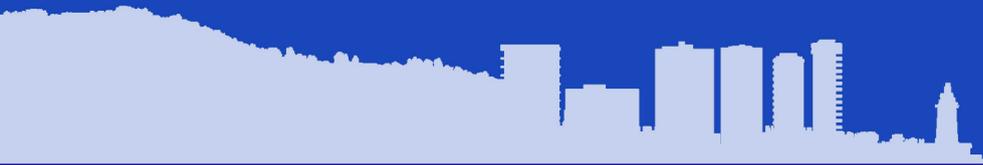


Boletín de Arte

n.º 37 2016



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Boletín de Arte

n.º 37 2016



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Edita: Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte, Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica (Vicerrectorado de Investigación y Transferencia), Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga. Con la colaboración de Colegio de Arquitectos de Málaga

© Boletín de Arte

© De los textos, sus autores

Dirección postal: Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Campus Teatinos. 29071, Málaga

Dirección electrónica: idrecio@uma.es, boletindearte@uma.es

Web: <http://www.uma.es/departamento-de-historia-del-arte/cms/base/ver/base/basecontent/71126/boletin-de-arte/>

Diseño de edición: Paloma Murciano Herrera

Diseño de cubierta: Paloma Murciano Herrera sobre un motivo de Joaquín Ortiz de Villajos Carrera

Maquetación: Paloma Murciano Herrera

Asistentes a la edición: Sandra Medina Bueno y Elisa Palomo Pérez

Imprime: Imagraf Impresores. Tfno.: 952 328597

ISSN: 0211-8483

Depósito legal: MA-490-1981

Boletín de Arte es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C., y está incluido en las Bases de Datos ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, MIAR, DIALNET, IBA, Bibliography of the History of Art (BHA), Répertoire international de la littérature de l'art (RILA), LATINDEX (Catálogo), C.I.R.C., ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities), CARHUS Plus+ y MIAR

Periodicidad: 1 número al año

Canje: A efectos de canje dirigirse a Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte o Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras. Campus Teatinos. 29071 Málaga

Consejo de Redacción

Directora: Maite Méndez Baiges. Universidad de Málaga.

Subdirector: Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.

Secretaria de redacción: Reyes Escalera Pérez. Universidad de Málaga.

José Javier Azanza López. Universidad de Navarra.

Francisco Juan García Gómez. Universidad de Málaga.

Esperanza Guillén. Universidad de Granada.

Francisco Montero Fernández. Universidad de Sevilla.

Eva M. Ramos Frendo. Universidad de Málaga.

Javier Ordóñez Vergara. Universidad de Málaga.

Francisco José Rodríguez Marín. Universidad de Málaga.

Juan Antonio Sánchez López. Universidad de Málaga.

Cristina Vidal Lorenzo. Universidad de Valencia.

Miembro nato (Directora del Departamento): Nuria Rodríguez Ortega. Universidad de Málaga.

Comité Editorial

Matthew Biro. University of Michigan (EE. UU.).

Antonio Bonet. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Erika Bornay. Universidad de Barcelona.

Rosario Camacho. Universidad de Málaga.

Laura Inés Catelli. Universidad Nacional de Rosario (Argentina).

José Fernández López. Universidad de Sevilla.

Édgar García Valencia. Universidad Veracruzana (México).

Thomas Hare. University of Princeton (EE. UU.).

Ignacio Henares. Universidad de Granada.

María del Mar Lozano Bartolozzi. Universidad de Extremadura.

Diego Maestri. Università di Roma-Tre (Italia).

Alfredo Morales. Universidad de Sevilla.

José Miguel Morales Folguera. Universidad de Málaga.

Eduardo Mosquera. Universidad de Sevilla.

Lina Nágel Vega. Universidad de Los Andes (Chile).

Mario Perniola. Università di Roma Tor-Vergata (Italia).

Pio Francesco Pistilli. Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia).

Antonio Pugliano. Università Roma-Tre (Italia).

José Luis Sánchez Noriega. Universidad Complutense de Madrid.

Teresa Sauret Guerrero. Universidad de Málaga.

Carla Subrizi. Università degli Studi di Roma La Sapienza (Italia).

Graciela María Viñuales. Universidad del Nordeste-Universidad del Mar del Plata (Argentina).

Diana Wechsler. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina).

Índice

Presentación

Definición de la revista. Indicios de calidad	15
Normas a los/as autores/as para la presentación de originales.....	16
Proceso editorial y sistema de arbitraje.....	18
Lista de revisores/as de los números 35 (2014), 36 (2015) y 37 (2016).....	19

Contrastes

Una evidencia <i>queer</i> : trabajo sexual y metodologías afectivas <i>A Queer Evidence: Sex Work and Affective Methodologies</i> Juana María Rodríguez. University of California, Berkeley	23
Contemporary Artists on Colonial Museums <i>Artistas contemporáneos en el museo colonial</i> Estela Ocampo. Universitat Pompeu Fabra	35
Not To Be «Looked At»! Reality and Unreality in Kantor's Aesthetics of Theatre <i>¡Para no ser «contemplado»! Lo real y lo irreal en la estética del teatro de Kantor</i> Pietro Conte. Universidade de Lisboa	49

Artículos

La difusión de los presupuestos románticos a través de dos revistas artísticas decimonónicas: <i>El Artista</i> (1835-1836) y <i>The Germ</i> (1850) <i>The Spread of Romantic Postulates through the Nineteenth-Century Art Journals. El Artista (1835-1836) and The Germ (1850)</i> María Victoria Álvarez Rodríguez. Universidad de Salamanca	61
El ballet de <i>Parade</i> de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería de L'Effort Moderne <i>The Ballet of Parade and its Significations in Cubism Aesthetic of the Galerie L'Effort Moderne</i> Belén Atencia Conde-Pumpido. Universidad de Málaga	71
La <i>road movie</i> como modelo transnacional y su presencia en el cine español: marco metodológico y principales aportaciones <i>The Road Movie as a Transnational Model and its Presence in Spanish Cinema: Methodological Framework and Main Contributions</i> Santiago García Ochoa. Universidad de Santiago de Compostela	79
Architettura del Settecento a Episcopio di Sarno. La scala aperta nella residenza tardobarocca tra capitale e provincia <i>Architecture of the Eighteenth Century in Episcopio di Sarno. The open Staircase in the Late-Baroque Residences in the Capital and the Province</i> Rosa M. Giusto. Università degli Studi di Firenze	89

La pintura mural en la Granada del XVIII <i>The Mural Paintings in Eighteenth-Century Granada</i>	
Ana María Gómez Román. Universidad de Granada	103
Al confín del edificio. Los <i>marginalia</i> en la arquitectura gótica de Mallorca <i>At the Edge of the Building. The Marginalia of the Majorcan Gothic Architecture</i>	
Antònia Juan Vicens. Universitat de les Illes Balears	115
Picasso: esculturas en papel para un nuevo pensamiento estético <i>Picasso: Paper Sculptures for a New Aesthetic Thought</i>	
Ramón López de Benito. Universidad Complutense de Madrid	129
<i>Moulin Rouge</i> . Nuevos códigos para nuevos tiempos <i>Moulin Rouge! New Codes for New Times</i>	
Lourdes López León. Universidad de La Laguna	139
Fuera del mundo, dentro del arte. Correspondencias entre Baudelaire y Ortega <i>Out of the World, Inside the Arts. Correspondence between Baudelaire and Ortega</i>	
Constanza Nieto Yusta. UNED	149
Studi per la conservazione e la valorizzazione del Patrimonio culturale e del paesaggio di Tivoli <i>Studies for Preservation and Enhancement of Cultural Heritage and Landscape of Tivoli</i>	
Antonio Pugliano. Università di Roma Tre	157
Las acuarelas de Sverre Fehn: hacia la abstracción arquitectónica del paisaje de Hvasser <i>Watercolours of Sverre Fehn: Toward the Architectural Abstraction of Hvasser's Landscape</i>	
Iván I. Rincón Borrego. Universidad de Valladolid	175
Los espacios del cine en Jaén (1898-1966) <i>Cinema Sites in Jaén</i>	
Luis Rueda Galán. Universidad de Jaén	189
Las obras de arte en la supresión de los mayorazgos: el debate parlamentario y el pleito por la testamentaria de la XIII duquesa de Alba (1802-1844) <i>Artworks and the Abolition of Primogeniture: the Parliamentary Debate and the Lawsuit of the Estate of the 13th Duchess of Alba (1802-1844)</i>	
Antonio Urquizar Herrera. UNED	203
¿Una violencia invisible? Las mujeres en los monumentos públicos <i>An Invisible Violence? Women in Public Monuments</i>	
Elo Vega. Universidad de Castilla-La Mancha	213
Símbolos de poder entre las mujeres mayas de la élite. Un análisis iconográfico de los ornamentos femeninos <i>Symbols of Power Held by Elite Maya Women. An Iconographic Analysis of Feminine Ornaments</i>	
Cristina Vidal Lorenzo y Esther Parpal Cabanes. Universitat de València	227
Varia	
Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente Alanís Álvaro Cabezas García. Grupo de investigación Laraña, Universidad de Sevilla	245
María Cañas. Soplar ironía sobre los rescoldos de la historia Isabel Garnelo Díez y Ana María Sedeño Valdellós. Universidad de Málaga	249
Contribución a la obra de un discípulo de Diego de Mora: Atanasio Tribaldos y la imaginería del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Luque (Córdoba) Juan Luque Carrillo. Universidad de Sevilla	255

El edificio de la antigua sucursal del Banco de España en Jerez de la Frontera, obra de José de Astiz y Bárcena José Manuel Moreno Arana. Universidad de Sevilla	261
The Infant Jesus as Divine Love: a Dressed Sculpture from Évora's Museum Diana Rafaela Pereira. Universidade do Porto	267
Aportaciones a la obra artística de José Guisado en la provincia de Sevilla M.ª Teresa Ruiz Barrera. Universidad de Sevilla	273
Comentarios bibliográficos	
Arjones Fernández, Aurora: <i>Santa Margarita de «Il Parmigianino» en la colección del Ayuntamiento de Málaga</i> Francisco José Rodríguez Marín	279
Blasco Esquivias, Beatriz: <i>Introducción al arte barroco. El gran teatro del mundo</i> Trinidad de Antonio	281
Vargas Jiménez, Dolores: <i>Picasso: iconografías del baile</i> José Jiménez Guerrero	283
Ruiz Artola, Inés: <i>Formíscí, la síntesis de la modernidad (1917-1922). Conexiones y protagonistas</i> David Martín López	286
Vázquez Astorga, Mónica: <i>Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939</i> Rebeca Carretero Calvo	289
Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia: <i>Arte en España (1939-2015), ideas, prácticas, políticas</i> Noemi de Haro García	291
Rincón de la Vega, Daniel: <i>La vivienda de lujo en Madrid desde 1900</i> Luis Tejedor Fernández	295
Perniola, Mario: <i>La estética contemporánea y El arte expandido</i> Óscar Ortega Ruiz	298
Rueda Garrote, Juan Francisco: <i>Nico Munuera</i> María Regina Pérez Castillo	302
Noriega, José: <i>Zapato de niebla para la poesía</i> Rosa María Valladares González	305
Críticas de exposiciones	
<i>Utopian Bubble. Chema Cobo</i> Fernando Sáez Pradas	309
<i>Agustín Parejo School</i> Héctor Márquez	312
<i>To Breathe-Zone of Zero. Kimsooja</i> Cintia Gutiérrez Reyes	318

Presentación

Definición de la revista

Boletín de Arte, fundada en 1980, es la revista académica que edita el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y tiene por objeto difundir y debatir la investigación generada en los ámbitos de la historia del arte de todas las épocas, así como cuestiones de teoría del arte, estética y cultura visual. Es una publicación científica, con periodicidad anual, en formato papel y digital, que publica trabajos originales, nunca antes editados o difundidos en otras revistas, libros, congresos, seminarios, etc. *Boletín de Arte* admite propuestas redactadas en español, inglés, francés o italiano. Los títulos, resúmenes y palabras clave se publican también en lengua inglesa.

