus colecciones, y el conocimiento con el público, de forma que se generen experiencias de calidad. Se abren así ventanas a otro tiempo, desde donde poder observar y entender un poco mejor nuestro propio pasado. El museo se extiende, y va colonizando el espacio colindante como si de un huésped se tratase, haciendo suyo el espacio interior, y adecuándolo a esa necesidad de disponer de un ambiente propio de observación del arte.

A este valor del propio contenido del museo, se le suma el atractivo mismo del contenedor de las obras. Las formas actuales del paisaje urbano traducen procesos complejos de modelado y adaptación, continuados en el tiempo; por eso están provistas de marcas culturales superpuestas o entremezcladas que representan una fuente de conocimiento inagotable⁴. La ciudad está constituida por un entramado de edificios y entornos de diversa procedencia, que se han ido forjando a lo largo del tiempo y al amparo de la necesidad y de las costumbres del momento. Eso es lo que la dota del carácter que la conforma y le otorga de su personalidad singular y única. El conjunto de expositivo se desarrolla a partir de la premisa de preservar ese conjunto de edificaciones dispares preexistentes, manteniendo el carácter inherente de ese espacio urbano. Así la manzana delimitada por dos de las más antiguas calles de la ciudad, Santa Ana y La Rúa, y la plaza de la Catedral, adquiere un carácter representativo del proceso expresivo del hombre. Disponer de un museo de tales dimensiones en el centro de la ciudad, además tal y como está situado próximo a la Catedral, aporta un gran activo y atractivo a esta área (Fig.1).

El edificio se sitúa a la sombra de la Catedral, en un espacio dominado por una gran carga simbólica, tal y como era desde la Edad Media, centro de peregrinación a las reliquias de la Catedral de San Salvador, a la vez que constituye el germen y lugar que vio nacer la ciudad. La nueva intervención, gestiona el espacio



1 Plaza de la Catedral de Oviedo con la ampliación del museo de Bellas artes de Oviedo a la derecha. [Fotografía de la autora]

4. S. Tomé Frenández, "Oviedo, el modelo neoliberal de transformación urbana".

J. Ortega Valcárcel, "El Patrimonio Territorial: el territorio como recurso cultural y económico", en A. Álvarez Mora, Territorio y Patrimonio, colección Ciudades, nº 4.

urbano colindante, con una técnica muy utilizada por el arquitecto a lo largo de su obra, buscando una continuidad entre el objeto y el espacio urbano adyacente que se posiciona como lugar de encuentro y acceso al edificio.

Como resultado de la intervención, la anexión de varios palacios y viviendas de los siglos XVII y XVIII configuran el conjunto final. A los dos primeros que formaban el museo, se le añaden ahora otros cinco situados en la calle de la Rúa. De entre todo el grupo destacan dos, el palacio de Velarde y el de los Oviedo-Portal. Entre ambas construcciones, se sitúa la antigua calle de San Tirso, anteriormente de tránsito abierto, y que hoy en día engloba el patio de manzana que formará parte de la ampliación y que actúa como vínculo vertebrador y anexionador del proyecto. De esta forma, la calle queda nuevamente abierta al tránsito, recuperando su razón de ser inicial, y vinculando el nuevo conjunto del museo. El museo se extiende, se agranda y lo hace sin perjudicar, ni apenas alterar el entorno, mimetizándose con él. Se genera así nueva lectura de la trama irregular que ha ido quedando detrás del crecimiento y transformación de la ciudad. Al observar su planta, podemos ver cómo este crecimiento, aparentemente desordenado de la ciudad, pero fruto de la funcionalidad y necesidad para la que fue destinado, se ve reflejado también en la intervención, generando una continuidad espacial a través del flujo de espacios llenos y vacíos. A su vez el despliegue espacial desarrollado a través del manejo de elementos de diversas escalas y volúmenes que aparecen y desaparecen, resultado de una elaborada complejidad espacial, dan como resultado un conjunto de una gran riqueza proyectual que por su semejanza, dialoga con los volúmenes preexistentes de la ciudad histórica.

La ordenación en torno a un patio, que actúa como elemento de unión entre los diversos elementos que lo circundan, es un sistema recurrente cargado de un profundo simbolismo. Se puede traducir como la materialización del cosmos a escala humana, como punto de encuentro o cruce de caminos levantado por el hombre sobre el terreno, y coronado por la bóveda celeste. El patio de manzana, se presenta ahora como un lugar de reunión, de confluencia de las

distintas construcciones que mediante su forma abstracta, adaptada a la necesidad del pasado, conforman este espacio exterior. Así la antigua calleja de San Tirso, de que se conoce su existencia al menos desde el siglo XII, vuelve a abrirse al público cerrada como estaba desde principios del siglo XIX, al pasar a formar parte de este nuevo patio del conjunto museístico.

La conexión entre los distintos edificios se realizará mediante unas pasarelas luminosas de vidrio que cruzan el patio interior. Éste se convertirá en un elemento diferencial, acogiendo un jardín abstracto de cilindros de luz que proveerá de iluminación al interior. Será un lugar de encuentro, de fusión de las diferentes construcciones que van a constituir el conjunto del museo (Fig.2).

La luz, así se convierte en el elemento anexionador de espacios, cuya continuidad se ve representada a través del flujo luminoso, que va bañando los diversos espacios, filtrándose en el interior de las salas a través de los lucernarios abiertos en cubierta.

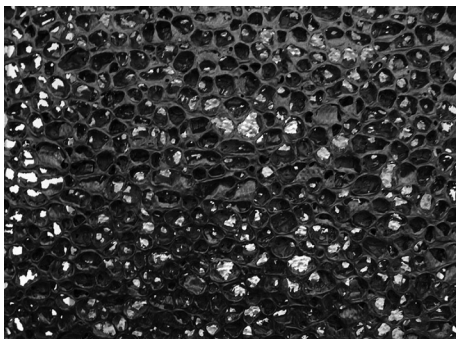
Así contenedor y contenido se convierten en dos elementos que dialogan con un mismo lenguaje, y que se muestran al colectivo como un templo para la conmemoración y observación del pasado. Previamente a la entrada, desde el exterior ya podemos comenzar a contemplar el valor patrimonial que el mismo edificio supone en sí mismo. Las obras de arte, pasan a ser un elemento más dentro del discurso evocador del pasado, incorporándose el propio edificio a esta disertación y encuentro con el pasado.

El museo se utiliza como elemento para apropiarse del lugar, recuperando esos espacios intersticiales de la ciudad antigua, que se fueron generando con el paso del tiempo, asumiendo el compromiso de interpretación e intervención en un momento concreto del tiempo sobre el contexto del edificio preexistente, continuando así con la historia y vida del edificio y aliándose con ella. Se convierte en una plataforma que permite hacer visibles espacios escondidos de la ciudad, enseñando a ver el lugar desde otro punto de vista, dando una vuelta de tuerca y mostrando el espacio desde el revés de un muro, surgiendo desde espacio intersticial al exterior.

El rico patrimonio conservado en el Museo, configurado por más de 8.000 piezas inventariadas, constituye una de las mejores



2 Maqueta de la actuación de Francisco Mangado en la ampliación del museo de Bellas artes de Oviedo. [Exposición realizada en el Palacio Toreno, 2007, Oviedo. Acceso el 10-6-2014. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=527960>]



3 Imagen del vidrio con aluminio reciclado propuesto para el proyecto. [Acceso el 10-6-2014. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=527960>]

colecciones públicas de arte de España, situando el centro como uno de los más acreditados de la península. Este hecho, prácticamente ignorado por la mayoría, se verá francamente favorecido con la ampliación al permitir la exposición de más obras gracias al aumento en la dimensión del mismo así como la repercusión espacial de la intervención en su emplazamiento.

2. Materialización formal

Dice Mangado en la memoria del proyecto que esta ampliación surge con el objetivo de encontrar una «imagen e identidad que, por encima del sustrato histórico arquitectónico sobre el que se actúa, dota de una singularidad» al Museo.

El área de ampliación del museo, pasa ahora a ser la nueva imagen del mismo, conseguida a través del mantenimiento del conjunto preexistente y la intervención en el interior, que parece vislumbrarse a través de él, actuando como un filtro entre la ciudad antigua y la actuación contemporánea. Una capa de vidrio y aluminio se ilumina en la oscuridad, atrayendo al visitante como si de un faro se tratase, en lo que su autor viene a llamar “efecto diamante”. El nuevo espacio que acoge las obras de arte, y, que se va materializando alrededor del visitante, contribuye como elemento activo en la evocación y rememoración del pasado, al constituir en sí mismo un valor del propio discurso expositivo.

Así el nuevo edificio, a la vez contemporáneo y actual, se integra perfectamente en el entorno en el que se sitúa, disponiendo con él la ciudad de una nueva institución. Respetando la fisionomía del casco antiguo, el interior se adivina retranqueado y formado por una estructura de vidrio y aluminio reciclado (Fig.3).

Con esta intervención se otorga una nueva vida a unos edificios en franco desuso que ya no tenían utilidad para la nueva sociedad. La fachada interna se compone de una chapa de aluminio y su estructura de soporte, una cámara de aire ventilada, vidrio y su carpintería, y otra chapa de aluminio. El hecho de utilizar como material para la capa interior de museo aluminio procedente de latas recicladas, le otorga una nueva dimensión ideológica

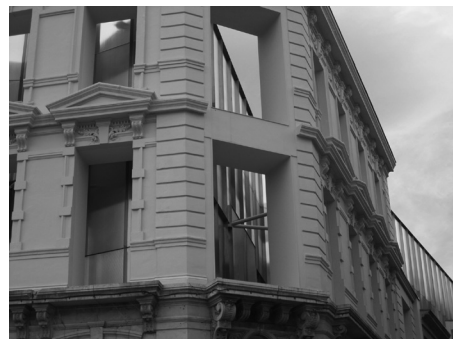
al proyecto, con una capacidad altamente expresiva del propio material y de compromiso con el entorno. No se genera y fabrica un nuevo material para el nuevo edificio, de la misma manera que no se crea una nueva fachada, sino que se reutiliza un elemento previo, ya existente, que permite conectar el momento actual con el pasado que se pretende rememorar.

La fachada exterior, eco del ayer, destaca en si misma por la fuerza compositiva del material pétreo que la conformaba ya desde su fundación cuando actuaban como edificios aislados. El recuerdo del pasado está también presente en ellos, a través de los escudos y blasones grabados en sus fachadas, como elemento indicador de la procedencia y nobleza de sus residentes (Fig.4).

El proyecto mantendrá las fachadas de todos los edificios, tanto los que ya acogen el museo como los destinados para la ampliación. En cuanto al interior de los mismos, se conservan solamente la estructura de los dos principales, el palacio de Velarde y la casa de los Oviedo-Portal, efectuándose un vaciado interior en el resto de la manzana. La nueva fachada de vidrio y aluminio, permitirá que los nuevos elementos integradores del museo pasen ahora a ser el espacio y la luz, siendo esta última además filtrada a través de los lucernarios de cubierta orientados al norte. El vaciado interior se debe a una necesidad espacial fundamental, pues las crujías de las construcciones medievales que forman el conjunto no disponían de espacio suficiente por separado para poder ver bien las obras, siendo estas las verdaderas protagonistas del proyecto.

Se añaden además al conjunto una cafetería restaurante en el jardín del palacio Velarde, pues como afirma el autor de la ampliación, un museo tiene que ser, además de una institución científica y rigurosa, un centro vivo y divulgativo.

En un lugar tan emblemático como la plaza de la Catedral, la miscelánea generada entre lo moderno y lo viejo responde al nuevo uso para el cual se destina, como una secuencia de elementos que se va descubriendo a medida que avanzamos hacia el interior. La cubierta del mismo, que se advierte perfilada por el paño exterior, sugiere precisamente un juego de alegorías con las propias cubiertas



4 Superposición de las dos fachadas, la antigua y la nueva del proyecto de F. Mangado.
[Fotografía de la autora]



5 Vista del conjunto desde la calle de la Rúa, Oviedo. [Fotografía de la autora]

de la Catedral, imitando un lenguaje equivalente, separados por el paso del tiempo y la naturaleza del material. Se convierte así en un elemento agrupador del conjunto, prolongándose sobre las edificaciones existentes, y otorgando al conjunto una nueva coronación. Dicha cubierta, realizada en cinc, parece ser que ha sido adoptada por los ovetenses con cierto cariño, al asimilarla con una montera picona propia de la región. Al fin y al cabo quien le da significado y dota a un espacio de simbolismo formal, no es otro que el público que lo observa, asignándole importancia a un lugar. El colectivo que le da un valor de uso a un lugar, es el que lo hace trascendente, superando el mero hecho de la funcionalidad, para otorgarle la categoría de sustancial.

