



UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

Interior-exterior en arquitectura

Carlos Ignacio Castillo Fuentealba

ADVERTIMENT La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del repositori institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) i el repositori cooperatiu TDX (<http://www.tdx.cat/>) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual **únicament per a usos privats** emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei UPCommons o TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a UPCommons (*framing*). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del repositorio institucional UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) y el repositorio cooperativo TDR (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=es>) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual **únicamente para usos privados enmarcados** en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio UPCommons No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a UPCommons (*framing*). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the institutional repository UPCommons (<http://upcommons.upc.edu/tesis>) and the cooperative repository TDX (<http://www.tdx.cat/?locale-attribute=en>) has been authorized by the titular of the intellectual property rights **only for private uses** placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading nor availability from a site foreign to the UPCommons service. Introducing its content in a window or frame foreign to the UPCommons service is not authorized (*framing*). These rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Interior-exterior en arquitectura

Carlos Ignacio Castillo Fuentealba

Tesis Doctoral
Interior-exterior en arquitectura

Doctorando
Carlos Ignacio Castillo Fuentealba
Arquitecto

Director
Félix Solaguren-Beascoa de Corral
Catedrático

Doctorado en Proyectos Arquitectónicos rd 99/2011
Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona,
Universitat Politècnica de Catalunya

Barcelona, 2022

AGRADECIMIENTOS

A mi familia y a la memoria de mi madre.

A Félix Solaguren-Beascoa de Corral, quien me ha transmitido la admiración por una arquitectura de seductores interiores.

A Ximena, con quien he compartido la doble condición del tiempo de esta investigación.

Interior-exterior en arquitectura

Un tiempo inmóvil en un espacio improbable.
Georges Perec

ÍNDICE

013 INTRODUCCIÓN

INTERIOR-EXTERIOR

021 La construcción de un interior y la experiencia del exterior

029 La condición exterior en interiores relativos

Mapa 01

RECINTOS VERTICALES

049 El anfiteatro, la fiesta y el firmamento

061 Del mapa del universo al espacio universal

071 Geometrías contrastadas

085 El universo que otros llaman la biblioteca

095 La calle y la habitación común

107 Experiencias umbrales

121 La escalera infinita

131 Puerta y fachada interiorizada

139 Noche de otoño

Mapa 02

INTERIORES DE EXTERIORES

153 Paisaje Virgiliano

167 La tienda como habitación revestida

179 Techos en el paisaje romántico

193 Las cúpulas en la naturaleza

207 El centro geométrico del bosque

221 Interior festivo y construcción primitiva

231 Des-cubierto

Mapa 03

PAISAJES INTERNOS

- 245 Un inventario
- 261 Cosas dentro de cosas
- 273 Ciudad interna
- 287 Jardines y mapas
- 299 Superficies anómalas
- 311 Paisaje artificial
- 327 Contrastes

- 343 EPÍLOGO
- 349 Referencias bibliográficas
- 359 Dibujos

INTRODUCCIÓN

Un interior precisa del exterior que justifica su construcción, y el exterior, se revela en oposición al interior o en la ausencia de protección, en la intemperie. La explicación del origen de la arquitectura siempre fija su mirada en el inicio del binomio dentro y fuera.

La influencia de la concepción del espacio fluido, heredada de la modernidad, ha puesto en la relación interior y exterior, casi siempre, el interés en su continuidad, en la disolución del límite que los separa. La diferencia entre el interior y el exterior era algo de lo que había que defenderse en Europa, señaló Reyner Banham en 1971. Diferencia que Robert Venturi reclamaba aceptar en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* de 1966. Según Venturi, la contradicción se da principalmente entre el interior y el exterior y se encontraba claramente definida en «*la antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado*» (Venturi, 2014 [1966], p. 112). Es ahí, separado del exterior y en la opacidad clásica donde se encuentra una relación distinta del interior con la condición exterior.

En el artículo *Pobreza y Experiencia* publicado en *Die Elt im Wort* en 1933 por Walter Benjamin se lee que «*el vidrio es el enemigo número uno del misterio. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca*» (Benjamin, 2018 [1933], p. 96). Según Benjamin la necesidad de dejar huella del habitar interior se veía amenazada por la ausencia de pared, y a su vez, por el cristal puesto como pared que carece de la opacidad que Gide relaciona con la posesión. «*Con su porosidad, su transparencia, su esencia despejada y de aire libre, el siglo veinte acabó con el habitar en el antiguo sentido*» (Benjamin, 2005, p. 239). Afirmará el filósofo en los apuntes del inacabado *Libro de los pasajes*.

La mayoría de los edificios que se revisarán en este estudio, fueron proyectados antes de la era funcionalista, antes que Benjamin escribiera el artículo donde critica los planteamientos de la arquitectura moderna, antes de la tiranía del espacio fluido y del uso del cristal como pared. Los edificios no comparten el mismo contenido o programa, tampoco pertenecen a la misma tipología. Entre ellos hay bibliotecas, templos, museos y casas; también techos, cúpulas, atrios y patios. Espacios heterogéneos que no se revelan desde fuera.

El escritor danés Hans Christian Andersen encontraría en su *Viaje por España* de 1862, con sorpresa bajo el cielo mediterráneo, calles engalanadas con alfombras extendidas sobre el empedrado y habitadas como grandes salones nórdicos. Y el alemán Johann Wolfgang von Goethe, observó con admiración en *El viaje a Italia* de 1788, una plaza Paduana cubierta, «*Tan acostumbradas están estas gentes a vivir al aire libre, que los arquitectos han hallado el medio de cubrir una plaza de mercado [...] Es un infinito cerrado*» (Goethe, 2001 [1817], p. 64). En fin, exteriores como interiores. El tema de la tesis va tras la experiencia inversa: interiores como exteriores.

Mientras los arquitectos escandinavos se desplazaban en sendos viajes cargados de experiencia exterior y en dirección sur, la necesidad de cubrición se incrementa en la dirección contraria, hacia los países del norte de Europa donde luego volverían. Bajo esta mirada y sobre una cartografía similar a la que han dejado los célebres desplazamientos, se indagará en espacios interiores tratados como exterior.

En su *Cuaderno de viaje* de 1913, mientras visita Pompeya, Erik Gunnar Asplund ha llamado simultáneamente al mismo espacio interior de tres maneras distintas.

Definitivamente, es una hermosa sensación pasar directamente desde la puerta exterior a este patio abierto con su estanque, impluvium, en el centro, y desde ahí ver el peristilo y su fila de columnas estucadas. El conjunto es encantador y agradable, con todas las habitaciones abiertas a dos patios, al mismo nivel, o como mucho de uno a tres escalones de diferencia [...] el atrium, la habitación, el primer patio, con techo inclinado hacia dentro y sólo abierto sobre el impluvium (Asplund, 2002 [1913], p. 325).

La primera alude al término latín *atrium*, como elemento de la casa romana; la segunda designa un interior, la habitación; la tercera refiere a un exterior, el patio; y finalmente describe el límite que construye la complejidad. Secuencia que luego repetirá en la capital sueca. La fascinación de los arquitectos nórdicos de principio del siglo XX por la cultura clásica, visitada en viajes a un mediterráneo de clima distinto al propio y rutilantes cielos despejados, sugiere comenzar cada una de las indagaciones de este estudio en interiores italianos para continuar con interiores refugiados del clima del norte de Europa.

Para el escritor inglés Thomas De Quincey en *Confesiones de un inglés comedor de opio* el crudo invierno y la abrigada habitación interior temperada por la chimenea encendida y una taza de té caliente es una misma experiencia, no existe una sin la otra. Los placeres del invierno se advierten en el contraste de la artificialmente templada habitación.

Que no sea primavera ni verano, ni otoño, sino el invierno en su forma más cruda. Este es un punto de máxima importancia en la ciencia de la felicidad. Me sorprende que haya gente que no repare en él y piense que existen razones para alegrarse si el invierno se está acabando o, cuando empieza, si parece que no será muy frío. Yo, por el contrario, presento cada año una petición para que tengamos todas las nieves, granizos, heladas y tormentas de cualquier clase que puedan ofrecer los cielos. Ciertamente todos deberían conocer los divinos placeres que en invierno trae consigo una chimenea: velas a las cuatro de la tarde, alfombras abrigadoras al lado del fuego, té, una hermosa muchacha que lo prepare, persianas corridas, cortinas que caen al suelo formando amplios pliegues, en tanto que fuera el viento y la lluvia (De Quincey, 1984 [1821], p. 80).

De Quincey no se refiere al placer de estar protegido, o guarecerse de los fenómenos naturales antagonistas de la estación más dura, sino al placer del invierno mismo que se descubre en el contrastado interior de su comedor de opio. El texto ilustra la relación entre el clima del norte de Europa y el interior, como una sola cosa.

La relación contrastada de la representación interior y el clima exterior forman una totalidad que permite la experiencia del otro exterior. Los interiores del norte de Europa se encuentran constreñidos por el severo clima septentrional, cuestión que condiciona la manera de proyectar los interiores donde la secuencia de habitaciones muchas veces carece de espacios abiertos. Definiendo otros exteriores en la intimidad del encierro.

El arquitecto alemán Bruno Taut (2007) en el libro *Das japanische Haus und sein Leben* escrito en su viaje a Japón entre 1933 y 1936, deducía de sus observaciones cómo la arquitectura de la casa japonesa estaba condicionada por el clima¹, pero exclusivamente por el clima del verano y, por el contrario, la arquitectura del norte de Europa obtiene sus formas esenciales del invierno, estación donde el contraste es más evidente.

De acuerdo con lo anterior, la justificación del interés del tema y del arranque desde los interiores del neoclasicismo nórdico es triple: primero, volver a cuestionar la relación entre el interior y el exterior aprendida de la modernidad revisando proyectos anteriores e influenciados por la antigua tradición del espacio interior. Segundo: a los viajes de los arquitectos escandinavos y la experiencia exterior de la dirección sur, se le opone la necesidad de cubrición en la dirección norte. Y finalmente, la nitidez con que el interior-exterior se aprecia en los interiores contrastados del norte de Europa.

TRES MAPAS

Todo mapa comienza con un viaje.
 Pero, ¿todo viaje comienza con un mapa?
 El mapa es al viaje lo que el mito es al lenguaje.
 Los mapas, al principio, fueron relatos de viajes

Alberto Blanco, 2018.

En la primera parte de la tesis se definirá conceptualmente el tema de investigación, revisando el origen mitológico de la arquitectura y aproximándose a

1 Bruno Taut junto a su esposa llegaron a Japón para pasar una temporada que se extendió por tres años, decididos a alojar en una verdadera casa japonesa que describe en el primer capítulo de su libro titulado: contrastes. La casa era terriblemente helada en invierno, solo unos braseros puestos entre las gruesas vestimenta que casi nada diferían de las del exterior o junto a los pies, bajo la mesa, ocupaban los japoneses para capear la temporada. En cambio, en verano, la casa lucía toda su utilidad, los aleros, las habitaciones abiertas, la ausencia de juntas herméticas, el pavimento junto a las ventanas, etcétera.

una definición del interior-exterior y una manera operativa de interpretarlo a través de cuatro verbos: atrapar, representar, evocar y programar.

La construcción del argumento se divide en tres mapas —las tres partes que componen el cuerpo de la tesis— que interpretan el interior-exterior desde un enfoque independiente estudiando el tratamiento de los límites que lo configuran, pero con la constricción de comenzar siempre en la vieja Italia para continuar en Alemania y culminar en Suecia y Dinamarca. Este orden secuencial, intenta, por un lado, rastrear la latencia de la concepción del espacio romano en la arquitectura nórdica estudiada, más allá de una cuestión de estilo, sino más bien, relacionada con la tradición del espacio cerrado y con el tratamiento de los elementos que delimitan el interior.

El interior cerrado de la cultura mediterránea fue referencia obligada para los arquitectos del clasicismo nórdico, también las calles y sus fiestas bajo el rutilante cielo mediterráneo. Según Elias Cornell (1961), Hakon Ahlberg ya había indicado cuál era el cielo en el que pensaba Erik Gunnar Asplund para el espacio cerrado del Cine Skandia, y dónde encontrarlo, en su diario del viaje por los países mediterráneos. En el artículo *El cielo como una bóveda*, Cornell insiste sobre la condición exterior de varios interiores de Asplund.

El interior-exterior también se interpreta en los viejos proyectos construidos en Suecia y Dinamarca y visitados durante el transcurso de la investigación proyectados por Petersen, Fisker, Rafn, Bindesbøll, G.N.Brandt, Abildgaard, Asplund, y como se verá, también en los proyectos más tardíos de Lewerentz y Jacobsen.

Las detenciones en Alemania completan la cartografía entre Italia y Escandinavia y su acotada selección ha seguido los siguientes criterios. Los proyectos de Schinkel, Poelzig y Ungers, alejados de las ortodoxias modernas del espacio fluido, se han aproximado al tema y sus proyectos comparten la opacidad clásica. Hans Poelzig se movió tangencialmente a la arquitectura moderna europea en los mismos años del neoclasicismo nórdico y Oswald Mathias Ungers se acercó conceptualmente al tema interior-exterior en *The theme of incorporation or the doll within the doll* con elementos exteriores dentro de interiores sucesivos, también realizó recurrentes viajes a Italia, incluso sólo para pasar unos días en la Villa Adriana. Ungers se consideraba influenciado por la arquitectura clásica antigua de Palladio y del alemán Karl Friedrich Schinkel. Referencias que comporte con los arquitectos nórdicos del clasicismo.

El orden de cada capítulo sigue la orientación geográfica de sur a norte hasta Suecia en el primer mapa y en los dos siguientes vuelve para terminar en Dinamarca. Los interiores se van encadenando progresivamente para explicar el argumento propuesto. Cada espacio interior presupone la explicación del anterior y los tres mapas siguen un orden secuencial, aunque cada uno tiene un carácter individual suficiente como para una lectura no lineal.

En la clasificación que ordena el cuerpo de la tesis se solapan dos criterios: primero, la explicación que cada una de las detenciones aporta para completar

el argumento siguiendo una perspectiva temática. Y segundo, la cartografía sur-norte, que es la constricción que ordena según la disposición geográfica de latitud ascendente los interiores en cada mapa.

En recintos verticales (mapa 01) se revisará el exterior como firmamento y espacio universal, interiorizado desde el recorte del cielo en el recinto circular hasta su representación a través del valor de los límites superiores en el espacio construido. La máxima exterioridad y la tendencia del recinto a cielo abierto.

En interiores de exteriores (mapa 02) el inicio será el exterior idealizado por la pintura italiana clásica de paisajes, inspirados en los textos de Virgilio y retomadas por el jardín pintoresco, para explicar los interiores frágilmente construidos que se descubren como revestimiento textil en edificios que quisieran desaparecer para evocar la fragilidad de la experiencia exterior de la tienda de campaña.

En paisajes internos (mapa 03) se indagará en interiores relativizados por la colección de elementos reconocidos como cosas del exterior descontextualizadas y puestas dentro, comenzando por el jardín construido tras los muros de la casa Pompeyana o el paisaje extraño del Teatro Marítimo de Adriano, hasta el interior contrastado de Carl Petersen en Faaborg.

Carl Theodor Sørensen publicó en 1959 *Europas Havekunst fra Alhambra til Liselund*, un libro que contiene sesenta jardines europeos, que «podrían haber sido cien» y que Sørensen define como verdaderos «tesoros de experiencia» y que invita con entusiasmo a visitar. Un atlas que construye una extraordinaria cartografía del arte del jardín europeo con dirección sur-norte, desde los jardines de la Alhambra a los de Liselund en la isla de Møn en Dinamarca pasando, entre otros, por los románticos jardines del *Petit Trianon*.

El conjunto heterogéneo de interiores seleccionados y mapeados sobre la misma cartografía que sugieren los grandes viajes y el libro de jardines de Sørensen, es reexaminado, comparado y ordenado en cada uno de los tres mapas o capítulos aproximándose de modo disímil al observatorio que propone la tesis. La investigación no busca completar una cronología, sino entender de otra manera los interiores, bastante conocidos por su excepcionalidad. Dirigir la mirada. La reunión de las imágenes y el dialogo entre ellas, a la manera de los paneles del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, pretende encontrar en la reordenación el desarrollo del argumento y activar conocimiento relativo, más allá de buscar una posible huella en el mundo clásico de cada proyecto escandinavo en particular. Sin embargo, las referencias manifestadas con claridad en el desarrollo de los proyectos, que las hay, se explicitan o sugieren.

Cada detención en el mapa no intenta explicar el proyecto particular, sino visibilizar una capa de información precisa desde él, obviando muchas otras, posiblemente ya tratadas en investigaciones más específicas sobre los edificios o que se tocarán en otra detención de la tesis sin repetir los argumentos para construir con todas ellas una imagen más global que consiga asir la complejidad del tema. Incluso, en algunos casos, apartándose del relato del proyecto de manera digresiva.

Buscar la experiencia, como sugiere Sørensen (1959), durante la investigación —colarse tras los funerales de la Capilla del Bosque mientras las velas son apagadas por la oficiante, ir a una obra en el teatro de Jacobsen o visitar escoltado por una policía el Politigården— ha sido parte del proceso de la tesis. «Hay que vivir en los espacios, sentir cómo se cierran entorno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro» (Rasmussen, 2004, p. 30). La experiencia diluida en el texto siempre fue mediada por el clima contrastado, si bien, mi contexto es de clima Austral², durante el transcurso de la tesis los desplazamientos fueron siempre desde Barcelona y Girona.

A la manera de los modelos del arquitecto italiano Luigi Moretti publicado en el ensayo *Strutture e sequenze di spazi* (1952), el re-dibujo de los proyectos estudiados, como forma de análisis e interpretación permite graficar la comparación y genera un lenguaje común. A la axonometría se extrae en negro solo el espacio interior de interés con sus límites próximos como si se tratará de una maqueta de papel translucido que apenas dibuja sus aristas, revelando el aspecto del espacio interior que buscaba Moretti, pero identificando la forma contenedora que lo construye.

2 El contexto climático del sur de Chile del autor, actualmente de la Región de Aysén en la Patagonia, de clima frío lluvioso y de fuertes vientos ha estimulado la admiración e interés por la arquitectura interior del norte de Europa.

INTERIOR-EXTERIOR

LA CONSTRUCCIÓN DE UN INTERIOR Y LA EXPERIENCIA DEL EXTERIOR

Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía,
pues todas las cosas se originan en la discordia.

Heráclito (Fragmento 8).

Si alguien tiene hambre, el hambre le hará hacer lo necesario para quedar anulado cuanto antes; pero si el alimento le resulta delicioso, ese deleite querrá durar en él, querrá perpetuarse o renacer. El hambre nos apremia a acortar una sensación; el deleite, a desarrollar otra distinta. Y ambas tendencias se harán enseguida lo bastante independientes entre sí como para que ese hombre aprenda a refinar su alimentación y comer sin hambre.

Paul Valéry, 1999.

Paul Valéry escribe *El infinito estético* en 1934, texto en el que distingue dos efectos que producen simultáneamente las percepciones: los tendencialmente finitos que constituyen el orden de las cosas prácticas, y los tendencialmente infinitos —que según Valéry— constituyen el orden de lo estético.

Los dos efectos se extienden fácilmente a todas las clases de sensaciones dirá el poeta francés. En ese sentido, es posible pasar del hambre y la comida a la sensación que provoca la desprotección de la intemperie y el espacio interior que consigue anularla, en el orden de lo práctico, la construcción de la estructura que define el espacio protegido¹. Y entender el deleite en la relación dialéctica del espacio protegido con cierto ámbito exterior en la intimidad del encierro. Una experiencia tendencialmente infinita.

Simplemente la construcción material es lo que se precisa para anular la vulnerable sensación de intemperie. Por ejemplo, para saciar una intensa sensación de sed no va a importar cómo es el recipiente en que se beba el agua «*cuando tenga sed, por favor, dadme un vaso lleno, limpio y sin belleza*» decía Ortega y Gasset (1987, p. 143). Sin embargo, la caja que construye el interior puede también formar parte de las cosas del orden de lo estético, desde un punto de vista distinto, al de anular la sensación de estar expuesto a la intemperie y de la contradicción entre el interior y el exterior.

Sin duda alguna, una persona que camina por fuera de un edificio puede contemplar su fachada como una cosa estética, tendencialmente infinita, pero para la experiencia del espacio interior y la intemperie sigue siendo una caja

1 Comparación que hace Gottfried Semper en *Los Prolegómenos a Der Stil* al señalar el modo en que «las dentelladas que da el hambre inducen al individuo puramente físico a eliminarlas para tratar de sobrevivir; del mismo modo que el frío extremo y las incomodidades le empujan a buscar un cobijo» (2014 [1860], p. 271). Si bien estos impulsos son para Semper análogos a los efectos artísticos y «disfrute de lo bello», lo son en una esfera menos sublime.



*El primer edificio, Eugène Viollet-le-Duc.
(L'habitation humaine, 1875)*



*La cabaña primitiva, Marc-Antoine Laugier.
(Essai sur l'architecture, 1753)*

que traspasar, como señala Bruno Zevi al referirse al interés del vacío en la arquitectura.

Las cuatro fachadas de una casa, de una iglesia, de un palacio, por bellas que sean, no constituyen más que la caja en la que está comprendida la joya arquitectónica. Puede estar finamente trabajada, arduamente esculpida, horadada con gusto; puede ser una obra maestra, pero continúa siendo una caja (Zevi, 1981, p. 22).

Como fachada puede ser una cosa del orden de lo estético, pero la protección de la intemperie es anulada de una manera práctica.

La construcción de un interior generalmente responde a una necesidad física y psíquica de protección de la intemperie, de los fenómenos exteriores que por un lado amenazan, y que, por otro seducen; se observa una necesidad contradictoria, imperiosa y muy antigua de contacto con la naturaleza exterior, de disfrute y contemplación.

Es interesante la relación entre naturaleza y arquitectura que se origina en la discordia que se ha enunciado y que se intentará desarrollar, ahora, desde el origen mítico de la arquitectura a través de dos ilustraciones que explican la primera arquitectura en la naturaleza primigenia: la cabaña primitiva de Viollet-le-Duc y la del Abate Marc-Antoine Laugier. En ellas se observan dos maneras de entender y relacionarse con el mundo, contradictorias y complementarias. Se debe aclarar que no se busca sintetizar la idea de la cabaña primitiva, sino más bien, ilustrar con ambas imágenes el concepto que estructura la investigación.

La diferencia existente entre la versión que nos da Laugier de los orígenes y la de Viollet-le-Duc. Este último nos presenta unos hombres que son criaturas embrutecidas, bestiales, apenas reconocibles como humanas; criaturas que se defienden de la violencia de la naturaleza hostil con artificios ineficaces. El hombre primitivo de Laugier, en cambio, se encuentra a gusto en la naturaleza. El arroyo junto al que se asienta fluye mansamente, el prado es verde y suave (Rykwert, 1974, p. 54).

Para Rykwert una de las diferencias más importantes de ambas ilustraciones es el hombre embrutecido defendiéndose de la naturaleza en la imagen de Viollet-le-Duc, y el carácter de noble salvaje —relacionado con la idea Rousseauiana de retorno a la naturaleza— que disfruta de ella en la cabaña de Laugier. Esta diferencia opuesta no es irreconciliable. Se puede entender que los dos tipos de hombres se encuentran en un mismo ser en discordia.

La diferencia más importante que tienen ambas ilustraciones está en que los hombres de la ilustración de Viollet-le-Duc construyen un interior para anular la sensación provocada por la intemperie, en el orden de lo práctico de Valéry y, por otro lado, los personajes de Laugier contemplan y disfrutan de un exterior, en el orden de lo estético.

En la representación de Viollet-le-Duc los árboles son elementos tomados

del medio salvaje, manipulados, se encuentran girados y atados, doblegados, retirados del eje vertical que les impone la naturaleza, aunque estén embutidos en el terreno su eje está distorsionado por la voluntad de los humanos que construyen la choza². Por otro lado, en la ilustración de Laugier los árboles que estructuran la construcción como columnas mantienen la dirección vertical, no han sido forzados a inclinarse, no son el enemigo y construyen la cabaña con sus propias leyes naturales.

La figura humana que domina la escena —volviendo a la cabaña primitiva de Viollet-le-Duc— se afirma en el que pareciera ser el futuro marco de una puerta, se muestra triunfante, orgulloso, detenido en la entrada, invita a entrar al mismo tiempo que impide el paso; dirige la tarea que aún no ha sido acabada, los demás humanos continúan tejiendo la urdimbre como Doxi les había enseñado.

Mientras, los personajes de Laugier —mucho más definidos y caracterizados con cierto aire elegante— contemplan la naturaleza y el artificio: están fuera de una cabaña acabada, pero de límites difusos, disfrutan la relación con el exterior en un estado de naturaleza. El hombre de Viollet-le-Duc espera que terminen la choza para decidir quién queda a salvo de la naturaleza salvaje que los amenaza, la misma que los trazos del dibujo enfatizan como una especie de torbellino vegetal que domina la ilustración. La construcción está inacabada, muestra un proceso, el acto instintivo y planificado de la defensa, de la búsqueda de protección y no de la contemplación como en la ilustración de Laugier.

La de Viollet-le-Duc es una cabaña primitiva en estado de construcción, está sucediendo mientras se observa la imagen de al menos nueve hombres que intentan afanosamente arrancar a la naturaleza de su arbitrariedad. En cambio, en la otra cabaña, paradójicamente más incompleta en sus límites, aparece acabada: los personajes de Laugier pueden disfrutar de ella y toda la naturaleza del alrededor, no existe la batalla campal que representa Viollet-le-Duc, la paz y la armonía dominan la escena, los elementos aparecen ahí para poder disfrutar también de la imagen.

Definitivamente dos formas de entender el mundo, el artificio, y su relación con la naturaleza primigenia. De igual manera, muestran dos conceptos opuestos, complementarios y posibles de ser mezclados en una misma idea, juntas ilustran la idea dialéctica de interior-exterior como naturaleza atrapada. Es como si se intentara atrevidamente encontrar el mundo de Laugier atrapado dentro de la cabaña de Viollet-le-Duc. Por un lado, la protección de la intemperie construyendo un interior, y simultáneamente por otro, la fabricación y disfrute de una experiencia exterior interiorizada. Una experiencia tendencialmente infinita en un interior contenido.

Se verá que esta relación de contrarios es encontrada de diversas maneras en

2 Si se observa la parte posterior del pabellón de los países nórdicos de Sverre Fehn en los jardines de la Bienal de Venecia, es posible ver lo que sucede sobre la cubierta. Los tres árboles que componen el diáfano interior, en el exterior se encuentran atados por una cuerda que dibuja una línea negra horizontal; por el contrario, en el interior crecen verticales, ascienden cómodamente sin ataduras, «naturalmente», entre las esbeltas vigas de la construcción. Dentro no se imagina la pequeña lucha que se desarrolla fuera del edificio para mantener la escena.

los edificios que componen la investigación, por ahora, se complementará la idea dialéctica con dos dibujos de Erik Gunnar Asplund para el proyecto de la Capilla del Bosque en el Cementerio Sur de Estocolmo.

La capilla del maestro sueco contiene simultáneamente ambas maneras de entender el mundo, define una relación con el exterior próximo y con el exterior cósmico, compleja y contradictoria. Ambos dibujos, trazados sin mucho detalle están esbozados con los mismos lápices y sobre el mismo tipo de papel. En ellos se observa cómo Asplund estaba protegiendo el interior, que se observa en contacto directo con el cielo azul, el intradós de la cúpula junto al exterior lejano, al de más allá de los árboles del bosque, el cielo dibujado con líneas oblicuas de color azul. No hay estructura, no hay cubierta, no hay paredes, están el interior y la máxima exterioridad continuos.

En el otro dibujo, el correspondiente a la fachada, ha dibujado el cielo exterior en las mismas líneas oblicuas, ahora perpendiculares a la cubierta, pero en este caso el lápiz escogido es de color verde, el mismo verde del único árbol que completa el dibujo. En este dibujo el exterior de la fachada es la verde vegetación del bosque. Al igual que en la ilustración de Viollet-le-Duc, en el dibujo de Asplund destaca un hombre cerca de la entrada.

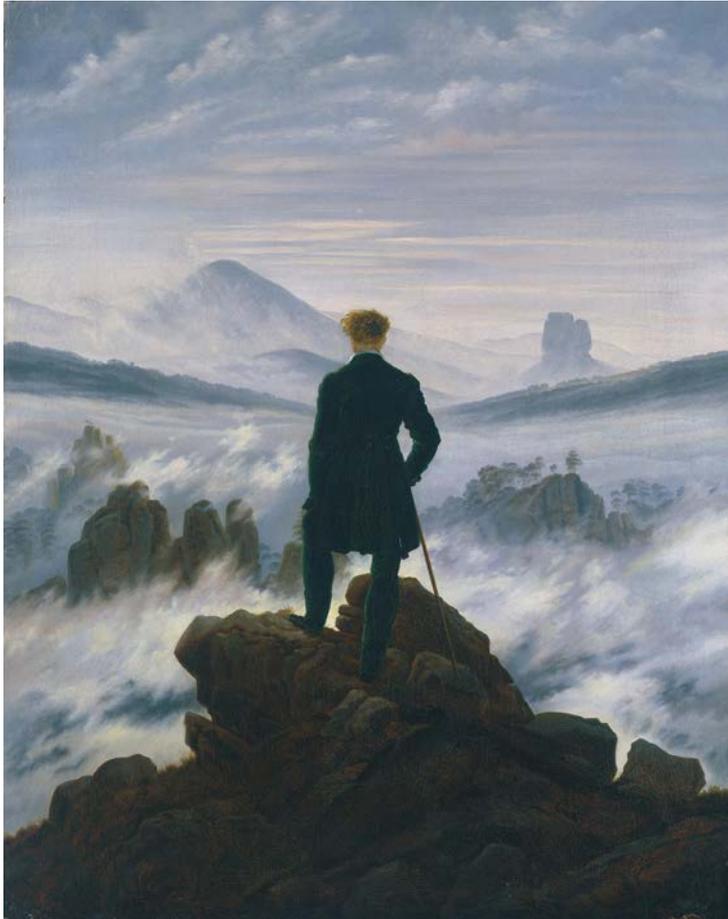
En los dibujos de Asplund se observa, por un lado, la construcción de un interior, un techo en el orden de lo práctico de Valéry, y por otro, la experiencia de un exterior en el orden de lo estético, un interior-exterior. Erik Gunnar Asplund no ha dibujado una sola línea de la caja con la que construye el intradós de la cúpula en el dibujo de la derecha, sin embargo, la relación contrastada sólo se entiende al lado del dibujo opuesto: el bosque y el techo que la oculta.



Techo exterior de la *Capilla del Bosque*, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)



Cúpula interior de la *Capilla del Bosque*, Erik Gunnar Asplund
(fotografía del dibujo original, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)



El vagabundo sobre el mar de niebla, Caspar David Friedrich, 1818.
(Hamburger Kunsthalle)

LA CONDICIÓN EXTERIOR EN INTERIORES RELATIVOS

Fue precisamente visitando San Andrés de Mantua cuando tuve, por vez primera, la sensación de esa correspondencia que existe entre el tiempo en su doble sentido, atmosférico y cronológico, y la arquitectura; veía la niebla penetrar en la basílica tal como a menudo gustaba de observarla en la Galería de Milán, como algo imprevisible, que modifica y altera, como luz y sombra, como las piedras pulidas y gastadas por los pies y manos de generaciones de hombres.

Si entráis en San Andrés de Mantua, veréis que nunca ha existido un espacio tan parecido al campo, al bajo del Po más exactamente, como este espacio medido y ríguoso, sobre todo en los días de niebla, cuando ésta penetra en el templo.

Aldo Rossi, 1998.

ÍNTIMA INTEMPERIE

La niebla que advirtió Aldo Rossi en la basílica San Andrés de Mantua, es un fenómeno meteorológico —pequeñas gotas de agua en suspensión—, un elemento del exterior, tiempo atmosférico que modifica la Iglesia de Leon Battista Alberti transformando el interior en algo completamente distinto, distinto de lo que estaba afuera y de lo que estaba dentro antes que el fenómeno atmosférico penetrara la iglesia y fuera advertido por Rossi, evocándole otro exterior: el campo, el bajo del Po en la Lombardía italiana. La evocación es lo que le confiere al interior-exterior, encontrado por Rossi, el carácter autobiográfico y refuerza la condición exterior de la experiencia sedimentada por la memoria. Rossi descubre un espacio que sorprende con una traducción de los fenómenos exteriores en un interior clásico de Alberti.

Las nieblas del valle colman la cavidad formada entre las montañas. El personaje de la pintura de Caspar David Friedrich las observa como un mar, o como un techo, desde lo alto. Dentro del fenómeno, la nube baja estratiforme originada en la combinación de humedad y frío impide la vista más lejana alterando la dimensión del espacio en la experiencia de quien se encuentre en el valle. La niebla puede ser interpretada como parte de un inventario de cosas de la naturaleza y también como esencia vital del exterior, imprevisible, que además de evocar, corroe y desgasta. La niebla es simultáneamente tiempo atmosférico y tiempo cronológico.

Para Aldo Rossi el tiempo se fija en la arquitectura como una especie de testimonio silencioso, una imagen evocadora de una batalla entre naturaleza y artefacto donde descubre *«la libertad de la construcción inacabada, del palacio abandonado, de la aldea olvidada en los montes, y el material que se deforma*



Habitación abierta *Politigården* Hack Kampmann y Aage Rafn, 1924
(*Det Kgl. Biblioteks billedsamling*)



Habitación abierta *Politigården*, fotografía de 1930
(museum.belsingborg.se)

con el tiempo» (Rossi, 1998, p. 69), el espléndido desastre que arraiga en las cosas se advierte también en la habitación abierta del *Politigården* en Copenhague. El tiempo atmosférico como fenómeno natural atrapado.

La habitación que revelan las fotografías se encuentra en el eje axial del proyecto, después del patio circular, desde el que se vislumbra parte del interior de la habitación: entre un espacio ajustado y sombrío aparece la colosal escultura —de al menos 4 metros de altura— de Einar Utzon-Frank bañada de la luz nórdica que atraviesa por la perforación rectangular del techo. La fenestración consigue atrapar los fenómenos atmosféricos exteriores, el frío y la lluvia se cuegan por el techo transformando la condición interior de la habitación.

En la fotografía de la derecha una niña está parada sobre una de las ocho inmensas formas cilíndricas que colman el espacio. Las columnas corintias crean un efecto sobrecogedor, «*un templo dedicado a la 'gran arquitectura' o, más bien, a los efectos arquitectónicos grandiosos*» dirá Rasmussen en *La experiencia de la arquitectura* (2004 [1957], p. 68). Es interesante cómo la posición que ocupa la niña en el espacio es similar a la del personaje de la pintura de Caspar David Friedrich, vestidos con un abrigo oscuro contemplan, desde un lugar sobre un elemento estereotómico los fenómenos atmosféricos que la cavidad contiene.

En ambas fotografías del edificio el suelo bajo la abertura muestra el paso del tiempo, el desgaste. Una lustrosa patina verde —como la que se observa en las tumbas del Cementerio del Bosque— reviste la concavidad del pavimento justo bajo la abertura. La acumulación del agua de la lluvia y la condición atmosférica de la habitación favorece la supervivencia del musgo en la irregular superficie.

Según Aage Rafn, cuando proyectó el patio cuadrado siguió con bastante fidelidad un proyecto sin terminar de Andrea Palladio de 1560, «*en la forma principal del patio pequeño, seguí, con bastante fidelidad, el proyecto de Palladio para Santa Maria della Carita, en Venecia*» (Rafn, citado en Jørgensen, 1983, p. 72), proyecto que a su vez se inspiraba en la domus romana ampliamente estudiada por Palladio. Al comparar los dos espacios, es revelador ver el espacio de Rafn no como una interpretación del de Palladio, sino como una repetición puesta dentro de la caja trapezoidal del edificio danés.

Entre las columnas clásicas de la fotografía de la derecha aparece un vano rectangular a poca distancia del suelo, la ventana cerrada revela una habitación contigua y permite medir el espacio. El elemento transforma la pared interna que ahora se podría entender como fachada.

En el edificio danés se halla toda la espléndida duración del tiempo atmosférico en un interior cerrado y contrastado, una naturaleza mucho más intensa, amplificada en un monumental y clásico *atrium* romano repetido por Aage Rafn en Copenhague, una arquitectura inmutable y sin embargo desgastada como si estuviera inacabada. Una íntima intemperie donde es posible acercarse a lo descrito por Aldo Rossi en su *Autobiografía Científica*. Un orden riguroso modificado.

TIEMPO ATMOSFÉRICO PROGRAMADO

El tiempo atmosférico dentro de una habitación insiste en su condición de fenómeno imprevisible, aún cuando sea posible anticipar sus amenazas por el tamaño de la abertura en la cubierta. La naturaleza imprevisible del tiempo se manifiesta como sorpresa, promesa o decepción.

Por un lado, la instalación del artista islandés Olafur Eliasson *The mediated motion*, en *Kunsthaus Bregenz* de Austria en 2001 y por otro, el paisaje de nubes *Cloudscapes* de Tetsuo Kondo contenidas en el *Arsenale* de la Bienal de Venecia de 2010.

Ambas instalaciones artísticas tienen la particularidad de incorporar dos fenómenos atmosféricos del tiempo en espacios expositivos interiores transformándolos por un tiempo programado. Olafur Eliasson, ha manipulado el interior de los museos en varias oportunidades utilizando materiales del paisaje y tiempo atmosférico, de una manera distinta a lo observado por Rossi en el edificio de Alberti donde la niebla que entra a la iglesia es un fenómeno propio del clima de la ciudad, en cambio, Eliasson falsifica un clima extraño a la ciudad de la instalación, con paisajes trasplantados, creando una extraña sensación exterior en sus intervenciones. Para Eliasson el tiempo atmosférico extraño, puede hacer colapsar una ciudad, también resulta estimulante y subversivo como cuando programó en 2003 la puesta de sol en el interior de la sala de turbinas del *Tate Modern* de Londres —una ciudad que se caracteriza justamente por tener muy pocos días de sol— en *The Weather Project*. Durante junio del 2019 preparó también para el *Tate Modern* un túnel de niebla y un arcoíris en el interior del museo londinense. Las instalaciones de Eliasson contienen fenómenos programados, el túnel de niebla estuvo ahí los días que duró la exposición.

En la memoria de *Cloudscapes*, el proyecto de los arquitectos Transsolar y Tetsuo Kondo (2010), se lee «*que los visitantes pueden experimentar una verdadera nube flotando en el centro del Arsenale, desde abajo, desde dentro y desde arriba. Los visitantes encuentran un paseo que se asemeja a la experiencia normal de caminar por un jardín. El camino serpentea a través del paisaje nuboso que aparece y desaparece*»³.

La nube de la intervención puede ser real sózlo si la entendemos como inventario de cosas de la naturaleza, algo que podría estar en una especie de gabinete de las curiosidades, sin embargo, si se atiende a la condición de fuerza vital de los fenómenos de la naturaleza exterior, la programación de la intervención relativiza la expresión, falsificándola. En ningún caso esto significa que la experiencia no pueda ser exterior, en efecto, posiblemente lo es.

En ambas fotografías se distingue la estructura del contenedor, lo inmutable. Son paisajes contenidos que no quieren escapar a la condición interior.

3 Texto original en inglés: where visitors can experience a real cloud from below, within, and above floating in the center of the Arsenale. Visitors find a path that is akin the normal experience of walking through a garden. The path winds through *Cloudscapes* appearing and disappearing. Kondo, T. (2010). *Cloudscapes*. Revisado en: www.tetsuokondo.jp



The mediated motion. Olafur Eliasson, Kunsthau Bregenz 2001.
(Fotografía de Markus Tretter)



Cloudscapes. Tetsuo Kondo, *Arsenale* de la Bienal de Venecia 2010.
(Fotografía Tetsuo Kondo Architects)

La tecnología fabrica el fenómeno atmosférico, es ciencia física, por tanto, en cierto sentido el elemento principal de la muestra es real: partículas de agua en suspensión. Ambas instalaciones requieren la presencia del público para completarse: el tiempo de la experiencia, fuerza vital. Olafur Eliasson lo declara con sendas cartas enviadas a los visitantes a poco menos de un mes de la inauguración, invitándolos a completar la exposición con su desplazamiento.

Sois vosotros y vuestras expectativas —vuestro viaje hacia y a través de la exposición— lo que crea la muestra. En otras palabras, esta muestra depende de vuestro desplazamiento y compromiso para que «sea mediada»; para que pase a estar organizada en experiencias (Eliasson, 2009, p. 223).

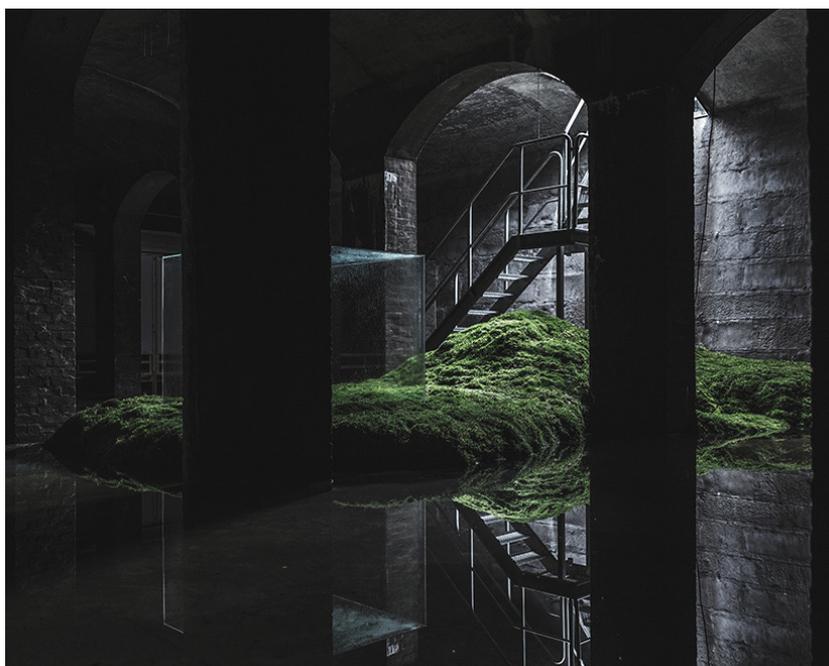
Sin embargo, observando las fotografías vemos que no es suficiente sólo con la presencia humana, es necesario que el desplazamiento sea encausado por un paseo o sendero trazado meticulosamente por los autores de ambos proyectos. Dos pasarelas elevadas y sinuosas cuelgan en el interior, los visitantes se desplazan entre la niebla sobre el suelo del contenedor inmutable de la muestra.

La abolición de toda forma regular y rectilínea en los paseos es uno de los postulados del estilo paisajista. [...] En el jardín paisajista, por tanto, los paseos y los senderos responden a un criterio orgánico que debe expresar una estrecha cooperación entre la voluntad humana y las condiciones naturales. Todos ellos tienen la función de conducir al visitante a través de los diversos escenarios (Fariello, 2004, p. 259-260).

Los primeros arquitectos del paisaje del siglo XVIII intentaron proyectar con los elementos de la naturaleza representaciones de las pinturas paisajistas que los inspiraban. Francesco Fariello (2004 [1967]) retoma en *La arquitectura de los jardines* a Thomas Whately, quien enumeró y señaló las características principales de los que define como elementos del paisaje: el terreno, el arbolado, el agua, las rocas, los edificios, por último, los paseos introducidos por el hombre en el jardín. La deriva principalmente visual del pintoresquismo limitaba a elementos pictóricos como señala Iñaki Ábalos (2008) en el Vol. 2 del *Atlas Pintoresco* «*La ausencia de otros criterios que no sean los pictóricos muestra por sí sola la influencia decisiva que en el éxito del jardín inglés tuvo la moda de la pintura de paisajes*» (p. 17).

El inventario de elementos del paisaje que enumera el texto a modo de «cosas», puede ser ensanchada agregando el tiempo como fenómeno atmosférico. Las instalaciones fabrican la experiencia del paisaje usando el tiempo atmosférico —nubes y niebla— como un elemento más, entre el que los visitantes se mueven en un paseo pintoresco programado en el interior. La naturaleza como proyecto paisajista y el tiempo en su doble condición —atmosférica y cronológica— como contenido de las instalaciones contemporáneas.

Las instalaciones contemporáneas le han quitado —en la manipulación— al tiempo atmosférico, su cualidad principal: la imprevisibilidad.



Cisternerne, Hiroshi Sambuichi, 2017.
(Fotografía de Rasmus Hjortshøj)

NATURALEZA ATRAPADA

El arquitecto japonés Hiroshi Sambuichi transformó el interior de la *Cisternerne* en Copenhague durante el 2017, el horario de apertura de la instalación variaba de acuerdo con la cantidad de luz que la duración del día permitía. «*Sambuichi utiliza los detalles y fenómenos naturales de la Tierra como materiales de construcción*»⁴ (Jensen, 2017, s/p). Los visitantes de la instalación de Sambuichi también se mueven alternadamente entre la superficie inundada y un paseo construido con madera de cedro importada de Japón por maestros también japoneses. En la instalación se encuentra otro exterior contenido, en referencia al paisaje japonés de la isla *Miyajima*.

Durante todo un año, Sambuichi examinó las profundidades de la *Cisternerne* y estudió la expresión cambiante de *Søndermark*. Las numerosas investigaciones dieron como resultado una maravillosa instalación, en la que se permitió que la naturaleza volviera a llenar las cisternas de agua, se dejó entrar la luz del día y las plantas crecieron en un clima especial, saturado de CO₂. Los visitantes cruzaron el agua en una interpretación del santuario japonés de Itsukushima en la isla de Miyajima⁵ (Sambuichi, 2017-2018, s/p).

La *Cisternerne* es un enorme depósito de agua construido frente al Palacio de Frederiksberg de Copenhague en 1853, funcionó como tal hasta 1933 y fue convertido en 1996 en espacio expositivo «*con una humedad constante cercana al 100%, una temperatura fresca con un valor medio en torno a los 8,8°C y una concentración extrañamente alta de CO₂ (unas 4.000 ppm: diez veces superior a las 400 ppm sobre el suelo)*»⁶ (Jensen, 2017, s/p), el interior tiene una particular condición atmosférica aprovechada por la instalación para programar la experiencia dentro del depósito de agua. En la fotografía el musgo crece dentro de la estructura, entre el paseo, el agua y la iluminación natural.

La experiencia de la *Cisternerne* es similar a la que se descubre de manera imprevista en el interior del edificio de Hack Kampman y Aage Rafn un día de lluvia: la luz cenital, el agua, el musgo. La condición atmosférica atrapada en un interior.

4 Texto original en inglés: Sambuichi utilises the details and natural phenomena of the Earth as building materials (Jensen, 2017 s/p)..

5 Texto original en danés: Gennem et helt år granskede Sambuichi Cisternerne's dyb og undersøgte Søndermarkens skiftende udtryk. De talrige undersøgelser mandede ud i en forunderlig totalinstallation, hvor naturen igen fik lov at fylde vand i Cisternerne, dagslyset blev lukket ind, og planter groede i det særlige, CO₂-mættede klima. Som besøgende vandrede man over vandet på en fortolkning af den japanske Itsukushima helligdom på øen Miyajima. Revisado en: <https://cisternerne.dk/en/exhibition/hiros-hi-sambuichi>

6 Texto original en inglés: With a constant humidity of close to 100 per cent, a cool temperature with a mean value around 8.8°C and a strangely high concentration of CO₂ (about 4,000 ppm: ten times higher than the 400 ppm above ground). Revisado en: <https://www.wallpaper.com/architecture/the-water-sambuichi-goes-underground-in-frederiksberg>.

UN INTERIOR MODIFICADO

El concepto interior-exterior describe algo más que la relación entre dos ámbitos contradictorios. La línea de guion se usa como signo de unión entre las dos palabras, y tal como señala la definición semántica para compuestos ocasionales: el segundo concepto, opuesto al primero, actúa como transformador, formando un nuevo concepto unitario —interior-exterior— modificando al primer término (DPD - RAE, 2005). Jacques Lacan inventó un concepto para aproximarse a la idea contraria de interior-exterior donde la palabra intimidad es alterada. El término *extimidad* era para Lacan: «*lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera*» (Lacan, 2008, p. 246). Se entenderá el concepto interior-exterior en la arquitectura, inequívocamente como uno que define un espacio interior modificado por fenómenos o ámbitos exteriores.

Es un error eludir la complejidad simplificando el concepto de interior-exterior, interpretándolo de manera unívoca, por ejemplo, solo como fenómeno natural atrapado en el interior de los edificios. Se precisa descomponerlo y entender su heterogeneidad. Se intentará responder qué se entiende por exterior en la arquitectura, para luego acercarse a la diversa manera de interiorizar el exterior en los edificios.

El observatorio desde el que se propone estudiar los interiores requiere una mirada desprejuiciada, porque de otra manera costará entender que un espacio interior completamente cerrado también pueda considerarse como interior-exterior. Por ejemplo, una bóveda pintada de azul añil, donde ni una sola ventana deja entrar algún fenómeno natural; o también, una actividad de la calle convencionalmente exterior programada en una habitación común relativizando su condición.

Habitualmente se interpreta el exterior espacialmente, como lo que está por la parte de fuera de cualquier cosa, desde su superficie externa —última capa que protege y primera que esconde— hasta el espacio que la rodea. En arquitectura se podría pensar en el exterior como lo que está fuera de cualquier edificio. Existe una inclinación a entender lo que está fuera como naturaleza, opuesta a la arquitectura y el artificio. La «*relación dialéctica entre naturaleza y artificio heredada de la modernidad*» (Ábalos, 2009, p. 7), la naturaleza como antagonista que define Le Corbusier.

Hemos nacido en el seno de la naturaleza. Antagonista, hostil a nuestras iniciativas, indiferente incluso, totalmente concentrada en sus propios acontecimientos, que no son sino borrascas, tempestades, desierto ardiente, noche y día, verano e invierno; destruye implacablemente nuestro trabajo, a cada hora, a cada día, a cada minuto; absorbe. No hay descanso ni tregua para su voracidad; ningún privilegio le está concebido a nadie. Nos ponemos en pie contra ella, para escapar a su acoso, tratando de refrenarla, intentando dominarla. Si ella es el universo, desde siempre nosotros también hemos querido crear nuestro universo. Y lo defendemos. Es nuestra labor cotidiana (Le Corbusier citado en Quetglas, 2009, p. 482-483).

En el origen mitológico de la arquitectura, lo que está fuera es el mundo de los fenómenos naturales, fuera de la cabaña primitiva domina la desbordante naturaleza con sus manifestaciones inalcanzables. Es bastante aceptada la idea de que la naturaleza es una construcción cultural y que varía histórica y también etnológicamente. Sin embargo, la tradición occidental moderna tiene una relación de contrarios con la naturaleza, humanos y no-humanos. El artificio por un lado y la naturaleza por el otro, por el exterior.

El antropólogo británico Roy Ellen (2001) supone que bajo cada modelo de naturaleza existen tres ejes cognitivos que nos permiten interpretar la naturaleza, cuyas distintas configuraciones variarán culturalmente —en la concepción occidental de naturaleza se acercarán a la simetría—. Primero, inductivamente, como *cosas* que forman parte de la naturaleza; segundo, definida *espacialmente* como el espacio que no es humano, como naturaleza salvaje, selva, montañas, etcétera; y por último de manera *esencialista* como fuerza exógena, energía vital fuera del control de los humanos.

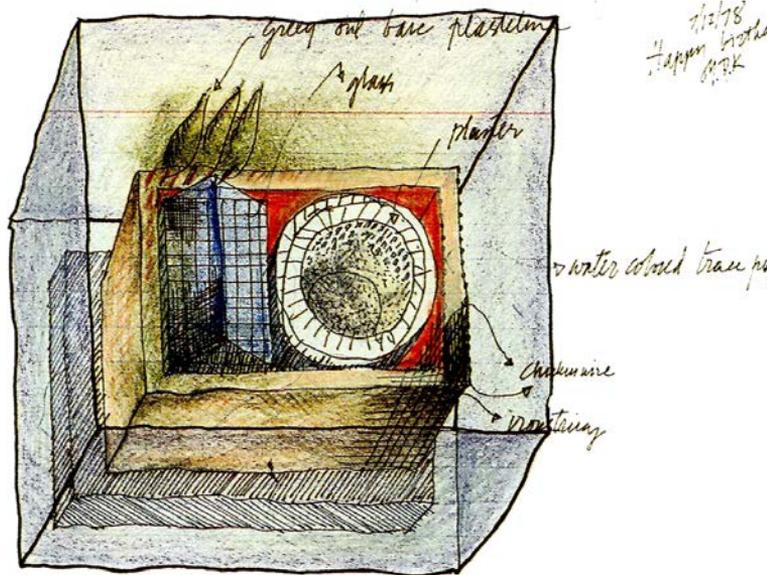
En arquitectura es posible señalar cuatro maneras de entender el exterior, cuya interiorización simultánea variará en cada uno de los interiores que componen la tesis. El modelo de Ellen puede aplicarse para explicar la condición exterior, ampliando las categorías y agregando al modelo un cuarto eje compuesto por las actividades exteriores, para interpretar el exterior más allá de la delimitación espacial y la naturaleza en los siguientes ejes cognitivos.