La revista va dirigida a historiadores del arte, artistas, arquitectos, especialistas en estética, investigadores y profesionales relacionados con la historia, la práctica y la teoría del arte. Dedicada su mayor parte a artículos de investigación, y posee también apartados reservados a contribuciones por invitación, en la sección llamada «Contrastes», a reseñas bibliográficas, críticas de arte y una sección de *Varia*.

A partir de 2013 ha iniciado una nueva etapa, con una Dirección y Consejo de Redacción renovados, así como un Comité Editorial de especialistas de reconocido prestigio en el área de historia del arte, comprendido, en más del 50 %, por investigadores/as pertenecientes a universidades europeas, estadounidenses y latinoamericanas.

Además, se ha establecido un sistema de arbitraje para la selección de artículos que se publican en cada número mediante dos revisores externos –sistema doble ciego por pares anónimos– siguiendo los criterios habituales establecidos para las publicaciones científicas seriadas.

Indicios de calidad

Boletín de Arte es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. y está incluido en las Bases de Datos ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, MIAR, DIALNET, IBA, Bibliography of the History of Art (BHA) y Répertoire international de la littérature de l'art (RILA).

Repertorios de evaluación:

ERIH PLUS: 6/6.

CARHUS PLUS+, 2016.

LATINDEX (Catálogo): 31/33.

C.I.R.C. 2015: B.

MIAR, I.C.D.S. 2015: 4.5.

Estadísticas en el número 37 (2016):

Tasa de aceptación de originales: 50% aceptados/50% rechazados.

Apertura institucional de los autores (entidad editora): 93,75%.

Apertura institucional de los autores (Consejo de Redacción): 93,75%.

Apertura institucional del Comité Científico: 90%.

Apertura institucional del Consejo de Redacción: 30%.

Normas a los/as autores/as para la presentación de originales a *Boletín de Arte*

1. *Boletín de Arte* es una revista científica que se publica una vez al año. Los trabajos presentados deberán tratar temas relacionados con el arte y la cultura visual en cualquiera de sus ámbitos, épocas y manifestaciones. Los estudios deberán ser originales, inéditos y no publicados ni presentados para tal fin en otro medio.

2. Se enviarán en el formato del procesador de textos Word, ajustados a tamaño de página DIN-A4, con interlineado 1,5, en fuente Times New Roman, tamaño 12 e irán paginados.

3. Podrán estar redactados en español, inglés, francés o italiano.

4. **Artículos:** Su extensión máxima será de 15 páginas o 31.500 caracteres con espacios (una matriz de 2.100 caracteres por página). El número máximo de ilustraciones será de 10.

En la primera página, tras el título, deberá incluirse un resumen de hasta 150 palabras y un máximo de siete palabras clave, todo ello en el idioma en el que esté redactado el artículo y en inglés (en el caso de que el artículo esté escrito en inglés, se proporcionarán título, resumen y palabras clave en español).

Este documento no podrá incluir ninguna mención al autor (ni en notas a pie de página) que permita desvelar su identidad, con el propósito de mantener el anonimato en el proceso de valoración y aceptación.

En un documento de Word aparte figurará la página de cortesía, con el título en español y en inglés, el nombre del autor, un breve currículum de hasta 100 palabras, filiación académica, dirección postal, correo electrónico y teléfonos de contacto.

Consúltese el punto 8 para indicaciones sobre el envío de imágenes.

5. **Reseñas bibliográficas:** No deben sobrepasar las 5 páginas o 10.000 caracteres (espacios incluidos). Deberá incluirse la imagen de la portada del libro en archivo aparte, siguiendo las indicaciones para el envío de imágenes que se pueden consultar en el punto 8.

6. **Críticas de exposiciones:** Un máximo de 5 páginas o 10.000 caracteres (espacios incluidos) y 3 imágenes, siguiendo las indicaciones para el envío de imágenes que se pueden consultar en el punto 8.

7. **Varia:** No debe sobrepasar las 5 páginas o 10.000 caracteres (espacios incluidos), ni la cantidad de 4 imágenes.

8. **Indicaciones para el envío de imágenes.** Las imágenes deberán estar digitalizadas a 300 ppp. No se aceptarán las que no cumplan estos requisitos. *Boletín de Arte* se reserva el derecho de eliminar las ilustraciones que no ofrezcan suficiente calidad para su impresión. El fichero de imagen podrá ser TIF o JPG. Se enviará cada imagen en un fichero individual y debidamente numerado.

Las imágenes deberán ir numeradas, y al final del texto se incluirá un listado con los números y sus pies de fotos. En el texto deberá indicarse además la llamada a imagen, donde corresponda, mediante el número entre corchetes en negrita. Ejemplo: **[1]**.

Además de cada imagen en buena calidad de resolución, al final del texto también deberán incluirse las imágenes, insertas en varias páginas con baja calidad de resolución. En total, el documento con el texto y las imágenes insertadas no deberá superar los 5 Mb de capacidad.

9. Al aceptar su publicación, los autores ceden los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos para la edición digital. La solicitud de los derechos de reproducción es responsabilidad exclusiva de los autores.

10. Las citas literales irán en el texto en letra normal y entre comillas. Las que superen cuatro líneas irán sangradas, en letra de tamaño menor y sin comillas.

11. Notas en sistema parentético o de autor-fecha. Para las referencias bibliográficas se utilizará el sistema de notas parentéticas o de autor-fecha, es decir, la información bibliográfica debe aparecer abreviada en el propio texto y entre paréntesis, haciéndose constar el primer apellido del autor en minúscula, el año de edición de la obra de referencia y, si procede, la página o páginas que interesan, del modo que muestra el siguiente ejemplo:

«Sigo interesándome mucho por la evolución de la mirada con la que se contempla el arte, desde Winckelmann a nuestros días»
(Gombrich, 2013: 48)

Si se ha citado al autor antes del paréntesis, o en la frase, de modo que queda claro que la información del paréntesis se refiere a él, no se repetirá su apellido. Ejemplo:

Gombrich consideraba interesante la evolución de la mirada con la que se contempla el arte (2013: 48).

Cuando se quieran proporcionar más de tres referencias bibliográficas seguidas, sí se despejarán del grueso del texto y se llevarán a la nota a pie, siguiendo en esta el mismo sistema parentético o de autor-fecha indicado. Las notas a pie se usarán también para hacer aclaraciones, para referencias a documentos de archivo, páginas web y en casos semejantes. Para ello deben ir numeradas correlativamente y hacer referencia a ellas en números volados (superíndices). Estos irán por delante del signo de puntuación (coma, punto y coma, punto, etc.) en los casos en los que coincidan con él.

Se usará *Ibid.* o *Ibidem*, siempre en cursiva, en caso de referencias a la misma obra que en la nota a pie inmediatamente anterior. Se utilizará *Ibid.* seguido de p. o pp. en el caso de que el número de página sea distinto al que figuraba en la nota anterior. En las notas a pie se evitará el uso de expresiones como *loc. cit.* u *op. cit.*

En el caso de que haya más de una referencia bibliográfica del mismo autor en la misma fecha, se distinguirá tanto en la nota parentética como en el listado bibliográfico, usando para ello las letras en orden alfabético: ejemplo 1994a, 1994b, etc.

12. Bibliografía. Debe limitarse a las obras citadas o referidas en el texto. Se incluirá al final del artículo de acuerdo con las siguientes normas:

Libros: APELLIDOS, Nombre (año), *Título del libro*, Editorial o Institución, Ciudad.

Si se considera significativo, en la bibliografía se proporcionará el año de la primera edición del libro, aparte del año de la edición o traducción utilizada. Para ello, se dispondrán ambas fechas en el paréntesis, separadas por una barra.

Artículos de revista: APELLIDOS, Nombre (año), «Título del artículo», *Nombre de la revista*, vol. (si lo hubiera), n.º, mes de publicación (si lo hubiera), p. o pp. a las que se hace referencia.

Capítulos de libro, catálogos o actas: APELLIDOS, Nombre (año), «Título del capítulo», en APELLIDOS, Nombre del director (dir.), coordinador (coord.) o editor (ed.), *Título de la publicación*, Editorial, Ciudad, p. o pp. a las que se hace referencia.

Si el autor del capítulo es el mismo que el del libro, no es necesario repetir nombre y apellidos, y se suprimirá la palabra *en*.

Periódicos: APELLIDOS, Nombre (año), «Título del artículo», *Título del periódico*, día y mes, p. o pp. a las que se hace referencia.

Referencias electrónicas: APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo». En: <dirección URL> (fecha de consulta: día-mes-año).

Hasta tres autores, se separan por punto y coma. Más de tres autores, se pondrá el primer firmante *et al.*

Los archivos y bibliotecas se citarán la primera vez con su nombre completo, seguido de la abreviatura entre paréntesis que será la que se emplee en las demás notas. Por ejemplo: Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN Madrid), Archivo General de Simancas, Valladolid (AGS, Valladolid).

Los trabajos que no se ajusten a las anteriores normas de edición serán devueltos a sus autores con el fin de que sean adaptados a las mismas antes de que se proceda a la revisión por pares. Para ello deberán remitir la nueva versión en un plazo de 7 días.

Envío de originales por e-mail: boletinarte@uma.es

Proceso editorial y sistema de arbitraje

La política de las secciones es la siguiente: en la sección «Contrastes» se publican artículos por invitación del Consejo de Redacción; las secciones «Varia», «Reseñas» y «Críticas» están sujetas a envíos abiertos y publicación previa decisión del Consejo de Redacción con la asesoría del Comité Editorial; la sección «Artículos» acepta envíos abiertos y se somete a revisión por pares y al proceso editorial que se describe a continuación.

El Consejo de Redacción de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo, contenido y notas indicadas en las normas a los autores para la presentación de originales, lo enviará a dos expertos revisores anónimos y ajenos al Consejo de Redacción, según el modelo doble ciego.

La valoración incidirá en el interés del artículo, su contribución al conocimiento del tema tratado, las novedades aportadas, la corrección de las relaciones establecidas, el juicio crítico desarrollado, los referentes bibliográficos manejados, su correcta redacción, etc., indicando recomendaciones, si las hubiera, para su posible mejora.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director adjunto o bien el secretario de redacción de la revista comunicarán a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que estos hayan utilizado para enviar el artículo. El director adjunto o bien el secretario de redacción comunicarán al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán enviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos por los secretarios de redacción al Consejo de Redacción y/o al Comité Editorial para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

Atendiendo al grado de cumplimiento de las modificaciones solicitadas, el Consejo de Redacción y/o el Comité Editorial se pronunciará sobre si procede o no la publicación del artículo. La decisión final será tomada por los miembros del Consejo de Redacción. Dicha decisión será comunicada al autor por el director adjunto o bien el secretario de redacción.