3. El lugar como elemento determinante de la obra

El emplazamiento elegido para la ampliación del museo atesora en su historia un largo recorrido. La calle de la Rúa sobre la que se centra la actuación, se situaba sobre una fracción de la antigua rúa Franciscana, del s. XII, que se corresponde con uno de los caminos naturales que comunicaban la meseta con la costa (Fig.5).

De toda esta larga vida que ha recorrido el lugar, se apropia esta la intervención, convergiendo en la misma un encuentro de momentos de la memoria y del viaje del hombre, expresados a través de las diversas arquitecturas que lo conforman y de las obras que atesora el centro.

Para Mangado, al igual que en otras intervenciones suyas realizadas en entornos históricos, el emplazamiento en que se sitúa este proyecto, se presenta como un conjunto de oportunidades que no hay que dejar de lado sino integrar en la materialización de la obra de arquitectura contemporánea.

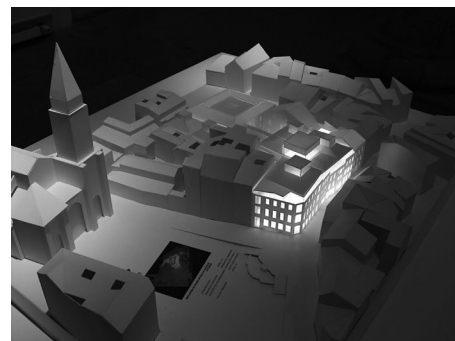
La ampliación del edificio, se desarrolla a partir del respeto hacia la piel exterior, formada como hemos dicho por una consecución de palacetes y casas nobiliarias. Este telón, símbolo y exponente de la riqueza de la ciudad y de la nobleza de otra época, se le adhiere una nueva envolvente interior que vamos vislumbrando a través de las cavidades desnudas que se abren en la dermis exterior.

Durante las excavaciones arqueológicas para las obras de ampliación, fue descubierta una fuente romana del siglo IV. Con ella queda confirmado el asentamiento humano en el lugar, al menos cuatro siglos antes de lo que se creía, adquiriendo el lugar una simbología, una relevancia y un valor mucho mayor, pasando ahora dicha fuente a ser la primera pieza que se verá tras atravesar los dos velos exteriores. En este enclave, situado frente a la casa más antigua que se mantiene de la urbe, se han ido superponiendo a lo largo de los siglos, el asentamiento romano, la Corte Asturiana o el tejido medieval, siendo uno de los lugares más sensibles desde el punto de vista cultural, debiendo respetar su esencia anterior. Siendo como es parte del núcleo amurallado de la ciudad y de la almendra que constituye el Oviedo antiguo, no son de extrañar los numerosos atrasos e interrupciones que se han ido sucediendo en esta obra a lo largo de los siete años que lleva en construcción.

La heterogeneidad existente en el trabajo de Francisco Mangado y su capacidad para conciliar tanto los diversos factores sociales, los materiales y la luz y la historia es fundamental. Como él dice: “El tiempo es el material más importante en la arquitectura, la búsqueda de la belleza es una dimensión ética. La forma en arquitectura solo puede ser entendida sujeta al contenido. La arquitectura es una disciplina que tiene una dimensión cívica y social. ”

El patrimonio heredado, no sólo mantiene hoy en día un valor simbólico, significativo y formal, sino que ha de ser reforzado con su valor de uso. Desde un punto de vista económico, el valor de uso resulta ser una pieza clave para la oferta y demanda de patrimonio cultural⁵. La relevancia de los cascos históricos como puntos de interés turístico y económico, pasan por el conocimiento y revalorización de sus componentes, no pudiendo concebir una intervención o puesta en valor de un elemento desde el desconocimiento del mismo. La difícil coexistencia entre reforma y conservación, y la adaptación de la ciudad heredada a los nuevos usos y cambios que va experimentando en el tiempo, pero manteniendo su carácter individual, es un problema de carácter universal.

A través de la intervención, la manifestación exterior que presentaba el conjunto, como de calle conformada por edificios



6 Maqueta del conjunto del entorno de la ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias. [Exposición realizada en el Palacio Toreno, 2007, Oviedo. Acceso el 10-6-2014. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=527960>]

5. J. Ballert Hernández, *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. p.62.

individuales, adquiere una nueva lectura como conjunto urbano complejo (Fig.6).

La preocupación por el lugar, por el espacio y por los valores materiales del proyecto son los que lo hacen único, concibiendo con ello una unidad proyectual que lo distingue de los demás. Ahora será el público el que al igual que lo ha hecho en otros edificios, divinizándolos o permitiendo que caigan en el olvido, el que determine el futuro de esta obra. Gracias a la intervención, se permite mantener un conjunto definitorio de la ciudad pretérita, a la vez que se le incorpora un nuevo estrato que pasará a formar parte de la historia de la ciudad.

El que una obra de arquitectura perdure en el tiempo es una de las necesidades fundamentales intrínsecas a ella misma. En un mundo cambiante, sometido a los dictados de la moda y lo nuevo, la elección de la pervivencia y adaptación de una obra supone una propuesta radical que no se ciñe al valor único de la obra como construcción, sino como un símbolo y exponente del paso del tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

El Bosque Sagrado.

Ramón Rodríguez Llera.

ANDERSON, William: *The Mythic Forest, the Green Man and the Spirit of Nature*. London: HarperCollins, 1990

BROWN, S. Azby: *The Genius of Japanese Carpentry. An Account of a Temple Construction*. Tokyo and New York: Kodansha International, 1989.

BERNÁNDEZ, Enrique: *Los mitos germánicos*. Alianza Ensayo, 2002.

BROSSE, Jacques: *Mythologie des arbres*, París: 1989

CLUZEL, J. S.: *Architecture éternelle du Japon. De l'histoire aux mythes*. Dijon: Faton, 2008.

COALDRAKE, H. William: *Architecture and Authority in Japan*. London and New York: Routledge, 1996.

COOMARASWAY, Ananda K: *La transformación de la naturaleza en arte*. Ed. Kairós, 1997.

COOMARASWAY, Ananda K: *La danza de Siva*, Ed. Siruela, 2006.

DANIÉLOU, Alain: *Dioses y mitos de la India*. Ed. Atalanta, 2009.

DAVIDSON, Hilda Ellis: *The Lost Beliefs of Northern Europe*. Routledge. 1993.

DAVIDSON, H. Ellis: *Gods and Myths of Northern Europe*, 1979.

DOWDEN, Ken: *European Paganism: the Realities of Cult from Antiquity to the Middle Ages*. Routledge, 2000.

DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Ed. Siglo XXI, 1998.

DRONKE, Ursula (Trans.): *The Poetic Edda: Volume II: Mythological Poems*. Oxford University Press, 1997.

ECK, Diana L.: *Banaras, City of Light*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1982.

ELIADE, Mircea: *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, Paidós, 1999.

FAULKES, Anthony (Trans.): *Edda*. Everyman, 1995.

FRAZER, J.G.: *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

GARDNER, Robert: *Forest of Bliss* (película documental, 1985).

HARLANG, Christoffer: *Espacios nórdicos*. Elisava Edicions, 2001.

HOLAN, Jerri: *Norwegian Wood. A Tradition of Building*. Rizzoli, 1990.

ISOZAKI, Arata: *Japan-ness in Architecture*. The Mit Press. 2006.

LANCEROS, Paxti: *El destino de los dioses*. Madrid: Trotta, 2001.

LANNOY, Richard: *Death in Banaras, Benares a World Within a World*. Indica Books, 2001.

LARRINGTON, Carolyne (Trans.): *The Poetic Edda*. Oxford World's Classics, 1999.

LECOUTEX, Claude: *Pequeño Diccionario de Mitología Germánica*. José J. de Olañeta, 1995.

LINDOW, John: *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press, 2001.

MAILLARD, Chantal: *India*. Edit. Pre-textos. Valencia, 2014.

NEIDNER, Heinrich: *Mitología Nórdica*. Barcelona: Edicomunicación, 1997.

NITSCHKE, Günter: *From Shinto to Ando*. London: Academy Editions, 1993.

NUTE, Kevin: *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London: Routledge, 2004.

OBAYASHI, Taryo: *Ise e Izumo. Los santuarios del sintoísmo*. Madrid: Ed. Orbis, 1985.

PARRY, Jonatham P.: *Death in Banaras*. Cambridge University Press, 1994.

PORTEOUS, Alexander: *The Forest in Folklore and Mythology*. Dover Editions, 2002.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Paisajes arquitectónicos*. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2009.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Japón en Occidente*. Universidad de Valladolid. 2012.

RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso: La idea de la cabaña primitiva en la Historia de la Arquitectura*, Cambridge, MA: MIT Pres.

SCHAMA, Simon: *Landscape and Memory*, New York: Alfred A. Knopf, 1995.

SCHLEBERGER, Eckard: *Los dioses de la India. Forma, expresión y símbolo*. Madrid: Ed. Abada, 2004.

SCHILDER, Robert: *Banaras Visions of a Living Ancient Tradition*. Hemkunt Publishers, 2000.

SHERRING, Matthew Atmore: *Banaras-the Sacred City of the Hindus in Ancient and Modern Times*, 1868.

SIMEK, Rudolf: *Dictionary of Northern Mythology*. Translated by Angela Hall. D.S. Brewer, 2007.

STURLUSON, Snorri. *Textos Mitológicos de las Eddas*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1987.

TANGE, K. / KAWAZOE, N.: *Ise, Prototype of Japanese Architecture*. (1961). Versión en lengua inglesa: Cambridge, Massachusetts. MIT Press, 1965.

TAUT, Bruno: *Houses and People of Japan*. Sanseido/Gifford. London, 1937. *La Casa y la Vida Japonesas*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2007.

VEGAS, Fernando; Mileto, Camilla: *El espacio, el silencio y la sugestión del pasado. El Santuario de Ise en Japón*. Loggia, nº 14-15, 2003.

WATANABE, Yoshio: *Sinto Art. Ise and Izumo Shrines*. Tokyo: Heibonsha, 1973.

WATSUJI, Tetsuro: *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Ed. Sígueme, 2006.

El Monasterio Sainte-Marie-de-la Tourette. El muro simbólico de la “caja de los milagros”, principio y fin de recorridos.

Daniel Villalobos Alonso.

ÁLVAREZ, Darío: “La arquitectura como viaje. Le Corbusier en la India” en VILLALOBOS, Daniel: *Hasta los pies de Himalaya. Cuaderno de dibujos de Viaje*, Valladolid: Uva, 2004.

CORTÉS, Juan Antonio: “La caja y el parasol, dos modelos recurrentes en la obra de Le Corbusier” en *Catálogo de la Exposición Le Corbusier*, Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

CURTIS, William J. R.: *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid: Hermann Blume, 1987 (1986).

LE CORBUSIER: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires: Infinito, 1973 (1967).

LE CORBUSIER: *Oeuvre complète 1957-1965*, Zurich: Les Editions d'Architecture Zurich, publicada por W. Boesiger, 1985 (1965).

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983 (1979).

ROWE, Colin: “La Tourette” (1961) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978 (1976).

VILLALOBOS, Daniel: *El color de Luís Barragán*, Madrid: Morés, 2002.

VILLALOBOS, Daniel: “El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno” en AA.VV.: *Apropriações do Movimento Moderno*, Porto, 2012.

ŽAKNIĆ, Ivan (ed. a su cargo): *Le Corbusier. Journey to the east*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.

El espacio como imagen de un país. Alvar Aalto y los pabellones de New York y Lapua.

José María Jové Sandoval; Jairo Rodríguez Andrés

DOMÍNGUEZ, Luis Ángel: *Alvar Aalto. Una arquitectura dialógica*, Col·lecció: Architectonics. Mind, land & society. Barcelona: Edicions UPC, 2003.

GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2009.

JOVÉ SANDOVAL, José María: *Alvar Aalto. Proyectar con la naturaleza*. Valladolid: UVa, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

MACKEITH, Peter y SMEDS, Kerstin: *The Finland pavilion. Finland at the Universal Expositions, 1900-1992*. Helsinki: Kustannus Oy City, 1992.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto: the decisive years*. New York, Rizzoli, 1986.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. Madrid: Editorial El Croquis, 2000.

WESTON, Richard: *Alvar Aalto*. London: Phaidon, 1995.