1. Espacialmente: desde el objeto construido es posible enumerar de manera sencilla y ascendente, esferas espaciales de exterioridad, tales como la fachada, el patio, la calle, la ciudad, la naturaleza, el infinito y el universo. La primera parte del cortometraje documental *Powers of Ten* (1977), de Charles & Ray Eames, donde el encuadre va alejándose exponencialmente desde la escena doméstica hasta el infinito ilustrando la interpretación espacial del exterior. La segunda parte del corto —interesa menos por su carácter intra— incluye una reducción hasta las partículas moleculares del hombre descansando sobre el césped. «*La naturaleza se visualizaba de una forma inconmensurablemente ampliada e inconmensurablemente reducida*» aclara Philip Ursprung (2007) al explicar el significado del término naturaleza para el siglo XX con el corto de los Eames.

2. Inventario de cosas: son las contenidas en las esferas de exterioridad, posibles de enumerar y coleccionar a modo de gabinete de las curiosidades. Nubes, niebla, árboles, plantas, aire, viento, tierra, ríos, mares, agua, astros, vegetación, olas, noche, partículas de agua, lluvia, estrellas, rocas, bosque, especies naturales, cosas de la ciudad, torres, casas, estanques, embarcaciones, etcétera.

Desde el proyecto es importante la interpretación como *cosas* del exterior de la manera en que lo era para la teoría pintoresca que clasificaba así los materiales para producir la experiencia en los jardines ingleses. En el dibujo para el proyecto *Hotel en Berlín*, Oswald Mathias Ungers clasifica las cosas de la ciudad, como cosas del exterior descontextualizadas, reunidas y contenidas dentro del recinto del proyecto, que a su vez aparece dentro un cubo virtual.

3. Fuerza externa esencialista: vitalidad, movimiento, sonidos (proto



Hotel en Berlin, Oswald Mathias Ungers
 (OM Ungers: works and projects 1991-1998, 2002)

naturaleza); fenómenos: astronómicos, atmosféricos, geológicos, biológicos, hidrológicos, tiempo, cambios, movimientos, vida y muerte, ciclos, retorno, estaciones.

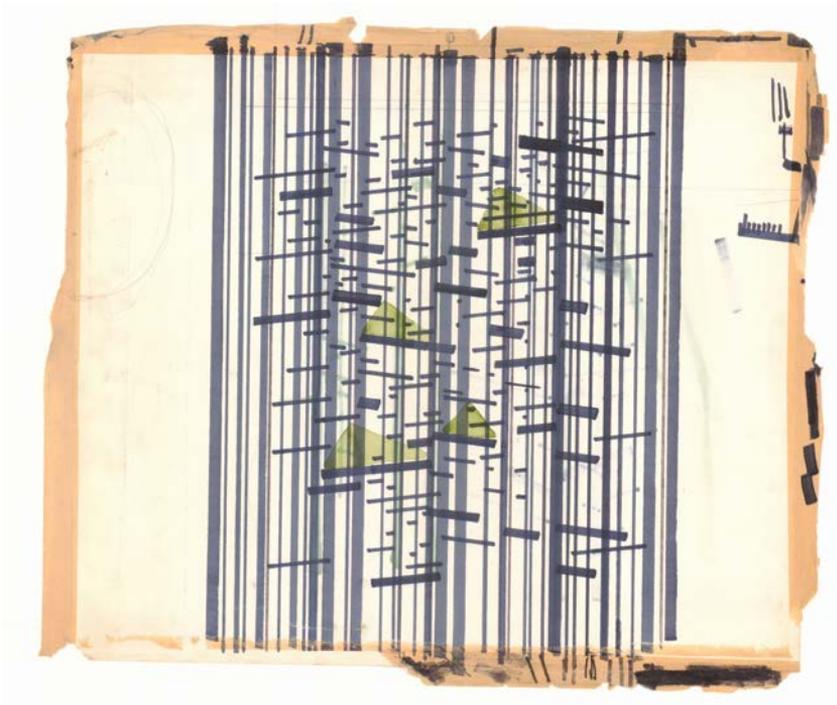
4. Actividades comunes: que como individuos realizamos fuera y no dentro, o que se han realizado fuera antes de ser interiorizadas por la necesidad de cubrición, como señaló Louis Kahn «*La calle es una habitación comunitaria. La casa de reuniones es una habitación comunitaria bajo una cubierta. Parece como si una derivase naturalmente de la otra*» (2003, p. 276) donde la condición exterior tiene relación con las actividades comunes.

Por todo lo anterior, se entenderá como interpretaciones del exterior: desde el concepto abstracto y figurativo del universo; la naturaleza, sus cosas y la fuerza de sus fenómenos atmosféricos; la ciudad con sus elementos y manifestaciones comunes.

ATRAPAR, REPRESENTAR, EVOCAR Y PROGRAMAR

Atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexo natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad; volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto (Worringer, 1983, p. 94).

La teoría de Wilhelm Worringer en *Abstracción y Naturaleza* (1983) indaga en el origen psíquico del anhelo de poseer los fenómenos exteriores, a veces producidos como pura imitación y otras como una abstracción más enrevesada, dependiendo del estado de ánimo de un determinado pueblo. Para los propósitos del estudio es suficiente caracterizar el punto de partida de la teoría de Worringer que comprende los supuestos psíquicos que incentivan el afán de abstracción. Si bien es una teoría que se preocupa principalmente del arte figurativo, incluso considera la supresión de la representación espacial como imperativo del afán de abstracción (Worringer, 1983 [1908]), es posible llevar el concepto de *agorafobia espiritual* al campo de la delimitación del espacio, encontrándose una especie de afán de interiorización: arrancando del caos los fenómenos del exterior, atrapándolos en una ley geométrica abstracta. El papel tapiz con líneas negras, verticales, oblicuas y triangulares planos verdes, diseñado por el arquitecto danés Arne Jacobsen podría ilustrar el afán de abstracción en una superficie bidimensional.



Papel tapiz con líneas verticales y oblicuas con hojas verdes, Arne Jacobsen.
(*Danmarks Kunstabibliotek*)

La manera de interiorizar el exterior y sus distintas interpretaciones clasificadas se entenderá asociada a los verbos precisos: atrapar, representar, evocar y programar.

Etimológicamente el verbo atrapar deriva del francés *trappe* “trampa”. Atrapar significa coger algo que es esquivo y ofrece dificultad (RAE, s.f.), por tanto, de la definición podemos entender que se atrapa algo que huye quizás por medio de un engaño, una trampa. Conceptualmente es posible llevar esto a la arquitectura interior, en cuanto logra atrapar por medio de artilugios algo de los fenómenos naturales del exterior.

La naturaleza atrapada se refiere a una naturaleza que huye esquivando y descontrolada por fuera de los edificios rozando su superficie y el esfuerzo de la arquitectura por lograr tomar para su intimidad algo de ella, atrapándola, para luego doblegarla. Una cosa que tiene que ver con entrañas más que con superficies.

El exterior siempre ha sido representado en el interior de los edificios: el mundo celestial de los dioses, el universo, el firmamento, paisajes naturales y sus fenómenos; la manera de fabricarlo es variada, el efecto también, existen diversas combinaciones encontradas en los interiores estudiados. El mayor grado de abstracción será determinante en la interpretación del resultado. Representar, según su definición es una acción, que consigue a través de efectos sustituir una realidad. Los proyectos representan un exterior, transformando así la condición interior del espacio.

El verbo evocar del latín *evocāre*, implica siempre un ejercicio de memoria. Según la definición puede ser producido por la voluntad de recordar, «traer algo o a alguien a la memoria»; y también sugerido por una cosa que consigue «traer algo a la imaginación por asociación de ideas» (RAE, s.f.). En el interior, es posible recordar un exterior, muchas veces por lo que sugieren las cosas y el valor de los límites interiores, con relación a una experiencia idealizada como la de la tienda de campaña o a un recuerdo insertado como la noche de otoño de Asplund que llega a través de Aalto.

Cuando se programa una actividad exterior dentro de los edificios, el espacio cambia su carácter privado y cerrado. Existe una relación directa entre cierta arquitectura indeterminada y las actividades del espacio exterior común. Existen algunas tipologías arquitectónicas que evidentemente devienen de una actividad común que se realizaba en el exterior. En el catálogo *Historia de las tipologías arquitectónicas* de Nikolaus Pevsner (1980), se encuentran, por ejemplo, los mercados y las bolsas de intercambio comercial. Ambas tipologías tienen una intensa vocación de exterior.

Más allá de la naturaleza atrapada que define una íntima intemperie, el exterior y sus fenómenos ha sido imitado, representado, atrapado, evocado, rememorado y programado en el interior de la arquitectura.

MAPA 01
RECINTOS VERTICALES





Teatro Skandia, Estocolmo
Ex Sede Seguro Social, Estocolmo

Banco Nacional de Dinamarca, Copenhague
Jefatura de Policía, Copenhague

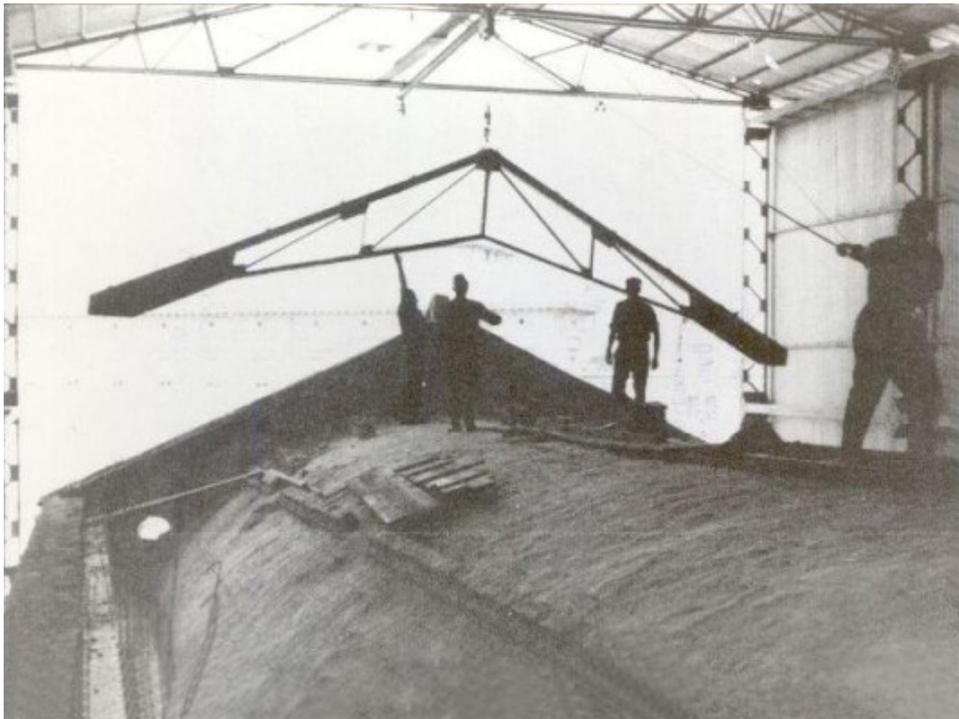
Casa de radiodifusión, Berlín

Biblioteca Regional, Karlsruhe

Capilla de la Arena, Padua

Panteón, Roma

Palacio Carlos V, Granada



Sustitución de la cubierta, Capilla de la Arena de Padua 1962-1963.
(studioromaro.it)

EL ANFITEATRO, LA FIESTA Y EL FIRMAMENTO

Capilla de la Arena de Padua, 1303.

En la fotografía, cuatro personas paradas sobre el lomo de una estructura convexa, ayudados de un sistema de riel central en el techo de una segunda estructura —construida de manera temporal con barras metálicas— están instalando una de las cerchas de acero que reemplazarán las pesadas estructuras de madera que descansaron sobre la bóveda de cañón del edificio. Los nuevos elementos estructurales se apoyarán, ahora, sobre los muros perimetrales liberando a la bóveda que construye el espacio interior de la transmisión de las cargas de la cubierta.

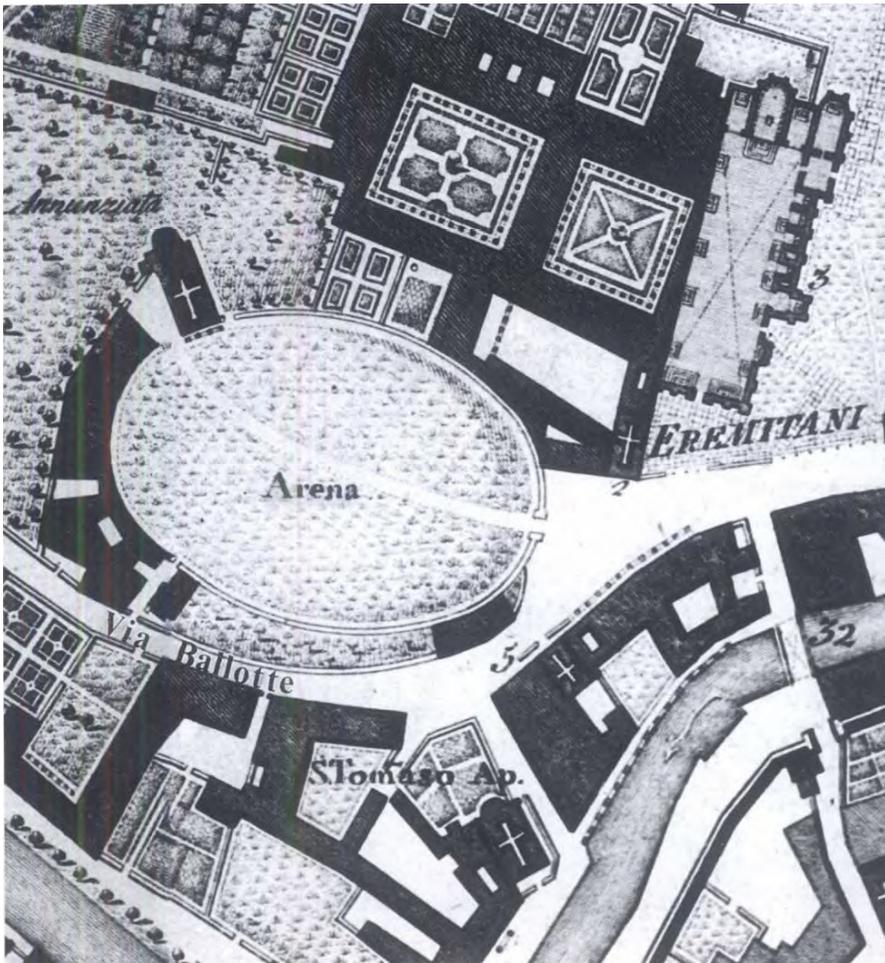
En 1962 el ayuntamiento italiano de Padua encargó a un grupo de profesionales encabezados por el ingeniero Giorgio Fabbri Colabich los estudios para la sustitución del pesado techo de madera de la Capilla de la Arena de Padua (Stievano, 2015), el Ministerio de Educación decantó por la solución metálica por sobre la opción de hormigón armado y en el verano de ese año se construyó la estructura temporal que cubre la escena de la fotografía. Estructura que permitió la instalación de las nuevas cerchas y protegió la estructura y los célebres frescos de Giotto de las inclemencias del clima mientras duró la sustitución de la cubierta.

La fotografía está tomada desde el fondo de la capilla, entre ambos techos, desde el lado opuesto de una gran fuente de luz. El efecto a contraluz de la imagen destaca y unifica lo que queda dentro, bajo la estructura temporal, y no permite distinguir claramente el exterior del recinto urbano desde donde proviene la luz. El exterior lo construye el muro del antiguo anfiteatro de Padua, límite sobre el que se construyó en el año 1303 el muro de acceso a la capilla, cuyo remate a dos aguas se observa en la imagen, justo debajo de la estrenada cercha de acero.

La sustitución de la estructura de la cubierta, ahora desplazando sus cargas a los muros perimetrales, enfatiza la condición contrastada de la cavidad interior y de la arquitectura que la contiene y separa del exterior, destacando el carácter escenográfico del interior de la capilla, cuya relación con el exterior existe en la complejidad de las vicisitudes de la ciudad. Las ruinas de un anfiteatro contienen una fiesta pública que luego es interiorizada en una habitación contigua.

La contingencia de las obras de reparación permite observar el espacio ampliado que separa la forma arqueada de la bóveda de cañón del techo triangular (mientras se instala) que caerá a dos aguas y se podrá ver desde las construcciones altas de la ciudad. La singular toma pone al observador dentro del espacio oculto del edificio, como si se tratase de la parte posterior de un teatro, inaccesible para quienes disfrutaban la representación en el interior.

La Capilla de la Arena fue construida entre 1303 y 1305 por el noble paduano Enrico Scrovegni, quien luego de comprar en 1300 los terrenos que contenían los muros del antiguo anfiteatro romano de la ciudad construye, además de la capilla, un palacio. Todo el proyecto del conjunto tributaba a la



Detalle del Mapa de Padua, Giovanni Valle, 1784.
(*Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, 2008)

Arena, por un lado, formalmente, siguiendo rigurosamente la línea del límite circular y construyendo los edificios hacia fuera, como se observa en el plano de la ciudad de Giovanni Valle de 1794; y también programáticamente. Los nuevos edificios se abrían al espacio urbano de la Arena en relación directa.

Para acceder al interior de la capilla y contemplar los frescos encargados a Giotto, primero había que entrar al interior de la Arena y contemplar el recorte ovalado del cielo mediterráneo. Es interesante esta sucesión de espacios, ambos interiores, ambos relativizados en su condición, uno por contener de noche y a simple vista, el recorrido de las estrellas y de día, las nubes desplazándose. Y el segundo, por la representación del firmamento en el cielo de la habitación, que como sugieren algunos historiadores del arte, podría ser la representación de ese mismo trozo de cielo recortado por el anfiteatro que se contemplaba antes de entrar en la capilla.

El anfiteatro romano no era construido con una elipse geométrica, sino con círculos (Giedion, 1975), una serie de segmentos circulares de diámetros variables definen los límites murarios. Los que aún quedan en pie en la ciudad italiana de Padua, encierran parcialmente un jardín. El recinto urbano era similar al ilustrado por Massimo Scolari en la pintura del mismo nombre de 1979, el muro y una serie de puertas abiertas relacionan el interior del recinto cuadrado de Scolari con habitaciones bajo sencillas cubiertas que caen a dos aguas.

El recinto delimita la dimensión horizontal y se proyecta en la dirección vertical, esta última, opuesta a la manera de desplazarnos, pegados al suelo, presionados por la gravedad. Dentro del recinto, ocultos y protegidos en la dimensión horizontal se da la condición necesaria para la construcción de un lugar íntimo y descubierto.

Quando estamos sobre el suelo firme el movimiento de los miembros consigue desplazar totalmente nuestro cuerpo, buscando apoyo en la estabilidad del suelo. Gracias al movimiento de nuestro cuerpo, nuestra mirada binocular llega a alcanzar el gran campo visual. [...] Tenemos que ver el espacio del andar como una ampliación del espacio de acción y el campo visual como el lugar donde se desarrolla completamente nuestro espacio del andar (Van Der Laan, 2015 p. 41).

El espacio de la experiencia que describe el abate Hans Van der Laan en el libro *El espacio arquitectónico* se encuentra contenido en el recinto, el de nuestros movimientos y eventualmente el reclamado por el campo visual. Los muros del recinto con la altura adecuada logran enclaustrar a cielo abierto, ocultando su exterior inmediato, eliminando parte del campo visual de quien entre, descontextualizando el recorrido espacial. En los anfiteatros romanos la descontextualización era total, sus interiores temporalmente se convertían en otros mundos, dentro, cabían desde luchas de bestias exóticas hasta batallas navales. La representación debía hacer olvidar a los espectadores, la ciudad y la época que dejaban atrás, al atravesar el muro y entrar en el contenedor que recortaba un enorme trozo circular del cielo que cubría la ciudad.

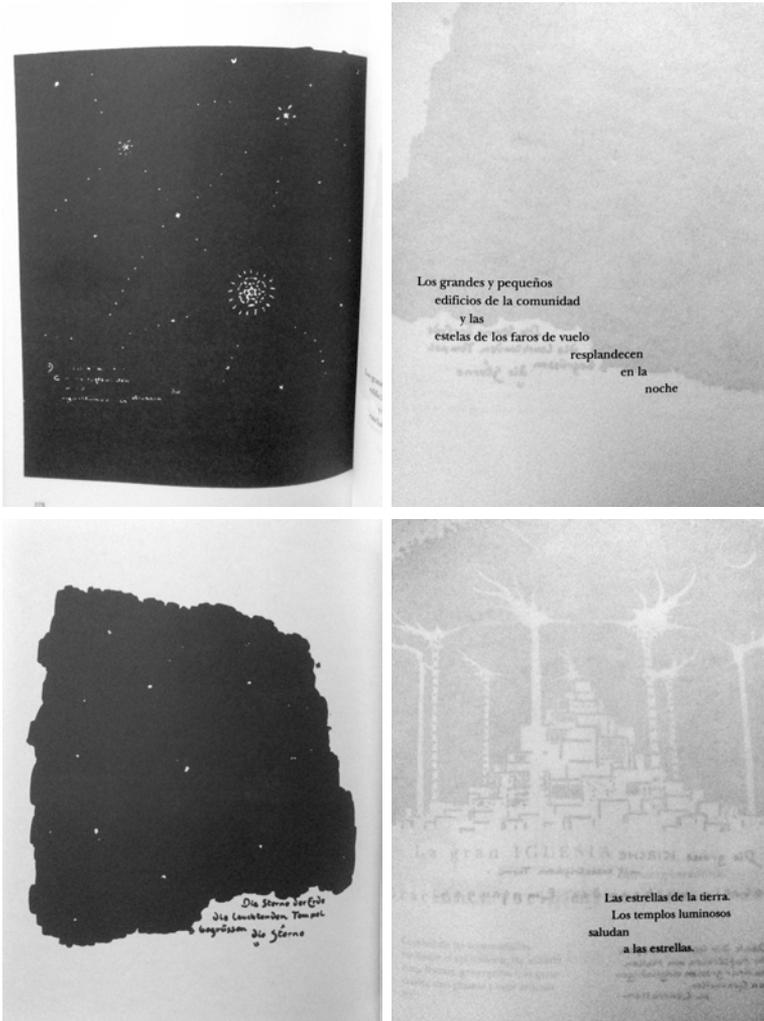


Ilustración del firmamento, Bruno Taut, 1920.
(*La disolución de las ciudades*, 1997)

Una de las láminas de *La disolución de las ciudades* de Bruno Taut (1997 [1920]) muestra el macizo terrestre con las luces que destellan edificios en la noche, en ella, la hoja está pintada de negro hasta los bordes. En cambio, para ilustrar al firmamento al cual saludan los edificios, como se observa en la segunda imagen, Bruno Taut no pinta toda la hoja de negro, se aleja de sus bordes de manera irregular como si fuera imposible captar el firmamento de una manera distinta a la de recortar solo un fragmento. El borde, lleno e irregular de la ilustración, como un grueso muro separa el fondo negro de los límites del dibujo, destacando la idea de sólido irregular como límite y la cavidad como inmensidad cósmica.

Dentro del recinto se consigue, además de «*extraer del espacio natural ilimitado un trozo de espacio limitado*» (Van Der Laan, 2015, p. 18), recortar un fragmento de la noche estrellada, donde el movimiento de los astros contemplado a simple vista evoca una inmensidad cósmica en el espacio limitado por el recinto ¿qué forma debe tener ese recorte?

Se observa en la ilustración cómo Taut se aleja de los bordes y de la forma ortogonal que impone el soporte. Ahora bien, la geometría que se relaciona con la totalidad es la circular: la esfera.

La Capilla de la Arena de Padua pudo haber sido construida para expiar los pecados de un padre usurero; Reginaldo Scrovegni, padre de Enrico, aparecía en el séptimo círculo del infierno cupulado de Dante.

En la Arena de Padua tenía lugar la celebración anual de la fiesta de la Anunciación de María, cada 25 de marzo —desde antes de 1278— una procesión conducía al público hasta el interior de la Arena «*lugar habitual*» donde se representaba el descenso del ángel Gabriel junto a María (Jacobus, 1999).

Dos famosas pinturas del *quattrocento* italiano, de Fra Angelico y Leonardo da Vinci, para la Ilustración de la anunciación del ángel Gabriel a María, actualmente en el Museo del Prado y la Galería Uffizi respectivamente.

La de arriba muestra a María dentro de un pórtico, espacio intermedio al que ha entrado el ángel Gabriel, abandonando el suelo vegetal del lado izquierdo de la pintura, destacando el evidente carácter doméstico de la escena que eligió Alvar Aalto para abrir su texto de 1926 «*del umbral a la sala de estar*», donde advierte de la ambigüedad con que deben ser tratados los espacios intermedios: el interior como exterior y el exterior como interior. La virgen y el ángel habitan el pequeño espacio donde transcurre la anunciación, tranquilo y apacible bajo un cielo azul y de estrellas doradas soportado por arcos de medio punto y delgadas columnas, mientras a su izquierda, la naturaleza salvaje extiende sus límites más allá del pequeño soporte.

Por otro lado, en la pintura de Leonardo da Vinci, ambos personajes están en el exterior, en lo que parece ser un jardín que al igual que la pintura de Fra Angelico se extiende hasta los límites izquierdos del soporte. La virgen sobre un gris pavimento junto a la pared del edificio que apenas revela el interior una abertura y el ángel sobre el piso vegetal del lado izquierdo del cuadro. En ambas representaciones se observa la relación del binomio que aparenta dividir



La Anunciación, Fra Angelico, 1425-1426, 194 cm × 194 cm.
(Museo del Prado)



La Anunciación, Leonardo da Vinci, 1472-1475, 98 cm × 217 cm.
(Galería Uffizi)

en dos la pintura, lo divino representado por la naturaleza exterior que colma el primer jardín —el paraíso— y por otro, el terrenal que se extiende desde una habitación interior, mostrando la ambigüedad del tratamiento de los límites de ambos mundos que se funden en la escena bíblica.

Algunos historiadores del arte coinciden en la idea de que la representación de la Anunciación y la fiesta de carácter público que la conmemoraba es interiorizada dentro de la Capilla de la Arena.

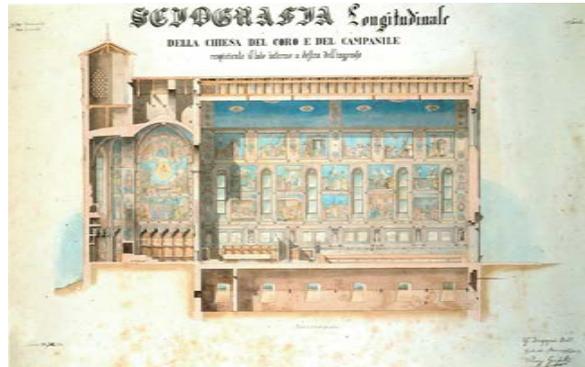
De hecho, Enrico Scrovegni estaba aprovechando un culto preexistente de la Anunciación en el lugar, ya que la antigua arena romana que se extendía frente a la capilla había sido escenario de una *sacra rappresentazione* de la Anunciación desde mucho antes de 1278. Una ordenanza de ese año especificaba que habría una procesión “según la costumbre” hasta el “lugar habitual” de la arena, donde se realizaría una representación de la Anunciación (“*representatio salutationis angelicae*”)¹ (Jacobus, 1999, p. 93).

Si bien la Capilla era familiar y estaba aparentemente dedicada a *Santa Maria della Carità*, se relacionaba de manera estrecha con la fiesta que se realizaba en el recinto que dibuja la arena romana y que fue fomentada por Enrico y llevada al interior. En el artículo de 1999 *Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua*, la historiadora del arte Laura Jacobus intenta justamente relacionar la construcción de la Capilla y los frescos de Giotto con la fiesta que se realizaba desde hace mucho al aire libre. En el mismo sentido, en el artículo publicado en la revista del instituto Warburg en 2010, el historiador del arte Michael Viktor Schwarz señala como «*llevan al interior de la capilla y hacen perdurable, en forma de imagen, lo que sucedía anualmente el mismo día frente a la capilla como una representación*». En la capilla, imagen y fiesta se fundían en la representación el día 25 de marzo.

A lo largo de los siglos, los paduanos han dado a la capilla el título de S. Maria Annunziata. Esto corresponde al uso de la Arena el 25 de marzo y a la alta probabilidad de que la consagración de la piedra fundamental de la capilla en 1303, y la consagración final en 1305, también tuvieron lugar el 25 de marzo; por lo tanto, ambos eventos estaban claramente relacionados con la procesión y la representación. Y parece encajar también en el programa decorativo, ya que la escena de la Anunciación ocupa un lugar destacado en el arco del coro. Así, las representaciones de la Virgen y el ángel no sólo ilustran la lectura litúrgica del 25 de marzo, sino que también llevan al interior de la capilla y hacen perdurar, en forma de imagen, lo que sucedía anualmente ese mismo día frente a la capilla como representación² (Schwarz, 2010, p.53).

1 Texto original en inglés: Enrico Scrovegni was in fact harnessing a preexisting cult of the Annunciation at the site, for the old Roman arena that extended in front of the chapel had been the scene of a *sacra rappresentazione* of the Annunciation since well before 1278. An ordinance of that year specified that there was to be a procession “according to custom” to the “usual place” in the arena, where an enactment of the Annunciation (“*representatio salutationis angelicae*”) (Jacobus, 1999 p.93).

2 Texto original en inglés: Over the centuries, the Paduans have given the chapel the title of S. Maria Annunziata. This corresponds to the use of the Arena on 25 March and to the high probability that the consecration of the chapel's groundstone in 1303, and the final consecration in 1305, also took place on 25 March—both events were thus clearly connected with the procession and enactment. And it seems to



Sección Capilla de la Arena de Padua. Acuarela de Benvenuti and Grasselli, 1871.
(*Giotto and the Arena Chapel: Art, Architecture and Experience*, 2008)



Interior de la Capilla de la Arena de Padua
(*Fotografía del autor*, 2018)

El exterior sencillo de la capilla, contiene en su interior una habitación abovedada de 8,45 x 20,8 metros con una altura 12,71 metros (arco de medio punto es de 8,8 x 4,4), cuya pared interior es soporte de los frescos de Giotto, en ellos la bóveda de cañón ha sido reservada sólo a la ilustración del firmamento—la parte estrellada que contemplamos cuando se mira al exterior infinito si se está a cielo descubierto— pintada de un intenso color azul, decorada con estrellas doradas cubre todas las escenas religiosas. Una intemperie en la que está ausente el tiempo atmosférico que le es propio al exterior contiguo de la Arena donde se realizaba la fiesta de la Anunciación, ahora interiorizada. En el cielo estrellado de la capilla brillan 10 medallones puestos de manera simétrica, 5 a cada lado de la bóveda, tres arcos de medio punto dividen el cielo y unen las paredes laterales, aumentando la ilusión del cielo alejado de las estructuras que contienen las escenas en todas las paredes.

En 1854, el historiador inglés John Ruskin publica el libro *Giotto and his works in Padua An Explanatory Notice of the Series of Woodcuts Executed for the Arundel Society After the Frescoes in the Arena Chapel*, en el que señala las tres innovaciones del pintor italiano a la repetición del arte bizantino: 1. Colores más alegres y más claros. 2. Una mayor amplitud de masas. 3. Por último, una imitación de la naturaleza más cuidadosa de la que existía en sus precedentes (Ruskin, 2006 [1854]).

Las tres innovaciones observadas por Ruskin influyen en la manera de representar el paisaje exterior en el interior de la capilla, más fiel al exterior y con una mayor intensidad cromática. Atmósfera incrementada por las seis ventanas que perforan la pared sur a cuatro metros de altura, rebotando en la pared sin ventanas de la cara norte. Una de las cuestiones que relaciona la forma del contenedor con el contenido ilustrado por Giotto, pudiendo incluso especular sobre su involucración en la construcción de la Capilla, la arquitectura y los frescos desde el interior forman un todo. En el libro *Las siete lámparas de la arquitectura* publicado cinco años antes del estudio del trabajo de Giotto, en 1849, Ruskin se refiere a las superficies pintadas en la arquitectura, y concretamente a la Capilla Sixtina para defender en ella, la lámpara de la verdad.

En la bóveda de la capilla Sixtina, con las figuras de los frescos se encuentran mezclados muchos dibujos arquitecturales al claro oscuro. Su efecto produce una cantidad mayor de grandeza. ¿En qué consiste su carácter distintivo? En dos puntos principales. Primero: la arquitectura está tan íntimamente unida a las figuras y de un modo tan grandioso asociada a ellas, a sus formas y a las sombras que proyectan, que parece que forman un todo. Al estar pintadas las figuras, se ve instantáneamente que la arquitectura lo está asimismo. No hay, pues, engaño (Ruskin, 2006, p.53).

fit the decorative programme too, in that the Annunciation scene is so prominent on the choir arch. Thus the representations of the Virgin and the angel not only illustrate the liturgical reading for 25 March; they also bring inside the chapel and make lasting, in the form of an image, what happened annually on the same day in front of the chapel as a performance. (Schwarz, 2010, p. 53).



La Arena de Padua: la Capilla, el sitio y el área arqueológica.
(fotografía Luigi Borlinetto; G. Zampteri, 2004)

La fotografía de la Arena de Luigi Borlinetto, pone al observador justo después de haber atravesado la puerta y dejado la calle, en el recinto, rodeado por los muros del anfiteatro. En ella se observa: el jardín, la capilla, y con el palacio ya demolido, la casa del custodio construida en su lugar. El espacio aparece deshabitado, salvo por un par de personas que caminan por los senderos del jardín que ha crecido sobre la Arena, alguna vez bañada en sangre.

La experiencia espacial del interior de la Capilla comenzaba cuando el visitante atravesaba la gran puerta del antiguo anfiteatro, una vez dentro del recinto cruzaba el jardín para recién enfrentarse a la puerta de la capilla, en la continuidad del muro del recinto. Dentro del edificio se descubre el firmamento de fondo azul y estrellas doradas, también como la representación de la noche festiva. La Capilla tardó siglos en perder la condición de edificio público, a pesar de los reclamos registrados por los monjes del convento, edificio que ahora contiene el museo que hay que recorrer para encontrar el sendero tras la Arena que conduce al interior de la Capilla de la Arena de Padua por una puerta lateral.

Entrar en la Capilla actualmente es una experiencia muy distinta, el interior ha perdido la atmósfera que cualificaba la entrada de luz por las ventanas del sur y, sobre todo, la experiencia umbral es extraña a la secuencia espacial descrita, sin embargo, no menos interesante. La visita programada tiene una duración de 30 minutos, 15 de ellos serán destinados a la espera, en una habitación de vidrio cuya finalidad es controlar la temperatura ambiental y no dañar los frescos, desde la caja de cristal se ven salir los visitantes que preceden y salen por un pasillo también encapsulado. Dentro de la caja, se descubre las ventanas sur cerradas, la iluminación artificial destella desde unos focos en el suelo de la habitación. La experiencia actual dista mucho de la experiencia que debe haber sido visitar el interior en su relación con el jardín exterior de la Arena en los años de Enrico y de las fiestas de la Anunciación.

En la fotografía del interior, uno de los restauradores asciende ayudado de un brazo hidráulico para verificar en detalle el estado de un fragmento y en la superficie abovedada pintada de color azul al fresco, el antiguo modo de hacer desaparecer el techo de una habitación.



Panel número 2 del Atlas Mnémosyne, Aby Warburg.
(L'Atlas Mnémosyne, 2010)

DEL MAPA ASTRONÓMICO AL ESPACIO UNIVERSAL

Panteón de Roma, 118-128.

Jorge Luis Borges habló de la historia universal como historia de unas cuantas metáforas. Una de ellas, la metáfora de la esfera, entonada de distintas maneras: el Dios esferoide de Jenófanes de Colofón; la figura perfecta donde todos los puntos de la superficie equidistan del centro de Platón; el ser bien redondeado de Parménides; el Saphiros redondo de soledad circular de Agrigento, «*el Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna*» (Borges, 1976, p. 14) atribuido a Trismegisto; la esfera sin fin de los presocráticos; la esfera intelectual de Pantagruell; las nueve esferas que giran en torno a la tierra de Dante; la liberación de la bóveda celeste de Giordano Bruno; la naturaleza como «*esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la esfera en ninguna*» de Pascal (Borges, 1976, p. 16).

El Panel número 2 de la versión de octubre de 1929 del *Atlas Mnémosyne* de Aby Warburg contiene la representación griega del cosmos, en la esquina superior derecha destaca el Atlas Farnesio, escultura de mármol cuya pesada esfera apenas sostenida por el héroe griego representa el espacio universal de los astros y sus constelaciones. La llamada esfera celeste en su primera representación conocida, actualmente en el Museo Arqueológico de Nápoles.

El movimiento de las constelaciones circumpolares rotando sobre el eje del mundo se manifiesta al observador del firmamento sin necesidad de instrumentos ópticos, a simple vista. El universo esférico de los antiguos puede tener también esta experiencia como base de su astronomía. Giordano Bruno anticipó la rotura de la esfera finita del cosmos. Si bien el italiano defendió el universo como ilimitado y con múltiples centros, la esfericidad del cosmos dominó la concepción cosmogónica de occidente hasta Kepler, quien señaló en su *Astronomia Nova* «*Mi primer error fue tomar la trayectoria del planeta como un círculo perfecto, y este error me robó la mayor parte de mi tiempo, por ser lo que enseñaba la autoridad de todos los filósofos y estar de acuerdo con la Metafísica*» (Kepler citado en Botteri & Casazza, 2015, p. 81).

La fascinación por la esfera deviene, entre otras cosas, de la perfección de su geometría. Para Platón la esfera era «*la figura más perfecta y más uniforme porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro*» (Borges, 1976, p. 13), en «*El Timeo*» Platón definió el universo como limitado y esférico, cuyo límite exterior es la esfera de las estrellas fijas. Según Aristóteles era necesario que el cielo y el cosmos tuvieran forma esférica, la forma más perfecta. El universo de Aristóteles era un todo esférico constituido por 55 esferas concéntricas a la tierra, divididas en dos regiones, sublunar y supralunar (Botteri & Casazza, 2015) cuyo límite exterior también era la esfera de las estrellas fijas. Allí sucede la paradoja del borde cósmico ilustrada en el famoso grabado de Camille Flammarion (1888) que muestra un curioso personaje sacando parte de su cuerpo asomándose fuera de la esfera de estrellas fijas, límite finito del universo de la metafísica.

La esfera también se relaciona con la totalidad. «*La esfericidad del todo*»



Mapa astronómico antigua sacristía Florencia, Aby Warburg, 1911.
(El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, 2005)



Capella Pazzi Florencia, Erik Gunnar Asplund, 1913.
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

de los presocráticos: el Dios total y esferoide de Jenófanes y el Éter completo de Parménides «*por todas partes, semejante a la masa de una esfera bien redondeada*» (fragmento 40). Una de las interpretaciones de la filosofía de Parménides ve la esfera como una representación, como metáfora, el ser infinito representado como finito.

En la fotografía se observa la esfera celeste construida como espacio arquitectónico y como mapa astronómico que destila de la metáfora geométrica de la esfericidad del cosmos.

La pintura del techo representa el firmamento aproximadamente a $45^\circ (\pm 1^\circ)$ de Latitud Norte y, en concreto, en el momento del pasaje del meridiano del coluro solsticial (línea vertical de la reproducción). Además, se incluyen: la eclíptica dividida en grados con los límites del Zodíaco a cada lado, tomados aproximadamente a 6° ; debajo, el ecuador celeste y, más abajo aún, el Trópico de Capricornio. Guardando la correspondiente distancia respecto al polo norte celeste encontramos el círculo polar, dividido en cuatro partes iguales por el coluro solsticial y el coluro equinoccial, que discurre perpendicularmente, así como el Trópico de Cáncer (incompleto) [...] si medimos grosso modo la distancia que separa algunas estrellas del punto solsticial, podemos determinar los años 1400 y 1300 como la época a la que corresponde el globo utilizado (Warburg, 2005 [1911], p. 213).

El texto corresponde a las observaciones de un astrónomo del observatorio de Hamburgo que acompañaba la imagen en la conferencia de 1911 *Una representación astronómica del firmamento en la antigua sacristía de San Lorenzo en Florencia*, donde Aby Warburg defendió el dato de que el altar mayor de San Lorenzo había sido consagrado el 9 de Julio de 1422 y que la representación del firmamento reproduce las constelaciones justo en aquel momento.

La representación es similar a la de la pequeña cúpula sobre el ábside de la Capilla de los Pazzi en la Basílica de la *Santa Croce* en Florencia registrada por Asplund en su viaje de 1913. El cielo acuarelado representa posiblemente las constelaciones presentes en Florencia el 4 de julio de 1442.

La cosmogonía establecida por la metafísica helenística no fue construida como espacio arquitectónico por los griegos, sino por los romanos, esto tiene que ver con la manera de entender el espacio que diferenciaba a ambas culturas y con el hormigón romano y las técnicas constructivas alcanzadas por los romanos, desde el arco a la cúpula. La cúpula es media esfera construida, posible de contener una esfera ideal cuando está suspendida a una distancia equivalente del suelo como en el Panteón de Roma³: espacio arquitectónico que representa metafóricamente el espacio universal y se ha convertido para la cultura occidental en su arquetipo, la máxima exterioridad contenida en un interior. La relación esfera-cúpula como decantación de la perfección geométrica.

3 En levantamientos recientes del interior del Panteón se ha comprobado que la esfera ideal con razón de 1:1 que proponían los levantamientos antiguos, entre el diámetro de la cúpula —cuyas medidas en las publicaciones van de 43,30m a 43,80m— y la altura del espacio interior del cilindro no sería perfecta, al proyectar la esfera ideal desde la cornisa se produce una intersección con la superficie real (Aliberti, 2014).



Nürnberg Planetarium, Otto Schweizer, 1926-1927, Demolido 1934.
(Fotografía Otto Ernst Swiss, 1929; Nürnberg Museum)

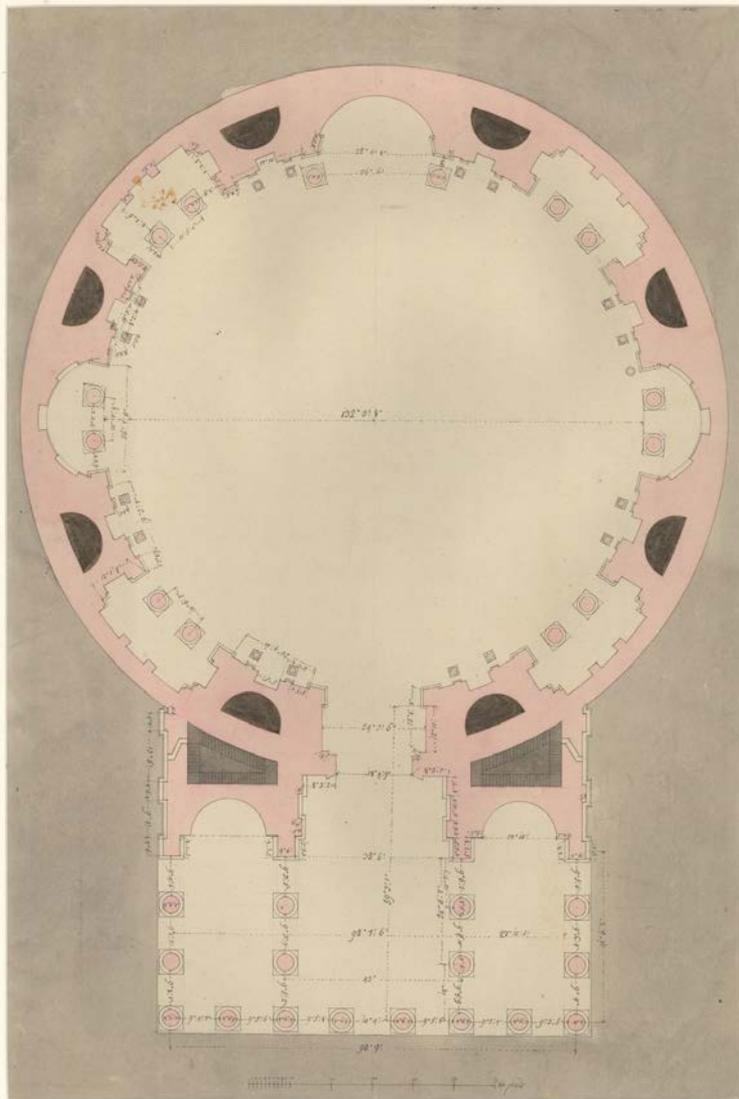
Este templo recibió el nombre de Panteón porque además a Júpiter fue dedicado a todos los dioses, o bien (como quieren otros) porque tiene la figura del mundo, es decir, es redondo y tanta es su altura desde el pavimento hasta la apertura de donde recibe luz como el diámetro de muro al otro (Palladio, 1988, p. 431).

El nombre Panteón se asocia a la totalidad de los dioses —desde los primeros escritos conocidos de Dion Casio— y la geometría de su cúpula a la totalidad del mundo como señala Andrea Palladio. El interior del edificio también es interpretado como templo solar con contenido astronómico. La proyección del óculo se mueve por el interior y los casetones producen un juego de líneas y sombras que acentúa la curvatura y el movimiento circular. Si bien, su real significado se considera todavía un misterio, se ha convertido para la arquitectura occidental en el símbolo del espacio universal, como ha defendido Oswald Mathias Ungers después de construirlo sobre la sala de lectura de la biblioteca de Karlsruhe.

La cultura occidental ha construido los planetarios siempre en referencia a la esfera, por ejemplo, en Alemania, el *Nürnberg Planetarium* de Otto Ernst Schweizer demolido en 1934 contenía en el interior de un cilindro completamente hermético de ladrillo una media esfera de 12,5 metros de diámetro suspendida a tres metros del suelo. El exterior del edificio compartía el aspecto actual del cilindro del Panteón de Roma. El cenotafio de Newton proyectado por el arquitecto francés Étienne-Louis Boullée en 1784 contiene una esfera completa, puntualmente perforada para representar la bóveda celeste, un espacio vacío como universo y como homenaje a uno de los personajes más importantes de las ciencias físicas y astronómicas.

Alois Riegl (1992 [1901]) reconoció en el edificio construido por el emperador Adriano entre los años 118 y 128 una nueva sensibilidad al espacio interior, la arquitectura volcaba todo su interés dentro del sencillo cilindro del templo que veneraba divinidades orientales helenizadas, como Isis y Mitra entre otros. La gran habitación común constituía una novedad según Giedion (1975), las grandes estructuras de bóvedas se habían ocupado en Roma principalmente en obras utilitarias y termas —como el Templo de Mercurio en las termas de bayas en Nápoles—, el Panteón en cambio estaba «*construido con fines manifiestamente artísticos*» (Riegl, 1992, p. 42) y también proponía una relación con el pueblo romano muy distinta a la del templo griego con sus grandes esculturas al interior de la cella, posibles de ver por el pueblo griego sólo desde lejos, cuando el templo abría sus puertas.

En el pórtico y la cúpula del Panteón se encuentran las dos concepciones espaciales básicas de la arquitectura occidental que reconoció Alois Riegl: la concepción griega del espacio y la romana. En *La arquitectura, fenómeno de transición*, Sigfried Giedion (1975) define tres edades del espacio. 1. La arquitectura como volumen de espacios radiales en Egipto, Mesopotamia y Grecia —volúmenes en el espacio—. 2. La arquitectura como espacio interior, principalmente desde la arquitectura romana imperial cuando se deja de usar



Planta del Panteón de Roma. Levantamiento en viaje a Italia Christian Frederik Hansen.
(Danmarks Kunsthbibliotek)

la sala hipóstila pasando al interior vaciado con libertad de movimiento. 3.Y finalmente la arquitectura como volumen y espacio interior, dominada por la superficie plana y la interacción entre interior y exterior.

En el mapa de Giambattista Nolli, Roma está representada con sus espacios interiores cerrados y públicos en relación con la calle y por tanto con la ciudad, un sistema continuo de espacios públicos heterogéneos representados de la misma manera que las angostas calles y las plazas y los patios, como vacío, en una cartografía donde lo que importa es el contraste entre la red de espacios comunes abiertos y la edificación construida privada cerrada. El plano muestra una manera de recorrer la ciudad gracias a la programación de los interiores.

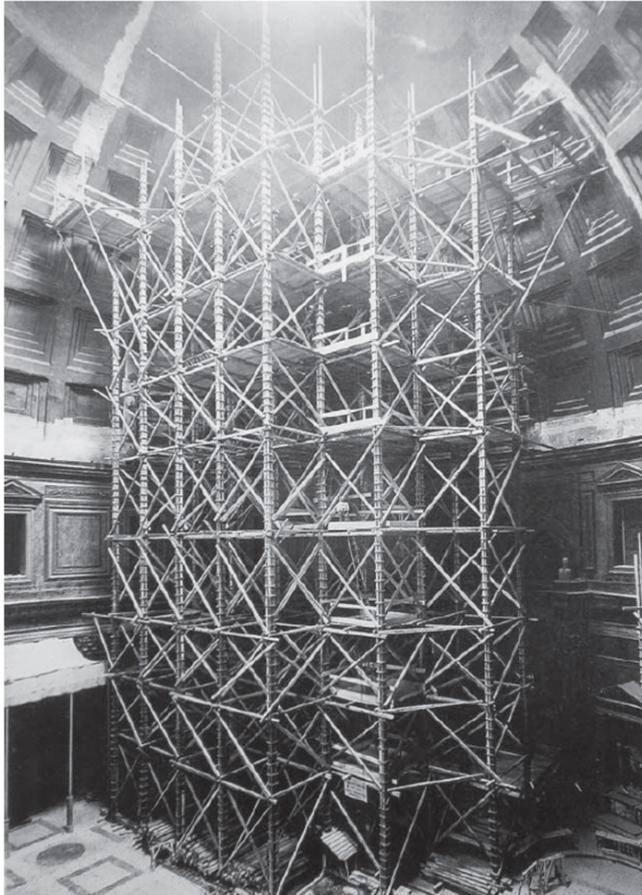
Actualmente la mayoría de los espacios que en la Roma de Giambattista Nolli eran recorribles, son inaccesibles, salvo algunos patios y ciertas iglesias. Condición exterior que la ahora basílica del Panteón conserva, relacionando el interior con la plaza del frente, de manera similar a lo que ocurre en la iglesia de Santa María del Mar en Barcelona, la tendencia vertical interior de la nave durante casi todo el día es de libre acceso a quien se acerque a la pequeña plaza que la enfrenta, configurando una unidad de interés contrastado.

La monumentalidad del Panteón destaca entre las construcciones cercanas, «*La escala de las casas corrientes que hemos dejado atrás hace que, en comparación, el peristilo parezca inmensamente alto con unas columnas gigantes que al anochecer desaparecen bajo la cubierta.*» (Rasmussen, 2004 [1957], p.158). Las mismas casas que para Giedion son «*casas insignificantes*», para el arquitecto danés son «*casas corrientes*» que intensifican el contraste y la experiencia de la arquitectura, que de acuerdo con Rasmussen comienza en el exterior, en cualquiera de las estrechas calles que ocultan la caja cilíndrica que construye el interior esférico. La continuidad del pavimento desde el exterior repite como motivo la cuadratura del círculo en el piso convexo, donde el agua de la lluvia drena por los 22 agujeros que se inscriben entre cuadrados y círculos.

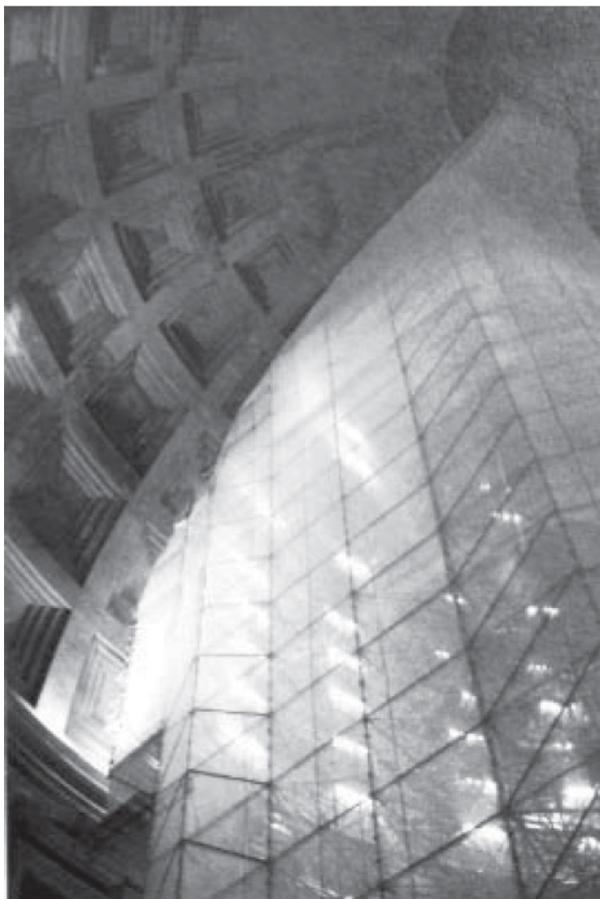
Según Riegl, en el Panteón se consiguió lo que parecía imposible, «*individualizar el espacio libre*» en una unidad cerrada y completa, como forma cúbica (esférica). El pórtico era considerado por el historiador sólo como ampliación de la entrada⁴. Riegl describe un espacio finito, como construcción de un interior esférico perfecto y por otro lado Rasmussen lo describe de manera inversa pero complementaria, «*No parece que la cúpula delimite el espacio: al contrario, parece ampliarlo y elevarlo*» (Rasmussen, 2004 [1957], p.158). Las ideas opuestas de Riegl y Rasmussen definen el carácter relativo del Panteón de Roma como interior.

