

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURÍSIMA  
CONCEPCIÓN DE VALLADOLID

# SOBRE LA EMOCIÓN, ESENCIA DEL ESPACIO EN ARQUITECTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

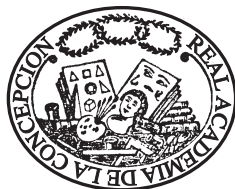
**Ilmo. Sr. D. ROBERTO VALLE GONZÁLEZ**

con motivo de su Recepción Pública, que tuvo lugar en el  
Salón de Actos de la Real Corporación, el día 20 de abril de 2017

Y

CONTESTACIÓN EN NOMBRE DE LA CORPORACIÓN  
POR EL ACADÉMICO DE NÚMERO

**Ilmo. Sr. D. FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ**



VALLADOLID  
2017

SOBRE LA EMOCIÓN, ESENCIA DEL  
ESPACIO EN ARQUITECTURA

© Roberto Valle González

© De la presente edición: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

Imprime: Gráf. Gutiérrez Martín  
Cobalto, 7. Valladolid

DL VA 284-2017

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURÍSIMA  
CONCEPCIÓN DE VALLADOLID

# SOBRE LA EMOCIÓN, ESENCIA DEL ESPACIO EN ARQUITECTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO

**Ilmo. Sr. D. ROBERTO VALLE GONZÁLEZ**

con motivo de su Recepción Pública, que tuvo lugar en el  
Salón de Actos de la Real Corporación, el día 20 de abril de 2017

Y

CONTESTACIÓN EN NOMBRE DE LA CORPORACIÓN  
POR EL ACADÉMICO DE NÚMERO

**Ilmo. Sr. D. FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ**



VALLADOLID  
2017



## *Señores académicos*

Quisiera en primer lugar mostrar mi agradecimiento a la Academia que me concede un honor y una distinción de los que espero ser digno, agradecimiento que extiendo a los Académicos que me eligieron en la sesión celebrada el día 28 de junio de 2014 para ser uno de sus miembros.

A los académicos Alberto Mingo, Javier López de Uribe y a Fernando Zaparaín, compañeros de larga y fecunda experiencia profesional y académica que presentaron formalmente mi candidatura, deseo manifestar mi gratitud y afecto por su generosidad y apoyo, y a este último, inquieto y tenaz arquitecto y profesor, por responder además a estas reflexiones. A los tres me une una larga relación profesional y de amistad.

En estas circunstancias tan especiales para mi, quisiera también recordar a Deolindo Valle Villanueva y Francisca González López, mis mejores maestros, quienes me inculcaron el sentido de la responsabilidad, de la constancia y de la curiosidad por el conocimiento, y a Orosia Castán Lanaspá siempre vigilante y atenta a mi actividad creativa.

Emoción, respeto y orgullo es lo que siento en este momento en que me es impuesta la Medalla de Académico de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, de tan larga historia y significado en la vida cultural de nuestra ciudad y provincia, y espero estar a la altura del compromiso que ser miembro de esta Academia supone, correspondiendo así a la deferencia y al reconocimiento de mi trabajo como arquitecto, labor que no ha pretendido otra cosa que explorar el significado de la arquitectura, lo que su acción representa en la sociedad, y descubrir la naturaleza del espacio, esencia de la arquitectura y su valor poético y capacidad de emocionar a través de la especificidad de sus palabras y lenguaje.

No puedo comenzar mi intervención sin referirme

al académico que me precedió, Godofredo Garabito Gregorio, fallecido en el año 2012, que ocupó el nº XXI en la Academia y al que voy a tener el honor y la responsabilidad de suceder. Godofredo Garabito se convirtió en académico de número de esta Institución en el año 1982 con el discurso “Las mil y una Mañanas de la Biblioteca”, sustituyendo al ilustre académico don Constantino Candeira Pérez.

Don Godofredo Garabito fue uno de esos ciudadanos implicados y comprometidos con Valladolid, donde era conocido a través de su colaboración continuada durante años en los medios periodísticos, pero también por sus trabajos literarios, que iban desde el ensayo hasta la poesía. Un hombre de acción tanto como de creación, que recibió, por fortuna, un gran reconocimiento en vida, y al que agradecemos el conjunto de su labor y su dedicación a la causa de la cultura, que es lo que le condujo a esta institución. Y es precisamente este número, el XXI, el que él ocupó con tanta dignidad, el que yo paso a ocupar hoy, esperando estar siempre a la altura de mi interesante predecesor, con el que me siento además unido por nuestro común vínculo a la Comisión Provincial de Patrimonio, donde Godofredo trabajó como vocal en defensa de nuestro patrimonio y a la Excma. Diputación de Valladolid donde colaboró como miembro durante muchos años del Consejo General de Cultura siendo por ello reconocido con el Premio Provincial de Valladolid en el año 2010. Quisiera también referirme a don Constantino Candeira y Pérez que ocupó el mismo lugar en esta Academia, y al que me une la profesión, el trabajo como arquitecto en la Excma. Diputación de Valladolid y la misma región de nacimiento, Galicia. Candeira realizó numerosos proyectos de restauración tanto en Galicia, donde intervino en el Hostal de los Reyes Católicos y la Catedral de Santiago, como en la provincia de Valladolid, donde fue autor de obras como el Colegio Mayor Felipe II, la adecuación del Palacio de Santa Cruz para Colegio Mayor o la restauración de la iglesia de San Cebrián de

Mazote, entre otras muchas, además de ser el arquitecto conservador del Museo Nacional de Escultura del cual fue subdirector y uno de los mayores expertos en la obra de Berruguete, sobre el que versó su discurso de ingreso en esta Academia.

Agradezco por lo tanto a todos y a los aquí presentes su compañía en este acto.

## **SOBRE LA EMOCIÓN, ESENCIA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA**

Es esta una reflexión sobre el espacio en la arquitectura y sus cualidades sensoriales, que tienen la potestad de despertar en nosotros la emoción. Estas cualidades nos permiten acercarnos a ella, valorarla, disfrutarla y proyectarla, porque la emoción es la esencia de la Arquitectura.

La Arquitectura está ligada a la existencia humana y surge como una necesidad para el hombre. Es la primera de las necesidades del hombre para sobrevivir.

Pero estas necesidades van más allá de la supervivencia. El hombre busca un mundo de más calidad, más bello, más espiritual. En esta búsqueda de valores, la arquitectura se acerca a la poesía, y entonces la arquitectura es proporción, ritmo, belleza, es arquitectura para los sentidos, capaz de evocar y provocar la emoción, de conmover.

La poesía es la más alta creación artística, “expresión esencial de hechos esenciales”, como decía Cesare Pavese.<sup>(1)</sup>

La arquitectura está muy cercana a la poesía y tiene sus propias palabras, su propio lenguaje para expresarse. Las formas, las proporciones, el ritmo, la luz, las sombras, los sonidos, los olores, las texturas, etc. son las palabras de la poética arquitectónica.

La poética arquitectónica tiene también el poder de estimular la emoción y se mueve en el límite entre el yo y el mundo, entre el hombre y el mundo, como decía Salman Rushdie<sup>(2)</sup> y en este límite está el poder evocador de la obra y el poder de estimulación de los sentidos, el poder de emocionar. Lo mejor que se puede decir de una obra arquitectónica es que emociona. Cuando una obra de arquitectura emociona, ha alcanzado su objetivo. La arquitectura trasciende así su sentido funcional y geométrico para alcanzar una dimensión artística.

La arquitectura es un arte, y como todo arte tiene la

capacidad de emocionar. El poder de la arquitectura es el poder de emocionar. No hay arte sin emoción, ni emoción sin pasión, decía Le Corbusier.

La emoción es esencial en la arquitectura, como es esencial para el hombre.

## 1

### **EL ESPACIO HASTA EL SIGLO XX. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE ESPACIO. SOBRE LA FORMA DE ENTENDER LA ARQUITECTURA**

El arquitecto, primero artesano y después maestro de obras, contagiado por la ciencia y la filosofía, introduce nuevas dimensiones en su trabajo, que enriquecerán sus obras.

Sin embargo, estos aspectos fundamentales de la arquitectura son recientes.

Conceptos como el de *espacio* en un sentido plástico, son muy recientes, de finales del siglo XIX, de la época moderna, y el de la emoción como cualidad esencial del espacio y de la arquitectura como experiencia multisensorial, son todavía más contemporáneos, no aparecerán hasta mediados del siglo XX. Por supuesto, el espacio ya estaba presente en la arquitectura, pero no se buscaba; el espacio era el vacío resultante de los volúmenes, el vacío contenido por las cosas, el contenido intangible de la forma arquitectónica, cambiante al moverse el hombre entre ellas. La arquitectura era el arte de construir con un concepto de la belleza basado en la proporción y el orden. Era también un concepto más intelectual y metafísico que artístico, que se desarrolló en la ciencia y en la filosofía, y posteriormente en la arquitectura. Con la aparición de la estética y sus teorías como ramas de la filosofía a finales del siglo XIX, aparece la idea del espacio como idea arquitectónica y se desarrollará con la arquitectura moderna y la arquitectura contemporánea con distintas visiones y conceptos.

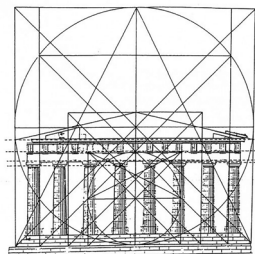
El concepto de espacio es muy complejo. Como todos sabemos, está presente en otros muchos campos además de la arquitectura, como la geometría, la física, la filosofía, las matemáticas, la psicología, etc. y se han interrelacionado mutuamente a lo largo de la historia.

Una reflexión sobre el concepto de espacio a lo largo de la historia desde los campos de la filosofía y de la ciencia, desborda por su extensión los límites de esta reflexión; sin embargo, su conocimiento es de gran interés para ver su evolución y entender su influencia sobre el concepto de espacio en la arquitectura desde la antigüedad hasta nuestros días. <sup>(3)</sup>

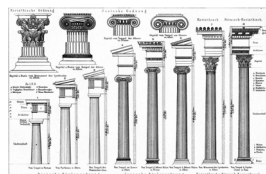
Para los clásicos, la arquitectura era un problema de proporciones entre las diversas partes y dimensiones de un edificio para conseguir la armonía (fig. 1). Se decía: *“en la comprensión y aplicación adecuada de los órdenes está el fundamento de la arquitectura como arte”*. Los órdenes eran la piedra angular de la arquitectura (fig. 2).

Los templos griegos eran esculturas en el paisaje (fig. 3). Las celas eran los espacios interiores de esas esculturas (fig. 4). Era una cultura de los espacios exteriores, el espacio como lugar, las acrópolis, los teatros al aire libre; una civilización que se expresó al aire libre. No ocurrirá así con la cultura romana, donde algunos de los elementos utilizados, como las columnas, tienen ya otro sentido, una vez utilizado el arco (de origen egipcio) y la bóveda (de origen oriental), son elementos que pasan a los interiores para resolver problemas técnicos, pero también una monumentalidad que hace presente el poder del imperio y su autoridad, aspecto del estilo romano que se utilizará a lo largo de la historia en edificios institucionales y de poder. El interior cerrado estático es protagonista. (fig. 5)

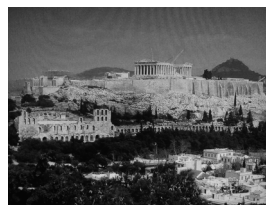
Posteriormente los templos cristianos toman de los dos lo que les interesa, básicamente casaron escala humana y espacio interno, sin simetría, longitudinal y unidireccional (fig. 6).



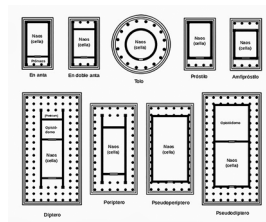
1 Las proporciones clásicas



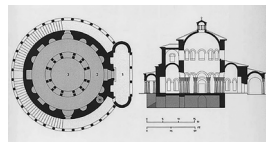
2 Los órdenes clásicos



3 Acrópolis. Atenas



4 Templos griegos



5 Mausoleo de Santa Constanza

En pleno apogeo del Románico, siglos XI y XII, las bóvedas de arista, las pilastras poligonales, las nervaduras, los contrafuertes, serán los nuevos elementos (fig. 7). Aparece la expresión estructural tridimensional, los huesos y los músculos sujetos a una métrica. El gótico avanzaría en estos temas, introduce el arco ojival y lo llevaría a su expresión máxima de ligereza estructural del esqueleto, eliminando las masas de relleno, aportando con estas soluciones una relación nueva del interior con el exterior. (fig. 8)

En el siglo XVI se desarrolla el concepto de espacio absoluto desde cualquier punto de observación. Espacio simétrico y estático. (fig. 9)

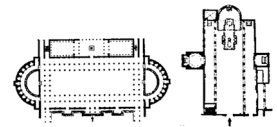
Los interiores barrocos representan el movimiento y la interpenetración, en términos formales y espaciales. La masa moldeada. Espacio dinámico. (fig. 10)

Después del Barroco, en el siglo XIX, el Neoclasicismo y el Eclecticismo, supusieron pocos cambios en términos espaciales, con respecto a lo anterior.

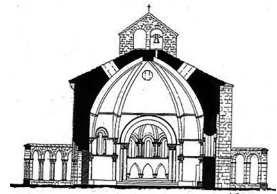
Desde el siglo XVII hasta el siglo XX, la Escuela de Bellas Artes de París marcó las reglas y los tipos de la arquitectura. Así Louis Durand definía la arquitectura como el arte de componer y realizar todos los edificios públicos y privados (4). Las tipologías como modelos. (fig. 11)

Violet-le Duc, gran conocedor de la edificación y sistemas constructivos medievales, con gran experiencia como arquitecto restaurador, valoraba el aspecto técnico y constructivo en la arquitectura. La lógica y la razón como base de la buena arquitectura, presente en la arquitectura griega y romana. Defendía el criterio de intervenir captando el espíritu de la obra, recuperando las partes desaparecidas y eliminando los añadidos posteriores aunque fuesen de interés.

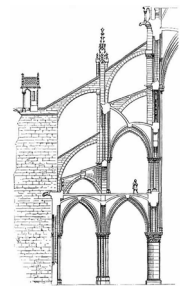
A esta idea se contraponen la de su contemporáneo, escritor y artista John Ruskin quien defendía el carácter



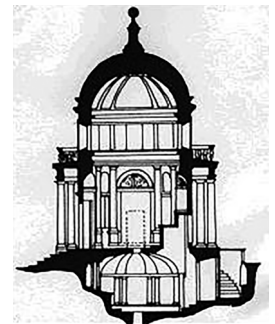
6 Basílicas romanas. Ulpia y Santa Sabina



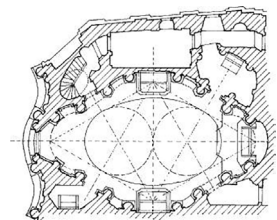
7 Santa María de Eunate



8 Arbotantes. Notre Dame. París



9 San Pietro in Montorio



10 San Carlino

esencialmente espiritual del arte, que había alcanzado en el gótico su máxima expresión, y no solo la técnica constructiva de la arquitectura. <sup>(5)</sup>

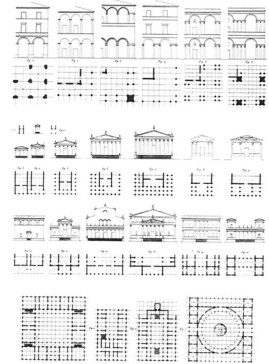
También William Morris propugnaba el rango de artistas de los artesanos y el retorno a la artesanía medieval, planteamientos alejados de un discurso más intelectual asociado al concepto de espacio. <sup>(6)</sup>

Antiguamente el concepto “espacio” era un concepto metafísico. <sup>(7)</sup>

Fue en 1890, con el escultor Hildebrand y el historiador Schmarsow cuando se empezó a considerar como esencial en las artes en general y en la arquitectura en particular. <sup>(8)</sup>

Para Schmarsow, en 1894, en su discurso “La esencia de la creación arquitectónica”, el espacio es la esencia de la arquitectura. La obra de arquitectura como experiencia, más que como representación icónica de órdenes y que surge a partir del movimiento y experiencia subjetiva del que la recorre. Las teorías estéticas y psicología del momento influyeron en esta nueva forma de valorar la arquitectura.

Con la revolución industrial surgen nuevos materiales como el acero, el hormigón y el cristal, nuevas necesidades, nuevos usos, nuevas formas, la aplicación de las nuevas tecnologías asociadas y las nuevas tipologías, como las fábricas, las estaciones de trenes, los puertos marítimos, los edificios culturales, los museos. A cada momento histórico corresponde su espacio, y la arquitectura como la voluntad de una época traducida a espacio, como decía Mies Van Der Rohe, y con un espíritu de romper con lo anterior, con los historicismos, donde no era posible la adaptación a las nuevas arquitecturas de los antiguos estilos. En esta época entre finales del siglo XIX y principios del XX, el concepto de espacio va cambiando y no solo en la arquitectura. El concepto de espacio de Einstein, que ya se venía madurando décadas antes, con la consideración de la relatividad del espacio y del tiempo y



11 Escuela Bellas Artes. Durand



el concepto del espacio de  $n$  dimensiones es determinante en los movimientos artísticos de la época. <sup>(10)</sup>

Así, la estética cubista del espacio se apoyaba en la idea de bidimensionalidad o continua oscilación de planos y en la descripción desde diversos puntos de vista o cuarta dimensión (duración temporal de la experiencia estética). La cuarta dimensión suponía añadir al espacio euclidiano de tres dimensiones una nueva dimensión, la del infinito.

El cuadro de Picasso titulado *Las señoritas de Avignon* (fig. 12), introduce el movimiento y el tiempo al descomponer las figuras en distintas posiciones. Es un cuadro icónico y de los más representativos de este cambio, como nos contaba Santiago Amón.

El carácter y valoración que se hace de las cualidades del espacio, luz, materiales, texturas, ritmos, colores, sonidos, olores, etc., cada vez cobran más valor. La arquitectura se va despojando de los ornamentos, como promulgaba en su libro *Ornamento y delito* en el año 1910 el arquitecto vienés Adolf Loos, dejando los espacios vacíos y resaltando las cualidades del espacio. Cada espacio, según su función, tiene unas características espaciales, dimensiones distintas en planta y altura (fig. 13) el concepto de Raumplan de Adolf Loos.

Luego vendría el modernismo con sus dos principales tendencias, el funcionalismo racionalista y el organicismo, con sus distintas corrientes y estilos. El expresionismo, el neoplasticismo y el futurismo. Después el desconstruccionismo y el posmodernismo.

El expresionismo y el futurismo construyen hacia afuera, dejando a un lado el espacio. <sup>(11)</sup> La diferencia entre la forma de entender el espacio en el cubismo y en el futurismo está en el movimiento del espectador en el primero y la permanencia estática en el segundo. A los futuristas les interesaba la expresión del propio movimiento.

Le Corbusier en *Vers une Architecture*, 1923, decía: “La



12 Señoritas de Avignon



13 Villa Müller. Adolf Loos

*arquitectura está más allá de los hechos utilitarios. La arquitectura es un hecho plástico. (...) Su significado y su tarea no es solo reflejar la construcción y absorber una función, si por función se entiende la de la utilidad pura y simple, la del confort y la elegancia práctica. La arquitectura es arte en el sentido más elevado“.* <sup>(12)</sup>

Sin embargo Le Corbusier no manifiesta su interés por el espacio hasta el año 1926. Lo mismo ocurre con el arquitecto americano Frank Lloyd Wright, que no reconoce la idea de espacio en la arquitectura hasta 1928, a raíz de exponer y dar a conocer su obra en Europa. <sup>(13)</sup>

El movimiento artístico De Stijl, y el movimiento ruso del Suprematismo se interesaron especialmente por el espacio. Espacio nuevo abstracto, controlado y manipulado con sistemas de representación como la axonometría, que influiría tanto en la arquitectura de la escuela de La Bauhaus y en Mies Van Der Rohe. <sup>(14)</sup>

En los años posteriores a la segunda guerra mundial, el espacio abstracto entraría en crisis y las vanguardias son cuestionadas dentro de una situación y realidad distinta, y es en este momento cuando se empieza a reivindicar una arquitectura más humanizada y más emocional. <sup>(15)</sup>

En el año 1958 Bruno Zevi define la arquitectura como el arte del espacio en su libro *Saber ver la arquitectura*, donde el espacio es el protagonista de la arquitectura. <sup>(16)</sup>

En 1957 dijo Louis I. Kahn: “*La arquitectura es la estudiada construcción de espacios. La continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de espacio*” .<sup>(17)</sup>

En los años 70 el Posmodernismo se consolida como un movimiento que va contra el formalismo que había generado el Estilo Internacional. Se redescubre el valor expresivo y simbólico de los elementos y las formas arquitectónicas tradicionales olvidados por el Movimiento Moderno, en las que va a tener cabida toda la estética

populista. Aparecen las referencias a la arquitectura de los centros comerciales y los edificios industriales (fig. 14)

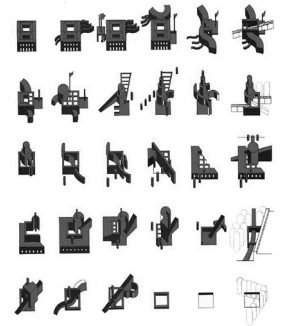
A finales de los años 80 surge el movimiento deconstructivista en la arquitectura con dos hitos, una exposición en el Museo de Arte Moderno de New York y el concurso del parque de La Villette de Paris (fig. 15), con influencias formales de los Constructivistas rusos y de la filosofía deconstructivista del filósofo de origen argelino Jacques Derrida. Formas y composiciones caóticas basadas en seis recursos: Fragmentación, Superposición, Maclas, Torsiones, Pliegues y Retículas. Espacialmente, ausencia de simetría y perspectiva multifocal. Se abandonan las reglas modernas de “la forma sigue a la función”, “la pureza de la forma” o “la verdad de los materiales”. Multiplicidad de lenguajes, la arquitectura como collage. Los cánones de la geometría euclidiana se sustituirán por una geometría no reglada, posible gracias a los nuevos programas de los ordenadores, como el software utilizado en la industria aeroespacial Catia, que permitía construir el Guggenheim de Bilbao (fig. 16), de Frank Gehry, el arquitecto que no sabe construir sus edificios.