El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn.

Iván I. Rincón Borrego

BORGES, Jorge Luis: "La casa de Asterión" en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1949).

BORGES, Jorge Luis: "La muerte y la brújula" en *Ficciones*, Madrid: Alianza Editorial, 2003 (1944).

BORGES, Jorge Luis: "Los dos reyes y los dos laberintos" en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1949).

FEHN Sverre: "L'albero e l'orizzonte", *Spazio e Società* (Milán), n. 10, (1980) 32-55.

FEHN, Sverre: "The Labyrinth" en *Architecture and Body*, Nueva York: Rizzoli, 1988.

FEHN, Sverre: "How our Dimension Are Born" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.): *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

FEHN, Sverre: "About Rationalism of Spiritual Content" en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.): *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1992.

FEHN, Sverre: "Chapel in Olavsundet" en YVENES, Marianne y MADSHUS, Eva (ed.): *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*, Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008.

FEHN, Sverre: *Sverre Fehn Kapellet I Olavsundet*, Oslo: AHO, 2000 (Inédito).

FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn. The Thought of Construction*, Nueva York: Rizzoli, 1983.

FJELD, Per Olaf: *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*, Nueva York: The Monacelli Press, 2009.

KNUTSEN, Knut: "People in Focus" en Michael ASGAARD ANDERSEN (ed.): *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*, Nueva York: Routledge, 2008.

LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires: Ediciones Infinito-Nueva Visión, 1974.

NORBERG SCHULZ, Christian: *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona: Herman Blume, 1975.

NORBERG SCHULZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambienta Architettura*, Milan: Electa, 1979.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Arquitectura Occidental*, Barcelona: Gustavo Gili, 1999 (1979).

NORBERG SCHULZ, Christian: *Los Principios de la Arquitectura Moderna. Sobre la nueva tradición del siglo XX*, Barcelona: Editorial Reverté, 2005 (2000).

NORBERG SCHULZ, Christian, POSTIGLIONE, Gennaro: *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, Milan: The Monacelli Press, 1997.

PALLADIO, Andrea: *Los cuatro libros de arquitectura*, Madrid: Ediciones Akal, 1988.

PETRI, Mathilde: "Sverre Fehn: arkitekturteori", *Skala*, n. 23, (1990), 12-17.

PLATÓN: *Diálogos. Obra completa en 9 volúmenes. Volumen II: Gorgias. Menéxeno. Eutidemo. Menón. Crátilo*, Madrid: Editorial Gredos, 2003.

RINCÓN, Iván I. Sverre Fehn. *La forma natural de construir*, Valladolid: ETSAV, 2010. (Inédito)

SILOW, Sven: "Nordiske villaer", *Arkitekten Dansk*, n. 17, (1964).

TEMPEL, Egon: "Warum Bauausstellungen?", *Werk, Bauen + Wohnen* (Zurich), (diciembre 1964) 461.

W. MOORE, Charles, ALLEN, Gerald y LYNDON, Donlyn: *La casa: forma y diseño*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Alvar Aalto, transfiguraciones simbólicas de la arquitectura nórdica.

Sara Pérez Barreiro; Cecilia Ruiloba Quecedo

AALTO, Alvar; *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.3, Viipuri City Library, Turun Sanomat Building, and Other Buildings and Projects 1927-1929*, New York: Garland, 1994.

AALTO, Alvar; *The architectural drawings of Alvar Aalto, 1917-1939 Vol.4, Paimio Tuberculosis Sanatorium, City of Turku 700th Anniversary Exhibition, Standard Furniture, and other buildings and projects 1929-1930*, New York: Garland 1994.

ASENCIO-WANDOSELL, Carlos: *Fisac. Ensamblaje con vacíos. 1959-68.*, Madrid: Editorial Rueda S.L., Madrid, 2004.

CANOVAS, Andrés (Ed. a cargo de): *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Madrid: Ministerio de Fomento y Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1997.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: *Alvar Aalto en España*, Madrid: Casimiro libros, 2013.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: *iBendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, Madrid: Ediciones asimétricas, 2013.

FISAC, Miguel: *Carta a mis sobrinos, estudiantes de arquitectura*, Ciudad Real: Fundación Miguel Fisac, 2007.

FISAC, Miguel, "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual", *Árbor*, n.39. Marzo, 1949 pp.379-390. Eduardo Delgado Orusco, *iBendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*. Ediciones asimétricas, Madrid 2013, pp.62-63.

GONZALEZ BLANCO, Fermín (Ed. a cargo de): *Miguel Fisac. Huesos varios*, Madrid: Fundación COAM, 2007.

MORALES, Felipe (Ed. a cargo de): *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*, Madrid: Librería Europa, 1960.

MORALES SARO, María Cruz: *La arquitectura de Miguel Fisac*, Ciudad Real: Ed Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 1979.

PORPHYRIOS, Demetri; "Heterotopia: A Study in the Ordering Sensibility of the Work of Alvar Aalto", en D. Dunster (ed.) *Architectural Monographs nº 4. Alvar Aalto*. Academy Editions, London, 1978.

REED, Peter (Ed. a cargo de): *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, Nueva York: The Museum of Modern Art, New York, 1998.

SCHILD, Göran: *Alvar Aalto The Decisive Years*, New York: Rizzoli International Publications, 1986.

SCHILD, Göran (Ed. a cargo de): *Alvar Aalto de palabra y por escrito*, Madrid: El Croquis Editorial, 2000.

Arquitectura del bosque en la modernidad finlandesa.

Jairo Rodríguez Andrés.

A.A.V.V.: "El arquitecto Alvar Aalto, en Madrid", *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Volumen V, Segundo trimestre, 1951, 13-20.

AAV, Marianne (ed.): *Tapio Wirkkala. Ojo, mano y pensamiento*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2004.

ALHO, Olli (coord.): *Finland: A Cultural Encyclopedia*, Helsinki: Finnish Academy of Science & Letters, 1997.

DELGADO ORUSCO, Eduardo: *Alvar Aalto en España*, Madrid: Casimiro libros, 2013.

EKELUND, Hilding: "Modern architecture and tradition (1951)" en SALOKORPI, Asko y KÄRKKÄINEN, Maija (eds.): *ABACUS 3. Vusikirja 1982 Yearbook*, Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1983, 167-188.

JOHANSSON, Eriika, PAATERO, Kristiina, TUOMI, Timo y FUNDACIÓN ICO (eds.): *Raili y Reima Pietila: un desafío a la arquitectura moderna*, Madrid: Fundación ICO, 2009.

LOUEKARI, Lauri: "Architecture of the forest. Espacial structures in nature as sources for modern Finnish architecture", *Arkkitehti* 4/2007, 16-25.

PALLASMAA, Juhani: "Nell'archipelago di Vänö", *Domus* 531, 1974, 21-23.

PIETARINEN, Juhani: "Ihminen ja metsä: neljä perusasennetta. Man and the forest: four basic attitudes", *Silva Fennica* vol. 21 n°4, 1987, 323-331.

QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and Modernist Tradition*. London: E & FN Spon, 1995.

RODRÍGUEZ ANDRÉS, Jairo: *Instantes velados, escenas retenidas. Pequeña escala en la arquitectura finlandesa en el siglo XX: villas, residencias y saunas*, Tesis doctoral. Valladolid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Valladolid, 2013.

TUOMI, Ritva: *Studios in the wild. Artists' country studios at the turn of the century*. Helsinki: Suomen Rakennustaiteen Museo, 1979.

VESELEY, Dalibor: "The primitive as modern problem: invention and crisis", en ODGERS, Jo, SAMUEL, Flora y SHARR, Adam (eds.): *Primitive. Original matters in architecture*. London: Routledge, 2006, 25-31.

VESIKANSA, Kristo: "Forest apes from Eskimo country. Primitivism in Finnish Modernism", *Arkkitehti* 4/2007, 26-35.

El árbol como referente simbólico en la arquitectura contemporánea japonesa. La abstracción del modelo en la definición del espacio arbóreo.

Alberto López del Río.

BOGNAR, Botond: *Beyond the bubble: the new japanese architecture*, Londres: Phaidon, 2008.

GARCÍA, José Manuel: "La Tateana de Yasujirō. Sobre *El fin de la primavera* (1949) y *El comienzo del verano* (1951), de Ozu", *DC papers*, n 21-22 (2011), 59-66.

HEARN, Lafcadio: *Japón. Un intento de interpretación*, Gijón: Satori, 2009.

HENRICHSEN, Christoph: "Los talleres en los templos de Ise", *Detail*, Ed. española, n 3 (2003), 262-265.

ISHIGAMI, Junya: *Another scale of architecture*, Kioto: Seigensha, 2010.

ISOZAKI, Arata: *Japan-ness in architecture*, Cambridge: The MIT Press, 2006.

ITO, Toyo: "Arquitectura diagrama", *El Croquis*, n 77-1 (1996), 18-24.

JARAIZ, Jose: *El parque. Espacios, límites y jerarquías en la obra de SANAA*, Madrid: 2011, Tesis doctoral no publicada.

LANZACO, Federico: *Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión*, Valladolid: Universidad de Valladolid - Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.

LANZACO, Federico: *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid: Verbum, 2003.

LEVENE, Richard y Fernando MÁRQUEZ-CECILIA (editores), *Toyo Ito*, El Escorial: El Croquis, 2005 (Revista el Croquis n123)

LEVENE, Richard y Fernando MÁRQUEZ-CECILIA (editores), *SANAA (Sejima + Nishizawa) 2008-2011*, El Escorial: El Croquis, 2011 (Revista El Croquis n155)

NITSCHKE, Günter: *El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*, Colonia: Benedikt Taschen, 1993.

NUIJSINK, Cathelijne: *How to make a japanese house*, Rotterdam: NAI Publishers, 2012.

ONO, Sokyō: *Sintoísmo. El camino de los kami*, Gijón: Satori, 2008.

RODRÍGUEZ, Ramón: *Japón en Occidente. Arquitecturas y paisajes del imaginario japonés: del exotismo a la modernidad*, Valladolid: Universidad de Valladolid - Secretariado de Publicaciones e intercambio Editorial, 2012.

SALAT, Serge y François LABBÉ: *Créateurs du Japon*, París: Hermann, 1986.

SERRA, Catalina: "Toyo Ito: No hay mejor arquitectura que la de un árbol", *El País*, Ed. Cataluña, n 11598 (marzo)

SULLIVAN, Laurence: *Naturaleza y rito en el Sintoísmo*, San Sebastián: Nerea, 2008.

TAKEI, Jiro y Marc P. KEANE: *Sakuteiki, visions of the japanese garden: a modern translation of Japan's gardening classic*, Tokio: Tuttle, 2008.

TAUT, Bruno: *La casa y la vida japonesas*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

WATSUJI, Tetsuro: *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones*, Salamanca: Sígueme, 2006.

Un Altar en la Naturaleza. La Capilla del Bosque de Heikki y Kaija Siren, 1957.

Nieves Fernández Villalobos; Andrés Jiménez Sanz.

AAVV (NIKULA, Riitta, ed.): *Erik Bryggman architect, 1891- 1955*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja, 1991.

VAA: *Finlandia. Arquitectura Viva*, n. 30. Madrid (Mayo-Junio, 1993).

VAA: *Monografías AV n. 55, Escandinavos*. Madrid (Septiembre-Octubre, 1995).

VAA: *Capilla de Otaniemi: Heikki & Kaija Siren*, Madrid: Ministerio de Vivienda, 2005.

VAA (FERNÁNDEZ CARRACEDO, Daniel y SANZ Neira, Enrique, eds.): *Análisis y Proyectos sobre 16 edificios Modernos de ladrillo*. Madrid: Cátedra Hispalyt y conarquitectura ediciones, 2007.

AHLIN, Jahne: Sigurd Lewerentz, architect: 1885 – 1975. Byggförlaget: Estocolmo, 1987.

BENNET, Janey, "Sub Specie Alternatis. La Capilla de la Resurrección de Erik Bryggman", *Erik Bryggman architect, 1891- 1955*. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museon monografiasarja, 1991.

BORRAS, M^a Luisa: *Arquitectura Finlandesa en Otaniemi*, Barcelona: Polígrafa, 1971.

CONNAH, Roger: *Writing Architecture, Fantasmas, Fragments and Fictions, an Architectural Journey through the 20th Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989.

CONNAH, Roger: *Reima Pietila. Centro Dipoli. Otaniemi*. Turín: La collana; Universale de Architettura, 1998.