La dicotomía se manifiesta con claridad en las hermosas fotografías tomadas durante las restauraciones del intradós de la cúpula del edificio imperial. Y deviene de la dificultad que han enfrentado los restauradores para poder escalar hasta los casetones y comprobar el estado de la construcción.

4 Investigaciones posteriores a los años de Alois Riegl y realizadas con excavaciones demuestran que la construcción del pronaos del Panteón coincide con el cilindro.



El Panteón y andamio fijo construido para la restauración de 1930.
(*Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro, 2006*)



Panteón y andamio móvil construido para la restauración de 1996.
(Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro, 2006)

La construcción temporal de los andamios revela, por un lado, la envergadura y complejidad de la estructura de cimbrado que debió montarse en los tiempos de Adriano para construir el interior. Y, por otro lado, la capacidad de contener el espacio y expandirlo sin poder alcanzar su límite superior.

El andamio fijo de elementos de madera construido para la restauración de 1930 no se adapta a la forma esférica y es completamente encerrado por la forma contrastada y estereotómica de la cúpula. Igualmente, a pesar de imitar (en negativo) la curvatura del vacío, la estructura de delgadas barras de acero del andamio móvil montada en la restauración de 1996 se diferencia completamente de la estructura contenedora, aparece etéreo, iluminado y también contenido.

En la aparente masa atiborrada de barras de madera del andamio de 1930, destacan las barras verticales que se proyectan más allá de la urdimbre de piezas horizontales y diagonales. La iluminación del óculo desmaterializa sus vértices mientras se acercan, sin tocarlo. Como pináculos de arquitecturas góticas.

La estructura metálica del andamio móvil de 1996 se adapta a la curvatura de la cúpula volando la estructura sobre la cornisa que divide la esfera. El objeto, iluminado artificialmente en la fotografía, sigue la dirección de los casetones perdiéndose en la oscuridad del óculo, perdiéndose en el centro.

El espacio universal se revela en la incapacidad de alcanzarlo.

GEOMETRÍAS CONTRASTADAS

Palacio Carlos V, 1527.

Pedro Machuca

Robert Venturi defendió, en el capítulo nueve (*el interior y el exterior*) del libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* publicado en 1966, una de las que creía principales contradicciones en la arquitectura: «*el contraste entre el interior y el exterior*». Venturi intentaba poner en crisis el denominado espacio fluido, «*la enfermedad*» de la continuidad espacial que buscaban las ortodoxias modernas.

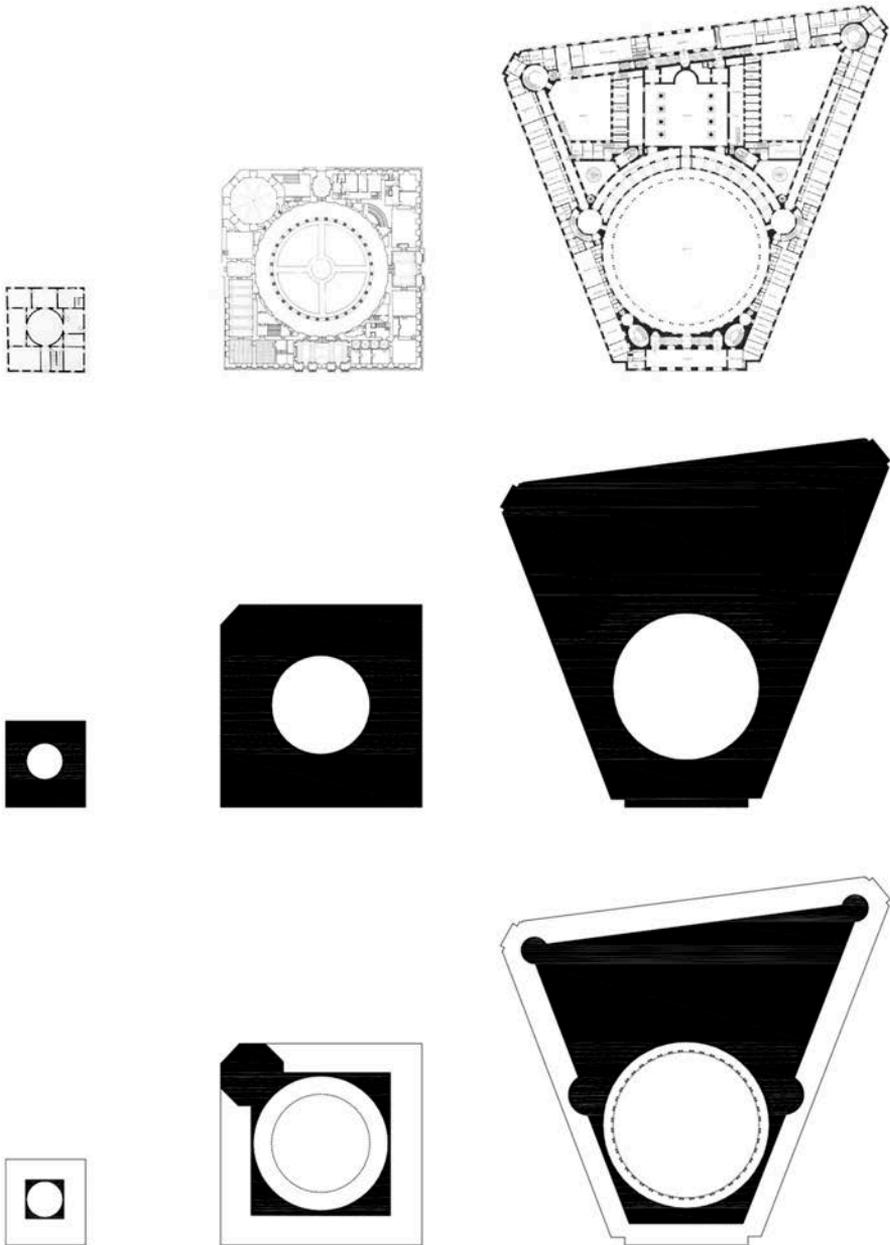
«El espacio fluido» produjo una arquitectura de planos horizontales y verticales relacionados. La independencia visual de estos planos ininterrumpidos se consiguió con la inclusión de zonas acristaladas: las ventanas como agujeros en el muro desaparecieron y se convirtieron, en cambio, en interrupciones de muro que la vista reducía a elementos positivos del edificio. Tal arquitectura sin esquinas implicó una continuidad total del espacio. El énfasis en la unidad del espacio interior y exterior pudo conseguirse gracias al nuevo equipamiento mecánico que por primera vez hizo al interior térmicamente independiente del exterior (Venturi, 2014 [1966], p. 110).

Los edificios comparados por el arquitecto estadounidense, además de evidenciar la contradicción, ilustran todo el interés que tiene para la arquitectura la antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado. Las imágenes del libro son principalmente de arquitectura barroca y manierista —ya en el prólogo Venturi declaraba la inclinación por cierta época pasada apoyándose en un texto de Henry Russell Hitchcock, «*siempre existe una auténtica necesidad de re-examinar las obras del pasado*»—. También pasó revista a algunos ejemplos famosos de la arquitectura moderna con interiores diferenciados del exterior como la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, de la que señaló que «*Su severo exterior, casi cuadrado, rodea una confusa configuración interior que se vislumbra a través de las aberturas y de las salientes de arriba*» (Venturi, 2014 [1966], p. 111), destacando la contención del marco rígido. Afirmó lo raro que resultaban dentro de la arquitectura moderna los proyectos que contenían complejidades dentro de un marco.

Si se revisa la gramática del título del capítulo del libro de Venturi, se observa que ambos conceptos —el interior y el exterior— están completamente individualizados con el prefijo «*el*» y, por tanto, separados por la conjunción «*y*».

La interpretación del interior como exterior precisa de la separación del exterior. Por un lado, el interior-exterior, y por otro, el exterior. Afuera, debe sentirse la mudez de la caja.

Un edificio con estas características, incluido en el texto de Venturi es el palacio Carlos V de Granada: desde fuera, el perímetro cuadrado oculta y contrasta con la forma circular del patio. En el dibujo de planta se observa el círculo inscrito en el cuadrado, cuya extrusión proyecta un espacio cilíndrico



Casa de Mantegna, Palacio Carlos V, Estación de Policía de Copenhague.
(Diagramas del autor sobre las plantas bajas)

dentro de una caja poligonal, que a su vez se implanta en la ciudad palatina andalusí que completa el exterior. Si el recinto circular es el interior, el exterior será la caja compuesta por todas las fachadas —la contradicción formal— y también la ciudadela que afuera construye torres y puertas.

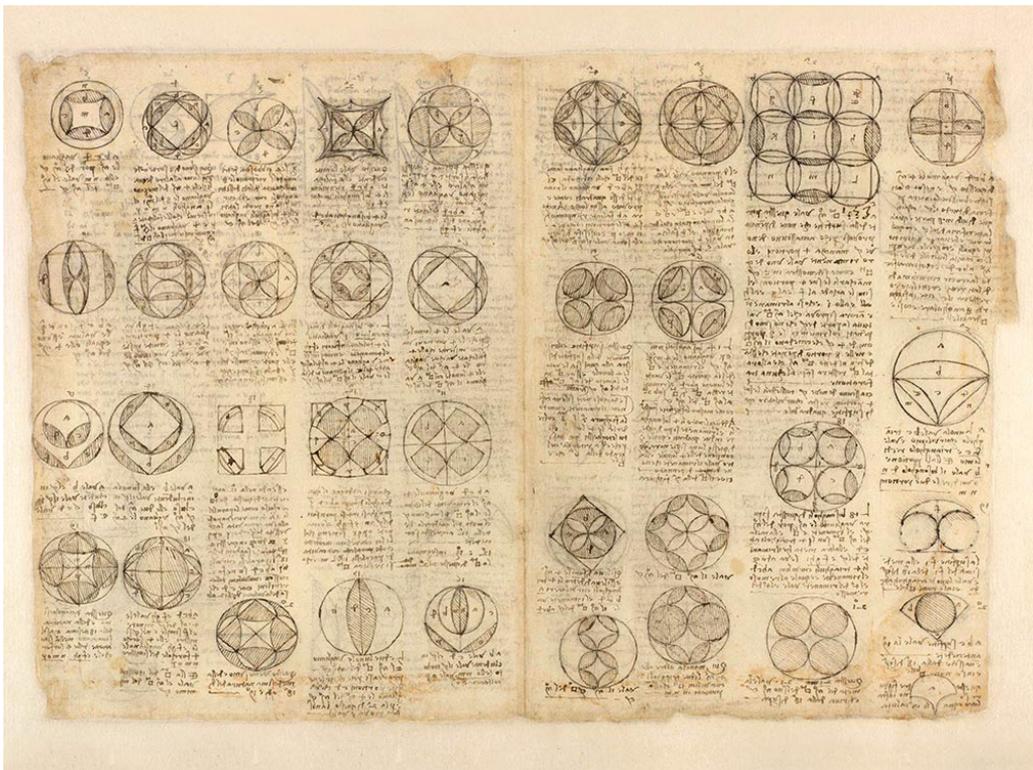
En 1983 la exposición *Clasicismo Nórdico 1910-1930* organizada por el Museo de Arquitectura Finlandesa en colaboración con otros museos de arquitectura nórdicos, llegaba a la galería de arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo de Madrid con hermosos dibujos originales recogidos en un catálogo. Uno de ellos era la planta del edificio para la Jefatura de Policía de Copenhague. Un círculo inscrito en un trapecio, y también un cilindro dentro de una caja poligonal.

El proyecto de Hack Kampmann y Aage Rafn podría haber estado perfectamente en el capítulo de Venturi donde el Palacio Carlos V es comparado con la Villa Farnese de Caprarola, la Villa Giulia y un croquis preliminar de Louis Kahn. En la monografía del palacio granadino de Earl E. Rosenthal (1985) aparecen otras referencias, desde la Villa Madama de Rafael hasta el Teatro Marítimo de Adriano. También es recurrente la referencia a la casa de Mantegna en Mantova construida en 1476. En ella se encuentra en estado embrionario la contradicción entre un patio circular inscrito en una figura poligonal. Estado que no refiere al punto de vista histórico —ampliamente tratado por historiadores que buscan el origen de la villa con patio circular en el renacimiento italiano—, sino en el sentido de que el esquema es irreductible, y por tanto relevante para entender las posibilidades de los recintos circulares inscritos en geometrías poligonales.

Un recinto circular, contrario geoméricamente al perímetro que lo contiene lleva al límite la contradicción geométrica y asegura el contraste que incrementa la condición exterior. Debido a la forma continua y completa en que los muros consiguen envolver el vacío que construyen, fabricando un mundo interior sin aristas y con su propia fachada y pedazo de cielo: una intemperie interior; y también, a la cúpula celeste que se interpreta del recorte circular del cielo, en referencia al espacio universal del Panteón de Roma. Erik Gunnar Asplund (2002 [1922]) se refiere al efecto mucho más amplio e indefinido de un espacio circular, a propósito del proyecto del Tribunal de Lister, «*debido a que no existe ninguna superficie de muros que lo limiten*» (p. 81).

En las plantas diagramáticas se observa cómo el esfuerzo de amalgamar ambas formas produce una serie de bellas imperfecciones entre ambas geometrías —patio y perímetro de habitaciones—, es allí donde se resuelve la unión y también la manera de entrar y descubrir el interior a través de precisas experiencias umbrales.

En la primera columna, a la izquierda de la lámina, la casa de Andrea Mantegna enseña lo más elemental de la contradicción. Se distingue el cuadrado perimetral compuesto por una hermética fachada y una serie de habitaciones rectangulares, la primera crujía que forma un marco rígido cerrado cuya simetría ha sido apenas alterada, dentro, el círculo se acomoda sin modificar



Codex Atlanticus, V-471, Leonardo da Vinci.
(Archivio Commons)

la crujía de habitaciones que construye la caja. Los espacios residuales entre ambas geometrías apenas han sido aprovechados para incrementar el contraste en la casa del quattrocento italiano.

El círculo se inscribe ajustado, presiona contra las paredes interiores del marco, dejando unos mínimos espacios triangulares en las cuatro esquinas, pequeños rincones que en la planta baja pasan inadvertidos para quien recorre el edificio de habitación rectangular en habitación rectangular. En cambio, en la segunda planta los rincones están abiertos, es posible atravesar por ellos advirtiendo por un momento la curvatura del cilindro que se proyecta verticalmente y la contradicción entre la forma del patio circular y el perímetro.

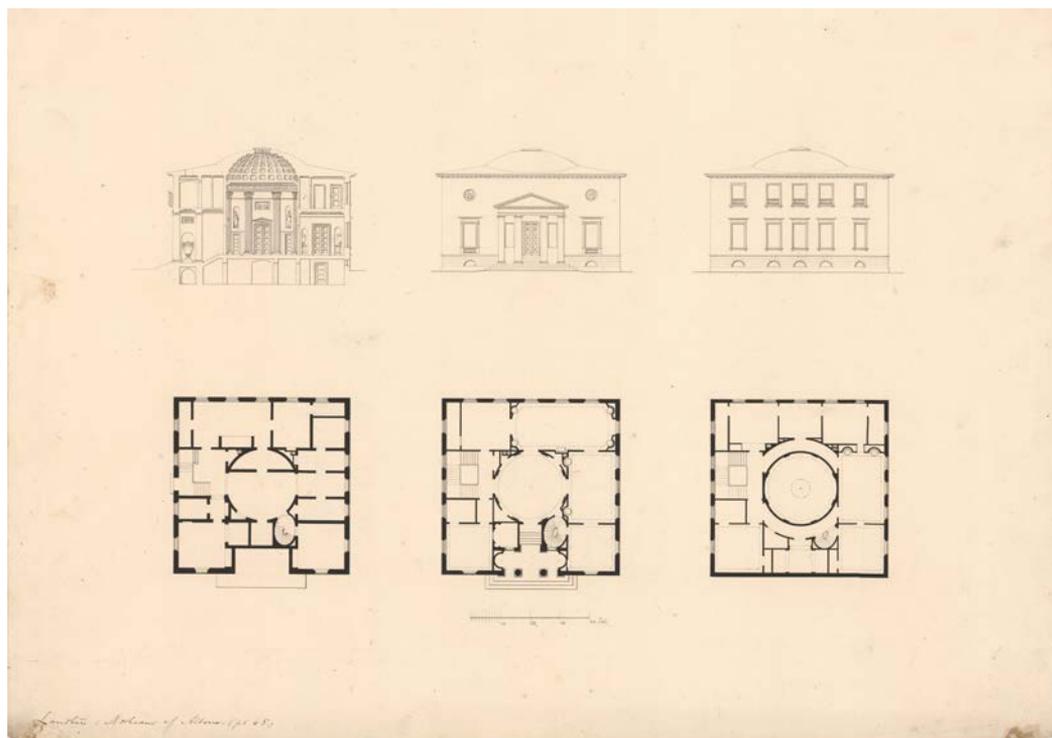
Desde el patio, la forma cilíndrica es alterada por la última planta del marco rígido que proyecta los muros del cuadrado inscribiendo el cielo cuadrado en el espacio circular de la casa.

Leonardo da Vinci realizó una investigación que tenía mucho de divertimento, buscando de manera obsesiva e incansable la cuadratura del círculo, con la intención fallida de publicar un tratado, al que llamaría *De ludo geometrico*. Los dibujos de Leonardo son un juego interminable, una búsqueda imposible que decantaría en infinitas yuxtaposiciones de geometrías contrastadas. En *Codex Atlanticus* aparece una gran cantidad de páginas atiborradas de pequeños esquemas con áreas sombreadas, en las intersecciones geométricas de triángulos, cuadrados y círculos dentro de perímetros delimitados por círculos y cuadrados, acompañadas de pequeños textos con apuntes de las superficies calculadas. Pareciera que de cada dibujo Leonardo da Vinci extrajera una nueva observación o conclusión.

Por otra parte, el umbral del recinto circular del palacio Carlos V no está en la primera habitación rectangular del marco rígido como en la casa —el llamado zaguán de acceso— sino en los tres pequeños espacios que atraviesan el espesor del muro del cilindro, dos de ellos girando, subiendo en diagonal; el zaguán es una más de las habitaciones rectangulares que corresponde a la caja, al perímetro.

En la esquina izquierda del palacio granadino la barra de habitaciones ha cedido completamente a la presión del cilindro, configurando la capilla que el programa del emperador impuso, apenas modificando la caja. Su forma hexagonal responde completamente a resolver la esquina desde la línea que impone el cilindro, acomodándose de manera holgada.

En los primeros planos del proyecto del palacio Carlos V aún no era aceptada la complejidad, es más, en la planta primigenia *hipotética* que aparece en el texto de Rosenthal (1985), la planta del palacio es muy similar a la Casa de Mantegna. En el *Politigården* las cuatro esquinas del perímetro están construidas por espacios circulares incrustados en la primera crujía, en ese sentido la presión es aprovechada para solucionar las esquinas de la caja, sin tomarla completamente como en el caso del hexágono del palacio granadino, incrementando el contraste que descubre el patio circular del edificio.



Landhus Landhus J.H. Baur, Christian Frederik Hansen, 1804 y 1806.
(Danmarks Kunsthbibliotek)

El arquitecto clasicista danés Christian Frederik Hansen —autor, durante su viaje a Italia, del levantamiento del panteón de Roma—, proyectó en la frontera al norte de Alemania, una serie de villas donde exploró las yuxtaposiciones geométricas. Entre ellas destaca la casa de campo redonda Gebauer en Philosophenweg donde inscribe un octógono dentro de un perímetro circular de habitaciones. Y la casa de campo del banquero Johann Heinrich Baur construida entre 1804 y 1806 en Altona, al oeste de Hamburgo, donde C.F. Hansen aprovecha la constricción de manera más sugerente, a medio camino entre la simplicidad irreductible de la casa de Mantegna y la complejidad del *Politigården*.

La barra perimetral de la planta baja está dividida básicamente en siete partes. La rectangular de la entrada se divide longitudinalmente en dos, una de ellas proyecta la galería de acceso y la posterior está dividida en tres, a izquierda, una pequeña habitación cuadrada comunica el acceso con las habitaciones del perímetro izquierdo; al centro, un espacio más ajustado conduce a la habitación cupulada que articula toda la planta baja y también la casa, como si se tratase de un vestíbulo.

En la división de la derecha, una escalera ovalada se acomoda en todo el espacio que queda entre la sala circular y la rectangular que define los límites de la galería de acceso. La singular escalera relaciona desde el centro las tres plantas de la casa, al llegar a la segunda planta, la cilindro bajo la cúpula se recorre perimetralmente, en la curvatura, entre pasillos y habitaciones.

Observando las plantas del proyecto es posible relacionar la planta baja, al centro de la lámina, con el *Politigården*, sobre todo en la manera de acceder por la escalera ovalada entre ambas geométricas y en la segunda planta, a la derecha de la lámina, con la planta de Biblioteca Pública de Estocolmo.

En el artículo de 1987 *El Palacio de Carlos V* en Granada Manfredo Tafuri revisó y refutó las principales interpretaciones de Rosenthal con relación a Pedro Machuca en la monografía de 1985. Quizás no es relevante para la investigación, si Pedro Machuca trazó o no las primeras plantas existentes, o si los detalles señalados por Tafuri como límites proyectuales del autor, son responsabilidad de los concejeros castellanos del emperador como interpreta Rosenthal. En cualquier caso, el historiador italiano destiló unas observaciones respecto al interior del palacio como inmensidad cósmica —referida al Panteón—, cuando pone en relación «*la cúpula metafórica*» del Palacio con un interior cerrado contemporáneo a su construcción: la Catedral de Granada, sugiriendo la programación simultánea de ambas representaciones del exterior cósmico.

Dos estructuras circulares dominan el Palacio y la Catedral. La segunda implícitamente viene referida al Panteón adrianeo: su cúpula tiene resonancia como alegoría cósmica, ofreciéndose en su calidad de análogo de la gran bóveda del universo. El patio circular del Palacio no está abovedado; sin embargo en él está presente una cúpula metafórica: la del cielo. Establecer hasta qué punto tal simetría alegórica haya sido programada conscientemente es



Vista del interior del Palacio desde el patio de los Arrayanes.
(Fotografía del autor, 2019)

imposible, en el estado actual de los conocimientos. Pero no puede dejar de llamar la atención la concepción casi contemporánea, en Granada, de dos espacios circulares, ambos ligados a la figura emblemática del Emperador: el primero —el Palacio— destinado a la vida y con un centro cerrado por la bóveda cósmica; el segundo, abovedado, consagrado a la muerte y a la fama (Tafari, 1987, p. 98).

La fachada del palacio granadino contrasta con los muros de la Alhambra, edificios sencillos exteriormente, con aspecto de hermética fortaleza. Efecto que, en sus primeros años era más intenso, antes que la pátina característica cubriera el color blanco del Palacio Carlos V. El tiempo ha ido atenuando esta diferencia con los demás edificios de la Alhambra.

Dentro del edificio, en el patio se pierde el estilo manierista barroco de la caja, la altura del patio se eleva unos siete peldaños sobre el zaguán, la fuerza de la bóveda pétreo y las columnas dóricas hacen olvidar las murallas de la Alhambra y también la fachada del palacio que contrasta con la interior que es más sencilla, éstas han envejecido de manera distinta. Para entender un interior como exterior es importante diferenciar la sucesión de entradas que fragmenta la experiencia umbral. Primero se accede a la habitación del muro perimetral del palacio y luego al espacio circular, atravesando el espacio que queda “entre medio”. Es ahí, en el espesor irregular resultante donde es posible intensificar la experiencia umbral.

Desde una de las habitaciones contiguas al patio de los Arrayanes de la Alhambra, la fotografía descubre algunas columnas y parte de la curvatura del patio del palacio Carlos V a través de una escalera que atraviesa el marco rígido conectando ambos mundos *interiores*.

Los visitantes de la Alhambra cuando por fin alcanzan el patio interior del palacio Carlos V buscan intuitivamente el centro del recinto circular, se detienen justo ahí, encima de la rejilla del foso también circular que drena la acumulación de las aguas. Detenidos con cierto ademán triunfante esperan que los fotografíen o simplemente miran hacia el cielo buscando el infinito mientras extienden sus brazos. Abrir los brazos es un gesto corporal inconfundible que se observa muchas veces en visitantes que en lugares tremendamente naturales y abiertos alcanzan, por ejemplo, la cima de una montaña y tratan de abrazar la inmensidad que se aleja de manera inevitable, extendiendo inútilmente ambos brazos.

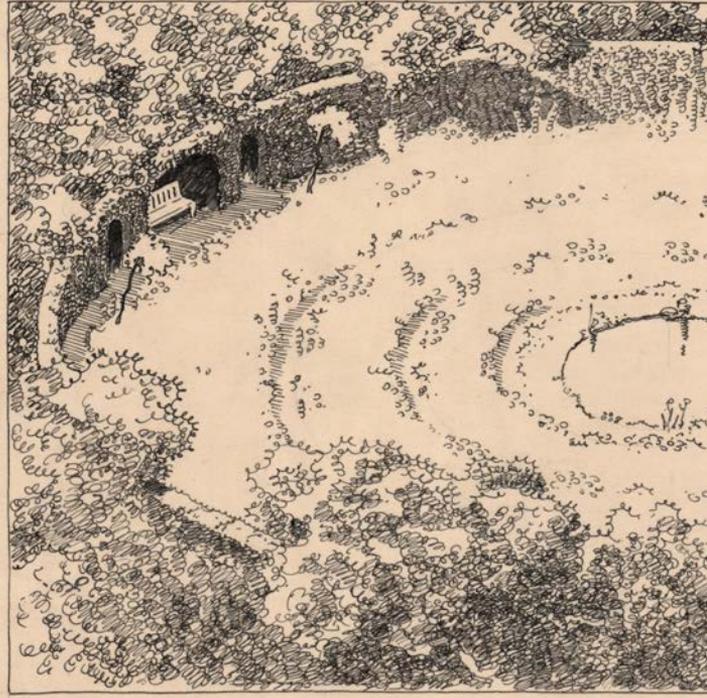
En un patio cuadrado o rectangular esto no sucede, el espacio interior del palacio de Carlos V tiene definitivamente un centro, desde el cual se contempla una vasta intemperie. «*El mundus romano era una fosa circular dividida en cuatro: era a la vez imagen del Cosmos y el modelo ejemplar del hábitat humano*» señala Mircea Eliade en referencia al espacio sagrado como centro del mundo y sus ritos fundacionales que se repiten en las distintas culturas. La creación del mundo a partir de un centro «*abierto en la vertical*» y extendiéndose hacia los cuatro puntos cardinales (Eliade, 1981, p. 28). Se observan comportamientos similares —aparentemente desacralizados— en el interior



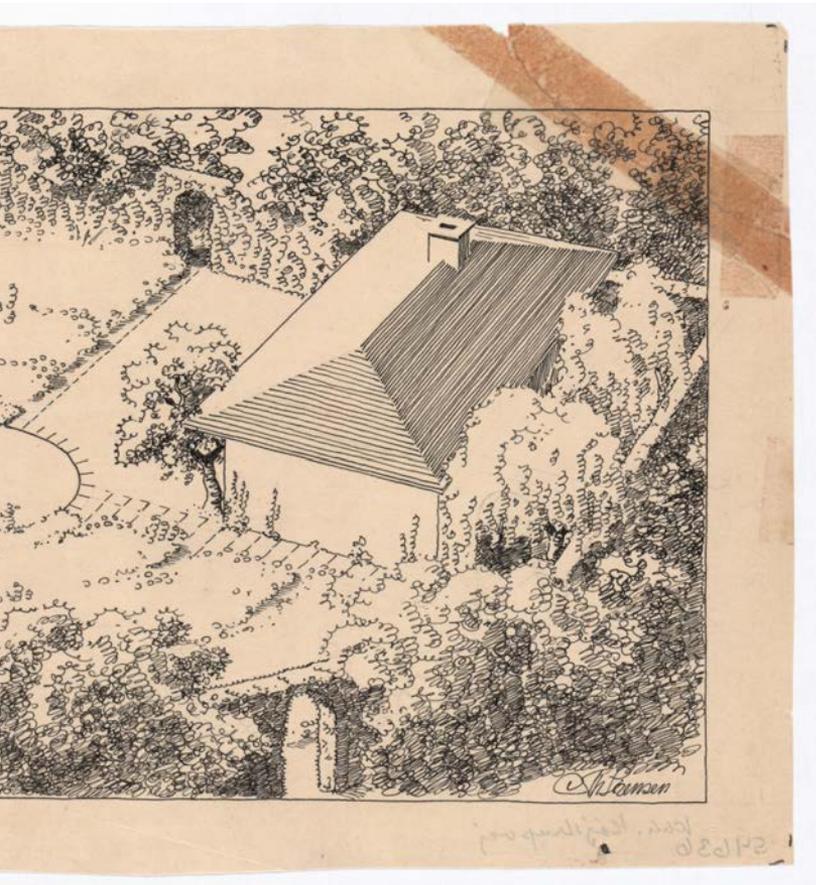
Patio circular Palacio Carlos V
(Fotografía del autor, 2019)

de los distintos recintos circulares: llegar al centro donde está la fosa con una actitud casi fundacional; como si se tratase por un instante de hacer de ese inmenso interior-exterior el propio cosmos, un espacio sagrado. Las aberturas en el cielo se encuentran en todos los espacios sagrados de Mircea Eliade, espacios que siempre son un centro.

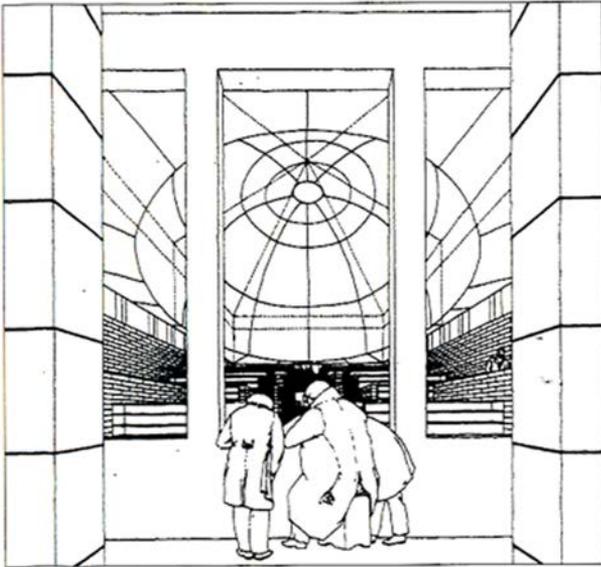
El arquitecto paisajista danés Carl Theodor Sørensen proyectó una serie de recintos como *claros de bosque*. Espacios circulares y elípticos dentro de muros como sólidos de vegetación, espacios que son un centro. El de la imagen corresponde a su propia casa y por tanto su propio mundo, la masa que protege el interior y de la cual también se protege como naturaleza hostil podría extenderse indefinidamente de manera irregular. *La casa* como un objeto se arrima al perímetro dejándose llevar por la fuerza centrípeta que ejerce el centro del recinto —en los proyectos de Sørensen la casa-objeto nunca ocupa el centro—. El recinto sagrado del que habla Mircea Eliade. El propio mundo de Sørensen como máxima exterioridad en la intimidad del jardín construido de forma elíptica y contrastado con vegetación sembrada.



1499



Casa y jardín propios, Højstrupvej Brønshøj, Carl Theodor Sørensen.
(Danmarks Kunstmuseum)



Proyecto preliminar Biblioteca Pública de Baden, O.M. Ungers.
(OM Ungers: works and projects 1991-1998, 2002)



Proyecto preliminar Biblioteca Pública de Estocolmo 1921, E.G. Asplund.
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDeskDes)

EL UNIVERSO (QUE OTROS LLAMAN LA BIBLIOTECA)

Biblioteca Pública de Baden, 1980-1984.

Oswald Mathias Ungers

PROYECTOS PRELIMINARES

Por un lado, un boceto preliminar de Oswald Mathias Ungers para la Biblioteca Regional de Baden proyectada entre 1980 y 1984 en la ciudad alemana de Karlsruhe, dibujo incluido en las primeras páginas dedicadas al proyecto en la monografía *O.M. Ungers: works and projects 1991-1998*, editada por Francesco del Co en conjunto con Ungers; el dibujo muestra un espacio escalonado de libros enfrentando una cúpula suspendida de estructuras reticulares a la vista, como de invernadero. Por otra parte, una imagen en perspectiva de la propuesta preliminar de la Biblioteca Pública de Estocolmo de Erik Gunnar Asplund fechada el 21 de diciembre de 1921; en su dibujo Asplund también enfrenta el centro de una cúpula mostrando solo los casetones de la parte baja del intradós, que en la propuesta de 1921 serán perforaciones que inundarán de luz el espacio central.

La biblioteca, como espacio universal representado con el símbolo de la cúpula —media esfera construida sobre la sala de lectura— muestra la voluntad de ambos arquitectos de tratar el interior como un exterior, donde la totalidad del universo que representa la esfera se podría entender como la totalidad del conocimiento que representa la biblioteca, la metáfora del conocimiento infinito en un espacio finito.

La esfera, la totalidad del universo y la biblioteca en la cúpula, cuyo modelo ideal es el Panteón. Sin embargo, las dos cúpulas exploradas en el inicio del proceso de proyecto tienen cierta anomalía respecto al modelo romano, anomalía que se evidencia en los dibujos. Mientras la cúpula de Asplund está completamente perforada, la de Ungers solapada por una serie de estructuras angulares. La incomodidad de estas dos cuestiones —una referida a la inadecuada iluminación para la actividad de lectura y otra relacionada con el problema estructural de suspender la cúpula—, decantará en las soluciones definitivas: Asplund prefiriendo la iluminación lateral que permite el cilindro y Ungers descargando la estructura de la cúpula sobre los muros de un cuadrado.

No obstante, la distancia que separa ambos proyectos, se puede destacar los siguientes motivos que los aproximan entre ellos y también al tema de estudio:

1. El programa requerido: una biblioteca pública en una ciudad consolidada.
2. Como muestran los dibujos, los dos arquitectos han comenzado el proyecto con la cúpula como símbolo del espacio universal para cubrir el espacio principal de las bibliotecas, relacionando la metáfora de la esfera con el conocimiento universal.
3. Ambos autores comparten la pasión por la arquitectura clásica y mediterránea encontrada en fructíferos viajes a Italia. Asplund documentó con textos, dibujos y fotografías su viaje realizado en 1913 editado luego como *Cuaderno de viaje* por Luis Moreno Mansilla, y O.M. Ungers recuerda sus

recurrentes viajes a Italia en la entrevista con Annalisa Trentin (2004). Y por último 4. El interés por tratar el interior como exterior en varios de sus proyectos, cuestión expuesta por Elias Cornell (1961) en *El cielo como una bóveda*.

Es conocida la afinidad de Ungers con la arquitectura romana y del renacimiento, con una Italia idealizada de «*ideas construidas*», con Palladio y Alberti. La búsqueda de formas básicas, arquetípicas de la forma original, «*fuera de lugar*», llevó siempre al arquitecto alemán de viaje a Italia, viajes que, en la vejez, los confesaba por decisión, hechos con la memoria. En la entrevista publicada en 2004 *Oswald Mathias Ungers. A proposito dell'idea costruita* el arquitecto declaró la fascinación por el espacio universal del Panteón de Roma y la intención de cubrir la biblioteca de Karlsruhe con el símbolo de la esfera perfecta.

Estaba tan impresionado y fascinado por el espacio universal del Panteón que para la portada de la biblioteca de Karlsruhe elegí este símbolo, este espacio simbólico para contener el conocimiento universal en un solo espacio. En esta idea está la fuerte memoria de un espacio clásico. [...] El período histórico de una arquitectura no es importante, quizás lo sea para los historiadores, para un arquitecto que tiene que diseñar es importante conocer la estructura detrás de un edificio, el concepto es importante. Cuando usé el espacio universal del Panteón no quería hacer una réplica del Panteón o una imitación, me interesaba la idea universal de espacio y el verdadero espacio universal es la esfera que describe la idea de espacio completo, por lo que no hay actitud historicista, sino solo la belleza del espacio⁵ (Ungers citado en Trentin, 2004, p. 53,54,63).

Ungers va tras la idea del espacio universal que representa arquetípicamente la esfera completa del Panteón de Roma, no le interesa la réplica sino la metáfora de la esfera perfecta de la metafísica.

En el espacio central del dibujo de Asplund se distinguen dos partes: una que por ahora podríamos considerar terrenal, incrustada en el bloque perimetral, con la escala humana precisamente ajustada y otra sobre ella, la cúpula. La primera línea de perforaciones acusa la búsqueda de la iluminación requerida por la sala de lectura, un óculo central no habría sido suficiente, así como tampoco lo serían las perforaciones de toda la cubierta, algo que Asplund declaró en el texto publicado en 1928 *Algunos datos sobre la construcción de la biblioteca*.

5 Texto original en italiano: Sono stato così fortemente impressionato e affascinato dallo spazio universale del Pantheon che per la copertura della biblioteca di Karlsruhe ho scelto questo simbolo, questo spazio simbolico per contenere la conoscenza universale in un unico spazio. In questa idea c'è la forte memoria di uno spazio classico.[...] Non è importante il periodo storico di una architettura, forse lo è per gli storici, per un architetto che deve progettare è importante conoscere la struttura che sta dietro un edificio, il concetto è importante. Quando ho usato lo spazio universale del Pantheon non ho voluto fare una replica del Pantheon o un'imitazione, ero interessato all'idea universale di spazio e il vero spazio universale è la sfera che descrive l'idea di spazio completo, quindi nessuna attitudine storicista, ma unicamente la bellezza dello spazio (Ungers citado en Trentin, 2004, p. 53,54,63).

Se pensó en un principio en iluminar el vestíbulo con lucernarios en la cubierta. Pero nuestra construcción habitual de lucernarios en cubierta con doble cristal translúcido da una luz gris y aburrida. Ningún rayo de luz consigue llegar hasta abajo y, como queda demostrado que es prácticamente imposible conseguir una luz clara y directa mediante ventanas en cubierta, se renunció a ellas, y así se distribuyeron los vanos de luz en la parte superior de los muros cilíndricos exteriores (Asplund, 2002 [1928], p. 128).

Por otra parte, en el boceto de Ungers las líneas redibujadas sobre el intradós de la cúpula delatan la simultaneidad de sistemas estructurales con que se piensa cubrir el espacio. La cúpula dibujada con la semiesfera y la estructura metálica arriostrada triangularmente que la podría soportar. La yuxtaposición tiene que ver con la voluntad y dificultad de querer cubrir un espacio cuadrado con uno circular, inscribir el círculo en la geometría contrastada del cuadrado.

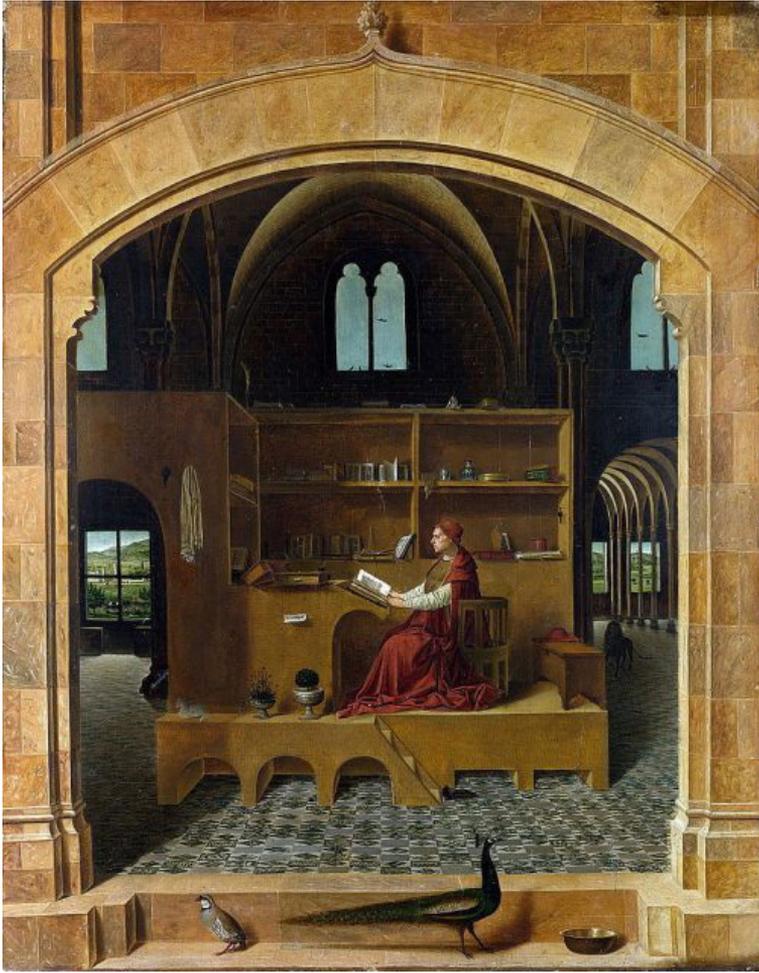
La estructura tensada soporta la cúpula que suspende sobre el espacio cuadrado. El cilindro no es la figura que soporta la mitad construida de la esfera como en su modelo romano, sino el cuadrado, figura geométrica dominada por el ángulo recto y por la que el arquitecto alemán sentía predilección.

Ambos dibujos enseñan un escalonamiento en la parte baja, en la perspectiva de Asplund tres estanterías consecutivas de libros, y en la de Ungers, la estructura de ladrillo que se va retrayendo y traslapando con estanterías de libros. Ahora bien, es posible entender el escalonamiento como la otra mitad de la esfera, la invisible en el modelo romano. El carácter bipartido del espacio interior, sin duda más evidente en el dibujo de Asplund, se visualiza en ambas imágenes.

En la pintura renacentista de Antonello da Mesina, San Jerónimo se encuentra en su estudio, que no es otra cosa que el mueble de madera sobre el cual camina descalzo, rodeado de sus pertenencias y hojeando su libro. La amplitud del espacio interior que lo contiene y que parece ser una catedral, tiene una intensa vocación de exterior y define el universo del monje. Destaca la ambigüedad de estar dentro y estar fuera, la verticalidad no solo domina la posición del lienzo, sino también el amplio espacio interior que abriga al monje, los huecos que perforan el muro posterior revelan el exterior como naturaleza y advierten el tiempo atmosférico en el interior que evoca la pintura.

Si se realiza el ejercicio de despojar la pintura de su vida, quitando al monje y el mueble con las pertenencias que construyen su estudio, el espacio pierde por completo su especificidad, quedando en suspenso. Algo similar pasaría en los dos dibujos si quitamos el mueble y pisos escalonados bajo la cúpula. Es el lugar de los libros y las personas, el sector *terrenal* del conocimiento traducido. Fuera del mueble, el universo infinito en un interior contenido.

Es interesante cómo en los dos dibujos, puestos en relación, se entiende la que será una de las principales diferencias en la manera de descubrir los interiores del estudio. En el dibujo de Asplund la proyección de la escalera conduce libremente hasta el centro del espacio rodeado por los tres niveles de estante-



San Jerónimo en su estudio, Antonello da Messina, 1474-1475.
(National Gallery de Londres)

rías. Tres enigmáticas aberturas negras provocan una ilusión que recuerda el texto de J.L. Borges, tras cada una de ellas es posible imaginar que se esconde un universo similar, rodeado de anaqueles, cupulado, y así sucesivamente hasta el infinito como en *La Biblioteca de Babel*. Por otra parte, los personajes del dibujo de Ungers además de impedir el paso, contemplan el interior tras el marco de una estructura modular que podría tener un cristal, asimismo otra estructura se interpone entre quien mira el dibujo y los personajes, la desconexión del exterior que muestra el dibujo contrasta con la vocación pública del interior del dibujo de Asplund. Los dibujos enseñan dos maneras de entrar a la habitación cupulada que se descubre exterior.

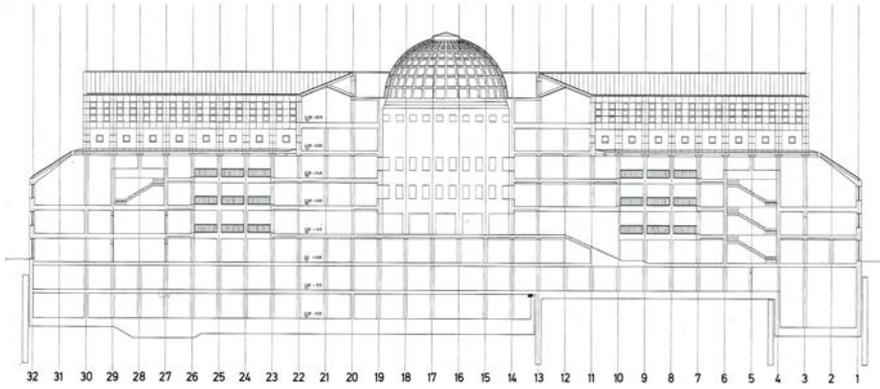
ENTRANDO A LOS EDIFICIOS CONSTRUIDOS

Desde el exterior de la Biblioteca de Karlsruhe, el edificio se fracciona en partes que se incorporan a la trama urbana, a la plaza del frente, a los edificios existentes. A la arquitectura clásica de la iglesia de St. Stephan, a cuyo color arenisco y acceso porticado se aproximan, de la forma dialéctica que defendía el arquitecto alemán. La cúpula apenas se ve por la distancia perspectiva desde la calle. La cubierta esférica de cobre del centro de la biblioteca se oculta tras los bloques que componen el perímetro. Por otra parte, el enorme cilindro anaranjado de la biblioteca pública de Asplund destaca sobre las ramas desnudas por la estación otoñal de los árboles del parque adyacente al edificio construido entre 1924 y 1927. Ambas bibliotecas esconden la cúpula a quien se acerque desde la calle, Ungers, lo hace tras los edificios y Asplund de manera abstracta, subvertida en el cilindro.

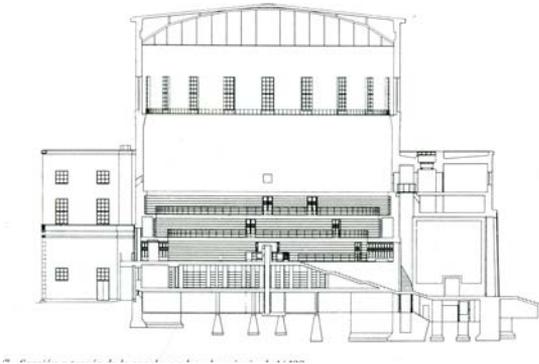
La sala de lectura de la biblioteca de O.M. Ungers es silenciosa, lejos de la calle, en el centro, exageradamente vertical, muy blanca, con muebles de madera y lámparas verdes de banquero, un espacio sagrado puesto sobre la planta baja del edificio dentro de la caja —muy distinto a la habitación central de Asplund— más íntima y reservada, otra *especie* de lugar común.

Desde que el visitante se acerca a la biblioteca por la galería exterior frente al pórtico de la iglesia de St. Stephan, una grilla matemática en base al cuadrado domina la experiencia umbral, midiéndolo todo. La cuadrícula aparece como continuación de la vereda sustraída en uno de los bloques del edificio hasta extenderse por toda la planta baja: pavimento, cielo, muebles, ventanas. Antes de entrar a la sala de lectura, se debe someter al ritmo obsesivo de la grilla que domina toda la planta baja y separa la sala del exterior. Lo que en los recintos circulares era la primera cruja de habitaciones o el espesor del muro —el umbral del interior-exterior— aquí es toda la primera planta de la Biblioteca.

Sofás, libros, taquilla y recepción aparecen dispersos por la planta libre, hasta que se logra encontrar la escalera lineal, como la de Asplund, pero iluminada cenitalmente por una superficie acristalada, unas plantas verdes en maceteros



Sección Biblioteca Pública de Baden, Oswald Mathias Ungers.
(O.M. Ungers: works and projects 1991-1998, 2002)



Sección Biblioteca Pública de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund.
(Asplund Aa.vv. 1988)

cuelgan en los bordes. Al final de la escalera, el último plano se extiende en una pausa, una puerta de cristal impide el libre paso a la sala de lectura que ya se observa desde ahí como el dibujo preliminar que se ha revisado. A la izquierda se encuentra el personal de la biblioteca que realiza el control y abre la *hermética* puerta de cristal.

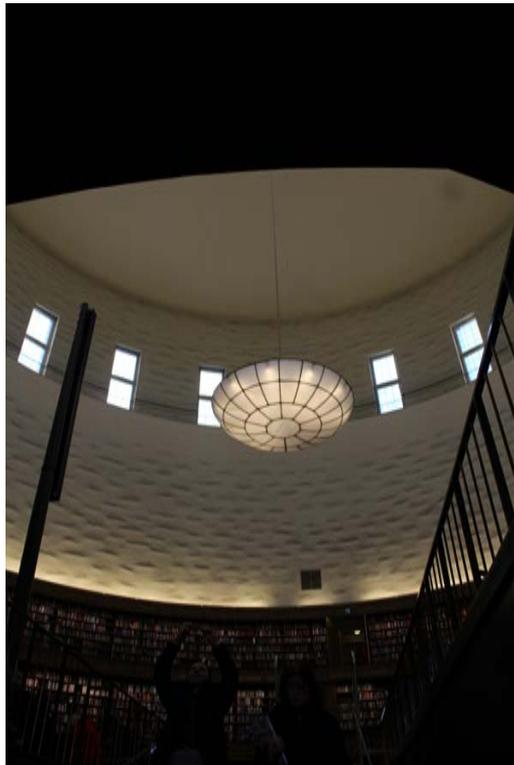
Toda la repetición del módulo de la primera planta encuentra calma en la sala de lectura central, bajo la cúpula descansa la repetición incesante de la experiencia umbral en un interior tranquilo. Es un espacio mudo. Una serie de aberturas acristaladas muestran los pisos superiores, pero no se oye nada que provenga de ellos, son ventanas como las que dan a la calle, cerradas; y las perforaciones del último nivel están tapiados con un gris suave como de grafito. A los lados se extienden las estanterías de libros, es como si se entrara a otro edificio y la planta baja que se acaba de abandonar, fuera la calle. Un edificio dentro de otro.

Al entrar a la Biblioteca de Erik Gunnar Asplund en Estocolmo se debe enfrentar en primera instancia a una gran caja cuadrada con un enorme cilindro de un naranja parecido al del ladrillo cocido de arcilla y luego de atravesar la pesada puerta giratoria de cristal a un espacio estrecho completamente estucado de negro, un umbral, desde el cual se observan tres escaleras. Dos de ellas ascienden a izquierda y derecha siguiendo la curvatura del cilindro al que se arriman, de superficie gris contrastando sutilmente con el negro del umbral desde el que se miran las singulares escaleras que se pierden en un oscuro vacío. Actualmente tras unas rejas que se interponen entre quien decida intentar subirlas atraídos por la curva y la penumbra, es como si estuvieran ahí solo para alimentar la imaginación de quien se detiene antes de volver a entrar, evidenciando el espacio que ha quedado vacío entre el cilindro y las salas perimetrales.

La tercera escalera es central y atraviesa el cilindro, tiene casi el mismo ancho que el umbral y está iluminada indirecta e intensamente desde el espacio blanco que la enmarca. La dirección obligada es vertical, hacia la luz, hacia la gran lámpara que desciende como un óculo sobre el espacio interior. Arriba, justo antes de atravesar el cilindro se verá un puente que lo atraviesa en la misma dirección de la escalera. La biblioteca tiene dos entradas simultáneas, o tal vez una entrada y luego una salida. Dentro, o fuera, como diría Borges «*El universo (que otros llaman biblioteca)*», construido por un mueble acogedor y continuó atiborrado de libros que los revestirá completamente, sobre ellos se extiende un gran espacio cilíndrico blanco que quiere desaparecer en la inmensidad, el mueble, además de libros, contiene una serie de huecos; dobles puertas de madera que comunican con salas de lecturas, con espacios secretos —es posible entrar en el muro del cilindro—, y otros aparentemente *a ninguna parte*. Aberturas que minutos antes de la finalización del horario de apertura de la biblioteca, comienzan a cerrarse.