Boletín de Arte se reserva el derecho a reasignar los textos a las secciones que considere adecuadas de acuerdo con su política editorial. Por regla general, no se publicará más de un texto de un autor en cada número de la revista.

Lista de revisores/as de los números 35 (2014), 36 (2015) y 37 (2016) de *Boletín de Arte*

- Aguayo Cobo, Antonio (Universidad de Cádiz)
- Aliaga Espert, Juan Vicente (Universidad Politécnica de Valencia)
- Almazán Tomás, David V. (Universidad de Zaragoza)
- Ayala Aracil, María Ángeles (Universidad de Alicante)
- Azanza López, J. Javier (Universidad de Navarra)
- Aznar Almazán, Sagrario (UNED)
- Barcenilla García, Haizea (Universidad del País Vasco)
- Bartual Moreno, Roberto (Universidad Autónoma de Madrid)
- Boned Purkiss, Javier (Universidad de Málaga)
- Bornay, Erika (Universitat de Barcelona)
- Borrego Nadal, Víctor (Universidad de Granada)
- Bravo Nieto, Antonio (UNED)
- Bravo Caro, Juan Jesús (Universidad de Málaga)
- Cabañas Bravo, Miguel (CSIC)
- Cabello Padial, Gabriel (Universidad de Granada)
- Calderón Ortega, José Manuel (Universidad de Alcalá)
- Camacho Martínez, Rosario (Universidad de Málaga)
- Camporesi, Valeria (Universidad Autónoma de Madrid)
- Carballo-Calero Ramos, M.^a Victoria (Universidad de Vigo)
- Cereceda, Miguel (Universidad Autónoma de Madrid)
- Coloma Martín, Isidoro (Universidad de Málaga)
- De Cavi, Sabina (Universidad de Córdoba)
- De la Torre Amerighi, Iván (Universidad de Málaga)
- De la Villa Ardura, Rocío (Universidad Autónoma de Madrid)
- Feliu Torras, Asumpció (Associació del Museu de la Ciència i de la Tècnica i d'Arqueologia Industrial de Catalunya)
- García Arranz, José Julio (Universidad de Extremadura)
- García Gómez, Francisco (Universidad de Málaga)
- García Mahiques, Rafael (Universidad de Valencia)
- Garnelo Díez, Isabel (Universidad de Málaga)
- Gavilanes Vélaz de Medrano, Juan (Universidad de Málaga)
- Gila Medina, Lázaro (Universidad de Granada)
- Gómez Román, Ana María (Universidad de Granada)
- Guillén Marcos, Esperanza (Universidad de Granada)
- Gutiérrez Viñueles, Rodrigo (Universidad de Granada)
- Haro González, Salvador (Universidad de Málaga)
- laquinta, Caterina (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán)
- Jiménez Parras, Fernando (Arquitecto)
- Justo Estebaranz, Ángel (Universidad de Sevilla)
- Lesmes, Daniel (Universidad Complutense de Madrid)
- López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús (Universidad de Granada)
- Lorente Lorente, Jesús Pedro (Universidad de Zaragoza)
- Lozano Bartolozzi, M.^a del Mar (Universidad de Extremadura)
- Luque Teruel, Andrés (Universidad de Sevilla)
- Martínez de Lagos Fernández, Miren Eukene (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)
- Martínez-Collado, Ana (Universidad de Castilla-La Mancha)
- Massó Castilla, Jordi (Universidad Complutense de Madrid)
- Melendo Cruz, Ana (Universidad de Córdoba)
- Méndez Hernán, Vicente (Universidad de Extremadura)
- Mínguez Cornelles, Víctor (Universitat Jaume I. Castellón de la Plana)
- Miranda Mas, Carlos (Universidad de Málaga)
- Montero Fernández, Francisco (Universidad de Sevilla)
- Montes González, Francisco (Universidad de Granada)
- Morales Folguera, José Miguel (Universidad de Málaga)
- Morales Martínez, Alfredo (Universidad de Sevilla)
- Morales Muñoz, Manuel (Universidad de Málaga)
- Murga Castro, Idoia (Universidad Complutense de Madrid)
- Ocampo Siquier, Estela (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)
- Ordóñez Vergara, Javier (Universidad de Málaga)
- Ortiz de Villajos Carrera, Joaquín (Universidad de Sevilla)
- Palomares Samper, José Ángel (Museo de Málaga)
- Pavés Borges, Gonzalo (Universidad de La Laguna)
- Pérez Cano, María Teresa (Universidad de Sevilla)
- Pérez García, Juan Carlos (Universidad de Málaga)
- Pérez Lozano, Manuel (Universidad de Córdoba)
- Perniola, Mario (Università di Roma Tor Vergata)
- Plaza Chillón, José Luis (Universidad de Granada)
- Puelles Romero, Luis (Universidad de Málaga)
- Ramos Carranza, Amadeo (Universidad de Sevilla)
- Ramos Frendo, Eva María (Universidad de Málaga)
- Recio Mir, Álvaro (Universidad de Sevilla)
- Requena Bravo de Laguna, José Luis (Universidad de Nebrija)

Revenga Domínguez, Paula (Universidad de Córdoba)
Reyero, Carlos (Universitat Autònoma de Madrid)
Roda Peña, José (Universidad de Sevilla)
Rodríguez Marín, Francisco José (Universidad de Málaga)
Rodríguez Moya, M.^a Inmaculada (Universitat Jaume I)
Romero Torres, José Luis (Consejería de Cultura. Junta de Andalucía)
Ruiz de Samaniego, Alberto (Universidad de Vigo)
Ruiz Garrido, Belén (Universidad de Málaga)
Ruiz Gutiérrez, Ana (Universidad de Granada)
Sánchez Moya, M.^a Dolores (Universidad de Castilla-La Mancha)

Sánchez Noriega, José Luis (Universidad Complutense de Madrid)
Sauret Guerrero, Teresa (Universidad de Málaga)
Sedeño Valdellós, Ana María (Universidad de Málaga)
Tejeira Pablos, María Dolores (Universidad de León)
Tejeda Martín, Isabel (Universidad de Murcia)
Thomas, Robin (Pennsylvania State University)
Urquizar Herrera, Antonio (UNED)
Valdivieso, Mercedes (Universitat de Lleida)
Villalobos Salas, Cristóbal (Universidad de Málaga)
Viñuela Suárez, Eduardo (Universidad de Oviedo)
Zamorano Pérez, Pedro Emilio (Universidad de Talca, Chile)

Las acuarelas de Sverre Fehn: hacia la abstracción arquitectónica del paisaje de Hvasser

Iván I. Rincón Borrego
Universidad de Valladolid
ivanr@tap.uva.es

RESUMEN: El Premio Pritzker de Arquitectura de 1997 fue a parar a las manos de un dibujante enmascarado bajo la piel de un arquitecto, Sverre Fehn. La presente investigación analiza las acuarelas originales que realiza durante décadas en la isla de Hvasser. Desentraña el acervo cultural plasmado en ellas, así como el proceso de *abstracción* que representan. Las ideas y referencias culturales que emanan de ellas van del Romanticismo al Expresionismo Abstracto, subrayan su importancia como parte consustancial del proceso creativo que deviene en la arquitectura de Sverre Fehn. Este proceso está íntimamente ligado a la figura inspiradora del barco como referente fundamental de su arquitectura.

PALABRAS CLAVE: Sverre Fehn, Hvasser, Acuarela, Abstracción, Barco, Horizonte, Siglo XX.

Watercolours of Sverre Fehn: Toward the Architectural Abstraction of Hvasser's Landscape

ABSTRACT: The Pritzker Architecture Prize 1997 was won by a draftsman masked under the skin of an architect, Sverre Fehn. This research analyzes his original watercolors done for decades on the island of Hvasser. This research unravels the cultural heritage embodied in them, as well as the process of abstraction that they represent. Ideas and cultural references found in them range from Romanticism to Abstract Expressionism. Their importance as an inherent part of the creative process of Sverre Fehn's architecture is stressed. This process is closely linked to the inspirational figure of the ship.

KEYWORDS: Sverre Fehn, Hvasser, Watercolour, Abstraction, Sailing Ship, Horizon, 20th Century.

Recibido: 14 de abril de 2016 / Aceptado: 1 de agosto de 2016.

1. La constancia del dibujo

El Premio Pritzker de Arquitectura de 1997 fue a parar a manos de un creador de fábulas y magnífico dibujante enmascarado bajo la piel de un arquitecto. Sverre Fehn (1924-2009) recogió el galardón el 31 de mayo de 1997 en el Museo Guggenheim de Bilbao, con un discurso emocionado y atípico, plagado de referencias a sus dibujos y a un universo creativo personal, el suyo, que le acompañaba desde los años 50.

Luces y sombras se distribuyen por igual en la vida y obra de Sverre Fehn. Como en el clima nórdico, de días de verano interminables y noches de invierno perpetuas, la carrera del arquitecto vive un sinfín de altibajos; momentos de profunda penuria económica unidos a proyectos que le reportan fama mundial. El incipiente éxito obtenido en sus primeros encargos, el Pabellón de Noruega para la Exposición Universal de Burselas, 1958, y el Pabellón de los Países Nórdicos para la Bienal de Venecia, 1962, fue tan intenso como efímero¹. Durante la década de los 60, su estudio apenas sobrevivió realizando pequeñas casas unifamiliares y concursos de arquitectura que nunca verían la luz. Así se lo confiesa Sverre Fehn a Per Olaf Fjeld, alumno y a la postre colaborador: «Durante un tiempo no tenía nada de dinero [...] Tan sólo tenía el proyecto de la

RINCÓN BORREGO, Iván I.: «Las acuarelas de Sverre Fehn: hacia la abstracción arquitectónica del paisaje de Hvasser», *Boletín de Arte*, n.º 37, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2016, pp. 175-188, ISSN: 0211-8483.

casa *Schreiner* y daba algunas clases, por lo que tampoco podía permitirme disfrutar demasiado de los aplausos. De hecho, cuando empecé el proyecto de la villa en *Norrkøping*, dormía en mi coche [un Citroën 2CV] para poder visitar el emplazamiento» (Fjeld, 2009: 61). La situación no mejora en los 70. Edificios como el Centro Cívico de *Bøler* (1962-72) y el Centro Escuela para Niños Sordos en *Skådalen* (1971-77) resultaron auténticos focos de polémica, más política que arquitectónica, que minaron su reputación². Las dificultades continuadas atenazaron la viabilidad de su estudio, viéndose obligado a prescindir de su modesto patrimonio, especialmente de una pequeña propiedad en la isla de *Hvasser* donde pasaba los veranos, lugar que se demostrará de enorme importancia para él. Finalmente, instaló el estudio en su propia casa, junto a su esposa *Ingrid*, que desempeñaba funciones de gestión y contabilidad, y un único delineante. Sólo a finales de los años 90 sería cuando el éxito internacional, motivado por obras como el Museo Arzobispal *Hedmark* en *Hamar* (1967-79) y el Museo de los Glaciares de *Fjærland* (1989-91) le propiciarían el reconocimiento definitivo y en parte, también, el Premio Pritzker de Arquitectura.