DE AGUILAR, FCO. José. "Una Capilla en Helsinki. Arquitectos Kaija y Heikki Siren", *Arquitectura*, n.8 (1959), 33-36.

ESPUELAS, Fernando: *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999.

GARCÍA RÍOS, Ismael: *Alvar Aalto y Erik Bryggman: La aparición del funcionalismo en Finlandia*. Madrid: Instituto Iberoamericano de Finlandia, 1998.

GIL, PALOMA: *El Templo del S. XX*, Barcelona: El Serbal; Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1999.

JOSÉ SANDOVAL, José María: *Alvar Aalto: proyectando con la naturaleza*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2003.

LÓPEZ- PELÁEZ, José Manuel: *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

QUANTRILL, Malcolm: *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*. Londres: 1^a ed. E & FN Spon, 1995.

QUANTRILL, Malcolm y PIETILÄ, Reima: *One man's Odissey in search of Finish Architecture: An anthology in honour of Reima Pietilä*. Helsinki: Building Information Institute, 1988.

NORRI, Marja- Riita & PAATERO, Kristiina, *Rakennettu Puusta* (Timber Construction in Finland). Espoo: Museum of Finnish Architecture, 1996.

TEMPEL, Egon: *Nueva Arquitectura Finlandesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

TUCCI, Fabricio: "Natura e memoria nell'architettura finlandese/ Raili e Reima Pietilä", *Parámetro*, n. 205. (Noviembre- Diciembre 1994), 61- 67.

WALDEN, Russell: *Finnish Harvest. Kaija and Heikki Sirens' Chapel Otaniemi*. Helsinki: Otava Publishing Company, 1998.

Tres iglesias en Finlandia. La arquitectura sacra de Aarno Ruusuvaori.

Óscar Miguel Ares Álvarez

AA.VV. *Järjestys on kauneuden avain. Fibe Master of the north*. Museum of Finnish architecture. Helsinki. 1992.

PALLASMAA, Juhani. *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona: Colección la cimbra nº8. Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

TURREL, James. *The thingness of light*, New York: Ed. Guggenheim, 2013.

VILLALOBOS, Nieves. *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smitshon*, Barcelona: Colección arquia/tesis nº37. Fundación Caja de Arquitectos, 2013.

The Symbolic Dimension and the Pursuit of the Origins in the Sacred Place. The Chapel of the Resurrection in the Woodland Cemetery of Stockholm.

Carlotta Torricelli

BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architecture. Essay on Art*, edited by H. Rosenau, translated by S. De Vallée, London: Academy Editions, 1976.

COMETA, Michele, *Duplicità del Classico. Il Mito del tempio di Giove Olimpico da Winckelmann a Leo von Klenze*, Palermo: Medina, 1993.

CONSTANT, Caroline, *The Woodland Cemetery: Towards a Spiritual Landscape*, Stockholm: Byggforlaget, 1994.

EHRENSVÄRD, Carl August, *Resa Till Italien. Viaggio in Italia*, Stockholm – Roma: Casa Editrice Italica, 1969.

ELIADE, Mircea, *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion* (1957), San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

FRANZINI, Elio, *Il mito e l'infinito estetico*, in P. VALERY, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, edited by Elio Franzini, Milano: Guerini Scientifica, 1988.

JOHANSSON, Bengt O.H., "Skogskyrkogården och den sanitära estetiken", *Arkitektur*, 2 (1982).

JOHANSSON, Bengt O.H., *Tallum. Gunnar Asplund's & Sigurd Lewerentz's Woodland Cemetery in Stockholm*, Stockholm: Byggforlaget, 1996.

HART, Vaughan, "Sigurd Lewerentz and the 'Half-Open Door'", *Architectural History*, 39 (1996)

KANDINSKY, Wassily, *On the Spiritual on Art*, in Kandinsky: *The Complete Writings on Art*, edited by Kenneth Clement Lindsay and Peter Vergo, Boston: G K Hall, 1982.

MAGRIS, Claudio, *Il Cimitero nella Foresta*, in Id., *L'infinito viaggiare*, Milano: Mondadori, 2005.

MÅRTELIUS, Johan, "Carl August Ehrensverd. On Beauty and Utility", *Norden*, 1, 2011.

NILSSON, Sten - Åke, *Carl August Ehrensverd as Architect and Theorist, in L'art et les révolutions. Section I. L'art au temps de la révolution française*, actes XXVIIe Congrès international d'histoire de l'art (Strasbourg, 1-7 septembre 1989), edited by the Société alsacienne pour le développement de l'histoire de l'art, Strasbourg 1992.

PORPHYRIOS, Demetri, "Classical, Christian, Socialdemocrat: Asplund and Lewerentz's funerary architecture", *Lotus International*, 38 (1983).

ST.JOHN WILSON, Colin, *Sigurd Lewerentz. The Sacred Buildings and the Sacred Sites*, in Id., *Architectural reflections: studies in the philosophy and practice of architecture*, Oxford: Butterworth Architecture, 1992.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and empathy; a contribution to the psychology of style* (1908), Translated by M. Bullock, New York: International Universities Press, 1953.

Celsing y el campanario. Presencias en su arquitectura religiosa.

Daniel Fernández-Carracedo Pérez; Silvia Cebrián Renedo

- Libros

ANDERSSON, Hendrik O. ; ERICSSON, Anne-Marie; y LARSSON, Lars Olof [ed.]: *Peter Celsing : en bok om an arkitekt och hans verk*, Stockholm: Liberforlag, 1980.

KIDDER SMITH, G.E: *Sweden Builds*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1957 (2ed), 41.

GILLGREN, Birgitta: *Nacksta kyrka. Peter Celsing och Vera Nilsson ett möte mellan två konstnärer*. (Directora tesis licenciatura en arte: Marta Järnfeldt-Carlsson). Facultad de Arte de la Universidad de Umeå, 1996.

RIDDERSTEDT, Lars: *Adversus populum: Peter Celsings och Sigurd Lewerentz sakralarkitektur 1945-1975*. (Director tesis doctoral: Sven-Erik Brodd). Facultad de Teología de la Universidad de Uppsala, Mayo de 1998. Uppsala: Hallgren & Fallgren, 1998.

WANG, Wilfried; WINTER, Karin; HULTIN, Olof [ed.]: *The Architecture of Peter Celsing*, Stockholm: Arkitektur Forlag, 1996.

- Revistas

LINDAHL, Göran: "Tre nya kyrkor", *Arkitektur*, n.7, 1960, 133-134.

CELSING, Peter: "Härlanda kyrka, Göteborg", *Arkitektur*, n.7, 1960, 135-137.

CELSING, Peter: "Almtuna kyrka, Uppsala", *Arkitektur*, n.7, 1960, 138-139.

CELSING, Peter: "Kyrka på Gärdet, Stockholm", *Arkitektur*, n.7, 1960, 140-141.

CELSING, Peter: "Hur blir en kyrka till?", *Kyrkan bygger*, n.1, 1961, 29-30.

POSTIGLIONE, Gennaro: "Sigurd Lewerentz. La Chiesa di San Pietro a Klippan, Svezia, 1963-1966", *Costruire in laterizio*, n. 67 (1999).

Naturaleza, arquitectura y signo. La Capilla Thorncrowne.

Leonardo Tamargo Niebla

ADAMS IVY, Robert: *Fay Jones*, Washington: American Institute of Architects Press, 1992.

ARANA SASTRE, Luis Segundo: "Una casa entre el Greco y el Siroco". *Crítica de la Malaparte*, tesis doctoral, Madrid: Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, 2012.

BROOKS, H. Allen: *The Prairie School*, Toronto: University of Toronto Press, 1972.

BROOKS, H. Allen; HITCHCOCK, Henry-Russell; LEVINE, Neil; ROWE, Colin y SCULLY, Vincent: *Frank Lloyd Wright*, Barcelona: Editorial Stylos, 1990.

CALATRAVA ESCOBAR, Juan A: "Arquitectura y naturaleza. El mito de la cabaña primitiva en la teoría arquitectónica de la Ilustración", *Gaceta de Antropología*, n. 8 (junio 1991)

ECO, Humberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, España: Editorial Lumen, 1986, 3ª edición (1ª edición en 1974).

GRILLO, Antonio Carlos: "La mimesis de la naturaleza en arquitectura", *Cadernos de Arquitectura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v.14, n.15 (diciembre 2007)

HILDEBRAND, Grant: *The Wright Space. Pattern & Meaning in Frank Lloyd Wright's houses*, Seattle: University of Washington Press, 1991.

HOFFMANN, Donald: *Frank Lloyd Wright's Fallingwater. The house and its history*, Nueva York: Dover Publications, 1978.

LLOYD WRIGHT, Frank: *Autobiografía*, Barcelona: EL Croquis, 1998.

NICHOLS, Cheryl y BARRY, Helen: *The Arkansas Designs of E. Fay Jones 1956-1997*, Little Rock: Arkansas Historic Preservation Program, 1999.

"Outside the Pale" *The Architecture of Fay Jones*, Little Rock: Department of Arkansas Heritage, 1999.

ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.

VITALE, Alejandra: *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002.

VITRUVIO, Marco Lucio: *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Editorial Iberia, 2007, 10ª edición.

WILDE, Oscar: *Le Déclin du mensonge*, París: Strock, 1977.

Habitar una espiritualidad arquitecturizada. La Peregrina (s.XIII) & la Tourette (s.XX)

José Ramón Sola Alonso

ÁLVAREZ, Darío: *El jardín en la arquitectura del siglo XX: Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Volumen 14 de Estudios Universitarios de Arquitectura, Barcelona, Reverte, 2007.

ALBERTI, Leon Batista, *De re Aedificatoria*, Madrid, Akal, 1991.

BRAUNFELS, Wolfgang, *Arquitectura monacal en occidente*, Barcelona, Barral Editores, 1974.

BRENK, Beta., "Benito y Montecasino", en CASSANELLI, R. y LÓPEZ-TELLO, E., *San Benito. Arte benedictino*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2009.

BUCHANAN P., "La Tourette y Le Thoronet", en *The Architectural Review*, vol.181, nº 1079, 1987.

LE CORBUSIER, *El viaje de Oriente*, Valencia, Colección de arquitectura 16, 1993.

CONNENA, Claudio, *Greek Monastic Architecture: An Organic Proposal*, Architectum Plus, 2008.

DI FONZO, L., ODOARDI, G., POMPEI, A., OFMConv, *Los Frailes Menores conventuales historia y vida: 1209-1976*, Federación Conventuales de América Latina (FALC), 2002.

ERLANDE BRANDENBURG, Alain "Villard de Honnecourt, la arquitectura y la escultura", en AA.VV., *Villard de Honnecourt. Cuaderno*, Madrid, Akal, 1991.

FRAMPTON, Kenet, *Le Corbusier*, Madrid, Ediciones Akal, 2002.

KEITH CHESTERTON, Gilbert, *San Francisco de Asís*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1999.

ROWE, Colin. "Dominican monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbesle", Lyons, en *The architectural review*, Junio, 1961, Londres, 1961.

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio, *Traza y Simetría de la Arquitectura en la Antigüedad y el Medioevo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1987.

SOLA ALONSO, José Ramón, "Restauración del convento de San Francisco de Sahagún (iglesia de La Peregrina) y su transformación en centro de documentación del Camino de Santiago", en *Santuario de la Peregrina de Sahagún. Estudios y Restauración*, publicado por la Diputación Provincial de León. León 2011.

XENAKIS. I., *Música de la arquitectura*, Madrid, Akal, 2009.

Modern Religious Architecture in Portugal. Modernism, Architecture and Symbolism in four tempi.

Daniela V. de Freitas Simões.

- Personal Archives

Mário and Horácio Novais Archives at Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library – partially available at flickr.com

MRAR Archives at Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

Luís Cristino da Silva Archives at Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library – sections and façades of the Basilica's projects.

- Academic Dissertations

SIMÕES, Daniela, *Instituto Superior Técnico e Cidade Universitária de Lisboa. Génese. Cidade. Arquitectura*, (Master Dissertation in Architecture, Instituto Superior Técnico, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa), 2010.

SILVA, Cidália, *Três momentos na arquitectura religiosa do século XX em Portugal*, (Final Essay for the Graduation in Architecture, Faculty of Science and Technology, Universidade de Coimbra), 1999 – available at Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

SILVA, Patrick, *Santuário de Fátima: arquitectura portuguesa do século XX* (Master Dissertation in Architecture and Urbanism, University Fernando Pessoa, Oporto), 2012 – available at Universidade Fernando Pessoa Repository.