Biblioteca Pública de Baden, Oswald Mathias Ungers.
(Fotografía del autor, 2019)



Biblioteca Pública de Estocolmo, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía del autor, 2019)

EL INTERIOR SUBVERSIVO DE ASPLUND

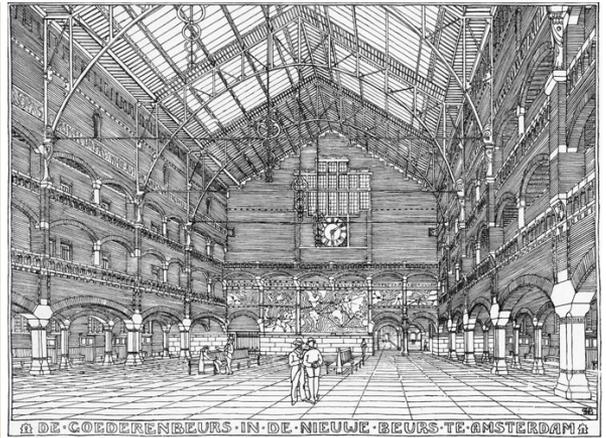
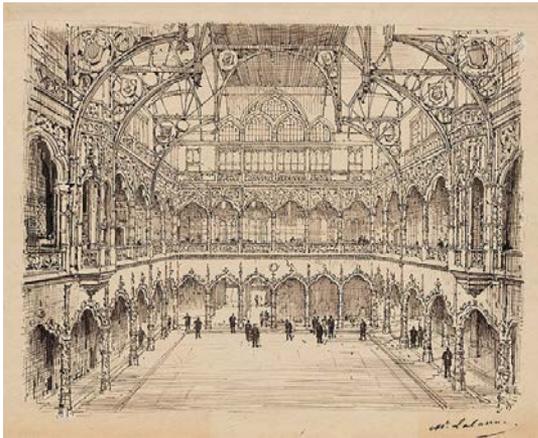
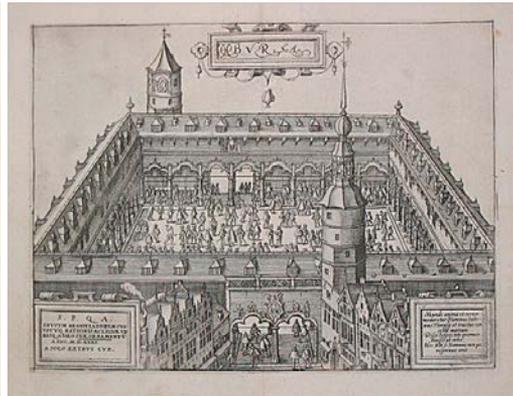
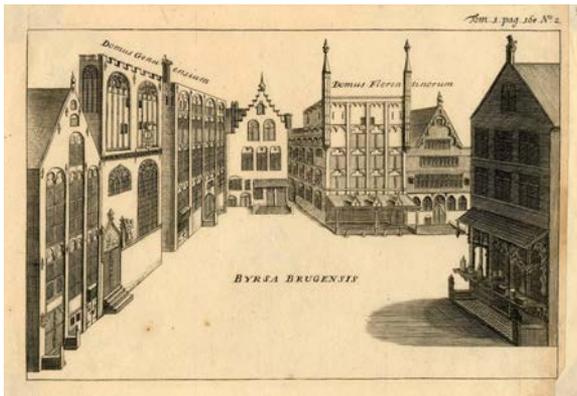
Metafóricamente interesante: la subversión de una forma, de un arquetipo, no se hace forzosamente por medio de la forma contraria, sino de una manera más retorcida, conservando la forma pero inventándole un juego de superposiciones, anulaciones, desbordes (Barthes, 2003, p. 171).

Mientras Ungers ha levantado la cúpula encima del bloque perimetral inscribiéndola directamente sobre los muros del cuadrado eliminando la estructura metálica de las propuestas preliminares, Asplund ha hecho una subversión de la forma arquetípica del espacio universal.

Cuando Asplund asume el cilindro contenedor del interior vaciado en las propuestas posteriores a la de 1921, puede haber una modificación tipológica hacia la identidad como señala Carlos Martí (1993) y también una continuidad en el proceso de abstracción en la representación de la bóveda celeste como sugirió Elias Cornell (1961). Hay también una subversión de la forma arquetípica del espacio universal, de la esfera, trastocando la cúpula con una serie de superposiciones y desbordes dentro del enorme cilindro. El interior subversivo de Asplund representa el espacio universal con una cúpula alterada que se puede reconstruir idealmente desde los bordes del mueble de madera, hacia arriba, con la semiesfera inferior construida y el óculo superpuesto, dislocado.

La enorme lámpara circular que baja justo en el centro para iluminar la parte inferior puede entenderse como el óculo que caracteriza las grandes cúpulas del mundo clásico, la lámpara de la biblioteca es exactamente igual que el óculo del espacio cupulado de la Capilla del Bosque realizada con anterioridad por el arquitecto sueco en el Cementerio sur de Estocolmo. El suelo de la biblioteca repite el singular pavimento del Panteón de Roma, una pista que los funcionarios de la biblioteca no dudan en recordar a los visitantes.

Ahora bien, si revisamos las cuatro secciones del proyecto conservadas en el archivo de *ArkDes* observamos: 1. Se consolidan las tres franjas de estanterías lineales que van escalonándose hacia atrás y hacia arriba, el acogedor mueble de madera ha permanecido inmutable en el transcurso del proyecto, salvo las aberturas que se han desfasado y multiplicado; pero en términos generales se puede convenir que no han cambiado. La mitad inferior de la esfera ha sobrevivido a la revisión que tuvo el proyecto hasta su etapa final. 2. En el plano de 1924 para el inicio de la construcción, la cubierta del cilindro todavía mantiene la forma esférica con los casetones que se eliminan en el dibujo posterior de 1925 pero manteniendo la curvatura, desde la cual en la última etapa se agrega literalmente el cielo falso de escayola trastocando la forma pero sin reemplazarla, la esfera completa que se inscribe en el interior vaciado donde sigue estando la cúpula subvertida como metáfora de la esfera.



Bolsas de Comercio

(De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo)

La Plaza de Bolsa de Brujas, 1495 aprox. (*Musée de la Banque Nationale de Belgique*)

Bolsa de Amberes, Dominicus van Wagemaker, 1581. (*The Architecture of the Renaissance, Vol.1 Benevolo*)

Bolsa de Amberes, Maxime Lalanne Galerie Basseng, 1886.

Bolsa de Amsterdam, H.P. Berlage, 1898

LA CALLE Y LA HABITACIÓN COMÚN

Casa de radiodifusión en Berlín, 1930.

Hans Poelzig

La calle es una habitación comunitaria. La casa de reuniones es una habitación comunitaria bajo una cubierta. Parece como si una derivase naturalmente de la otra.

Louis Kahn, 2003.

Al salir a una placita, oí sonar una trompeta; la gente comenzó a agolparse en torno a unos titiriteros que, vestidos de tricot y abigarrados pantalones de baño, y con pleno convencimiento de ser artistas nacidos para actuar bajo techo y no en la calle, extendieron una gran alfombra sobre el empedrado.

Hans Christian Andersen, 2004.

Algunas tipologías arquitectónicas claramente devienen de una actividad común que antes de ser interiorizada y cubierta se realizaba en el exterior, a cielo abierto en la calle. Los nuevos interiores intentan conservar ciertas características del exterior en el espacio contenido y protegido de los fenómenos atmosféricos. Encontramos en el catálogo de Nikolaus Pevsner, por ejemplo, los mercados y las bolsas de intercambio comercial. Ambas tipologías tienen una intensa vocación de exterior, y aún se encuentran mercados temporales en la calle, como también mercados que no son otra cosa que grandes calles cubiertas. De similar manera, algunas calles, como las dibujadas junto a las iglesias de la ciudad medieval por Camilo Sitte (1926) aparecen como grandes habitaciones a cielo abierto. La calle como habitación que defendía Kahn (1971) en la conferencia *La habitación, la calle y el consenso humano*. Johann Wolfgang von Goethe observó con admiración en Padua, durante su viaje a Italia de 1788, como «*los arquitectos han hallado el medio de cubrir una plaza de mercado*» (Goethe, 2001 [1817], p. 64).

Las cuatro ilustraciones de bolsas de comercio centroeuropeas —ordenados cronológicamente de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo— ilustran de manera secuencial cómo una actividad común, la de intercambio comercial, pasa de la calle como habitación abierta, a la habitación cerrada del edificio conocido como Bolsa de Comercio.

La primera ilustración muestra La Bolsa como plaza configurada por los edificios a su alrededor, en ella según unos horarios establecidos se activaba la Bolsa de Brujas allá por 1495 aproximadamente. Las calles se cerraban por algunas horas transformando el espacio urbano en la primera bolsa de comercio. El dibujo ha eliminado cualquier rastro de otra actividad de la plaza, como un papel en blanco, solo contiene las palabras Bolsa de Brujas.

El segundo dibujo de 1581 corresponde a la Bolsa de Amberes, la bolsa se ha convertido en un edificio que encierra un gran espacio central que recuerda

a la plaza donde se origina la actividad, los cierros que eran antes temporales y programados ya no lo son, ahora las personas ocupan el espacio del interior, la actividad ya no confunde como en el dibujo anterior, ahora se está frente a la especificidad del espacio determinado. Es interesante cómo el dibujo busca la vista en perspectiva para que alcance en la representación todo el edificio. El edificio aún no se separa de su antigua configuración, la de casas pareadas alrededor de una plaza. En él se evidencia todavía una preferencia por resaltar los límites que constituyen el espacio y no el espacio.

En la representación de la Bolsa de Amberes de 1886, la arquitectura de hierro y cristal ha permitido cubrir la actividad, el dibujo de Maxime Lalanne ya olvidó el conjunto de volúmenes como casas que definen los límites del recinto, ahora el espacio interior tiene el carácter individualmente necesario para decir: esta es la Bolsa de Comercio.

Por último, el proyecto de H. P. Berlage para la Bolsa de Ámsterdam de 1898, además de la limpieza plástica del espacio de Berlage es sugerente cómo ha dibujado en el interior de la Bolsa una plaza, en el dibujo se ven los asientos, luminarias y personas con aire relajado que en el primer dibujo han sido evitados para entender la plaza como una bolsa, ahora, Berlage los dibuja para entender la bolsa como una plaza. El interior como un exterior. Al hacer el ejercicio de quitar los elementos que sugieren la plaza, como los paseantes, luminarias y muebles; el espacio de Berlage pierde por completo su especificidad, quedando en suspenso, tal como observa Aldo Rossi (1998) en las fotografías tomadas por Heinrich Helfenstein en la *Lichthof* de la Universidad de Zurich.

Mi interés me llevó a solicitar a Heinrich Helfenstein algunas fotografías del interior, cuya planta baja y pisos están, a todas horas, repletos de estudiantes. Para mí era un bazar lleno de vida, un edificio público o unas termas de la antigüedad [...] En esas fotografías el luminoso patio y las galerías están completamente vacíos, el edificio aparece deshabitado, y se hace difícil imaginar cómo pueda dejar de estarlo. En realidad, Helfenstein renunció a representar tanto su pureza como su vida. Sorprendió su disposición a ser vivido (Rossi, 1998, p. 20).

Es justamente esta condición indeterminada de los *Lichthof*, capaces de soportar diversas actividades comunes de la misma manera que lo hace la calle, que permite entender el interior-exterior en la *Lichthof* como recinto con tendencia vertical y abierto programáticamente como la calle.

En *Las variaciones de la identidad* (1993), Carlos Martí se refiere a la complejidad del tipo arquitectónico que define la palabra alemana *Lichthof* para las grandes habitaciones cubiertas que se relacionan verticalmente con el exterior a través de cubiertas de límites difusos.

El tipo de la «Lichthof» (recinto cuadrangular rematado por una cubierta transparente), del que podríamos citar como ejemplos insignes la Bolsa de Amsterdam obra de H.P.Berlage o la Universidad de Zurich obra de Karl Moser, no es el mero producto de una invención técnica sino el resultado

de una lenta decantación en que, a través del procedimiento analógico se activan y se funden entre sí ideas de diverso origen. La «Lichthof» es, ciertamente, la plaza cubierta, el gran patio de la tradición latina entendida como punto de confluencia de los pequeños espacios que lo rodean y encierran, que ha sido puesto al abrigo de la intemperie sin sustraerlo a la luz y el acontecer atmosféricos. Pero es, al mismo tiempo, el hall o sala principal de la tradición centroeuropea, sometido a un progresivo aligeramiento de su cubrición hasta lograr su plena transparencia (Martí, 1993, p. 56).

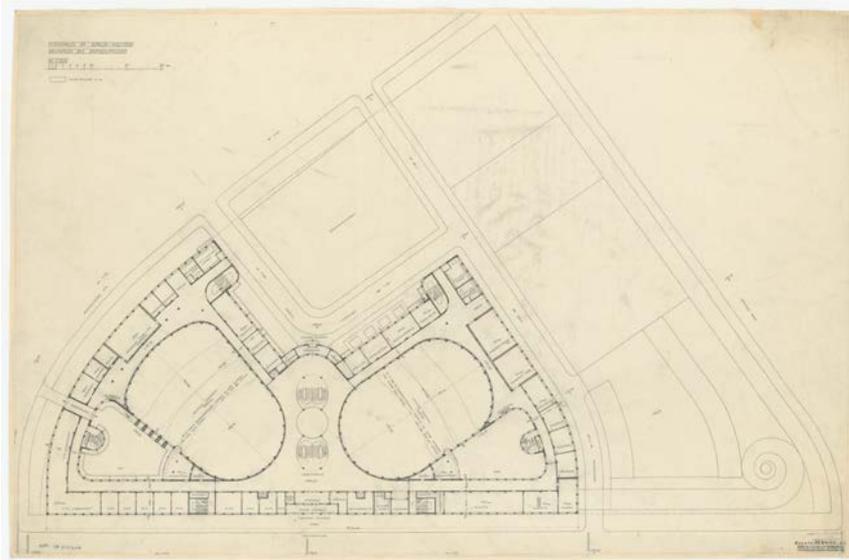
Carlos Martí describe la *Lichthof* como el espacio de la plaza puesta al abrigo y también como el espacio común en el que convergen, por un lado, la voluntad de cubrir la plaza y el patio de la tradición latina, y por otro lado, la de abrir el interior del *hall* o sala principal a los fenómenos atmosféricos de la tradición centroeuropea.

Es posible relacionar, tanto la *Lichthof* de la Universidad de Zurich como el espacio interior que contiene la Bolsa de Berlage, con algunos de los espacios que se observan en el plano de Giambattista Nolli, donde Roma está representada con sus interiores cerrados y públicos en relación con la calle y por tanto con la ciudad, un sistema continuo de espacios públicos heterogéneos. Grandes habitaciones próximas a la calle y capaces de contener actividades inesperadas y programadas temporalmente.

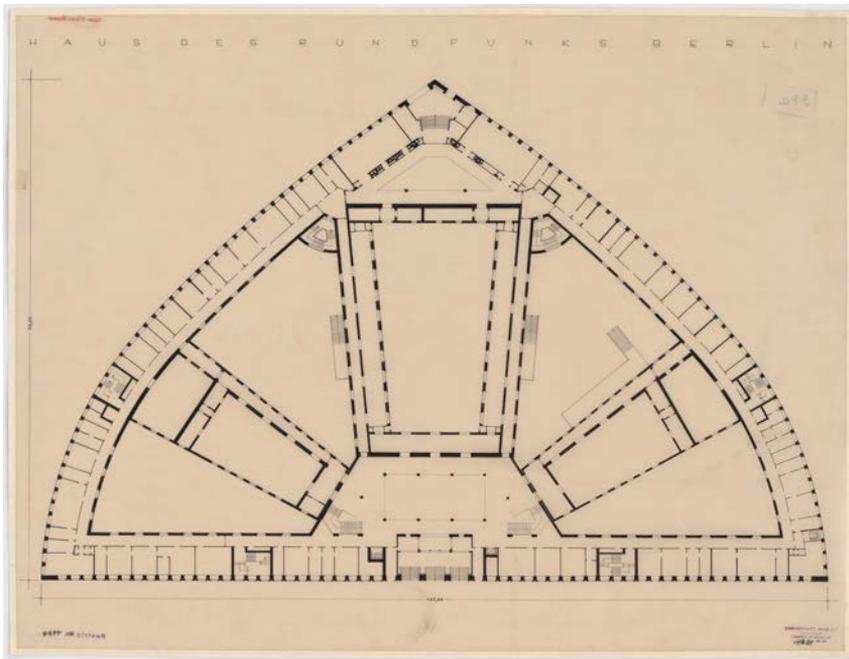
LA LICHTHOF DE LA HAUS DES RUNDFUNKS

Hans Poelzig proyectó una *Lichthof* dentro de un edificio diseñado por su estudio para contener las estrenadas actividades radiofónicas. El espacio central de la propuesta definitiva se extiende con una serie de pasillos, que como calles recorren desde ahí, entre habitaciones y patios, el edificio completo. La *Lichthof* de Poelzig no interioriza una actividad específica realizada en el exterior como el caso de la Bolsa de Comercio y los mercados, tampoco cubre simplemente un patio, sino que interioriza la plaza de la ciudad medieval, su indeterminación y posibilidad de relacionar distintos interiores a través de estrechas calles, configurando una ciudad interna y cubierta dentro del bloque de ladrillo para las actividades que exige el programa radiofónico.

Hans Poelzig gana el concurso para la *Haus des Rundfunks* con un edificio sin la forma cerrada y estabilizada que proyectará en una de las versiones posteriores y en el proyecto definitivo construido en 1930, donde «*La planta de la Haus des Rundfunks supone un paso más en la concepción de los límites espaciales como esencia del mundo que se encierra dentro del marco de la arquitectura*» (Muñoz, 1991, p. 93). En la propuesta ganadora del concurso se observa dentro de la barra de habitaciones perimetrales dos salas del mismo tamaño puestas de manera simétrica en el interior. Fuera del edificio, en la parte posterior del sitio se proyectaba un espacio vacío y rectangular rotulado como *Gartenanlagen* en la planta, jardines en relación directa con la calle como una plaza.



Diseño del concurso Haus Des Rundfunks, Hans Poelzig
 (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin)



Proyecto definitivo Haus Des Rundfunks, Hans Poelzig
 (Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin)

Durante el desarrollo del proyecto la planta del bloque ocupó toda la parte posterior del sitio eliminando la plaza exterior y tomando forma compacta ojival, simultáneamente aparece un nuevo espacio en el interior que no es ni las salas, ni los patios. El espacio central es rotulado por Poelzig como *Lichtthof* y se puede interpretar como la plaza interiorizada. El vestíbulo de la primera propuesta era de dimensiones mucho menores, con las escaleras ocupando el centro del *hall*, particionándolo en espacios direccionales, en tanto que la propuesta definitiva lo libera, aumentando su indeterminación.

El espacio central de la propuesta inicial se prolonga linealmente desde el acceso y de manera perpendicular a la calle que enfrenta la fachada, hacia el fondo del solar donde se proyecta la plaza, las dos escaleras centrales y aisladas lo particionan en tres, de manera que el espacio no se percibe como una unidad. Se entiende como una proyección de los pasillos que conectan el resto de las habitaciones del interior del edificio y que rodea las escaleras.

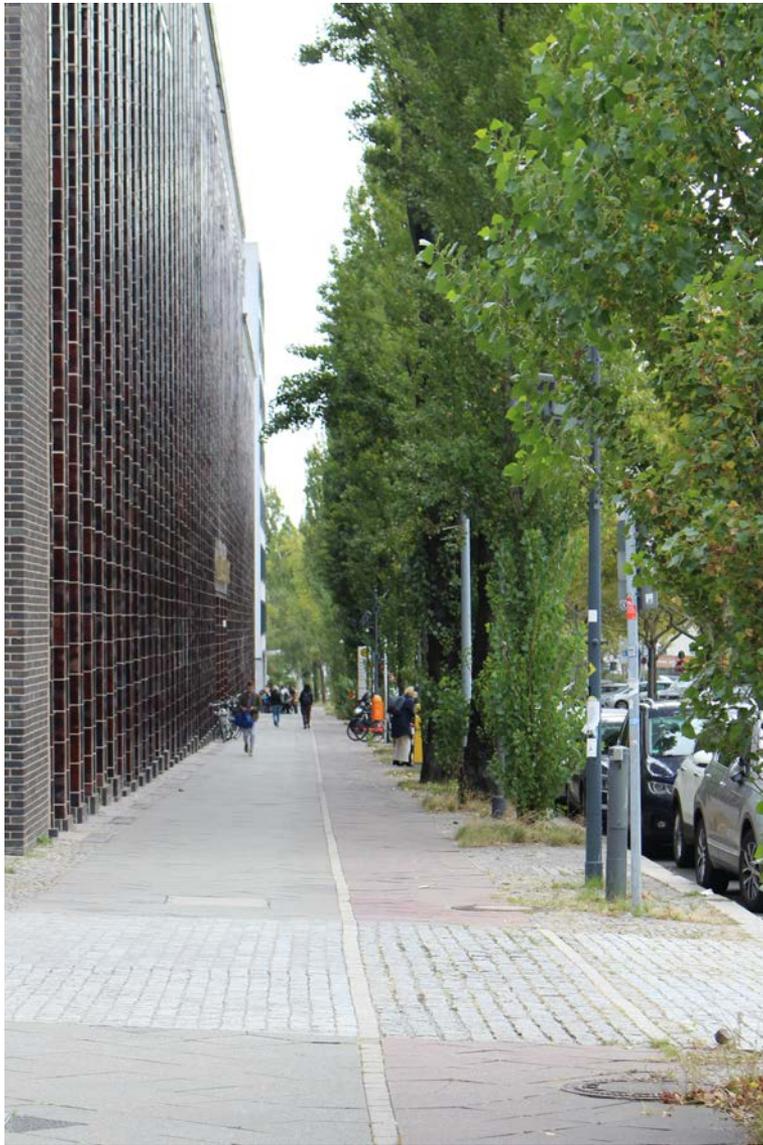
Por otro lado, el espacio central del proyecto construido se ubica de manera inversa a la primera propuesta, paralelo a la calle. Las escaleras han sido desplazadas a las dos esquinas del trapecio, liberando el espacio rectangular, cuya proporción y geometría es similar a la de las salas de conciertos. En la habitación común, como en una plaza medieval, convergen una serie de espacios direccionales en distintos sentidos que conectan, como calles, desde la *Lichtthof* con las demás salas y el bloque perimetral de oficinas del edificio. En la propuesta definitiva el bloque se extiende en el terreno donde se proyectaban los jardines, imbricando ahora en el interior: patios, salas y plaza cubierta.

Dos circunstancias del encargo son determinantes en el proyecto de Poelzig, por un lado, la geometría del sitio y por otro el programa para un edificio cuyo tipo no existe, en el fondo había que inventar la tipología de edificio para contener los estudios de telecomunicaciones.

El edificio encierra el nuevo programa radiofónico con un bloque perimetral, cuyo espesor es el de una crujía que además de contener las oficinas intentaba proteger a los recintos de la radio como salas de grabación y de conciertos del ruido exterior de la calle, aislándolos. Las salas principales son cualificadas principalmente por los revestimientos y texturas de cada una. La forma del marco es determinada por la geometría del sitio, por la estructura urbana, enfrentando la fachada principal al enorme espacio de la feria de muestras de Berlín, donde Poelzig unos años antes había proyectado el edificio de la *Messegelände*.

Dentro del marco que construye el recinto el proyecto se encuentra dividido en siete partes que forman una totalidad finita, con posibilidades programáticas variadas. La *Lichtthof* permite la organización del programa en el interior y la monumentalidad del edificio como obra cerrada en su perímetro aún se mantiene. En la actualidad el interior ha cambiado algunos usos programáticos, incluso en uno de los patios se construyó una nueva sala de conciertos.

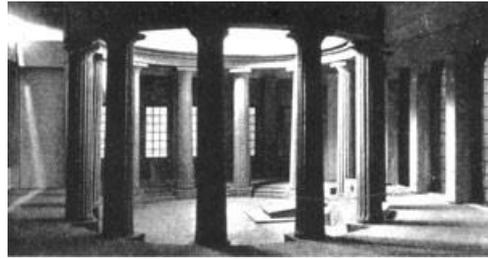
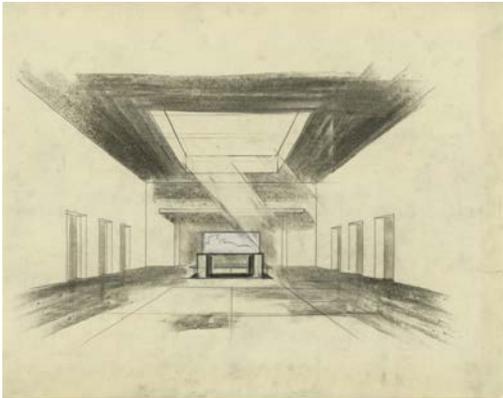
Mientras se construía la *Haus des Rundfunks* en Berlín, Hans Poelzig proyectó en 1930 una de las propuestas (perdedoras) para el concurso de remodelación de la *Neue Wache* de Karl Friedrich Schinkel. Emplazado en el bulevar



Exterior Haus des Rundfunks
(Fotografía del autor, 2019)



La *Lichthof* de la Haus des Rundfunks
(Fotografia de Wolfgang Reuss; Landesdenkmalamt Berlin)



Intervenciones de la Neue Wache de Berlín de 1930

(De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo)

Hans Grube, Peter Behrens, Erick Blunch, Hans Poelzig, Henrich Tessenow

(The Museum of Modern Art (MoMA),

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin,

Kunstabibliothek, Staatliche Museen zu Berlin)

Unter der Linden el edificio neoclásico había acabado su construcción en 1818 con una fachada que contenía, por un lado, la estructura clásica de templo dórico y por otro el carácter militar destacando las cuatro torres defensivas en las esquinas de la caja.

La versión ampliada de la escultura «*madre con hijo muerto*» de Käthe Kollwitz ocupa actualmente el interior de la habitación proyectada por Henrich Tessenow en 1931 tras ganar el concurso, justo bajo el óculo de 4 metros (la mitad del óculo del Panteón de Roma). El bloque de granito de la propuesta de Tessenow, reemplazado en 1956, aumentaba la relación vertical del objeto contenido y el espacio interior del memorial que recuerda, desde 1993, a las víctimas del fascismo y la tiranía.

La condición interior-exterior que se observa en la habitación de Tessenow se proyectaba explícitamente en las bases del concurso con la decisión de conservar y abrir la caja de Schinkel. La construcción del interior se mantendrá en el edificio de Schinkel como contenedor del nuevo proyecto que, según las bases, debería contener una experiencia del exterior interiorizada.

Las dos constricciones contenidas en las bases del concurso de 1930 relacionan de manera dialéctica y complementaria el edificio preexistente con la nueva habitación requerida por la convocatoria. Por un lado, el vaciado del interior mantiene el aspecto de fortaleza del pequeño edificio, respetando la opacidad de la caja neoclásica, con lo cual el espacio proyectado no podría escapar de su condición interior. Y, por otro lado, el interior de la caja debía ser abierto y conectado con los fenómenos del exterior. En las bases del concurso se leía que «*el interior a desarrollar en relación orgánica con el exterior debe dar una impresión simple y solemne*»⁶.

Los arquitectos alemanes convocados al concurso de 1930 fueron Hans Poelzig, Henrich Tessenow, Peter Behrens, Mies Van der Rohe, Erick Blunch y Hans Grube. En sus respuestas destacan referencias clásicas: el Panteón, la Casa Pompeyana y el patio circular. El *Atrium* se encuentra en el inicio de casi todos los proyectos; Grube, Blunch y Poelzig mantendrán en sus propuestas la abertura central suspendida por una serie de columnas centrales y tanto Behrens como Mies parten sus estudios por el atrio y lo modifican. Behrens mantiene la abertura eliminando las columnas indeterminando la habitación y Mies suprimiéndolo completamente en la propuesta definitiva.

La propuesta de Tessenow enfatiza la condición cerrada de la habitación con la implantación de una nueva estructura⁷, una caja cerrada dentro de la estructura portante de Schinkel, como revestimiento, cambiando la proporción del interior vaciado, reduciendo la cantidad de aberturas de la estructura tras el pórtico, de 5 a sólo 3 centrales, y ocultando las ventanas laterales.

6 Texto original en alemán: «Das in organischem Bezug zum Äußeren zu entwickelnde Innere soll einen schlichten, weihvollen Eindruck gewähren», Günther, A. (s/a). En www.hgb-leipzig.de/mahnmal/nw1.html.

7 El proyecto finalmente construido de Tessenow reafirma la característica de la estructura perimetral del edificio como contenedor, no particiona el espacio. Esto es relevante cuando se observa los cambios de contenido que ha tenido que soportar el edificio desde su remodelación, tanto en los objetos que contiene como en los discursos representados.



Sala 3 Haus Des Rundfunks.

(Fotografia de Alfred Krügelstein, 1950; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin)

En los proyectos de Tessenow y Poelzig se observa, por un lado, el óculo sin columnas, la fragilidad del interior y al otro extremo el patio con las columnas casi escapando de la caja construida por Schinkel, proyectándose verticalmente, expandiéndola. Mientras Tessenow parece intentar volver a cerrar la habitación sin conseguirlo, los dibujos de la propuesta de Poelzig muestran un interior abierto que se expande hasta ocupar casi todo el contenedor sin alterar la pre-existencia. La compresión horizontal del nuevo espacio propuesto por Poelzig permite un estrecho espacio direccional entre ambas estructuras como marco delimitador que es superado verticalmente por las columnas de la misma manera que se observa en la *Lichthof*.

La fachada de la *Haus des Rundfunks* es una barra horizontal texturizada por el ladrillo vidriado y una serie de líneas verticales entre las cuales se disponen los huecos de las ventanas y marcan rítmicamente toda la extensión de la negra fachada. Las líneas de ladrillos se adelantan cuando se observa la fachada de escorzo hasta formar un bloque que parece infranqueable, totalmente hermético. Tres aberturas centrales y simétricas definen el acceso y el eje axial en el que se ordena geométricamente la planta y fachada del proyecto. Desde la calle solo se observan las escaleras que colman los tres huecos y ocultan el interior desplazado en un podio de 1,5 metros de altura, por tanto, quien se acerque a la caja, verá la proyección del suelo de la *Lichthof* casi a la altura de los ojos.

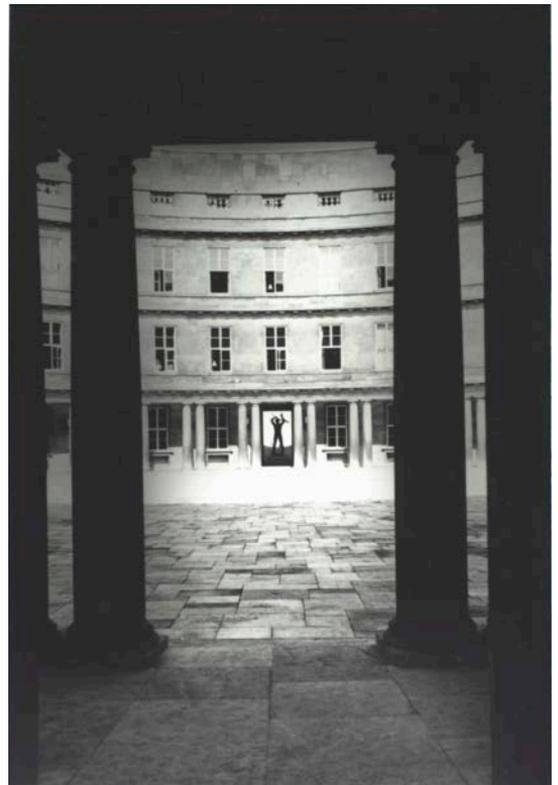
Después de entrar por una de las tres aberturas y subir las escaleras, se deberá cruzar el control y recepción del edificio ubicado entre dos planos de pesadas puertas transparentes de perfiles dorados. Dentro, un gran vestíbulo de proporción rectangular y forma trapezoidal mantiene el mismo revestimiento del exterior en la estructura principal de pilares y vigas, que contrastan al amarillo de todas las paredes del fondo y de las barandas perforadas del vacío central. El efecto cálido domina la escena, intensificada por la luz natural y las dos enormes lámparas de diseño poliédrico, bajo ellas, el gris pavimento liso y dos esculturas negras equilibran el interior.

La condición barroca de revestir el interior de la *Lichthof* con los mismos valores de la fachada relativiza el interior. Los ocho pilares comparten con la propuesta para el concurso de la Neue Wache la condición gótica de la proyección vertical de los 18 pilares que se proyectan más allá del cierre que cubre el espacio perimetral del patio. En el edificio de radiodifusión los pilares están desfasados de la estructura de losas y vigas, manteniendo cierta independencia formal, destacando la proyección vertical más allá de los límites del techo.

En la *Lichthof* se advierte la variedad programática que contiene el edificio de Poelzig, hay personas que se pierden en los corredores y las puertas, mientras otras esperan y son observadas por quienes miran desde las plantas superiores, apoyados en la balaustrada como si tratase de balcones en la calle. También es posible escuchar la muchedumbre cuando algún espectáculo termina en alguna de las salas cuya vocación acústica se resuelve con el contrastado revestimiento de madera que protege el sonido, la actividad y los instrumentos musicales desenfundados en la fotografía de Alfred Krügelstein.



*Politigården, vista desde Mindegården, Hack Kampmann y Aage Rafn
(Fotografía de Grethe Buhl, 1964; Det Kgl. Bibliotek)*



*Politigården, vista desde la entrada por Polititorvet.
(The National Library of Denmark and Copenhagen University Library)*

EXPERIENCIAS UMBRALES

Jefatura de Policía de Copenhague (Politigården), 1919-1924.
Hack Kampmann, Aage Rafn

La sensación de tamaño originada por el vestíbulo debería reducirse a la producida por las dimensiones normales de una habitación cualquiera, de forma que, si la entrada fuera lo suficientemente baja, uno se quedaría impresionado por la amplitud en todas las dimensiones, al entrar en la gran sala.

Carl Petersen, 1920.

Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche.

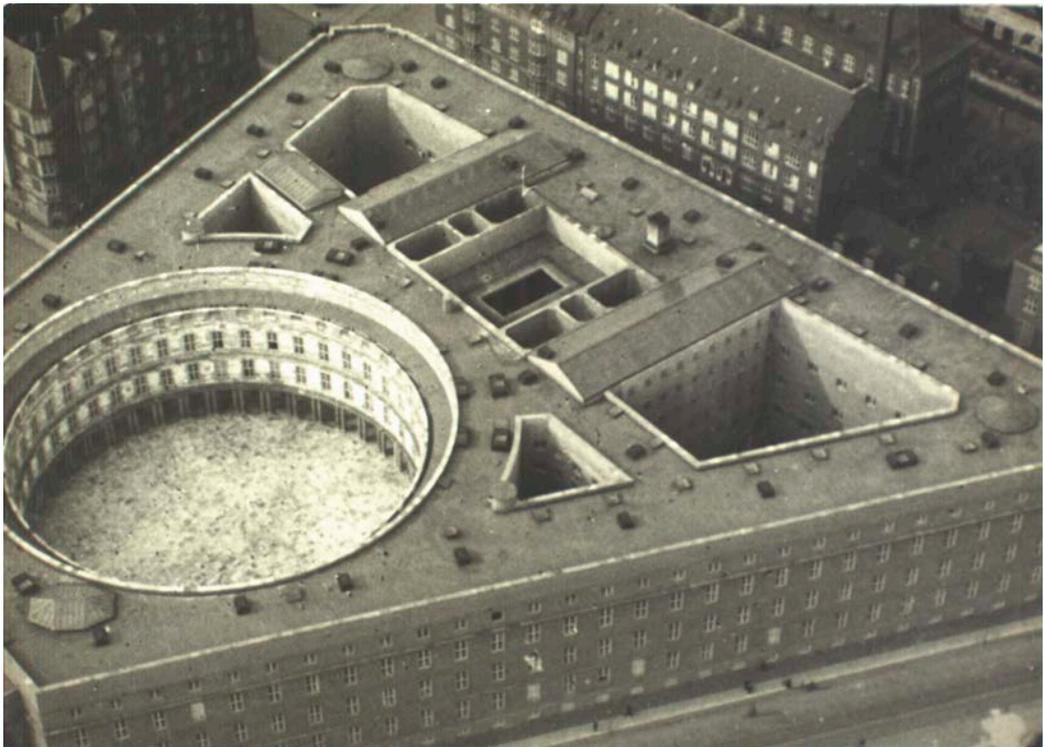
Jorge Luis Borges, 1984.

En las fotografías del edificio de la policía de Copenhague de Hack Kampmann y Aage Rafn se observan dos grandes salas contrastadas con una serie de aberturas de tamaño considerablemente menor; quien entre por ellas, quedará impresionado por la dimensión, forma y valor de los límites que construyen el interior de ambas salas. Por un lado, el *Mindegården*, espacio del *impluvium* o patio cuadrado, dominado por la colosal escultura de Einar Utzon-Frank situación enfatizada por el encuadre de la fotografía de Grethe Buhl, y, por otro lado, el espacio circular que aparece como fachada entre los dos pares de columnas dóricas de piedra caliza que enmarcan la entrada al patio del edificio desde la plaza *Polittorvet*, tras la galería junto a la calle, en la imagen de la derecha.

La mirada de ambas fotografías se enfrenta. Desde una, podemos ver empequeñecidos, entre las aberturas umbrales, los elementos que ocupan el primer plano de la fotografía opuesta, justo delante de quien las toma. En la fotografía de la izquierda se puede ver, tras la entrada a la habitación, una de las ventanas del patio circular y un trozo iluminado de las mismas columnas dóricas que se observan a contraluz en la fotografía de la derecha, desde la cual, a su vez, se puede otear tras la abertura del otro lado del patio y enmarcada por la sombra del umbral, la escultura de Einar Utzon-Frank bajo la luz de la fenestración cenital de la habitación.

El par de imágenes ilustran la secuencia de grandes espacios concatenados por espacios de transición que configuran las experiencias umbrales más representativas en el eje axial del *Politigården*.

Desde la plaza *Polittorvet* cinco aberturas relacionan la calle con la galería, desde ahí se observa el patio circular elevado, como si se tratase de un podio. A través de una escalera se podía entrar al espacio de la columnata, desde donde han tomado la fotografía de la derecha, que muestra el patio y el cielo nórdico sobre el pavimento de piedra caliza danesa. Al atravesar el recinto circular en la



Politigården vista desde el aire, Hack Kampmann y Aage Rafn
(*Det Kgl. Bibliotek*)

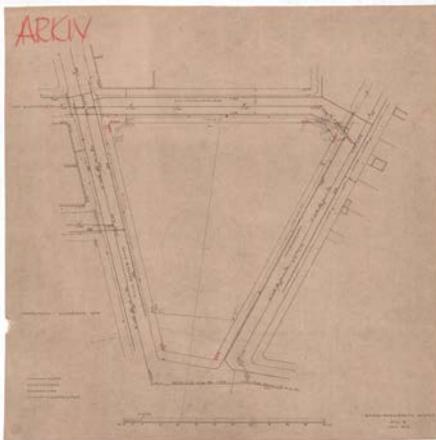
dirección axial, tras la columnata del otro lado; un espacio ajustado, profundo y en penumbra deja ver la segunda sala y prepara la experiencia contrastada. Es el espesor de la puerta que se debe atravesar. Desde la calle posterior, *Otto Mønstedts Gade*, el patio cuadrado se descubría también ampliado, una doble escalera tras la fachada conducía hasta las esquinas, donde dos puertas ocultaban el *Mindegården*, entrada cerrada en la actualidad.

El proyecto define dos maneras más enrevesadas de entrar al patio redondo mientras se recorre el edificio, donde la experiencia supera el desplazamiento más evidente por la primera planta —sobre la axialidad que muestra el par de fotografías— logrando de cierta manera reiniciar la entrada en el recinto circular mientras se recorre la obra en sus distintas plantas, descubriendo de manera consecutiva el exterior en el interior sin salir del proyecto.

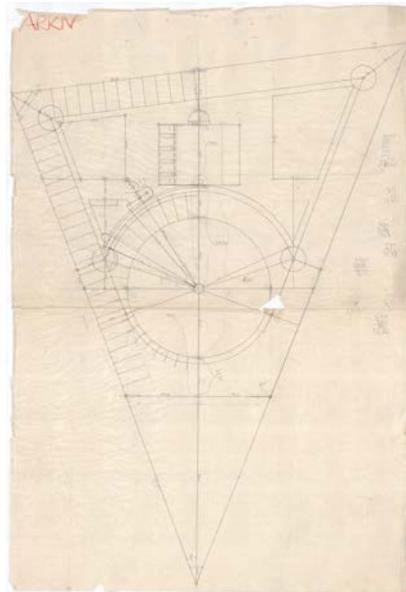
En el verano de 1918 el proyecto es encargado al profesor Hack Kampmann luego de las críticas al proyecto inicial de Hans Beck Wright, el arquitecto de la ciudad. La construcción del proyecto realizado con la significativa participación de Aage Rafn junto a Holger Jacobsen y Hans Jørgen Kampmann —quienes asumieran tras la dimisión de Hack Kampmann— comenzó en 1920 sobre una cimentación de 3816 pilotes de hormigón de tres metros y medio de longitud en el área industrial de depósitos de carbón, estaciones de carga y construcciones deterioradas de Kalvebod Brygge en el distrito *Vesterbro* de Copenhague (Københavns Politi, 2020).

El proyecto se emplazaría en la periferia de Copenhague, un lugar donde los edificios cercanos eran principalmente depósitos de carbón y almacenes, por tanto, una de las decisiones de proyecto fue concentrar todo el interés en la fachada interior, así lo explica Jørgensen (1983, p. 72) «*Rafn no hallaba justificación para fachadas majestuosas, y Kampmann se dejó persuadir de que habría que interiorizar las fachadas*». En respuesta al contexto la simplicidad y hermetismo domina la totalidad de la fachada exterior enyesada con mortero grueso y arena colada, con una repetición de ventanas como huecos en el muro que abren sólo hacia adentro para no modificar el aspecto de la caja, cuya referencia, Rafn encontraba en los almacenes de los muelles de Londres; mientras en el interior del edificio el modelo que seguirá el arquitecto danés será totalmente contrario, «*un interior «teatral» de claras referencias clásicas; pero que no sólo fueron entendidas como «fuente de inspiración ideal», sino, además, con una exigencia suplementaria: un estricto cumplimiento de sus proporciones canónicas*» (Solaguren-Bescoa, 1989, p. 11). Invirtiendo el interés, la fachada y los detalles hacia el interior.

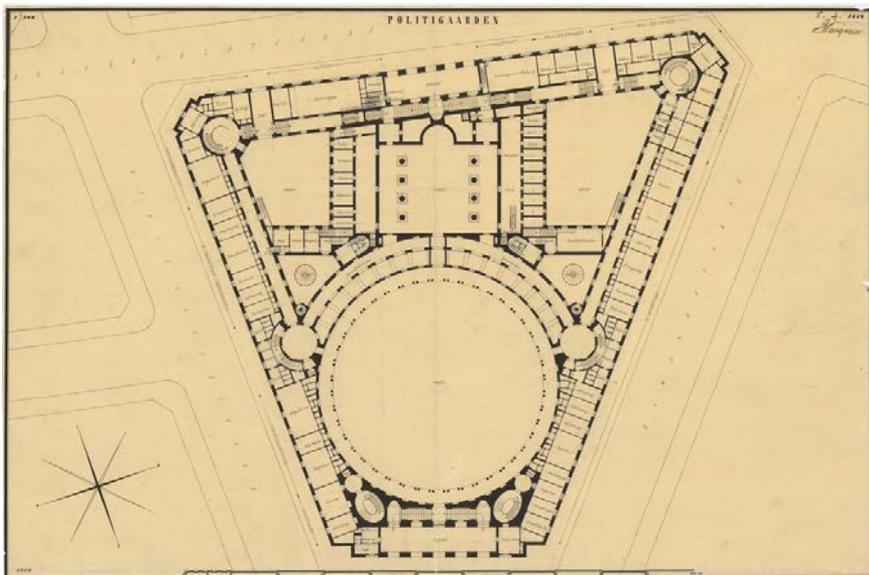
Quizás es por esto que la mayoría de las fotografías publicadas del exterior del edificio están tomadas a vuelo de pájaro desde una altura considerable, con la vista en perspectiva. Las distintas tomas se repiten para mostrar el espacio circular dentro del volumen poligonal que lo construye y contiene, evidenciando la complejidad entre el interior y el exterior. La simplicidad de la fachada exterior no parece ser suficiente para quienes buscan ilustrar el interés del edificio que está en la complejidad que deviene de la relación entre ciudad y



Círculo trazado sobre el plano de *Stadsingenjörers*, 1916.
(Danmarks Kunsthbibliotek)



Dibujo preliminar *Politigården*
(Danmarks Kunsthbibliotek)



Politigården, Hack Kampmann y Aage Rafn.
(Danmarks Kunsthbibliotek)

arquitectura: un cilindro perfecto, dentro de una hermética caja trapezoidal.

El recinto circular del edificio de Kampmann y Rafn ha tenido que arrimarse ajustándose en la esquina, pudiendo de esta manera mantener la proporción clásica del Panteón de Roma y acercarse a la entrada principal, inscribiéndose en la figura geométrica impuesta por la ciudad. Si se observan los primeros planos del proyecto —tras haber abandonado la idea del patio cuadrado de Kampmann por el circular de 43,4 metros de Rafn— la operación es evidente.

El que pareciera ser uno de los primeros planos del proyecto definitivo, está firmado por los ingenieros Stadsingeniørers con fecha 1916, dos años antes de que Kampmann se encargara del proyecto y contiene la parcela trapezoidal donde se inscribirá el edificio. En el plano se observa principalmente información referida a las calles y distancias viales y se puede convenir que es un plano de la ciudad y que su realización antecede en dos años al proyecto. Sobre el plano existen dibujadas una serie de finas líneas claramente posteriores a la confección del documento, las que definen: los tres cortes de las esquinas acompañadas de las medidas en lápiz rojo; dos diagonales proyectadas desde los lados del trapecio hasta interceptarse y una diagonal central equidistante a ellas que será el eje axial del proyecto y desde la cual se ha trazado el recinto circular, ya en la génesis del proyecto.

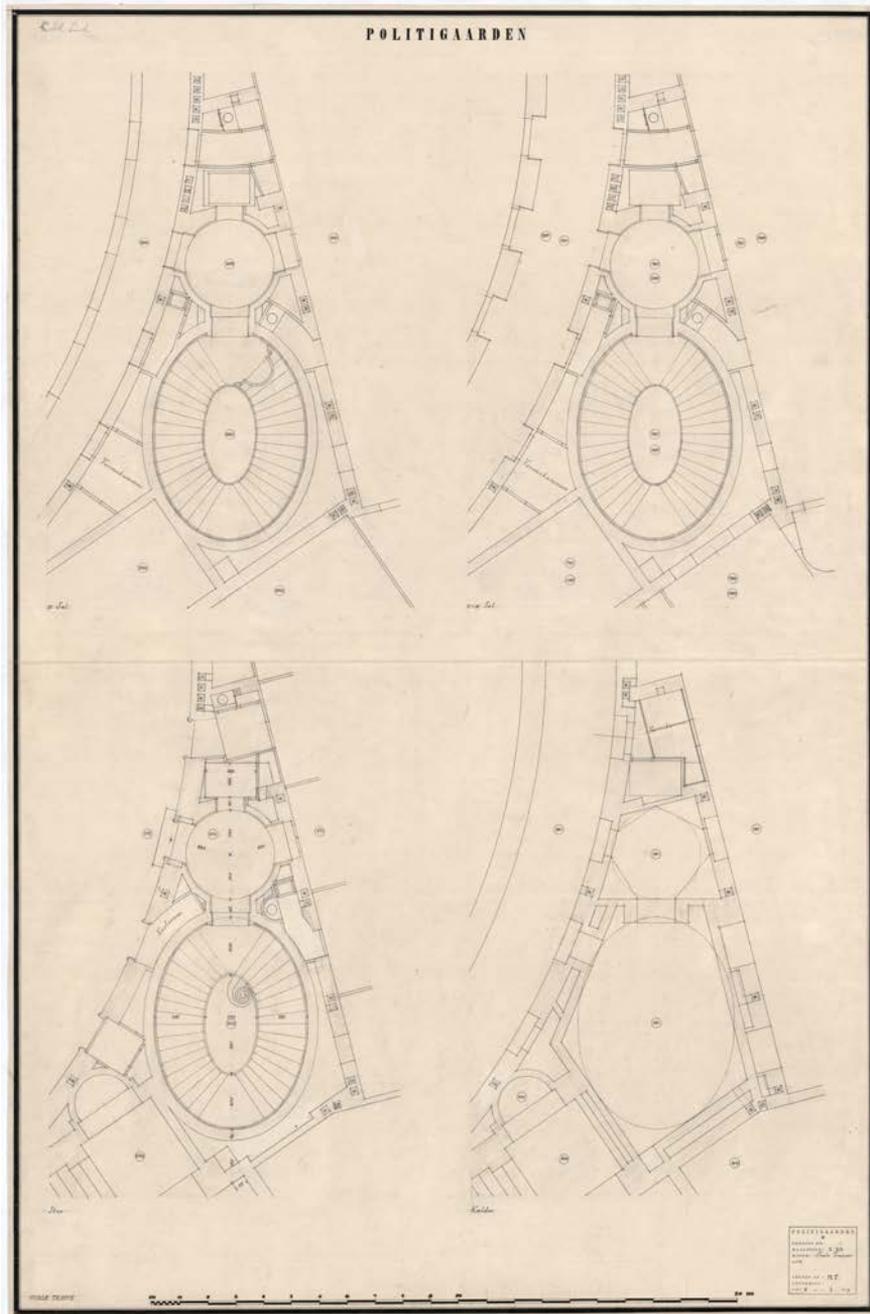
En el segundo plano, a la derecha, se observa la parcela trapezoidal ya extraída de la trama urbana, cuyo perímetro son las líneas proyectadas en el plano anterior, ahora con el proyecto dibujado desde el círculo, aprovechando la contradicción. La primera crujía de habitaciones ya se ha definido en el lado izquierdo del plano, al menos esquemáticamente y también los círculos que resuelven las esquinas, donde las geometrías contradictorias se tocan, por ahora, son del mismo tamaño y sin relación con el recinto circular.

Entre el círculo y la barra posterior de habitaciones aparece un nuevo espacio, cuadrado y de proporciones clásicas, cuya referencia reconocía Aage Rafn en el edificio no construido de Palladio en Venecia y también se puede encontrar en la habitación abierta de la casa pompeyana que Asplund designaba de manera ambigua en su *Cuaderno de viaje* de 1913. Los fenómenos atmosféricos se advierten en ambas habitaciones del *Politigården* con distinta intensidad, y en el pavimento de piedra caliza, justo en el centro, una estrella oculta el desagüe de la lluvia en las dos salas.

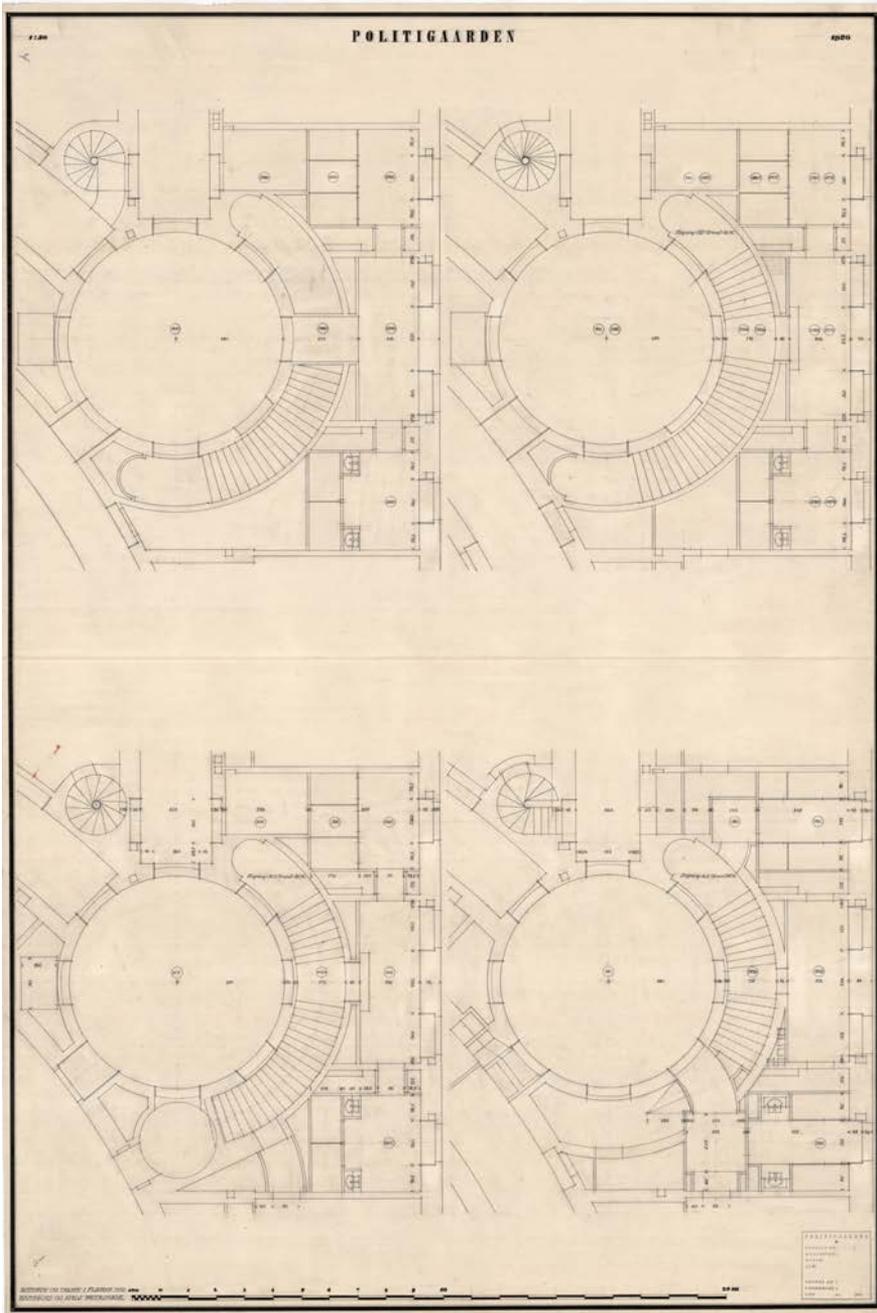
EXPERIENCIAS UMBRALES RECORTADAS

En el espesor resultante del contacto de ambas geometrías se imbrican una serie de espacios de almacenaje y circulación. En las esquinas del trapecio se ubican singulares conexiones verticales de forma ovalada y en el centro de la barra una rotonda también repetida simétricamente.