Frente a estas ideas del espacio en la arquitectura, está la idea de espacio en la filosofía oriental. Lao Tsé representante del taoísmo, de gran influencia en la cultura china y japonesa, plantea un concepto del espacio ya no como lo que hay entre las cosas, sino como complemento y opuesto de las cosas. Este espacio, que en la cultura occidental se entiende como ausencia, como carencia, en la oriental contiene, da sentido y utilidad a las cosas.

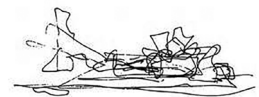
Esta idea del espacio va a influir enormemente en la arquitectura occidental de principios del siglo XX y llega hasta nuestros días. En la obra de Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe fue determinante. En este momento hay tendencias y arquitectos que están investigando y abriendo nuevos caminos, como el equipo de arquitectos japoneses de Sanaa. Este equipo parte de conceptos como el de límite entre interior y exterior, el



14 Plaza de Italia. Richard Moore



15 Parque de La Villette. París. Tschumi



16 Croquis Guggenheim. Frank Gehry

de la luz difusa, el del color blanco, con un concepto del espacio sin direcciones, ni ejes, sin materiales ni formas; con la utilización de nuevas propiedades en materiales como el vidrio (transparencia, opacidad, reflejos), buscando que el que utiliza el espacio sea su propio protagonista con una apropiación del mismo a través de sus propios reflejos insinuados en los muros curvos de vidrio que compartimentan el espacio. O la utilización del patio interior como difusor de la luz natural, recuperando los aspectos esenciales de la arquitectura tradicional japonesa, como el antiguo engawa o galería, reutilizado de una forma completamente nueva en sus edificios y no de una forma literal, o el del jardín tan vinculado a la arquitectura y considerado como un espacio más en la tradición japonesa, o el carácter horizontal del espacio.

Ejemplos de alternativas actuales de interés frente a otras propuestas caracterizadas por la arbitrariedad.

Hemos pasado de una consideración del espacio como esencia de la arquitectura a una consideración similar de la forma, esta última por su poder de mensaje y perceptivo, y a una tercera consideración integradora de ambas.

Asistimos sin embargo a una valoración perceptiva de la arquitectura que aglutina espacio y forma, basada en una experiencia multisensorial. La percepción multisensorial enriquece la arquitectura y la acerca a una experiencia emocional, máxima expresión de la obra de arte.

## 2

### **ELESPACIOHOY.NOVEDADYARBITRARIEDAD. NUEVOS CAMINOS**

Actualmente hay corrientes en arquitectura que se mueven entre la racionalidad estructural, con antecedentes históricos en la arquitectura griega y del gótico, y en la visión de Shinkel, frente al concepto de estructura revestida, con una visión próxima al Renacimiento y el Barroco, visión de Semper. A la primera corriente

pertenecerían arquitectos como Norman Foster, Richard Rogers o Renzo Piano, arquitectura como estructura ósea, y a la segunda arquitectos como los suizos Herzog y de Meuron, arquitectura como revestimiento, como piel.

Pero también hay otra arquitectura minimalista, arquitectura sin aditamentos y decoración, sencilla y clara de mínimos absolutos (Tadao Ando, Campo Baeza, Alvaro Siza, Peter Zumthor) arquitecturas donde los materiales y las texturas tienen un protagonismo, arquitecturas pensadas para todos los sentidos, sensual,...

Sin embargo estamos en la cultura de la imagen, como si solo a través del sentido de la vista se pudiese percibir y apreciar el arte.

Si bien la novedad y la originalidad han estado presentes a lo largo de la historia, es quizás en este momento cuando más presente está y forma parte de las intenciones del diseño arquitectónico.

Al hilo de la novedad surge la arbitrariedad y los planteamientos gratuitos y fortuitos. Actuaciones como las del Museo Guggenheim de Bilbao (fig. 17) o La ciudad de la Cultura de Santiago de Compostela (fig. 18), son ejemplos de lo arbitrario, de la llamada según Rafael Moneo “formatividad”. Toda forma puede ser arquitecturizable. <sup>(18)</sup> Primero lo arbitrario y después la justificación, las referencias y las alusiones. <sup>(19)</sup>

Arquitecturas que tras formas novedosas encubren incluso un esqueleto estructural que las soporta, resuelto con una tecnología que nada tiene que ver con la piel que la envuelve. Soluciones estructurales masivas, conceptualmente contradictorias con la imagen exterior. Arquitectura farisea. Elogio del maquillaje. Arquitecturas como trajes a la moda que responden a una cultura del espectáculo y el consumo, y a un mal entendido y engañoso efecto renovador y dinamizador de los contextos o ciudades donde se ubican, sin contar el coste económico colectivo público o subvencionado privado y sin olvidar



17 Fase de construcción Guggenheim



18 Ciudad de la Cultura. S. Compostela

el coste de su mantenimiento posterior. Hasta aquí hemos llegado en Santiago de Compostela, con una situación en la que no se sabe qué hacer con los edificios y que puede llevar a una solución, que podemos calificar cuanto menos de surrealista, donde puede ser más barato tirar los edificios que acabarlos y mantenerlos.

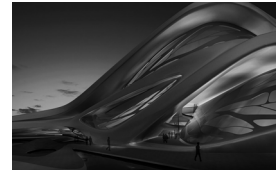
Ejemplos también significativos en esta línea son las intervenciones que se están llevando a cabo en estos momentos en los países del Golfo Pérsico por arquitectos como Zaha Hadid (fig. 19), Foster, Nouvel, Koolhaas, Calatrava, que satisfacen la demanda de una arquitectura populista (fig. 20) y extravagante. <sup>(20)</sup>

Arquitectura de la forma como expresión simbólica, de poder, de ambición, de esnobismo (fig. 21), ecléctica, formalmente espectacular, pero vacía de significado. Todo en función de la última tecnología, del último software de ordenador, del último material, de la última piel, de la última imagen, olvidándose del lugar y el entorno. Arquitecturas que sus propios autores son incapaces de construir.

En una sociedad de consumo desahogado como la actual, la comunicación y la expresión artística funciona con golpes de efecto. La arquitectura también da su respuesta con imágenes sensacionales, ingenios visuales. Lo rápido, lo abrumador, lo poderoso, son los valores actuales. <sup>(21)</sup>

El arte como mediador entre el mundo real (cotidiano) y el ideal (ideas), ha perdido su función, que está reducida a cero. El antagonismo entre la cultura y la realidad social ha desaparecido, con lo cual ha desaparecido otra dimensión de la realidad. <sup>(22)</sup>

La arquitectura, al igual que cualquier actividad humana, se produce dentro de un contexto cultural que afecta a todas sus manifestaciones materiales e intelectuales. El espíritu de los tiempos, que decía Le Corbusier. La vacuidad de las arquitecturas actuales refleja la vacuidad del espíritu colectivo. La arquitectura es el espejo de la



19 Centro de Arte. Abu Dhabi. Z.Hadid



20 Crescent Moon Tower. Abu Dhabi



21 Centro exposiciones. Anhui. F. Gehry

realidad. Arquitectura colectiva alienada para un espíritu colectivo alienado. <sup>(23)</sup>

No nos olvidemos que la arquitectura antes de hacerse realidad está en nuestras cabezas.

En el pensamiento actual se está dando una pérdida de las cualidades multidimensionales. <sup>(24)</sup> El hombre unidimensional de Marcuse genera una arquitectura unidimensional.

## **EL CONCEPTO DE ESPACIO EN EL FUTURO. LA REALIDAD VIRTUAL**

Desde las últimas décadas del siglo XX asistimos a un cambio revolucionario tecnocientífico.

Vivimos en una época de grandes cambios, cambios comparables a los producidos en su momento por la aparición de la escritura, la imprenta o la producción industrial del siglo XIX. Será la revolución de los ordenadores y de las redes digitales. Está revolución ya está afectando a la comunicación y relación entre las personas, a los hábitos, a la vida cotidiana y también a la arquitectura. <sup>(25)</sup> A velocidad de vértigo nos instalaremos en un mundo donde lo virtual tendrá una gran presencia. Por primera vez es posible un mundo feliz, un mundo feliz virtual a la medida de nuestros deseos. Inmersos en esta realidad virtual, podremos pedir y obtener lo que queramos, sin límites, con el único límite de la imaginación de cada uno.

La ciudad, la arquitectura, la vivienda, se podrá diseñar como queramos sin límites de presupuesto, ubicación, superficie, materiales, con coste de mantenimiento cero. Podremos elegir los mejores vecinos. Todos los temas pendientes de la vivienda estarán resueltos. Las viviendas serán fácilmente cambiantes en su distribución y en su orientación y emplazamiento. El confort será total a coste cero. Todo el mundo, por fin, podrá tener una vivienda.

El hombre ya no será rehén de su vivienda, se acabarán los problemas de mantenimiento, de la obligada permanencia del mantenimiento. Ya no será mi casa sino la casa donde vivo.

El futuro que se nos presenta es fascinante y al mismo tiempo preocupante.

¿La categoría de la belleza dará paso a la categoría de lo sublime? Yo creo que sí. La emoción concreta y primaria de lo sublime es el asombro, un estado del alma en el que todos sus movimientos se suspenden paralizados por el horror. Lo sublime de lo ilimitado, de lo infinito, de la incertidumbre, de lo aterrador, aparece como la nueva cualidad del mundo virtual.

Lo posthumano, lo transhumano (mejora de las condiciones humanas mediante la tecnología), el ciberespacio, el mundo virtual, en una sociedad donde desaparecerá el trabajo como recurso para vivir. Un ingreso base mínimo para todos sin trabajar, del fondo generado por las plusvalías de los robots.

Como siempre, la parte preocupante será la utilización que se haga de estos recursos, de estas tecnologías, pues nos podemos encontrar con colectivos numerosos inmersos en esa vida virtual, enajenados, apartados y anulados, puede ser la nueva forma de utilización y de marginación social. El espacio que habitamos ya no necesitará del mantenimiento, el hombre dejara de ser rehén de la vivienda, pero quizá pase a ser rehén del espacio virtual. <sup>(26)</sup>

Como decía, estamos asistiendo a una revolución, quizá la más importante de la historia. La era del ciberespacio, de las redes digitales, de la información en tiempo real, de la realidad aumentada, de la realidad virtual.

Como en “Alicia a través del espejo”, se nos ofrece un mundo virtual, un mundo para refugiarse, para escapar de la realidad. Un mundo fantástico a la medida de las necesidades de cada uno. Un mundo feliz del que no



se desee volver. Unas ciudades invisibles como las de Italo Calvino, diseñadas con el único límite de nuestra imaginación. Unos espacios en los que vivir a la medida de nuestro gusto y necesidades.

El espacio virtual evolucionará hacia una posibilidad perceptiva más allá de la imagen y de la vista. Los otros sentidos también participarán: el oído, el gusto, el olfato, el tacto, etc.

Podemos imaginar arquitecturas virtuales pensadas para los sentidos, pues con los avances tecnológicos e informáticos será posible la percepción de los olores, texturas, sabores, etc., aunque sea a través de asociaciones con imágenes, de sensaciones de texturas y olores como ya ocurre. La experiencia emocional será completa y está garantizada, y desplazará la experiencia racional. Lo dionisiaco desplazará lo apolíneo.

Inmersos en ese mundo, no querremos retornar a la realidad. (fig. 22)

Es curioso como los principios del Movimiento Moderno, de separación con respecto a la tierra en su relación con el lugar, su ruptura con el pasado y la tradición, el rechazo a toda realidad que no sea la realidad de la utopía, podrían estar hoy de nuevo presentes y ser los principios de la arquitectura virtual de un mundo perfecto, puro y acabado, un lugar donde refugiarse, sin olvidar, como en el Proyecto Moderno, su posible carácter instrumental y político.

Nos podemos imaginar un espacio reducido, cómodo para una estancia larga, para una posición del cuerpo posiblemente horizontal, desde donde a través de una conexión mental podamos atravesar ese espejo y entrar por tiempo indefinido, con otro sentido del tiempo, otra dimensión del espacio, en un mundo feliz virtual. Las necesidades serán tan reducidas que con poco podremos mantenernos y alimentarnos.

Si antes no desaparecemos como especie, con el tiempo el



22 Imagen Minecraft

cuerpo humano se irá adaptando, transformando su aspecto físico, desarrollando los órganos necesarios, sobre todo la cabeza, y reduciendo por atrofia el resto. Una nueva imagen de la especie.

Fuera, en el mundo real, otras poblaciones realizarán los trabajos. No serán transhumanos sino robots, robots humanoides o humanoides robots y replicantes.

¿Será este el mundo feliz del futuro con un grado máximo de alienación y anulación de la especie humana donde sea posible reducir el porcentaje de población que interese al poder?

Pues no nos olvidemos que el poder ya se ha pronunciado.

Con las formas de gobernar y distribuir la riqueza y la mala gestión de los recursos, hoy en día las conclusiones que oímos son “no hay para todos, somos muchos, sobran muchos”. La realidad virtual tiene una posible mala utilización en manos del poder, que puede erradicar a parte de la población enviándola a un mundo virtual, un mundo feliz a la medida de cada uno. La droga del futuro, la que enajena y elimina el contacto con la realidad. Todos los inventos tienen un por qué. ¿Será la enajenación el por qué de la realidad virtual impuesta? ¿Es la nueva droga del futuro?

Debemos estar atentos y no dejarnos engañar una vez más.

El espacio virtual llegará a unos niveles de realidad que no podemos ni imaginar, y aunque nunca podrá igualar al espacio real, su complejidad y su riqueza serán inigualables.

La realidad virtual siempre será una metáfora, un sucedáneo, porque nunca podrá igualar a la real. Es un intento imposible, como el de Van Gogh cuando buscaba de forma obsesiva y enfermiza lo imposible de conseguir: reproducir los colores que veía en la naturaleza.

La riqueza de la naturaleza, y de ahí su grandeza divina, es que no se puede igualar.

### 3

#### LA PERCEPCIÓN DEL ESPACIO, UNA EXPERIENCIA SENSORIAL

La demanda de una cultura de lo espiritual frente a una cultura de lo material, encierra una crítica a los valores de nuestra sociedad actual (posesión, comodidad, cultura materialista, cultura fetichista).<sup>(27)</sup>

Los edificios pueden evocar recuerdos y emociones y hacernos sentir dolor, éxtasis, melancolía, alegría, miedo, esperanza, etc.

El paso del tiempo, la penumbra, la luz, las texturas, los colores, los materiales y los detalles están más presentes en la arquitectura que en otras formas artísticas. *“Solo la arquitectura puede despertar simultáneamente todos los sentidos, y todas las complejidades de la percepción”* nos dice el arquitecto Steven Holl.<sup>(28)</sup>

Recordamos con todos nuestros sentidos y órganos y lo interiorizamos e integramos en nuestra experiencia propia.

Las estructuras arquitectónicas favorecen la memoria en la medida que fijan nuestras vivencias, el tiempo, la memoria de la experiencia perceptiva (los olores, los ruidos, etc.)<sup>(29)</sup>

Rememorar, imaginar, el poder evocador y emocional de lo incompleto, de lo fragmentado. En este sentido, es necesario citar a John Seoane especialmente por su casa museo en Lincoln's Inn Fields en Londres, y a Alvar Aalto por su concepto del diseño basado en la mezcla de imágenes y fragmentos.

Alberto Pérez Gómez, citado por Pallasmaa, demuestra de manera convincente y poética que la utilidad y la razón, la viabilidad y la técnica no son las fuentes de la arquitectura, sino que dichas fuentes residen en el deseo de sensualizar y poetizar la condición humana. Su relato erudito y poético nos ayuda a comprender la esencia del placer arquitectónico y sus orígenes, que deben buscarse

en el afán de belleza.

La arquitectura está más allá de las cosas utilitarias. “*Con piedras, cemento y madera se levantan casas, palacios: esto es construcción. Pero de repente me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: esto es arquitectura, el arte entra en mi*” decía Le Corbusier, que también decía que la arquitectura era cosa de arte, un fenómeno de emociones que queda fuera y más allá de las cuestiones constructivas.

Experiencias placenteras y seductoras son las arquitecturas de Wright, Aalto, Siza. Arquitecturas sensuales que atienden a los sentidos. <sup>(30)</sup>

La sensibilidad hacia el espacio y su percepción en arquitectura ha estado ausente en nuestra formación. La historia de la arquitectura que nos han enseñado en nuestras escuelas siempre se ha explicado en términos descriptivos formales, geométricos y de composición. En esta enseñanza no había reflexiones sobre las cualidades espaciales de esas arquitecturas.

Si la arquitectura es una experiencia de percepción sensorial, ¿qué arquitectura nos han enseñado y qué arquitectura hemos aprendido?

Esta falta de sensibilidad espacial y emocional es la que ha permitido y ha consentido, entre otras cosas, las políticas de destrucción sistemática de los cascos históricos de nuestras ciudades, y hemos podido ver como la arquitectura de las zonas históricas se ha destruido posteriormente, también con escasa sensibilidad, se ha conseguido en el mejor de los casos, conservar únicamente las fachadas originales, lo que ha convertido nuestras calles en una escenografía teatral, con un olvido y total destrucción de los espacios de esas arquitecturas, pues en los interiores totalmente transformados, no se reconocen las tipologías, ni en sus distribuciones los parcelarios, ni los espacios que son la esencia de la arquitectura. Es decir, no se ha deparado en la importancia del espacio como para defenderlo y evitar

su destrucción, asediado por los intereses especulativos, ajenos a la protección y conservación del patrimonio arquitectónico entendido como bien colectivo.

No hemos sido buenos herederos del patrimonio legado por nuestros antepasados, legado del que no somos dueños y que teníamos que haber conservado. <sup>(31)</sup>

Vivimos en una sociedad dominada por el sentido de la visión. La sobreabundancia de imágenes, el protagonismo de lo visual, la dictadura del ojo, según Luis Fernández-Galiana, reduce la arquitectura a una experiencia visual y se empobrece al desatender otros sentidos de la percepción. <sup>(32)</sup>

Imágenes, basadas en golpes de efecto, que sujetas al dictamen de la moda y el consumo, están abocadas a una corta existencia. (fig.23)

La relación multisensorial con el entorno, que estaba presente en los pueblos con una actitud panteísta (mundo del campesino y del pescador) se ha empobrecido y en un futuro inmediato virtual puede incluso desaparecer.

Una casa enterrada en nuestros páramos, en un clima de temperaturas extremas en verano e invierno, es aún una asignatura pendiente de la arquitectura en Castilla. La sensación de cobijo se percibe a través de los sentidos, la sensación de protección del calor, del frío, de la lluvia, de la nieve, el confort frente al clima extremo exterior, percibido a través de la piel.

La sensación de cobijo es un hecho sensorial. Cuanto mayor es la inclemencia del tiempo y del entorno, mayor es la sensación de cobijo.

*“Necesito un invierno canadiense, un invierno ruso,(...), con ello su nido será más cálido, más dulce, más amado...” decía Baudelaire.*

En la arquitectura japonesa del siglo XX, arquitectos como Kazuo Shinohara plantean su arquitectura en unas



23 Casa danzante. Praga

claves de búsqueda de la emoción. “*En la armonía entre el hombre y la naturaleza, la gente encuentra el mundo de las emociones*”<sup>(33)</sup>. Las estructuras interiores de sus viviendas, que ocupan los espacios centrales y que semejan árboles, además de su valor compositivo presentan un valor intencionadamente simbólico. Sus viviendas son una experiencia de sorpresa, de descubrimiento, de movimiento dentro de esas estructuras que ordenan el espacio. Consideraba tres tipos de espacio: el espacio funcional, el ornamental y el simbólico (fig. 24).