- Books

ACCIAIUOLI, Margarida, *António Ferro - A vertigem da palavra*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013.

ALVES, Margarida Brito, *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Lisboa: Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2012.

FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e Discurso crítico em Portugal (1893-1918)*. Lisboa: Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2007.

CABRAL, António, *Um alto príncipe da Igreja: Dom Manuel Cerejeira, Patriarca de Lisboa*. Lisboa: Francisco Franco, 1941.

GUEDES, Natália, FERNANDES, José, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

MARCHI, Giovanni de, CASTELO BRANCO, Asdrúbal ed. lit., KELLY, Philip C. M. ed. lit., *The crusade of Fátima. The lady more brilliant than the Sun by John Di Marchi*, Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1979 – available at National Portuguese Library (BNP)

PIMENTEL, Irene Flunser, *Cardeal Cerejeira*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2002 – available at National Portuguese Library (BNP)

[unknown author] *Fátima em 65 vistas: Álbum do Santuário*. Porto: Tipográfica Porto Médico, 1936 – available at National Portuguese Library - available at BNP.

- Book Chapters

CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in GUEDES, Natália GUEDES, FERNANDES, José, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

SILVA, Raquel Henriques da, “As artes na Igreja de Nossa Senhora de Fátima”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 89-121.

- Catalogues

MRAR, *Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Exposição dos Anteprojectos apresentados a Concurso*. Lisbon: Ramos, Afonso & Moita, 1962 – available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

MRAR, *Sé Catedral de Bragança: Exposição dos Anteprojectos apresentados a concurso*. Lisbon: Gráfica Ocidental, 1964 – available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

- Periodicals' References

ALMEIDA, Pedro Vieira, A Igreja do Sagrado Coração (I)”, *A Capital* (22.07.1970) - press clipping available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

ALMEIDA, Pedro Vieira,, “A Igreja do Sagrado Coração (II)”, *A Capital* (29.07.1970) - reference available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

ALMEIDA, Pedro Vieira,, “Duas Igrejas: Sagrado Coração de Jesus e Paroquial de Almada”, *Arquitectura*, n. 123 (1971), 163-164.

APARÍCIO, Luís Martins, “Como será nossa nova igreja?”, *A nossa Igreja. Boletim Mensal da Paróquia do Sagrado Coração de Jesus* (1962) - clipping available at MRAR archives in Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

ATANÁSIO, Manuel Mendes, “O «caso» da Sé de Bragança: carta a João Valério”, *Letras e Artes* (26.08.1965) – press clipping available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

[BARRENTO, João], “Duas Igrejas: Igreja do Sagrado Coração de Jesus em Lisboa e Igreja Paroquial de Almada”, *Binário*, n. 161 (1975), 70-75 [with reference to Pedro Vieira Almeida’s articles in Capital]

BARROS, Leitão de, “Uma nova igreja reúne uma larga série de obras primas da arte contemporânea, que a ornam com sóbria e sentida harmonia”, *O Século* (12.10.1938) - quoted in CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87

JÚDICE, José, “Bragança, uma catedral para a Europa”, *Expresso* (24.12.1988), 42-43 - press clipping available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

CALDAS, João Vieira; GOMES, Paulo Varela, “Vinte anos depois”, *Expresso* (24.12.1988), 44 - press clipping available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

CARAVANAS, Fernandes; PORTO, José, “O concurso de anteprojectos da Igreja do Sagrado Coração de Jesus”, *Diário Popular* (11.11.1962) - press clipping available at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

CEREJEIRA, D. Manuel, “A nova igreja de Nossa Senhora de Fátima”, *Revista Oficial do Sindicato Nacional de Arquitectos*, n. 7 (1938) – available at Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Igreja Nova, Defeitos Velhos”, *Juventude*, n. 5 (1938) - quoted by CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

COLAÇO, Thomaz Ribeiro, “Arquitectura e religião - Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa”, *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, n. 47 (1939) - quoted in CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

FIGUEIRA, Francisco; ROSA, Vassalo, ALFREDO, António, “Problema da Construção da nova Sé de Bragança: visto pelos autores do Anteprojecto reprovado”, *Diário Popular, Quinta-Feira à Tarde* (15.07.1965) – reference available at MRAR Archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

FIGUEIRA, Francisco; ROSA, Vassalo, ALFREDO, António, “Uma exposição dos autores do projecto da nova Sé de Bragança classificado em primeiro lugar”, *Diário de Lisboa* (25.07.1965) – available for public consultation in: (1965), “Diário de Lisboa”, nº 15304, Ano 45, Domingo, 25 de Julho de 1965, CasaComum.org, available HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_13685

MARUJO, António, “A imprensa laica foi a que mais divulgou Fátima”, *Público*, (08.09.2010) – online version available at <http://www.publico.pt/temas/jornal/a-imprensa-laica-foi-a-que-mais-divulgou-fatima-20154309>.

MOVIMENTO DE RENOVAÇÃO DA ARTE RELIGIOSA, *Boletim*, 2ª série, n. 1 (Junho 1961) – n. 1 (Janeiro 1967) – available at BNP.

PEREIRA, João Carlos Francisco, “O Movimento de Renovação da Arte Religiosa e o papel artístico e pastoral do seu *Boletim*”, *Lusitania Sacra*, 2ª série, 12 (2000)

PORTAS, Nuno, “Testemunho de um dos autores”, *Arquitectura*, n. 123, (1971) – also available at the Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

PORTAS, Nuno, “Igreja do Sagrado Coração de Jesus vista por Nuno Portas” in, Suplemento “Mil Folhas”, *Público* (26.06.2004), 6 – available at Calouste Gulbenkian Foudantion / Art Library.

TELMO, Cottinelli, “A igreja de Nossa Senhora de Fátima vista por um arquitecto”, *Artes e Letras* (13.10.1938) – quoted by CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] “O «Kolossal»”, *O Século*, (14.05.1934)– quoted by CUNHA, João Alves da, “Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular”, in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] "Lisboa vai ter um templo", *Notícias Ilustrado*, n. 324, (26.08.1934) – quoted by CUNHA, João Alves da, "Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular", in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] "A Nova Igreja de São Julião", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, n. 2 (1935) – quoted by CUNHA, João Alves da, "Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular", in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] "Lisboa Antiga e Moderna", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, n. 3 (1935) – quoted by CUNHA, João Alves da, "Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular", in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] "Nacionalismo e Lógica", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificações (Reunidas)*, n. 38 (1938) – quoted by CUNHA, João Alves da, "Novidade e Tradição na arquitectura e liturgia de uma obra singular", in Natália GUEDES, José FERNANDES, *Igreja de Nossa Senhora de Fátima em Lisboa. 75 Anos*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 67-87.

[unknown author] "Concurso de Anteprojectos para a Igreja Paroquial do Sagrado Coração de Jesus e seus anexos: Acta do Júri", *Arquitectura*, n. 76 (1962), 11-28.

[unknown author] "Sobre a nova Sé de Bragança", *Binário. Revista mensal Arquitectura, Construção, Equipamento*, n.º 82, (Julho 1963), 824 – followed by letter from the authors (824-825)

[unknown author] "Concurso de anteprojectos para a futura Sé de Bragança. Acta do Júri", *Arquitectura*, n. 84 (1964), 138-141 – followed by the list of prizes/authors.

[unknown author] "O caso da Sé de Bragança: espero que os autores do anteprojecto premiado possam continuar o seu trabalho, diz-nos o arquitecto Diogo Pimentel", *Diário Popular* (26.08.1965) – MRAR archives Fundação Calouste Gulbenkian/ Art Library - available press clipping at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

[unknown author] "Foi reprovado o Anteprojecto da nova Sé de Bragança", *Diário Popular* (28.06.1965) – available press clipping at MRAR archives Calouste Gulbenkian Foundation / Art Library.

Timelessness of symbolic space in religious buildings.

Paula André; Fátima Filipe

- Libros

FERRO, António: "Salazar princípio e fim" in, *Salazar*, Lisboa: Edições do Templo, 1978.

ROTH, Diana: *A luz natural como elemento compositivo na arquitectura contemporânea*, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1997. Dissertação de Mestrado

- Artículos

"Artes menores ao serviço da liturgia", *Movimento de renovação da arte religiosa: Boletim*, nº3 (Dezembro 1957). 1ª série. Disponível em Biblioteca Fundação Calouste Gulbenkian, MRAR 2.15.

AXIAL: "A Liberdade na Arte", *Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e edificação Reunidas*, (Lisboa), Ano XXVIII, 3ª série, nº 9, (Dezembro 1935), p.9.

"CARDEAL Patriarca (D. Manuel Gonçalves Cerejeira)", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, (Lisboa) nº 7, (Novembro / Dezembro, 1938).p.186.

COLAÇO, Tomaz Ribeiro: "Arquitectura e Religião. Carta aberta de Tomaz Ribeiro Colaço ao Sr. Cardeal Patriarca de Lisboa" *A Arquitectura Portuguesa*, (Lisboa), III série, ano XXXI, nº 47 (1939), p.19-22.

MONTEIRO, Porfírio Pardal: "A Igreja Nossa Senhora de Fátima", *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos*, (Lisboa), nº 6, (Agosto / Outubro, 1938). p.192-211.

"Pastoral sobre Arte Sacra", *Movimento de renovação da arte religiosa: Boletim*, nº4 (Abril 1958). 1ª série. Disponível em Biblioteca Fundação Calouste Gulbenkian, MRAR 2.16.

POSENER, Julius: "La cité religieuse", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 6, (Mai, 1934), p.64.

Jornal O Século, 12 Outubro de 1938.

- Páginas web

"ANTÓNIO Ferro. Biografia", in, *Fundação António Quadros. Cultura e Pensamento*. Acesso a 13.06.2014 [http://www.fundacaoantonioquadros.pt]

El Convento de Gondomar de Fernando Távora. Elementos simbólicos de la modernidad.

Silvia Cebrián Renedo; Daniel Fernández-Carracedo Pérez.

- Libros

AA VV: *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1965*, Barcelona: Colección arquia/temas 30. Ed. Fundación Caja de Arquitectos y Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2010.

BANDEIRINHA, José António (ed): *Fernando Távora Modernidade Permanente / Fernando Távora Permanent Modernity*, Guimarães: Ed. Associação Casa da Arquitectura, 2012.

ESPOSITO, Antonio y LEONI, Giovanni: *Fernando Távora: Opera completa*, Milán: Ed. Electa, 2005.

PETIT, Jean: *Un Couvent de Le Corbusier*, París: Ed. Les Éditions de Minuit, 1961.

TÁVORA, Fernando: *Diário de "bordo". Estabelecimento de texto*, Porto: Ed. Associação Casa da Arquitectura, 2012 (original 1960).

TRIGUEIROS, Luiz: *Fernando Távora*, Lisboa: Ed. BLAU, 1993.

- Capítulos de libros

CEBRIÁN RENEDO, Silvia "Fernando Távora. La organización del espacio portugués contemporáneo" en AA VV: *Apropiações do Movimento Moderno / Apropiaciones del Movimiento Moderno*. Encontros do CEAA/7. Libro de Actas, 121-136.

TÁVORA, Fernando "Palavra" en MENDES, Manuel (coordinador): *Fernando Távora, "minha casa". Prologo*, Porto: Ed. Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva y Facultad de Arquitectura da Universidade do Porto, 2013.

VARÃO, Victor: "Convento de las Irmãs Franciscanas de Calais. Gondomar, 1961/1971: lugar y proyecto. Arq. Fernando Távora" en AA VV: *21 edificios de arquitectura moderna en Oporto*, Valladolid: Ed. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, ETSA de Valladolid, 2010, 207-221.

La campana de los concejos portugueses en las Épocas Medieval y Moderna.

Carlos Caetano

AMADO, Carlos; CUSTÓDIO, Jorge; MATA, Luís (coord.): *Torre das Cabaças – Núcleo Museológico do Tempo, Catálogo de la exposición*, Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1999.

BAIÃO, António: *A Vila e Concelho de Ferreira do Zêzere – Apontamentos para a sua História Documentada*, Ferreira do Zêzere: Câmara Municipal de Ferreira do Zêzere, 1990 (reimpresão da 1.ª Edição, de 1918).

BEIRANTE, Maria Ângela Rocha: *Évora na Idade Média*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995.

CAETANO, Carlos: *As Casas da Câmara dos Concelhos Portugueses e a Monumentalização do Poder Local (Séculos XIV a XVIII)*, disertación de Doctorado en História del Arte, especialidad História del Arte Moderno – Arquitectura y Urbanismo, en la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; Lisboa, 2012.