En los planos de detalle aparecen individualizados los sistemas donde la escalera ovalada, la rotonda y las entradas al patio circular concatenadas se



Detalle de la escalera ovalada *Politigården*, Hack Kampmann y Aage Rafn.
(Danmarks Kunstbibliotek)



Detalle de la rotonda, *Politigården*, Hack Kampmann y Aage Rafn.
(*Danmarks Kunstbibliotek*)



Rotonda *Politigården*, Hack Kampmann y Aage Rafn.
(Fotografía de Per Munkgaard Thorsen)

muestran como recortes de la planta general. En ellos se observa la secuencia de espacios que articulan la crujía perimetral de habitaciones con el recinto circular, su columnata en la primera planta y el corredor de la segunda.

La experiencia umbral precisada en lámina de detalle izquierda comienza en una magnífica escalera ovalada excavada en el grueso muro que queda «en medio» de las geometrías, iluminada cenitalmente por un óculo cuyo claro oscuro varía gradualmente mientras se sube con movimiento helicoidal; ascendiendo, los muros parecen desmaterializarse a medida que la iluminación inunda el espacio que gana profundidad. En el sentido contrario, descendiendo el espacio ovalado se ensombrece.

Quien decida ir al patio en la planta baja, será conducido desde la escalera a un estrecho espacio circular en penumbra antes de salir, una pequeña habitación cupulada más pequeña que el recinto que se acaba de abandonar y sobre todo infinitamente más pequeña que el patio circular al que se dirige, completamente estucada de un negro brillante cuya textura lisa lo enfatiza. Todo esto asegura el contraste con el patio que se descubrirá en toda su monumentalidad e íntima exterioridad.

Ahora, si se abandona la escalera helicoidal por el segundo nivel y atraviesa la pequeña habitación negra cupulada, se entrará a una galería que rodea el patio —el negro de la cúpula sólo tendrá continuidad en el piso, puertas y en el vano de las ventanas que dan al patio— pudiendo recorrer el muro del cilindro hasta llegar a un espacio circular hermético, un laberinto donde comienza la segunda experiencia umbral que detalla la lámina de la rotonda.

En la rotonda se distinguen ocho vanos entre puertas, aberturas y nichos de aspecto equivalente y misterioso; una de ellas, por una galería curva conduce a las habitaciones que hay en el cilindro por la parte de atrás; la puerta contigua muestra una galería recta con estantes llenos de libros ubicados a la izquierda; una tercera puerta conduce por una escalera circular que rodea la rotonda por fuera a la planta baja. La rotonda laberíntica se repite y se puede salir por una de las ocho puertas al patio, encontrando otra manera contrastada de descubrir el *otro exterior*, aumentando la experiencia monumental del recinto circular.

Para entender un interior como exterior en la arquitectura es relevante la manera consecutiva de entrar y moverse por el interior de la caja, para volver a salir dentro de ella al encontrarlo. La impresión es aumentada por la condición laberíntica, con las puertas infinitas y la desorientación.

Los miembros de la policía de Copenhague afirman sentirse, a veces, desorientados dentro del edificio como si fuera un laberinto. En el mismo sentido, mientras se visita, la policía que guía el recorrido se detiene en la rotonda y abre varias puertas para sorprender al visitante con los distintos escenarios ocultos. Recién construido el edificio, cuando no había identificaciones para cada una de las puertas, «*incluso los empleados habituales de la comisaría debían detenerse para poder orientarse*» dentro del espacio circular (Københavns Politi, 2020).

Dentro del neoclasicismo danés es posible referir a otra experiencia umbral, donde a través de una entrada ascendente/descendente oscurecida se descubre



Espacio octogonal, vista izquierda, Museo de Faaborg.
(Fotografía de Hélène Binet)



Espacio octogonal, vista derecha, Museo de Faaborg.
(Fotografía de Hélène Binet)

un recinto vertical de geometría y valores contrastados: la entrada a la habitación roja central en el Museo de Faaborg de Carl Petersen desde el espacio cupulado octogonal, atravesando el espesor del muro, por la pequeña escalera girada. Desde un espacio octogonal estucado en azul cobalto, a través de un espacio de color lóbrego como continuidad del zócalo negro se descubre un recinto vertical de rojo cinabrio colmado de pinturas de paisajes.

Enric Miralles definió el museo de Carl Petersen también como un laberinto en el artículo publicado tras su viaje por escandinavia.

En el Museo de Faaborg se propone una clara definición de lo que yo llamaría laberinto...

Y en el interior del laberinto los pasos se ritualizan.

La dirección principal cambia constantemente.

Los acontecimientos tienen lugar afuera. Y a la vez también nos encontramos en el exterior.

Se crea un completo juego de sucesivos engaños.

Por un lado uno sabe que es un juego, una performance... y como tal, se disfruta (Miralles, 1993, p. 44).

Los laberintos que se pueden rastrear en los textos de Jorge Luis Borges encierran, desorientan, entretienen, son infinitos y eventualmente tienen un centro, un hombre o una habitación excepcional que las intrincadas galerías intentan proteger incluso de lo improbable.

En *el inmortal* aparece el laberinto cuando el personaje del relato encuentra la ciudad, atrapado en la repetición de una rotonda circular de nueve puertas.

Bajé; por un caos de sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron (Borges, 1984, p. 14).

En *la casa de Asterión* en las infinitas puertas siempre abiertas del laberinto más célebre de la mitología occidental, el de Creta «*cuyo centro era un hombre con cabeza de toro*» (Borges, 1984, p. 134) que afirmaba habitar una casa de la que no salía a pesar de tener un número infinito de puertas abiertas para hombres y animales.

Y en *Abenjacán el Bojarí muerto en su laberinto* con la redonda habitación central, única estancia rodeada de extensas galerías dentro del muro circular de ladrillo sin revoque que construyó para ocultarse de su asesino. «*He jurado frustrar esa amenaza; me ocultaré en el centro de un laberinto para que su fantasma se pierda*» (Borges, 1984, p. 129).

Algo del laberinto de Borges lo tiene la rotonda del *Politigården* con sus ocho enigmáticas puertas, también la Biblioteca de Asplund cuando el visitante se enfrenta al muro gris del cilindro y las dos escaleras laterales se pierden en el vacío, a izquierda y derecha, tras la oscuridad de la curvatura del muro que

desaparece en la oscuridad. Y sobre todo el museo de Faaborg cuando el visitante tiene que decidir hacia dónde dirigirse entre los dos umbrales inscritos entre el octógono y la habitación rectangular tras la escultura de Rasmussen, los que, a izquierda y derecha, en un engaño conducen a la misma habitación.



Vestíbulo del Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen.
(Fotografía del autor, 2019)

LA ESCALERA INFINITA

Banco Nacional de Dinamarca, 1961-1978.

Arne Jacobsen

¿Cómo hubiese sido la escalera sin este edificio, con el cielo abierto como marco de la misma?

Erik Gunnar Asplund, 1923.

Sobre la caja acristalada de la entrada principal del edificio, destacan tres líneas rojas de la estructura metálica sobre el gris del mármol noruego de *Porsgrunn* que cubre toda la habitación. El vestíbulo del Banco Nacional de Dinamarca de Arne Jacobsen es un espacio trapezoide con marcada tendencia vertical, el oscuro interior está revestido del mismo material pétreo que la fachada y contrasta con el exterior por la casi total ausencia de iluminación natural en el interior y la calidez de los cinco textiles creados por Kim Naver que cuelgan en la cavidad de la parte baja de la pared sur. El espacio contiene dos elementos etéreos suspendidos desde el lejano techo por delgadas barras rojas de acero, como la que se observa iluminada en la fotografía, ambos tienen que ver con la manera de entrar al vestíbulo.

Yo no sabía que dentro de una catedral gótica habita siempre un torbellino; ello es que apenas puse el pie en el interior fui arrebatado de mi propia pesantez sobre la tierra —esta buena tierra donde todo es firme y claro y se puede palpar las cosas y se ve donde comienzan y dónde acaban—. Súbitamente, de mil lugares, de los altos rincones oscuros, de los vidrios confusos de los ventanales, de los capiteles, de las claves remotas, de las aristas interminables, se descolgaron sobre mí miríadas de seres fantásticos (Ortega y Gasset, 1987, p. 103).

En algunos interiores góticos, como en el interior de Arne Jacobsen, domina sobre la penumbra del espacio la iluminación y su tendencia vertical rompiendo la caja, los elementos estructurales se individualizan en una condición gaseosa. En la fotografía se observa como ninguno de los planos que cierran el espacio se tocan, justo en las esquinas la iluminación los separa difuminando sus aristas, mientras que el plano superior, negro y opaco de la cubierta desaparece en la oscuridad de la imagen abriendo el límite superior de la caja.

Arne Jacobsen ganó el concurso para el diseño del proyecto que se emplazaría en la ciudad de Copenhague junto a la iglesia Holmens en 1961. La última etapa completada por sus colaboradores Hans Dissing y Otto Weitling finalizaría en 1978, siete años después de la muerte del maestro danés.

El proyecto de Jacobsen levanta un muro en todo el perímetro de la manzana trapezoidal, un basamento horizontal de mármol, «*la discreta realidad del plano horizontal*» que domina el paisaje danés, y sobre él, en el lado oeste,



Fachada Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen.
(Archivo Dissing+Weitling)

descansa un bloque rectangular con sus lados menores levemente girados para construir la trama que dibuja la ciudad. La condición de equilibrio aceptada naturalmente por Jacobsen en sus proyectos como señala Félix Solaguren-Beascoa (1993) tiene «*su detonante en el plano sobre el que descansan*» (p. 23).

Afuera de la pared sur se siente la mudez del edificio y se distinguen las ajustadas líneas de cristal tintado entre los bloques de mármol que explotarán los límites interiores tras la pared, al atravesar la discreta perforación del basamento donde comienza la entrada al vestíbulo del edificio por el lado más estrecho del trapecoide.

La fachada sur tiene un anverso y reverso equivalentes, la terminación del exterior se repite en el interior, en un efecto de continuidad entre ambos muy barroco tratando el límite interior de la pared como el exterior, donde la diferencia con el anverso está en la parte baja del muro, a la altura de quien camina junto a ella. La calidez de los textiles de Kim Naver puestos dentro de la modulación de los paneles que en el interior llega al suelo del reverso, contrasta con el anverso de la fachada sur, la severidad del basamento de mármol se extiende de manera continua.

LA EXPERIENCIA UMBRAL

La aparente sencillez de la puerta sur del Banco Nacional de Dinamarca está compuesta de cuatro elementos y contiene una compleja experiencia umbral cuya precisión responde, por un lado, a la estructura formal del edificio y por otro al programa de control climático y de seguridad del banco en una solución tan útil como bella.

La experiencia umbral comienza bajo el ligero alero y termina cuando se abren las puertas de la caja acristalada.

En la entrada principal al vestíbulo se distinguen cuatro elementos proyectados como partes de un todo, cuya individualidad es evidente y constituyen la puerta del banco entendida como verbo: 1. El alero arrimado al muro, protege de la lluvia sin modificar el hermetismo de la línea horizontal del basamento de mármol. 2. La perforación del muro horizontal define el vano donde se inscribe el elemento de acero sin tocar sus bordes ni detener su continuidad. 3. El elemento metálico cuya abertura diferenciada permite relacionar todo el espacio que define el vano o una puerta pequeña que dibuja el traspaso de una persona. 4. Y por último, la cápsula acristalada —cuelga del techo y gira para cambiar la dirección de la experiencia enfrentando la pared oeste— permite impedir los puentes térmicos con el exterior y también somete al visitante a la atenta revisión desde recepción, teniendo que esperar en la caja etérea que le permitan entrar en el vestíbulo que se observaba a través del cristal.

¿Cuánto de lo que recomendaba Carl Petersen hay en la manera de entrar al banco y descubrir el escenográfico interior? entendiendo que por motivos de seguridad la opacidad debe ser reemplazada por la transparencia.



Vestíbulo del Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen.
(Fotografía del autor, 2019)

Dentro del vestíbulo un espacio intermedio angosto y profundo conecta con el jardín de invierno y una escalera suspendida se adelanta a la pared opaca norte. No es posible ver la relación que tiene el espacio con las demás partes del edificio

EL LABERINTO EN LA ESCALERA

Desde el interior del vestíbulo no es posible ver la relación que tiene el espacio con las demás partes del cuerpo de oficinas, la opacidad domina la escena.

Una entrada por cada una de las seis plantas se observa en los rellanos izquierdos de la famosa escalera suspendida, donde la repetición del par de focos redondos de la escalera señala sólo el inicio de un recorrido, la condición opaca del interior oculta los espacios siguientes y quien observe la escalera no podrá adivinar hacia donde se dirige cada uno de los vanos en el muro, de manera similar a la rotonda con ocho puertas del edificio de la Jefatura de Policía de Kampmann y Rafn donde la opacidad oculta hacia donde se dirigen las puertas, y el círculo desconcierta aún más porque no es posible abarcar con el campo de visión las ocho puertas de manera simultánea, aumentando el efecto desorientador que se relaciona con el laberinto.

De igual manera en el interior de Jacobsen no es posible completar dentro del campo visual la totalidad de entradas mientras se recorre la escalera, tampoco desde la planta baja, quien observe hacia arriba la escalera, verá cómo se ocultan paulatinamente las entradas hasta desaparecer en la última planta bajo el oscuro techo negro.

Se ha descrito el escenográfico interior-exterior que proyectó Arne Jacobsen en la esquina trapezoide del trapecio, ahora bien, el visitante atento podrá ver la representación de una interesante escena cuya teatralidad responde al programa funcional del banco y a la manera de entrar desde el vestíbulo como si fuera un exterior relativo al interior del cuerpo de oficinas.

Tras esperar en la caja acristalada, el visitante se dirige a la recepción donde le entregan una credencial, y mientras espera, observa el interior. Una funcionaria del banco aparece en el rellano de la escalera de una de las plantas altas. Luego de hacer una señal corporal al visitante que asiente como entendiendo el mensaje, se encuentran en la parte intermedia de la escalera para luego subir y perderse en una de las 6 puertas.

La experiencia umbral se reinicia al salir por una de las aberturas y encontrarse en los rellanos de la escalera suspendida y descubrir la verticalidad del espacio vacío.



Escalera Tribunales de Gotemburgo, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía del autor, 2019)



Alumno en *Dulwich Mausoleum* Vol. 81/23, John Soane.
(Sir John Soane's Museum)

EL ESPACIO INFINITO

«¿Cómo hubiese sido la escalera sin este edificio, con el cielo abierto como marco de la misma?» (2002, p. 96) escribía Erik Gunnar Asplund en un artículo de 1923 sobre la exposición de Diseño Industrial de Gotemburgo que se ordenaba a través de una escalera central y una serie de habitaciones que aparecían entre patios y umbrales mientras el visitante subía. El edificio que remataba la ascensión y servía de fondo para la escalera no convence al maestro sueco que escribe la sugerente pregunta sin responder, en el texto del mismo año en que realizaba la Biblioteca Pública de Estocolmo. En los Tribunales de Gotemburgo, la escalera secundaria se eleva entre las lámparas amarillas, por sobre la intersección de los distintos planos blancos y revestidos de madera del espacio, por sobre el reloj y también la iluminación de la claraboya, debido al contrastado tono azul de la superficie del espacio al que se dirige la escalera.

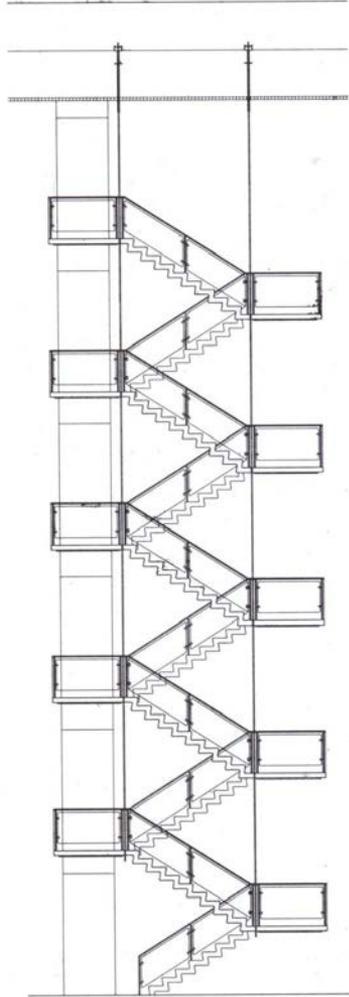
El espacio universal de la cúpula se revela en la incapacidad de alcanzarlo. Es el encantador efecto que ilustran las fotografías del Panteón de Roma en obras de restauración con los andamios, que no son otra cosa que escaleras provisorias, como la sencilla escalera de madera que se observa en el dibujo del edificio de John Soane en construcción, donde más allá del estudiante que estudia absorto la obra, es la escalera la que toma todo el interés y la tensión de la imagen. Si el estudiante se subiera a ella, sería incapaz de alcanzar la cúpula que construye metafóricamente el espacio universal en la habitación del mausoleo en Dulwich.

La escalera del vestíbulo de Arne Jacobsen está suspendida e individualizada de las demás partes del edificio, de la misma manera que los andamios provisorios del Panteón de Roma y también del edificio de John Soane.

Estructuralmente la escalera del banco desmaterializa sus elementos como ha señalado Félix Solaguren-Beascoa en una reflexión estructural en el 75 aniversario del ayuntamiento de Aarhus *La torre, el vestíbulo y las escaleras*.

La cubierta del vestíbulo del Banco Nacional de Copenhague esconde un recurso similar: dos vigas riostra sobre las que cuelgan los cinco niveles y diez tramos de la escalera gracias a ocho cables que arrancan de lo alto y que soportan tangencialmente las zancas zigzagueantes de la escalera. Seis de ellos son estructurales mientras que los dos restantes llevan las conducciones eléctricas para las luminarias de los rellanos. El sofisticado diseño mantiene el esfuerzo de concluir en lo mínimo para que técnica y artesanía se fundan en un elemento inundado de luz y de magia etérea como en la obra del pintor Hammershøi, desmaterializando la escalera. Tampoco hay contrahuellas, y la estructura desaparece, coherentemente, de un modo definitivo (Solaguren-Beascoa, 2017, p. 18).

Esta desmaterialización es más coherente por la relación con la condición gaseosa de la caja, consecuencia de la eliminación de aristas en los límites que configuran el interior.



Escalera Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen.
(*Arne Jacobsen: Edificios públicos, 1997*)

Desde la planta baja, quien mire hacia arriba la escalera, no podrá ver la entrada de las últimas plantas. La escalera desaparece en el cielo abierto, como sugería Asplund en la exposición de Göteborg, en este caso, un marco de cielo nocturno donde la iluminación focal y redonda que se repite en los rellanos de la escalera, junto a los pequeños focos desde donde cuelgan las delgadas líneas rojas de la estructura aparecen como representación del firmamento.

Entre paredes sin aristas y desmaterializando los elementos estructurales que la componen, la escalera intenta alcanzar inútilmente el recinto vertical de Arne Jacobsen donde todas las partes componen una nueva totalidad coherente y con tendencia infinita.



*Riksförsäkringsanstalten, Sigurd Lewerentz, 1932.
(Fotografía del autor, 2019)*

PUERTA Y FACHADA INTERIORIZADA

Administración de la Seguridad Social de Estocolmo, 1932.

Sigurd Lewerentz

La fotografía del interior del edificio *Riksförsäkringsanstalten* de Sigurd Lewerentz en Estocolmo ilustra cómo un fenómeno atmosférico puede quedar contenido en la intimidad de un recinto. La pequeña nube de textura algodonosa es atrapada temporalmente en el fondo espejado que consigue enmarcar los límites del patio⁸.

No es difícil imaginar el desplazamiento de la nube entre el muro continuo que cree cerrar el recinto, la luz del sol se estrella contra el muro y dibuja una parábola que lentamente se mueve por la pared del patio. La nube, informa la duración del tiempo cronológico, al igual que los dos relojes dorados que se enfrentan en el patio del arquitecto sueco.

El tiempo es intrínseco a los recintos verticales, inseparable de ellos a la manera de cambio y movimiento inesperado. Toda la escena aparece como una especie de recorte de la naturaleza con sus fenómenos disectados. De manera similar —pero nunca igual— ocurre en el patio del *Politigården*, el tiempo como naturaleza atrapada es particular a cada edificio, a cada lugar, y más aún, a cada experiencia, que reveladora de inesperadas singularidades, se aloja en la memoria de quien entre en el edificio.

Lewerentz construyó el edificio para la Administración de la Seguridad Social de Estocolmo en 1932, cuatro años antes se presentó de manera individual al concurso que finalmente ganó con una propuesta de fachada exterior muy similar a la construida, pero de patio rectangular. El proyecto definitivo decantaría en 1930, año en el que Lewerentz participó en la exposición de Estocolmo dirigida por Asplund, quien acababa de construir en 1928 y a unos 400 metros de ahí, el espacio universal dentro del cilindro de la Biblioteca Pública de Estocolmo.

Si bien la exposición significó la aceptación del funcionalismo por ambos arquitectos, con la consiguiente revelación frente a los maestros del romanticismo nacional (Fernández, 2014), en el edificio construido por Lewerentz en los años siguientes a la exposición —aunque se observe una disminución casi total del ornamento— la puerta, el marco y sobre todo la manera entrar y relacionar el interior y el exterior sugiere la antigua tradición del espacio interior cerrado, pudiendo remitir al *Politigården*, al Museo Thorvaldsen y también al edificio de viviendas de Kay Fisker, todos construidos en Copenhague. Comparte con ellos la relación de la fachada exterior, la puerta, el marco y la fachada interiorizada en el patio.

Al acercarse por alguna de las calles contiguas al edificio de la Policía de Copenhague de Kampmann y Rafn se verá como su escorzo esconde las venta-

8 En el croquis del ático Beistegui de Le Corbusier construido en 1930, una sola línea irregular dibujada de un solo trazo, es suficiente para ilustrar el fenómeno exterior dentro del recinto. La nube es la representación simultánea de tiempo atmosférico y cronológico, es sin duda un símbolo del tiempo. Con esto Le Corbusier destacó que los elevados muros del ático, además de dejar asomar una parte de los monumentos descontextualizados del París que oculta, intenta retener el tiempo atmosférico.



Politigården
(Fotografia del autor, 2019)



Riksförsäkringsanstalten
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)



Politigården
(Fotografía de Jonals Co., fotografisk kollektiv, 1926; Det Kgl. Bibliotek)



Riksförsäkringsanstalten, Kyrktorn en el fondo, 1973
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

nas y enseña un bloque completamente cerrado, mudo, tanto desde el punto de vista formal como de la programación, sólo una ventana revela el interior del patio circular en el acceso por el eje axial del proyecto. De igual manera la fachada exterior del edificio de Lewerentz es una hermética caja sólida con una repetición constante de ventanas, que horadan el muro sólo adornado por el marco de la primera puerta, cuyo escudo escoltado por dos leones destaca en relieve sobre la abertura y revela el interior del patio.

Tras ambos bloques sólidos se esconden sus cavidades.

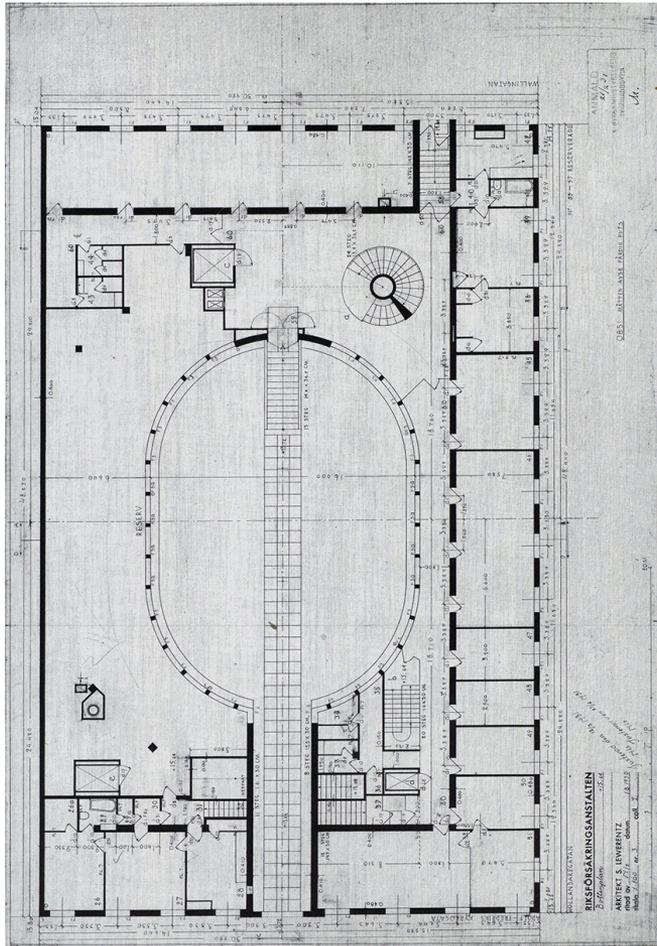
La utilización de masas y cavidades que se unen creando contrastes efectistas conduce a obras que se producen en la periferia de la arquitectura: más próximas al arte del teatro y, a veces, al de la escultura. Pero todavía pertenecen a la arquitectura. Hay problemas que se resuelven mejor usando efectos visuales y hay arquitectos que dan lo mejor de sí mismos con este tipo de arquitectura espectacular. De hecho, hay periodos enteros que encuentran su verdadera expresión en ella (Rasmussen, 2004, p. 69).

El tratamiento diferenciado de la pared de ambas cavidades contrasta con la de las fachadas exteriores, mientras en el Politigården es más delicada y embelesada en detalles, en el edificio de Lewerentz es más moderna y dominada por el cristal.

El ritmo de 88 huecos en el muro curvo y 44 pares de columnas dóricas, —«verdaderas columnas griegas, no postizas como las de Palladio» irónicamente escribiría Kampmann a Aage Rafn— envuelven el límite interno del recinto. Más sofisticado que el sencillo exterior de la caja que guarda silencio sobriamente.

El punto de vista de ambas fotografías se eleva lo suficiente de la primera planta para asomarse sobre la cavidad, desde un extremo muestra la curvatura y el cielo exterior de ambas ciudades sobre las paredes del recinto que construye el retranque de la última planta, escondiendo toda la ciudad en la imagen, dejando sólo las torres cercanas dentro del encuadre. La cúpula de la iglesia *Adolf Fredriks Kyrkan* se asoma al patio del *Riksförsäkringsanstalten*, al igual que la nube en la primera fotografía, como cosas del exterior.

La fachada interna de ambos edificios es redondeada, sin aristas, continua y contrasta con la que se enfrenta al acercarse desde la calle. Aage Rafn manifestaba en los detalles, la voluntad de interiorizar la fachada descontextuali-



Planta baja Riksförsäkringsanstalten
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

zándose de una zona deteriorada de la ciudad rememorando otro exterior. Y el proyecto de Lewerentz lo hace en la manera de entrar al edificio, la intención de invertir la fachada se descubre de manera clara en la planta baja del proyecto definitivo y los dibujos de la propuesta intermedia del proyecto.

El contraste entre el interior y el exterior también se observa entre el interior del edificio y la ciudad en la que se emplaza, su exterior más distante.

El interior clásico de la Jefatura de Policía de Copenhague, como el del palacio Carlos V contrasta intensamente, no solo con la caja, sino también con la ciudad exterior. La ciudad danesa y la ciudad palatina de la Alhambra son exteriores extraños a sus espacios circulares envueltos en otro exterior.

Durante el transcurso del proyecto de Lewerentz, desde la propuesta al concurso, el patio de luz cuadrado rodeado de habitaciones se transforma a medida que avanza el proceso en la forma elíptica que termina reclamando las habitaciones que dan al deslinde. Y por otro lado, las tres barras de habitaciones del perímetro que dan a la calle se consolida, tal como se observa en la planta baja definitiva donde se diluye todo lo que está entre el marco rígido de las tres barras y el patio como un gran *lobby* contra el muro lateral izquierdo. En los niveles siguientes, las habitaciones del deslinde siguen las leyes geométricas del espacio circular en las esquinas, sus separaciones convergen hipotéticamente en el centro del patio.

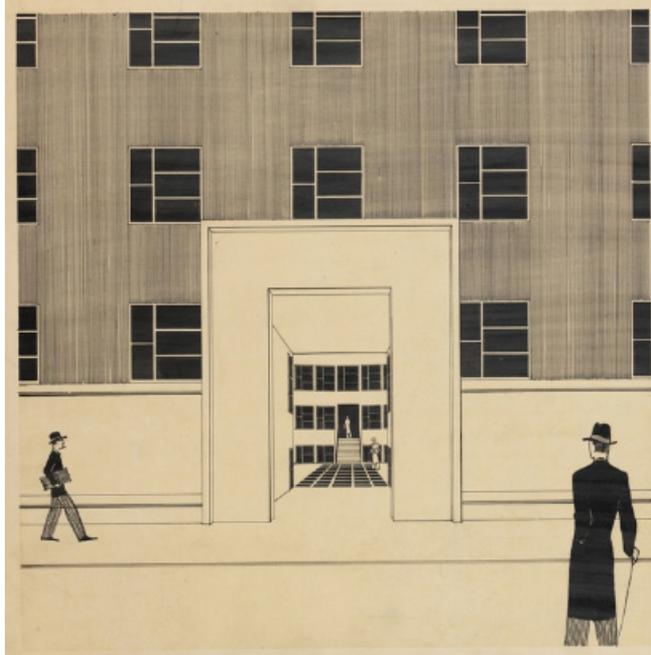
En la planta baja se enfatiza una franja compuesta por la repetición de tres líneas de pavimento cuadrado cruzando todo el edificio, desde la calle hasta llegar a la escalera en el interior, señalando el camino que conduce a la segunda puerta que también está enmarcada de una manera clásica como la primera puerta.

PUERTA Y FACHADA

La puerta designa, por un lado, el objeto y la abertura como discontinuidad del muro que separa dos espacios; puerta y vano como sustantivo. Y, por otro lado, una acción, como verbo: la de atravesar, salir, entrar, etcétera. El muro de la fachada define esa línea que separa, y es a través de una puerta que se atraviesa, entrando en un edificio y abandonando el exterior.

El proyecto de Lewerentz, más allá de la fachada interna, tiene la singularidad de incluir la programación de la puerta como verbo —la entrada convencionalmente resuelta en la fachada que separa el edificio de la calle— en el patio, en la fachada interior. Programación que en la actualidad el edificio mantiene y se experimenta al detenerse en su patio a la hora de la entrada de los funcionarios del banco que ocupa el edificio, observando cómo, luego de atravesar el primer umbral desde la calle, cruzan el patio rápidamente para recién entrar al edificio y por tanto al banco desde el patio.

En contraste al exterior estereotómico, la fachada interior es ligera, llena de reflejos; las ventanas aparecen más grandes y han imbuido el espesor del muro.



Imågenes exteriores *Riksförsäkringsanstalten*
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

Cada una tiene el reflejo de una lámpara redonda encendida en el interior del bloque, como lunas que rodean de manera continua el patio interior.

Los elegantes dibujos del proyecto de Lewerentz enfatizan esta idea de la fachada interiorizada con relación a la manera de entrar al edificio. La puerta del edificio a la que se dirigen los personajes está representada dentro.

Dos personajes de sombrero y chaqueta negra están fuera del edificio, uno se acerca desde la izquierda caminando junto al muro; el otro mira detenidamente la abertura del bloque, afirmado en un bastón, dispuesto a entrar en el edificio; dentro, destaca una línea de pavimento negro evidenciando el acceso interior. Ambas fachadas tienen exactamente las mismas ventanas —un cuadrado dividido en cinco partes rectangulares, dos formando una línea vertical a la izquierda y las tres restantes apiladas horizontalmente a la derecha—, pero en el interior, más cercanas entre ellas y menos profundas que incluso, parecen más grandes. El muro del exterior, en el interior, se comprime en el esfuerzo centrípeto que la forma del patio demanda apenas enmarcando las mismas ventanas, casi desapareciendo de la escena, dominada ahora por la repetición del cuadrado de cristal.

Otras dos personas están en el interior, una ha subido la escalera y se detiene justo en la entrada y la otra en el patio. Lewerentz ha representado en el dibujo la íntima relación entre la manera de entrar y la fachada interiorizada a través de los personajes que como puntos en una línea señalan la dirección.

En esta etapa del proyecto, la segunda puerta no tiene el espesor de la primera, el marco es distinto, sin adornos; pero en el proyecto definitivo la puerta se repite enmarcada de la misma manera, fuera y dentro; desde donde se proyecta la escalera sobre el patio ralentizando la experiencia umbral de la segunda puerta. Esa pausa vuelve a enfatizar la entrada.

Por otra parte, en la imagen del exterior y su contexto, la ciudad es representada con un dibujo limpio de contornos. Una línea dibuja el perímetro del volumen de *Kyrkan* con su cúpula —atrapada en la fotografía de 1973— y una serie de árboles de invierno despojados de sus hojas representados con líneas negras. La fachada del edificio no muestra el patio interior, ocultado por la perspectiva elegida, mostrándose infranqueable y sólida; los personajes caminan por la calle sin dirigirse hacia ella como en el dibujo inferior.

El aspecto del exterior es severo, un gran macizo de hormigón con pequeños huecos. Similar al *Politigården* y a las construcciones anónimas fotografiadas por Lewerentz en sus viajes por Escandinavia, también recuerda a *la casa de los muertos* de Aldo Rossi, que se relaciona, a su vez, con las reflexiones que le inspiró el convento de Santiago de Compostela y que rememora en su *Autobiografía Científica*.



*Någon spelade andante religioso, Cuaderno de notas 1911, Erik Gunnar Asplund.
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)*

NOCHE DE OTOÑO

Teatro Skandia, 1922-1923.

Erik Gunnar Asplund

En uno de los *Cuadernos de Notas de 1911* —año en que termina sus estudios junto a Sigurd Lewerentz en la Escuela Klara y viaja a Alemania—, el joven Erik Gunnar Asplund dibuja, en la que parece ser la primera hoja, una enigmática escena de un paisaje nocturno. El espacio del formato es completamente achurado con lápiz de grafito dentro del margen donde ha inscrito «*Någon spelade andante religioso*». No es difícil relacionar el dibujo con la pintura *el monje frente al mar* del alemán Caspar David Friedrich de 1809.

De manera inversa a la famosa pintura paisajista y también a los otros paisajes dibujados en el cuaderno de 1911 la disposición del formato es vertical. En la parte superior del dibujo de Asplund tres enormes estrellas destellan cambiando la dirección horizontal de las gruesas líneas que oscurecen el papel. En la oscuridad de la noche se pierde el horizonte. El cielo y el mar como una sola superficie en la que sólo el oleaje se distingue tras la persona arrodillada que levanta las manos en señal de oración. Por otro lado, en la pintura del alemán, un cielo nublado y amenazante se diferencia del mar y también del trozo de suelo desde donde el monje contempla la naturaleza del paisaje nórdico.

En 1815 Karl Friedrich Schinkel diseñó el decorado para la flauta mágica de Mozart, una de las láminas, era una especie de cielo cupulado, donde las estrellas señalaban posibles nervaduras de una estructura. En la escenografía de Schinkel el cielo construye con sus estrellas un interior. Ejemplos construidos de este tipo existen en toda la historia de la arquitectura, básicamente bóvedas y cúpulas que han buscado siempre imitar el cielo, pintadas de azul o negro y con algunos puntos resplandecientes como estrellas: el firmamento. Dos años después, en el cuaderno de su gran viaje de 1913, Asplund dibujará el mapa astronómico de la Capilla Pazzi en Florencia, diluyendo las constelaciones en el azul acuarelado de la pequeña cúpula renacentista.

Los frescos de Giotto representan un exterior bíblico dentro de la Capilla de la Arena de Padua en Italia que interiorizó la fiesta de la anunciación. La bóveda de cañón ha sido reservada sólo a la ilustración del firmamento, está pintada de un intenso color azul, decorada con estrellas doradas y diez medallones que cubren todas las escenas religiosas, el «antiguo modo de hacer del techo un cielo» (Cornell, 1961). Una intemperie en la que está ausente el tiempo atmosférico que le es propio. La misma ausencia se advierte en el firmamento del Teatro Skandia construido en 1924 por Asplund.

El cine «*no ha adquirido todavía una indumentaria adecuada*». Afirmó Asplund en *Skandianteatern i Stockholm*, el texto de 1924 que acompañaba el proyecto publicado en la revista *Byggmästaren*, que consideraba la ampliación del edificio construido por F.W. Scholander en el centro de Estocolmo. El cliente señaló claramente «*el deseo del público de un marco de fiesta alegre e irreal que girara alrededor del mundo de fantasías de las películas, asociado*



Teatro Skandia, 1922-1923, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

a una cálida intimidad.» (Asplund, 2002 [1924], p. 101). La respuesta a la complejidad del encargo fue claramente declarada por Asplund.

Sobre el carácter que se le quería dar al cine y del deseo de conseguir la máxima tranquilidad y paz en la sala, surgió la idea antiarquitectónica de hacer desaparecer el techo en una oscura nada, por medio de una bóveda pintada al fresco en color azul oscuro. El interior fue concentrado para que el espacio terminase en los techos a modo de baldaquinos situados bajo los balcones, y a las paredes inferiores se les dotó de un magnífico esplendor, una sensación de fiesta bajo un cielo nocturno (Asplund, 2002 [1924], p. 10).

Las diversas interpretaciones del espacio interior de la sala principal del cine como exterior han decantado de la claridad del proyecto, del desarrollo proyectual del autor y del metódico registro de su viaje al mediterráneo: bóveda como cielo azul y fiesta nocturna interiorizada.

En el prestigioso artículo *El cielo como una bóveda*, publicado por la revista *Arkitektur* en 1961, Elías Cornell relacionó el interior con las sensaciones de cielos y experiencias exteriores descritas por el arquitecto sueco en su *Cuaderno de viaje de 1913*.

El recinto abierto y el mar (elementos presentes en el dibujo de 1911) son el escenario en el teatro griego en Siracusa y en la fiesta durante el último día de carnaval en Taormina; y la ambigüedad de la experiencia exterior registrada bajo el cielo de Túnez.

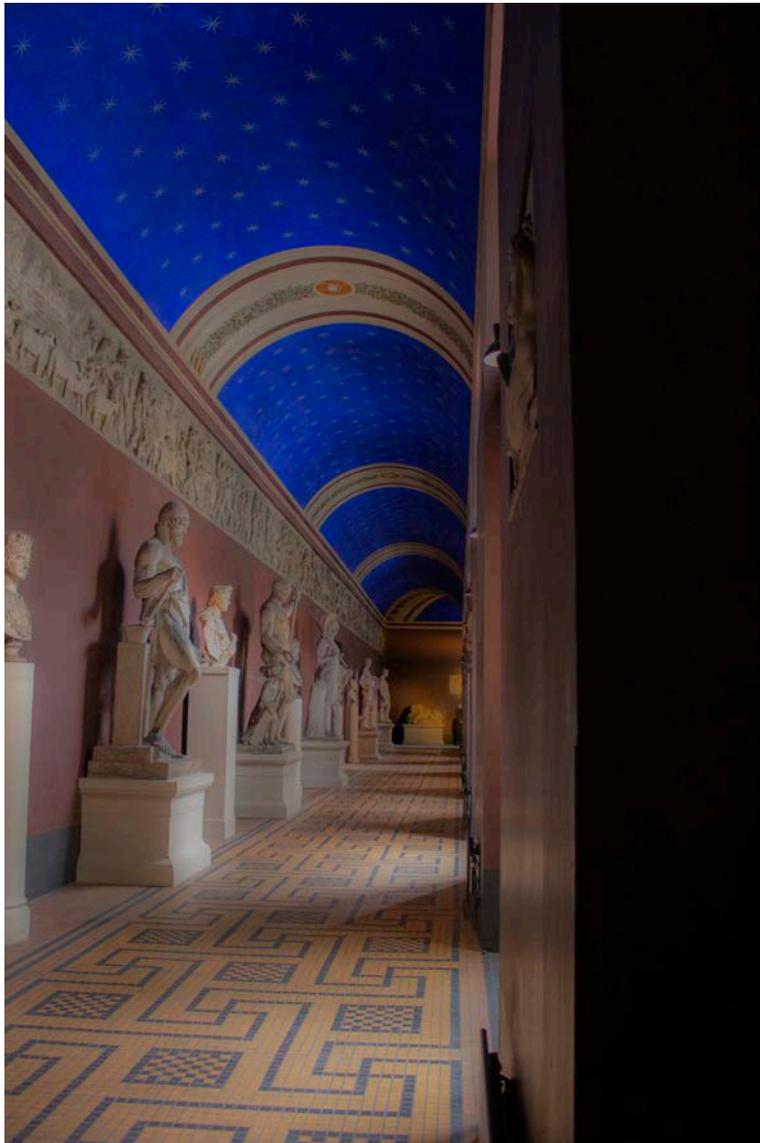
La clave es el recinto abierto con el cielo encima, los asientos dispuestos alrededor del escenario, la llanura y el mar (Asplund, 2002 [1913], p. 301).

Era el último día de carnaval con farolillos de colores y figuras cómicas y abigarradas; una gran orquesta en la plaza, el cielo estrellado en lo alto y abajo, a lo lejos, el rumor del mar (Asplund, 2002 [1913], p. 303).

Sobre nuestras cabezas, un cielo claro y profundo, como yo jamás había visto, con tal tonalidad en su color que constantemente estoy imaginando el cielo como una vasta cúpula pintada de azul (Asplund, 2002 [1913], p. 313).

En el texto *Bebiendo de las fuentes de Asplund* incluido en *Maestros cercanos* (2007), José Manuel López-Peláez explica, desde la planta, la sucesión de espacios contrastados que remata desde la calle en el «*otro exterior*», aludiendo al interior como exterior lejano.

El trazado de la planta se produce con la idea de prolongar el espacio de la calle como un recorrido hacia el interior del edificio. De esta manera, el valor dado a la entrada, los pasillos y las escaleras persigue la creación de un itinerario en que se fuerza, progresivamente, la expectativa de lo que se encontrará al final del laberinto. Las entradas a los pequeños palcos, todas distintas, acentúan la sensación de misterio con su escala reducida y el acceso descendente que crean un clima de acogedora intimidad. Como contraste, la



Museo Thorvaldsen, M. Gottlieb Bindesbøll
(Fotografía del autor, 2019)

sala está cubierta por una bóveda oscura, que parece un espacio sin límites en el que las luces son globos que flotan sobre los doseles dorados y el terciopelo rojo. Con estos efectos se busca crear la sensación de haber llegado al otro exterior donde se celebrará la fiesta (López-Peláez, 2007, p. 57).

El evidente carácter escenográfico, de decorado, del proyecto es interpretado en *Las formas ilusorias* (2004) de Antón Capitel como «*la manipulación de una paradoja del mismo tipo que la de la Biblioteca, el interior como un exterior, en el que ahora la noche sustituye al día*» (Capitel, 2004, p. 24).

Gottlieb Bindesbøll utilizó el mismo tratamiento para las bóvedas del corredor del museo Thorvaldsen en Copenhague, a la manera clásica de la Capilla de la Arena de Padua. Y Félix Solaguren-Beascoa en su viaje a Dinamarca: *La gran lección nórdica*, encuentra el *otro exterior* mediterráneo en el interior.

La escueta fachada principal está presidida por cinco enormes aberturas. Tras estos grandes huecos el espacio se interioriza, la materialidad se disuelve y sólo nos queda el recuerdo: la Arquitectura, como por arte de magia, es capaz de superar las limitaciones físicas para convertir y recrear el idílico mundo mediterráneo (Solaguren-Beascoa, 1993, p. 73).

El contraste y la memoria es imprescindible para apreciar en toda su magnitud la experiencia de la noche mediterránea representada en el museo de Thorvaldsen, escultor enamorado de roma y la cultura de los Antiguos.

La habitación es de un púrpura oscuro, y arriba, la bóveda de un intenso color azul con estrellas doradas. El tratamiento policromo de los límites sensiblemente iluminados descubre la habitación-galería, como una estrecha calle llena de esculturas clásicas. El café del museo se ha arrimado a los vanos de una de las paredes de la galería —una lámpara negra ilumina tenuemente una mesa y dos sillas igualmente negras—, de la misma manera que se ha visto muchas veces en la calle, en la noche, mesas y sillas cálidamente iluminadas acomodarse junto a la fachada de algunos cafés bajo una noche estrellada como en la famosa pintura de 1988 *Terraza de café por la noche* de Vincent Van Gogh realizada en Arlés.

El proyecto para el nuevo cine fue asumido por Asplund en 1922, tras el desarrollo inicial del arquitecto municipal Ragnar Hjort, quien ya había determinado la distribución en planta en sus dibujos y la proyección de los locales de cine (Asplund, 2002 [1924]).

El carácter inédito del nuevo programa: entre un teatro y una sala de proyección y encontrarse con la estructura portante en gran parte definida por Hjort tras la «*formal, bella y vetusta fachada de Scholander*» (Asplund, 2002 [1924], p. 102) aumentó el carácter escenográfico y contrastado del interior del proyecto.

La fotografía de C.G. Rosenberg sigue exactamente el encuadre de una de las coloridas perspectivas del proyecto de Asplund (desde el otro balcón del palco), es indudable que el arquitecto ha indicado con precisión la imagen buscada al fotógrafo que luego incluirá junto a dos fotografías más del interior



Teatro Skandia, 1922-1923, Erik Gunnar Asplund
(Fotografia de C.G. Rosenberg; Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

de la sala en la publicación de la revista *Byggmästaren*.

Rosenberg se ubicó en uno de los balcones del palco principal, de manera de que la cubierta textil, apuntalada por esbeltas columnas que recuerdan las arquitecturas de los frescos de Pompeya, oculta solo una parte de la bóveda, las lámparas redondas se observan bajo el elemento, al lado y también sobre él, proyectándose verticalmente de manera indefinida. Como si se estuviera dentro y también fuera con la relación fluida entre el interior del palco y el otro exterior de la sala.

Los palcos, como objetos independientes de los límites de la sala —fuertemente contrastados con el fondo de la sala y también con la fachada exterior del edificio debido al color y la textura—, junto a las lámparas redondas, Adán y Eva tallados en madera según los modelos de Ivar Johansson resguardando el escenario y sobre la sala el trombón con la luna en madera pintada de Gunnar Torshamn componen la escenografía en la oscuridad de la bóveda. Como si toda la sala se tratase de un gran escenario con una representación festiva fabricada con revestimientos, textiles y objetos cuidadosamente desplegados por Asplund y sus colaboradores.

El arquitecto finlandés Alvar Aalto, en memoria de Asplund cuenta de una interesante revelación realizada por el arquitecto sueco en la intimidad de un encuentro bajo la bóveda del Teatro Skandia. Escogido por Aalto para recordar a Asplund tras su muerte en 1940.

El encuentro evidencia que el interior-exterior de la sala ya en su etapa de proyecto evocaba para Asplund algo más allá del efecto «*antiarquitectónico*» que definió en su texto, ese «*antiguo modo de hacer del techo un cielo*» que recordó Elias Cornell (1961) y que se puede rastrear mucho más atrás en la historia de la arquitectura, en las cúpulas y ábsides de iglesias, con frescos de fondo azul y personajes divinos que nos juzgan desde el exterior, desde arriba, extraterrenales. Asplund fue sumamente claro cuando describe la estrategia que usó para hacer desaparecer el cielo sobre el ambiente festivo del interior del teatro. Ahora bien, el sugerente relato de Alvar Aalto expande la interpretación, desde la representación del firmamento hasta la evocación del tiempo de la naturaleza.

Tengo un vivo recuerdo de la primera vez que me encontré con Asplund. En aquellos días, el Ayuntamiento de Estocolmo estaba aún en obras; nos sentamos en la sala del cine Skandia, de un profundo color añil: “Mientras proyectaba y construía esto, pensaba en las noches otoñales y en sus hojas amarillas”, dijo Asplund al enseñarme la sala sin contornos y con luminarias amarillas, justo unos días antes de que se terminara. Llegué a la conclusión de que ésta era una arquitectura cuya escala no se basaba en los sistemas al uso: aquí todo partía del hombre y de sus emociones —con sus innumerables urdimbres sentimentales—, así como de la propia naturaleza (Aalto, 2000 [1940], p. 334).

Del texto podemos entrever que Asplund está profundamente inspirado por la naturaleza y sus fenómenos exteriores, el tiempo cronológico y atmos-

férico de las estaciones. En un espacio interior completamente cerrado —una sala de cine— es difícil atraparlo, pero puede representar un exterior que le recuerde una noche de otoño, evocación que comparte con Alvar Aalto en un momento de intimidad bajo la bóveda. Es interesante pensar en el espacio del maestro sueco como una noche de otoño con árboles despojándose de sus hojas, preparándose para la próxima estación; las hojas a su vez, moviéndose, cayendo, crujiendo bajo nuestros pies.

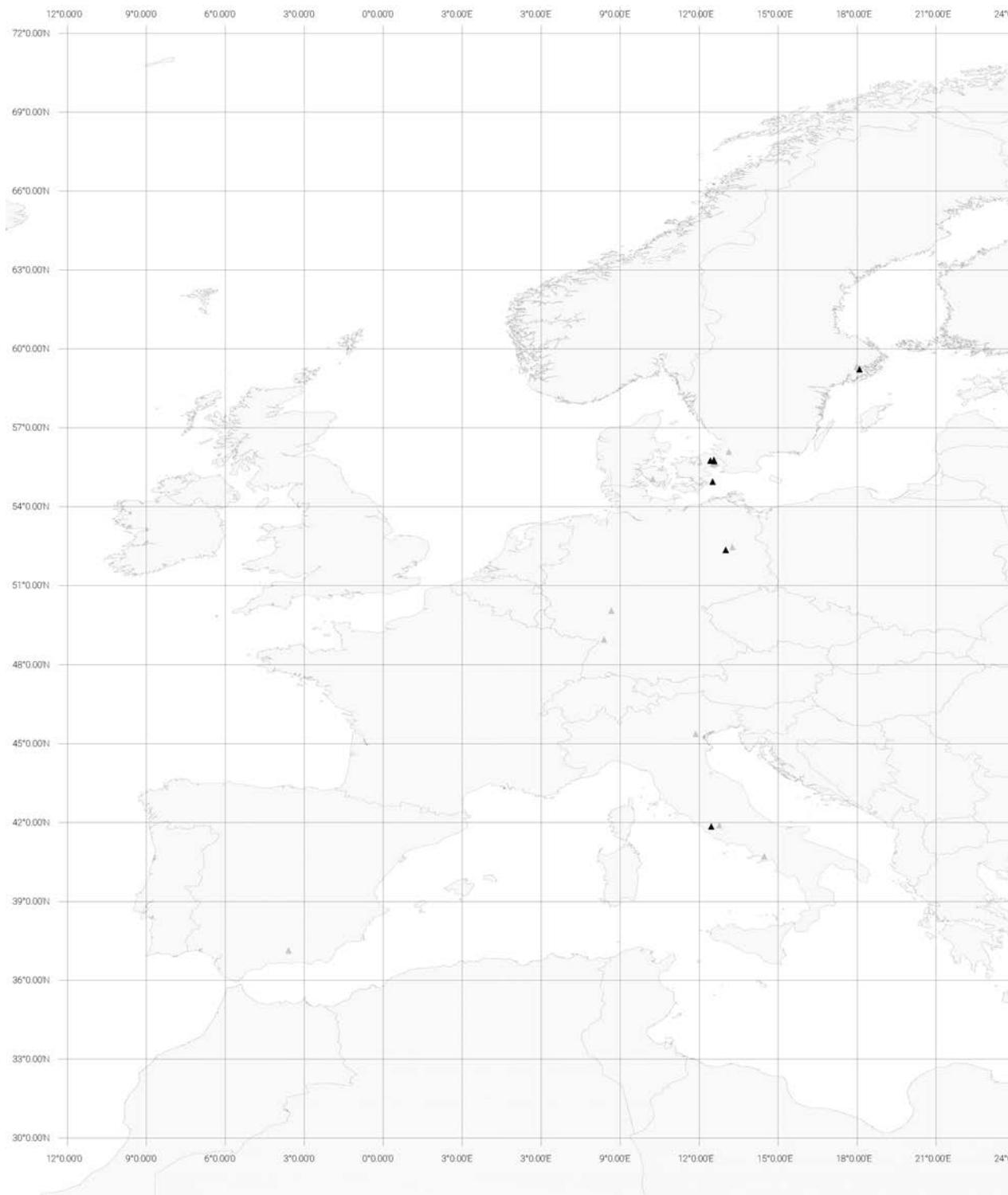
El otoño tiene algo tremendamente teatral en su manera de ilustrar el tiempo de la naturaleza, cuya explicación se puede revisar a través de la acción los factores de la naturaleza atmosférica.