#### 4

### LOS SENTIDOS EN LA PERCEPCIÓN DE LA ARQUITECTURA

La arquitectura necesita de la experiencia, de pisarla y de tocarla, de una experiencia real. Los dibujos<sup>(34)</sup>, por muy realistas que sean, realizados con las técnicas actuales de representaciones en 3D, no son arquitectura. Los proyectos y la arquitectura imaginada no son arquitectura. La arquitectura mostrada a través de la fotografía no es arquitectura. Las representaciones en maquetas no son arquitectura. Todas estas experiencias tienen la posibilidad de sugerir arquitecturas que van más allá de las intenciones del que las ha creado, y en definitiva están determinadas por quien las ve y sus referencias personales. Pero estas arquitecturas representadas no son arquitectura, porque necesitan construirse, percibirse físicamente, percibir el espacio y su capacidad de emocionar. La arquitectura es una experiencia corporal del espacio; esta experiencia es esencial y está reservada solo a ella.<sup>(35)</sup>

Como experiencia física, activa y dinámica, se percibe a través de todos los sentidos (luz, olores, texturas, sonidos, etc.), por lo que es una experiencia multisensorial. Es una experiencia compleja sensorialmente, de infinitas impresiones subjetivas, y de ahí su riqueza y grandeza. Los sentidos perciben y evocan recuerdos y experiencias anteriores y el cerebro procesa y despierta sensaciones. El



24 Umbrella House. K. Shinohara. Tokio

ojo mira y el cerebro ve; el oído oye y el cerebro escucha.

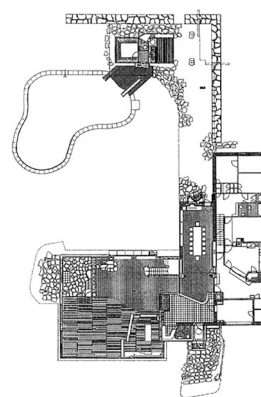
Este es el sentido de la obra de arte y de la arquitectura: la posibilidad de interactuar del observador con ella. <sup>(36)</sup> El arquitecto debe incorporar como materiales del proyecto todos los recursos sensoriales, construir para los sentidos, no sólo para la vista, porque la arquitectura no es sólo geometría y dimensiones. <sup>(37)</sup>

Porque la arquitectura tiene que tener ese poder evocador, evocador de recuerdos, de experiencias vividas anteriormente, de emociones como la tristeza, el temor, la serenidad. <sup>(38)</sup>

La arquitectura tradicional japonesa es sensible a los aspectos de percepción sensorial del espacio, vista, texturas, aromas, ruidos, etc. Las dependencias interiores, separadas de la galería (llamadas engawa) por los paneles correderos de papel (llamados shojis), en contacto con el jardín interior, dan lugar a una luz uniforme, homogénea, que no crea sombras y no define volúmenes, luz horizontal penumbrosa, penumbra luminosa, alejada de la luz directa solar. Se genera una atmósfera especialmente sensible a los sentidos que despierta la emoción. <sup>(39)</sup>

La arquitectura del arquitecto finlandés Alvar Aalto, es un ejemplo de arquitectura especialmente sensible a lo sensorial. Su arquitectura estuvo influenciada por la arquitectura tradicional de su país, por la arquitectura del Movimiento Moderno y también por la arquitectura japonesa. <sup>(40)</sup>

Su obra, que he podido conocer y recorrer, es especialmente interesante desde este punto de vista sensorial (fig. 25). Los materiales utilizados, sus colores, sus texturas, las dimensiones de sus espacios, el cuidado de los detalles, la presencia de la luz natural, convierten la experiencia de recorrerlas en una experiencia multisensorial. <sup>(41)</sup> Este aspecto multisensorial es el secreto de la emoción que despiertan. <sup>(42)</sup>



25 Villa Mairea. Finlandia. A. Aalto

La experiencia de la arquitectura ha de ser también una experiencia completa y por eso no hay que dejarse atraer sólo por sus manifestaciones más evidentes, las manifestaciones físicas, pues oculta otras propiedades, no tan evidentes que están en ella y a las que debemos estar atentos, ya que están más allá de las apariencias.

En el campo de la ingeniería se han llevado a cabo estudios e investigaciones para llegar a controlar en el diseño de los objetos aquellos aspectos que los hagan, aparte de más efectivos para el uso al que están destinados, más atractivos y despierten sensaciones.<sup>(43)</sup> Emociones positivas que contribuyen a la satisfacción personal y a incrementar la felicidad de las personas.<sup>(44)</sup>

Los arquitectos al proyectar y los usuarios al exigir, debemos ser especialmente sensibles a la importancia de que el espacio arquitectónico esté dotado de amplias cualidades sensoriales para todos los sentidos, por el placer emocional como obra de arte y por el poder de fijación de la experiencia en la memoria y el recuerdo, pues somos lo que recordamos.<sup>(45)</sup>

La experiencia perceptiva y sensorial fija el recuerdo espacial de manera inseparable a nuestras vivencias de la arquitectura.

Pies que ven, ojos que perciben las texturas, ojos con tacto, tacto con sonido, oídos con tacto.

## 5

### **LA LUZ, LA SOMBRA Y LA PENUMBRA**

A lo largo de la Historia, la luz se ha utilizado de formas diversas por su importancia y su capacidad de determinar el espacio y su percepción en la arquitectura.

La luz determina la percepción del resto de los sentidos y por eso es importante su control consciente. La luz nos permite ver los colores, las formas, sus texturas y las dimensiones de los espacios. Determina la percepción del



espacio en la arquitectura y nos permite conocerlo. <sup>(46)</sup>

Antonio Gaudí nos decía acerca de la importancia de la luz: *“la arquitectura es la ordenación de la luz; la escultura es el juego de la luz”*, y también: *“En las obras plásticas la armonía nace de la luz, que da relieve y decora”*. La luz y la sombra son la esencia y la excelencia del espacio arquitectónico.<sup>(47)</sup> Hablando de arquitectura y de luz, no puedo por menos que citar a Le Corbusier cuando dijo que: *“la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”*. Esta cita resume y define de una forma genial la arquitectura. <sup>(48)</sup>

Para Alberto Campo Baeza, la luz es la razón de ser de la arquitectura, y se pregunta: ¿no es la Historia de la Arquitectura la de la búsqueda, entendimiento y dominio de la luz? La luz es el tema. Queda aún un largo camino por recorrer.

Podemos decir que hay dos tipos de luz, la luz difusa, homogénea, quieta, generalmente norte, y la luz sólida, en visible movimiento sobre la luz difusa. Para Alberto Campo, la fórmula del prodigio está en la sabia combinación de dos fuentes de luz, la luz directa y la luz indirecta.

En las obras de Louis Kahn, la luz tiene una gran importancia y está en la base de su concepción, y así nos dice: *“Siento la Luz como la creadora de la presencia, y el material como la Luz gastada. Lo que está hecho por la luz arroja una sombra, y la sombra pertenece a la luz”*. <sup>(49)</sup>

El espacio se genera al abrirse el muro, vaciarse la materia y pasar la luz.

La luz determina nuestra percepción del mundo y del espacio en la arquitectura. El tipo de luz y su procedencia son determinantes en un espacio interior, hasta tal punto que el mismo espacio puede ser diferente según la procedencia de la luz. Steen Eiler Rasmussen establece tres tipos de luz: El espacio cerrado por arriba que recibe la luz por todos

sus lados, como la vivienda Farnsworth en Connecticut de Philip Johnson (fig. 26); el espacio cerrado que la recibe sólo desde el techo, como el Panteón de Roma (espacio sacralizado por la luz natural) (fig. 27), el *Impluvium* de la *domus romanas* (Villa de los Misterios de Pompeya) (fig. 28) y el espacio que recibe la luz lateralmente, presente por ejemplo en los cuadros de los pintores holandeses Vermeer (fig. 29) y Peter de Hooch (fig. 30), con ventanas que matizaban la luz a través de las posibilidades de utilización de ventanales muy altos con distintas particiones y con las contraventanas características.

La luz puede alterar totalmente un espacio en sus características geométricas, en sus dimensiones, en su carácter, en su materialidad. Este recurso poco utilizado puede hacer cambiante un espacio según la luz, la hora del día o las estaciones. Esta luz que puede llegar a ser sólida, dinámica, es una fuente de percepción para los sentidos del observador. <sup>(50)</sup>

La sombra y la penumbra son igualmente necesarias. La luz pura y la pura sombra son lo mismo. La luz necesita la sombra y ambas nos permiten percibir los objetos, su volumen y sus límites. Estos aspectos y cualidades en la arquitectura son determinantes, y pienso que los arquitectos no hemos reflexionado lo suficiente sobre su importancia.

El color de la luz, la sombra y la penumbra alteran las cualidades del espacio, hacen perder sus límites, sus dimensiones, y que se pueda percibir de una forma totalmente diferente. El color de la luz translúcida, la de los colores de las vidrieras de las catedrales, el ámbar del alabastro, transforman totalmente el espacio según la hora del día.

La penumbra está utilizada magistralmente en la capilla de Ronchamp de Le Corbusier (fig. 31). La penumbra genera en la transición del exterior al interior un impacto visual de sorpresa que requiere de un tiempo de espera, necesario para acostumbrarse lentamente a la penumbra y



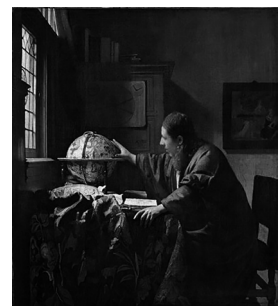
26 Casa Farnsworth. Mies van der Rohe



27 Panteon. Roma



28 Impluvium. Villa de los Misterios



29 El astrónomo. J. Vermeer

posteriormente ir descubriendo poco a poco los límites del espacio, la geometría y los detalles. La misma experiencia se puede tener en las termas de Vals de Peter Zumthor (fig. 32) y en las piscinas de Leça en Matosinhos (Oporto) de Álvaro Siza (fig. 33).

Pero hay otro aspecto de la luz muy importante, que es el de introducir en el espacio la dimensión del tiempo, que algunos han identificado con la cuarta dimensión del espacio. <sup>(51)</sup>

En la catedral de Valladolid (fig 34), durante un concierto de órgano en el verano, se puede tener una experiencia similar a la del cuadro de Ahlgresson. La luz del día se va diluyendo y la luz de la bóveda del cuerpo central es cada vez más tenue; poco a poco la penumbra se hace protagonista y el espacio pierde sus límites geométricos, y al final la oscuridad, la luz de las velas y la música de Bach inundan el espacio y el espectador sensible cae en un estado de ensueño y emoción.

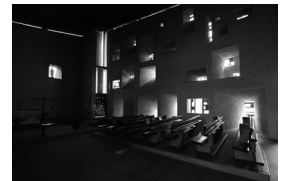
Luz, tiempo, penumbra, oscuridad, cualifican el espacio y provocan la emoción.

Esta luz mágica, misteriosa, con efectos espectaculares sobre los espacios, se buscó especialmente durante el Barroco. La capilla de la Beata Ludovica Albertoni (fig. 35), en la iglesia de San Francisco a Ripa (1671), obra de Gian Lorenzo Bernini, así como la capilla Cornaro (fig. 36), con el Éxtasis de Santa Teresa de Ávila (1647) en la iglesia de Santa M<sup>a</sup> de la Vitoria, ambas en Roma y del mismo autor, son dos ejemplos paradigmáticos de utilización de la luz de una forma dramática para llamar la atención del observador, persuadirle y provocar en él la emoción.

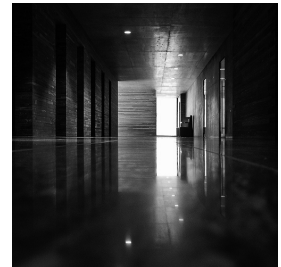
La sombra en la Villa Adriana de Tivoli, en este caso planteada como una necesidad en un recorrido, está resuelta con un espacio determinado por un muro de 9 metros de alto por 400 metros de largo, el Pecile (fig. 37), que con un pórtico para protegerse de la luz y la lluvia y



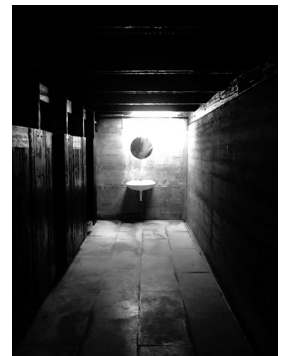
30 Interior de una casa. P. de Hooch



31 Ronchamp. Le Corbusier



32 Termas de Vals. Peter Zumthor



33 Piscinas de Leça. Álvaro Siza



34 Catedral de Valladolid

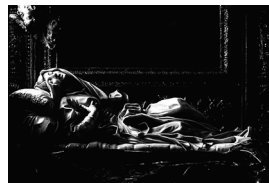
una orientación este-oeste, permite la sombra en verano y la luz en invierno

Se podía escribir la historia de la arquitectura por la importancia que en cada momento se ha dado a la luz. Muchas de las grandes y mejores arquitecturas de la historia se podrían seleccionar por la utilización mágica de la luz, como en el Panteón de Roma, el Partenón de la Acrópolis de Atenas, Santa Sofía, la casa museo de J. Soane, las termas de Vals, las piscinas de Leca en Matosinhos, así como por arquitectos especialmente sensibles a la luz como: Le Corbusier, Louis Kahn, J. Soane, Sigfrid Lewerentz, Peter Zhumtor, Álvaro Siza, Alberto Campo Baeza.

John Soane, arquitecto inglés (1753-1837), con una obra de estilo neoclásico que evolucionó a un estilo ecléctico y manierista personal, en su proyecto para el Banco de Inglaterra (1792-1823) (fig. 38) y sobre todo en su casa museo (1811) (13 Lincoln's Inn Fields en Londres) (fig. 39), hace un uso de la luz y de la estructura muy interesante. Luz misteriosa, mágica, generadora del espacio y determinante de su atmósfera. Luz natural que entra desde arriba, desde los lucernarios y que invade y desdibuja la geometría del espacio, donde el sentido de la proporción no está sometido a ningún dogma, creando espacios sensuales pensados para la percepción.

En la iglesia de Klippan y de Växjö de Sigfrid Lewerentz (fig. 40), y en las termas de Vals de Peter Zumthor (fig. 41), la delicada penumbra luminosa que invade las estancias tiene el poder de desmaterializar el espacio; paredes, techos, suelos, no tienen presencia, los límites geométricos del espacio se disuelven de manera muy suave en una atmósfera homogénea de penumbra.

También quería citar un ejemplo de tratamiento cuidadoso y de control de la luz natural que me parece muy poético y que es el Pabellón de Noruega en la Bienal de Venecia (fig.42) del arquitecto noruego Sverre Fehn. Luz veneciana



35 Beata Ludovica Albertoni



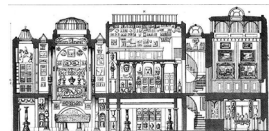
36 Éxtasis de Santa Teresa. Capilla Cornaro



37 Pecile. Villa Adriana. Tivoli



38 Banco de Inglaterra. Sir John Soane



39 Casa Museo de John Soane

en el exterior que se convierte en nórdica en el interior, al pasar a través de la estructura del techo formada por vigas de hormigón de 6 centímetros de ancho por 1 metro de alto, separadas cada 52,3 centímetros y colocadas en las dos direcciones. Luz que pesa, luz mágica en palabras de Pablo Ramos. Los árboles interiores que funcionan como nubes en el exterior, introducen diferencias de luz en un espacio sin sombras. Con todo ello consigue la misma luz nórdica en la que las obras expuestas habían sido creadas.

La luz, la sombra y la penumbra alcanzan cotas de gran relevancia en la cultura japonesa en general y en la arquitectura en particular.

La importancia de la sombra en el arte japonés es equivalente al de la luz en la cultura occidental. La cultura occidental persigue la sombra para eliminarla, mientras la oriental la tiene por tradición y la utiliza para hacer bello un lugar insignificante

La sombra como recurso para la emoción. Silencio espeso, serenidad inalterable, misterio...

Espacio vacío, penumbra, silencio, las texturas, los materiales, las imperfecciones, la naturaleza, etc., son los aspectos más representativos presentes en la cultura japonesa.

Cuando Tanizaki en su libro Elogio de las Sombras, nos describe la diferencia entre un cuenco de cerámica y otro de laca, además de las diferencias entre los dos materiales y la forma de percibir el mismo contenido en uno y otro recipiente, lo que valora es la diferencia en la forma de percibir la experiencia: frente a la revelación inmediata del líquido que contiene la primera, la revelación lenta, sugerente, silenciosa, profunda; la exudación que cubre los bordes, que exhala el aroma que anticipa el sabor antes de entrar en la boca, hace la experiencia más placentera, satisfactoria y más emocionante en la del cuenco de laca de color negro.



40 Iglesia de Klippan. S. Lewerentz



41 Termas de Vals. Peter Zumthor



42 Pabellón Noruego. Bienal de Venecia

*“La cocina japonesa armoniza con la sombra”*

En la arquitectura japonesa primero se concibe el tejado con un gran alero y después, en la sombra que genera, se construye la casa. En esa penumbra, obligada por el propio sistema constructivo (madera), descubre la belleza. La luz indirecta del jardín reflejada en la vivienda (fig. 43) a través de los shōji, tabiques ligeros de listones de madera con un papel de arroz traslúcido, genera esa atmósfera penumbrosa de la arquitectura japonesa, donde los matices y tonos de sombras y luz constituyen la única decoración de los espacios interiores.



43 Casa tradicional japonesa

El oro (laminado o molido) tiene el valor de su poder reflectante. Por ese poder reflectante se utilizaba, como un recurso lujoso, en las dependencias más profundas y alejadas de la luz exterior. Los brocados de las estolas y otras prendas religiosas adquieren su sentido llamativo bajo la luz de las lámparas y penumbras de las velas, añadiendo solemnidad al acto litúrgico, en nada comparable al ambiente totalmente blanco de una iglesia actual.

En el teatro tradicional japonés del Kabuki y el No, la penumbra del escenario, basada en los candelabros y las velas, era fundamental. Las iluminaciones actuales han empobrecido totalmente la puesta en escena y el singular universo de las sombras y la penumbra, que reducían a los actores a su cara y a sus manos, como las muñecas del teatro de buraku y en algunos casos, cuando utilizaban máscaras, únicamente a las manos.

Encontramos un ejemplo occidental en las bailarinas de Degas iluminadas con la luz de las lámparas de petróleo y de gas (fig. 44)

La mujer tradicional japonesa vivía en las sombras, entre las que solo se percibían sus manos y su cara, mientras el cuerpo quedaba reducido a un simple soporte de los vestidos, similar a las varillas de las muñecas.



44 Bailarinas. Degas

La luz, la sombra y la penumbra es una constante en



mis obras. Siempre la he considerado como uno de los materiales de diseño más importantes a la hora de proyectar los espacios por su poder cualificador y perceptivo multisensorial que las enriquece y nos acerca a una experiencia emocional, esencia de la arquitectura.

## 6

### EL SONIDO Y EL SILENCIO

El sonido en la arquitectura puede ser determinante. De las cualidades y dimensiones del espacio, el sonido se puede imponer a otras percepciones de manera tal que lo cualifique y singularice. Todos tenemos experiencias en las que el sonido o el silencio es lo que más recordamos. El rumor de una fuente en una plaza, los coros o la música del órgano en una iglesia, el patio de recreo de un colegio, las campanas de la iglesia o las horas del reloj en un pueblo, que inundan el lugar y marcan el territorio. El sonido del viento entre los árboles en el bosque, el sonido de los pájaros, las olas del mar, la sirena de los barcos en los puertos, el sonido de las aguas de los ríos, etc.. También los fenómenos atmosféricos como la lluvia, las tormentas o la nieve hacen que su presencia cualifique un espacio y lo determine de tal manera, que en nuestra memoria queda grabado como el aspecto más importante de nuestro recuerdo. Una tormenta en una tienda de campaña, el sonido de la lluvia, del viento y de las hojas de los árboles. Recuerdo las estancias en la casa de mis abuelos y el espacio donde jugaba sólo por la lluvia y la cortina de agua que se forma en los aleros de pizarra. El sonido del agua se impone a otros parámetros de ese espacio.

El sonido no sólo se capta por medio del oído, ya que dependiendo de su frecuencia se puede sentir en la piel como vibración, el sudor de un sonido estremecedor.

*“El sonido es como un material de construcción capaz de crear límites invisibles y definir espacios” dice Bernhard Leitner.* <sup>(52)</sup>

Podríamos imaginar un espacio definido únicamente por el sonido con sus límites indefinidos.

Barreras sonoras que crean límites invisibles e intangibles, pero límites existentes y reales. Es otro concepto perceptivo del espacio de límites no formales, no tectónicos.

Pero el sonido incluido dentro de un contenedor también posee forma.

Espacio sonoro, espacio donde el sonido o su ausencia, el silencio, se impone, es protagonista.

El sonido es envolvente, vibrante, estremecedor, también sobrecogedor en su ausencia. Arquitecturas del silencio.

Todos los edificios tienen un sonido: su sonido. Sonido evocador, que fomenta el encuentro con nuestras experiencias. La arquitectura se puede escuchar. Es un objeto sonoro.

En la Alhambra de Granada (fig. 45), el sonido de las fuentes; en la plaza del Tenis de San Sebastián (fig. 46), el sonido del mar y las fumarolas diseñadas por el arquitecto Peña Ganchequi; también las termas de Vals (fig. 47) de P. Zumthor, son ejemplos de lugares determinados por el sonido.

Mies elige una ubicación para el Pabellón de Barcelona apartada de los ruidos de las fuentes de la avenida principal. En un lugar más silencioso también introduce el agua, pero como una lámina quieta. En la transición al interior, una secuencia de sonidos personalizan los espacios. Gravas, peldaños macizos de Travertino, baldosas apoyadas en las cuatro esquinas para dejar una cámara donde recoger el agua al aire libre, baldosas en el interior con la alfombra y las sillas Barcelona, etc., secuencia de sonidos, experiencia sensorial acústica. ¿Estaba pensando Mies en este emplazamiento silencioso para que estos sonidos estuviesen presentes en los espacios del pabellón? <sup>(53)</sup>

Tan importante como el sonido es su ausencia, el silencio.