CUSTÓDIO, Jorge: "Da Torre do Relógio à Torre das Cabaças" en AMADO, Carlos; CUSTÓDIO, Jorge; MATA, Luís (Coord.): *Torre das Cabaças – Núcleo Museológico do Tempo, Catálogo de la exposición*, Santarém: Câmara Municipal de Santarém, 1999.

KOSTOF, Spiro: *The City Assembled – The Elements of Urban Form Form Throug History*, Londres: 2.ª Edição, Thames & Hudson, 1999.

LOURO, Pe Henrique da Silva: *Cardigos, Subsídios para a sua História*, Composto e impresso na Gráfica Maiadouro – Vila da Maia (Porto), 1982.

MOREIRA, Manuel António Fernandes: *O Município e os Forais de Viana do Castelo*, Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1986.

ORTIGÃO, Ramalho: *Arte Portuguesa Tomo I – O culto da Arte em Portugal e Outros Estudos*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.

PROENÇA, Raul: “Vidigueira” en *Guia de Portugal – Vol. II: Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 (Reimpresão da 1.ª Edição, Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, 1927).

RÉAU, Louis: *Histoire du Vandalisme – Les Monuments Détruits de L’Art Français*, Paris: Robert Laffont, 1994.

VALSA, Xerardo Dasairas: *Campás e Campaneiros*, Vigo: Ir Indo Edicións, 2004.

VIEIRA, Júlio: *Torres Vedras Antiga e Moderna*, Torres Vedras: Victor Fonseca & Almeida Editores, 1920.

De Ronchamp al Hospital de Venecia. Mito religioso y memoria colectiva en el último Le Corbusier.

Eusebio Alonso García.

ALLEN, Stan: “Distribuciones, Combinaciones, Campos”, *BAU*, 14, 1996.

ALONSO, Eusebio: “La iglesia de Firminy y la machine à émouvoir de Le Corbusier”, *Actas*, Porto: CEEA/Centro de Estudios Arnaldo Araújo, 2012.

ALONSO, Eusebio: *Mario Ridolfi. Arquitectura, contingencia y proceso*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014 (2007).

ALONSO, Eusebio: “Paulo Mendes Da Rocha. Constructor de horizontales en el aire”, *DPA 30*, Barcelona 2014, pp. 40-49.

ALONSO, Eusebio: “Estrategias alucinatorias en el último Le Corbusier”, *Actas*, Madrid: Critic/All Press, 2014, pp. 55-73.

ARENDT, Hannah: *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1993 (1958).

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio: *Historia de la retícula en el siglo XX. De la estructura Dom-ino a los comienzos de los años setenta*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.

DELEUZE, Gilles: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos, 1994 (1980).

EARDLEY, Anthony: *Le Corbusier’s Firminy Church*, Nueva York: IAUS, Rizzoli International, 1981.

FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves: *Utopías domésticas. La casa del futuro de Alison y Peter Smithson*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

FRAMPTON, Kenneth: *Le Corbusier*, Madrid: Akal, 2000.

GARGIANI, Roberto y ROSELLINI, Anna: *Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface Materials and Psychophysiology of Vision*, Lausana: EPFL Press, 2011.

JACOBS, Jane: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid: Capitán Swing Libros, 2011 (1961).

JENCKS, Charles: *El significado en arquitectura*, Madrid: Blume, 1975 (1969).

JUDT, Tony: *Post-guerra. Una historia de Europa desde 1945*, Madrid: Santillana, 2005.

LE CORBUSIER: *Vers une architecture*, París: Crés, 1923.

LE CORBUSIER: “L’espace indicible”, en *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. hors-série, “Art”, 1946, pp. 9–17.

LEFEBVRE, Henri: *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Península, 1978 (1968).

LIN, Zhongjie: *Kenzo Tange and the Metabolism Movement. Urban Utopias of Modern Japan*, London y New York: Routledge, 2010.

O’BYRNE OROZCO, M^a Cecilia: *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*, Barcelona: Tesis Doctoral, ETSA UPC, 2007.

PAULY, Danièle: *Le Corbusier. La capilla de Ronchamp*, Madrid: ABADA, 2005 (1997).

PETIT, Jean: *Le libre de Ronchamp. Le Corbusier*, Editec, 1961.

PETRILLI, Amedeo: *Il testamento di Le Corbusier. Il progetto per l'Ospedale di Venezia*, Venecia: Marsilio, 1999

SARKIS, Hashim, "La paradójica promesa de la flexibilidad", en *TRANSFER-*, diciembre 2002; también *Le Corbusier's Venice Hospital and the mat building revival*, Harvard Design School, Munich, London, NY, 2001.

SEKLER, Eduard Franz: *Le Corbusier at work: the genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, Cambridge: Harvard University, 1978.

STIRLING, James: "De Garches a Jaoul. Le Corbusier como arquitecto doméstico en 1927 y 1953", *Architectural Review*, septiembre 1955.

STIRLING, James: "Ronchamp. La capilla de Le Corbusier y la crisis del racionalismo", *Architectural Review*, marzo 1956 (Traducción en castellano de sendos artículos en *Anales de Arquitectura*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, nº 5, 1993/94, pp.208-213 y 215-219)

STRAUVEN, Francis: "The urban conjugation of functionalism architecture", *VV.AA., Aldo van Eyck*, Amsterdam: Stichting Wonen, 1982.

STRAUVEN, Francis: *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam: Architectura and Natura, 1998.

STRAUVEN, Francis: *Aldo van Eyck's Orphanage. A Modern Monument*, Amsterdam: NAI, 1996.

TANGE, Kenzo: *Función, estructura, símbolo* (1966), en KULTERMANN, Udo: *Kenzo Tange 1946-1969*, Barcelona: GG, 1970.

TERESA, Enrique de: *Tránsitos de la forma*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

VV.AA, *Situacionistas. Arte, política, urbanismo*, Barcelona: ACTAR, 1996.

Espacio, símbolo y modernidad en la Iglesia de Los Padres Dominicos en Valladolid de Miguel Fisac.

Daniel Villalobos Alonso; Sara Pérez Barreiro.

ARQUES, Francisco: *Miguel Fisac*, Madrid: Pronaos, 1996.

CÁNOVAS, Andrés (Ed. a su cargo): *Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*, Madrid: Ministerio de Fomento, 1997.

CORTÉS, Juan Antonio: "Miguel Fisac, arquitecto inventor", *BAU* (Valladolid), n.1 (1989).

CORTÉS, Juan Antonio: "Colegio Apostólico de los PP. Dominicos. Miguel Fisac, arquitecto inventor" en VILLALOBOS, Daniel (Ed. a su cargo): *Doce edificios de arquitectura moderna en Valladolid*, Valladolid/Oporto: UVA y otros, 2006.

DE RODA, Paloma: *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes*, Madrid: Escriptum, 2007.

DELGADO, Eduardo: *iBendita Vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2013.

FISAC, Miguel: "Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual", *Árbor*, n. 39 (marzo 1949).

FISAC, Miguel: *Memoria del Proyecto parcial de Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en Valladolid*. Copia del documento cedida personalmente por Miguel Fisac al autor, marzo de 1952.

FISAC, Miguel: *Viaje al Extremo Oriente 31-I-53 a 8-III-53* (inédito). Archivo personal de su hija Taciana Fisac Badell, 1953.

FISAC, Miguel: *Carta a mis sobrinos (estudiantes de arquitectura)*, Ciudad Real: Fundación Miguel Fisac, 2007.

GRANELL, Eric y RAMON, Antoni: *Luis Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura románica*, Barcelona: COAC, 2006.

LAFUENTE, Víctor A.: "Dibujos de Miguel Fisac durante la Guerra Civil (1936-1937)" en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso Internacional EGA*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.

MORALES, Felipe: *Arquitectura Religiosa de Miguel Fisac*, Madrid: Librería Europa, 1960.

MORALES, María Cruz: *La arquitectura de Miguel Fisac*, Ciudad Real: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 1979.

SÁNCHEZ, Ricardo (Ed. a su cargo): *Miguel Fisac. Premio Nacional de Arquitectura 2002*, Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2010.

VILLALOBOS, Daniel: *El color de Luís Barragán*. Madrid: Morés, 2002.

VILLALOBOS, Daniel: "El Mito de la Capilla Notre-Dame-Du-Haut en Ronchamp: Le Corbusier en los Límites del Movimiento Moderno" en AA.VV.: *Apropriações do Movimento Moderno*, Porto, 2012.

VILLALOBOS, Daniel, PÉREZ, Sara y ÚBEDA, Marta: "Dos dibujos de pagodas de Miguel Fisac, 1953-1999: La composición arquitectónica de la torre de los Laboratorios Jorba" en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso Internacional EGA*, Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.

Miguel Fisac: mausoleo para el doctor Félix Rodríguez de la Fuente.

Enrique Jerez Abajo

- Libros y catálogos

AA.VV.: *Doctorado Honoris Causa. Dr. Félix Rodríguez de la Fuente*, Burgos: Servicio de Publicaciones e Imagen Institucional de la Universidad de Burgos, 2013.

AA.VV.: *La Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1986.

AA.VV.: *Miguel Fisac*, Madrid: Ministerio de Fomento / CSCAE, 1997.

AA.VV.: *Pablo Serrano. 1908-1985*, Oviedo: Caja de Asturias, 1993.

ARQUES, Francisco: *Miguel Fisac*, Madrid: Pronaos, 1996.

CORTÉS, Juan Antonio: *Miguel Fisac, el Último Pionero*, Valladolid: COACYL Demarcación de Valladolid, 2001.

FULLAONDO, Juan Daniel: *Miguel Fisac*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

GALLEGO, Julián: *Pablo Serrano*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

GARCÍA, Manuel: *Pablo Serrano. Escultor del Hombre*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), 1989.

LAO-TSE: *Tao Te Ching*, Madrid: Martínez Roca, 2012.

DE RODA, Paloma: *Miguel Fisac. Apuntes y Viajes*, Madrid: Scriptum, 2007.

- Revistas

AA.VV.: *Miguel Fisac. AV Monografías*, n. 101 (mayo-junio 2003).

El paisaje cósmico de Isamu Noguchi.

Carlos Rodríguez Fernández

ALTSHULER, Bruce: *Isamu Noguchi*, Nueva York: Abbeville Press, 1994.

AOYAGI, Mariko: *Moerenuma Park as Noguchi's Utopian Universe - the Park as a Reflection of Ideal Sculptural Space of Isamu Noguchi*, Nueva York: Stony Brook University, 2011.

ASHTON, Dore: *Noguchi east and west*, Nueva York: Knopf, 1992.

BEARDSLEY, John: *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Nueva York: Abbeville Press, 1984.

BENEVOLO, Leonardo: *La captura del infinito*, Madrid: Celeste Ediciones, 1994.

CUMMINGS, Paul: *Oral history interview with Isamu Noguchi, 1973 Nov.7- Dec.26*, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1973.

FRIEDMAN, Martin L.: *Noguchi's imaginary landscapes: an exhibition*, Minneapolis: Walker Art Center, 1978.

MIYAKE, Issey: *The Isamu Noguchi Garden Museum Japan*, Takamatsu: The Isamu Noguchi Foundation of Japan, 2009.

NOGUCHI, Isamu: *A sculptor's world*, New York: Harper & Row, 1968.

NOGUCHI, Isamu: *The Isamu Noguchi Garden Museum*, New York: H.N. Abrams, 1987.

NOGUCHI, Isamu: *Isamu Noguchi ten: Moerenuma Koen gurando opun kinen = Isamu Noguchi : the exhibition celebrated the Grand Opening of the Moerenuma Park*, Sapporo: Sapporo-shi Geijutsu Bunka Zaidan, 2005.

NOGUCHI, Isamu: "The road I have walked" Commemorative lecture Kyoto Award 1986, Inamori Foundation. Acceso el 5.05.2014 [http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k02_c_isamu/img/lct_e.pdf]

TORRES, Ana María: *Isamu Noguchi: Un estudio espacial*, Valencia: IVAM Centre Julio González, 2001.

WEILACHER, Udo: *Between Landscape Architecture and Land Art*, Basilea: Birkhäuser, 1997.

WITCHER, Diana T.: *Isamu Noguchi's Utopian Landscapes*, Minneapolis - Nueva York - Tokio: Unitas Press, 2013.

Zollverein. Símbolo del progreso actualizado en el paisaje.

Sagrario Fernández Raga.

ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (Coordinador). *I y II Jornadas Internacionales sobre Patrimonio Industrial. Patrimonio industrial: lugares de la memoria: Arqueología industrial, patrimonio y turismo cultural*. Gijón: Incuna, Asociación de Arqueología Industrial, 2002.

ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel (Coordinador). *III Jornadas Internacionales sobre Patrimonio Industrial. Patrimonio industrial: lugares de la memoria: Proyectos de reutilización en Industrias culturales, turismo y museos*. Gijón: Incuna, Asociación de Arqueología Industrial, 2002.

AUER, Sabine; LAVIER, Ana Margarethe, Regionalverband Ruhr. *Under the Open Sky / Unter freiem Himmel: Emscher Landscape Park / Emscher Landschaftspark*. Basel: Birkhäuser, 2010.

CLÉMENT, Gilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

GAETE CÁCERES, Miguel Ángel. *Más allá de la espiral: hacia una dialéctica de lo sublime en la obra de Robert Smithson*. Tesis doctoral. Barcelona: Septiembre de 2010.

HOLDEN, Robert. *New Landscape Design*. Houston: Gulf Professional Publishing, 2003.

SAUNDERS, William S.; CONDON, Patrick M.; HILDERBRAND, Gary R.; MEYER, Elizabeth K. *Richard Haag: Bloedel Reserve and Gas Works Park*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

Exposición de la Construcción (IBA) Emscher Park, Alemania: Un Modelo para el Desarrollo Sostenible. Reestructuración. Carfax Publishing, 2002.

SMITHSON, Robert. "Monuments of Passaic," *Artforum*, 1967.

SMITHSON, Robert. "A tour of the monuments of Passaic New Jersey 1967". En FLAM, Jack. *D. Robert Smithson, the Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996. pp. 68-74.

UNAMUNO, Miguel de. "La Casa-Torre de los Zurbarán" en *De mi País (descripciones, relatos y artículos de costumbres)*. Madrid: Espasa Calpe, (1973 [1898]). P.140

UNESCO, 2001. Extracto del Informe de la 25ª Sesión del Comité del Patrimonio Mundial UNESCO. 16/12/2001.

VÖLTER, Ernst (ed.), *Architekt gegen oder und Ingenieur. Fritz Schupp/Martin Kremmer*. Berlin: W.&S. Loewenthal, 1929.

WEILACHER, Udo. *Syntax of Landscape*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2008. Pág 108.

Vacío semántico y arquitectura como mediación: Bruder Klaus Kapelle y Steilneset Memorial.

Esther Escribano Rivera; Miguel Ángel Rosique Valverde.

- Libros

DE SOLÁ MORALES, Ignasi: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DE SOLÁ MORALES, Ignasi: *Diferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DELEUZE, Gilles: *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002

HALPERN, Paul: *El tiempo imperfecto*. Madrid: McGraw-Hill, 1992.

HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

MAROT, Sébastien: *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PALLASMAA, Juhani: *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter: *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter: *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

- Páginas web

ROSENFELD, Karissa. "Steilneset Memorial / Peter Zumthor and Louise Bourgeois, photographed by Andrew Meredith" ArchDaily. Acceso el 15.06.2014 [<http://www.archdaily.com/?p=213222>]

HOFMEISTER, Sandra. "Sense of Place" DAMn°. Acceso el 15.06.2014 [<http://www.damnmagazine.net/en/article/sense-of-place>]

SOPER, Paul. "A Way of Seeing Things: The Shared Realm of Louise Bourgeois and Peter Zumthor" Yale School of Architecture. Acceso el 15.06.2014 [<http://architecture.yale.edu/people/paul-soper>]

El espacio efímero religioso. Una membrana habitada.

Sergio Walter Martínez Nieto

BANHAM, Reyner: "A home is not a house" *Art in America* 1965 Volumen 2.

BLANCO AGÜEIRA, Silvia: "Un proyecto insólito. La iglesia efímera de Montigny-sur-lès-Cormeilles (1969)", *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2-II*, 2011.

CréAtions N° 85 janvier/février 1999 HABITER Hans Walter Müller, architecte de l'éphémère. Acceso - 10.5.2014 [[HTTP://WWW.ICEM-PEDAGOGIE-FREINET.ORG/NODE/25150](http://WWW.ICEM-PEDAGOGIE-FREINET.ORG/NODE/25150)]

CROMPTON, Dennis: *A guide to Archigram: 1961-74 (Archigram Group)*. New York: London Academy Editions, Princeton Architectural Press, 2012.

DESSAUCE, Marc: *The Inflatable Moment: Pneumatics and Protest in '68*. Princeton Architectural Press; 1 edition, September 1, 1999.

HEIDEGGER, Martin: "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994 (1954).

MONCHAUX, Nicholas de: *Spacesuit: Fashioning Apollo*, MIT Press, 2011.

WHITELEY, Nigel: *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Mit Pr; Edición: New Ed, 2003.

Zonnestraal: la máquina de curar, un icono del Funcionalismo moderno.

Cecilia Ruiloba Quecedo

- Libros

BLUNDELL JONES, Peter: *Modelos de la Arquitectura Moderna.*, Barcelona: Editorial Reverté, 2011.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

GARCÍA GARCÍA, Rafael: *Arquitectura Moderna en los Países Bajos 1920-1945*, Madrid: Akal, 2010.

GARRIDO Ginés (ed.): *Moisei Ginzburg. Escritos 1923-1930*, Madrid: El Croquis, 2007.

GIEDION, Sigfried: *Espacio, tiempo y arquitectura*, Madrid: Editorial Dossat, 1982.

IDSINGA, Ton: *Zonnestraal. Een nieuwe tijd lag in het verschiet*, Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers Stichting Wonen, 1986.

LEISTIKOW, Dankwart: *Edificios hospitalarios en Europa durante diez siglos*, Ingelheim am Rhein: C. H. Boeringer Sohn, 1967.

MARSTON FITCH, James (pro.): *Ludwig Mies van der Rohe. Escritos, Diálogos y Discursos*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, 2005.

MATTIE, Erik, DERWIG, Jan: *Functionalism in the Netherlands*, Amsterdam: Architectura & Natura, 1995.

MEURS, Paul, THOOR van, Mare-Thérèse, (ed.): *Zonnestraal, the history and restoration of modern monument*, Rotterdam: NAI Publishers, 2010.

MOLEMA, Jan, BAK, Peter: *Jan Gerko Wiebenga. Apostel van het Nieuwe Bouwen*, Rotterdam: Uitgeverij 010, 1987.

MOLEMA, Jan: *Duiker, arquitecto de una nueva era. Constructor en estuco y acero*, Delft: TH Delft, 1986.

MOLEMA, Jan: *Jan Duiker, obras y proyectos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Los principios de la arquitectura Moderna*, Barcelona: Editorial Reverté, 2009.

PALLASMAA, Juhani: *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la Arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PEARSON, Paul David: *Alvar Aalto and the International Style*, London: Mitchell, 1989.

ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ZOETBROOD, Ronald: *Jan Duiker en het sanatorium Zonnestraal*, Amsterdam: Van Genneep, 1984.

- Revistas

DUIKER, Johannes, BIJVOET, Bernard: "De nieuwe nijverheidsscholen te Groningen", *BW*, núm.55 (1924), 22-25.

DUIKER, Johannes: "Wezen en toekomst der architectuur", *Het Bouwbedrijf*, vol.7, núm. 270, 1926.

GARCÍA GARCÍA, Rafael: "Equilibrio y economía edificios de la segunda etapa de Duiker", *Cuaderno de notas*, núm. 4 (1995) 53-76.

GARCÍA GARCÍA, Rafael: "Funcionalismo en evolución. Hotel Gooiland y edificios de la segunda etapa de Duiker", *Cuaderno de notas*, núm. 6 (1995) 37-58.

GARCÍA GARCÍA, Rafael: "Jan Duiker 1890-1935. Esbozo de una vida truncada", *Cuaderno de notas*, núm.10 (2004), 75-100.

GARCÍA GARCÍA, Rafael: "Tres artículos de Duiker", *Cuaderno de notas*, núm.3 (1995) 33-48.

MOLEMA, Jan, JONGE de, Wessel: "Johannes Duiker", *The Architectural Review*, núm.1055 (1985) 48-55.

MOLEMA, Jan: "El nacimiento de Zonnestraal", *Cuaderno de Notas*, núm.13 (2010), 49-57.

PÉREZ MAÑOSAS, Antonio: "Modernos Radicales Holandeses", *2C Construcción de la ciudad*, núm. 22 (1985), 62-69.

RUILOBA QUECEDO, Cecilia: "El Sanatorio de Zonnestraal. Origen y desarrollo del proyecto", *Cuaderno de notas*, núm. 15 (2014), 1-17.

RUILOBA QUECEDO, Cecilia: "The Functionalist awakening of Alvar Aalto in the Kinkomaa Tuberculosis Sanatorium. Each thing in its place and a distinctive aesthetic for each one", *Alvar Aalto Museum e-journal*. Publicado el 01.02.2013

[http://www.alvaraaltoresearch.fi/files/4213/6033/3603/AAM_RN_Qucedo.pdf]

SMITHSON, Peter: "J. Duiker", *Forum*, vol.16, núm. 1 (1962), 1-9.

STEUR van der, Ad: "Zonnestraal", *Bouwkundig Weekblad*, núm. 29 (1928), 225-231.

WILS, Jan: "Verbouwing apotheek te Zandvoort. Architecten Irs. Duiker en Bijvoet", *Het Bouwbedrijf*, núm. 12 (1926), 388-389.

Louis Kahn y Anne Tyng en los Baños de Trenton. La búsqueda de un lenguaje perdido.

Noelia Galván Desvaux; Marta Alonso Rodríguez.

BRADY, S: "The Architectural Metaphysic of Louis Kahn", *New York Times Magazine*, n. 15 (1970).

BROWNLEE, D.B., DE LONG, D.G.: *Louis I. Kahn :en el reino de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

CORTÉS, J.A.: *Nueva consistencia :estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2003.

FRAMPTON, K.: *Studies in Tectonic Culture, The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1996.

GIURGOLA, R.: *Louis I. Kahn*, Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

GOMBRICH, E. H.: *El sentido del orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

JUÁREZ, A.: *El universo imaginario de Louis I. Kahn*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

KAHN, L. 'An Architects Speaks His Mind: Louis I. Kahn Talks about Color, Light, the Ideal House, the Street, and other inspirations for Living', *House and Garden*, vol. 142, no. 4 (1972).

KAHN, L. & LATOUR, A. *Louis I. Kahn: escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid: El Croquis, 2003.

KAHN, L.I. & NGO, D.: *Louis I. Kahn: conversaciones con estudiantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KOMENDANT, A.: *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*, La Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2000.

NORBERG SCHULZ, C.: *Louis I. Kahn :idea e imagen*, Madrid: Xarait, 1990.

SABINI, M.: *Louis I. Kahn*, Barcelona: Serbal, 1994.

SAITO, Y.: *Louis I. Kahn: houses*, Tokyo: Toto, 2003.

SOLOMON, S.G.: *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, New York: Princeton Architectural Press, 2000.

STERN, R.A.M.: *[Re] Reading Perspecta: the first fifty years of the Yale Architectural Journal*, Cambridge: The MIT Press, 2004.

TYNG, A. *Louis Kahn to Anne Tyng : the Rome letters, 1953-1954*, New York: Rizzoli, 1997.

TYNG, A.& JUAREZ, A.: "Aleatoriedad y orden en la arquitectura de Louis I. Kahn", *VIA arquitectura*, no.3, Valencia: ,Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana (1998).

WITTKOWER, R.: *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid: Alianza, 1995.

Mies van der Rohe y el rascacielos Seagram: la inversión del mito en Manhattan.

Rodrigo Almonacid Canseco

ALMONACID, Rodrigo: *Mies van der Rohe: El espacio de la ausencia*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

COHEN, Jean-Louis: *Mies van der Rohe*, Madrid: Akal, 1998 (1994).

CORTÉS, Juan Antonio: "Los reflejos de una idea", *Lecciones de equilibrio*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, colección "La Cimbra" nº2, 2006.

GASTÓN, Cristina: *Mies: el proyecto como revelación del lugar*, Fundación Caja de Arquitectos, colección "Arquithesis" n.19. Barcelona, 2005.

KRAUSS, Rosalind: "The Grid, the Cloud, and the Detail", en MERTINS, Detlef (dir.): *The presence of Mies*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994.

LAMBERT, Phyllis (ed.): *Mies van der Rohe in America*, Canadian Centre for Architecture / Whitney Museum of American Art. Montreal y Nueva York, 2001.