Durante todo ese tiempo hay una actividad que *Sverre Fehn* no deja de cultivar por pequeño que sea el encargo y adversas las circunstancias, el dibujo. Como él mismo nos recuerda: «El dibujo ha sido una de mis pasiones desde niño [...] Hasta el día de hoy sigo dibujando constantemente, es la mejor forma de expresarme» (Fehn, 1997: 211). Desde joven participa con regularidad en sesiones de dibujo al natural en la Escuela de Arquitectura de Oslo (AHO) donde él mismo imparte docencia entre 1971 y 1995, así como en el Colegio de Arquitectos de Oslo *Arkitektenes Hus*. De hecho, en sus comienzos, es el interés por el dibujo lo que le une a *Geir Grung*, su primer socio. La práctica se convierte con el tiempo en una actividad metódica, frenética y vital, como atestigua *Eva Madshus*: «Cada lunes se presentaba con lapiceros azules recién afilados para dibujar junto a sus colegas. La mayor parte del tiempo hacía rápidos bosquejos de modelos que permanecían estáticos un par de minutos, cinco a lo sumo»³ (Madshus, 2008: 34). Estos hechos revelan una predisposición natural para asimilar y comprender todo aquello que le rodea dibujándolo.

El ejercicio constante del dibujo y la pintura alimenta el interés de *Sverre Fehn* por el arte, tanto por las vanguardias de principios del siglo XX, como por el arte de postguerra.

Autores geográficamente próximos a él, como *Johan Christian Dahl* o *Peder Balke*, corrientes pictóricas netamente nórdicas como el Romanticismo, y otras más contemporáneas a sus años de formación y práctica docente en la AHO como el Expresionismo Abstracto y el *Land Art*⁴, adquieren un valor detectable en su obra. En ese sentido *Per Olaf Fjeld*, en calidad de alumno aventajado, rememora cómo *Sverre Fehn* se explicaba de forma cotidiana «sin distinguir la arquitectura del resto de las artes plásticas. Refiriéndose de manera habitual a la obra de *Matisse*, *Picasso*, *Francis Bacon*, *Yves Klein*, *Giacometti* y *Brancusi*» (Fjeld, 2008: 34) diluyendo por ende las fronteras entre el pensamiento arquitectónico y el artístico.

El legado que mejor expresa esta relación entre el vocabulario del arquitecto y el mundo del arte se encuentra en sus acuarelas estivales de la isla de *Hvasser*. Frente a la popularidad de sus croquis a línea, recogidos en 180 cuadernos de tamaño A5 actualmente depositados en los archivos del Museo Nacional Noruego de Arte, Arquitectura y Diseño, sus acuarelas conforman un dossier dibujístico poco conocido y aún menos publicado⁵. Posiblemente porque en ocasiones el autor terminaba regalándolas a familiares, amigos y colaboradores del estudio, pero sobre todo porque la mayoría, aproximadamente unas 500, muchas firmadas en los años 70, permanecieron en su estudio hasta 2008, año en que pasan a formar parte de los archivos del Museo Nacional. En cualquier caso, el valor de esta serie de obras no ha sido suficientemente destacado siendo a mi juicio de importancia, por cuanto es en la inmediatez de sus trazos donde el autor establece el germen de futuros proyectos y fábulas gráficas como *El laberinto* o *La Tierra como gran museo*⁶, las cuales encontramos en su discurso del Premio Pritzker.

2. Bañistas y veleros

Desde principios de los años 70, al término de cada semestre en la Escuela de Arquitectura de Oslo, *Sverre Fehn* descansa varias semanas junto a su familia en la isla de *Hvasser*⁷, cerca de *Tønsberg*, donde pasó buena parte de su infancia. Allí prepara las clases del próximo curso, realiza los primeros bocetos de los concursos que le ocupan, y se dedica sobre todo a pintar acuarelas de pequeño formato. Lo

1. Comparativa entre una acuarela *Bañistas en la costa Hvasser* (sin fechar) de Sverre Fehn y *Desnudo Azul IV* (1952) de Henri Matisse (Fuentes: Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. Foto de Iván I. Rincón Borrego/ESSERS, Volkmar (2006), *Henri Matisse 1869-1954. Maestro del color*, Taschen, Colonia)



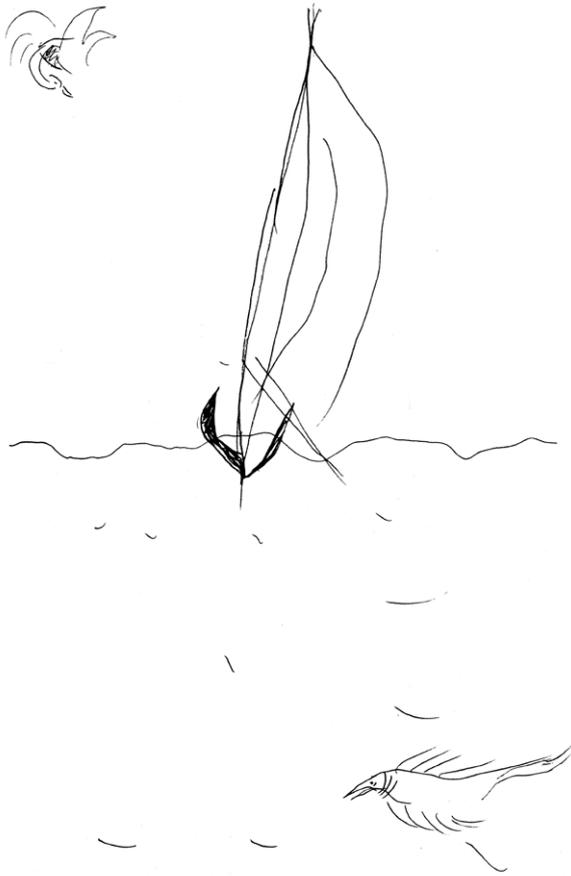
singular es que en cada retiro, de manera constante durante más de una década, retrata los mismos motivos; figuras de bañistas anónimos en la orilla del mar y veleros que surcan el entorno a la isla.

La técnica con que pinta los bañistas se centra en sus figuras recortadas sobre los fondos de roca y agua. Los esbozos captan la forma en que el cuerpo descansa en contacto con las rocas calentadas por el sol, el modo en que las figuras tocan el mar, cómo sobresalen parcialmente sumergidas o, simplemente, su salto al agua. Plasma la relación cambiante entre el cuerpo, la materia y el espacio; la forma voluptuosa en que el cuerpo puede adaptarse al granito; la tensión superficial del agua rota por la acción del baño y el espacio que dejan al despegarse del suelo.

Los bañistas son recurrentes en sus acuarelas. Él mismo lo dice: «nunca he dejado de dibujar sobre la vida» (Fehn, 1992: 45), pero no por ello los considera menos significativos y, en todo caso, relacionados con el arte y la arquitectura. En ese sentido, otras disciplinas como la música y la danza también le seducen por la influencia de su esposa Ingrid, intérprete y pianista de profesión⁸. De hecho, a lo largo de uno de sus cuadernos de 1987 retrata de forma obsesiva a Josephine Baker: «Durante un tiempo la dibujaba

de forma constante» surcando rítmicamente el espacio, en imágenes que recuerdan a *La danza* (1909-10) y *La música* (1910) de Henri Matisse. Si en las obras del artista francés la relación bidimensional fondo-figura enfatiza la presencia del movimiento, tanto del cuerpo como del aire a su alrededor, que vibra por la acción del sonido en un espacio plano, en los dibujos de Sverre Fehn sucede algo parecido, por la figuración cambiante del espacio gracias al movimiento de los bañistas. Los trazos de las últimas composiciones de papeles recortados de Henri Matisse, como *Desnudo Azul IV* (1952) [1] son elocuentes en ese mismo sentido. La sombra ausente de los pliegues del cuerpo femenino acurrucado es el blanco en el papel, destacando así no tanto la forma, sino la relación abstracta que se establece entre fondo y figura, entre paisaje y cuerpo.

La misma sensibilidad demostrada por Matisse en obras como *Polinesia. El cielo* y *Polinesia. El mar* (1946) es compartida por Sverre Fehn también en sus dibujos a línea. El pintor francés utiliza siluetas de seres vivos de nítidos perfiles blancos sobre un fondo ajedrezado de papeles azul claro y oscuro. Plantas, peces y pájaros se mezclan arabescos entre sí, confundiendo el cielo con el mar en una composición bidimensional que disuelve los límites del horizonte,



2. Sverre Fehn, *Ideograma* (sin fechar) (Fuentes: NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed) (1992), *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki)

el cual pierde su profundidad. Así mismo, en sus croquis Sverre Fehn recurre a una paleta de seres dibujados a línea, árboles, peces y pájaros, acompañados por barcos y arquitecturas, que juegan de manera ambigua sobre una única línea recta en mitad de la cuartilla, un horizonte sin profundidad perspectiva [2].

Por otro lado, el modo en que Sverre Fehn representa el cuerpo en movimiento nos recuerda a la obra de Yves Klein. El artista francés encarna la empatía sostenida entre el cuerpo, el vacío y la materia. En el montaje fotográfico *El hombre en el espacio* (1960) [5] Klein activa la memoria de uno de los anhelos primordiales del ser humano; ser capaz de volar. En un tiempo, los años 60, en que la carrera espacial permitió superar la atracción gravitatoria de la Tierra

y llegar a la Luna, los dibujos del arquitecto se llenan de seres ingravidos, evocadores de los intereses compartidos con Klein. Desde esa óptica, en tanto que Fehn se refiere a Klein en sus clases, es plausible pensar que igualmente conoce sus *Antropometrías de la época azul* en las que el cuerpo desnudo de una modelo dejaba una impronta de pintura azul al ritmo de *Sinfonía monótona*. Dejando de lado la *performace*, es el resultado plástico lo que interesa al noruego, es decir, la huella que el cuerpo ausente, ingravido, deja sobre el papel.

Proyectos y edificios construidos por Sverre Fehn, como el Museo del Bosque de Elverum (1965-66) o el Museo Arzobispal Hedmark en Hamar (1967-79) también escenifican la ingravidez de los cuerpos dibujados en sus aguadas mediante el uso de plataformas arquitectónicas que se elevan sobre los estratos, arqueológicos y naturales, de sus respectivos emplazamientos. Las pesadas plataformas de hormigón parecen más ligeras por su continuo movimiento respecto a las cotas del terreno y, por ende, su experiencia acompaña la conciencia de la fuerza de la gravedad y la resistencia del suelo reflejada en el visitante. Ambos museos actúan como estímulo potencial del movimiento gravitatorio, como *El hombre en el espacio*. La interacción háptica entre el cuerpo humano y la forma construida es inmediata en ellos, y una característica en la obra de Fehn. Cada edificio impele al usuario a un vagar cinestésico, a una coreografía orquestada por la mano del arquitecto, cristalizada en los pasos y puentes de hormigón que accionan los resortes del cuerpo como en un ballet que lo hace levitar de manera simbólica⁹.