45 Patio del Generalife. Alhambra



46 Plaza del Tenis. Peña Ganchequi



47 Termas de Vals. Peter Zumthor



El silencio también es evocador. Un espacio silencioso propicia la meditación y otras muchas sensaciones. <sup>(54)</sup>

Pero también el silencio determina un espacio. El “oído encantado” como denominaban los egipcios al zumbido permanente de los oídos cuando no existe ningún sonido exterior.

*“Nada ha cambiado más la naturaleza del hombre que la pérdida del silencio”.* <sup>(55)</sup>

Ejemplos de arquitecturas del silencio: Barragán (fig. 48) o el Cementerio de Estocolmo (fig. 49) de Asplund.

Los espacios están definidos por sus formas y por sus materiales y ambos tienen propiedades acústicas que los determinan. Existen materiales más absorbentes que otros, lo que determina su utilización para aquellos usos donde la voz es importante. Otros, sin embargo, tienen propiedades para reflejar el sonido aumentando el tiempo de reverberación, lo que los hacen idóneos para la música. Conocer el tiempo de reverberación es importante para su buena utilización. Los sermones en las iglesias, para que no se convirtiesen en un murmullo, eran lentos y solemnes, acordes con el tiempo de reverberación. Cada espacio tiene sus cualidades acústicas, que determinan su uso y utilización.

Se dice que parte de la música de Bach se compuso para la iglesia gótica de tres naves de la misma altura de Santo Tomás en Leipzig, con unas propiedades acústicas concretas, es decir, fue compuesta para un espacio concreto. <sup>(56)</sup>

La catedral de Valladolid es también una experiencia multisensorial cuando la música del órgano inunda toda la estancia e introduce un matiz más del espacio.

El sonido en un espacio también puede tener una intención terapéutica o comercial que estimule o induzca a determinadas conductas de comportamiento.



48 Salón. Casa Barragán



49 Cementerio del Bosque. Estocolmo

Es interesante pensar en la forma espacial del sonido y sus límites visibles (determinados por la forma del espacio donde se produce como contenedor) o invisibles. El sonoespacio con límites físicos que permite su control y movimiento a través de él (ecolocación) como hacen los murciélagos al emitir un sonido y recibir su eco para calcular la distancia.

Pero el sonido, los sonidos, tienen un poder evocador de significados más allá del objeto que los produce y del propio sonido en sí mismo. Los sonidos nos permiten establecer asociaciones en función de nuestra memoria y experiencias personales o colectivas con significados simbólicos o metafóricos.

7

## **EL TACTO**

Lo táctil se percibe a través de los pies y de las manos, pero también a través de la vista, los músculos y la piel.

“La piel ve (...) tiembla, habla, respira, oye, ama y es amada, recibe, rechaza, se estremece de miedo, la cubren cortes, manchas, heridas del alma... con estas palabras apasionadas describe Michel Serres la multiplicidad de sensaciones táctiles.”<sup>(57)</sup>

Los nervios de la piel transmiten las sensaciones externas de calor, frío, dolor, contacto y proximidad al sistema central y al cerebro. También los estados emocionales se pueden percibir y manifestar a través de la piel.

La arquitectura tradicional de las viviendas japonesas (fig. 49) era especialmente sensible al sentido del tacto. Los pies descalzos podían apreciar las texturas diferentes de la madera y de los tatamis.<sup>(58)</sup>

Las manillas de las puertas de entrada a los edificios de Alvar Aalto, tan cuidadas en el diseño y los materiales, es la forma de dar la bienvenida al edificio. Es un apretón de manos, un contacto cálido con la madera y con la textura

pulida de su acabado.

En las obras de Wright podemos experimentar las texturas en el contraste de las fábricas de los muros, como en la Casa de la Cascada (Fallingwater) en Bear Run (Pensilvania), de mampostería de piedra con acabado rugoso y los muros lisos pintados de blanco o en los mismos pavimentos de esta vivienda, de losas de piedra, o acabadas en moqueta en otras dependencias.

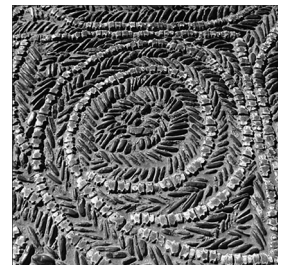
En los acabados de hormigón de muchas de las obras de Le Corbusier, también está presente el tema de las texturas, con distintos acabados. En la capilla de Ronchamp el hormigón del techo contrasta con los paramentos verticales blancos.

El mundo de lo táctil es el mundo de los invidentes, percepción háptica, tacto activo, donde la relación con el mundo de los objetos se realiza a través del tacto. <sup>(59)</sup>

Las relaciones táctiles dan lugar a sensaciones de proximidad, intimidad y asentimiento.

En la arquitectura de Peter Zumthor la materia está muy presente. Artesano de la materia, cuida con gran sensibilidad todos los detalles. En esta aproximación a los acabados se descubren los materiales y sus texturas. La piedra en lajas que recubre los muros de las Termas de Vals y se sumergen en el agua, establecen una relación de armonía y consonancia con ella. La capilla Klaus en Mechernich (Alemania) es un ejemplo de espacio elaborado artesanalmente, donde la textura interior es determinante de la atmósfera del espacio (troncos de madera que definen el espacio interior y hormigón vertido sobre este encofrado que posteriormente se quema y desaparece).

Las obras de arquitectura especialmente cuidadosas con los detalles y los acabados, nos invitan a acercarnos y en esta proximidad tenemos la experiencia de la textura. Lo táctil en la arquitectura evoca la intimidad y la identificación. (fig. 50)



50 Pavimento. Claustro Las Francesas

El sentido del tacto en la arquitectura está en los materiales (fig. 51 a,b), en sus texturas, en los detalles del espacio arquitectónico. Por ejemplo, el vidrio es un material que utilizado con distintas técnicas acaba desplazando su función y abre nuevas sensaciones y percepciones (luz reflejada, opacidad, luminosidad de tratamientos y acabados). Las experiencias de Sanaa con los vidrios curvos están introduciendo nuevas formas de percepción del espacio (ver notas de Sanaa). Lo mismo ocurre con otros materiales, como la piedra y los materiales, con sus variados acabados y texturas.

La arquitectura de S. Lewerenz se caracteriza por su poder visual, pero sobre todo por su cualidad táctil. Frente a la arquitectura que se reduce a una impresión visual retinaria, esta otra arquitectura, también la de P. Zumthoor, está abierta a una experiencia táctil. También la arquitectura de A. Aalto presenta esta particularidad.

El tiempo también determina una textura en los materiales (fig. 52). El propio envejecimiento de los materiales causada por el uso, nos permiten percepciones en clave del tiempo transcurrido (fig. 53)

## 8

### EL TIEMPO

El tiempo es una dimensión del espacio. La cuarta dimensión.

La dimensión del tiempo en la arquitectura tiene diversas lecturas.

El espacio en la arquitectura se recorre, necesita del movimiento, de la experiencia de desplazarse. Movimiento y tiempo son elementos esenciales del espacio y van juntos. (fig. 54)

También el tiempo crea su pátina sobre los materiales (fig. 55), lo que supone un valor añadido que no se sabe apreciar en muchos casos. La cultura japonesa sí sabe



51a Acceso al engawa



51b Jardín japonés



52 Pavimento. Universidad de Valladolid

apreciarlo y lo considera un valor, como la consideración hacia las personas mayores, lo contrario de lo que ocurre en la cultura occidental.

No permitimos que las cosas y las personas transmitan su envejecimiento; nos esforzamos por eliminar las arrugas, por limpiar las huellas de su tiempo y envejecimiento en los edificios. Retiramos a las personas envejecidas por el tiempo de la vida social activa y las recluimos y aislamos en espacios donde no molesten. La amnesia casi es una suerte de olvido para el olvidado. Este es un aspecto de la cultura occidental opuesto a la cultura oriental, donde ocurre todo lo contrario. Los mayores son venerados, y en la arquitectura se valora, aprecia y cuida el tiempo que se deposita en los objetos como un gran valor añadido. (fig. 56).

El miedo a la muerte, al envejecimiento, la eterna juventud, se traslada a los nuevos materiales, que ya no envejecen y mantienen sus propiedades constantes. <sup>(60)</sup>

## 9

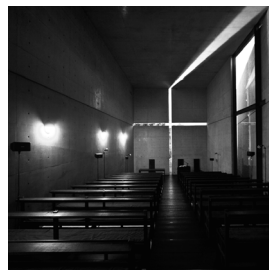
### EL OLOR Y EL SABOR

El olor es uno de los medios de comunicación y su uso como tal es muy antiguo. El olor nos permite identificar a las personas, incluso su estado de ánimo; nos permite reconocer un territorio, localizar los alimentos, el agua, etc.. De todos es conocido el retorno de los salmones a su lugar de nacimiento por el olfato. Los olores también pueden contener mensajes, como ocurre con algunos animales que segregan sustancias y olores que ponen en alerta a sus sucesores.

Si cada espacio tiene su sonido, cada espacio tiene su olor. Cada ciudad tiene su olor, el olor característico de las ciudades indias como Calcuta, o el de Estambul (fig. 57), y el Cairo, los aromas de los cafés, el olor a incienso de los interiores de las iglesias Recordamos algunas arquitecturas y lugares más por el olor de sus espacios



53 Escalera acceso Apóstol Santiago



54 Iglesia de la Luz. Tadao Ando



55 Madera envejecida



56 Fuente

que por su geometría. Así, podríamos imaginarnos un espacio invisible, con límites invisibles o determinados por el contenedor y su forma. Los perros, que tienen muy desarrollado el sentido del olfato, se mueven en estos espacios invisibles, que como nubes, tienen sus formas y sus límites perfectamente definidos.

Los olores despiertan en las personas distintas respuestas, que estudiadas se pueden utilizar. Estas reacciones siempre van a depender de nuestras experiencias y memoria de olores. Es un recurso poco utilizado pero de gran interés, entre otras cosas por su poder sobre la memoria. Los olores quedan grabados hasta que un día de repente nos conectan con el recuerdo de una persona, de un espacio, de un lugar, de un alimento. Todos hemos tenido en algún momento la experiencia de redescubrir situaciones de nuestra infancia a través de un olor.

Cuando el hombre abandona el suelo para vivir en los árboles, disminuye la necesidad del olfato, y se agudiza su sentido de la vista y el oído, que necesitará más para la distancia. Los centros olfativos del cerebro son más antiguos y primitivos que los visuales. Por el olfato llega gran cantidad de información a nuestro cerebro que tenemos que saber procesar. Tenemos una capacidad para percibir y diferenciar un billón de aromas, según las investigaciones de la neurobióloga Leslie Vosshall. Hoy los estudios e investigaciones se aplican a campos como la biomedicina, la alimentación o la agricultura, y empieza a aparecer en otros campos como la mercadotecnia. Con el fin de influir en el comportamiento de los clientes, algunas marcas comerciales ya han personalizado su imagen de marca mediante un aroma, siempre el mismo, de manera que (como las tiendas de Massimo Dutti o los ordenadores Mac o Bankinter, que en su cambio de imagen utilizó una fragancia de naranja y jazmín.) queda grabado en la memoria, y el cliente en cuanto percibe ese aroma lo asocia a la marca comercial, lo que reclama su atención. Vemos pues como el olor puede estar presente en el espacio y



57 Gran Bazar. Estambul

singularizarlo, al mismo tiempo que lo enriquece y puede incluso determinar pautas de comportamiento. El poder evocador de los olores es innegable. Las *flagship stores* crean una atmósfera especial para lograr una experiencia multisensorial, donde la compra de un producto ya no es solo lo más importante. Crear una experiencia con poder de evocación y de recuerdo posterior.

La memoria olfativa siempre nos va a responder y en muchos casos también se impondrá a otras percepciones como la de la imagen. Es un hecho demostrado que muchas experiencias las recordaremos por el olor y en particular en la arquitectura. Debemos ser sensibles a este sentido en las manifestaciones artísticas.

Recuerdo mi estancia en la ciudad de Guimaraes en el parador restaurado por el arquitecto portugués Fernando Távora (fig. 58). El olor de la cera en los suelos de madera de los salones se impuso a otras percepciones y hoy recuerdo esa arquitectura por ese olor. El olor a incienso de las iglesias y catedrales, que nos dan la bienvenida al entrar; los olores del jardín en las viviendas; el olor a humo en los pueblos, el olor a azahar de las calles andaluzas, de las flores de los naranjos y limoneros. En el proyecto de adecuación del Castillo de Fuensaldaña a Centro de los Castillos tengo previsto unos revestimientos de madera y he elegido expresamente, entre las maderas posibles, la de sabina por su aroma como valor añadido, pues quiero que este olor inunde las dependencias del castillo y forme parte de la experiencia de los visitantes y quede en su recuerdo.

Las experiencias olfativas siempre van a estar determinadas por las experiencias personales y las asociaciones emocionales.

Parámetros de los olores son la intensidad, concentración, carácter, tono hedónico, persistencia y frecuencia. Los olores pueden provocar un buen recuerdo o un mal recuerdo, una conducta de acercamiento o de rechazo; pueden estresar o relajar.



58 Parador de Guimaraes. F. Távora



Asociado al olor está el gusto, y de ambas percepciones surge el sabor. El sabor surge, pues, de una experiencia de olor, gusto, sensación táctil y temperatura. El gusto es la experiencia de las células de la boca (salado, dulce, amargo y ácido).

Las neuronas del gusto pueden responder a estímulos táctiles y térmicos.

De todos es sabido que los aromas estimulan los gustos. Si el aroma estimula el gusto, combinado con el tacto y la temperatura puede estimular el sabor.

Un espacio puede evocar el sabor a través de la visión de los materiales, de las superficies, de los colores.

Espacios que estimulan las papilas gustativas e invitan a probar.

El cerebro puede recibir estímulos, señales externas de los distintos gustos.

## **10**

### **LA VISTA. LA IMAGEN**

Por el sentido de la vista nos llega más información y a un ritmo mayor que a través del resto de los sentidos. La vista es el sentido con más alcance de percepción, y nos permite orientarnos, identificar, manipular y construir objetos.

En la arquitectura, a través de la vista percibimos las dimensiones de las formas y los espacios, la luz, la penumbra, la sombra, la reflexión y la refracción.

Además nos permite registrar las imágenes y evocar sensaciones propias de otros sentidos, como sonidos, olores y texturas que asociamos a imágenes: el sonido de una moto o de un coche, el olor del pan, la textura de un suelo de madera.

Actualmente, la vista es el sentido más desarrollado y el medio principal de recoger información y también de



transmitirla. Es el sentido más potenciado, a costa muchas veces del resto de los sentidos. En la cultura actual todo gira en torno a la imagen.

## 11

### EL ESPACIO Y LA EMOCIÓN

Entendiendo por esencia no aquello que es general y común a toda obra considerada arquitectura, sino lo que realmente permite tomar en serio la arquitectura y entrar de lleno en sus dominios, diría que la esencia del espacio en la arquitectura es la emoción.

Los sentidos perciben, el cerebro procesa y en su área de la inteligencia emocional, evoca ideas o recuerdos, y se produce un estado de ánimo, una emoción, una conmoción que se traduce en diversas formas físicas y psíquicas de expresión y reacción. Las emociones se producen con la interpretación de los hechos, y por lo tanto no son suficientes los hechos, es necesaria la interpretación personal y los valores consciente o inconscientemente asignados.

La obra tiene que tener el poder de evocar, y el espectador el poder de apropiársela a través de sus experiencias e imaginación para poder vivir una experiencia nueva.

La obra que busca la belleza se dirige al espíritu y evoca la emoción. Es arquitectura limpia, sencilla, honesta; arquitectura del menos es más, del casi nada, frente a la arquitectura vacía de contenido, ecléctica, formalmente espectacular, de pieles de moda, que se agota con las primeras propuestas.

Lo arquitectos debemos potenciar y recuperar la percepción de la arquitectura a través de todos los sentidos, multisensorial, frente a la imposición actual de la imagen.

Una percepción más global, utilizando todos los sentidos, permite una experiencia más completa.

Si queremos que la obra interactúe con el espectador, lo conseguiremos a partir de una experiencia perceptiva y sensual, utilizando todos los sentidos, y de una experiencia sinestésica de transferencia de percepciones de unos sentidos a otros. <sup>(61)</sup>

Para los simbolistas y el compositor Debussy, los colores, los sonidos y los olores poseen un vínculo secreto que solo es posible conocer mediante la imaginación. Así, es posible ver colores al escuchar la música o asociar sonidos al contemplar un cuadro.

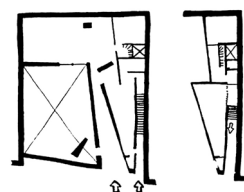
El escultor mejicano Mathias Goeritz, <sup>(62)</sup> que colaboró con el arquitecto Luis Barragán, también mejicano, decía: *“Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas el hombre puede volver a considerarla como un arte”*.

En el Museo Experimental EL ECO (fig. 59), Mathias Goeritz, precursor del Movimiento Minimalista que revolucionó el campo de la escultura a mediados de los años sesenta en Europa, desarrolla la idea de la Arquitectura Emocional, que es la materialización del manifiesto por él publicado en el año 1953. La nada, el vacío, el silencio, contenidos simbólicos que provocan en el espectador la emoción. El objetivo de Mathias Goeritz era experimentar con su propio edificio la principal función de éste, que era la emoción. <sup>(63)</sup>

Las manifestaciones artísticas conocidas como Eartwork y Land Art suponen entre otras cosas un acercamiento a una forma de percepción de la obra artística más completa sensorialmente.

Las experiencias artísticas de estos movimientos se caracterizan por la escala, ya que manejan una escala territorial, con la consiguiente pérdida de una visión total de la obra. Estas obras requieren ser recorridas con una percepción más amplia de los sentidos del oído, del tacto, de los olores, etc., y por supuesto, de la vista. <sup>(64)</sup>

Acercándonos a las categorías estéticas de lo maravilloso



59 Croquis del Eco. 1953

y lo sublime, son obras que pierden el sentido de objeto y percepción visual de totalidad de la obra y pasan a una dimensión a escala territorial o geográfica.

Existe un espacio territorial que podríamos asociar al concepto de espacio como lugar, donde la arquitectura tiene una presencia importante, y que se caracteriza por la escala, como ocurre con las propuestas del Land Art (fig. 60), donde la experiencia perceptiva puede alcanzar unas cotas de gran riqueza sensorial.

## 12

### LA PERCEPCIÓN MULTISENSORIAL EN MIS PROYECTOS Y OBRAS

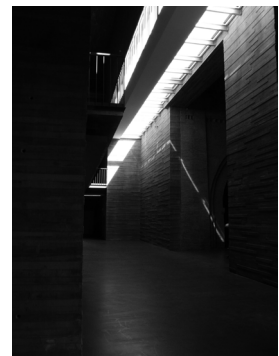
En mi trabajo hay una voluntad constante de búsqueda de una arquitectura multisensorial que está presente en casi todos mis proyectos y obras, donde además de la geometría y de las proporciones, me ha interesado la luz natural, la penumbra y las texturas de los materiales percibidas a través de la vista y el tacto, de los olores, del sonido o del silencio de sus espacios. Son espacios pensados para interactuar con los espectadores, evocar y despertar nuevas experiencias.

A lo largo de mi trayectoria profesional he llevado a cabo trabajos de distintas escalas, desde los proyectos de adecuación de pequeños locales comerciales a nuevos usos, a proyectos de obra nueva y de intervención en edificios existentes de nuestro patrimonio, así como de urbanismo.

En el Museo del Pan, la luz natural tiene un gran protagonismo. A lo largo del día, la luz cenital, luz sólida, reloj de sol, recorre los paramentos verticales del museo con distintos grados de intensidad (fig. 61), cambiando la percepción de los espacios según la hora del día y la estación del año. La luz natural enriquece los espacios interiores cualificándolos con una dimensión más, introduciendo en ellos la dimensión del tiempo y el movimiento. Es éste un ejemplo de luz solar directa, sin tamizar, que penetra en



60 Running Fence. Christo & Jean Claude



61 Véstibulo. Museo del Pan

los espacios interiores del museo y los recorre bañando sus paramentos verticales.

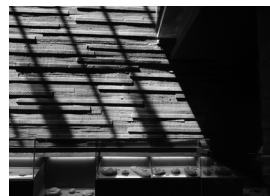
En los muros de hormigón visto de color gris también están presentes las texturas (fig. 62), que se resaltan con la entrada de la luz natural vertical de los lucernarios y que es cambiante en su percepción a lo largo del día a través de la luz solar. Se produce así una experiencia táctil a través de la vista.

En el Museo del Vino, la secuencia espacial de transición desde el exterior al interior transcurre mediante espacios de distintas escalas y grados de iluminación, que enriquecen ese recorrido (fig. 63). El lucernario cenital de la cubierta, situado al fondo de las salas, permite ver la torre sur del castillo desde el interior, situando al visitante mediante esta referencia en el contenedor del castillo. También la luz natural al final del recorrido de la planta baja y entreplanta funciona como referencia visual en la transición penumbrosa del visitante desde la entrada hasta ese punto: la luz al final del túnel (fig. 64).