Con la llegada del otoño, la menor cantidad de horas de sol provoca una disminución de la actividad fotosintética de las plantas, lo que va dejando sin clorofila a las hojas de los árboles caducifolios. Dicha circunstancia, acelerada a veces por el adelanto de las condiciones meteorológicas propiamente otoñales, provoca la pérdida paulatina de su color verde, volviéndose amarillas, marrones, pardas y en algunos casos rojizas, iniciándose su caída, a lo que contribuye muy eficazmente el viento propio de la estación (Viñas, 2012, p. 224).

Erik Gunnar Asplund ha conseguido a través de Alvar Aalto, introducir el tiempo de la naturaleza atmosférica en el espacio cerrado del Teatro Skandia, más allá de la representación del firmamento y de la noche festiva, con las hojas amarillas del otoño —como recuerdo insertado— que inevitablemente rememoraremos cuando por fin visitemos la sala sin contornos.

Del recinto de tendencia vertical, casi sagrado, aparece con el decorado y el relato de Aalto, el paisaje interno horizontal de la fiesta con sus estructuras temporales, la algarabía y el tiempo de la naturaleza.

MAPA 02
INTERIORES DE EXTERIORES





Capilla del Bosque, Estocolmo

Sala de Conciertos Klampenborg, Copenhague
Teatro Bellavista, Copenhague
Casa Noruega, Copenhague

Liselund, isla de Møn

Palacio de Charlottenhof, Potsdam

Estancia en Roma



Les Bergers d'Arcadie, Nicolas Poussin, 1637-1638.
(Musée du Louvre, Paris)

PAISAJE VIRGILIANO

Pintura paisajista clásica, s. XVII.

Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Jacob Van Ruisdael

EL ORIGEN PICTÓRICO DEL JARDÍN PAISAJISTA

El poeta italiano Francesco Petrarca descubre en su ascensión al *Mont Ventoux* el 26 de abril de 1336 una naturaleza como vista panorámica, experiencia recogida en un relato epistolar. Aquí pudo haber comenzado el *Schaulust*, el «*placer de mirar moderno*» (Hofmann, 2008). Para Georg Simmel (2013 [1913]) el gusto por el paisaje de la época moderna solo es posible después del medioevo, cuando dejó de entenderse la naturaleza exclusivamente como sentimiento unitario, como totalidad, algo que caracterizaba el sentimiento de naturaleza de las épocas primitivas. Esto según Simmel permitió «*recortar paisajes*» en la naturaleza, impulsando el nacimiento de la pintura paisajista. Un concepto unificador debe juntar unos elementos dispersos que puedan entenderse como una sola cosa: el paisaje.

En las pinturas del siglo XVII de Claude Lorrain, Salvatore Rosa y Nicolas Poussin se encuentra uno de los orígenes del *paisaje* como experiencia estética de una naturaleza idealizada y recortada, y también el origen del jardín paisajista inglés; aunque, como sugiere el historiador británico Hugh Honour (1991), podría entenderse que, más que tratar de copiar los paisajes de Lorrain y Poussin, los jardineros paisajistas compartían las aspiraciones por un paisaje Virgiliano de pastores enamorados. En cualquier caso, al mirar las pinturas clásicas de Lorrain y Poussin está todo el jardín romántico.

En las pinturas paisajistas se distinguen casi siempre junto a la naturaleza y los míticos personajes, pequeñas arquitecturas: ruinas, tumbas y templos. Arquitecturas que sobre todo se pueden definir como «*cosas sin interior*».

Los pastores de la arcadia de Nicolas Poussin observan con asombro y curiosidad el monumento funerario extraño e impenetrable que parece haber aterrizado en el bucólico paisaje de la pintura realizada entre 1637 y 1638, tres años después de la llegada a Roma del pintor francés. Lo rodean, intentan descifrar la inscripción de una de sus caras y se apoyan sobre la pequeña arquitectura que adorna el paisaje.

Por otro lado, la pintura del francés Claude Lorrain realizada en 1682, año de su muerte en Roma, ilustra la caza del ciervo de Silvia llevada a cabo por Ascanio, hijo de Eneas, tomada del poema épico de Virgilio: *la Eneida*. La tensión se observa entre la mirada fija del ciervo antes de caer bajo la flecha de su verdugo y la firme determinación del cazador; entre ellos, corre el paisaje fluvial que los separa y también los une.

El paisaje —del lado de Ascanio— es adornado por una ruina: espacio intermedio de un templo clásico destruido por la misma naturaleza a la que paradójicamente apunta Ascanio; y más atrás, un templo de estructura cilíndrica,



Ascanio saetta il Cervo di Silvia, Claude Lorrain, 1682.
(Ashmolean Museum, Oxford)

que en conjunto con la ruina podrían no tener relación directa con la escena que representa la pintura de Lorrain, igual de extraños y sin interior que la misteriosa tumba de la pintura de Poussin.

El jardín paisajista tuvo una primera aproximación teórica y proyectual en Inglaterra. Al poeta inglés Alexander Pope se le atribuye la concreción del primer jardín paisajista en *Twickenham* y uno de los primeros manifiestos expresado en la famosa «*Epístola a Lord Burlington*» de 1731 donde Pope habla del *Genius loci*. El jardín que ideó para sí mismo era pequeño —menos de cinco acres—, pero contenía de manera clara los principios del nuevo estilo.

El jardín presentaba una transición entre la oscuridad de una gruta y la plena luz del día, efectos de sombra y claroscuro, arboledas espesas, amplias praderas y una solemne disposición terminal con cipreses que se elevaban junto a la tumba de su madre (Fariello, 2004, p. 219).

El pintor William Kent le da forma a las teorías de Pope y Addison, al estilo paisajista inglés que más tarde será revolucionado por Lancelot Brown, quien «*introdujo la línea ondulada en el terreno y condujo el lago por numerosos canales curvos con perspectivas y vistas cambiantes, y también creó las características del nuevo estilo de jardín*»¹ (Bobé, 1918, p. 18,19). En Francia el paisaje de Le Nôtre continuó prevaleciendo durante la primera mitad del siglo XVIII hasta las influyentes teorías de Rousseau sobre la ilusión romántica del jardín como retorno a la naturaleza. Quizás la tumba romántica más célebre se encuentra en un jardín inglés romantizado por los franceses: *Ermenonville*.

El origen pictórico del jardín paisajista enfatiza esta condición de *cosas sin interior* de la pintura clásica en la construcción y teorización de la arquitectura que incluirá en sus escenarios.

COSAS SIN INTERIOR: LAS RUINAS, TUMBAS Y EDIFICIOS

Thomas Whately desarrolló una teoría pintoresca en *Observations on Modern Gardening* de 1770 —resumida por Francesco Fariello en *La arquitectura de los jardines*—. Según Whately los escenarios pintorescos se componen de dos tipos de elementos; por un lado, los elementos de la naturaleza: terreno, arbolado, agua y rocas; y, por otro lado, un quinto elemento introducido por el hombre: los edificios. Distinción fácilmente reconocible en las pinturas paisajistas del siglo XVII (Fariello a modo de epílogo del resumen agrega los paseos).

Probablemente los edificios tuvieron una misión inicial de dar cobijo mientras se disfrutaba del paseo y el aislamiento, para después asumir otras

1 Texto original en danés: Han indførte bølgeinjen i terrænet og ledede søen i talrige, bugtede kanaler med skiftende perspektiver og udblik, og skabte ogsaa de for den ny havestil saa karakteristiske (Bobé, 1918, p. 18,19).

funciones estéticas como quebrar vistas y perspectivas, contribuir a distinguir, enfatizar y caracterizar los distintos escenarios sin alterarlos (Fariello, 2004). Finalmente, Whately destaca el carácter ornamental de los edificios incluidos en el jardín paisajista:

Un templo confiere una majestad mayor a una escena; una cabaña rústica proporciona una sencillez mayor a una vista campestre; un obelisco aligera una elevación; y una rotonda abierta o un pórtico pueden alegrar una perspectiva [...] Los restos y las ruinas son elementos muy expresivos y pueden formar, con sus ornamentos accesorios, grupos bastante pintorescos. Se adaptan fácilmente a las irregularidades del terreno y hacen buena compañía con árboles y bosquecillos; su cometido consiste en producir en el espectador un sentimiento de pesadumbre y veneración, y en llevar su imaginación hasta tiempos remotos, gracias al contraste que presentan entre su estado actual y el que podrían haber tenido en el pasado (Fariello, 2004, p. 259).

Los viajes, también determinaron las influencias externas y el gusto por las arquitecturas destruidas por el tiempo, mediadas por la naturaleza: las ruinas clásicas.

La práctica del Grand Tour desde mediados del siglo XVII y a lo largo del setecientos —un viaje de iniciación obligado para los intelectuales y las clases altas en Inglaterra y Alemania— evolucionará con el tiempo, porque aumentará durante el siglo XVIII el interés por la belleza del paisaje y las ruinas, entendidas éstas como una mezcla de naturaleza y artificio que tiene por sí misma mayor “carácter”, mayor valor expresivo del paso del tiempo que la arquitectura como tal (Ábalos, 2008, p. 17).

Georg Simmel en el artículo *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch* publicado en la revista *Der Tag* en 1907 escribió que sólo la arquitectura resuelve el equilibrio entre la voluntad del espíritu que tiende a lo alto y la gravedad que la exigencia de la naturaleza tira hacia abajo, equilibrio que desaparece cuando las fuerzas de la naturaleza han destruido parte del edificio, creando una nueva totalidad específica que revela todo el antagonismo entre naturaleza y artificio en las ruinas.

Tan pronto se desmorona el edificio, desaparece la plenitud de la forma, y ambos componentes vuelven a disociarse, dejando al descubierto su origen y universal antagonismo, como si la conformación artística no hubiera sido más que una violencia del espíritu a la que la piedra se hubiese sometido contra su voluntad, y como si ahora se sacudiera poco a poco ese yugo y recobrarla la independencia de sus fuerzas (Simmel, 2013 [1907], p. 40-41).

La ruina es «*un accidente absurdo*» dice Simmel, donde la naturaleza y su exigencia (hacia abajo) han destruido el edificio mostrando el antagonismo entre naturaleza y artificio. Es posible complementar la idea señalando que, sobre todo, ha destruido su interior. En la pintura paisajista clásica es frecuente

ver aun en pie parte del pórtico, la parte más exterior del edificio. Quizás es por lo que resultan tan extrañas las ruinas frágilmente habitadas.

Las ruinas no tienen interior, tampoco muchas de las demás arquitecturas que componían los escenarios pintorescos, donde Whately, a cada cosa le asignaba una función en relación con una determinada escena-paisaje, principalmente de adorno para el espectador que pasea o para evocarle algún sentimiento preciso. Tumbas, templos y ruinas son sobre todo *cosas sin interior*.

Adolf Loos distinguía toda la arquitectura, entre las que pertenecen al arte y las demás que deben quedar excluidas por que sirven para un fin. El monumento funerario y el conmemorativo no sirven para ningún fin y pertenecen al arte (Loos, 1993 [1910]). «*El fin*» al que se refiere Loos puede entenderse como la vida que el edificio es capaz de contener en el interior. Los monumentos funerarios y los conmemorativos que abundan en el jardín paisajista no tienen interior.

EL PAISAJE Y LA PROPIEDAD

Existe una relación de la pintura de paisajes con la propiedad, la posesión de la experiencia de la naturaleza. John Berger dice de la famosa pintura de Thomas Gainsborough de 1750 «*Mr y Mrs Andrews no son una pareja en la naturaleza, tal como Rousseau imaginaba la naturaleza. Son terratenientes, y su actitud de propietarios respecto a lo que les rodea es bien visible tanto en sus expresiones como en sus posturas*» (Berger, 1975, p. 120). La pintura apaisada de 69,8 x 119,4 podría dividirse en dos partes, la pareja burguesa se ubica al lado izquierdo del cuadro, sentados en una banca de hierro fundido de verdes barras que imitan las contorciones de las plantas trepadoras, tras ellos un árbol les proporciona sombra y respaldo. A la derecha el paisaje pastoril ocupa la otra mitad del cuadro. Desde una parada mirador, un exterior, *Mr. y Mrs. Andrews* enseñan orgullosos no sólo su parque compuesto por praderas, cercos, siembras, grupos de árboles, nubes y animales; sino su propio pedazo de naturaleza recortado, el que podría extenderse incluso más allá de los límites de su propiedad, sobre las lejanas colinas que quedan dentro de la vista panorámica de la pintura.

EDIFICIOS QUE SON TECHOS

Algunos edificios que componen las pinturas de paisajes y las escenas de jardines pintorescos son techos. El techo entendido como elemento primitivo y de fuerte carga simbólica, el techo como el edificio mismo. Una arquitectura compuesta por entramados de madera con una gran cubierta, generalmente a dos aguas, revestida de paja y con prominentes aleros cuyo peso parece querer volver a asentarse; tienen excepcionalmente un interior y se observan en el paisaje agrícola, pero principalmente se relacionan con la naturaleza salvaje de



Waterfall in a Rocky Landscape, Jacob van Ruisdael, 1660.
(Liechtenstein, Viena)

difícil y peligroso acceso de las montañas.

En el paisaje escandinavo pintado por el holandés Jacob Van Ruisdael se reconoce una arquitectura que difiere totalmente de las que componen las pinturas de Poussin y Lorrain por una cuestión: la completa ausencia del antagonismo entre naturaleza y artificio que sí revelan las ruinas clásicas al romper el equilibrio en las pinturas Virgilianas.

La arquitectura que se observa en la pintura del holandés es básicamente un techo y no requiere su destrucción para encontrar con la naturaleza una nueva totalidad. Una naturaleza accidentada que muestra toda su fuerza en el cauce fluvial y las nubes densas y grises. Sin embargo, es una arquitectura a la que la naturaleza no ha destruido su interior como a la ruina clásica, más aún, el paisaje precisa del interior —de determinada actividad interior-exterior, como la vida ermitaña de las montañas— para completar la experiencia estética.

Según Gottfried Semper el techo, uno de los tres elementos protectores del fuego y origen de la arquitectura, surge en determinados contextos geográficos y culturales muy diferentes de los que han privilegiado el recinto y la cerca como estructura principal del origen de su arquitectura.

Allí donde el hombre apareció reunido solo en pequeños grupos y tenía que defender su ganado únicamente de las inclemencias del tiempo, donde no existía, en principio, el derecho de propiedad o este no era puesto en tela de juicio, donde el Estado se estructuraba como una federación de grupos individuales que habitaban un territorio apenas fértil, ya fuera como pastores nómadas o como habitantes de los bosques dedicados a la caza, el techo en su forma primitiva, como tienda portátil, o bien situado sobre un ahondamiento del terreno (que solo después se eleva paulatinamente sobre la tierra), constituyó uno de los cuatro elementos básicos de la arquitectura. La vida doméstica comienza a tomar forma en estas cabañas, en contraste con la vida al aire libre repleta de fatigas y de luchas. Las cabañas se convierten en pequeños mundos cerrados en sí mismos. Solo la agradable luz del día puede penetrar libremente a través de las aberturas practicadas en el muro. La familia junto al ganado se benefician en la misma medida de su protección. Son cabañas aisladas o formando grupos irregulares, en medio de la naturaleza virgen, a menudo asentadas a lo largo del atractivo curso de un río (Semper, 2014, p. 164).

El techo surge en climas adversos, de naturalezas indómitas, donde no existe la propiedad. Los techos primitivos se fusionan con la naturaleza salvaje. La ausencia de propiedad que define Semper podría explicar también la elección del techo como elemento de la naturaleza salvaje que buscaba la pintura de paisajes y el jardín romántico. No fue necesario ni en la pintura ni en el arte del jardín arruinar su estructura para que pudiera formar parte de esa naturaleza idealizada.

LA CABAÑA DE MUSGO DE GOETHE

El jardinero se alejó presuroso y Eduardo lo siguió poco después. Bajó por las terrazas, fue supervisando a su paso los invernaderos y los parterres de flores, hasta que llegó al agua, y tras cruzar una pasarela, alcanzó el lugar en donde el sendero que llevaba a las nuevas instalaciones se bifurcaba en dos. Dejó de lado el que atravesaba el cementerio de la iglesia y llevaba en línea casi recta hacia las paredes de rocas y se adentró por el que subía algo más lejos hacia la izquierda pasando a través de agradables bosquesillos; en el punto en el que ambos se encontraban se sentó durante unos instantes en un banco muy bien situado, a continuación emprendió la auténtica subida por la senda y fue dejándose conducir hasta la cabaña de musgo por un camino a veces más abrupto y otras más suave que iba avanzando a través de una larga serie de escalerillas y descansos. Carlota recibió a su esposo en el umbral y le hizo sentarse a propósito de manera tal que pudiera ver de un solo golpe de vista a través de la puerta y la ventana los distintos paisajes que, así enmarcados, parecían cuadros. Él se alegró imaginando que la primavera pronto animaría el conjunto mucho más ricamente (Goethe, 2000 [1809], p. 22).

Tras una ligera inclinación se dio la vuelta y se apresuró a bajar hasta la cabaña de musgo. A medio camino ya se le iban saltando las lágrimas y cuando llegó, se tiró en aquella minúscula habitación de ermitaño y se abandonó a un dolor, una pasión, una desesperación de cuya posibilidad unos instantes antes ni siquiera había albergado la más mínima sospecha (Goethe, 2000 [1809], p. 109).

En la novela del alemán Johann Wolfgang Goethe publicada en 1809 *Las afinidades electivas*, la protagonista, ha construido una pequeña habitación llamada *Cabaña de musgo* en la parte más accidentada de la propiedad que comparte con su marido. El musgo como elemento de la naturaleza se adhiere principalmente al techo de las construcciones de madera envueltas por la humedad de los árboles que impiden la acción directa del sol permitiendo que la pátina se pegue a su cubierta.

Los dos acontecimientos activados por Carlota, la protagonista de la novela, descritos por Goethe, revelan distintas relaciones del interior de la cabaña de musgo con la naturaleza, también muestran el potencial del interior del techo en el paisaje romántico, superando el origen principalmente de adorno de las arquitecturas que promovía la teoría pintoresca. En el primero, completamente exteriorizado y visual, un pedazo de naturaleza es recortado: la ventana romántica del paisaje enmarcado que descubre el marido de Carlota en el desenlace del paseo pintoresco que guía su jardinero hasta el interior de la cabaña. Y por otro lado, el encerramiento en la intimidad de la *habitación ermitaña* que busca Carlota cuando descubre la dolorosa partida de su amigo.

Una habitación ermitaña por definición tiene que encontrarse en un lugar de naturaleza salvaje, infinita, donde no existe el derecho de propiedad, donde el techo es el origen de la arquitectura. Esta relación es la que destaca Goethe, Carlota busca refugio en la intimidad de un encierro infinito.

LA RUINA Y LA TIENDA

Tan elegantes eran sus hábitos, y tan constante su necesidad del lujo que acompaña a la vida refinada tal como se concebía entonces en Roma, que se dice que llevaba con él, como parte indispensable de su equipaje personal, los pequeños rombos y cuadrados de marfil, y de otros materiales costosos, con los que recubría a modo de mosaico el suelo de su tienda (De Quincey, 2013 [1851], p. 58).

La tienda de campaña construye un delgado límite entre el interior y el exterior; se podría decir, incluso, que de una manera opaca lo diluye. Dentro, los sentidos se agudizan y los fenómenos atmosféricos rozan la superficie maleable de la tienda, siendo totalmente perceptibles y en ocasiones amenazantes.

Habitar el paisaje superlativo en la tienda de campaña es una experiencia mucho más exterior que interior. Las tiendas son portátiles, de estructura frágil y origen primitivo; la primera cubierta se levantaba sobre el suelo como un simple elemento natural o textil suspendido, apuntalado, sin intervenir irreversiblemente el macizo terrestre. Adolf Loos (1993 [1898]) se refiere a la manta como el «*détalle arquitectónico más antiguo*» (p. 151) que daba protección a las familias de pueblos primitivos.

La tienda suscita un habitar sensible con los fenómenos exteriores, una especie de habitar-exterior.

La tienda es la habitación del explorador naturalista, también es el circo, el teatro ambulante y la habitación del soldado romano mientras dura la «campaña». El suelo de la tienda de Julio Cesar, según Thomas De Quincey, era revestido de manera inusual, con figuras de geometría precisa y costosos materiales pulidos. Compensando de esta manera la fragilidad y sencillez del habitar exterior en la tienda de campaña.

Es posible hacer la lectura inversa en la habitación de la Malmaison, cuando «*el forro se despegaba a medias en el dormitorio lleno de cortinas de Percier y Fontaine en Malmaison, que procede de una tienda militar romana*» (Venturi 2014, p. 120). El interior refinado de una de las habitaciones del palacio de Napoleón es relativizado con el forro de la tienda del soldado romano.

La tienda de campaña es una escenografía tendencialmente infinita, una habitación completamente cerrada cuyos límites se expanden.

En una de las pinturas incluida en la página 64 del *Liber Veritatis* titulada *Italian Coastal Landscape* fechada en 1642 actualmente en la *Galería de Berlín*, Claude Lorrain ha pintado, junto a las recurrentes ruinas de templos clásicos, una sencilla habitación en el extremo opuesto del lienzo. Una manta sostenida por un palo y el tronco de un árbol construye una improvisada tienda.

En la pintura de paisajes y también en el jardín pintoresco lo opuesto de la ruina es la tienda de campaña. Las principales características de la tienda en el paisaje se revelan en la relación opuesta que tiene con la ruina romántica.



Italian Coastal Landscape, Claude Lorrain, 1642.
(Galeria de Berlin)

Sin interior / con exterior

En la pintura, los personajes de la escena no ocupan el interior de la tienda, se ubican al centro, entre los opuestos. Aun así, se sabe cuál es la guarida de los pastores de la pintura y dónde aplacarán el asedio de los fenómenos naturales, de la intemperie: en la improvisada tienda, que al contrario de la ruina construye un interior. Un interior que no es otra cosa, que el terreno sombreado que proyecta la estructura definiendo espacialmente un nuevo límite en el paisaje. La manta utilizada para cubrirse es la construcción previa a la arquitectura, es un interior primitivo.

Destruída por la naturaleza / construida con la naturaleza

Mientras la ruina fue —aunque sea idealmente— una arquitectura clásica que ha sido destruida por la naturaleza, la tienda de campaña, por otro lado, es construida con el textil y los elementos encontrados en el paisaje. El elemento textil es sostenido por una serie de piezas encontradas en el paisaje, puesto en suspensión para que los pastores puedan acceder a su interior: su estructura portante es por un lado el tronco de un árbol, y por el otro, una rama previamente amputada enterrada verticalmente. La tela se ha convertido por la adición de estos elementos en espacio, en interior.

Firme / frágil

La estructura liviana de la tienda se apuntala, un textil se afirma, se apoya. La tienda es una construcción sobrepuesta en el paisaje, la fragilidad de la estructura es evidente cuando el sople del viento mueve sus elementos amenazando con derribarlos. Al contrario, la ruina es firme, pétrea, resistente al tiempo —en su doble dimensión— y sus fenómenos, que a pesar de los esfuerzos no han podido derribarla del todo. La tienda no resiste los fenómenos de cierta intensidad, una gran tormenta la borraría del paisaje, dejando éste nuevamente salvaje, sin intervención. La tienda no conquista el territorio en el que se emplaza, no tiene fundaciones. Esta fragilidad otorga a la tienda una posibilidad que la ruina no tiene: la de desaparecer.

Inmóvil / portátil

La posibilidad de desaparecer es también la posibilidad de cambiar de ubicación en un mismo paisaje, domesticando distintos escenarios sin modificarlos, la tienda es móvil y no deja huella. Es posible imaginar la tienda de la pintura desplazarse por la escena arrimándose a cualquiera de los demás árboles. Mientras la ruina, sin duda, ocupará el mismo lugar *eternamente* o será trasladada a un museo rompiendo para siempre el encanto, pero relativizando el nuevo interior, cosas del exterior ligadas en interiores museísticos (Pérgamo en Berlín).

Eterna / temporal

La ruina romántica es eterna, una condición inmanente de los restos clásicos embelesados por Winckelman y todos los posteriores viajeros del *Grand*



Paysage côtier avec Acis et Galatée, Claude Lorraine, 1657.
(Dresden State Art Museums)

Tour europeo. Por el contrario, la tienda está condenada a la temporalidad, sujeta a un periodo de tiempo preciso: un día, una semana, quizás una temporada, una campaña. La tienda de campaña es temporal y no puede ser abandonada, no lo resistiría.

LA HABITACIÓN DEL ENCERRAMIENTO INFINITO

No hace falta pasar mucho tiempo en el bosque para experimentar la impresión siempre un poco angustiada de que “nos hundimos” en un mundo sin límite. Pronto, si no se sabe a dónde se va, no se sabe tampoco dónde se está (Bachelard, 2010, p. 222).

El goce del encierro alcanza su paroxismo cuando desde el seno de esa interioridad sin fisura, es posible ver por un gran vidrio el vacío de las aguas exteriores y, en un mismo gesto, definir el interior como lo contrario. (Barthes, 2005, p. 83).

El bosque y la montaña como el mar son paisajes de extraordinaria vastedad, exteriores infinitos más allá de su conocimiento geográfico o cartográfico. El plano del océano de Lewis Carroll en *The Hunting of the Snark* ilustra esta condición. Era un rectángulo completamente en blanco, sin ningún rastro de tierra ni signo convencional y que toda la tripulación afirmaba entender. Gaston Bachelard desde la fenomenología experimenta en el bosque y encuentra en las imágenes poéticas «la inmensidad íntima» de este tipo de paisajes. La habitación del encerramiento ermitaño que formaba parte del paisaje romántico buscaba evocar el habitar en la inmensidad de una naturaleza idealizada. «Schelling consideraba la belleza como la plasmación de lo infinito en lo finito, de acuerdo con lo cual se accede a una transparencia de lo absoluto gracias a una forma (la artística) que lo individualiza y concreta, pero sin disolverlo» (Antich, 2008, p. 173).

Esta transparencia se encuentra en la tela de la pintura de Lorrain —la misma que eligió Karl Friedrich Schinkel para decorar junto a varios grabados de pinturas paisajistas del XVII, una de las habitaciones verdes del Palacio de Charlottenhof en Postdam—, y también en la cúpula que dibujó Asplund, donde la caja, que es el techo, se fusiona con la naturaleza, sin antagonismo, desapareciendo.

En la pintura, Lorrain ha prescindido de toda arquitectura clásica o ruina sin interior. Una gran tela es apuntalada por las ramas más gruesas de un árbol portante cuyos extremos amputados sobresalen en ambas esquinas. Acis está sentado sobre una de las rocas que junto a la improvisada cubierta protege y esconde la íntima escena. Además de la tela, el interior lo construyen sólo elementos del paisaje natural sutilmente intervenidos, Acis y Galatée se resguardan de la intemperie sólo bajo un tejido suspendido, un romántico interior de un exterior.



Vista de la nave central del Crystal Palace sin mercancías.
(*Hugh Owen o C.M. Ferrier; Escritos fundamentales de Gottfried Semper, 2014*)



Pabellón de la india, Crystal Palace en la Exposición Universal de Londres de 1851
(*Pintura de H.R.H. Dickinson Brothers; Escritos fundamentales de Gottfried Semper, 2014*)

LA TIENDA COMO HABITACIÓN REVESTIDA

Palacio de Charlottenhof, 1826-1829.

Karl Friedrich Schinkel

Frente a la estructura de hierro y cristal, la tapicería se defiende con sus tejidos.

Walter Benjamin, 2005.

EL MOTIVO TEXTIL

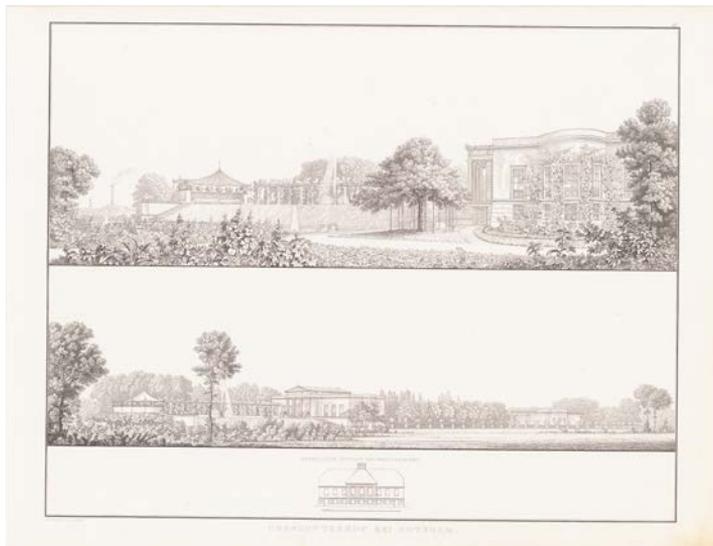
En la Exposición Universal de Londres en 1851, el arquitecto alemán Gottfried Semper, encontró el modelo de una cabaña del caribe que ilustraba la teoría de los cuatro elementos básicos de la arquitectura con sus límites claramente separados e individualizados: «*el hogar, la pared, el basamento, el techo*» (Semper, 2014 [1852], p. 189). En la ilustración de la cabaña se observa la pared, el recinto construido con barras entrelazadas, el tejido rodeando el espacio del fuego: del hogar simbólico. La experiencia de Semper en Londres decantará en el texto *Ciencia industria y arte* publicado en *Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn* en 1852. En el cual, entre otras cosas, Gottfried Semper definirá la teoría de los motivos primarios «*Urmotiven*», reconociendo al motivo textil, el tapiz y la alfombra tejida, como los más primitivos delimitadores del espacio.

La estera, y el tapiz que deriva de ella, primero meramente entretejidos, más tarde bordados, constituyen los primeros elementos de compartimentación del espacio y, en cuanto tales, se erigen en el motivo básico de toda posterior decoración de la pared y de muchas de las demás ramas afines a la industria o a la arquitectura. Aunque la técnica se haya aplicado en este caso de la manera más diversa, se puede reconocer en el estilo su origen común. También entre los Antiguos (de los asirios a los romanos), y más tarde en el Medievo, observamos en efecto que la organización y distribución de las paredes, su ornamento y color, la pintura y escultura históricas que las ilustran, la vidriería, el revestimiento de los suelos, en resumen cuanto se refiere a esta clase de producción, sea de modo consciente o por influencia inconsciente de la tradición, permanece ligado al motivo originario (Semper, 2014 [1852], p. 195,197).

Según Semper, la pared textil, primer delimitador del espacio, devino en decoración textil o policroma del muro. Elemento constructivo que debía protegerla y mantenerla en la posición adecuada, el armazón constructivo. Pero antes de transformarse en revestimiento del muro, el motivo textil originario es apenas suspendido, como en las pinturas clásicas, con elementos encontrados en el lugar delimitando un interior de un exterior. Las tiendas de campaña han mantenido siempre la misma condición estructural, consiguiendo con finísi-



Plan Charlottenhof, Peter Joseph Lenné, 1839.
(Litografía de Gerhard Koerber)



El palacio de Charlottenhof, Karl Friedrich Schinkel, 1858.
(Staatlichen Museen zu Berlin)

mas barras de acero rigidizar los extremos del elemento textil para suspenderlo.

El almacén constructivo al que se refiere Semper se puede observar de manera máxima en la fotografía del *Crystal Palace* sin las mercancías, puesta al lado de la pintura del espacio definido exclusivamente por textiles de uno de los pabellones de la india. Los tejidos revisten el espacio que define la retícula de acero del edificio, apenas suspendiendo de ella. La cubierta de la tienda cae desde el centro de la habitación, seguramente visitada por Semper.

La delimitación de la tienda es conclusa y completa, independiente del almacén que la sostiene. Según Semper, el almacén constructivo en las primeras separaciones de «*la vida interior de la exterior*» no tenían nada que ver con la conformación espacial.

La estructura o almacén que sirve para conservar, sostener y mantener fijos estos cerramientos espaciales es una exigencia que no tiene nada que ver con el modo directo del espacio y la distribución espacial. Es ajena a las primeras ideas arquitectónicas y en este sentido no constituye un elemento determinante de la forma (Semper, 2014 [1852], p. 306).

Por otro lado, en el exterior, en el paisaje superlativo, los elementos que suspenden la tienda de campaña son elementales y precisos, muchas veces ocultos entre sus pliegues hasta desaparecer.

El arquitecto Karl Friedrich Schinkel proyectó en un jardín romántico de Postdam, un revestimiento textil sobre las paredes de la habitación de un edificio neoclásico conservando formalmente la textura y la condición portátil y conclusa de la tienda de campaña.

LA ARCADIA DE POSTDAM

Una tumba en una colina, junto a ella, una banca; un puente que cruza a una especie de islote del que emerge un monumento conmemorativo: una columna coronada por una escultura; una casa china diseñada por Johann Gottfried Btiring, dorada y oculta entre un grupo tupido de árboles; a lo lejos, la cúpula de un palacio; unos baños pompeyanos, con un atrio más lluvioso en un exterior más frío. Junto a todas estas arquitecturas y la naturaleza de los jardines del lado sur del parque Sanssouci en Postdam se encuentra el neoclásico Palacio de Charlottenhof del arquitecto Karl Friedrich Schinkel proyectado y construido entre 1826 y 1829.

Peter Joseph Lenné, nacido en Bonn y educado en París fue asignado en 1828 como jardinero exclusivo de los jardines de Postdam, se dice que junto a la carta del Rey Friedrich Wilhelm III —en la que obsequiaba la propiedad de Charlottenhof al príncipe heredero— se anexaron dos borradores de los jardines de Lenné, uno con un diseño de parque y otro con un uso más agrícola. Cuando el príncipe heredero Friedrich Wilhelm asumió el trono, Lenné entró en estrecha colaboración con Karl Friedrich Schinkel y Ludwing Persius (Sørensen, 1959). Juntos planificaron los jardines y la modificación del Palacio



Potsdam Sanssouci, Palacio de Charlottenhof.
(Fotografía del autor, 2019)

de Charlottenhof, un edificio existente que fue convertido en una elegante villa de claras reminiscencias clásicas. Charlottenhof era ese otro lugar para el príncipe, el Siam —como le llamaba en referencia al libro de viajes del francés Simon de Loubere— cuyo modelo era la Italia de las villas descrita en las cartas de Plinio el joven (Whyte, 2000).

En la fotografía, tras los grupos de árboles del jardín romántico de Lenné, los visitantes se desplazan por el paseo pintoresco animado por el edificio neoclásico, seguramente después de haber visitado los baños romanos. El pequeño Palacio se extiende en el artificial promontorio, los visitantes se detienen en los rincones y sombras que median entre el interior del edificio y el parque. Un jardín italiano de pérgolas y enredaderas dentro del jardín romántico de claros y serpentinos paseos como se observa en la fotografía.

El pórtico del edificio sobre la colina artificial proyecta una de sus habitaciones, la de la esquina derecha, con una estructura de marcos de madera revestidos de enredaderas que remata en un mirador convexo: el *stibadium*. Una exedra de clara referencia a los comedores exteriores romanos, como el de la Villa Tusca descrito por Plinio e ilustrado luego por Schinkel.

En los dibujos del proyecto de Schinkel de 1858 se observa al centro del *stibadium* un elemento vertical, una columna, desde la que una cubierta textil cubre toda la exedra y enmarca el edificio y su contexto. El elemento vertical fundacional y la manta primitiva, juntos como tienda se enfrentan al edificio neoclásico, de la misma manera que la tienda pastoril enfrenta la ruina en la pintura de Lorrain. «Al comenzar su escatología con el soporte vertical único, Schinkel se hace eco del relato de Hegel sobre los orígenes de la arquitectura en su *Estética*, publicada póstumamente en 1835, en la que el obelisco marca el paso de la escultura hacia una ‘arquitectura independiente o simbólica’» (Whyte, 2000, p. 20).

Desde el mueble exterior consagrado al deleite del jardín y la comida se contempla en primer plano la fachada opuesta a la entrada del edificio de Schinkel.

LA HABITACIÓN-TIENDA

La entrada principal al edificio se ubica por el lado contrario a la escena ilustrada por los dibujos, es necesario rodear la caja hasta encontrarla un nivel bajo la artificial colina en el terreno. Se accede por una doble puerta flanqueada simétricamente por dos bancas y esculturas de ciervos, dentro, un espacio muy oscuro con una fuente central, recibe a quien entre. A derecha e izquierda, la misma escalera. El vestíbulo es iluminado naturalmente por un oscuro vitral azul con estrellas doradas sobre la entrada, motivo de la flauta mágica que consigue iluminar directamente la habitación central del palacio atravesando la primera crujía. La luz del vitral penetra entre las dos exedras excavadas en



Habitación tienda, Karl Friedrich Schinkel
(Fotografía de Albrecht Meydenbauer)

el muro de la gran habitación, en ella también se repite el motivo de la decoración que Schinkel realizó para el teatro de Berlín, el firmamento, pero ahora como revestimiento textil.

A la izquierda del vestíbulo, tras una puerta engalanada con una tela roja, se descubre una habitación de color intermedio, neutro; una chimenea diseñada por Schinkel y unos grabados de paisajes. La habitación siguiente justo en la esquina del palacio es de un verde intenso y está decorada por una serie de grabados de pinturas clásicas del siglo XVII, paisajes bucólicos y ruinas.

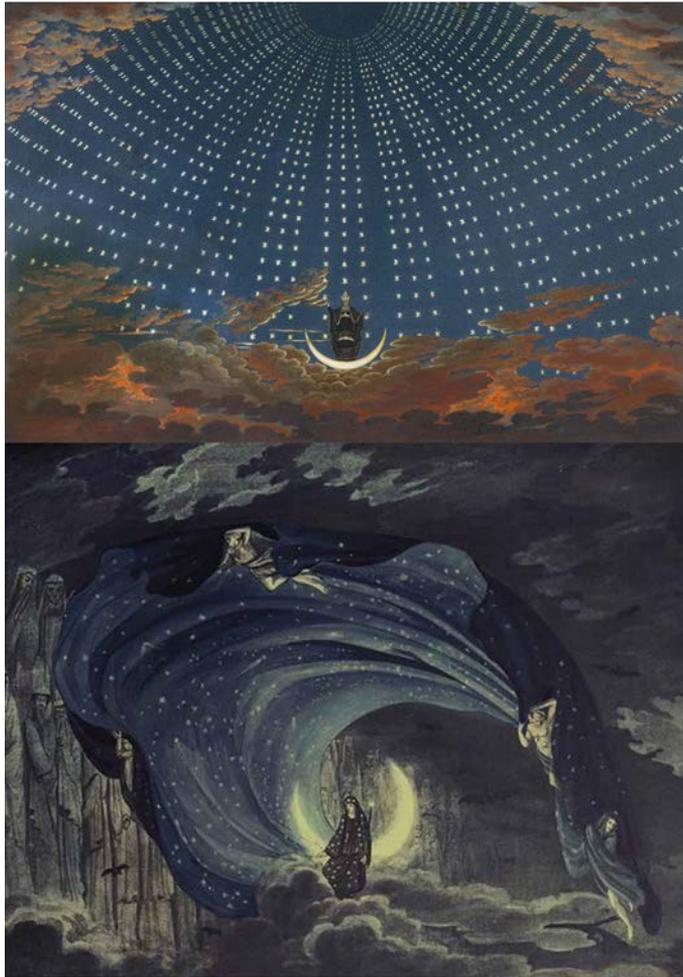
Arriba de la puerta, por la que se ha entrado al pequeño estudio que contiene dos escritorios que delatan el uso de la estancia, destaca un grabado de la pintura de Claude Lorrain: *Paysage côtier avec Acis et Galatée* de 1657. Se dice que Schinkel realizó la decoración de cada una de las habitaciones incluyendo el mobiliario y la elección de los grabados que colgarían de sus paredes incluyendo la íntima escena cubierta sólo por el elemento textil en el paisaje virgiliano.

El origen textil de la arquitectura como arte delimitador de la teoría Semperiana le servirá más tarde a Adolf Loos de base teórica para elaborar *El principio del revestimiento*. La influencia de Semper en Loos es innegable y sorprendente en el área cultural en Alemania como señala Juan Miguel Hernández (1990) en *La casa de un solo muro*: «*La revisión de los textos de Semper, en su comparación con los más conocidos y divulgados (por lo menos en nuestro país), de Adolf Loos, brinda una conclusión indudable; la de que la casi totalidad de los temas Loosianos, estaban ya planteados en los escritos fundamentales del arquitecto alemán*» (Hernández, 1990, p. 12, 60).

Para resolver un espacio cálido y habitable, en el texto *El principio del revestimiento* de 1898, Loos sugiere colgar cuatro tapices que formen cuatro paredes, del texto se puede intuir que el cielo — posible quinto tapiz — corresponde al armazón constructivo que mantendrá las telas en la posición indicada. Si se revisan algunos interiores de Loos, como los de la Villa Müller o la Casa Steiner, se observa que efectivamente el cielo corresponde al armazón y no ha sido revestido.

Pongamos que aquí tenga el arquitecto la misión de hacer un espacio cálido y habitable. Las alfombras son cálidas y habitables. Este espacio podría resolverse poniendo una de ellas en el suelo y colgando cuatro tapices de modo que formaran las cuatro paredes. Pero con alfombras no puede construirse una casa. Tanto la alfombra como el tapiz requieren un armazón constructivo que los mantenga siempre en la posición adecuada. Concebir este armazón es la segunda misión del arquitecto (Loos, 1993 [1898], p. 151).

En la fotografía realizada por Albrecht Meydenbauer de se ve la habitación del Palacio de Charlottenhof de Karl Friedrich Schinkel que se descubre en la esquina opuesta. La ilustración de la pintura de Lorrain anticipaba el interior que se descubre en la esquina opuesta, luego de atravesar algunas habitaciones (incluyendo la más grande frente al pórtico), si se sigue el recorrido que impo-



Templo de la Reina de la Noche, Karl Friedrich Schinkel, 1815-1816
(K. F. Schinkel 1781-1841, 2003)

ne el guía de la visita.

En la habitación el armazón constructivo está totalmente revestido, además de los cuatro tapices que visten las cuatro paredes, existe una quinta tela que cubre el cielo del espacio y cae desde el centro de la habitación rectangular hasta encontrarse con las demás telas que cubren las paredes como si se tratase de solo un tapiz.

Schinkel ha ido mucho más allá del intento de revestir la habitación de la casa, ha querido sustituirla. Ha logrado construir-evocar por asociación de ideas y aprovechando los jardines de Lenné una forma de habitar sensible con la naturaleza —romántica—, a la manera de las tiendas de campaña, que como se ha visto sugieren siempre una intervención temporal e inevitablemente frágil.

Es posible relacionar la habitación-tienda de Charlottenhof con los proyectos que realizó Schinkel durante sus años de decorador escenográfico de teatro en Berlín. Por un lado, con las ilustraciones de los dos primeros decorados de la flauta mágica (1815-1816) donde se descubre tras la gruta, excavado, el templo de la Reina de la Noche, que no es otra cosa que una cúpula formada por estrellas en un teatral interior-exterior. Y también, con el modo de representar otra realidad exterior en un interior contenido, a través del montaje de una escenografía, que modifica mediante la disposición de elementos textiles los límites de la escena, revistiendo el armazón constructivo del teatro de la misma manera que reviste la habitación del palacio.

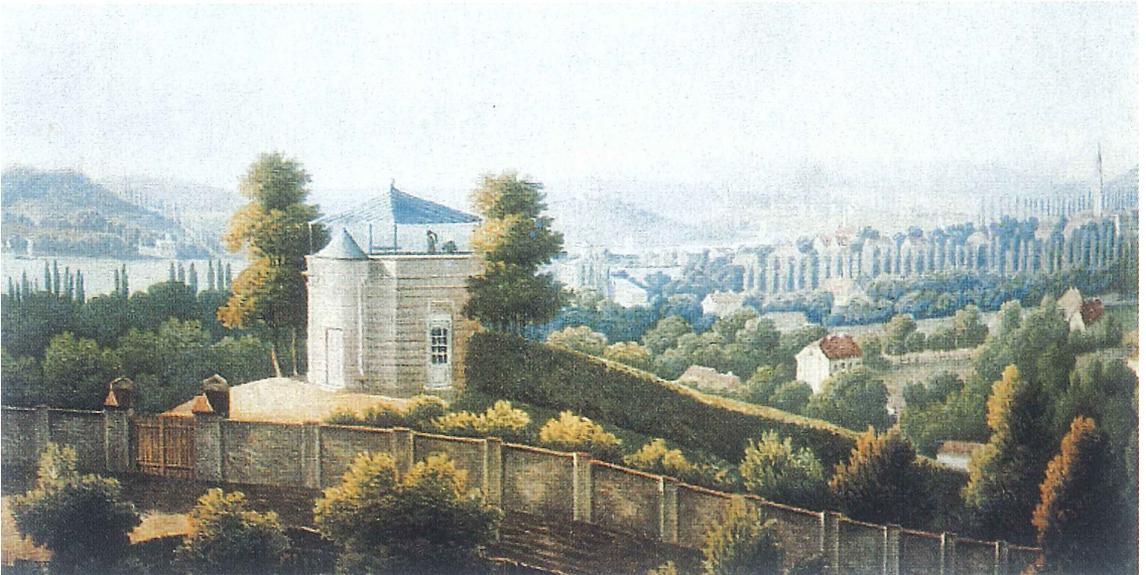
Para poder conseguir el efecto en el interior de la casa es necesario llevar al límite en el proyecto y de manera contradictoria el principio de Gottfried Semper que años más tarde inspirará el texto de Adolf Loos. La habitación revestida refiere al motivo textil primario subvirtiendo el muro y el techo como elementos limitadores del armazón constructivo.

En la teoría de Semper la tienda está en las primeras paredes que compartimentaron el espacio en la dirección horizontal y también en «*el techo en su forma primitiva, como tienda portátil*» (Semper, 2014, p. 164).

LA TIENDA PORTÁTIL SOBRE EL EDIFICIO

Cerca de treinta años antes de finalizar la construcción del Palacio, el joven Schinkel había proyectado la que se considera su primera obra de arquitectura diseñada y ejecutada, el Templo de Pomona construido en 1800 en las colinas de Pfingstberg, también en Postdam. El exiguo edificio neoclásico dominaba la amplia vista sobre las superficies plantadas de viñedos (Steffens, 2003).

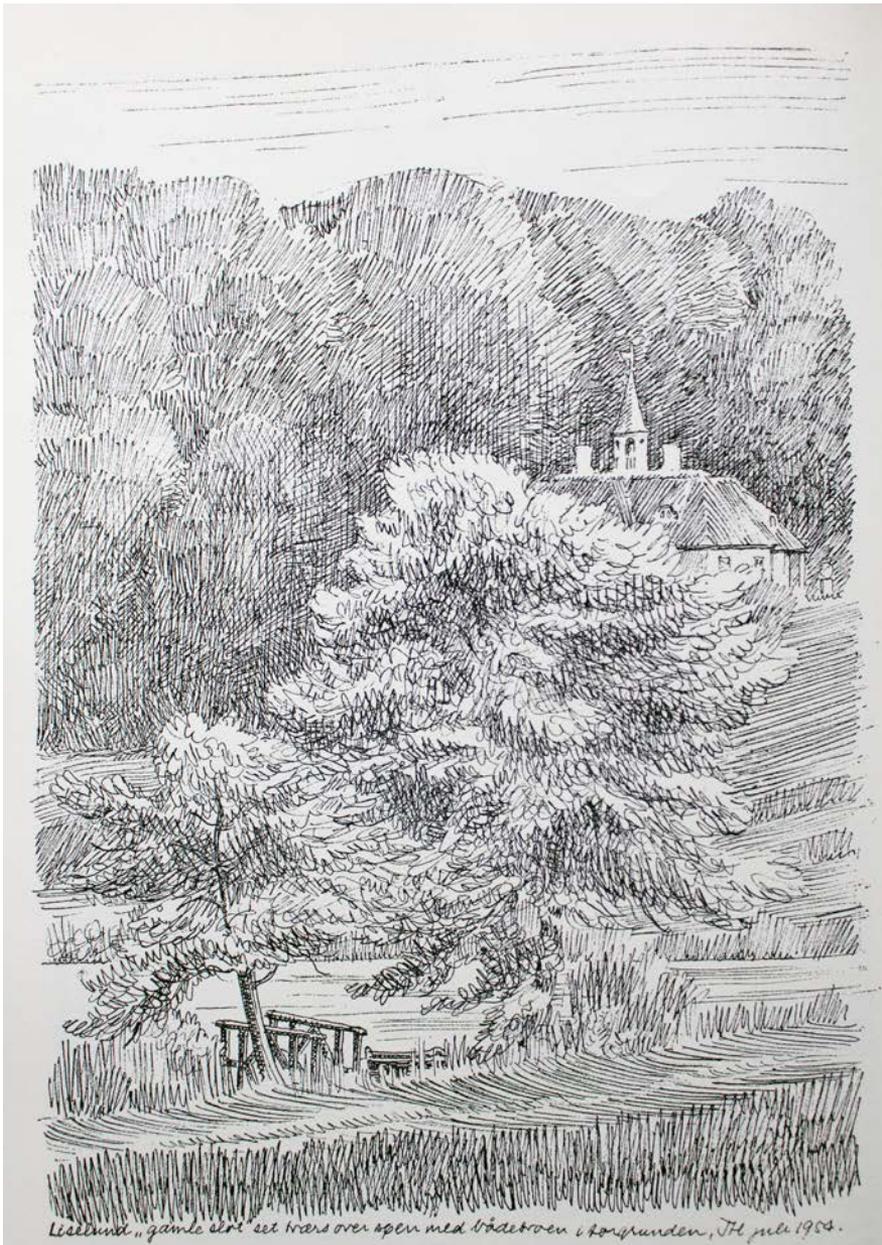
Se conserva un dibujo de Schinkel de 1800 con el pórtico del templo enfrentando las vistas; y sobre el interior cuadrado, una terraza —descubierta en el dibujo de 1800— recintada por un muro bajo que apenas sobrepasa el frontón triangular y que permitía la contemplación panorámica total del paisaje. Se accedía al mirador por una escalera circular vinculada al pequeño edificio cuadrado como una pequeña torre cilíndrica.



Vista del Templo de Pomona, Karl Friedrich Schinkel
(*Manufactura Real de Porcelana 1837-1840; K. F. Schinkel 1781-1841, 2003*)

El edificio y el paisaje que lo circundaba fueron ilustrados en una manufactura real de porcelana, fabricada entre 1837 y 1840 (Steffens, 2003). Un recorte del jarrón muestra la terraza cubierta por un elemento portátil y textil, con el mismo motivo de la habitación de Charlottenhof. Es probable que Schinkel la diseñara durante la remodelación del palacio entre 1826 y 1829, ya que se conserva un diseño de una silla con el mismo textil de 1827. En cualquier caso, es inferible la construcción posterior al dibujo de 1800 y antes de 1837 de la forma primitiva del techo sobre el templo.

El Templo fue reconstruido en 1996 y la visita en Postdam, revela la relación opuesta y complementaria que tiene con la habitación revestida junto a los jardines de Lenné. Mientras esta última es montada en un interior, en una habitación cerrada del edificio neoclásico junto a los jardines románticos, la de Pfingstberg es montada en un exterior, sobre el pequeño templo junto al paisaje cultivado de cepas.



Liselund, Dibujo de Thomas Havnig, 1954
(Europas Havekunst fra Albambra til Liselund, 1959)

TECHOS EN EL PAISAJE ROMÁNTICO

Palacio de Liselund, 1792-1795.

Andreas Kirkerup

Carl Theodor Sørensen publicó en 1959 *Europas Havekunst fra Alhambra til Liselund*, al final del libro destaca un sencillo mapa de Europa con las ubicaciones de los sesenta jardines escogidos por el arquitecto paisajista danés y un dibujo de Thomas Havning de los jardines de Liselund. Apenas se distinguen dos arquitecturas en la ilustración: un pequeño puente de madera y el techo de paja del pabellón de caza construido por Andreas Kirkerup entre 1792-1795 en la espléndida naturaleza de la isla de Møn en Dinamarca. En el dibujo, la cubierta tradicional danesa del palacio ocultada parcialmente tras el árbol que ocupa el primer plano junto al puente se mimetiza con la naturaleza del parque.

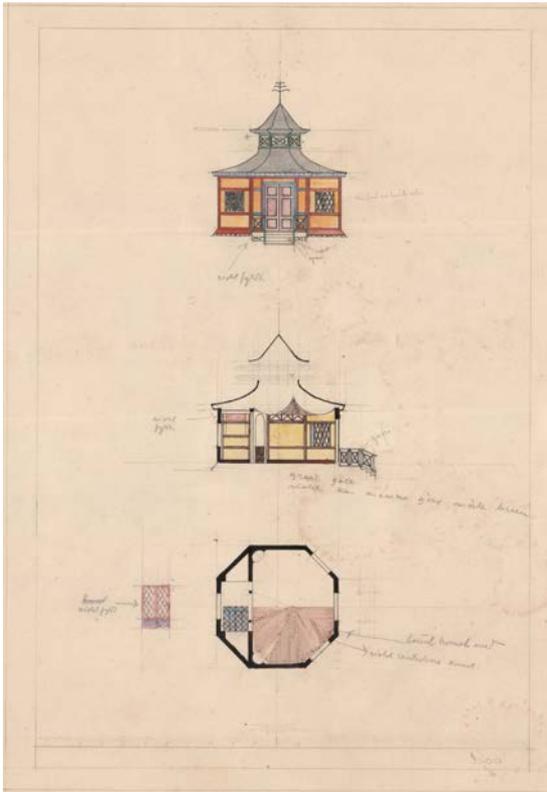
En 1781 Søren Abildgaard estableció una base para estudiar geológicamente los acantilados de Møens formados en el periodo cretácico, desde ahí se fue ampliando gradualmente el interés por la belleza natural de los acantilados (Jensen, 1919). El paisaje geográfico de los acantilados se experimenta en relación al jardín romántico de Liselund como lo revelan las impresiones del escritor Christian Molbech en sus paseos por la isla allá por 1811, donde llega primero a los acantilados para luego adentrarse en el bosque de hayas y descubrir los jardines, logrando en ellos, el equilibrio que había perdido abrumado por la suprema belleza de los acantilados, según el joven Molbech recién en Liselund pudo disfrutar de la naturaleza con tranquilidad.