LAMBERT, Phyllis (ed.): *Building Seagram*, New Haven/Londres: Yale University Press, 2013.

MERTINS, Detlef: *Mies*, Nueva York: Phaidon Press Limited, 2014.

NEUMEYER, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, Madrid: El Croquis Editorial, colección "Biblioteca de Arquitectura" nº5, 1995.

PLA, Maurici: "Nueva York: origen y fortuna del pensamiento metropolitano", parte II de: PIZZA, Antonio y PLA, Maurici: *Chicago – Nueva York*, Madrid: Abada Editores, 2012.

RILEY, Terence, BERGDOLL, Barry (dir.): *Mies in Berlin*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002.

SCHULZE, Franz (ed.): *The Mies van der Rohe Archive*, Nueva York/Londres: Garland Publishing, 1992.

SCHULZE, Franz (ed.): *Una Biografía Crítica*, Madrid: Hermann Blume, 1986 (1985).

STERN, Robert, MELLINS, Thomas y FISHMAN, David (dir.): *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, Nueva York: The Monacelli Press, 1995.

DREXLER, Arthur (dir.): *The Mies van der Rohe Archive*, Nueva York: Garland Publishing, 1986-93 (14 vols.).

El proyecto del Palacio de los Soviets de Le Corbusier: metáfora y símbolo.

Marta Úbeda blanco; Daniel Villalobos Alonso

CHEMEVICH, E.: *Diseño gráfico soviético. Años veinte*, Barcelona, 1989.

FLOCON, A. – TATON, R.: *La perspectiva*, Madrid, 1966.

GENTIL, J. M.: *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, 1998.

CIGOLONI, M. C.: "Los aspectos lúdicos del dibujo: el proyecto de lo efímero. La escenografía de las fiestas". *En los límites del reflejo arquitectónico*. San Sebastián, 1998.

GONZÁLEZ, J.: "Hilos de teatro; la puesta en escena del Palacio de los Soviets de Le Corbusier, 1931". N7_ "Arquitectura entre concursos", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla, 2012.

HELLMANN, M. C.: "Les maquettes du monde classique", *Les maquettes antiques architecturales réelles ou symboliques*. Dossiers d'archéologie. 242, (1999).

LE CORBUSIER: *Mensaje a los estudiantes de Arquitectura*, Buenos Aires: Infinito, 1973 (1957).

LE CORBUSIER y JENNERET, Pierre: *Œuvre Complète de 1929-1934*. Zürich: Willy Boesiger, Les éditions d'architecture, 1934.

PIJOAN, J.: "Arte del Asia Occidental", *Summa Artis. Historia General del Arte. II.*, Madrid, 1988.

MARCHÁN, S.: "Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)", *Summa Artis, Historia General del Arte. XXXIX*, Madrid, 1995.

ÚBEDA, Marta: *El lenguaje del arquitecto*, Valladolid, 2005.

ÚBEDA, Marta: *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid, 2002.

La arquitectura de Albert Speer y la ideología nazi: sus relaciones a través de la semiótica y la teoría de la Einfühlung

Daniel Dávila Romano

- Libros

ECO, Umberto: *La estructura ausente*, Barcelona: Debolsillo, 2011.

BOBES, María del Carmen: *La semiótica como teoría lingüística*, Gredos: Madrid, 1973.

DE SAUSSURE, Ferdinand: *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal, 1980.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili: Barcelona, 2005.

GARCÍA, José Manuel: *Tres arquitectos del periodo guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.

HITLER, Adolf: *Mi lucha*, Madrid: El Galeón, 2002.

HITLER, Adolf: *Liberty, art, nationhood: Three addresses, delivered at the Seventh National Socialist Congress*, Nuremberg, 1935, Berlin: M. Müller & Sohn, 1935.

KOONZ, Claudia: *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona: Paidós, 2005.

KRIER, Léon: *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, New York: Monacelli Press, 2013.

MALLGRAVE, Harry Francis: *Architecture and Embodiment. The Implications of the New Sciences and Humanities for Design*, New York: Routledge, 2013.

MALLGRAVE, Harry Francis: *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity, and Architecture*, Malden: Wiley-Blackwell, 2011.

MORRIS, Charles: *Fundamentos de la teoría de los signos*, Buenos Aires: Paidós, 1994.

PEIRCE, Charles Sanders, HARTSHORNE, Charles, WEISS, Paul, Arthur W BURKS: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960-1966.

SALÍNGAROS, Nikos: *A Theory of Architecture*, Solingen: Umbau-Verlag, 2008.

SERENY, Gitta: *Albert Speer. El arquitecto de Hitler: su lucha con la verdad*, Barcelona: Ediciones B, 2006.

SOLLICH, Jo: Herbert Rimpl (1902-1978): *Architektur-Konzern unter Hermann Göring und Albert Speer : Architekt des deutschen Wiederaufbaus : Bauten und Projekte*, Berlin: Reimer, 2013.

SPEER, Albert: *Memorias*, Barcelona: Acantilado, 2011.

SPEER, Albert: *Spandau, the secret diaries*, New York: Macmillan, 1976.

SPOTTS, Frederic: *Hitler y el poder de la estética*, Madrid: Antonio Machado y Fundación Scherzo, 2011.

TEUT, Anna: *Architektur im Dritten Reich, 1933-1945*, Berlin: Ullstein, 1967.

VENTURI, Robert, Denise Scott BROWN y Steven IZENOUR: *Aprendiendo de Las Vegas*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

- Artículos

SAINZ, Jorge: "Clasicismo fáustico. Speer revisado por Krier" en *Arquitectura Viva*, 155, 2013.

- Páginas web

SALÍNGAROS, Nikos: "Nikos versus il Bauhaus. Un dibattito su archiwatch seguido dal decisivo (per noi) 'Ornamento e scrittura'" Archiwacht. Acceso el 10.06.2014 [<http://archiwacht.it/2012/07/04/nikos-vs-bauhaus/>]

SALÍNGAROS, Nikos: Entrevista de Temenos a Nikos Salíngaros. Acceso el 14.06.2014 [<http://www.asociaciontemenos.org/otros/salingaros.html>]

El Palacio de todos, una utopía libertaria española.

Salvador Mata Pérez.

BAROJA, P.: *La Aurora Roja*, Madrid: Ed. Rafael Caro Raggio, h.1920.

CAPPELLETTI, A.J.: *El Pensamiento Utopico, siglos XVIII-XIX*, Madrid: Ed. Tuero, 1990.

ELIADE, M.: "Paraíso y Utopía: Geografía mítica y Escatológica". en FRANK, Manuel: *Utopías y Pensamiento Utópico*, Madrid: Edición Espasa Calpe, 1982.

GOMEZ TOVAR, L. y PANIAGUA, J.: *Utopias libertarias españolas. Siglos XIX-XX*. Madrid: Ed. Tuero, 2001.

MORALES MUÑOZ, M.: "La subcultura anarquista en España: el primer certamen socialista (1885)" en *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 27-3, 1991.

MORALES MUÑOZ, Manuel, "El segundo certamen socialista 1889; notas para un centenario" en *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 25, 1989.

SUÑER IGLESIAS, F. J. y LEON ALCALDE, J. E.: *Comentarios a "Life in the year 2000 A. D."*, Barcelona: Ediciones Abraxas, 2000.

Torres de Babel. El declive del contenedor residencial.

Yolanda Martínez Domingo.

- Libros

BALLARD, James Graham: *Rascacielos*. Barcelona, Edhasa, 1983.

BANHAM, Reyner: *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

CALAFELL, Eduard. *Las "unités d'habitation" de Le Corbusier. Aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Caja de Arquitectos. Fundación 2000

DUNNETT, James y STAMP Gavin: *Ernő Goldfinger*. London: Architectural Association, 1983.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981

GONZALEZ CUBERO, Josefina: *Le Corbusier. El proyecto de la ciudad Moderna*, Valladolid: Dto de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Uva, 1996. Texto inédito

JENCKS, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

MONTEYS, Xavier. *La gran máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: El Serbal Barcelona : Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996

ROWE, Colin y KOETTER, Fred: *Ciudad Collage*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SBRIGLIO, Jacques; BIGO, Hughes. *Le Corbusier: L'Unité d'habitation de Marseille*. Marseille : Parenthèses, 1992.

WARBURTON, Nigel: Ernő Goldfinger: *The Life of an Architect*. London, Routledge: 2004.

- Capítulos de libro

COLQUHOUN, Allan "El superbloque" en: *Arquitectura moderna y cambio histórico: ensayos, 1962-1976*. Barcelona, Gustavo Gili 1978.

CURTIS, William J.R: "La Unité d'habitation de Marsella como prototipo de vivienda colectiva" en *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Blume, 1986.

MUMFORD, Lewis "La folie de Marsella" en *La carretera y la ciudad*. Buenos Aires, Emecé, 1966.

- Revistas

BRISTOL G Katharine "The Pruitt-Igoe Myth", *Journal of Architectural Education* v44 n3 (05.1991)

DUNNETT, James "Docomomo UK. Questions of Assessment" Book Review: *Conservation of Modern Architecture* JSTOR Arts & Sciences III Collection APT Bulletin, v39 n1 51 (29.06.2007)

DUNNETT, James "Ernő Goldfinger: The architects as constructor" *Architectural Review* 1983, vol. 173, no 1034, p. 42-50.

- Páginas web

BALLARD, James Graham "A handful of dust" Acceso el 2.06.2014 [<http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/mar/20/architecture.communities>]

DUNNETT, James Acceso el 30.04.2014 [<http://jamesdunnettarchitects.com>]

EZARD, John How Goldfinger nearly became Goldprick *The Guardian* Acceso el 02.06.2014 [<http://www.theguardian.com/uk/2005/jun/03/film.hayfestival2005>]

LOCKTON, Dan J.G. Ballard & Architectures of Control. *Ballardian* Acceso el 02.06.2014 [architectures.danlockton.co.uk/category/ballardian/]

LUCARELLI, Fosco y FABRIZI, Mariabruna: TheTrellick tower: the fall and rise of a modern monument. *Microcities* Acceso el 20.05.2014 [<http://microcities.net/portfolio/the-trellick-tower-the-fall-and-rise-of-a-modern-monument/>]

SELLARS, Simon Architectures of the Near Future. An Interview with Nic Clear Acceso el 5.05.2014 [<http://www.ballardian.com/near-future-nic-clear-interview>]

"Goldfinger by Ian Fleming" Acceso el 2.06.2014 [<http://garydexter.blogspot.com.es/2009/10/146-goldfinger-by-ian-fleming.html>]

"The Pruitt-Igoe Myth: an Urban History" Acceso el 29.05.2014 [<http://www.pruitt-igoe.com>]

La piel que habita. Ampliación del museo de Bellas Artes de Asturias.

Marta Alonso Rodríguez; Noelia Galván Desvaux.

BALLART HERNÁNDEZ, J.: *El Patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*, Barcelona: Editorial Ariel Patrimonio Histórico, 2002.

FERNANDEZ CASTAÑÓN, J. A. y MARCOS VALLAURE, E.: *Catálogo guía del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, 1986.

HODGSON TORRES, M.L.: *Geometría y diseño de la realidad sensible desde las Bellas Artes*, Tenerife: Servicio de publicaciones de la Universidad de la Laguna, Soportes audiovisuales e informáticos, Serie Tesis Doctorales, 1993.

MARÍN TORRES, M.T.: "El nacimiento del museo moderno en el s. XVIII", en DE LA PEÑA VELASCO, M.C.: *En torno al Barroco, miradas múltiples*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2007.

MANGADO, P.: "Museo de Bellas Artes de Asturias", *Revista Anual de Historia del Arte Liño*, nº16 (2010).

ORTEGA VALCÁRCCEL, J.: "El Patrimonio Territorial: el territorio como recurso cultural y económico", en ÁLVAREZ MORA, A.: *Territorio y Patrimonio*, colección Ciudades, nº 4, Instituto de Urbanística de la Universidad de Valladolid, (1999).

TOMÉ FERNÁNDEZ, S.: "Oviedo, el modelo neoliberal de transformación urbana". *Excursiones del X Coloquio y Jornadas de Campo de Geografía Urbana*, 2010. Acceso el 10-10-2013. [<http://www.uib.es/ggu/docs/Oviedo.pdf>]

ISBN 978-84-617-3470-2



EMBAJADA DE NORUEGA



DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LA ARQUITECTURA Y PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

COLABORA:



Fundación
Princesa Kristina
de Noruega