La utilización de pavimentos de distintos materiales y texturas produce una secuencia de sonidos que se añaden a la experiencia del recorrido.

El nuevo espacio de la cubierta transitable produce la sensación de navegar y volar sobre el paisaje (fig. 65).

Sin embargo, en el Museo Etnográfico de Castilla y León la luz que inunda las dependencias de los espacios interiores es difusa, lechosa (fig. 66). En cada dependencia tiene una intensidad. En unos casos, los paramentos verticales de la zona de la rampa y los de la medianería, son barridos por la luz de arriba a abajo en toda su altura (fig. 67). En otros casos, como ocurre en las salas de exposición, cada lucernario cenital singulariza una zona y genera un suave contraste entre la luz y la sombra (fig. 68). Exteriormente, los lucernarios tienen una gran presencia en la imagen del edificio, resaltando su carácter público y su presencia relevante en el perfil de la ciudad de Zamora (fig. 69).



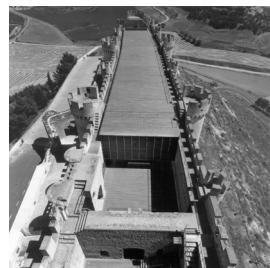
62 Muro medianero. Museo del Pan



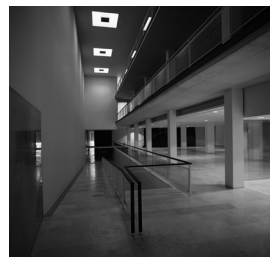
63 Entrada. Museo del Vino



64 Planta Baja. Museo del Vino



65 Cubierta. Museo del Vino



66 Interior. Museo Etnográfico

En la imagen exterior, la solución y el color elegido para el cerramiento metálico que se superpone a los muros de piedra (fig. 70), permite que el edificio se mimetice con los colores cambiantes del cielo, que se integre con éste, que los volúmenes se desmaterialicen y se aligeren, y en la sobriedad de sus volúmenes y carácter murario y cerrado, el edificio desvela su uso público y su presencia singular en el entorno del caserío del casco histórico en el que se ubica (fig. 71).

En el Museo de Almenara, la luz natural penetra en los interiores a través de las celosías de madera de Iroko de los cerramientos del edificio del museo (fig. 72) y del yacimiento; en unos casos, la luz se tamiza a través de las celosías dejando entrever el entorno que rodea el yacimiento, y en otros, como en el cerramiento norte, la solución acristalada y transparente permite que una luz uniforme ilumine las estructuras de la parte urbana de esta villa romana del siglo IV, y conecta visualmente el interior con el entorno exterior (fig. 73), permitiendo situar al visitante en el lugar y el paisaje donde se ubica el yacimiento. También por los techos y a través de pequeños lucernarios cenitales se bañan los restos arqueológicos con la luz natural (fig. 74). Es éste un ejemplo donde la iluminación interior del espacio se resuelve únicamente con luz natural.

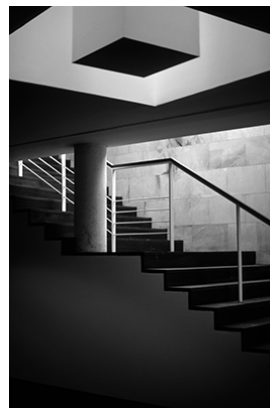
Las celosías (fig. 75) permiten el paso del viento y los aromas de la vegetación del entorno, haciendo presentes el sonido y los olores.

Es un edificio pensado para durar y envejecer bien, con un mínimo coste de mantenimiento; el acero Corten autoprottegido por su oxidación, el hormigón y la madera se han elegido expresamente para ello.

En el Museo del Vino y en el Museo de Almenara (fig. 76), la transición al interior genera una experiencia de sonidos distintos a causa de los materiales de los pavimentos, pero a la vez produce una experiencia táctil, pues al pisar



67 Medianera. Museo Etnográfico



68 Lucernarios salas. Museo Etnográfico



69 Lucernarios. Museo Etnográfico

se van apreciando las distintas texturas: la de la madera enlistonada de la rampa de acceso, la de las telas rugosas de caliza en la entrada, la del pavimento pulido de piedra caliza en los espacios de exposición, la de la rugosidad del acero Corten oxidado en la entrada al yacimiento, la de la rejilla metálica en las pasarelas que recorren las dependencias del yacimiento cada material posee una textura diferente y un sonido propio.

En el foyer del Teatro Zorrilla, la luz es casi mágica, es una luz sólida, una luz que penetra e introduce el tiempo en el interior (fig. 77) cuando el rayo de luz lo recorre con distintos grados de intensidad y de inclinación (fig. 78)

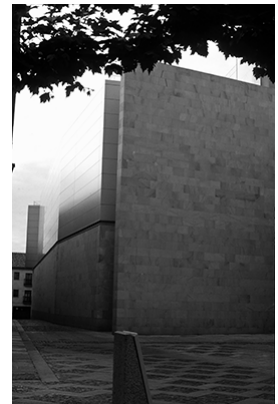
En la vivienda en un antiguo molino, el silencio en el interior es singular y determinante, y también necesario para escuchar el rumor exterior del río, como una concha que nos permite escuchar el mar al aproximarse a nuestra oreja. En esta vivienda el agua tiene una presencia visual y acústica (fig. 79), a diferencia de la Casa de la Cascada de F. LL. Wright, donde la presencia del agua es únicamente acústica y desde el interior no se ve. La presencia sonora del agua es permanente. La presencia del agua, que es rumor, que es murmullo, que es eco, que es susurro, que es música de agua, determina la atmósfera de los espacios de esta vivienda, en la que también existen espacios donde se puede ver el agua en movimiento sin percibir su sonido (fig. 80).

También la luz cambiante del lucernario del salón introduce la dimensión del tiempo, y los reflejos serpenteantes del agua en los techos de hormigón gris, el movimiento (fi. 81). Podemos decir que es un espacio intensamente multisensorial, pensado para los sentidos.

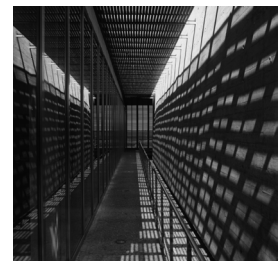
En el proyecto del Museo del Neandertal, la idea que genera el proyecto es la de un cofre de hojas petrificadas (fig. 82) que forma parte del bosque en el que se ubica, un lugar nuevo dentro de un lugar existente; la arquitectura y el espacio como lugar (fig. 83). El edificio contiene una



70 Volúmenes exteriores. M. Etnográfico



71 Vista exterior. Museo Etnográfico



72 Vestíbulo. Museo de Almenara



secuencia de espacios, donde la luz tratada con distintos recursos ilumina los interiores con distinta intensidad singularizando cada uno de ellos, e introduciendo también la dimensión del tiempo y el movimiento (fig. 84). Interior del cofre donde se guardan los secretos y misterios del pasado.

En el proyecto para el Museo de las Minas en Fabero, se propone un edificio enterrado, determinado en su forma y geometría en planta por las trazas de las antiguas vías de las vagonetas de carga del carbón que unían el pozo de extracción con los lavaderos (fig. 85); se genera un lugar nuevo dentro de ese lugar cargado de historia; un espacio nuevo con referencias a las minas y al carbón a través de soluciones como las del acceso al interior del museo en sentido descendente, como la presencia de los gaviones de antracita con los que se resuelven los muros de contención de todo el perímetro excavado, como la relación interespacial de todas las salas visualmente, a través de los huecos horizontales rasgados en los muros a la altura de los ojos de los visitantes; salas unidas también por la luz tamizada e indirecta que penetra desde los patios interiores y exteriores. Experiencia de percepción táctil de las texturas a través de la vista (fig. 86).

En el proyecto de adaptación del Castillo de Fuensaldaña a Centro de la Red de Castillos, se contempla entre otras intervenciones, la creación de un lucernario que permita percibir visualmente el volumen de la Torre del Homenaje desde el interior (fig. 87). Una vez más la presencia de la luz natural en los interiores. Los materiales a utilizar se han elegido intencionadamente por sus propiedades formales, visuales, táctiles y sus aromáticas, como la madera de sabelina, colocada en el revestimiento de los paramentos del nuevo espacio del lucernario. También los espacios estarán inmersos en un sonido abstracto, referencial, que acompañará al visitante durante su recorrido.

Podría citar otros ejemplos de mis trabajos, entre los que tendría que incluir por su interés las intervenciones en



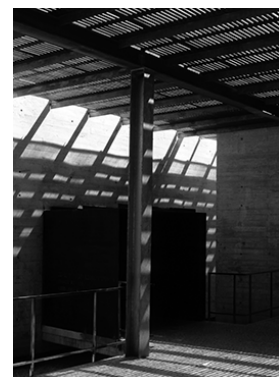
73 Celosías yacimiento. M. de Almenara



74 Lucernario cenital. M. de Almenara



75 Cerramiento Norte. M. de Almenara



76 Zona acceso yacimiento. Almenara

pequeños espacios, donde aspectos como los citados son determinantes.

La experiencia de los locales son ejemplos de intervenciones de pequeñas dimensiones, donde se pone especial atención al tratamiento del espacio. Son espacios de experiencias multisensoriales. Fragmentos de una enciclopedia, como diría Italo Calvino. Espacios mágicos. Los cafés, los bares, las tiendas... Los bares son espacios intensos, espacios de encuentro (fig. 88), de relación, de comunicación, espacios desinhibidores. <sup>(65)</sup>

Los olores, los colores, las dimensiones irreales, el estudio de los detalles a pequeña escala. Estos proyectos permiten un nivel de definición de los detalles más abarcable, más controlable y más preciso. Lo pequeño es hermoso. (fig. 89).

## CONCLUSIÓN

Vemos, pues, cómo la idea de espacio en la arquitectura ha ido evolucionando desde su aparición a finales del siglo XIX, desde un concepto estético y funcional a un concepto únicamente funcional, para posteriormente ir cediendo protagonismo a un interés cada vez mayor por la forma, por su valor significativo y comunicativo a través de los mecanismos de percepción empática. <sup>(66)</sup>

Actualmente, las nuevas tecnologías nos muestran otro concepto de espacio, el espacio virtual, que tuvo su antecedente en el espacio cinematográfico, pero que ahora se nos presenta como una realidad virtual, donde entre otras posibilidades, el espectador ya no será un observador estático aunque siga sentado en una silla.

El encuentro con la arquitectura es un acto dinámico, con posibilidad de vivir múltiples experiencias y acontecimientos, donde no sólo el sentido de la vista y la observación es importante, sino también el resto de los



77 Lucernarios foyer. Teatro Zorrilla



78 Foyer. Teatro Zorrilla



79 Vista del río desde el interior. Molino



sentidos. La buena arquitectura tiene este poder mágico de despertar los sentidos y con ellos las emociones. La emoción aparece así como esencia del espacio en arquitectura.

Este enfrentamiento corporal es un acto sensual y erótico, de identificación corporal inconsciente y de sutiles experiencias táctiles.

La experiencia de la arquitectura en general y de una arquitectura concreta en particular, es una experiencia subjetiva, personal. La arquitectura, al igual que cualquier obra de arte, una vez creada tiene vida propia e interactúa con el espectador. La obra ya no pertenece al autor. El espectador se apropia de la obra y a través de sus referencias, de sus experiencias y de su imaginación, vive una experiencia nueva. La arquitectura tiene que tener ese poder evocador sensorial, aunque gran parte de la experiencia se deberá a la aportación personal.

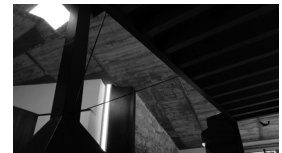
También se plantea la necesidad de ser sensibles ante los problemas que se plantean hoy, problemas de crecimiento demográfico, de hacinamiento y concentración en las ciudades; a los movimientos migratorios, a los refugiados, a la globalización cultural, a las situaciones catastróficas de guerras, hambre, y epidemias; a los desequilibrios climáticos, a las limitaciones energéticas.

La especie humana ha generado una gran capacidad para transformar el medio, y esta transformación está generando una gran incertidumbre sobre el futuro. La alteración del ciclo del carbono con los combustibles sólidos y del nitrógeno con los fertilizantes está produciendo efectos negativos sobre todo en el clima. Los intereses de una minoría prevalecen sobre los de la mayoría.

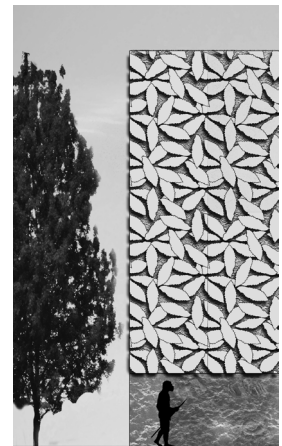
Se necesitan energías sostenibles frente a recursos energéticos escasos y contaminantes, control de la contaminación, eficiencia energética, confort ambiental a menos coste. Estas variables tienen que estar presentes en las nuevas soluciones. También nuevos materiales y nuevas



80 Salón. Molino



81 Lucernario salón. Molino



82 Museo del Neanderthal



83 Acceso. Museo del Neanderthal

tecnologías. Las nuevas variables exigen sensibilidad, inventiva y refinamiento.

Tenemos que volver sobre los problemas fundamentales. Ofrecer soluciones a problemas como el de la vivienda, que sigue respondiendo a esquemas y conductas de vida y convivencia caducas, con sus soluciones estáticas, inamovibles, costosas y poco sostenibles que ya no se corresponden con estos tiempos. Nuevas soluciones, pues, para nuevas necesidades. La vivienda debe cambiar con quien la habita, tiene que tener la posibilidad de evolucionar, tiene que seguir siendo cobijo, pero un cobijo sostenible y en armonía con la naturaleza.

Es necesario volver a la naturaleza. El hombre no puede dejar de entender la naturaleza, no puede darle la espalda, tiene que seguir leyendo este libro, pues como decía Laugier, es a la imitación de sus procedimientos a lo que debe el arte su nacimiento, pero tiene que saber leerlo, pues en este libro están las soluciones a muchos problemas: aire puro, naturaleza, sol para calentarse, energía barata y fácil.

La arquitectura no puede apartarse de la naturaleza. La naturaleza puede con la arquitectura. Si no hay armonía, respeto, entendimiento, la naturaleza gana. Es necesario y conocerla y pactar con ella, porque en ella está la salvación o la ruina.

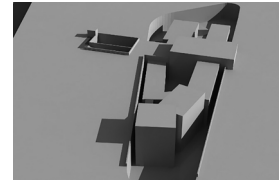
Reivindicar una arquitectura más sostenible, que reduzca su impacto sobre los recursos limitados del planeta. Frente a una arquitectura basada en la imagen, en los golpes de efecto, de carácter efímero movidos por los hilos del consumo y de la moda, y que empobrecen su razón de ser, reivindicar una arquitectura atenta a lo sensorial, a la claridad formal, de continuidad con lo existente y con el espíritu del lugar en que se ubica.

La arquitectura entendida así, deja a un lado la arquitectura del espectáculo, la arquitectura de la arbitrariedad. <sup>(68)</sup>

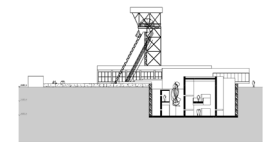
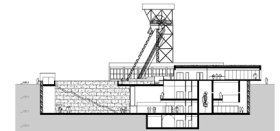
No debemos olvidar que cuando en la arquitectura



84 Interior. Museo del Neanderthal



85 Museo de las minas. Fabero



86 Secciones. Museo de las minas. Fabero



87 Nuevo vestibulo. Castillo Fuensaldaña

se han resuelto los problemas funcionales, empieza la Arquitectura, con un lenguaje que va más allá de lo utilitario, de la técnica, que busca la belleza para sensualizar y poetizar.

Sus variables son magia, embrujo, sortilegio, encantamiento, serenidad, silencio, asombro, hechizo, misterio, como decía Barragán. Una Arquitectura intemporal donde respirar paz.

Tenemos que buscar la emoción, la belleza, la arquitectura y el arte en la sencillez, en la sobriedad, en la renuncia a lo innecesario, en lo justo y necesario, en el menos es más de Peter Behrens y en el casi nada de Mies van Der Rohe, en la relación de armonía con el entorno. <sup>(69)</sup>

Frente a la arquitectura actual de la piel, del traje a la última moda, la arquitectura de la doble piel, la piel que crece por dentro con las necesidades y por fuera con las determinaciones del entorno y del medio en que se ubica. <sup>(70)</sup>

Recordamos una vez más a Le Corbusier cuando decía:

*“ayudar al hombre alienado de su tiempo para dar significado y autenticidad a su propia vida”*. O cuando Mies Van Der Rohe reivindicaba para el espíritu la oportunidad de existir.

El hombre moderno se ha acostumbrado a valorar la arquitectura por la imagen y el efecto que ésta proyecta sobre él. Pero la arquitectura tiene que incitar a pensar, propiciar la reflexión a través de una observación lenta, sosegada y paciente (también de aplicación en la fase de diseño) y en esas condiciones, el ojo piensa. Esas cualidades están en la arquitectura cuando se atiende no sólo a la necesidad funcional, sino también a las necesidades espirituales.

Como vemos, hay una serie de parámetros siempre presentes, como invariantes en la buena arquitectura. La naturaleza, la tradición, la historia, la continuidad



88 Bar Farolito



89 Bar Americano. Viena. Adolf Loos

cultural, la sofisticación tecnológica, la sutileza ecológica, la sostenibilidad y la eficiencia energética, el tiempo . parámetros presentes en las arquitecturas de Lewerens, Alvar Aalto, Le Corbusier, Wright, Scarpa, Pikionis y las actuales de Peter Zumthor, Álvaro Siza, Glenn Murcutt.

Recuperar y profundizar en una arquitectura para los sentidos, una arquitectura multisensorial, una arquitectura que responda al espíritu de los tiempos, un espíritu nuevo para una época nueva, como decía Le Corbusier hace ya casi 100 años, desde su fe en la arquitectura y el planeamiento urbanístico, pensando que podía mejorar a las personas y regular el comportamiento humano. <sup>(71)</sup>

Dar respuesta a las condiciones normales y sencillas de la vida, a los problemas sociales, como planteaba el Movimiento Moderno, cuyos objetivos nos siguen interesando porque están vigentes a día de hoy.

La asignatura pendiente siempre es la misma, la cultura, la educación. No sólo la alta cultura que reivindica Mario Vargas Llosa en su libro *La civilización del espectáculo*, la cultura elitista (Proust, James Joyce, Nietzsche, Benjamin, Sebastian Bach), sino la educación como ÚNICO camino para llenar el vacío espiritual y alcanzar la libertad. El cambio se logrará a través de la enseñanza y de las escuelas para conseguir la participación crítica, activa y creativa y la sensibilidad de los individuos. <sup>(72)</sup>

El arquitecto tiene una responsabilidad, debe resolver problemas. Ahora las variables en juego son nuevas, y no dudo de que sabremos dar respuesta, en la parte que nos corresponde, a los problemas de la mayoría. <sup>(73)</sup>

*He visto el mundo a través de la arquitectura. A través de la arquitectura he conocido el mundo, la realidad, los países, las culturas, y las gentes. A través de la arquitectura he desarrollado una sensibilidad y un entendimiento de la realidad y de la existencia. Los valores dominantes e impuestos desalientan la imaginación, la creatividad y limitan la percepción de los sentidos. La sensibilidad*

*parece que solo está orientada a la educación artística pero es un valor insustituible para otras muchas actividades humanas y para una vida más plena y más digna, como dice J. Pallasmaa.*

La dimensión poética de la vida es una necesidad. La belleza es necesaria. La emoción es necesaria. Buscar la emoción en la arquitectura, la literatura y en el arte en general, es una misión y una obligación.

A todas las generaciones nos toca vivir alguna situación crítica. La situación crítica de este momento se llama “crisis económica”. Sin embargo no debemos sorprendernos, pues se trata del mismo problema con formas diferentes, es la relación de siempre de la minoría con la mayoría. Son otras condiciones mínimas para la fuerza de trabajo. Aunque ahora parece que sobramos muchos, que no hay para todos.

Nuevos tiempos, nuevos problemas, o quizá los mismos problemas, que exigen nuevas soluciones. La arquitectura siempre debe ofrecer soluciones a los problemas de cada época, porque es su razón última de ser.

Quiero finalizar con una cita de J. Pallasmaa:

*Una civilización tiene esperanza y futuro sólo en la medida en la que desea la belleza y puede distinguir entre lo bello y lo feo. Hasta el juicio ético nace del deseo estético.*

## NOTAS

(1) Para Oscar Niemeyer “*la arquitectura es algo que tiene cierta fantasía igual que la poesía*”

Luis Barragán: “*Me he dedicado a la arquitectura como un acto sublime de la imaginación poética*”.

(2) “La literatura se crea en la frontera entre el yo y el mundo” Salman Rushdie. *Is Nothing Sacred*. pág. 427. Citado por J. Pallasmaa pag.176. *Una arquitectura de la humildad*.

(3) Copérnico. En el año 1543 afirmó que era la tierra y no el universo exterior lo que giraba. Nació así el concepto de espacio finito.

Galileo Galilei. En 1632, en su obra *El Diálogo*, afirmó que el Sol era el centro inmóvil del universo y la tierra rotaba a su alrededor.