Los veleros y su relación con el paisaje son el otro gran tema pictórico para Sverre Fehn. El paisaje costero de Hvasser es diferente y majestuoso. A pocos kilómetros al Este del cabo *Verdens Ende*, la llamada «punta del fin del mundo», la costa de la isla alterna los imprecisos matices de las brumas verdeazuladas y los oscuros afloramientos rocosos de bordes pulidos. En la distancia, es el tráfico incesante de los navíos que conectan con Oslo el que interrumpe la línea del horizonte. Todos, estímulos que dejan huella en el arquitecto, ya no sólo porque los dibuja de manera insistente, sino también porque los experimenta de un modo atávico. Prueba de ello es su día a día en Hvasser, el cual dista mucho de las comodidades y los ritmos de Oslo. La pequeña casa de vacaciones donde reside es una humilde cabaña de madera que semeja más una casa de pescadores. De

hecho, él mismo construye los objetos cotidianos y muebles más sencillos de pino, mientras que el resto los encarga a carpinteros locales, en su mayoría, constructores de barcos (Fjeld, 2009: 21). Siente por tanto afinidad hacia el modo de hacer de los viejos oficios, ejemplo en el uso correcto de los materiales y las formas, constructores «inconscientes» que diría Philip Drew (Drew, 1973: 24), en tanto que sus creaciones son parte de una disciplina aprendida a través de la imitación y la corrección. Así las formas artesanales trabajadas con madera son una motivación positiva para él.

Las rutinas veraniegas en Hvasser¹⁰, el baño, la navegación, los largos paseos en bicicleta y la pintura constituyen un aislamiento saludable que le acerca a un modo más primitivo de aprehender los vínculos entre el lenguaje de la naturaleza y el de las creaciones humanas. Sentir durante un tiempo dilatado las fuerzas que modelan la isla, el paso de los días, el movimiento de las aguas, la superficie de las rocas, el empuje de la brisa marina y poder dibujar los artificios creados por el hombre para confrontar tales fuerzas, le hace más consciente de los fundamentos de un paisaje marítimo de fuerte carga abstracta, proceso en el que sus dibujos de veleros son la clave.

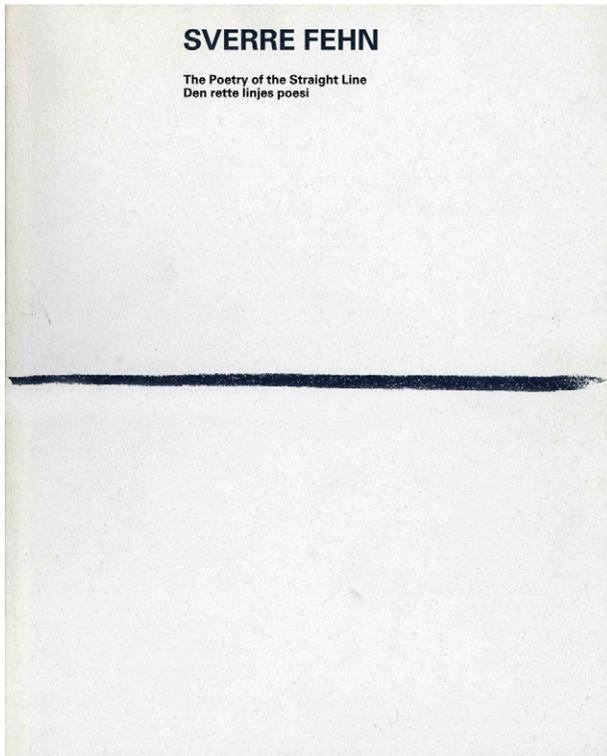
Analizando con detalle los archivos del Museo Nacional es posible rastrear la evolución, año tras año, de los veleros que surcan sus aguas. Si bien muchas de ellas no se encuentran fechadas ni firmadas, la repetición del tema nos permite analizar su morfología y establecer la hipótesis de una secuencia que cuenta los cambios en su forma de mirar el paisaje que pinta.

Las primeras tintas de veleros de 1976 muestran el protagonismo del barco recortado sobre la superficie del agua. Rápidos trazos de lápiz dibujan el contorno del casco y la frontera de su silueta con el cielo y el mar. Las veladuras inundan el fondo del dibujo, primero el cielo, después las rocas y por último el agua, esquivando la forma del navío, que se presenta como un espacio blanco recortado en medio de la composición. Esta técnica la repite en muchas ocasiones de forma similar, a excepción del color, preferiblemente rojo, que tiñe la forma del barco [3].

Algunas de las pinturas de 1977 experimentan un cambio significativo pues el velero se aleja. Por una parte, la forma del casco, antes perfectamente definida, se empieza a confundir con el resto del barco, ya no sólo por la distancia, sino porque las velas aparecen desplegadas cobrando



3. Secuencia de acuarelas de veleros en Hvasser realizadas por Sverre Fehn, de 1976 a 1978 (Fuente: Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. Foto de Iván I. Rincón Borrego)



4. Sverre Fehn, portada de *The Poetry of Straight Line* (1992) (Fuentes: NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija ed (1992), *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki)

un mayor protagonismo en la composición. Por otro lado, la embarcación se dibuja a la altura en que el mástil y el velamen puntúan la continuidad del horizonte. Para Fehn, al mismo tiempo que la nave se aleja y disminuye su tamaño, asciende virtualmente hacia el cielo.

Por último, numerosas acuarelas de los veranos de 1978 y 1979, representan una distancia entre el barco y el observador cercana a los límites del ojo humano, próxima al infinito y a la abstracción del paisaje marítimo. El océano ya no inunda el papel, sino que apenas se representa con una mancha enérgica rasgada en medio de la hoja. Sobre ella gravitan pequeñas salpicaduras de color, las velas distantes recortadas sobre el fondo blanco del cielo. El mismo trazo azul ceniza que representa el agua del mar, dibuja con precisión la línea de horizonte, la cual a su vez articula el espacio del paisaje. La presencia de los barcos dotan de dramatismo a la composición, detenidos por el pincel del arquitecto en

el instante último antes de desaparecer. Frente al escenario acotado y tranquilizador de sus primeras acuarelas, ahora los horizontes se abren hacia un todo abarcador y una desaparición abrupta en la nada, celebración de imágenes sensibles a la desposesión romántica, a las puertas de una abstracción codificada en un sencillo trazo.

Siguiendo antecedentes, Sverre Fehn dará un último paso en el diseño de la portada de *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North* (1992) [4]. En la imagen que preside esta publicación¹¹, piedra angular en su trayectoria, el barco finalmente ha desaparecido dejando atrás una única línea gruesa horizontal. El gesto no solo codifica el paisaje, sino que también representa toda una declaración intelectual y arquitectónica, pues el título homenajea *El poema del ángulo recto* de Le Corbusier, texto de referencia para Fehn, que igualmente aborda la intelectualización gráfica del mundo, en ese caso mediante dos ejes cruzados en ángulo recto, uno vertical, antropomórfico, y otro horizontal, paisajístico¹².

3. Imaginario pictórico

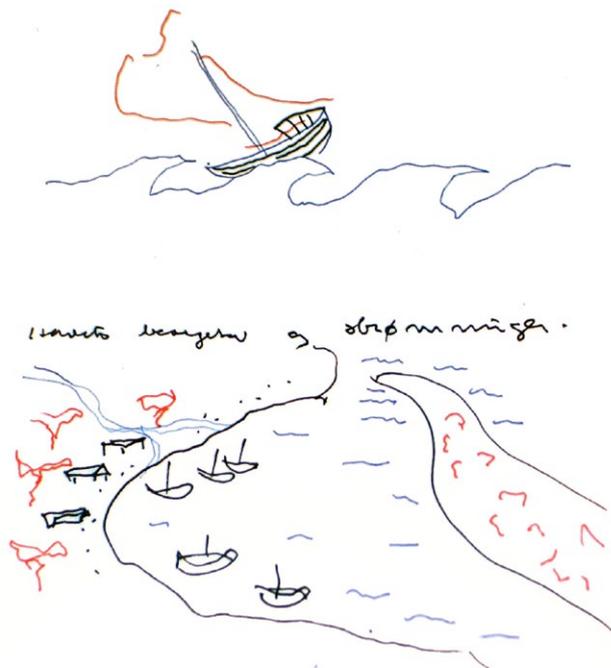
A los ojos de Sverre Fehn la representación de un velero sobre el horizonte atesora un fuerte simbolismo pues ilustra imágenes asociadas al paso del tiempo y al conjunto de las grandes empresas humanas. El barco es la respuesta que incita al viaje, como lo es la arquitectura a la audacia.

Las singladuras dibujadas por Fehn representan un reflejo moderno de la pintura romántica en general, y de su corolario abstracto de los años 60, en particular. El modo en que autores como William Turner o John Martin tratan el viaje por mar resulta apocalíptico en la mayoría de las ocasiones, por la devastación de las fuerzas contenidas en la Naturaleza. En *El naufragio* (1805) o en *El barco negrero* (1840), por poner sólo dos ejemplos de William Turner, el hombre y sus construcciones sucumben a vertiginosos cataclismos. Por el contrario, Sverre Fehn representa sus veleros envueltos en una tranquilidad de océanos y cielos en calma, si bien, tampoco descarta la posibilidad del hundimiento. De hecho, en muchos de sus dibujos a línea anota reiteradamente: «el barco pertenece al horizonte» junto al croquis de una nave en liza con el mar [5]. En ese sentido, cabe afirmar que el noruego convive con el temperamento contradictorio de la pintura del Romanticismo. Entre lo singular y fecundo del

doble sentimiento, por un lado de fascinación por las construcciones del ingenio humano, por otro de lucidez y certidumbre ante la desmesurada capacidad destructora de la Naturaleza y el Tiempo.

La influencia de la pintura nórdica en Sverre Fehn se concreta en las obras que anuncian la incipiente abstracción de la naturaleza a través del estudio del horizonte¹³. Autores específicamente noruegos como Johan Christian Dahl, *Estudio de nubes con horizonte* (1832), o Peder Balke, *Paisaje marítimo y pecio* (1860), y otros como Frederic Edwin Church, *Marina con casquete glaciar a lo lejos* (1859), o Georgia O'Keeffe, *La luz llega a las llanuras II* (1917) y *Colinas rojas y cielo* (1945), destilan la experiencia primigenia del paisaje en imágenes caracterizadas por la división entre lo aéreo y lo telúrico, ascendente ya detectado en los croquis de Sverre Fehn. No obstante, más allá de la constancia de este acervo cultural, por la evolución de sus acuarelas y, sobre todo, por la elocuente portada de *The Poetry of Straight Line*, la sensibilidad del arquitecto hacia al advenimiento del universo de la abstracción del horizonte resulta manifiesto. De hecho, desde una perspectiva más amplia, dicha sensibilidad le sitúa en la estela de las teorías de Robert Rosenblum recogidas en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, que ponen el acento en la supervivencia de argumentos y temas intrínsecamente románticos en la vanguardia norteamericana del Expresionismo Abstracto. Cerrando de ese modo un círculo que explica por qué determinados estudios de paisajes que realiza en los años 80 sitúan al espectador frente campos de color, vacíos donde resuenan los ecos de una naturaleza elemental, comparables a la obra de Rothko [6]. E igualmente, cómo muchos de sus ideogramas a línea evocan la misma acción gravitatoria que impelen las constelaciones simbólicas de Adolph Gottlieb.