Vi al hombre, a través del arte en el que más se esfuerza por unirse a la naturaleza, impartirle un sello de su libertad; lo vi dominando las formas accidentales, formándolas según las imágenes del ideal, y superando las dificultades que la naturaleza no podía superar.

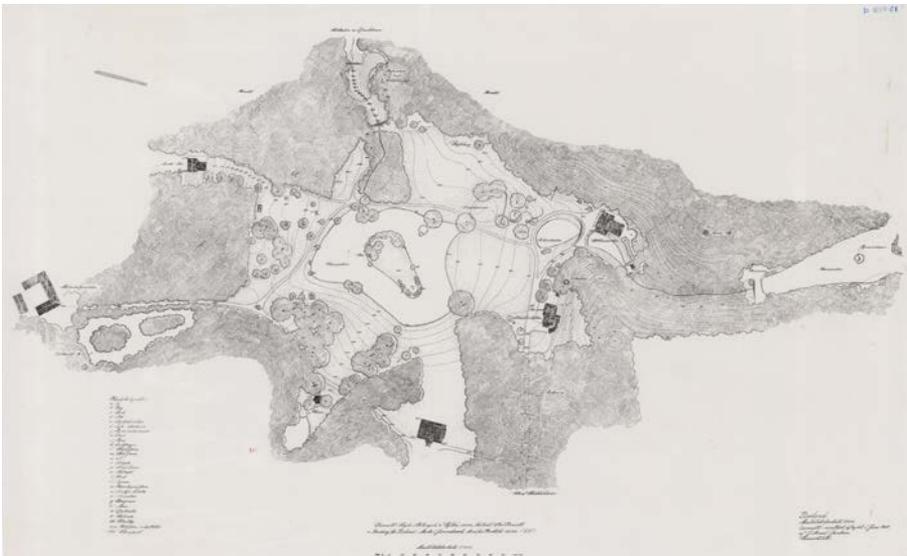
He visto florecer una doble belleza a partir de la unión de la naturaleza creativa y el arte formativo, la única condición bajo la cual puedo dar al arte del jardín su nombre² (Molbech citado en Jensen, 1919 [1811], p. 31).

Siguiendo la moda romántica el terrateniente Antoine de la Caimette construye el jardín romántico cerca de los acantilados de Møens, y una serie de edificios que adornaban el paseo pintoresco. En los jardines, se construyó un pabellón chino, un puente, una casa noruega y una ejemplar obra de arquitectura venerada por los arquitectos nórdicos del clasicismo: el pequeño palacio como «*regalo de mañana*» de Antoine de la Caimette para su esposa, el que se observa parcialmente oculto en el dibujo de Havning, «*un romanticismo*

2 Texto original en danés: Jeg saae Mennesket, giennem den Konst, hvori det inderligst stræber at slutte sig til Naturen, meddele den et Præg af dets Frihedjeg saae det herske over de tilfældige Former, danne dem efter Idealets Billeder og overvinde Vanskeligheder, som Naturen aliene ei kunde sejre over. Jeg saae en dobbelt Skjønhed fremblomstre af Foreningen mellem skabende Natur og dannende Konst den eneste Betingelse under hvilken jeg kan tilstaa Havekonsten sit Navne (Molbech citado en Jensen, 1919 [1811], p. 31).



Medidas de la Casa China para el libro de Liselund
(Dibujo de Aage Rafn; Danmarks Kunsthbibliotek)



Jardines de Liselund, Dibujo de Carl Theodor Sørensen.
(Danmarks Kunsthbibliotek)

liberado floreció en el diseño de jardines paisajísticos, donde los paseos entre grupos de árboles aislados condujeron a monumentos sentimentales, ruinas, rocas o pequeños pabellones delicados en estilos chinos, noruegos o suizos»³ (Faber, 1978, p. 94).

Entre las mediciones realizadas para la confección del libro de Liselund se observa el pabellón chino en planta, sección y elevación. La pequeña construcción de base octogonal esconde el motivo textil suspendido sobre la mitad de la pequeña habitación. Desde el centro cuelga la tela de franjas púrpura. Como muestra una de las fotografías publicada en el libro, desde el interior de la estructura portante que construye el pabellón de estilo chino y bajo la tela suspendida es posible ver el jardín romántico de Liselund a través de la ventana.

«*Rousseau podría haber caminado en estos bosques*», afirmaba Louis Bobé en el artículo *Tidsaanden* que abre la monografía del edificio, en referencia a la filosofía de retorno al hombre en estado de naturaleza que inspiraba la visión romántica de los jardines. Jean-Jacques Rousseau, viajó en 1778 a Ermenonville, jardín romántico francés proyectado por el marqués René-Louis Girardin donde Rousseau pasó sus últimas semanas de vida y estuvo sepultado en el centro de la isla hasta ser trasladado al panteón de París en 1974.

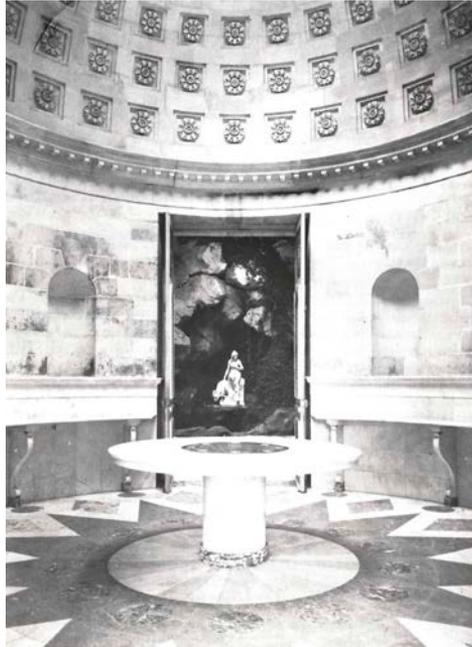
Rousseau el revolucionario contribuyó a un cambio de mirada sobre el universo perceptible del ser humano, sobre su paisaje, lo que actualmente denominamos con algo de distancia e inquietud “el medio ambiente”. Sin embargo, el medio ambiente adecuado, aquel en el que inconscientemente escogió acabar sus días es un artefacto, un jardín.

Cuando Luis XIV decidió transformar el pabellón de caza de Versalles en una vivienda real, llamó a André Le Nôtre, quien tan bien sabía manejar el agua. Le Nôtre hizo un canal (1685) del pantano, una obra maestra de arquitectura. Del pantano de Ermenonville, René-Louis Girardin hizo un lago (1763), un “elemento de la naturaleza” en el que el agua no sólo desempeña el papel de espejo, sino que también acoge a la fauna y la flora; coloca la vida por delante de la forma (Clément, 2019, p. 42).

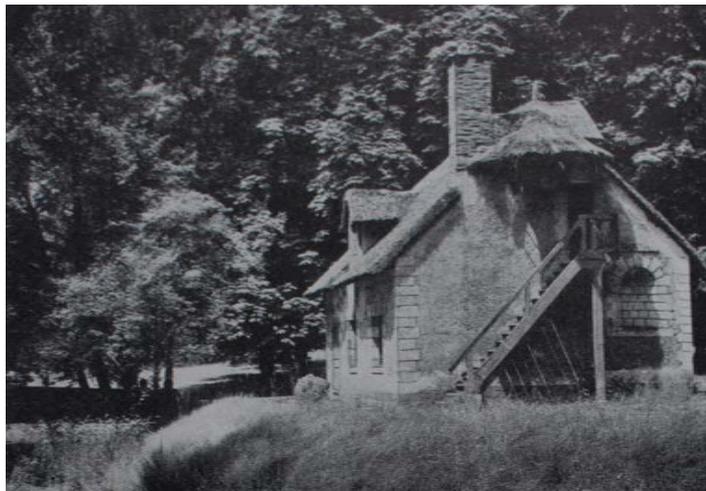
Gilles Clément en *una breve historia del jardín* opone el jardín romántico de Girardin al proyecto de Le Nôtre, donde la geometría se imponía en el artefacto construido con agua. En Liselund, como en Ermenonville, el lago acoge la fauna y coloca la vida por delante de la forma.

En Francia, el jardín paisajista se hizo aún más romántico que en Inglaterra. María Antonieta, lectora de la novela de Rousseau *La nueva Eloísa*, construye un paisaje campestre en los jardines del *Petit Trianon* en Versalles. Luego de desechar dos propuestas, el plan final del *Hameau de la Reine* fue obra de Richard Mique fechado el 26 de febrero de 1777 y comenzó las obras de

3 Texto original en inglés: A liberated Romanticism flourished in the design of landscape gardens, where walks among isolated trees led to sentimental monuments, ruins or rocks or delicate little pavilions in Chinese, Norwegian or Swiss styles (Faber, 1978, p. 94).



Lechería en *Rambouillet*, Jacques-Jean Thévenin, 1785.
(*Neoclasicismo*, 1991)



La aldea de la reina, *Petit Trianon*, 1777.
(*Europas Hævekunst fra Albambra til Liselund*, 1959)

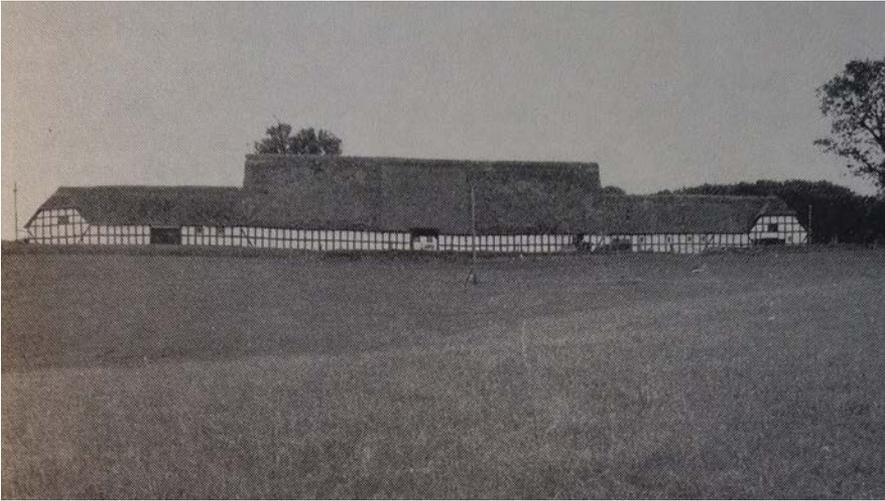
inmediato (Sørensen, 1959). Un pedazo idealizado de las montañas de Suiza, un recorte en el que la reina podría tener un poco de la vida rústica acorde a la idea roussoniana de retorno a la naturaleza en una apropiación de una nueva experiencia estética: la del paisaje agrícola, que para Theodor W. Adorno (1992) «*el dato del descubrimiento de este ámbito estético y de su apropiación por la sensibilidad colectiva hay que situarlo en el romanticismo, posiblemente a partir del culto a las ruinas*» (p. 90).

El paisaje creado en Versalles estaba compuesto por una serie de edificios con grandes cubiertas de paja y sobre todo por la actividad agrícola que se desarrollaba efectivamente bajo ellos: la lechería. Algunos años más tarde en el jardín del Château de Rambouillet se construyó también para María Antonieta en 1785 una lechería en un pequeño edificio neoclásico de dos habitaciones del arquitecto Jacques-Jean Thévenin que «*estaba diseñado como un lugar de la Arcadia, rico en connotaciones poético-bucólicas*» (Honour, 1991, p. 191). Un curioso interior que buscaba rememorar y recordar a María Antonieta el paisaje campestre del *Petit Trianon* de Versalles —el *Hameau*— dentro de una caja.

La primera habitación de planta circular y cupulada contiene una mesa de degustación de leche justo bajo el óculo. La segunda habitación abovedada se estrella con unas enormes rocas aparentemente naturales de una gruta que intenta adentrarse en la «*naturaleza*» como si se tratase de una cueva, cuelgan enredaderas y precisamente en la entrada, entre el interior del edificio y el interior de la cueva, una ninfa, como personaje mítico, intenta unir ambos mundos. La cúpula, a izquierda y la cueva a la derecha. El edificio neoclásico de severo exterior tiene aspecto de mausoleo funerario, similar a la tumba de la pintura de los pastores de la *Arcadia* de Poussin, pero contiene la *Arcadia* encerrada en el edificio cuyo exterior se muestra extraño a la naturaleza del paisaje y contrasta con la actividad agrícola de productos lácteos que contiene. De manera opuesta a las arquitecturas construidas con techos de paja en el *Petit Trianon* que no manifiestan tal antagonismo.

En las pinturas de granjas danesas de Vilhelm Hammershøi se observa un acercamiento al paisaje danés, no precisa más que un fragmento de los elementos que componen las líneas horizontales de la geografía y las construcciones de paredes encaladas para representarlo en sus pinturas. El techo de paja de la arquitectura aparece como una más de las capas de elementos naturales. En *Gaardlænge. I Forgrunden en grøn Havremærkel* de 1883 el primer plano de tierra cultivada, podría ser un campo de cereales como los que abundan en la isla de Møn, luego una vegetación baja oculta parcialmente la pared blanca de cal de la granja, desde la que aparece el techo, cuya inclinación por la perspectiva de la imagen, aumenta la relación con los planos de los elementos naturales, sumado al material vegetal que reviste su estructura, y por último, la luz nórdica que cubre la escena y sobre todo la superficie de paja de la cubierta.

El techo de la casa tradicional danesa se funde con la naturaleza, pareciera no existir antagonismo entre ellos, tal como muestran las pinturas de Hammershøi, construcciones fuertemente arraigadas al paisaje y a la tradición escandi-



Manor, Mols, Jutland, 1776
(*Danish Architecture, Det Danske Selskab, 1978*)



Gaardlænge. I Forgrunden en grøn Havremærk, Vilhelm Hammershøi 1883
(*bruun-nasmussen.dk*)

nava «*la sencillez, el orden y la precisión, y la proporción natural de las casas de entramado de madera estaba en perfecta armonía con los ideales classicistas de la época*»⁴ (Faber, 1978, p. 102).

Hasta 1789, las granjas se concentraban en pequeños poblados, la agrupación construía un paisaje con grandes extensiones de tierra sin construcciones agrícolas «*dominado por amplias llanuras despobladas con prados, campos, bosques y páramos*»⁵ (Faber, 1978, p. 102). Luego de la redistribución de tierra de 1789, los campesinos podían construir sus viviendas alejados de la aldea, muchos lo hicieron o simplemente transportaron sus antiguas viviendas hasta las tierras que podrían cultivar, desarmando las estructuras de madera para volverlas a ensamblar.

En las nuevas demarcaciones tenemos setos o diques de piedra siguiendo las onduladas líneas del terreno, mientras que largas casas encaladas con techos de paja acentúan las líneas horizontales del campo. La granja aislada formada por cuatro bloques construidos juntos en ángulos rectos se convirtió en la idea misma de la granja danesa, un mundo pequeño, encerrándose en torno a sus habitantes y protegiéndolos de los vientos aulladores con refugio en el patio y comodidad en el interior. Puede parecer un poco intimidante cuando se lo aborda desde el exterior, pero lleno de gracia y amabilidad con su pequeño jardín de flores fuera de las ventanas de la casa de vivienda⁶ (Faber, 1978, p. 102).

La granja tradicional escandinava (Alemania, Dinamarca y Suecia) de estructura rectangular es heredera de la casa larga vikinga (*Trelleborg*).

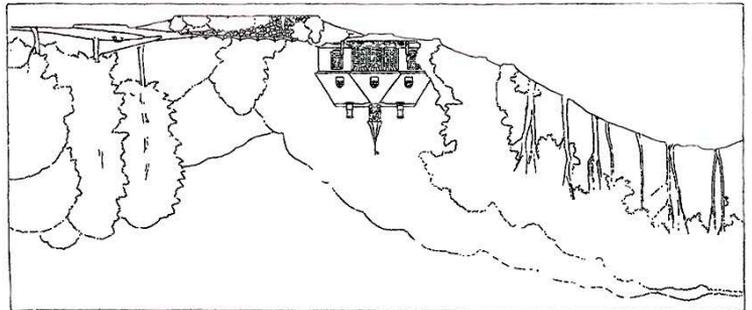
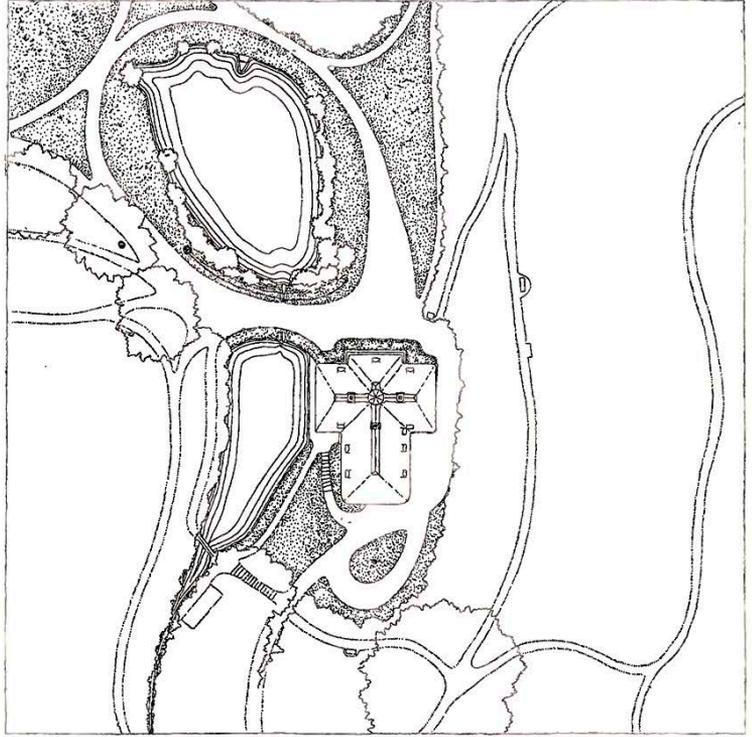
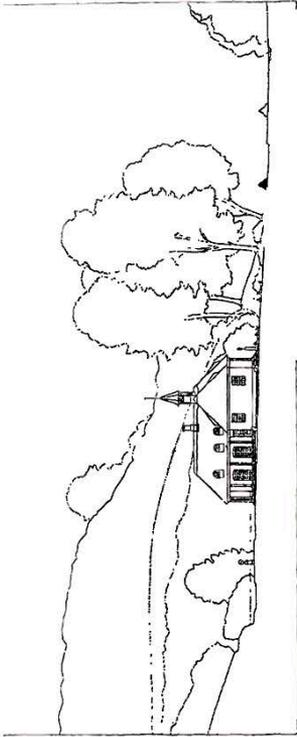
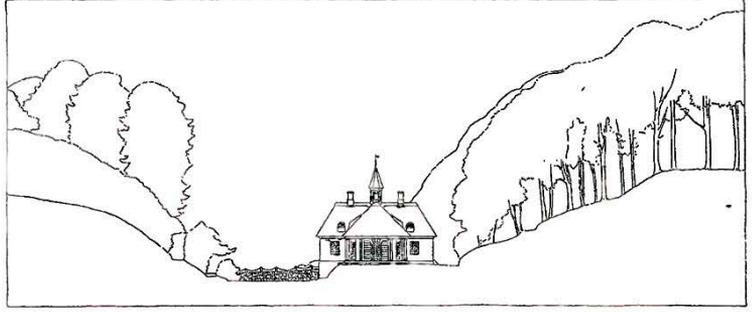
Estructuralmente, la casa larga está compuesta por dos muros curvos y longitudinales cerrados en los extremos. El conjunto de muros estaba construido con el sistema primitivo *stav* (construcción con troncos o tableros de madera), sobre el que se disponía un sistema de cerchas de madera. La estructura estaba trabada perimetralmente por postes inclinados liberando el interior de los refuerzos estructurales. Y, por otro lado, las granjas escandinavas se estructuran en base a entramados de troncos de madera rellenos de barro con mortero de cal y cubierta de paja. Mientras que las casas largas ocupaban el sistema primitivo y se construían en proporciones concretas, a diferencia de las granjas no se alteraban por requerimiento de uso (Bardí, 2013).

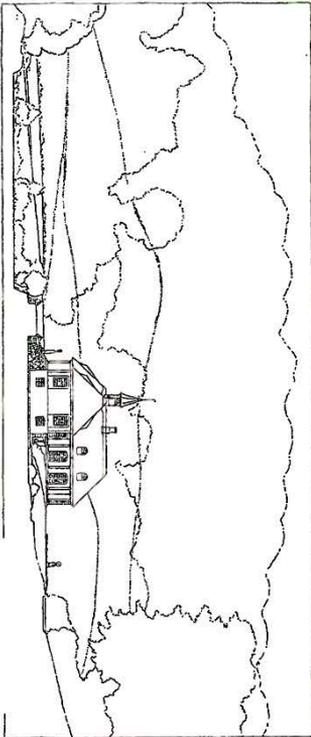
En cualquier caso, la casa larga vikinga (*Trelleborg*) y la casa tradicional escandinava son principalmente techos horizontales puesto en el paisaje.

4 Texto original en inglés: The simplicity, order, and precision, and the natural proportioning of the half-timbered houses was in perfect harmony with the classicist ideals of the time. (Faber, 1978 p.102)

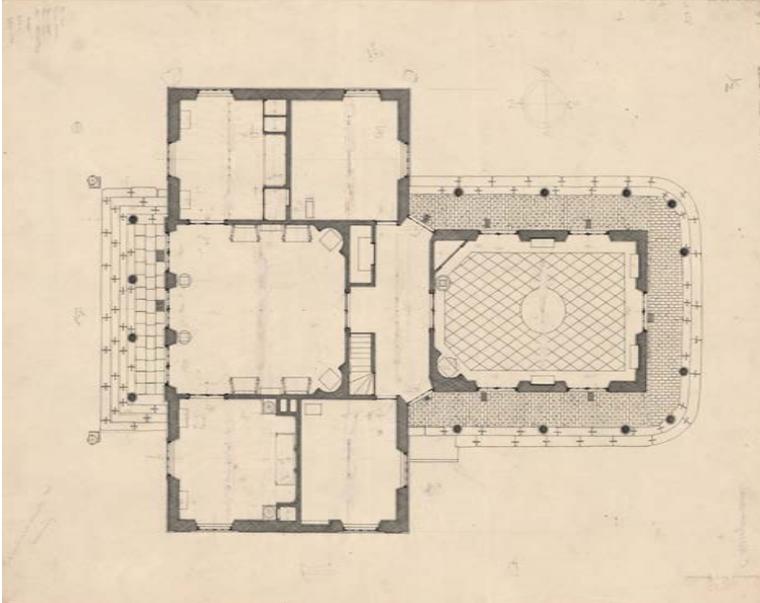
5 Texto original en inglés: dominated by wide, unpopulated plains with meadows, fields, woods, and wilds (Faber, 1978 p.102).

6 Texto original en inglés: In the new demarcations we have hedges or stone dykes following the undulating lines of the terrain, while long thatched white-washed houses accentuate the horizontal lines of the countryside. The isolated farmstead of four blocks built together at right angles became the very idea of the Danish farm, a small world, closing in round its inhabitants and protecting them against the howling winds with shelter in the yard and comfort indoors. It may seem a bit forbidding when approached from the outside, but full of grace and friendliness with its small flower-garden outside the windows Of the dwelling-house (Faber, 1978 p.102).





Localización del Palacio de Liselund, Andreas Kirkerup
(Liselund: udgivet af Foreningen; Danmarks Kunsthbibliotek)



Planta *Liselund*, Andreas Kirkerup
 (*Liselund*: udgivet af Foreningen; Danmarks Kunsthbibliotek)



Alzado *Liselund*, Andreas Kirkerup
 (*Dibujo de Aage Rafn*; Danmarks Kunsthbibliotek)

En los jardines románticos se construyeron muchos edificios de carpintería de madera y cubiertas de paja como las que había construido María Antonieta en el *Petit Trianon*, ahora bien, el de Liselund tiene un exquisito interior y la delicadeza de su arquitectura va más allá de la réplica del edificio rural que imitaba el jardín de Versalles y de la granja tradicional danesa construida después de la redistribución de tierras. Sin embargo, el techo del edificio está relacionado con el paisaje y la tradición danesa de la misma manera.

El plano de localización del Palacio fue publicado en el libro de Liselund a una escala de 1:1000, despliega las cuatro elevaciones enfrentando en la planta su lado opuesto, de manera que, al rotarlo, la línea de fachada que enfrenta quien lo mira, es representada arriba de la planta. Y así sucesivamente, girando el plano se observa correctamente orientada la elevación correspondiente a cada perfil del edificio y del paisaje. El plano es más parecido a un mapa, un artefacto, que intenta representar el jardín romántico y el edificio como paisaje compuesto.

El techo del palacio está compuesto por dos cuerpos perpendiculares entre sí, cuyas cubreras se interceptan en el punto central desde el que emerge la torre, el campanario de base octogonal que destaca el carácter distintivo del edificio dentro del jardín.

La organización en planta también distingue claramente dos partes diferentes entre sí: el cuerpo perpendicular a la entrada que enfrenta el claro central del bosque sumergiendo el ala derecha en el estanque de menor tamaño, y la parte posterior, con una única habitación rectangular orientada de manera perpendicular a la primera y en dirección al interior del bosque.

Entre ambas partes un espacio intermedio, que contiene la escalera, las relaciona. Dos ventanas hasta el suelo, a izquierda y derecha, cierran el espacio intermedio y enfatizan el carácter descolgado que tiene la habitación del fondo de la otra parte del edificio.

El alzado lateral dibujado finamente por Aage Rafn ilustra, además de la fachada, la implantación del edificio sobre los distintos elementos de la naturaleza mostrándolo anclado al jardín: las columnas de la entrada se fundan sobre un muro de mampostería de piedra; una de sus alas se sumerge en el estanque, duplicando su superficie en el reflejo de la lámina de agua; la parte de la derecha, ensombrecida por el corredor perimetral se mezcla en el reflejo con el promontorio vegetal sobre el que se asienta; elementos vegetales se encaraman sobre las paredes desdibujando la línea que define el contacto con la naturaleza de los jardines.

Tanto en el alzado de Rafn como en los planos de Liselund se observan dos maneras de relacionar el edificio con la naturaleza de los jardines, una de ellas enfrenta el bloque longitudinal de la fachada principal con la amplitud exterior del gran claro del bosque, definiendo así, un exterior más íntimo al otro lado, tras el primer cuerpo del edificio y frente a la masa tupida de árboles. Y la segunda, con la pared disminuida y ensombrecida por el corredor perimetral bajo la cubierta de paja que se acerca al promontorio vegetal formando una



Liselund, interior de la habitación
(The Light and the Airy: How It All Began in Sweden in 1945, 2013)

unidad, como en las pinturas rurales de Vilhelm Hammershøi.

El visitante de los jardines de Liselund, después de haber abandonado la luminosa amplitud a la que se refiere Asplund, en el centro del jardín, accederá al edificio de Andreas Kirkerup por un pórtico de cuatro columnas de madera, tras atravesar la primera habitación central, un espacio umbral de menor tamaño se encuentra entre la primera habitación y el espacio del fondo que aparece descolgado del edificio y puesto de manera perpendicular al cuerpo por el que se ha entrado en la misma dirección axial del acceso.

La habitación interior, al fondo, está entre la pequeña laguna y el bosque de hayas que trata de alcanzar, intención que se lee claramente en uno de los dibujos preliminares que aparece en la monografía del palacio, donde la refinada habitación está encerrada por una línea compuesta por una serie de árboles.

Las paredes interiores están divididas en tramos verticales, entre las puertas-ventanas doble, se intercalan planos revestidos de mármol verde que enmarcan los cuatro espejos que se ven en la fotografía, reflejando el paisaje exterior a través de las ventanas en un efecto encantador que desmaterializa los tramos opacos de las paredes de la habitación, relacionando el interior y el exterior de manera continua.

La habitación-cenador aparece como un pabellón de corredor perimetral, más exterior que el primer cuerpo de habitaciones del que se descuelga y más cerca del bosque de hayas, pero siempre bajo el techo de paja.



Mirador Casa Noruega, *Hofmangave* Odense, J. C. Seyffert, 1814.
(*Hofmangaves have*, 1998)



Gruta triangular, *Hofmangave* Odense, J. C. Seyffert, 1814.
(*Hofmangaves have*, 1998)

LAS CÚPULAS EN LA NATURALEZA

Casa Noruega Sorgenfri, 1809.

Nicolai Abraham Abildgaard

LA CASA NORUEGA EN EL JARDÍN ROMÁNTICO DANÉS

Niels de Hofman proyectó con el constructor J. C. Seyffert al noreste de Fyn, en Odense Dinamarca, el jardín romántico de *Hofmansgave*. En 1814 se construyeron dos arquitecturas en la parte oriental del jardín llamada *Oldemors Dal*. Dos techos con exclusiva vocación exterior: un mirador y una banca.

El mirador Casa Noruega fue construido con madera regalada por un joven amigo de Niels Hofman, el noruego Jacob Aall, en agradecimiento por un cargamento de grano enviado en los años difíciles luego de las guerras napoleónicas (Lund-Andersen, 1998). La pequeña construcción muestra la condición del techo como cosa sin interior, como adorno del jardín romántico y lugar de descanso para la contemplación visual. Tal como su nombre le distingue es un mirador, una parada en el parque como reminiscencia de una “*naturaleza lejana*” y construida con un material cuya trayectoria efectivamente provenía de Noruega. El interior no existe o no importa, es todo exterior, sin embargo, también evoca en el espectador la suposición de una hermética habitación de encerramiento ermitaño, muchas veces utilizada por el jardín paisajista para otorgar mayor sencillez a un escenario y representar el habitar del autoexiliado en la naturaleza pura y salvaje de las montañas del norte.

También se construyó una singular banca como gruta triangular. Un techo a dos aguas de estructura de entramado de madera directamente fundado en el terreno y cubierto de paja, al que se le sustrajo de la pared el espacio para la actividad pintoresca de contemplación y descanso; excavando el asiento, como si se tratase de una escultura, sin habitar el interior del techo.

En el paisaje horizontal de los jardines románticos daneses era común la construcción de casas noruegas y suizas, referencia a la casa ermitaña de las grandes montañas europeas. La extrañeza de encontrárselas en un jardín danés queda ilustrada en el poema *Den norske Hytte* de M. Winther —retomado por Bobé en el artículo incluido en la monografía de *Liselund* (1918)— cuando el poeta descubre entre las hayas una Cabaña Noruega reflejada en el agua.

Hvad sælsomt Syn sig aabner for mit Blik?
 Vi nyelig i en deilig Have gik
 Med danske Bøgetræer og grønne Hækker:
 Nu ere vi i Norges Klippeland,
 En Hytte speiler sig i Fossens Vand,
 Som qvælder den forbi og Undren vækker
 (M. Winther, citado en Bobé, 1918, p.23).



«Fiesta Noruega» en Søndermarken, Copenhague.
(kb.dk)

En los jardines de *Søndermarken* —barrocos hasta la visita de 1780 del teórico paisajista alemán Christian Cay Lorenz Hirschfeld— ubicados en la parte sur del Palacio de *Frederiksberg* en Copenhague, se creó aproximadamente en 1788 un paisaje romántico llamado «fiesta noruega», el cual está animado por un pequeño lago, colinas, plantaciones de coníferas y dos arquitecturas: un delgado puente de madera y una mítica casa noruega.

La escena de la fotografía es bastante similar a la pintura paisajista de Jacob Van Ruisdael. Apenas se distingue el techo sobre una topografía que sugiere el dramatismo de un paisaje accidentado sobre el agua del estanque y el puente de madera que lo atraviesa. Esta característica del terreno fue advertida en la visita de C.L. Hirschfeld; en su *Theorie der Gartenkunst* de 1780 señaló lo adecuado de *Søndermarken* para convertirse en un jardín paisajista superando el estilo barroco, principalmente por sus terrenos elevados y pendientes suaves. El jardín romántico de *Søndermarken* fue completado entre 1780 y 1805 en relación con el Palacio de *Frederiksberg*, muy cerca del recinto subterráneo la *Cisternerne* y separado por *Roskildevej* de los jardines de la parte norte.

El poeta romántico danés Adam Oehlenschläger pasó su infancia en los jardines, mientras su padre administraba el palacio. La experiencia del jardín y sus construcciones inspiraría algunas de sus obras y la sensibilidad por el paisaje pintoresco de las montañas de Noruega, que reconocía haber conocido a través de las seis pinturas de paisaje de Erik Paulsen que decoraban el Palacio de *Frederiksberg* y la Casa Noruega de los jardines (Bakkehuset, 2013).

Si bien, Oehlenschläger afirmaba haber perdido años más tarde la capacidad de satisfacer su expectativa de un paisaje noruego con un jardín, en 1817 escribió un hermoso poema dedicado al jardín de su infancia, titulado de manera homologa; recogido en parte, en el catálogo de la exposición Oehlenschläger & Søndermarken realizada en 2013 por *Bakkehus Museum*. Las estrofas 6 y 7 refieren a la casa noruega, al débil puente de madera y al embriagador conjunto.

parti i Søndermarken.
Medens Maanen hisset oven
Smiler bleg og rund,
Iler jeg til Graneskoven,
Til min norske Lund.
Hulde Gang af Poppelpile,
Du mit Kattegat!
I en Skyding hundred Mile
Reist jeg er i nat.

Maanen seer paa Bjælkehuset.
Hvor det vinker smukt!
Sært jeg føler mig beruset!
Af den ramme Lugt.
Tynde Bro, mon ei du svingter?
Kiæk du bugter dig.



Ossian canta su canto de cisne, Nikolai Abraham Abildgaard, 1780 y 1782.
(smk.dk)

Her til Thors og Hakons Digter
 Kaldte Nornen mig
 (Oehlenschläger, citado en Bakkehuset, 2013).

La casa noruega del *Kattegat* de Adam Oehlenschläger había sido traída e instalada en el jardín. Tras los dos viajes a Noruega de 1788, el príncipe heredero Frederik adquirió la casa de madera noruega como kit (Bakkehuset, 2013) para levantarla en la parte más pronunciada de la topografía de *Søndermarken*. La sala interior originalmente construida como cenador para la experiencia real, es usada en la actualidad, por las escuelas como base para el estudio de la naturaleza de los jardines.

La experiencia de ambos poetas refiere al exterior de la casa noruega, a la evocación del salvaje paisaje noruego, a *Klippeland* y a *Kattegat*, a su techo de paja y paredes negras extrañas entre las hayas danesas. Sin interior.

TECHOS Y CÚPULAS DE NICOLAI ABILDGAARD

Entre 1780 y 1782, tras su viaje a Italia, el arquitecto y pintor danés Nicolai Abraham Abildgaard pintó el óleo *Ossian canta su canto de cisne*. En un bosque, el mítico poeta se cubre sólo con una tela de superficie cóncava suspendida sobre su cabeza, mientras toca el canto del cisne: metáfora clásica del último gesto antes de la muerte.

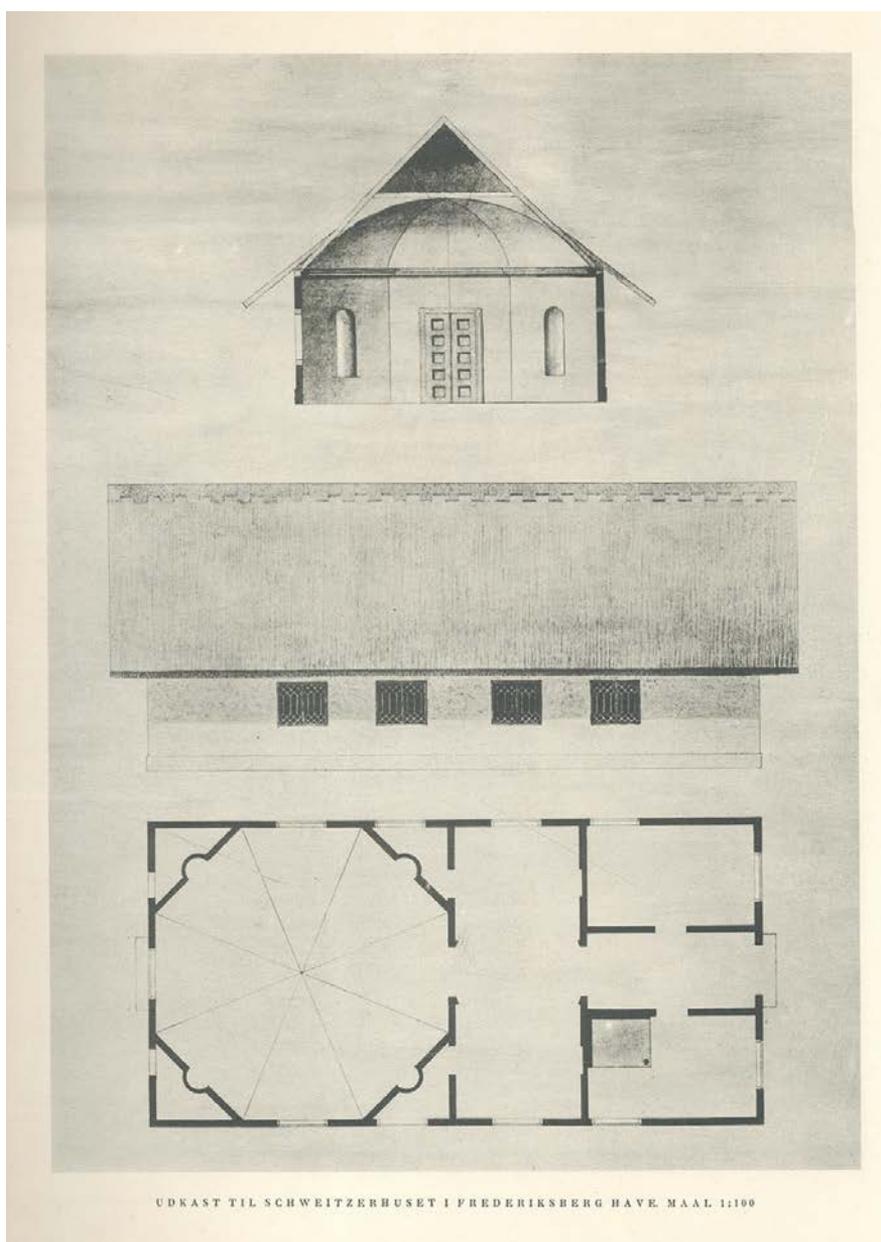
Abildgaard había estado en roma entre 1772-1777, desde donde viajó a Nápoles en 1776, visitó Versalles y las decoraciones de Charles Le Brun en 1777 mientras regresaba a Dinamarca alertado por su antiguo maestro Mandelberg sobre la Cátedra vacante dejada por Peder Als, tras su muerte en 1776, en la Academia de Bellas Artes (Bregnhøi & Raabyemagle, 2019). En 1805 se construyó para sí mismo una casa de campo en Frederiksdal, llamada *Spurveskjul*, que «se convirtió en el prototipo de la sencilla casa danesa» (Jørgensen, 1983, p. 51) y en referencia obligada para los jóvenes arquitectos nórdicos, influenciados por la tendencia de mirar con atención la arquitectura tradicional iniciada en Dinamarca por P.V. Jensen-Klint.

Enriqueciendo la experiencia del jardín romántico en Dinamarca, Abildgaard proyectó dos sencillos edificios —dos techos— que debían animar el paseo pintoresco de dos jardines románticos en Copenhague y que en su interior sostenían singulares cúpulas de base octogonal: una Casa Suiza en los jardines de Frederiksberg, al norte de *Søndermarken* y una Casa Noruega en *Sorgenfri*. La hermética habitación del encerramiento ermitaño es construida por Abildgaard con la cúpula del mundo clásico; el símbolo del espacio universal, oculto dentro de un techo como arquitectura de las montañas de Suiza y Noruega.

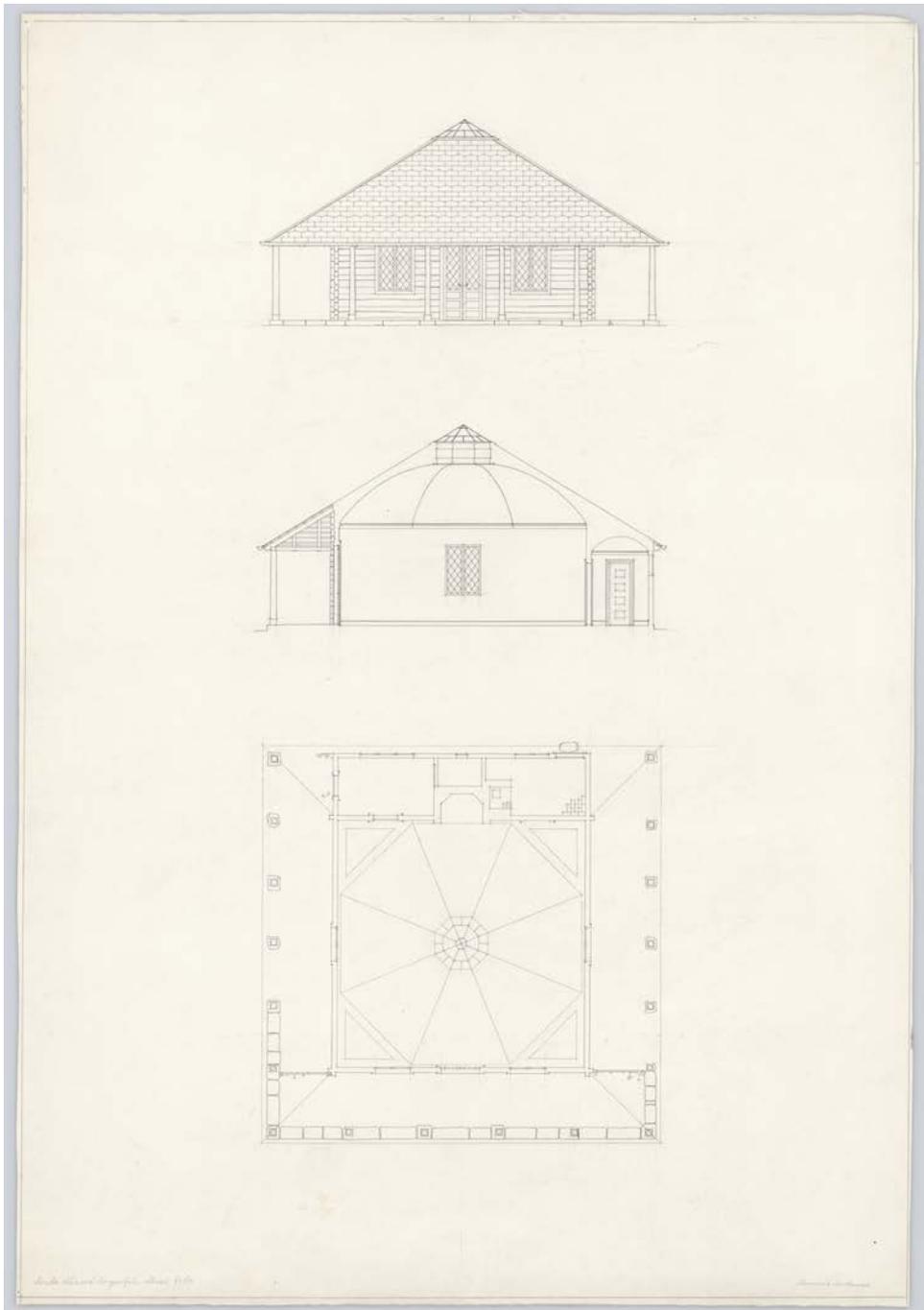
Cerca de 1801, ensaya la incorporación de la cúpula dentro de la Casa Suiza construida al norte del palacio, en los jardines de Frederiksberg; para luego proyectarla entre los entramados de madera de la Casa Noruega del parque de



Casa Suiza *Frederiksberg*, Nikolai Abraham Abildgaard.
(*Abildgaard Arkitektur og Dekoration*, 1926)



Casa Suiza *Frederiksberg*, Nikolai Abraham Abildgaard.
(*Abildgaard Arkitektur og Dekoration*, 1926)



Casa Noruega Sorgenfri., Nikolai Abraham Abildgaard.
(Dibujo original para Abildgaard *Arketktur og Dekoration*; Danmarks Kunsthbibliotek)

Sorgenfri durante los últimos años de su vida.

El 25 de abril de 1809, el príncipe Christian Frederik le escribe a un enfermo Abildgaard para solicitar las mediciones finales de la Casa Noruega de Sorgenfri, ya que estaban a punto de terminar las obras de las paredes (Swane, 1926); en la monografía de Leo Swane publicada en 1926, se deduce de las cartas, que Abildgaard comenzó la construcción y debía realizar los dibujos para que el pintor terminara la decoración del techo en el interior.

Es posible estudiar ambos proyectos en conjunto, el de Sorgenfri en relación con el de Frederiksberg; como si uno derivase del otro en un mismo proceso proyectual que el arquitecto danés comienza con la Casa Suiza, donde aparece una cúpula puesta simplemente dentro de una habitación cuadrada y culmina con la Casa Noruega en Sorgenfri, donde el pequeño domo rige todo el proyecto.

El contraste entre el interior y el exterior se observa en las dos construcciones y tiene tres lecturas: la primera, exclusivamente formal, geométrica, opone a la triangulación de las barras estructurales de madera, la superficie curva de la esfera. La segunda, en relación con la decoración, es que las cúpulas de Abildgaard fueron pensadas con decoraciones cálidas: flores, aves, y un amarillo pastel en las paredes. Como si se tratase de un jardín italiano. Y por último el encerramiento finito que construye el pronunciado techo y la representación interior tendencialmente infinita con la media esfera construida y el óculo en el caso de Sorgenfri.

En la Casa Suiza la cúpula aparece dibujada dentro de una habitación cuadrada, es probable que fuera pensada de manera posterior a la proyección de ésta, uniendo los puntos que sugiere el octógono inscrito en el cuadrado. La poca relación de las ventanas de la fachada y de las dos puertas laterales de la habitación contigua con el interior de la habitación cupulada lo demuestra y enfatiza la contradicción entre el interior y el exterior. Por el contrario, en la Casa Noruega el pequeño domo ha reclamado su relación con el exterior y domina la forma del edificio como si se hubiera proyectado de dentro hacia afuera.

El techo se ha desprendido, en la Casa Noruega, de las referencias más campestres del *Hameau* de la Reina María Antonieta eliminando la cubierta de paja y suavizando el ángulo del techo que identificaba el proyecto de Frederiksberg, adecuándose a las sencillas proporciones del espacio interior «*la distancia del suelo de la sala a la cornisa es igual a la de la cornisa a la punta de la linterna e igual a la anchura de cada uno de los ocho lóbulos de la bóveda en la parte inferior de la cornisa*»⁷ (Swane, 1926, p. 88).

La relación de la cúpula está mediada con el exterior en Sorgenfri, a través de un espacio intermedio, un corredor similar al que separa la habitación del fondo en Liselund con el claro del bosque de la isla de Møn. Elemento inexis-

7 Texto original en danés: «afstanden fra salens gulv til gesimsen er lig med den fra gesimsen til lanternespidsen og lig med bredden af hver af hvælvingens otte flige forneden ved gesimsen» (Swane, 1926, p. 88).



Casa Noruega Sorgenfri, Nikolai Abraham Abildgaard.
(Fotografía del autor, 2019)

tente en el proyecto para la Casa Suiza de Frederiksberg que sigue con mayor fidelidad los modelos de casas noruegas y suizas construidas en los jardines románticos. Ahora bien, si se compara la planta de Abildgaard con el plano de Liselund se observa lo similar de la solución, el espacio de entrada que separa la habitación del claro del bosque en Liselund, es en Sorgenfri una minúscula sala de estar abovedada, construida en el espesor del muro de revoque blanco, desde donde se descubre el espacio de la cúpula ampliado por el contraste de la pequeña habitación, exageradamente disminuida en relación con la habitación cupulada.

Desde el camino que atraviesa el parque del Castillo de Sorgenfri en Copenhague se divisa un relieve significativo en el terreno del parque, que es principalmente horizontal; sobre una colina que parece artificial, se encuentra la Casa Noruega de Abildgaard entre una serie de árboles de hoja caduca, que la estación otoñal reciente ha desabrigado marcando el tiempo inmanente de la naturaleza.

Las hojas revisten toda la superficie del suelo de la escena, fabricando un atrayente paisaje, los caminos ondulados del parque se abren paso entre los árboles mostrando desde distintos ángulos el edificio que encuadra y completa con su arquitectura sin interior, distintas escenas como la de la fotografía.

La cubierta verde del edificio bastante erosionada por el tiempo se fusiona con el cielo gris del paisaje, destacando las columnas blancas de madera sobre la pared negra tras ellas, una sombra horizontal cuya profundidad dirige la tensión de la vista y esconde la cúpula.

Al acercarse, ascendiendo la pequeña colina, se encuentra, bajo el techo, el muro blanco encalado y en la esquina, la puerta que conduce a la pequeña habitación abovedada antes de entrar y descubrir la cúpula, el edificio parece de espaldas; el camino exterior tiene continuidad por el corredor lateral que conduce, rodeando el interior —cuyas paredes están construidas de troncos de madera— y sin entrar, hasta las puertas de la construcción que enfrentan un pequeño claro de bosque cuya superficie verde del pasto contrasta con el oxidado interior del bosque teñido por las hojas. Un mirador bajo el gran alero desde donde se dominan algunas vistas.

El techo de la Casa Noruega y sus paredes alquitranadas de troncos forman parte del paseo por los jardines de Sorgenfri, puede prescindir de su interior como una escultura, una *folie*. El interior parece clausurado, sin mucho mantenimiento y la asombrosa habitación cupulada de Abildgaard se descubre desde una de las ventanas. La cúpula octogonal está decorada con motivos florales, Abildgaard no pintó, ni tampoco alcanzó a enviar el detalle del proyecto definitivo requerido por el príncipe en la carta de 1809 que debía decorar la cúpula.

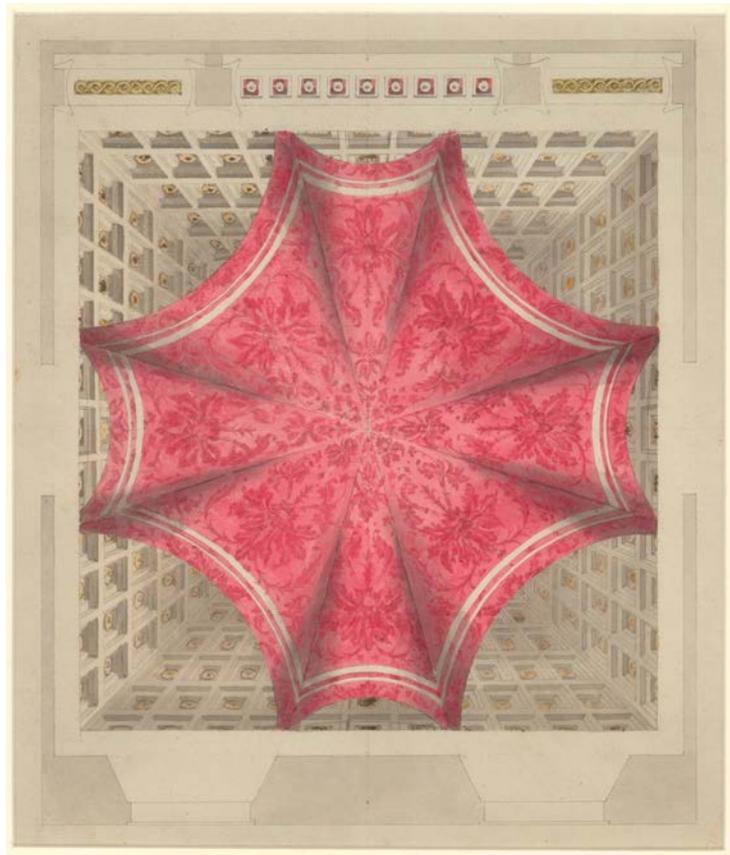
Por el óculo octogonal de la Casa Noruega se ven las ramas de los árboles, el exterior, el cielo y el invierno. Es una ventana romántica. La estructura de vidrio se distingue como remate de la cumbre sin modificar la geometría del



Capilla del Bosque, Erik Gunnar Asplund
(Fotografía del autor, 2019)



Casa Noruega Sorgenfri, Nicolai Abildgaard
(Fotografía del autor, 2019)



Amalienborg Slotsplads, Nikolai Abildgaard, 1832
(Danmarks Kunsthbibliotek)

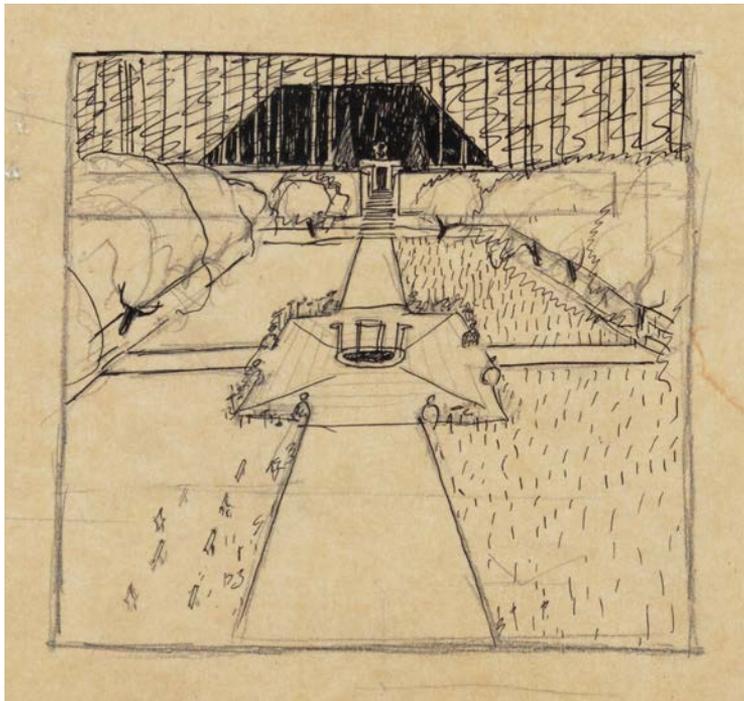
techo, protege el óculo de la lluvia y no oculta el exterior. Esto es totalmente distinto a lo que sucede en la Capilla del Bosque de Asplund o en el Museo de Faaborg, aunque la estructura también se oculta en el techo, con el doble cristal la luz es traducida como si se tratase de la pantalla translúcida de una lámpara. La línea que separa interior con el cielo exterior en el edificio de Abildgaard es más delgada. Por otro lado, el intradós de la cúpula en la Casa Suiza de Frederiksberg es cerrado, el espacio entre ambas geometrías aparece en el plano del proyecto completamente opaco y sin la tendencia vertical. El óculo que caracteriza las cúpulas clásicas, iluminando cenitalmente justo en el centro de la sala, aparece sólo en el proyecto de Sorgenfri.