Descartes. Pone en duda la percepción tradicional del mundo: “*solo hay una certeza, el hecho de que uno dude*”. Espacio y masa es la misma cosa. El espacio como expansión existencial y tridimensional de la realidad corporal.

John Locke. La expansión existencial pertenece también al mundo espiritual. Rechazó la intuición cartesiana de la conciencia: la mente humana se forma a través de experiencias sensoriales.

Isaac Newton. Finales del siglo XIX. Introdujo el concepto de espacio absoluto y espacio relativo, y cómo únicamente a través del espacio relativo podemos percibir el espacio absoluto infinito.

Leibniz. Solo acepta el espacio relativo. Concibe el espacio como un sistema de relaciones entre cosas coexistentes.

(4) Louis Durand, arquitecto (1760-1834), en “*Receuil et parallele des édifices en tout genre, anciens et modernes*” y “*Précis des leçons d’architecture*”, planteó una recopilación de todos los edificios antiguos y modernos dibujados a la misma escala, y la manera de proyectar y analizar un edificio. Era como una metodología edificatoria universal, una normativa para componer todo tipo de edificios. Conveniencia y economía eran los medios que deberían emplear naturalmente la arquitectura y la fuente de la que debería extraer sus principios.

“*un edificio será tanto menos costoso, cuanto más simétrico, más regular y más simple sea*” (de la introducción al V.I. *Precis des leçons d’Architecture* (1801).

Para Durand, las proporciones no derivan ni del cuerpo humano (Vitrubio), ni de la cabaña primitiva (Laugier). La imitación no es la finalidad de la arquitectura. La belleza la identificaba con la disposición de utilidad por medio de los elementos, siendo la disposición la única finalidad del arquitecto.

(Los elementos: muros, bóvedas, cimientos, etc. La composición: la disposición en planta. El programa: el análisis funcional). Como hacer el edificio lo más conveniente posible con una determinada suma de dinero, y después dadas las características del edificio en cuanto a comodidad y ventajas, como construirlo con el mínimo coste. La planta del edificio sería el núcleo y generador del diseño y de la arquitectura. Sin embargo Viollet-le-Duc, que daba gran importancia a la estructura y para el que ornamento y estructura debían formar una unidad orgánica, se interesó especialmente por la sección, donde aplicó sus estudios materiales y proporcionales. *El espacio en la arquitectura*. Cornelius van de Ven.

Quizás Viollet le Duc fue el único que hizo alusiones al término *espacio* cuando abordaba la importancia del espacio interior como clímax del edificio, del contenido, de la relación armónica entre interior y exterior, de la transición del exterior al interior, de la armonía entre continente y contenido, de la expresión exterior del orden interior y de la armonía entre todas las partes del edificio.

(5) Las tres partes esenciales o principios en los que descansa la arquitectura en el tratado sobre arquitectura de Marco Vitrubio (15 a. C.): *firmitas* (la

firmeza, la estabilidad, la seguridad a nivel técnico y constructivo), *utilitas* (la utilidad, la función a la que está destinada la edificación) y *venustas* (la belleza, aspecto formal, lo estético), (traducido por Claude Perrault en 1674) referencia para los arquitectos renacentistas, se basaba en el equilibrio de estos tres elementos, han ido evolucionando hacia otros principios basados en los orígenes de la arquitectura, (la choza) del Abate Laugier, la naturaleza de Ruskin, a principios basados en los materiales y las técnicas de Semper, o los principios de funcionalidad y racionalidad constructiva de Viollet Le Duc.

Para Eugene Viollet-le-Duc (1814-1879), *“La arquitectura es el arte de construir. Se compone de dos partes, la teoría y la práctica. La teoría comprende: el arte propiamente dicho, las reglas sugeridas por el gusto, derivadas de la tradición, y la ciencia, que se funda sobre formulas constantes y absolutas. La práctica es la aplicación de la teoría a las necesidades; es la práctica la que pliega el arte y la ciencia a la naturaleza de los materiales, al clima, a las costumbres de una época, a las necesidades de un periodo”*. (Dictionnaire raisonné, 1854-68).

*La arquitectura es el arte de levantar y de decorar los edificios construidos por el hombre, cualquiera que sea su destino, de modo que su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu*. Así define John Ruskin (1819-1900) la arquitectura. (The Seven Lamps of Architecture. 1849. Cap. I. John Ruskin). La belleza sólo se puede alcanzar imitando la naturaleza. Cuando las formas no se toman de la naturaleza son feas.

Para los empiristas ingleses, las formas arquitectónicas emanan y son reelaboraciones de la morfología natural (arco de medio punto: la bóveda celeste. Arco apuntado: las hojas. Capitel corintio: las plantas) y de los fenómenos naturales.

(6) El movimiento Arts&Crafts, de finales del siglo XIX, pretendía volver a la manufactura artesanal contrastada con la producción industrial en masa de la época. William Morris (1834-1896), pertenecía a la Hermandad Prerrafaelista, movimiento que rechazaba la producción industrial en las artes decorativas y la arquitectura.

(7) *“El sentido del espacio [Raumgefühl] y la imaginación espacial [Raumphantasie] empujan hacia la creación espacial [Raumgestaltung] y buscan su satisfacción en un arte. Lo llamamos arquitectura y lo podemos denominar en alemán, brevemente, como creadora de espacio [Raumgestalterin]”* palabras del historiador Schmarsow en el año 1893 en su discurso inaugural del curso en Leipzig.

(8) Adolf Hildebrand escultor alemán (1847-1921) y August Schmarsow, historiador del arte alemán (1853-1936).

(9) *“...En este sentido, la introducción de la idea del espacio fue simplemente otro lógico estudio de la decimonónica teoría estética de Hegel. El origen del primer planteamiento se encuentra en las teorías de Semper, quien combinó el nuevo planteamiento materialista con una asombrosa percepción de los tres momentos espaciales derivados del cuerpo humano. Y fue Schmarsow quien desarrolló las teorías de Semper y proclamó el carácter estético de la idea del espacio, llegando incluso hasta definirla como la esencia de la arquitectura en cuanto arte.”* El espacio en arquitectura. Cornelius van de Ven (1942-1932).

(10) Hay numerosas citas que empiezan a reconocer el espacio como esencia de la arquitectura. Por ejemplo las de Cornelius Van de Ven (1865-1932), que reconoce el espacio como esencia de la arquitectura (Cornelius Van de Ven. El espacio en la arquitectura. Madrid. Cátedra 1981. Pág. 75), y anteriormente Schmarsow en el año 1893 en su discurso inaugural del curso en Leipzig dice que si la esencia del espacio es la arquitectura, la historia de este arte debe ser una historia del sentimiento del espacio.



Berlage en 1905 dice *“el espacio debe ser proporcionado y debe manifestar sus proporciones al exterior. El objetivo de la arquitectura es la creación de espacio, y deberá, por tanto, comenzar con el espacio”* Si la arquitectura es el arte de cerrar espacios, al espacio le corresponde el protagonismo y la mayor parte de la gente piensa en que el diseño sea del interior al exterior, (principio que también defendía Frank Ll. Wright). Pero también tiene una finalidad socio económica de construir una nueva sociedad de trabajadores. Las formas arquitectónicas han de ser desarrolladas de una manera funcional. Esta estética de la finalidad se llevaría a cabo más tarde en los años 20 con el estilo funcionalista internacional. (Cornelis van de Ven. El espacio en arquitectura. Ediciones Cátedra).

*...La mayor parte de la gente piensa que la arquitectura está constituida por sus elementos corpóreos, las fachadas, columnas, ornamentos... pero todo esto es de carácter secundario. Lo esencial no es la forma, sino el espacio que hay en ella, el espacio que se expande rítmicamente en el interior de las paredes.* August Endell, arquitecto de la Secesión Vienesa. Citado por Cornelis van de Ven en “El espacio en arquitectura”.

*El arquitecto modela el espacio como el escultor la arcilla, y diseña su espacio como obra de arte: es decir, trata de provocar a través de él una cierta sensación en quien penetra en él. ¿Qué método utiliza? El movimiento, de nuevo. De hecho el espacio es libertad de movimiento.* Geoffrey Scott. *La Arquitectura del Humanismo*. Citado por Cornelis van de Ven en “El espacio en arquitectura”. Ediciones Cátedra.

Oswald Spengler en su libro *La Decadencia de Occidente*, de 1918, de gran influencia, trata sobre el concepto de espacio en la cultura occidental, espacio puro, ilimitado, tridimensional, diseñado de dentro para afuera, que diferencia del espacio clásico limitado, corpóreo, diseñado de fuera para adentro y del espacio islámico, como caverna, diseñados desde el interior y hacia el interior.

*Bruno Taut: “el espacio es una noción tan abstracta como el tiempo, aunque menos obvia, pero los músicos se quedarían muy sorprendidos si a la música la llamásemos arte del tiempo”.*

Giulio Carlo Argán (El concepto del espacio arquitectónico del Barroco a nuestros días. Buenos Aires. Nueva Visión) define como buena arquitectura, *“una edificación, si ha sido capaz de generar espacios, recintos, abiertos o cerrados que poseen condiciones perceptivas y emotivas”.*

(11) Sin embargo, Erich Mendelsohn consideraba la arquitectura como la única expresión tangible de espacio de la que es capaz el espíritu humano. Se diferenciaba así de los arquitectos simbolistas cristalinios y de los interesados en la forma a partir de las necesidades constructivas y de los materiales.) Posteriormente relegaría la expresión espacial y la sustituiría por la importancia del orden estructural. Estructuras clásicas (racionales y estáticas), estructuras dinámicas y emocionales (góticas) y estructuras elásticas y vivas (las de la nueva era). Citado por Cornelis van de Ven en “El espacio en arquitectura”.

*El arquitecto modela el espacio como el escultor la arcilla, y diseña su espacio como obra de arte: es decir, trata de provocar a través de él una cierta sensación en quien penetra en él. ¿Qué método utiliza? El movimiento, de nuevo. De hecho el espacio es libertad de movimiento.* Geoffrey Scott. *La Arquitectura del Humanismo*. Citado por Cornelius van de Ven.

(12) Cuando Le Corbusier, después de su crítica a los cubistas, reconsidera la importancia del espacio, dice además:

*“La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio, se ven en la necesidad de controlar el espacio, cada una según sus medios propios. La esencia de lo que aquí se dirá es que la creación de emoción estética es una función especial del espacio”.*

Sin embargo, se basaba en que se podía alcanzar sólo a través de la geometría y la proporción, pues confiaba que controlando estos dos parámetros se podía conseguir el estado emocional en la vivencia de un espacio. Le sobraba la cuarta



dimensión. Concepto de la masa corpórea que ocupa el espacio, concepto de la Grecia clásica. Era el mismo planteamiento de Berlage. Son interesantes los principios de la arquitectura que enunció el arquitecto Ande Lurcat en el año 1929: *los volúmenes, las superficies, el espacio, y la luz*, frente a los de Le Corbusier: *volumen, superficie, planta y líneas reguladoras*.

(13) Frank Lloyd Wright manejó conceptos como la relación de su arquitectura con la naturaleza, la naturaleza de los materiales, el territorio, o dar una respuesta al nuevo espíritu, al nuevo hombre de la sociedad democrática americana, y a la unión de forma y función con un concepto orgánico como aparece en la naturaleza. Pero no habla del espacio expresamente, porque no tenía una idea clara del espacio, pese a los planteamientos en sus obras de las relaciones espaciales de continuidad del interior con el exterior y la fluidez y continuidad de los espacios interiores que tiene su arquitectura. Wright después de 1928 empieza a reconocer la idea de espacio en la arquitectura, anteriormente había manejado otros conceptos como el de profundidad, y había polemizado contra el estilo internacional y en particular contra Le Corbusier, defendiendo que la casa no debía ser considerada como una máquina. La influencia de Wright en Europa se produjo sobre todo por sus propuestas formales, y el cubismo aportó las ideas de espacio, aunque al final se impusieron las primeras, como reconoce Oud. En su *A Testament*, publicado en el año 1957, dos años antes de su muerte, Wright reconoce la importancia del espacio y aconseja que escuchemos de nuevo a Lao-Tsé cuando dice: *“La realidad del edificio no consiste en las paredes y el techo, sino en el espacio interior en el que vive”*. Lo mismo se podría decir de Walter Gropius, más preocupado por conceptos como la idea de proyecto, la planificación industrial, etc.

(14) *Gropius adoptó la idea de espacio como núcleo de la investigación artística en la escuela de la Bauhaus (1919-33). Fue en ese periodo cuando empezó realmente el florecimiento del concepto de espacio en los movimientos modernos*. El espacio en arquitectura. Cornelius van de Ven.

De Stijl (1917-1931), movimiento encabezado por Piet Mondrian, Theo Van Doesburg y el arquitecto Peter Oud, tuvo en el movimiento ruso del Suprematismo (1913-1923) su paralelo, en las figuras de Malevich, El Lissitzky y Ródchenco.

Mondrian: *“De Stijl interpretó el espíritu de su época como una progresiva reducción de formas y colores y una creciente determinación del espacio”* 1945.

Para Naum Gabo y El Lissitzky, *“El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se ha construido la vida y, por tanto, el arte deberá construirse sobre ellos. El único objetivo de nuestro arte plástico y pictórico es la realización de nuestras percepciones del mundo en forma de espacio y de tiempo”*.

Para Lissitzky el vacío indiferente se convierte en espacio artístico cuando se diseña un objeto, estableciéndose una tensión entre los elementos materiales. (El espacio en arquitectura. Cornelius van de Ven).

*“Espacio: aquello que no está para ser mirado a través del ojo de una cerradura o a través de una puerta abierta. El espacio no solo existe para el ojo, no es un cuadro, sino que se quiere vivir en él”*. E. Lissitzky.

Orden, composición, proporción, armonía, (Le Corbusier, L’Espirit Noveau), frente al concepto de espacio abstracto y el movimiento (La Bauhaus y el movimiento De Stijl).

El concepto de espacio abstracto como fluido, infinito, se explotó fundamentalmente a través del plano horizontal, reduciendo al mínimo los elementos verticales, que supuestamente interrumpían la continuidad entre el espacio interior y exterior, pues romper la dicotomía interior y exterior estaba entre sus objetivos. La arquitectura de Mies Van Der Rohe responde a este planteamiento.

(15) Alvar Aalto publica un artículo en 1940 titulado *“La humanización de la arquitectura”* y Aldo van Eyck reivindica las olvidadas necesidades emocionales

y espirituales del ser humano que la arquitectura debía satisfacer, en el CIAM del año 1947. El espacio que se habita no es geométrico ni puramente visual, sino existencial y ligado a una experiencia concreta en un lugar y tiempo específicos. Condiciones utópicas que se basaban en un sujeto universal estándar, un lugar abstracto y un tiempo ideal (el futuro y la utopía).

Norberg-Schulz en su libro “Existencia, espacio y arquitectura” (1971) vuelve al concepto de espacio en la arquitectura desde una visión existencialista y fenomenológica. Maneja el concepto de espacio existencial y espacio arquitectónico. El espacio existencial como espacio vivido, con sentido propio, con un carácter particular, determinado por la experiencia a lo largo de la vida que, acumulada en la memoria del individuo, determina la percepción del entorno. Esta idea se une a la percepción visual y geometría del espacio, que por sí solas aportan una visión limitada del espacio arquitectónico.

(16) Bruno Zevi entiende la arquitectura como una gran escultura excavada en cuyo interior el hombre penetra y camina. Un espacio interior que no puede ser representado ni vivido salvo con la experiencia directa y nada lo puede sustituir. Este espacio interno es realmente el protagonista de la arquitectura. Con este planteamiento la arquitectura solo tiene su razón de ser cuando se construye. Sin embargo este concepto espacial se define en términos geométricos y tridimensionales, no se habla de otras dimensiones de percepción y de emoción. Libro de J. Maderuelo

*“Espacio fluido, continuo y transparente de la Bauhaus y el movimiento moderno, alentado por teóricos como Sigfried Gideon y Bruno Zevi, era finalmente la reducción de la realidad social de la arquitectura a términos puramente formales, visuales y físicos, como estrategias de control”* Patricio De Stefani. 2009. Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX.

(17) L. I. Kahn. Perspecta, IV, 1957.

(18) “La novedad no solo es un valor estético y artístico, es también una necesidad estratégica de la cultura de consumo” Una Arquitectura de la Humildad. Juhani Pallasmaa.

Ejemplos de arquitectura de lo arbitrario, reconocido así por los propios autores, formas arquitecturizadas, ajenas al lugar, al uso y a la construcción. Arquitectura de trajes y uniformes. Entender estar a la moda o a la última, como ser el primero, en un acto de proyectar y construir con la utilización de un material o técnica novedosa, soluciones que se agotan como la moda en una única propuesta, todo en contraposición a lo anterior, a la arquitectura de la norma, los códigos y el rigor académico que nos remite a la arquitectura clásica y de las Academias francesas de finales del siglo XVIII, al clasicismo normativo. Arquitectura de principios, absoluta y universal frente a las trasgresiones discurso clásico y abierto a las experimentaciones y el pluralismo, ¿con resultados de arquitecturas también arbitrarias?

(19) “*Nuestra propuesta para el centro de cultura de Santiago es una respuesta táctil a la nueva lógica social: aquella del código genético*”, la alusión: “*el código genético de nuestro proyecto es la concha de la vieira y la planta de la vieja ciudad*”. La explicación de P. Einseman, el arquitecto del proyecto de cómo se gestó la idea del proyecto. El traslado de una parte de la trama urbana del casco histórico de Santiago y una envolvente de tamaño gigante, con la forma de una vieira, la utilizada por el peregrino, todo ello distorsionado por la acomodación a la topografía del terreno y la lógica del propio sistema constructivo. Todo muy alejado del lenguaje universal que buscaron Le Corbusier y Mies Van der Rohe, que hiciese olvidar la arbitrariedad de los órdenes clásicos. (R. Moneo. Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura).

Arquitectos como Stirling, Gehry, Hollein (con su declaración de que todo puede ser arquitectura, cualquier forma puede convertirse en edificio...); los objetos cotidianos cambiados de escala se pueden convertir en edificios; la forma ya no sigue a la función; formas de la escultura trasladadas a la arquitectura; *“arquitecturas abstractas sin que ni la construcción, ni el contexto, ni el uso, comprometiesen a lo construido”* (Rafael Moneo).

(20) Obras como el Centro de Artes Escénicas de Zaha Hadid o la Crescent Moon Tower, ambas en Abu Dhabi.

(21) *“Una arquitectura que aspire a la identidad, la variedad y la individualidad a través de medios formales superficiales expresa la desesperación del hombre psíquicamente alienado en su intento de aferrarse a una realidad que le ha sido arrebatada. La interacción entre el hombre y su entorno ha sido cercenada, y el entorno se convierte en una cosa, en producto industrial, en lugar de ser una parte más de la personalidad y de la cultura humana, una parte de la psique colectiva”* J. Pallasmaa. Sobre la arquitectura actual.

(22) Herbert Marcuse. El hombre unidimensional.

(23) *“Las razones reales que explican la inhumanidad de nuestro entorno deberíamos buscarlas entre las distorsiones de nuestra imaginaria, pensamiento y valores”*. J. Pallasmaa. Pág. 33 Una arquitectura de la humildad.

(24) *“Populismo político y estético, materialismo y fetichismo de la mercancía, hundimiento de la temporalidad y colonización del presente, ocaso de los afectos, fragmentación del sujeto y el final de los estilos considerados personales y únicos.”* Jürgen Habermas.

(25) *“Ciertamente con la desmaterialización del espacio en la pantalla se reduce la incidencia del ojo y del cuerpo, de la mirada y el tacto; tiende a disolverse el mundo natural de la percepción y a desvanecerse el papel de los sentidos y la conciencia corporal; pero nos guste o no, salta a la vista que a través de la mediación digital asistimos al nacimiento de un nuevo modo de percepción del mundo y del arte. Las “querellas” modernas y la extensión del arte. Simón Marchán Fiz.*

En esta cita, Simón Marchán deja entrever que la percepción del arte en general y de la arquitectura en particular está cambiando, hacia nuevas formas, que yo creo imprevisibles.

(26) Paúl Virilio. Ciudad pánico. El afuera comienza aquí. Un ahora desprovisto de aquí. Ximena González Broquen

Un mundo virtual sin realidad sin vida propia, seres sin orientación, hombres planetas derivando en el espacio, perdidos en la implosión mediática y mediatizada de los puntos de vista.

Un ser humano en pérdida de sí mismo, en palabras de Paúl Virilio: *“Desrealización, destrucción de los orígenes y de la memoria inmaterial, teología descarnada, nihilismo cibernético, atentado a la socio diversidad, alucinación colectiva, agorafobia, destrucción de las corporeidades por la comunidad virtual, ultramundo, televida, desierto de las sensaciones, sobreexposición audiovisual como ceguera, estética de la desaparición, infantilismo polución ecológica y mental”*.

La Desrealización es el objetivo. Destruir la realidad. Atacar nuestra percepción de la realidad. Destruir nuestra percepción del tiempo y del espacio. Sin espacio y sin tiempo la percepción de la realidad no puede tener lugar. Arma de destrucción masiva de la realidad de los hechos. Tiempo real sin pasado, futuro y ubicación las masas son sumergidas en una conmutación histórica, una sincronización del sentimiento estratégicamente bélico más potente: el miedo o terror. La

información como arma tiene tres características: velocidad, instantaneidad y ubicuidad. Destrucción sincronizada de la realidad. Propagación de un terror calibrado.