Si consideramos las acuarelas de Sverre Fehn como el fruto de una actividad cotidiana, llevada a cabo en soledad de manera casi ritual, la experiencia que comportan está ligada a su forma de mirar y abstraer el paisaje de Hvasser. En sus propias palabras: «La habitación infinita es masa. El ser humano no vive en un espacio articulado entre interior y exterior. La masa siempre nos rodea. Nunca se halla completamente libre de la gran habitación cósmica, no obstante, podemos orientarla mediante la contemplación» (Fehn y Fjeld, 1988: 40), contemplación que antecede al dibujo. Después de todo, ya en la Antigüedad el horizonte,



5. Sverre Fehn. Croquis *El barco pertenece al horizonte* (sin fechar) (Fuente: Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. Foto de Iván I. Rincón Borrego)

horismos, es la línea que no interrumpe la mirada, sino a partir del cual ésta comienza a existir.

4. La arquitectura del barco

Los veleros de Sverre Fehn simbolizan tanto la perfección del arte constructivo que los posibilita como la fugacidad de su singladura, paradigma aplicable a su arquitectura destinada a lidiar, como el barco, con parajes de gran hostilidad.

Este papel intercambiable entre barco y arquitectura alude a la cultura vikinga, en concreto a las antiguas iglesias *stave* que eran llevadas a cabo por maestros carpinteros y ebanistas navales¹⁴, como nos explica Fehn: «Aquellos carpinteros [vikingos] trabajaban las construcciones de madera como barcos. Con las iglesias *stave*, los pilares no se hunden en la tierra. Las columnas se posan en el terreno y se atan en su coronación. Pienso en las velas y en lo que sucede en un barco, y es el mismo sistema» (Fehn, 1994: 24). En ese



6. Comparativa entre *Estudio de paisaje* (1980) de Sverre Fehn y una obra de Mark Rothko, *Sin título* (1969) (Fuentes: Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. Foto de Iván I. Rincón Borrego/AAVV (2007), *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. In memoriam Robert Roseblum (1927-2006)*, Fundación Juan March, Madrid)

sentido, el valor atávico de los oficios vuelve a ser de importancia para él a la hora de pensar y construir su arquitectura¹⁵. Talante que a su vez ya había manifestado uno de sus maestros de la Escuela de Artes y Oficios de Oslo, Knut Knutsen, cuando en el célebre artículo «People in Focus» publicado en *Byggekunst* en 1961 escribe: «Podemos aprender enormemente de la concisión, la estricta necesidad y el énfasis funcional de la disposición en planta de un barco» (Knutsen, 2008: 249).

Sverre Fehn considera que el velero y la arquitectura comparten la escala que da el correcto uso de la madera, no obstante, a su juicio el barco antecede a la arquitectura, por cuanto le sirve de inspiración a ésta: «La gran empresa nació, no en el arte de la construcción de edificios, que pertenece a la tierra, sino en la construcción de barcos [...] El mástil es la construcción que, junto con las velas, mejor ha significado la captura del viento y le ha dado al hombre [el conocimiento de] el globo entero» (Fehn, 1992: 34). A dife-

rencia de Knut Knutsen, Sverre Fehn no sólo considerará la planta del barco como modelo, sino sobre todo la sección y su estructura de madera, de quillas, mástiles y cuadernas que construyen la forma ahusada. Su admiración se deja sentir durante la conferencia que imparte en 1994 en el MIT: «en la sección de un barco vikingo se pueden sentir los árboles pues carece de líneas rectas. Con esas naves, con ese tipo de construcciones, los vikingos alcanzaron el horizonte y lo desconocido» (Fehn, 1994: 23). Sus insistentes aguadas de veleros, también lo atestiguan.

A medida que Sverre Fehn dibuja embarcaciones intuye el espacio de la arquitectura y viceversa¹⁶. A lo largo de su trayectoria son continuos los proyectos enraizados en una interpretación, que no *mímesis*, del barco como referente de sus proyectos, especialmente de los barcos vikingos recuperados a finales del siglo XIX¹⁷.

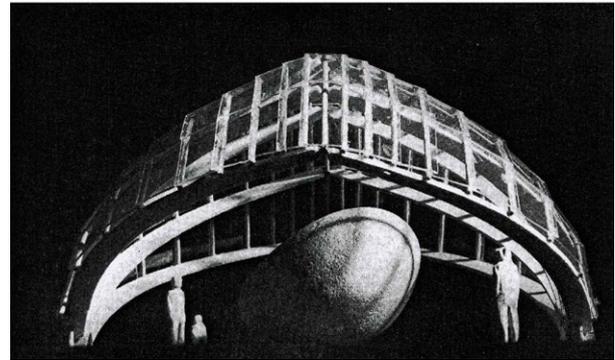
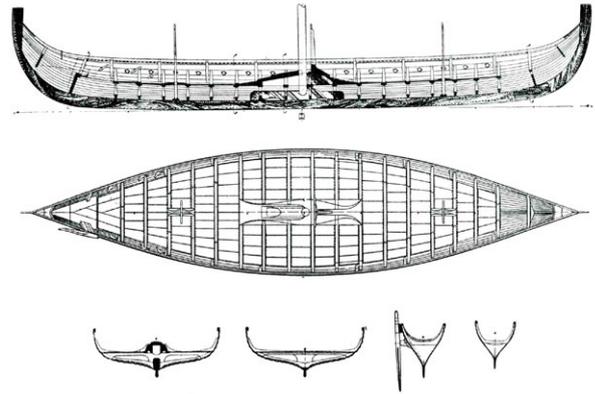
En 1978, año del que datan muchas de las acuarelas de Hvasser, Fehn ya experimenta con estructuras de peque-

ña escala análogas al casco de una nave vikinga para proteger las valiosas inscripciones prehistóricas de Svartskogen, al sur de Noruega [7]. Un año después, en el proyecto para el Museo Minero de Røros (1979-80) [8] depura dicha analogía. Proyecta un edificio-puente para conectar ambas orillas del río Glåmma a su paso por Røros, como hacían las antiguas pasarelas de esta localidad minera llevando el mineral de los altos hornos a las pilas de impurezas amontonadas en la otra margen. Si a primera vista el museo adolece de evidentes rasgos biomórficos, llama más la atención el cuidado con que se proyectan las costillas estructurales que vertebran su forma volada, advirtiendo que se trata de un complejo artefacto poético, la analogía estructural de la sección de una nave vikinga.

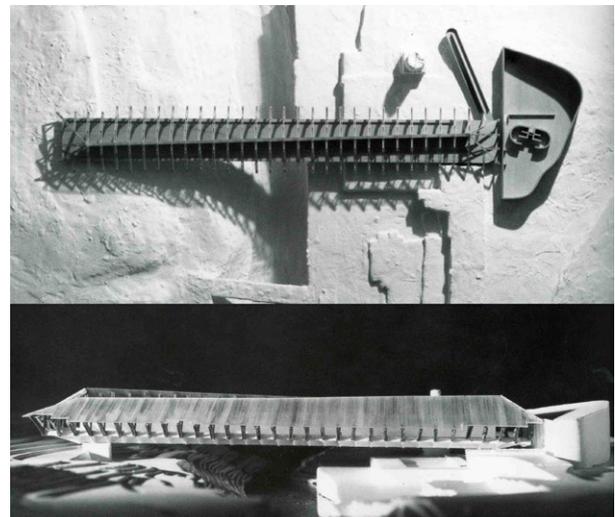
El esqueleto del edificio-puente se halla suspendido de una única viga de hormigón en T invertida que descansa sobre dos machones situados a ambos lados del cauce fluvial. Sobre el eje vertical de esta sólida estructura a modo de quilla, se apoyan finos pares y tornapuntas que soportan los faldones inclinados de cubierta, como si del casco de una nave invertida se tratase. La condición de edificio-puente incrementa la sensación de ingravidez provocada en el visitante, pues el conjunto parece surcar el aire con la misma ligereza que los veleros el agua. En la piel de un armador atento con precisión a las dimensiones, es la distancia entre ambas orillas y la cualidad de los materiales, hormigón en masa y escuadrías de madera, lo que le guía en el diseño de la elocuente estructura: puente y barco al mismo tiempo. El edificio sustituye la resistencia del agua por la de la gravedad, y salva la depresión del curso fluvial resistiendo apoyado por la proa y popa sobre los márgenes de la ribera.

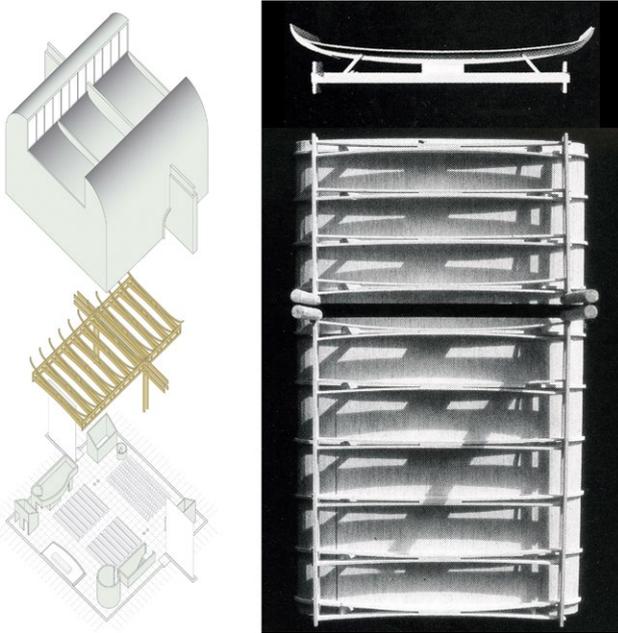
El proyecto de la iglesia de Honningsvåg (1965) [9] no es menos significativo con respecto a la impronta que los navíos de Hvasser dejan en la arquitectura de Fehn. Ahora es la forma del mástil la que entra en juego, el elemento que

8. Sverre Fehn, vista en planta y alzado de la maqueta del Museo Minero de Røros (1979-80) (Fuentes: FJELD, Per Olaf (2009), *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*, The Monacelli Press, New York)



7. Planta y secciones del barco vikingo Gokstad (h. 850) comparadas con el proyecto de cubierta para las ruinas de Svartskogen (1978) de Sverre Fehn (Fuentes: BUGGE, Gunnar y NORBERG SCHULZ, Christian (1990), *Stav Og Laft*. Norsk Arkitekturforlag, Oslo/NORBERG SCHULZ, Christian y POSTIGLIONE, Gennaro (1997), *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, Milan)





9. Axonometría del proyecto de la iglesia de Honningsvåg (1965), comparada la maqueta de la estructura de madera del mismo edificio en planta y sección realizada por Sverre Fehn (Fuentes: Dibujo de Iván I. Rincón Borrego/NORBERG SCHULZ, Christian y POSTIGLIONE, Gennaro (1997), *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, Milán)

une tierra y mar, pilar y árbol. La iglesia se emplaza sobre la cima del Cabo Norte mediante un volumen de hormigón de aspecto monolítico que se protege del castigo de los vientos. Las maquetas proyectadas por Fehn trabajan con la implantación como itinerario procesional de acceso al conjunto. Primero se descubre la verticalidad del bloque de hormigón y el mástil de la cruz en lo alto, luego la panorámica del paisaje y finalmente el acceso en forma de doble arco, único resquicio para entrar al misterioso templo, cuyo aspecto desde fuera es casi impenetrable. En su interior, protegido de las inclemencias, se encuentra un almacén de madera de gran delicadeza y sofisticación formal. Dos parejas de pies derechos de pino noruego se alzan vertiginosos para soportar un conjunto de diez pares de vigas curvas que descansan sobre zoquetes y correas, evocando la superficie curva de un casco en construcción¹⁸ suspendido de la luz que se filtra a través de los lucernarios de cubierta.

El proyecto certifica la empatía de Sverre Fehn hacia los lobos de mar, posiblemente adquirida durante la práctica

de la navegación en Hvasser, sentimiento que se descubre cuando relata las intenciones pretendidas con su diseño: «Al construir una iglesia para una población como Honningsvåg, cuya supervivencia depende de la pesca, la tendencia a pensar en la madera y los mástiles de los barcos es algo natural. Si un marinero encuentra las curvas del edificio semejantes a las del casco de su nave, o si al acercarse a un pilar se da cuenta de que tiene las mismas dimensiones que un mástil, el espacio se le presenta cercano y familiar, repleto de símbolos cotidianos» (Norberg Schulz y Postiglione, 1997: 113) Ecos de formas navales que resuenan en las formas del edificio sacro y le ayudan a desempeñar su función simbólica, la de ofrecer cobijo espiritual a los habitantes de Honningsvåg y encontrar en el espacio arquitectónico la tranquilidad para comprender el mundo, el suyo propio, ligado al mar, en un interior que los protege. Tales símbolos, asociados a ese emplazamiento concreto del Cabo Norte, se vuelven además intrínsecamente poéticos porque convierten al edificio en un cauce de expresión que trasciende la mera semejanza estructural, y lo acercan a la idea de metáfora arquitectónica.

Por último, el proyecto del Museo Wasa (1982) **[10]** constituye sin duda una de las referencias navales de mayor calado en la obra de Sverre Fehn. Tomando como punto de partida su fábula *La Tierra como gran museo*, anteriormente mencionada, proyecta un edificio que se hunde en el lecho del estuario de Estocolmo para albergar el Wasa, un buque de guerra hundido descubierto en los años 60¹⁹. Propone mostrar el pecio en el interior de un dique excavado bajo el parque aledaño al Museo Nórdico de Estocolmo, para devolverlo simbólicamente a su emplazamiento original bajo las aguas²⁰. Su propuesta es trazar una larga trinchera que atravesase el jardín hundiéndose progresivamente en la corteza de la tierra hasta conducir al visitante a la sala donde se aloja el Wasa, en mitad de un descomunal vacío prismático cerrado por muros de hormigón y cubierto por arcos fajones que permiten el paso de la luz tamizada por el parque.

De forma análoga al Museo Arzobispal de Hamar, el interior del Museo Wasa se articula mediante pasarelas y rampas de hormigón entrecruzadas con la arboladura y el velamen que descienden hasta desembarcar a los pies de la quilla, yendo de lo más aéreo a lo más pesado. Dicho itinerario conduce al visitante de la luminosidad del parque a las profundidades bajo la nave. El museo excavado recrea por tanto la conciencia del instante del naufragio, protagonizado

metafóricamente por el usuario como si fuera el suyo propio, experimentado a través de la arquitectura subterránea y del descenso figurado de su cuerpo hacia un fondo frío y cavernoso, donde se detuvo el tiempo²¹.

A semejanza de cómo el *Wasa* se hundió en el mar, Fehn hunde el museo en la Tierra. Su arquitectura constituye una analogía del acontecimiento y el registro de la memoria del emblemático navío.

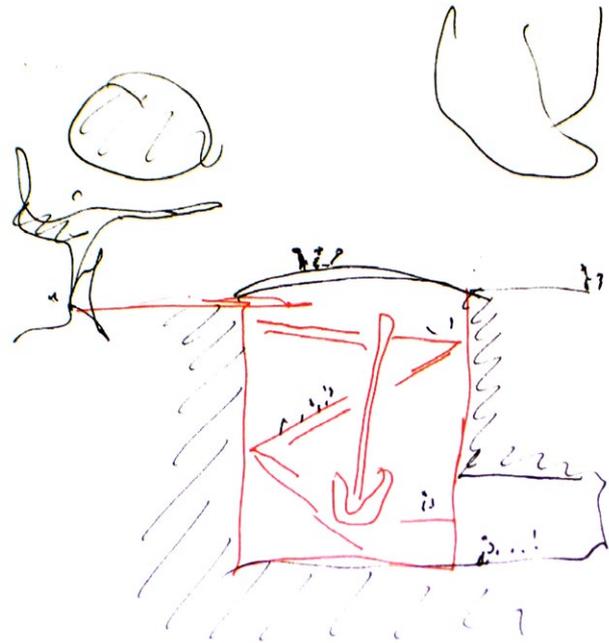
5. Conclusiones

Las acuarelas que realiza Sverre Fehn en la isla de Hvasser, como sus ideogramas, se encuentran en el núcleo de la relación iniciática y vital que el arquitecto establece entre dibujo y construcción. Cabe recordar que en 1994, cinco años después de la muerte de Geir Grung, Fehn dice de su amigo que «el pilar de su disciplina arquitectónica y su sensibilidad constructiva procede de su constante práctica del dibujo del natural» (Madshus, 2008). Precisamente la práctica que él mismo nunca abandonó ni en la más difícil de las circunstancias.

Las reiteradas estancias en Hvasser, sus rutinas y sencillo modo de vida le otorgan una conciencia casi primitiva de todo aquello que rodea la vida en la isla, conciencia que explica su manera sintética de dibujar el mundo en sencillos trazos y de reducir el paisaje a manchas de colores aguados. Es la misma sencillez formal que alcanza su arquitectura tras un depurado proceso de decantación de las ideas; la misma sencillez constructiva que reside en el uso correcto de los materiales que empleaban los antiguos carpinteros vikingos; la misma que emana de los barcos previamente dibujados.

Las acuarelas de Fehn también ponen de manifiesto el acervo cultural que le acompaña. El uso de técnicas propias de Henri Matisse y los intereses compartidos con Yves Klein, se suman a los argumentos pictóricos que vinculan Romanticismo y Expresionismo Abstracto, situados en la estela de sus propios intereses culturales.

De igual modo, la insistencia obsesiva en los mismos temas convierte su pintura en un instrumento de verificación cotidiana del espacio del mundo. La acción recíproca entre el hombre, el artefacto y la naturaleza, es decir, entre bañistas, veleros y horizonte, condensa sus verdaderas inquietudes. Si los bañistas le aportan la conciencia de la interacción del cuerpo con la materia y el espacio, en el barco vislumbra la



10. Sverre Fehn, croquis de *El Museo Wasa* (sin fechar)
(Fuentes: Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño de Oslo. Foto de Iván I. Rincón Borrego)

relación de las creaciones humanas con el paisaje, codificado éste en la abstracción de la línea del horizonte.

La sensibilidad de Sverre Fehn por los vínculos que se establecen entre artefacto y naturaleza, entre barco y horizonte, arquitectura y lugar, procede de sus acuarelas de Hvasser. Dicho binomio representa el catalizador de su proceso creativo, la línea argumental que conecta sus acuarelas con el alfabeto de símbolos y seres de sus ideogramas. Barcos y horizontes representan en sus acuarelas el gesto inicial, la paráfrasis gráfica que articula sus ideas y muchos de sus proyectos como los de Røros, Honningsvåg y Estocolmo.

La isla de Hvasser simboliza para él un pequeño cofre de memorias. Al regresar de sus jornadas de dibujo, Sverre Fehn solía decir que si un barco de velas rojas había alcanzado el horizonte, ese era un buen día para pintarlo, lo recuerda entrañablemente Per Olaf Fjeld (Fjeld, 2009: 22). Esa mañana, tan sólo por un instante, los enigmas de la mirada se tornaban resueltos y sus manos hábiles lo interpretaban en sencillos trazos. A continuación, será su memoria la que integre tal experiencia en el almanaque de su obra.