La información como arma de destrucción masiva destinada a aterrorizar a los civiles, es entonces el verdadero vector del hiperterrorismo del siglo XXI, terrorismo anónimo y desterritorializado.

La era de la democracia de la emoción no es entonces otra cosa que la era de la información en continuo, del presente del tiempo real, de la pura presentación mediática, es decir la era de la información en su sentido más fuerte y radical.

(27) *“Las paredes que conciben los arquitectos suelen ser meras construcciones estéticas; en realidad, ejercemos nuestro oficio sin plantearnos provocar percepciones, sentimientos y fantasías”.* (J. Pallasmaa en Una arquitectura de la humildad).

(28) Steven Holl, arquitecto americano, 1947.

(29) *“No hay memoria sin memoria corporal”* según el filósofo Edward S. Casey (citado por J. Pallasmaa en Una arquitectura de la humildad). *“La casa vivida no es una caja inerte. El espacio habitado trasciende el espacio geométrico”* Gastón Bachelard.

(30) En el consumo se nota una evolución hacia un consumo donde se busca lo emotivo. Las costumbres del consumo han evolucionado desde un consumo de clase en los años 50, con unos parámetros claros y regulados a un hiperconsumo, (*La sociedad del hiperconsumo*. Gilles Lipovetski), individual, ecléctico y desregulado. De un consumo con connotaciones de estatus, a un consumo que busca el placer individual, un consumo emotivo y sensual, que va más allá de la utilidad. Todo ello paralelo e inmerso en una filosofía del presente, de no perder el tiempo, como si no hubiera mañana. Observamos una búsqueda del hedonismo, de lo emotivo. Los objetos se diseñan teniendo en cuenta estos aspectos sensoriales, a la vista al tacto, al olor.

(31) *“Los antiguos edificios no son nuestros. Pertenecen en parte a los que los construyeron, y en parte a las generaciones que vendrán. Los muertos aún tienen algún derecho sobre ellos: aquello por lo que trabajaron nosotros no tenemos derecho a destruirlo. Tenemos libertad de derribar lo que nosotros mismos hemos construido. Pero aquello por lo que otros hombres entregaron su fuerza, su salud y su vida, su derecho sobre ello, no acaba con la muerte”.* Ruskin.

(32) Arquitectura y vida, el arte en mutación. Luis Fernández Galiana.

(33) *“Shinohara basó su método de proyecto en la búsqueda de la emoción por medio de la recurrencia a sensaciones irracionales, o yuxtaposiciones sorprendentes u opuestas, integradas en experiencias diarias del espacio doméstico (la utilización del color dorado en el espacio central de la casa Kugayama, se inspira en las pinturas y pantallas seculares japonesas con motivos dorados. Sobrecogimiento, inquietud e incertidumbre son emociones cruciales si la “casa es una obra de arte”, como él la consideraba”.* (Kazuo Shinohara: Más allá de estilos, más allá de la domesticidad de Enric Massip-Bosch en 2G nº58/59).

(34) Desde el punto de vista de la representación, las herramientas de trabajo y representación gráfica del espacio han tenido muchas limitaciones, pues los recursos de representación estaban más pensados para su construcción y valoración. Solamente el dibujo a mano alzada se acercaba a la representación del espacio con toda la complejidad que éste puede tener. Las nuevas herramientas

actuales de representación siguen pensadas para poder valorar y construir. Es pues una asignatura pendiente. De aquí la importancia que siempre le hemos dado al dibujo a mano alzada, recurso que se está perdiendo o ya se ha perdido. Esta demanda por la recuperación o utilización de nuevos métodos de representación gráfica que nos permitiesen mostrar y comprender el interior espacial de los edificios, seguía una línea que había sido abierta dos décadas antes a ambos lados del Atlántico. En Europa, por Bruno Zevi en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia; y en los Estados Unidos, por Bernard Hoesli, Colin Rowe, John Hejduk, entre otros, como profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Texas en Austin que reivindicaron durante los años cincuenta el uso de dibujos isométricos para la representación espacial en el proceso de diseño.

(35) *“La arquitectura inicia, dirige y organiza el comportamiento y el movimiento”*. J. Pallasmaa.

*“La arquitectura es el arte del cuerpo”* Navarro Baldeweg.

(36) Percibir, memorizar e imaginar es lo que nos permite interactuar con la obra de arte, de tal forma que el poder de la obra de emocionar depende de nuestra capacidad de interactuar. La emoción esta en nosotros. *“Enigmáticamente nos encontramos a nosotros mismos en la obra”* J. Pallasmaa.

(37) *“No hay una idea objetiva de la apariencia de una cosa, sino un número infinito de impresiones subjetivas de ella”*. (S. E. Rasmussen. La experiencia de la arquitectura). La impresión va a depender de muchos factores ajenos a la propia obra. La educación, la mentalidad, la predisposición, el estado de ánimo, las referencias que tengamos, van a influir de una manera determinante.

(38) *“Las paredes que conciben los arquitectos suelen ser meras construcciones estéticas; en realidad, ejercemos nuestro oficio sin plantearnos provocar percepciones, sentimientos y fantasías”*. (J. Pallasmaa en Una arquitectura de la humildad).

(39) La recuperación de esta tradición está presente en algunos de los arquitectos actuales y cito una declaración de Sejima sobre la necesidad de un jardín en su casa: *“Cuidarlo me hace sentir bien. Además es muy interesante observar los árboles y las plantas. Las flores no solo son bonitas, cambian continuamente. Los insectos también son interesantes. En un jardín, por pequeño que sea, siempre están pasando cosas.”* Nos habla de su jardín de tres por tres metros de su vivienda en Tokio donde tiene plantado un limonero, un manzano, un arándano y un naranjo chino.

(40) Es conocida su influencia de la arquitectura japonesa que conoció a través del salón de té, Zui-Ki-Tei, construido en el Museo Etnográfico de Estocolmo en el año 1935, y los escritos de Bruno Taut sobre el Japón entre otros: La casa japonesa y su vida. Casas y gente del Japón, de 1937. También el libro del japonés Tetsuro Yoshida, Das Japanische Wohnhaus, 1935.

(41) Obras especialmente interesantes en este sentido son el Ayuntamiento de Saynätsälo, Villa Mairea, el Ayuntamiento de Seynajoki.

(42) Me remito a una experiencia personal en la casa de mis abuelos paternos en un pueblo del Bierzo. El recuerdo que tengo de la habitación donde jugaba es el del ruido de la lluvia que caía como una cortina de agua que se formaba con el alero de pizarra de la cubierta; el del contacto con el suelo de tablas de madera donde jugaba tendido, tablas blancas en las que se notaban las vetas más duras, pues las partes blandas se habían perdido con la lejía y el cepillo, de su tacto agradable y cálido, de su crujir, del olor del agua de lluvia, de los

aromas que entraban por la puerta del corredor y las sensaciones en la piel. La ventana abierta. Era otoño. Era primavera. En la cocina, la penumbra, la llama y el calor del fuego, los aromas de algunas comidas, los olores de la madera al quemarse y el ruido de la leña al arder. En estos recuerdos no hay geometría, no hay límites del espacio. Las sensaciones y la penumbra se imponían. Los recuerdos sensoriales que estaban allí, la atmósfera que se respiraba, constituían la arquitectura de esa casa.

(43) La ingeniería Kansei (palabra japonesa compuesta por las sílabas *Kan*, que significa sensación y *sei* que significa sensibilidad y se usa para expresar la cualidad de un objeto de despertar placer en su uso) en los años 70, fue pionera en el estudio del poder emocional del diseño. El Kansei es el aspecto psicológico integral que comprende lo cognoscitivo y los cinco sentidos: visión, oído, sabor, olor y tacto. La técnica Kansei genera fans más que clientes. Mitsuo Nagamachi desarrolló una técnica para incorporar los aspectos sensitivos en el proceso de diseño industrial, y conseguir diseños más efectivos y más satisfactorios para sus usuarios. La ingeniería Kansei se ha utilizado por ejemplo en el diseño del automóvil Mazda MX5, de gran éxito comercial.

Un ejemplo son los iPod, cuyo diseño está estudiado a unos niveles tales que genera una experiencia emocional determinada por su diseño, agradable al tacto y a la vista, manejable, funcional, etc.

(44) Donald Norman (2005) establecía tres niveles de conocimiento en nuestro cerebro: *visceral* (nivel sensorial, disposiciones determinadas genéticamente), *conductual* (nivel cognitivo, controlan el comportamiento cotidiano), *reflexivo* (parte contemplativa del cerebro, respuestas a largo plazo). El diseño emocional funciona en el nivel visceral con la apariencia del objeto, en el nivel cognitivo con la efectividad del uso del objeto, y en el nivel reflexivo con la satisfacción personal. Diseños atractivos despiertan emociones positivas y hacen que los objetos funcionen mejor.

Peter Desmet (2002), publicó un trabajo de investigación que permitía evaluar y cuantificar las emociones producidas por un objeto. Proponía 14 emociones relacionadas con la apariencia: indignación, desprecio, disgusto, sorpresa desagradable, insatisfacción, decepción, aburrimiento, deseo agradable, sorpresa, inspiración, diversión, admiración, satisfacción y fascinación.

Lionel Tiger (2005), en su libro “La persecución del placer” identificó cuatro maneras de sentir el placer: fisiológicamente por medio del cuerpo y de los sentidos, psicológicamente por medio de las emociones y pensamientos, sociológicamente por medio de las relaciones e ideológicamente a través de los valores.

*Diseño Feliz* de Kishen Parmar (2007), con el objetivo de incrementar la felicidad a través de un estado de ánimo positivo a través del diseño, propone algunas ideas.

Amparo Berenice. “Luz y Emociones. Estudio sobre la influencia de la Iluminación Urbana en las emociones; tomando como base el Diseño Emocional”.

(45) La memoria asociada al recuerdo de lugares y situaciones de experiencias espaciales. La asociación de experiencia y espacio como recuerdo, como memoria donde surge la propia identidad, la experiencia que tenemos de nosotros mismos. La arquitectura es fundamental en nuestra memoria y recuerdos. “*Podemos vivir sin arquitectura y practicar el culto sin ella, pero no podemos recordar sin su auxilio*” decía John Ruskin (1819-90).

(46) “*Prestar atención a las propiedades fenoménicas de transformación de la luz teniendo en cuenta el material, puede ofrecernos las herramientas poéticas para fabricar espacios de percepciones estimulantes*”.

En las viviendas de Fukuaka (Japón 1989) S. Holl utiliza las láminas de agua

de los jardines que rodean las viviendas para establecer toda una relación del exterior con el interior a través de los reflejos... El poder de los reflejos como poder psicológico y estimulante de la percepción.

Lo que ven los ojos y sienten los sentidos en materia de arquitectura se conforma según las condiciones de luz y sombra. La luz natural está sujeta a cambios constantes y lo mismo las sombras, lo que hace que un mismo espacio se perciba como distinto según las condiciones de iluminación.

En el libro *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la Arquitectura*, podemos encontrar estas reflexiones. Steven Holl. Cuestiones de Percepción. Fenomenología de la Arquitectura. GG. Intima.

(47) Y sobre todas las cosas, la luz. La luz natural que se introduce en los edificios y que llena de vida cada uno de los espacios. *“Cuando el sol sale por la mañana-cosa que no me canso de admirar, pues es realmente fantástico que retorne cada mañana- y vuelve a iluminar las cosas, me digo : jesa luz, esa luz no viene de este mundo;. Para un arquitecto, tener esa luz es mil veces mejor que tener luz artificial”*. Peter Zumthor.

(48) Hacia una Arquitectura. L. Corbusier. Editorial Poseidón.

(49) *Kahn pensaba que el gran evento de la arquitectura se produjo cuando los muros se abrieron y aparecieron las columnas. Esta aparición de la columna supone la presencia del hueco en el muro y por consiguiente la entrada de la luz en la arquitectura. Kahn afirma que de este acontecimiento procede casi toda nuestra historia arquitectónica. La luz es el negativo de la materia, de la estructura, de los obstáculos que se oponen al paso de la luz.* Antoni Juárez Chicote. Continuidad y discontinuidad en Louis Kahn.

(50) El escultor James Turrell llevo a cabo experiencias utilizando las posibilidades de la luz natural y artificial. Su obra *Skyspace I* es un ejemplo de gran interés de un espacio blanco de gran sencillez, sin contenidos, donde bajo los efectos de la luz cambiante solamente se consigue un espacio y una experiencia de gran intensidad sensorial.

(51) En el cuadro de Björn Ahlgrensson, *Ascuas al atardecer*, *“se asiste, en la representación, a la costumbre sueca de seguir la lenta extinción de la luz del día sin encender la luz, con el objeto de acostumbrarse al ritmo de la naturaleza y experimentar la alegría de ver la caída del día en un estado de ensueño”*.

(52) Bernhard Leitner, artista y arquitecto austriaco (1938) ha realizado diversos trabajos de experimentación con sonidos y espacios.

(53) Daumal I Doménech, F., citado por M<sup>a</sup> Isabel García Yagüez en su escrito *El Sonido de la Arquitectura*.

(54) *“Todo espacio funciona como un gran instrumento, mezcla los sonidos, los amplifica, los trasmite a todas partes. Sonidos y ruidos de la vida cotidiana que hacen reconocible el espacio, que identifican en ocasiones cada lugar. Pero hay que tener también espacios donde sea posible el silencio. Es hermoso en este mundo acelerado y ruidoso construir espacios donde el silencio y la calma sean posibles. Los espacios nos relacionan con nuestra vida cotidiana a través del sonido y de su actividad, de las músicas a las que los asociamos, de los ruidos que nos llegan del exterior, del conjunto del espacio sonoro”*. Peter Zumthor.

(55) *“El silencio ya no existe como un mundo, sino solamente como fragmentos, como si fueran las ruinas del mundo”* Max Picard. *The World of Silence*.

En el monumento a los judíos de Louis Kahn, el silencio es el protagonista. Según las palabras del arquitecto el monumento “*quiere guardar silencio*”.

(56) Según Bagenal, “*la música polifónica tal como se oye actualmente en la catedral de Westminster, se produjo directamente a partir de una forma arquitectónica y gracias a las vocales abiertas de la lengua latina*”.

(57) Michel Serres: *Le Cinq Sens*. Cita de J. Pallasmaa.

(58) “*El punto central de esta casa es el suelo de tierra que ocupa casi toda su mitad norte. Escogí como protagonista de la casa un suelo tradicional hecho de una mezcla de arcilla y cal que proporciona una sencilla sensación de textura*”. Posteriormente realizaría otras dos casas con suelo de tierra, la Casa de la Tierra de 1964-66 y la Casa Tanikawa 1972-74, en esta última conservando la pendiente natural del terreno. Casa con un suelo de tierra 1963. Kazuo Shinohara. Casas. 2G nº 58/59.

“*Wright, un artista en el empleo de las texturas, utilizaba los tabiques más ásperos, separados por el suave mortero dorado encajado a 1,27 centímetros de la superficie. Al caminar por esas salas, el huésped casi siempre se siente obligado a recorrer con sus dedos las entalladuras*”. La dimensión oculta. Edward T. Hall.

(59) “*... El no vidente aprende a situar la casa en relación con las calles, a situar el domicilio respecto al sol, representar el trayecto del domicilio, reconocer los ruidos del tráfico, detectar la masa de un muro, detectar tipos de suelo, captar diferencias de amplitud del espacio, captar la inclinación del terreno, reconocer comercios por el olor...*” Niños y niñas con ceguera, recomendaciones para la familia, M. Bueno, Málaga 2000.

(60) ¿Explica esto quizás el deseo permanente del sentido de la innovación, de lo nuevo, como un valor importante de las obras de arte? *El cambio de una concepción cíclica del tiempo a una lineal, provista de un principio y un final absoluto, trajo consigo la frustración de saber que nuestra experiencia del tiempo es irreversible*” J. Pallasmaa. Una arquitectura de la humildad.

(61) “*La pintura da más satisfacciones, pero nada es igualable a la emoción de un edificio terminado. La arquitectura aporta la satisfacción de la emoción*. Navarro Baldeweg.

“*Como arquitecto creo que la arquitectura tenía y tiene que ser más emocionante, despertar más la emoción*”. Javier Sáenz de Oiza. (1918-2000)

(62) Mathias Goeritz, (1915-90) de origen polaco. Pintor y escultor. Colaboró con Luis Barragán.

Luis Barragán (1902-88). Arquitecto mejicano. Premio Pritzker en 1980. Especialmente relevante dentro de la arquitectura del siglo XX es su casa-estudio en la calle General Francisco Ramírez en la Ciudad de México. La luz, el agua y los jardines, el silencio, los colores, están presentes en todos sus proyectos y son utilizados de forma magistral.

(63) Mathias Goeritz, sin llegar a definir la emoción, reivindica para la arquitectura su función principal, que es la emoción, frente a un sentido más utilitario y funcional.

“*El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces - quizás por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad-, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta*



*lógica y actualidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como "formalismo", ni el regionalismo orgánico, ni aquel confucionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre- creador o receptor- de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada".*

Mathias Goeritz utilizó los principios de amplificación y de envolvimiento. El primero tiene que ver con la utilización de la escala monumental y el segundo con los ambientes de luz que ideó para espacios de culto y suspensión del tiempo, como las catedrales.

Se valió asimismo de la noción de síntesis y mínima expresión, sugerida desde el campo del diseño y extraída también de la lección del curso preparatorio de la Bauhaus.

(64) La obra *Las Vegas Piece* de Walter de María en el desierto de Tula en Nevada, tiene una longitud de cinco kilómetros, y la obra *Running Fence* de Christo, en Sonora, California, cuarenta kilómetros. Vastedad horizontal, silencio, soledad, infinitud, inquietud, aislamiento.

(65) Son especialmente interesantes los espacios del arquitecto vienes Adolf Loos, sus locales comerciales como el Bar Americano, la sastrería Knice, o los interiores de la casa Muller o Steiner.

(66) La empatía parte de la concepción del arte como expresión, totalmente libre, del espíritu del artista sobre las formas. El término "Einfühlung" (empatía) fue empleado por primera vez por Robert Vischer (1874-1933) en su tesis doctoral *Über das optische Formgefühl* (1873), y acabó teniendo mayor difusión al ser adoptado por el filósofo y psicólogo alemán Theodor Lipps (1851-1914).

(67) *Essai Sur L'Architecture*. 1755. Marc-Antoine Laugier (1713-1779). *"La naturaleza es ley y el orden, unidad e interminable diversidad, sutileza, armonía y fuerza"*, Le Corbusier en *El Modulor* en 1954 (El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica. La escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Editorial Poseidón, Barcelona 1976).

(68) Gastón Bachelard en su libro *La Poética del Espacio* *"Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad. "nos incita a volver a aprender la arquitectura, a un no saber, en lo que supone de difícil acto de superación del conocimiento y no de ignorancia, un comienzo puro, de experiencias subjetivas y personales.*

(69) *El menos es más* se le atribuye a Peter Behrens, mientras que *el casi nada* es de Mies Van der Rohe.

(70) Cuando Luis Kahn visito la casa de Barragán en Ciudad de Méjico dijo: *"Esta casa puede ser de hace 100 años, o de los 100 años próximos"*.

(71) *"Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo. Arquitectura es el deseo de una época convertido en espacio viviente, cambiante, nuevo. No al ayer, no al mañana, solo al hoy puede dársele forma. Solamente nuestra obra, el edificio, puede ser creativo. Crear la forma desde la naturaleza es nuestra tarea con los métodos de nuestro tiempo. Esta es nuestra tarea"*. Mies Van der Rohe.

(72) *"Lo que más se necesita ahora en la arquitectura es lo que más se necesita en la vida: la integridad. Lo mismo que en el ser humano, la integridad es la cualidad*

más profunda de un edificio ( ); si lo conseguimos, habremos hecho un gran servicio a nuestra naturaleza moral- la psiquis- de nuestra sociedad democrática ( ). Manténgase la integridad en el edificio y se mantendrá la integridad no solo en la vida de los que construyeron el edificio, sino que también será inevitable una recíproca relación social”. *Integridad. Frank Lloyd Wright: sus ideas y realizaciones*. Víctor Lerú, Buenos Aires. 1962.

(73) *“El arquitecto tiene una responsabilidad con la ciudad y la sociedad. El arquitecto que se vende a los intereses de la propiedad, causa un gran daño, en algunos casos irreparable. El arquitecto tiene que ser consciente de la responsabilidad de su trabajo, de su importancia y trascendencia. Tenemos una responsabilidad con el pasado y con el futuro. Nuestra aportación es muy importante”*. Oriol Bohigas.