Notas

- 1 Pese al impacto internacional de ambos pabellones, su repercusión se traduce en un buen número de contactos internacionales que sin embargo no duran mucho. Así lo recuerda junto a Per Olaf Fjeld: «Después de terminar el Pabellón de Venecia mantuve los contactos con Finlandia y Helsinki. Desde un punto de vista internacional, me salvaron. Christian [Norberg Schulz] me decía que tenía que pensar en hacer otro edificio como ese. Blomstedt y Pietilä fueron muy importantes para mí; el finés siempre me apoyó y fue un amigo fiel. Los CIAM me borraron de sus listas, y ya no fue tan fácil seguir vinculado a ellos» (Fjeld, 2009: 61).
- 2 La construcción del Centro Cívico en Bøler obtuvo un rechazo frontal por los habitantes de dicha comunidad. El caso de la Escuela en Skådalen resultó, si cabe, aún más lacerante pues las críticas fueron feroces. En diciembre de 1975 los periódicos de mayor tirada de Oslo denominaban el proyecto «infierno de hormigón», algo que se terminó convirtiendo en un ataque al propio Fehn.
- 3 Testimonio ratificado por Eva Madhus al autor del presente artículo el 7 de marzo de 2008 durante la inauguración de la muestra *Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction* organizada por el *Museo Nacional Noruego de Arte, Arquitectura y Diseño* de Oslo.
- 4 Durante la conferencia «The Skin, the Cut and the Bandage» que Sverre Fehn imparte en el MIT de Boston el 12 de abril de 1994 hace referencia explícita a su interés por el *Land Art* a través de la figura de Hannsjörg Voth, cuya obra *Viaje al Mar* de 1978 le obsesionaba durante el proyecto del Museo de los Glaciares. De la relación de la obra de Sverre Fehn con esta corriente artística véase «The Skin, the Cut, the Bandage. Legado y crítica en Sverre Fehn» (Rincón, 2014: 980).
- 5 La documentación gráfica más divulgada de Fehn son croquis procedentes de sus cuadernos A5. Los blocks contienen, además de pequeños bocetos de proyecto, un mantra gráfico de fábulas e ideogramas que relacionan las ideas que nutren su arquitectura. Realizados mayormente a tinta, se acompañan de escuetas palabras. Éste ha sido el material de estudio más habitual para explicar su personal universo. En los últimos años diversas tesis doctorales, RINCÓN BORREGO, Iván I. (2010), *Sverre Fehn: la forma natural de construir*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid y LÓPEZ COTELO, Borja (2013), *Sverre Fehn desde el dibujo*, Tesis doctoral, Universidad de A Coruña, y publicaciones, LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José; LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (2014), *El dibujo del mundo. Sverre Fehn*, Lampreave, han profundizado en la importancia de los croquis de Sverre Fehn para la comprensión de su arquitectura.
- 6 *El laberinto*, fechado en 1988, y *La Tierra como gran museo*, recogido en la revista *Byggekunst* en 1982, son dos de los relatos más elocuentes dibujados por Sverre Fehn. En el primero, relata la capacidad simbólica que tiene la arquitectura de convertir el mundo en un gran laberinto a través de la interpretación heterodoxa que hace de la Villa Almerico de Andrea Palladio, a la luz de la obra de Jorge Luis Borges y de Antoine de Saint-Exupéry. Ver «El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn» (Rincón, 2014: 175). En el segundo: «La Tierra constituye un gran museo en sí misma. En su corteza se hallan artefactos preservados por el mar y la arena cuyo viaje a la eternidad resulta tan lento que en sus restos aún se puede encontrar el rastro que originó su cultura [...] Las historias labradas en los muros y en los propios objetos han permanecido ocultas por la oscuridad, siendo conocidas sólo por la Tierra misma» (Fehn, 1985: 10) palabras que acompañan el dibujo de una Tierra en cuya superficie se encuentran varados edificios que van desde las pirámides de Egipto, hasta sus propios museos como el Museo Wasa (1982) o la Galería Verdens Ende (1988).
- 7 La orografía y el paisaje de Hvasser son muy característicos. La isla es un promontorio granítico pulido y resquebrajado por la acción conjunta de los glaciares y el mar, con una intensa actividad pesquera.
- 8 «Estoy casado con una intérprete y algunos de mis mejores amigos trabajan en la música y el arte» (Fehn, 1997: 211).
- 9 Charles Moore y Kent Bloomer comparan brillantemente la experiencia de la arquitectura con el mundo del ballet en *Cuerpo, memoria y arquitectura*: «los bailarines hablan de lo que es "sentir el espacio". Ese aire a través del cual la mayoría de nosotros mira para detenerse en los objetos sólidos, es para el bailarín una "materia" real (...). Así, el movimiento deja de ser un conjunto de acciones para convertirse en una interacción organizada y profundamente sentida con la materia positiva del espacio» (Bloomer y Moore, 1982: 70).
- 10 Según Per Olaf Fjeld: «Amigos y estudiantes recuerdan verle cada mañana temprano, con el bañador, la toalla y el cuaderno de dibujo colgado a la espalda montar en su bicicleta y pedalear a lo largo del camino de grava hacia la playa, las rocas y las gélidas aguas» (Fjeld, 2009: 21).
- 11 Traducido como *La poética de la línea recta* contiene obras tan significativas como el Museo Arzobispal de Hamar, El Museo de los Glaciares o su propuesta para la Capilla del Cabo Norte, así como todos sus proyectos de viviendas. Igualmente recoge los textos más relevantes que había realizado; *La Arquitectura primitiva de Marruecos*; ¿Cómo nacen nuestras dimensiones?; *El sueño de las grandes construcciones* y *La danza alrededor de las cosas muertas*.
- 12 *El Poema del ángulo recto*, publicado en 1955 en las Éditions Verve, constituye la obra de síntesis y recapitulación del pensamiento y las ideas de Le Corbusier en torno a la creación artística y arquitectónica. Sverre Fehn acudió insistentemente al estudio de Le Corbusier en el número 35 de la rue de Sèvres en los años previos a la publicación de *El Poema del ángulo recto* durante su estancia en París de 1953 a 1954.
- 13 Son muchos los artistas que pudieron influir en las acuarelas de Fehn y a buen seguro muchos de ellos nunca saldrán a la luz. No obstante, resulta sintomático apreciar cómo su interés por el horizonte es compartido por amigos arquitectos y compañeros de generación con los que prácticamente ya había perdido todo contacto en los años 70. Ese es el caso de Jorn Utzon y el conocido croquis del horizonte atrapado entre el suelo y las nubes que el arquitecto danés realiza en Hawái para la Iglesia de Bagsværd de 1973-76. La profundidad del paisaje y el peso etéreo de las nubes recuerdan la obra de Johan Christian Dahl, imagen que le proporciona al interior del edificio un carácter evanescente y luminoso propio de los cúmulos dibujados.
- 14 Las iglesias *stave* noruegas, construidas exclusivamente con madera, no hubieran podido realizarse sin la habilidad armadora de los carpinteros vikingos. Las concebían exactamente igual que un barco y sus detalles se identifican con los mismos términos navales. Igual que el casco de una embarcación debe ser autoportante porque carece de soportes externos, las iglesias *stave* se plantean como unidades estructurales autónomas, apenas apoyadas en el terreno. Esto se lleva a cabo mediante un esqueleto de pórticos arriostrados en todas las direcciones, sobre los que después se cerraba el interior mediante tabloneros y tejas de madera. Acerca de la tradición naval y constructiva vikinga consultar (Kavli, 1958: 16) y (Bugge y Norberg Schulz, 1990: 31).
- 15 Tanto es así que su primer proyecto de vivienda la casa Schreiner (1959-1963) lo ejecutó un carpintero especializado en la construcción naval: «Fue un constructor de barcos el que hizo la casa y fue perfecta; nunca he visto una técnica igual» (Fehn, 1997: 203). Tan impresionado queda Fehn por este hecho que vuelve a recurrir a él para la construcción de la casa Bodtker I (1961-65), su siguiente obra en Oslo, reflejándose de algún modo en el espejo de aquellos constructores vikingos que en el fondo admira.
- 16 Son diversos estudios que se han referido al barco como modelo en la arquitectura de Sverre Fehn, si bien destacan dos capítulos de sendos autores, RINCÓN BORREGO, I. (2010), «Huellas de un barco a la deriva» en *Sverre Fehn: la forma natural de construir*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid y LÓPEZ DE LA CRUZ, J. (2014), «El Drakkar y el granero» en *El dibujo del mundo. Sverre Fehn*, Lampreave.

- 17 Noruega recupera la memoria de su herencia naval vikinga a partir de 1867, tras el descubrimiento del Tune, un navío encontrado en Østfold. Poco después, en 1880, fue descubierto el Gokstad en Sandefjord y en 1904 el Oseberg cerca de Tønsberg, la población donde Fehn pasó la mayor parte de su infancia. Finalmente en 1913, Arnstein Arneberg proyecta el actual Museo de los Barcos Vikingos donde se albergan los tres pecios, uno de los museos más vitados de toda Noruega.
- 18 De nuevo, durante el proceso de dimensionar y ajustar cada pieza de la iglesia, Fehn se halla a sí mismo como quien emplea la cuidadosa técnica con que se acoplan las partes de un bote. Vuelve a poner el acento en el carácter estructural de la forma: «la construcción de un barco Vikingo es un conjunto proporcionado de partes ensambladas con una precisión que se fundamenta en el entendimiento de las dinámicas del mar» (Fjeld, 2009:142).
- 19 El Wasa se descubre hundido en las cercanías del puerto de Estocolmo en 1961. El navío, mandado construir por Gustavo II Adolfo de Suecia entre 1626 y 1628. Estaba llamado a ser el buque insignia de la monarquía sueca, orgullo de su armada, pero supuso uno de sus mayores fracasos. Se trataba del mayor navío de guerra del momento. Armado con 64 piezas de artillería es botado el 10 de agosto de 1628 sin haber pasado las pruebas de estabilidad y termina naufragando a las pocas horas de su botadura debido a la desproporción entre la altura y la manga, que conseguían un centro de gravedad demasiado alto.
- 20 Según explica el autor, «la idea era no tocar demasiado la nave –que se hallaba enterrada en el lecho marino– y para ello decidimos recurrir a un dique seco que la mantuviera en la misma posición en que fue encontrada, a treinta metros en el subsuelo» (Fehn, 1994: 20).
- 21 La propuesta del Museo Wasa de Fehn ha sido comparada con obras como la Basílica de la Paz y el Perdón (1948) de Le Corbusier o el proyecto no construido de Jørn Utzon para el museo dedicado al artista danés Asger Jorn en Silkeborg (1969), proyectos ambos que Sverre Fehn conocía. Sin entrar en mayores consideraciones, diversos estudios han argumentado una «reinterpretación poética» directa en ellos, especialmente respecto al segundo, si bien hay notables argumentos que los diferencian. Véase (Rincón, 2010: 526).

Bibliografía

- BLOOMER, Kent y MOORE, Charles W. (1982), *Cuerpo, memoria y arquitectura*, Herman Blume, Madrid.
- BUGGE, Gunnar y NORBERG SCHULZ, Christian (1990), *Stav Og Laft*, Norsk, Arkitekturforlag, Oslo.
- DREW, Philip (1973), *Tercera generación: la significación cambiante de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona.
- FEHN, Sverre (1985), «Three museums», *AA Files. Annals of the architectural association School of Architecture*, n.º 9, p. 10.
- FEHN, Sverre y FJELD, Per Olaf (1988), «Has a Doll Life?», *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n.º 24, pp. 40-49.
- FEHN, Sverre (1992), «The Dream of Great Construction», en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.), *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 34.
- (1992), «An Architectural Autobiography», en NORRI, Marja-Riitta y KÄRKKÄINEL, Maija (ed.), *The Poetry of Straight Line: Five Masters of the North*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 45.
- (1994), «The Skin, the Cut & the Bandage», en ANDERSON, Stanford (ed.), *The Pietro Belluschi Lectures*, The MIT Press, Boston.
- (1997), «Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas», en MELGAREJO, María (ed.), *Nuevos modos de habitar*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia.
- FJELD, Per Olaf (2008), «Sverre Fehn and the Architectural Refinement of Spatial Instinct», en YVENES, Marianne y MADSHUS, Eva (ed.), *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo, p. 34.
- (2009), *Sverre Fehn: the Pattern of Thoughts*, The Monacelli Press, New York.
- KAVLI, Guthorm (1958), *Norwegian Architecture. Past and Present*, Dreyers Forlag, Oslo.
- KNUTSEN, Knut (2008), «People in Focus», en ASGAARD ANDERSEN, Michael (ed.), *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. Routledge, New York, pp. 249-252.
- LÓPEZ COTELO, Borja (2013), *Sverre Fehn desde el dibujo*, Tesis doctoral, Universidad de A Coruña.
- LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José; LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel (2014), *El dibujo del mundo. Sverre Fehn*, Lampreave.
- LOGE, Øystein (1991), *Deformasjon/Deformation. Disintegrating the Classical Concept of Nature in Norwegian Landscape Painting*, Dreyers Forlag, Oslo.
- MADSHUS, Eva (2008), «Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction», en YVENES, Marianne y MADSHUS, Eva (ed.), *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*, The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.
- NORBERG SCHULZ, Christian y POSTIGLIONE, Gennaro (1997), *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*, The Monacelli Press, Milan.
- RINCÓN BORREGO, Iván I. (2010), *Sverre Fehn: la forma natural de construir*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.

- RINCÓN BORREGO, Iván I (2014), «The Skin, the Cut, the Bandage. Legado y crítica en Sverre Fehn», en SORIANO, Federico (dir.), *Critic|all I. International Conference on Architectural Design & Criticism*, Critic|all Press, Madrid, pp. 978-986.
- (2014), «El Laberinto, espacio simbólico en la arquitectura de Sverre Fehn», en VILLALOBOS, Daniel; RINCÓN, Iván I. y PÉREZ, Sara (ed.), *Arquitectura, símbolo y modernidad*, Real Embajada de Noruega en España y Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014, pp. 175-190.
- ROSEMBLUM, Robert (1993), *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Alianza, Madrid.
- STEEN MOLLER, Henrik (1997), «Sverre Fehn-An Interview with the Norwegian architect», *Living Architecture*, n.º 15, pp. 211-213.