## RELACIÓN DE IMÁGENES

- F1 Órdenes clásicos. Latunicadeneso
- F2 Órdenes clásicos. Sarah Crispín
- F3 Acrópolis de Atenas. Vista de conjunto
- F4 Templos griegos. Tornmeartdesign
- F5 Mausoleo de Santa Constanza. Plantas
- F6 Basílica romana de Ulpia y Santa Sabina. Plantas
- F7 Santa María de Eunate. Sección
- F8 Notre Dame de Paris. Apuntes Santanderlasalle Arbotantes
- F9 San Pietro in Montorio. Roma. Sección
- F10 San Carlino. Roma. Planta
- F11 Tipologías. Durand. Escuela Bellas Artes de Paris
- F12 Las Señoritas de Aviñón. Picasso
- F13 Villa Muller. Praga. Adolf Loos. Vista salón
- F14 Plaza de Italia. New Orleans. Richard Moore. Charles-Bimbaum
- F15 Parque de la Villette. Tschumi. Moreti + Architecture
- F16 Museo Guggenheim. Bilbao. Frank Ghery. Croquis del autor
- F17 Museo Guggenheim. Bilbao. Frank Ghery. Estructura en fase de construcción
- F18 Ciudad de la Cultura. Santiago de Compostela. Peter Eisenman. Vista aérea
- F19 Centro de Artes Escénicas. Abu Dhabi. Emiratos Árabes. Zaha Hadid
- F20 Torre de la Luna Creciente. Abu Dhabi. Emiratos Árabes. Transparence House
- F21 Centro de exposiciones en Anhui. Huainan. F. Gehry. El Tiralíneas
- F22 Ciudad del futuro. Imagen Minicraft
- F23 Casa Danzante. Praga. Frank Ghery
- F24 Umbrela house. Kazuo Shinohara. Tokio. Interior. Pinterest
- F25 Villa Mairea. Alvar Aalto. Noormarkku. Finlandia. 1938-40. Planta baja. Etsaveg
- F26 Casa Farnsworth. Plano. Illinois. Mies van der Rohe. Interior. Imagen guiaparadecora
- F27 Panteón de Roma. Interior
- F28 Impluvium. Villa de los Misterios. Pompeya. Imagen El Genio Maligno
- F29 El astrónomo. 1668. Johannes Vermeer. Imagen Essentialvermeer
- F30 Interior de una casa. 1658. Peter de Hooch. Imagen Peterdehooch
- F31 Capilla Notre Dame. 1954. Romchamp. Le Corbusier. Imagen Arquideas. Interior
- F32 Termas de Vals. Peter Zumthor. Imagen J C Quindos
- F33 Piscina de las mareas. Leca. Oporto. Alvaro Siza. Imagen Pinterest
- F34 Catedral de Valladolid. Interior
- F35 Beata Ludovica Albertoni. 1674. Bernini. San Francisco de Ripia. Roma. Imagen Flickrive
- F36 Éxtasis de Santa Teresa. 1651. Capilla Cornaro. Bernini. Santa Mª de la Victoria. Roma
- F37 Pecile. Villa Adriana. Tivoli. Imagen Alexandru Crisan
- F38 Banco de Inglaterra. 1799. Londres. Sir John Soane. Imagen Architecture
- F39 Casa museo de Sir John Soane. Londres. Imagen WordPress. Sección
- F40 Iglesia San Pedro. 1963. Klippan. Sigurd Lewerentz. Imagen Pinterest
- F41 Termas de Vals. Peter Zumthor. Imagen Aqua SecuriBath
- F42 Pabellón Nórdico. Bienal Venecia. 1961. Sverre Fehn. Imagen El País
- F43 Casa tradicional japonesa
- F44 Bailarinas. 1874. Degas. Museo de Orsay
- F45 Patio de la acequia. Generalife. Alhambra de Granada
- F46 Plaza del Tenis. San Sebastian. Peña Ganchegui. Imagen de WordPrees
- F47 Termas de Vals. Peter Zumthor. Imagen Pinterest
- F48 Casa Barragan. Salón. Imagen Ronerbakerman
- F49 Casa japonesa. Acceso al engawa. Imagen de Pinterest
- F50 Patio de las Tabas. Convento de las Francesas. 1489. Valladolid
- F51 Casa japonesa. Acceso y jardín

F52 Pavimento entrada Universidad de Valladolid  
F53 Escalera de acceso al apóstol. Santiago de Compostela. Imagen de Periodista Digital  
F54 Iglesia de la Luz. 1999. Osaka. Japón. Tadao Ando. Imagen WordPress  
F55 Textura de madera envejecida  
F56 Fuente  
F57 Gran Bazar. Estambul. Turquía. Imagen David Coleman  
F58 Parador de Guimaraes. Guimaraes. Fernando Tavora  
F59 El Eco. 1953. Plantas. Ciudad de Méjico. Matías Goeritz  
F60 Land Art. Christo & Jean Claude. Imagen Apapachogallery  
F61 Museo del Pan. Vestíbulo. Mayorga. Valladolid. Imagen Roberto Valle  
F62 Museo del Pan. Muro medianería. Mayorga. Valladolid. Imagen Roberto Valle  
F63 Museo del Vino. Entrada. Peñafiel. Valladolid. Imagen Roberto Valle  
F64 Museo del Vino. Planta baja. Peñafiel. Valladolid. Imagen Roberto Valle  
F65 Museo del Vino. Peñafiel. Valladolid. Cubierta museo. Imagen Roberto Valle  
F66 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Interior. Imagen Roberto Valle  
F67 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Muro medianero. Imagen Roberto Valle  
F68 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Lucernarios salas. Imagen Roberto Valle  
F69 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Lucernarios cubierta. Imagen Roberto Valle  
F70 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Exterior calle Barandales. Imagen Roberto Valle  
F71 Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora. Fachada principal y lateral. Imagen Roberto Valle  
F72 Museo de Almenara. Valladolid. Zona interior de acceso. Imagen Roberto Valle  
F73 Museo de Almenara. Valladolid. Cerramiento yacimiento norte y oeste. Imagen Roberto Valle  
F74 Museo de Almenara. Valladolid. Lucernario cenital sobre yacimiento. Imagen Roberto Valle  
F75 Museo de Almenara. Valladolid. Celosías cerramiento yacimiento. Imagen Roberto Valle  
F76 Museo de Almenara. Valladolid. Zona conexión museo yacimiento. Imagen Roberto Valle  
F77 Teatro Zorrilla. Valladolid. Encuentro nuevo foyer con teatro. Imagen Roberto Valle  
F78 Teatro Zorrilla. Valladolid. Lucernario foyer. Imagen Roberto Valle  
F79 Vivienda en antiguo molino. Valladolid. Salón con vistas al río. Imagen Roberto Valle  
F80 Vivienda en antiguo molino. Valladolid. Lucernario cenital. Imagen Roberto Valle  
F81 Vivienda en antiguo molino. Valladolid. Techos de hormigón. Imagen Roberto Valle  
F82 Museo Neandertal. Piloña. Asturias. Fachada. Imagen Roberto Valle  
F83 Museo Neandertal. Piloña. Asturias. Zona de entrada. Imagen Roberto Valle  
F84 Museo Neandertal. Piloña. Asturias. Interior. Imagen Roberto Valle  
F85 Museo de las minas. Fabero. León. Vista de conjunto. Imagen Roberto Valle  
F86 Museo de las minas. Fabero. León. Planos de secciones. Imagen Roberto Valle  
F87 Centro de los Castillos. Castillo de Fuensaldaña. Fuensaldaña. Imagen Roberto Valle  
F88 Bar Farolito. 1982. Valladolid. Imagen Roberto Valle  
F89 Bar Americano. 27,72 m2. Viena. 1907. Adolf Loos. Imagen de Pinterest

*CONTESTACIÓN*

*DEL*

Ilmo. Sr. D. FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ

ACADÉMICO DE NÚMERO



*Señores Académicos:*

Me corresponde hoy, por designación de la Academia, la grata tarea de contestar en su nombre al discurso que acaba de pronunciar el académico electo D. Roberto Valle González. Su incorporación a esta institución resulta especialmente oportuna por la amplia experiencia que acumula como arquitecto, sobre todo en el ámbito del patrimonio. De hecho, está culminando su etapa profesional en la Diputación de Valladolid, recogida en una reciente exposición antológica. Como la institución provincial presta un singular patrocinio a esta casa, para el nuevo miembro, el ingreso puede ser una buena manera de continuar con la tutela de nuestra herencia cultural más cercana.

Roberto Valle nació en Maside (Ourense) y estudió en las escuelas de arquitectura de Valladolid y Madrid. Se licenció en 1976, año en el que abrió estudio en Valladolid, donde ha realizado trabajos de interiorismo, urbanismo, espacios públicos y arquitectura. Sus intervenciones en edificios históricos declarados Bienes de Interés Cultural han sido reconocidas con diversos premios como el Europa Nostra por la recuperación y musealización de la Villa Romana de Almenara-Puras, o el premio nacional de arquitectura Dragados-CEOE por el Museo del Vino en el Castillo de Peñafiel. Fue profesor de la Escuela de Arquitectura de Valladolid entre los años 1977 y 1987. Sus obras han sido objeto de numerosas publicaciones.

Pero, para conocerle mejor, conviene recorrer su obra, en la que, como todo creador, se expresa preferentemente. Su trabajo es un buen ejemplo del término medio ante el patrimonio edificado, que combina el oficio para tratar lo preservado, con la decisión para añadir lo nuevo y asegurar una funcionalidad que haga viable el monumento. Su labor ha coincidido con el momento en que la democracia necesitaba dotarse de sedes cívicas para sus instituciones renovadas. Algo que le ha obligado a superar el mero conservacionismo, para dedicarse a integrar lo actual en lo heredado. Esta es una problemática específica de la archi-

tectura que para mantener lo histórico, debe asegurar un uso, bien tradicional o bien actualizado. Ante un edificio casi nunca es suficiente la consolidación y limpieza, como en la pintura o la escultura. Tampoco basta con el análisis y la didáctica de los restos, como en la arqueología. En la segunda mitad del siglo XX, la restauración arquitectónica ha superado los extremos de la mera consolidación romántica de la ruina y la imposible recuperación del original, que desde Viôlet Le Duc ha proporcionado tantos falsos históricos. Cada vez se ha consolidado más una equilibrada integración de lo nuevo y lo antiguo, para la que hay muchas reglas seguras, pero que en último término depende de la pericia del autor.

Roberto Valle nos ha hablado de sus obras más queridas, y ha destacado en ellas los aspectos sensoriales que ejemplarizaban mejor su discurso sobre la emoción en arquitectura. Pero junto a ella, encontramos el necesario complemento de racionalidad y rigor, que ahora nos proponemos tratar brevemente. Para ejemplarizar ese equilibrio de razón y sentimiento que le ha caracterizado, basta reflexionar sobre su intervención en el Castillo de Peñafiel. La tipología histórica se ha mantenido y limpiado de adherencias, mientras en el interior se aloja el museo del vino, pero sin utilizar tecnologías estridentes. No se toma el camino fácil de restituciones ingenuas, que recrean la tipología precedente. La operación se realiza desde el lenguaje moderno, sin falsas concesiones a una estética comercial o pintoresquista, aunque sigue seriamente las leyes del monumento sobre el que actúa.

El Castillo de Peñafiel se considera como si fuera un “estuche” y no una “funda”. El estuche es un envoltorio rígido, con una forma prefijada, en función del elemento que contiene. La funda es un envoltorio flexible, que varía elásticamente de forma según cómo sea el objeto que se meta dentro. El nuevo museo respeta en todo la característica forma alargada de la fortaleza que lo alberga, sin forzarla, con suavidad, entendiendo donde está. Queda alojado en una masa de piedra que lo envuelve y lo convierte en un



puro interior. Es en esta buena lectura del medio, donde se encuentra la explicación del modo de actuar, y su principal atractivo.

Si el monumento existente es quien dicta las posibilidades de la nueva intervención, se entiende bien que el Museo del Vino consista en una caja autónoma introducida en el patio interior. La solución estructural, por ejemplo, es independiente de los muros del castillo y se resuelve con perfiles metálicos y madera laminada, de forma que sea desmontable y se minimicen las cargas. Casi todos los elementos de la nueva edificación han podido ser montados en seco, sin empleo de hormigón, para acentuar el aspecto liviano de la propuesta. El carácter de caja se acentúa gracias a los elementos y materiales utilizados, como los suelos de tarima y sobre todo con la fachada interior de acceso, que puede recordarnos una familiar caja de listones de madera, pero a mayor escala.

El único punto en el que la nueva edificación se presenta al exterior es su cubierta, que hace de “tapa” para el patio del castillo y recupera sin mimetismos la configuración histórica. Aquí las referencias vuelven a ser sutiles, sin necesidad de caer en tópicos estilísticos. En concreto, se dialoga con el carácter naval del monumento, cuyo nuevo techo sería la cubierta de ese barco que surca el mar de Castilla.

Junto a las sensaciones y la luz, esta obra aprovecha muchas de las posibilidades que el racionalismo ha descubierto en el siglo XX y en concreto, la presencia sincera de los materiales industriales (aquí son el vidrio, la madera o el acero) que hablan por sí mismos. Se renuncia al ornamento y al enmascaramiento de la estructura, cuyo orden es legible desde el exterior. Se priman los criterios de disposición racional, sin concesiones a sistemas jerárquicos o a reconstrucciones historicistas.

Puede ser interesante detenerse ahora a comentar brevemente el contenido de la disertación que acabamos de escuchar sobre la emoción, para ponerla en relación dialéctica con la razón, ya que en la obra de Roberto Valle parecen

confluir acertadamente estas dos dimensiones. Sorprende cuánto ha tardado la teoría arquitectónica en asumir disciplinadamente la emoción, a pesar de lo familiar que resulta para cualquiera. Además, se agradece este enfoque con el que los no iniciados pueden empatizar más fácilmente, en un arte a veces demasiado específica y autorreferencial frente a otras más comprensibles como la pintura o el cine. Aquí ha quedado especialmente bien ejemplarizada la forma en que las sensaciones construyen un edificio, gracias a la amplia experiencia del autor. De su mano hemos recorrido los lugares del sonido, la luz, la sombra, los olores o las texturas. Se hace eco de una corriente general, que desde mediados del siglo XX pone el acento en el carácter sensorial y humano del espacio, frente a la concepción más geométrica del clasicismo o la fría justificación funcional de la vanguardia moderna.

Pero no podemos olvidar que la emoción, de la que se nos ha hablado, es en realidad el segundo término del binomio *razón y sentimiento*, que ha constituido dialécticamente la *modernidad*. Está representado en el aparente enfrentamiento entre Neoclasicismo y Romanticismo, que en el fondo van de la mano en su deseo común de superar el anterior orden clásico. Somos herederos de la discusión sobre si la primacía debe estar en el *objeto* artístico o en el *sujeto* que lo produce. De este dilema se ocuparon el *positivismo* y el *idealismo*, dos líneas de pensamiento en principio contradictorias, pero que coincidirían al primar la percepción subjetiva frente a la fundamentación metafísica de la realidad, propia del mundo aristotélico-tomista anterior.

El *positivismo*, padre de la ciencia moderna, se interesa por lo comprobable empíricamente. Por eso el objeto observado directamente, sin una *idea* previa, será su foco de interés natural. La *Ilustración*, con su *Enciclopedia*, dará lugar a una visión *objetiva* del mundo y de la historia. Pone el énfasis en la razón omnipotente. Todavía considera la belleza como un ideal objetivo alcanzable pero con el empirismo se abre a la importancia de la percepción sensitiva.

Este *objetivismo* tiene así sus puntos de contacto con la manera *formalista* de explicar el arte. Para esta corriente, el conocimiento sólo debe interesarse por la forma, y la belleza procederá de la forma libre de sentimientos. Surgen ahí los métodos de análisis *estilístico*, y se centra la atención en el *objeto puro*, visto con una estética de la *pura visibilidad* (según Hildebrand y luego Wölfflin).

Frente a las visiones de conjunto idealistas, la razón ilustrada derivará hacia un estudio sectorial (por objetos) de la realidad y su historia. En arquitectura se manifestará el racionalismo en el desarrollo y valoración de la construcción desde el saber científico, propio de las ingenierías del siglo XIX. Esta línea de disección y análisis de los *elementos* constructivos está bien reflejada en los los *catálogos* de soluciones y sistemas de Viollet Le Duc, Durand o Guadet.

Como contrapunto al espíritu *positivista* de la Ilustración, aparece el *idealismo subjetivista*, asociable al Romanticismo, que parte de la actitud racionalista pero la sublima, al considerar el devenir histórico de esta razón como algo necesario. Esa dicotomía entre *racionalismo* y *sentimiento* comienza ya en el siglo XVIII, cuando los sistemas empíricos que desde Locke daban primacía a lo racional, empiezan a tambalearse con la aparición en 1781 de la *Crítica de la razón pura* de Kant y su recuperación del sentimiento. Es cierto que Kant toma como punto de partida el legado racionalista ilustrado, al interesarse más por cómo se conoce que por lo que se conoce (al modo de los aristotélicos). Pero al admitir la fuerza de la intuición, empieza a disolver la *filosofía de las luces*, revelando las antinomias que estaban presentes en la idea de Naturaleza y alumbrando el *hombre de sentimiento*, y los deísmos divergentes como réplica al inicial deísmo racionalista.

Después, en el *idealismo* de Hegel, volverá a primar la razón sobre el objeto. Este asegura que el devenir histórico universal tiene su motor en la razón que domina el mundo, y lo identifica con la sustancia divina, llamada Absoluto. La creación artística se ve como un mero re-

flejo del *espíritu de los tiempos* o *Zeitgeist*. Pero también el peculiar racionalismo hegeliano se separa de la actitud ilustrada porque incluye, de forma dialéctica, los aspectos irracionales del pensamiento, con lo que abre la puerta al Romanticismo. Esta corriente, aunque se opone al racionalismo idealista, también considera posible el conocimiento del Absoluto y le da primacía como gobernante de nuestro devenir. La diferencia está en que el Romanticismo sólo admite la intuición y el sentimiento. Se ha afirmado que Hegel acierta al reivindicar una verdad *discursiva*, que no se base sólo en la espontaneidad inmediata, aunque se queda corto al rechazar todo valor romántico de la espontaneidad y del conocimiento intuitivo.

En definitiva, el espacio de las sensaciones, al que se ha dedicado esta lección magistral, surge del predominio decimonónico de la experiencia subjetiva (bien idealista, bien intuitiva y romántica) que dio pie a una manera *psicologista* de entender la belleza. Con ella se busca, ante el objeto, el *Einführung*, la empatía, la simpatía simbólica, una relación especial entre el sujeto y el objeto. Este último, sólo interesa en cuanto es expresivo, por analogía, de una actitud psíquica del observador. Así, lo bello, sólo sería lo que causa placer al sujeto, en línea con el hedonismo sensualista y el relativismo subjetivo.

Como es sabido, la dimensión fenomenológica y *sensorial* se tradujo en la vertiente moderna denominada expresionismo. Junto a ella, la llamada vanguardia racional o funcionalista, prefirió lo objetivo y *visual*, que finalmente se impuso, hasta merecer, en arquitectura, la etiqueta de *Estilo Internacional*. Pero el maquinismo que debía salvar el mundo desembocó en la Segunda Guerra Mundial y dio paso al pesimismo existencialista que rescató valores más personales como la emoción, todavía hoy vigente y tan oportunamente elegida por Roberto Valle para su discurso. Quizás sea lo mejor que la arquitectura puede ofrecer a un hombre desconcertado por la técnica y desengañado de una comprensión global.

Es frecuente terminar estas palabras de acogida animando a los nuevos académicos a involucrarse con ilusión en la defensa y difusión de la cultura y el patrimonio desde nuestra institución. En este caso, como hemos visto, ya es mucha la experiencia en esa materia, así que solo queda dar la bienvenida a Roberto Valle y desearle una fructífera continuidad en la tarea comenzada.

*Muchas gracias*

## NOTAS

(1) CORTÉS Juan Antonio, *Modernidad y Arquitectura* (Tesis doctoral), ETSA Madrid, Madrid 1981, pag 59.

(2) De todos modos, diversos autores llaman la atención sobre el hecho de que el debate estético entre objetividad y subjetividad arranca en Grecia y se mantiene hasta nuestros días, aunque reconocen que se acentúa en la *modernidad*. Ver a este respecto TATARKIEWICZ W., *Historia de seis ideas*, Ed. Tecnos, Madrid 1997, pag. 230 y ss. y LABRADA María Antonia, *Estética*, Ed. Eunsa, Pamplona 1998, pag. 47.

(3) SOLÁ-MORALES Ignaci de, "*La construcción de la historia de la arquitectura: utillaje mental en la obra de Sigfried Giedion*", revista *Quaderns*, Barcelona, pag. 193, 195 y 196.

(4) COLLINS Peter, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1977, pag 23 y ss.

(5) cfr. GONZÁLEZ PRESENCIO Mariano, "*El Clasicismo según H. Wölfflin. Cien años de 'El Arte Clásico'*", en revista *EGA* nº 5, Valencia 1999.

(6) Sobre el tratamiento del tema del estilo a lo largo de la historia reciente cfr. CARAZO Eduardo, *La Arquitectura y el Problema del Estilo*, Ed. Colegio de Arquitectos de Valladolid, Valladolid 1993.

(7) cfr. GONZALEZ PRESENCIO Mariano, *Nacimiento de conceptos y métodos en la historiografía de la Arquitectura*, tesis doctoral inédita.

(8) HAZARD Paul, *El Pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1985, pag. 247-250.

(9) cfr. COLQUHOUN Alan, *Arquitectura moderna y cambio histórico*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona 1978 y "*La significación de Le Corbusier*", revista *A&V* nº 9, Madrid 1987, p. 70 y ss. y COLQUHOUN Alan, *Modernidad y tradición clásica*, Ed. Júcar Universidad, Barcelona 1991.