Las paredes del octógono desde el que se debía construir la estructura cupulada dentro de la Casa Suiza se eliminan en la Casa Noruega, donde la estructura se apoya en los ocho puntos que dibuja el octógono inscrito en el cuadrado que cierra el espacio bajo el domo. La base octogonal será repetida en el museo de Faaborg por Carl Petersen y Asplund construirá la cúpula de la Capilla del Bosque sobre ocho columnas de mármol que dibujan el mismo octógono que el arquitecto sueco ensayó en una de las primeras versiones de la Biblioteca Pública de Estocolmo. Esto tiene relación con la manera de construir una cúpula, un vacío estereotómico, con una estructura tectónica de barras de madera y también con suspender una tela sobre la estructura portante de madera como en el pabellón chino dibujado por Aage Rafn en Liselund, y en una habitación cuadrada revistiendo el interior de manera contrastada, como se observa en el hermoso dibujo para el diseño interior del cielo de una habitación del Palacio Amalienborg de Nicolai Abildgaard.

El dibujo sugiere la relación entre la cúpula y la tienda que también se puede observar en la tela que cubre a Ossian en su pintura de 1782, si se compara la habitación de Amalienborg con la planta de la Casa Noruega se observa una estructura formal similar, el octógono inscrito en la estructura portante desde el que emerge la cavidad sobre el cuadrado, aunque la tela de Amalienborg no entrega parte de su opacidad en el centro con el óculo, el domo de Sorgenfri contemplaba decoraciones cálidas de jardines emparejándose con la ilustración de la tienda. Es posible entender la pequeña cúpula de los proyectos de Abildgaard en el jardín romántico, como revestimiento interior del techo cuyo motivo originario, siguiendo la teoría de Semper, es el textil de la tienda.



Pinos y tumbas en el Cementerio del Bosque
(Fotografía de C.G. Rosenberg)



Sexta propuesta, fines de 1920, Capilla del Bosque, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

EL CENTRO GEOMÉTRICO DEL BOSQUE

Capilla del Bosque, 1918-1920.

Erik Gunnar Asplund

Ese techo, tranquilo de palomas,
 Palpita entre los pinos y las tumbas.
 El Mediodía justo en él enciende
 El mar, el mar, sin cesar empezando...
 Recompensa después de un pensamiento:
 Mirar por fin la calma de los dioses⁸

«Le cimetière marin»

Paul Valéry, 1967.

Quien entre al Cementerio Sur de Estocolmo por uno de los accesos secundarios tendrá una experiencia muy distinta y no menos interesante que si se lo hiciera por el acceso principal. Después de atravesar el muro perimetral de piedra que recinta todo el Cementerio, sólo se observan —como en la fotografía de C.G. Rosenberg— árboles y tumbas entre los senderos. Estas últimas aparecen a veces de frente, singularizadas, y otras, de espaldas al visitante, completamente anónimas y mostrando toda la pátina verde que la humedad del bosque ha mantenido viva en sus superficies. Entre los pinos, abetos y las tumbas verá mientras recorre el Cementerio una gran sombra, una caja negra, un techo. La oscura cubierta de la Capilla del Bosque de Erik Gunnar Asplund cuya diagonal rompe el ritmo vertical de los pinos en el interior del bosque, sin dejar de formar una unidad con la naturaleza del conjunto de árboles, según Asplund el edificio está subordinado al bosque y sólo se distinguen las paredes blanquecinas y el dorado *Angel de la Muerte*.

Desde el exterior, entre los troncos de los árboles, se aprecia solamente la superficie gris blanquecina de las paredes y, delante de las tablillas oscuras de la cubierta, la bella pieza de cobre de Carl Milles, el áureo Angel de la Muerte (Asplund, 2002 [1921], p. 71-72).

En el texto *Skogskapellet*, publicado en 1921 en la revista *Arkitektur*, Asplund declara el hecho y la intención de ocultar el edificio en el bosque. Primero por la ubicación en el cementerio, segundo, por la altura de la construcción en relación a la de los árboles «*de ahí que los pinos y abetos del bosque se eleven*

8 Texto original en francés:
 Ce toit tranquille, où marchent des colombes
 Entre les pins palpate, entre les tombes;
 Midi le juste y compose de feux
 La mer, la mer, toujours recommencée!
 Ô récompense après une pensée
 Ou'un long regard sur le calme des dieux!
 «Le cimetière marin»
 Paul Valéry, 1967.



Casa Noruega Sorgenfri, Nikolai Abraham Abildgaard.
(Fotografía del autor, 2019)



Capilla del Bosque, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía del autor, 2019)

sobre la cubierta del edificio hasta doblar en altura a ésta», y por último, en la terminación dada al revestimiento del techo, ya que «el exterior de la cubierta está forrado de tablillas de pino, impregnadas en carbolinóleo hervido, lo que les da una apariencia totalmente negra» (2002 [1921], p. 75), logrando de esta manera, a través del material y el color ocultar el techo entre las sombras de los árboles. En el dibujo de una de las últimas versiones del proyecto se observa como las líneas verticales de los árboles se extienden indefinidamente sobre la parte superior del dibujo, mientras el techo aparece como una superficie piramidal completamente negra y conclusa, la superficie sugiere la construcción de un interior en la naturaleza del bosque que crece verticalmente.

TECHO, CORREDOR Y SALA HIPÓSTILA

La subordinación al bosque de la Capilla de Asplund es similar a la subordinación al jardín de la Casa Noruega de Abildgaard y dentro de ambas arquitecturas tradicionales de madera, se esconde la máxima exterioridad contenida: la cúpula.

En ambas fotografías del exterior se distingue entre el bosque y tras las columnas blancas de madera la superficie ensombrecida de la pared que define el perímetro de la habitación interior, y como los techos se integran, casi diluyéndose entre los troncos, ramas y follaje de los árboles. Integrándose al paisaje de tonos ocre por las hojas que revisten el suelo de los jardines de *Sorgenfri* en Copenhague y el verde de hojas perenne que domina la escena en el Cementerio Sur de Estocolmo.

En los jardines de *Sorgenfri*, los senderos ondulados se abren paso entre los árboles de hoja caduca, mostrando desde distintos puntos de vista el edificio de Abildgaard que encuadra y completa con su arquitectura “*sin interior*” distintas escenas tras los árboles. La manera de acercarse al techo es ascendiendo la pequeña colina donde el edificio parece de espaldas y disimula su lacónica entrada a la mínima habitación abovedada que precede a la de la cúpula en la esquina del bloque enalado, sólo después de cruzar uno de los corredores, por fuera y bajo el techo se encuentra la puerta doble del domo que aparece en la fachada dibujada y fotografiada en la monografía de Abildgaard (1926) y la vista de un claro de bosque. El mirador del jardín pintoresco.

Por otra parte, la entrada al techo de Asplund, más pronunciado que el de Abildgaard, enfrenta axialmente el sendero del bosque tras el exagerado espesor que adquiere el muro en la entrada ralentizada por Asplund al recinto de la Capilla. Tras el rectangular espacio umbral y dirigiéndose directamente al centro del espacio interior, se descubre el pórtico de entrada a la capilla de manera similar al pórtico de la capilla de Sigurd Lewerentz en el Cementerio que ha sido referido a la vista del muro de Villa Adriana en la famosa fotografía tomada por Lewerentz en su viaje a Italia.

Al recorrer el exterior de la Capilla de Bosque se podrá ver y tocar la caja, el bajo pórtico con sus columnas de madera, evidentemente relacionadas con el interior del bosque⁹, con la repetición de sus elementos verticales, la masa tupida del follaje y la inmensidad perceptual del interior del Cementerio del Bosque.

Por un lado, la referencia a la sala hipóstila¹⁰ de la cultura egipcia y griega puesta al lado de la repetición de árboles del bosque de manera continua y por otro lado el mirador del jardín romántico en el corredor de la Casa Noruega sobre la suave colina.

VIAJE A DINAMARCA

Erik Gunnar Asplund visitó Liselund mientras recorría Dinamarca en bicicleta celebrando su luna de miel en el verano de 1918, un año más tarde, publica en la revista *Arkitektur* un artículo sobre el edificio como reseña al «*maravilloso libro*» editado por Aage Rafn donde reconoce el encantador atractivo del palacio.

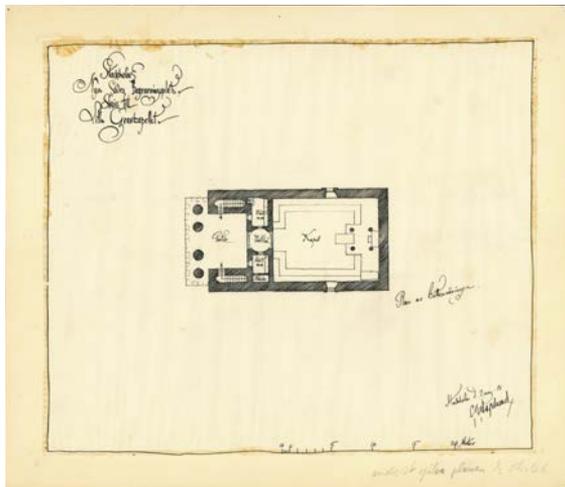
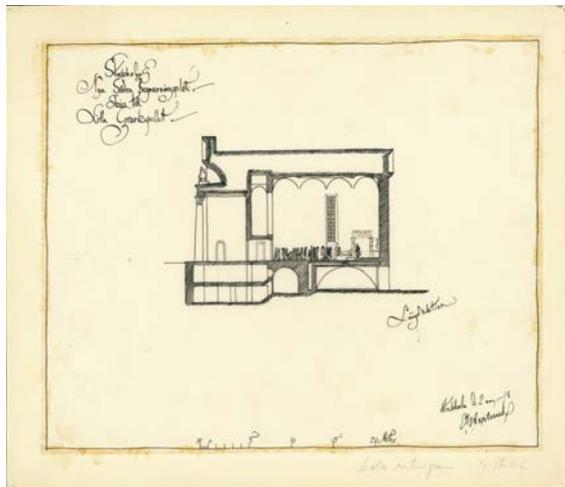
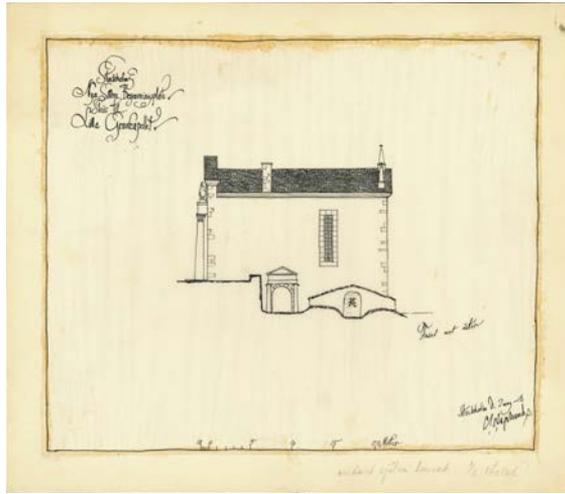
Y así, en una estrecha cuenca, justo donde el agua de los tranquilos lagos de la alta meseta susurra al caer, en el anochecer profundo bajo las copas de las hayas y justo donde el bosque se abre hacia la luminosa amplitud, se sitúa el pequeño palacio, con una de sus alas saliendo directamente de una presa. Es un pabellón de verano campestre, un idílico listbyggning (cenador) donde la cubierta de paja, las esbeltas columnas de madera, las pequeñas dimensiones y, en general, la simplicidad del tratamiento rompe con el estilo neoclásico y lo convierte en un placer rústico especial cuyo atractivo es encantador (Asplund, 2002 [1919], p. 69).

Tres años antes del viaje, en 1915, Asplund junto a Sigurd Lewerentz habían ganado el concurso para el nuevo Cementerio Sur de Estocolmo, la propuesta incluía dos capillas sin autoría individual, que luego decantaron en dos proyectos realizados por separado. Mientras Lewerentz proyectó la Capilla de la Resurrección, Asplund la Capilla del Bosque.

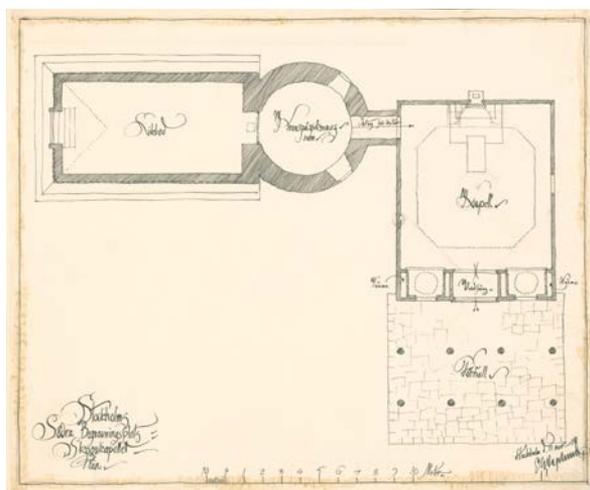
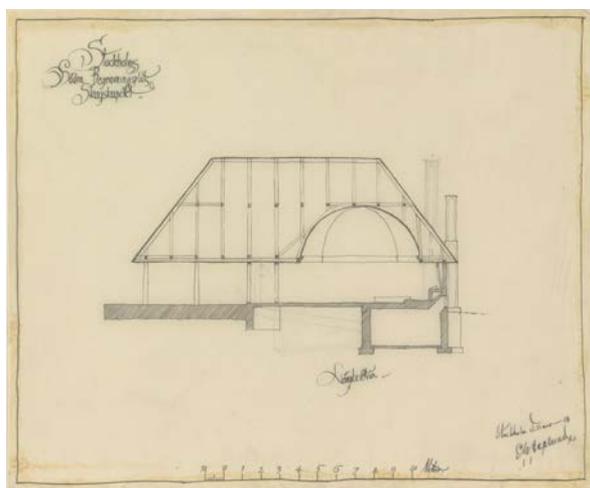
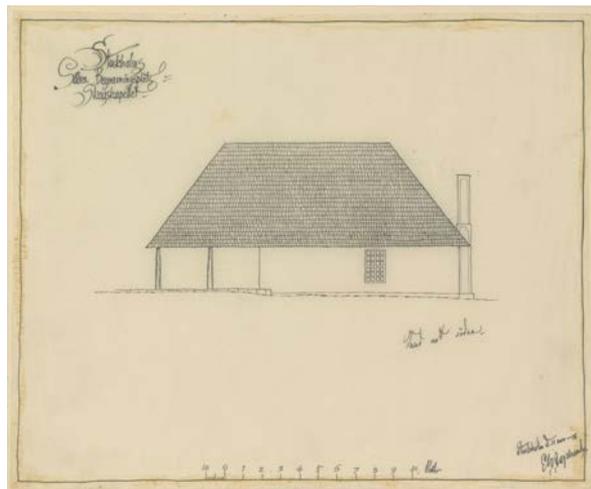
La primera propuesta de la capilla de Asplund —está fechada el 2 de agosto de 1918, días antes de casarse con Gerda Sellman y viajar por Dinamarca— proyectada en una ubicación distinta a la construida finalmente, en el lugar donde actualmente se encuentra el atrio de la Capilla Principal del Crematorio (Fernández, 2014). El edificio de la primera propuesta era principalmente un volumen estereotómico de forma oblonga, de 25 metros de largo, por 12 de ancho, y entre 14 y 17 metros de alto; cuya estructura formal contrastaba

9 La arquitectura interior gótica, sobre todo la paliforme, ha sido interpretada como un bosque. Más información en *La casa de Adán en el Paraíso* de Joseph Rykwert, 1974.

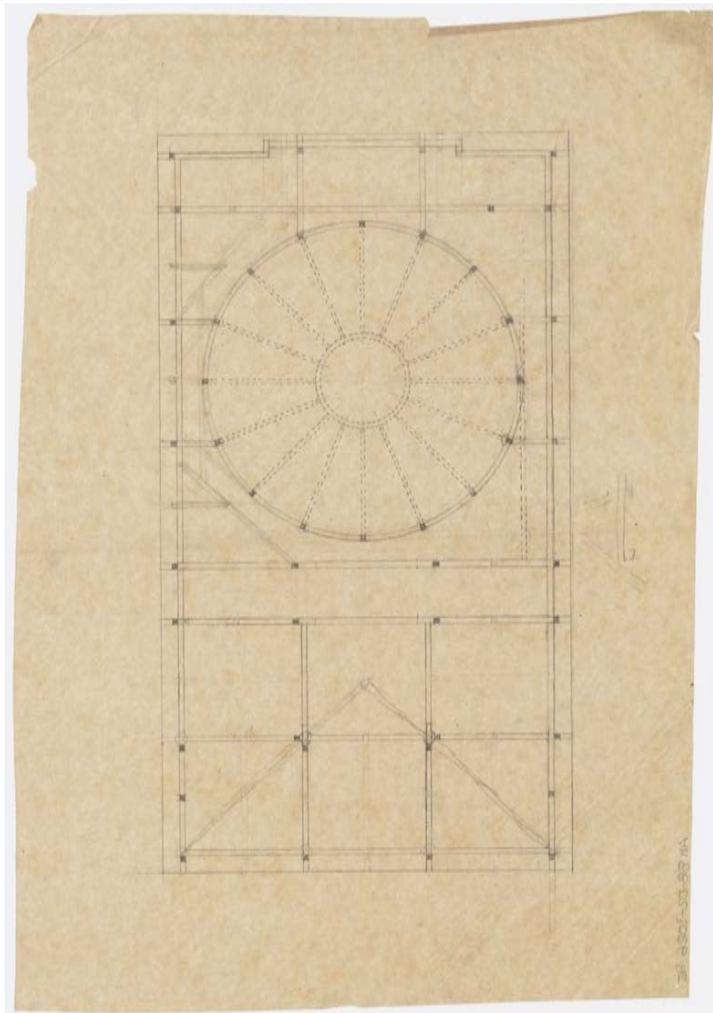
10 La concepción del espacio interior se encuentra, según Sigfried Giedion, principalmente desde la arquitectura Romana imperial cuando se deja de usar la sala Hipóstila pasando al interior vaciado con libertad de movimiento, hasta la aparición de materiales como el hierro, acero y vidrio como fenómeno de transición (Giedion, 1975).



Primera propuesta, agosto 1918, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)



Segunda propuesta, noviembre 1918, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)



Boceto estructura cubierta, Erik Gunnar Asplund
(Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

profundamente con el paisaje.

En 1918 los responsables del cementerio posponen las obras de la zona principal y proponen construir un edificio más pequeño y en un lugar de menor importancia. La nueva restricción junto a la reconocida influencia de la visita a Liselund en el viaje a Dinamarca decantará en la segunda propuesta para la Capilla del Bosque. La influencia de Liselund se lee entre líneas en el párrafo con el que Asplund cierra el texto publicado en 1919.

El hecho de tener bonitos libros de arquitectura puede ser un peligro para un arquitecto moderno, ya que de los mismos se puede con facilidad tomar prestados motivos que ya no pertenecen a los edificios de su época. Pero también pueden inspirar el talento y la ambición artística. Y Liselund es de ese tipo de libros que, cuando se estudian, hacen fluir un nuevo estímulo para volver a trabajar sobre los viejos dibujos con renovadas fuerzas (Asplund, 2002 [1919], p. 70).

Entre ambas propuestas se encuentra el cambio de emplazamiento dentro del Cementerio, la reducción del presupuesto y la visita al jardín romántico de Liselund en el viaje a Dinamarca. Entre el radical cambio de la segunda propuesta. De la caja estereotómica de interior rectangular, Asplund pasa al techo y la cúpula que se mantendrá hasta la construcción de la capilla.

La organización en planta de la segunda propuesta se puede entender como avance de la primera; se mantiene la proporción de los tres elementos que la componen, el espesor del muro y la manera de entrar; la altura del umbral se extiende a todo el pórtico, multiplicando las columnas que quedarán inscritas bajo el techo; y el espacio interior también se descubre ampliado al atravesar la puerta de la segunda propuesta.

Si embargo, la cúpula y el techo no se entienden sin referencias externas a la primera propuesta, sobre todo en las dos maneras opuestas a la primera propuesta de relacionarse con el paisaje. Por un lado, la total integración sin antagonismo del techo negro entre los pinos, a diferencia del contraste en la caja de la primera propuesta. Y, por otro lado, el contraste de la cúpula, su tendencia vertical y referencia al espacio universal que reemplaza la habitación rectangular de la primera propuesta tras el verano de 1918.

Es probable, que un arquitecto como Asplund, conociera los proyectos de Nicolai Abildgaard al momento de viajar a Dinamarca. Lo cual permite suponer que la joven pareja haya visitado la Casa Noruega en los jardines de Sorgenfri o la Casa de Campo del arquitecto y pintor danés en Copenhague, el *Spurveskjul* era de referencia imprescindible para los arquitectos daneses del período. En cualquier caso, en Liselund pudo ver la subordinación de los techos del idílico cenador de Kirkerup, de la Casa Noruega y del pequeño pabellón chino a la naturaleza de los jardines.



Capilla de *Kvarnsveden*, Sigurd Lewerentz
(*Arkitektur- och designcentrum, ArkDes*)

INTERIOR CIRCULAR

Sin decoraciones de motivos florales, ni ventana romántica, la cúpula interior de Asplund no se entiende desde el jardín romántico, sino desde la aproximación al recinto sagrado al que se refiere Mircea Eliade, con una abstracción geométrica mayor que la cúpula de Abildgaard y la búsqueda de un centro contrastado con la geometría de lo que esta fuera.

La capilla es un espacio cuadrado. Contrastando con las paredes y los muros, con los árboles y el pórtico, con esas líneas y ángulos rectos, el espacio se unifica alrededor de la forma circular que se genera en torno al catafalco. Este espacio nace de la cúpula y de las ocho columnas que la sostienen (Asplund, 2002 [1921], p. 72).

Para Asplund la geometría de la capilla es de líneas y ángulos rectos y se iguala a la de los árboles del bosque confirmando la unidad de la estructura de la capilla y el techo que construyen el interior con el paisaje. También señala el efecto contrastado con la forma circular que unifica el espacio en el centro. La forma circular sostenida por el octógono es la que dibuja tantas veces durante el proceso del proyecto prescindiendo de esa estructura de ángulos rectos y que se revisó en la primera parte de la tesis con las cabañas primitivas de Viollet-le-Duc y Marc-Antoine Laugier en referencia al infinito estético de Paul Valéry.

En 1921, algunos años más tarde de la construcción de la Capilla del Bosque, Sigurd Lewerentz recibe el encargo de diseñar una capilla y un campanario en el cementerio de *Stora Tuna*, los dos elementos son construidos en 1923 con dos techos puestos en un paisaje horizontal y desprovisto de árboles. El principal, de geometría piramidal contiene un espacio rectangular, la Capilla de *Kvarnsveden*, también unificada por la forma circular contrastada, en este caso del arco y la bóveda. Y el segundo techo triangular contenía las campanas, objetos de forma circular en una construcción más pequeña y similar a la banca de J. C. Seyffert en el jardín romántico de Odense. Este último techo-campanario fue demolido y en su lugar se construyó una torre. Sin el bosque, la sala hipóstila del pórtico no se expande y el contraste entre el interior y el exterior es menor. Un techo puede contener cúpulas, bóvedas y campanas suspendidas.

La forma circular de Asplund contrasta con el techo y la tectónica de su construcción y también con todo el bosque de pinos y abetos del Cementerio. Como en otros proyectos del arquitecto sueco las «sensaciones se inician en el exterior, en lo que ven al acercarse al edificio» (Cornell, 1961, p.23), en el caso de la capilla, dentro del espacio del bosque.

Al atravesar la puerta de la Capilla y el espesor del muro (nuevamente exagerado), dentro, se comprobará que las columnas interiores que sostienen la ligera cúpula son de mármol a diferencia de las de madera del pórtico que sostiene el pesado techo, algo que se puede interpretar más allá del barroco y la fachada interiorizada. En la Capilla del Bosque, se encuentran las dos con-



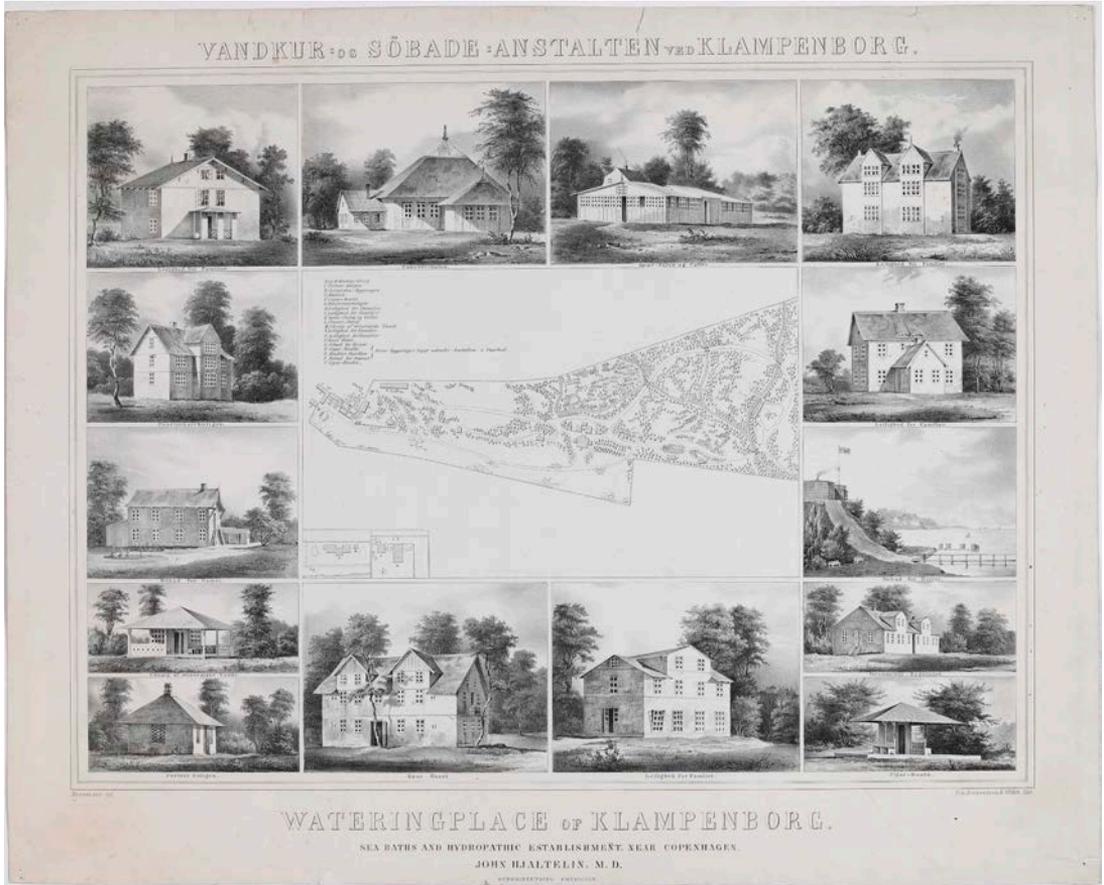
Interior la Capilla del Bosque, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía de C.G. Rosenberg, Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)

cepciones que Asplund entiende como antiguas en el texto de 1931 *Nuestro concepto arquitectónico del espacio*¹¹, por un lado, la griega en el acceso y la bizantina en el interior cerrado, pero incorporando la continuidad, a través de la repetición de las columnas en el interior, pero invirtiendo el interés y tratando las del interior con un material contrario a la arquitectura tradicional de entramado. La continuidad espacial que Asplund reconoce en el barroco se conseguía «dejando a la arquitectura interior ser tan exterior como lo resultaba la propia arquitectura exterior» (2002 [1931], p. 174), con la repetición de los elementos de la fachada en el interior.

Dentro, la superficie blanca de los límites domina la escena, totalmente distinta a la superficie negra de la caja y la sombra del bosque que se pierde tras el umbral, opuesto y contrastado geoméricamente a las líneas rectas de los árboles, el pórtico y el techo, como señaló Asplund. La fotografía de C.G. Rosenberg tomada desde la entrada, ilustra la forma circular de luz difuminada por la abertura cenital en doble cristal que el encuadre de la foto oculta. Y que «nadie podía haber garantizado más la destrucción de la ilusión frágil de una albañilería tectónica que esta claraboya» señaló Kenneth Frampton (1983, p.171). Para Asplund: «La cúpula estaba pensada para elevarse con ligereza sobre el comprimido pórtico y sobre la entrada, pero en la realidad tiene un efecto mucho más plano y bajo de lo que los dibujos hacían prever» (2002 [1921], p. 74).

La ligereza de la cúpula envuelve sin aplastar, es difícil estar de acuerdo con la afirmación de Asplund y la decepción que deja entrever el texto, el interior establece un centro, como el que define Roithamer para construir el cono en la novela *Corrección* de Thomas Bernhard (1975), una habitación de encerramiento infinito como la de Acis y Galatée en la pintura de Claude Lorrain bajo la improvisada tienda, un espacio doméstico donde un sólo visitante pareciera colmar el espacio donde se descubre el otro exterior encerrado en el centro geométrico del bosque. El espacio es definitivamente más íntimo y bajo que las grandes cupulas de los recintos verticales, de cierta manera, interpretándolo desde el jardín romántico de Liselund y la teoría del revestimiento de Semper, se puede encontrar su motivo originario en la tienda de campaña.

11 Al abordar la forma de entender el espacio en el texto de 1931 *Nuestro concepto arquitectónico del espacio*, Asplund refiere al símbolo origen de las culturas según el filósofo Oswald Spengler, ensayado en *La decadencia de occidente* publicado en 1918. Donde Spengler distingue la cultura griega con sus esculturas resplandeciendo al sol, la direccionalidad de la cultura egipcia, y la bizantina con la luz sobrenatural atravesando un interior cerrado.



Vandkur Klampenborg, Gottlieb Bindesbøll, Rudolph Rothe
(Danmarks Kunstbibliotek)

INTERIOR FESTIVO Y CONSTRUCCIÓN PRIMITIVA

Sala de Conciertos Klampenborg, 1844.

Michael Gottlieb Bindesbøll

Las salas de conciertos pueden estar bien en invierno, pero la gente debería vivir en una tienda de campaña en verano.¹²

Gottlieb Bindesbøll

La influencia del jardín romántico en Dinamarca llegó más allá de los pintorescos jardines donde Nicolai Abildgaard construyó sus cúpulas para la experiencia real. En 1844, Michael Gottlieb Bindesbøll construyó el Complejo Spa de hidroterapia en Klampenborg, a las afueras de Copenhague, en un lugar de desconexión y esparcimiento burgués, cerca de donde años más tarde se construiría el complejo de Arne Jacobsen y el Teatro Bellavista.

En el centro de la litografía del Spa se observa el plano general del proyecto, donde el jardinero jefe del palacio de Fredensborg, Rudolph Rothe, proyectó «una serie de paseos sinuosos y una corriente serpenteante» entre el espeso bosque, siguiendo el ideal pintoresco del jardín inglés (Kristensen, 2013). El plano está enmarcado por una colección de pequeños edificios proyectados por Bindesbøll. Las construcciones aparecen dibujadas sobre la superficie irregular del terreno y delante de un fondo de árboles que asoma sobre ellas. Cada edificio se representa individualizado, sobre la hiedra y entre el paisaje de hayas, abetos y robles.

Una lista del contenido programático agrupado en pabellones acompaña el plano con el siguiente orden: pabellón A, residencia asalariada, baño de mujeres, venta de agua mineral, residencia de porteros; es decir: pabellón B, pabellón D, piscina junto al lago, edificio económico, tienda de cigarros; en el centro superior: sala de conciertos, comedor y cafetería; en el centro debajo: el centro de salud y el pabellón C.

A diferencia de las arquitecturas del jardín pintoresco —principalmente miradores, elementos para completar vistas y recreaciones de vida rural—, el contenido de las arquitecturas del complejo respondía a funciones precisas asociadas a la terapia y residencia temporal de las personas que disfrutaban de la hidroterapia. Mientras el agua es utilizada en los jardines de Charlottenhof como elemento simbólico y principalmente de contemplación visual, en el complejo de Bindesbøll la relación con el elemento hídrico tenía que ver con las nuevas técnicas de sanación introducidas en Dinamarca por el cirujano Jøn Jønsson Hjaltelin quien había ganado una beca y viajado por Alemania visitando los complejos spas germanos, Hjaltelin creía en los poderes curativos de la

12 Texto original en inglés: Concert halls can be good enough in the winter, but people should live in a tent in the summer (Bindesbøll citado en Kristensen, 2013).



Porteria Klampenborg, Gottlieb Bindesbøll
(kbbilleder.dk)



Sala de Conciertos Klampenborg, Gottlieb Bindesbøll
(Gottlieb Bindesbøll: Denmark's First Modern Architect, 2013)

naturaleza a través del agua. La hidroterapia relacionaba de manera estrecha la vida humana con la naturaleza.

El spa Klampenborg tenía un paseo principal que recorría la cima de la escarpa en una progresión suavemente sinuosa y ofrecía una encantadora vista del Sund. El paseo también unía la entrada con los edificios más importantes del balneario, todos los cuales daban al agua y estaban casi alineados en paralelo a la escarpa. Sin embargo, la geometría no estaba clara para un visitante que recorriera el recinto. Los edificios iban apareciendo poco a poco entre los árboles, de manera que se adaptaban a la topografía característica del lugar de forma natural¹³ (Kristensen, 2013, p. 238,239).

El *Cottageparken*, como se le llamaba al complejo cuyos edificios se identificaban con los Cottage ingleses y se dispersaban entre los árboles y los caminos ondulados como si se tratase de sencillas cabañas románticas en una naturaleza circundante, las que también se asociaban a las casas suizas y la arquitectura tradicional danesa rescatada por el clasicismo de Abildgaard y Kirkerup. Uno de los edificios principales esconde tras una planta simétrica y un techo piramidal de paja una gran tienda de campaña interiorizada dentro de una construcción primitiva.

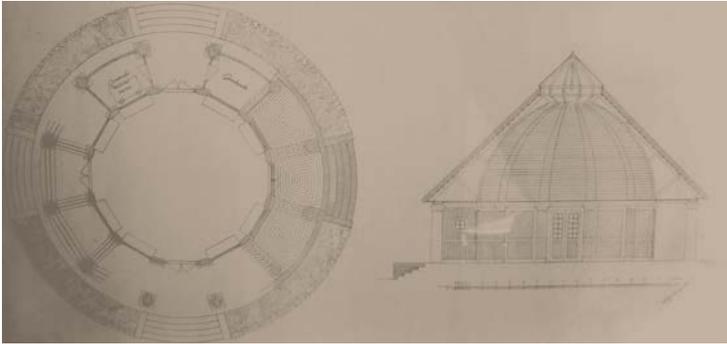
Algunos edificios del complejo tenían techos de teja, en el estilo inglés y otros de paja, cercanos a la tradición danesa de la arquitectura rural.

En la fotografía superior se observa el edificio que contenía la portería, su techo de paja y sus paredes ocre, conocido como *Yellow Cottage* y que todavía se puede ver transformado en restaurante animando las vistas del paisaje costero de Klampenborg, mientras la Sala de Conciertos y su techo piramidal, en la fotografía inferior, fue demolida en 1937 junto a la mayoría de los edificios del complejo Spa.

CONSTRUCCIÓN PRIMITIVA

En la Sala de Conciertos de Gottlieb Bindesbøll en Klampenborg la estructura portante del edificio está compuesta por dos sistemas independientes de madera que forman una unidad. La estructura exenta que ocupa el interior, cuyo límite espacial es definido por la segunda estructura perimetral que sostiene las telas, el techo de paja y separa el interior del exterior. Esta segunda estructura define un techo piramidal sobre una base cuadrada de paredes revestidas con franjas rojas y blancas por la superficie interna. Por otro lado, la estructura interna es similar al perímetro circular que define el interior de las

13 Texto original: The Klampenborg Spa had a main promenade that ran along the top of the escarpment in a gently winding progression and offered an enchanting vista of the Sound. The promenade also linked the entrance with the spa's most important buildings, all of which looked on the water and were almost lined up parallel with the escarpment. The geometry was not clear, however, to a visitor walking around the grounds. The buildings gradually came into view between the trees in a way that suited the site's distinctive topography in a natural way (Kristensen, 2013, p. 238,239)..



*Pavillin i Svanninge Bakker, Peter Hansen, 1914.
(Fotografía del dibujo original; Faaborg Byhistoriske Arkiv)*



*Pavillin i Svanninge Bakker, Peter Hansen, 1914.
(Faaborg Byhistoriske Arkiv)*

tiendas del pueblo Samis de Laponia (parte de Noruega, Suecia, Finlandia, Rusia), construidas con la primitiva estructura cónica de postes inclinados —que mantienen las telas en la posición adecuada— reforzadas por otra estructura de orientación contraria de arcos de madera sobre una base elíptica que atravesaban toda la tienda, aumentando la resistencia de la habitación y sosteniendo el cuenco para cocinar sobre el fuego del hogar que humeaba bajo la abertura cenital.

Mads Rasmussen, comerciante concervero, adquirió un terreno en Svanninge Bakker, una de las áreas más grandes de naturaleza en la isla Fyn en Dinamarca. Las colinas se ubican a unos pocos kilómetros al norte de Faaborg, pequeña localidad donde Rasmussen había inaugurado una colección de arte con los artistas de la isla.

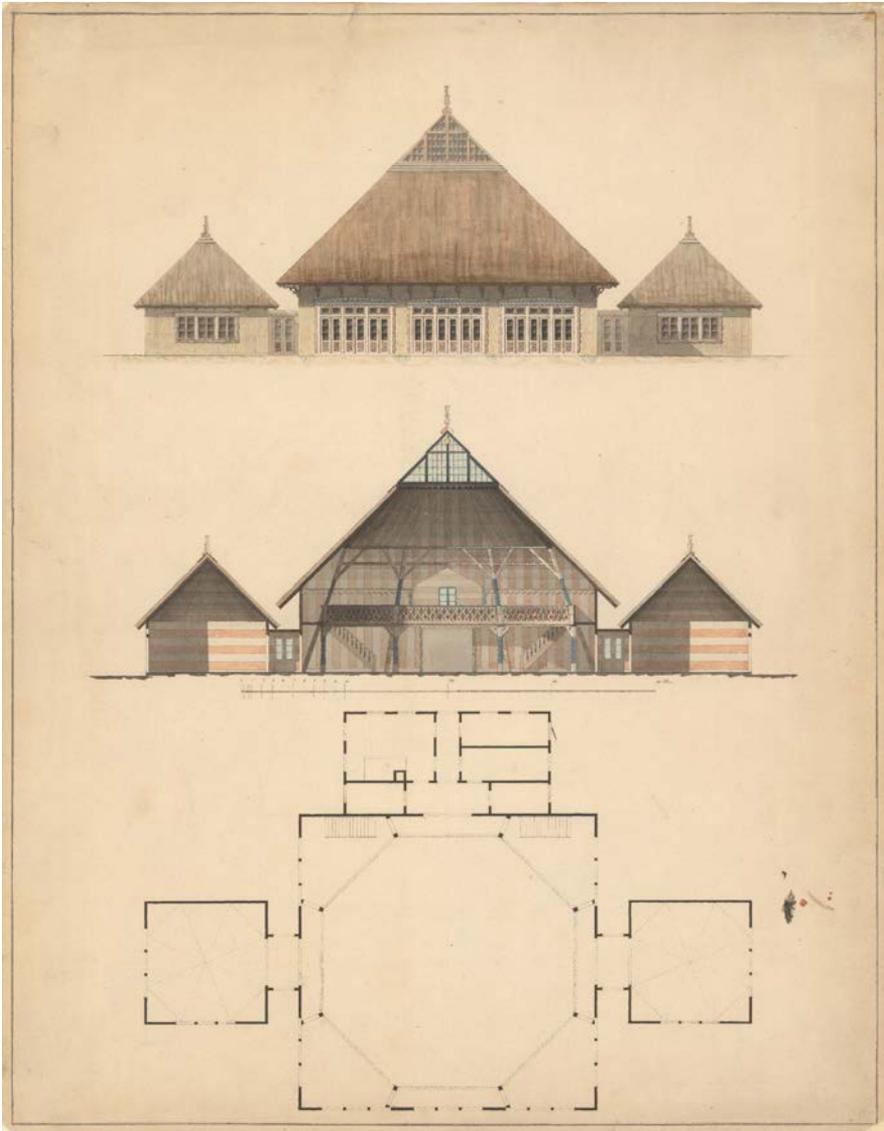
El pintor Peter Hansen, natal de Faaborg y viajero recurrente a Italia, diseñó para el mecenas un pequeño pabellón de observación con pronunciado techo cónico de paja —caña común (*Tagrør*)— seguramente recolectada en los alrededores; estructurado en su interior de manera similar a la tienda primitiva de los Samis y a la primera arquitectura imaginada por Violet-le-Duc, fabricando una especie de cúpula peraltada con nervadura de madera a la vista y rematada por una abertura cenital, “*la salida del humo*” cerrada por un poliédrico óculo de cristal. Doce columnas huecas y revestidas de madera, de clara referencia clásica, sostienen el perímetro circular del cono de paja sobre un podio de ladrillo.

La condición primitiva de la estructura del pabellón de Svanninge Bakker es interpretada por la artista danesa Camille Berner y usada de referencia para la construcción de unos elementales pabellones de piezas inclinadas de madera revestida con la misma paja usada por Hansen, que complementaban con archivos audiovisuales la exposición *Under plough. Lies land. Beneath sky*¹⁴ realizada en 2018.

El pabellón de Svanninge Bakker fue construido entre 1913 y 1914, un poco antes del Museo de Faaborg y 70 años después del edificio de Gottlieb Bindesbøll en Klampenborg; la estructura fue demolida, pero se conservan varias fotografías de Rasmussen, su familia y los pintores de Faaborg embelesados con el paisaje de Fyn desde el pabellón.

En la planta definitiva de la Sala de Conciertos, edificio principal del complejo de Bindesbøll, se observa el octógono que inscribe la estructura interior de madera dentro del perímetro cuadrado del volumen principal del edificio. Una figura de ocho vértices, como la que aún sostiene las cúpulas de Asplund, Abildgaard y Carl Petersen. El octógono es la base de las cúpulas nórdicas por una cuestión tectónica, construidas o sostenidas con precisos elementos de madera articulados en base a la figura geométrica que permite llegar con barras al círculo y progresivamente a la media esfera.

14 Más información sobre *Under plough. Lies land. Beneath sky* en: <https://www.camillaberner.dk/>



Sala de Conciertos, M. Gottlieb Bindesbøll
(*Danmarks Kunstbibliotek*)

Mientras los límites interiores de la tienda de Karl Friedrich Schinkel son principalmente revestimiento textil soportado por las paredes regulares de la habitación, el edificio de Klampenborg estaba totalmente sostenido por la estructura interior de madera que se observa en la sección y que descarga en los ocho puntos negros del octógono que en el suelo se duplican apuntalando la cubierta con postes de madera inclinados. Si se sintetiza la estructura en planta, se advierte la similitud que tiene la estructura del edificio de Bindsbøll con las tiendas de pueblos primitivos y con la cabaña ilustrada en el relato de Viollet-le-Duc. En la tienda primitiva de la pintura clásica de Lorrain, que decora la habitación verde del palacio de Schinkel en Charlottenhof, el motivo textil es afirmado por un elemento de madera inclinado que ocupa el interior que sostiene.

En este sentido es mucho más literal la representación de la tienda primitiva en el edificio del maestro danés, la estructura abandona la vertical apuntalando el techo y las telas que revisten la sala, de la misma manera que las tiendas de pastores en la pintura clásica.

La estructura cónica del interior de la sala de conciertos de Bindsbøll soporta el techo piramidal de paja sobre la planta cuadrada y la tienda de campaña sobre el octógono, ambas estructuras se solapan, la tensión geométrica se libera en la abertura cuadrada de aproximadamente diez metros que remata la cubierta iluminando cenitalmente el interior de la gran habitación.

La verticalidad es enfatizada por la tensión de los elementos estructurales de madera y también por la orientación de las franjas rojas de las telas que revisten todo el interior de la sala como se observa en la hermosa sección del interior del edificio. La tela cae sobre la estructura octogonal de la misma manera que en la ilustración de Nicolai Abildgaard para uno de los interiores del palacio Amalienborg en Copenhague. Desde los ocho puntos sobre el muro, la sombra del pliegue de la tela púrpura exagera la misma geometría de la tienda de Bindsbøll.

INTERIOR FESTIVO

La Sala de Conciertos junto al Comedor y la Cafetería ocupaban un lugar central del conjunto y contenían las actividades comunes de interacción y divertimento alejadas del programa requerido por la hidroterapia que promovía Hjaltelin. Las convenciones se relajaban bajo la tienda, los visitantes jugaban a las cartas, tocaban música juntos y escuchaban conciertos, las mujeres podían recorrer la sala con vestimentas matutinas y visitar el comedor sin la compañía masculina acostumbrada para la época (Kristensen, 2013).

Es posible imaginar el gran espacio como algo parecido a un teatro, efecto enfatizado por el balcón corrido de forma octogonal que suspendía sobre todo el espacio central, difícil de intuir para quien entrara al techo piramidal del Cottage por primera vez. El efecto era contrastado por la geometría de sus límites y por el aspecto rural y opuesto de la construcción que se atravesaba.



Interior de la Sala de Conciertos, Gottlieb Bindesbøll
(Gottlieb Bindesbøll: Denmark's First Modern Architect, 2013)



Interior Edificio del Sindicato de Estudiantes de Noruega C. Michaelsen y E. Michaelsen
(Clasicismo nórdico 1910-1930, 1983)

El circo es un espectáculo itinerante y festivo dentro de una gran tienda de estructura portátil, la audiencia y los artistas pierden por completo su individualidad fundiéndose bajo la cubierta ambulante. Johan Fredrik Kunig proyectó *Cirkus*, un edificio destinado a contener espectáculos de circo itinerante en la ciudad noruega de Trondheim. Como se observa en la fotografía de 1922 el edificio era completamente hermético, una caja cerrada cuya forma sugiere la estructura de las tiendas de circo que debía contener, asegurando su estabilidad y protección, revistiendo el interior temporalmente.

C. Michaelsen y E. Michaelsen ganaron el concurso para el nuevo edificio del sindicato de estudiantes en Noruega construido en 1927. El sindicato había tenido su primer edificio adaptando una estructura existente: el contenedor de Johan Fredrik Kunig llamado *Cirkus*. Los arquitectos mantienen el interior circense heredado del antiguo edificio piramidal.

La sala principal del edificio se proyecta con un cielo textil de franjas de colores rojo y amarillo desplegado sobre una planta circular de columnas de hormigón dentro del cilindro que ocupa la esquina del solar. En la fotografía cuelgan unas lámparas nórdicas —de clara alusión doméstica— bajo el gran óculo opaco que artificialmente aparece como si estuviera abierto y dejara entrever el cielo de la misma manera que ocurre en el edificio de Bindsbøll y en las tiendas del pueblo Samis.

Todavía se conserva el escenográfico interior donde se celebraron las conferencias de la 8va reunión de arquitectos nórdicos en 1930 (Clasicismo nórdico 1910-1930, p. 107). Es interesante cómo la condición textil del proyecto deviene de una actividad exterior interiorizada en el edificio *Cirkus* probablemente por cuestiones climáticas, pero que parece revestir las reuniones y los espectáculos de manera suficientemente adecuada como para injertarla en el interior.

El argumento con el que Gottlieb Bindsbøll se refiere a la elección del motivo textil para el interior de la Sala de Conciertos del complejo Spa construido en Klampenborg —según recuerda Vilhelm Klein, quien manifestó la extrañeza que le producía la ambivalencia del proyecto de Bindsbøll que le parecía una «*cabaña de campesinos queer*» (Kristensen, 2013)— esconde en su aparente sencillez toda la complejidad de los opuestos que intenta reconciliar en el interior de la sala. La construcción simultánea de un buen interior para la estación del clima más duro y el habitar de la tienda de campaña, que según Bindsbøll, todos deberían experimentar en los días de verano.

En la afirmación de Bindsbøll, se oponen la sala a la tienda, la protección a la intemperie y el invierno al verano con todo el tiempo atmosférico que evocan. Y en el interior del edificio, se superpone la condición exterior del verano a la protección de la sala que construye el tradicional techo de paja en invierno.



Torre de vigilancia en Klampenborg, Arne Jacobsen
(Fotografía del autor, 2019)

DES-CUBIERTO

Teatro Bellavista, 1935-1937.

Arne Jacobsen

Quien llegue a la zona costera de Klampenborg en Copenhague se encontrará con una de las antiguas construcciones cubiertas de paja del complejo de Bindsbøll convertida en restaurante, la antigua portería conocida como *Yellow Cottage* junto a un grupo de árboles anima el paisaje de la costa danesa. Muy cerca del edificio se distinguen, verticalmente sobre el horizonte de la playa Bellavista, las torres de vigilancia diseñadas por Arne Jacobsen. En la fotografía se observa cómo el color azul y el blanco de las líneas horizontales de la torre está en armonía con el paisaje. Arne Jacobsen defendió en la conferencia dictada en la *Escuela Técnica Superior de Hannover* el 6 de diciembre de 1963 la subordinación de los colores de las tiendas de campaña al paisaje.

En los lugares de mayor belleza se organizan lugares de acampada. Las tiendas son de color rojo, naranja o azul y de tonalidad chillona, lo cual no responde al entorno. En la elección de colores cada vez más llamativos se busca manifestar el propio gusto personal. Esta imagen, ya de por sí fea, aún empeora más debido al color plástico de los demás elementos del camping. Es incomprensible que se hayan relegado los bonitos y tranquilos colores grises y marrones, establecidos con métodos científico-militares para subordinarse a la naturaleza. El exceso de contraste entre colores primarios, tal como encontramos en la actualidad, amenaza con embotar nuestra sensibilidad natural de los colores (Jacobsen, 1997 [1963], p. 134).

Las torres son proyectadas con las mismas franjas azules y blancas de las demás instalaciones de playa que Jacobsen diseñó para el complejo Bellavista en los años treinta: puestos de ventas de helados y kioscos de *souvenir*, tenían el mismo motivo textil que se observa en la fotografía de la torre de vigilancia y que reviste el interior del Teatro Bellavista que Jacobsen proyectó entre 1935 y 1937, coincidiendo con el año en el que se ejecutó la demolición de la mayoría de los edificios del Spa de Michael Gottlieb Bindsbøll incluyendo su Sala de Conciertos.

Algunos años antes de la demolición y siguiendo la misma práctica académica de formación de los arquitectos daneses del clasicismo —que permitió la edición del libro de Aage Rafn con los dibujos de Liselund—, Arne Jacobsen siendo estudiante de la Escuela de Arquitectura de la Real Academia de Arte de Copenhague participó en la medición de los *Cottage* de Bindsbøll en Klampenborg (Jorgensen, 1997).

Mientras la sección de la Sala de Conciertos de Bindsbøll mostraba simultáneamente la estructura de madera triangulada del edificio y la tienda con su patrón textil, el dibujo de Arne Jacobsen enseña sólo el revestimiento textil y los juncos que lo fijan a la estructura portante del Teatro Bellavista. En éste

la tela se recoge en cada acceso a la sala, siempre a uno de sus lados, como una cortina, en el plano superior de la pared, cae más libre, un solo junquillo la afirma a la estructura; mientras en la parte baja de la tela, junto a las butacas, se observa una especie de zócalo construido por una serie de junquillos puestos muy cerca.

La tela que cubre la pared es de franjas azules y un color claro que pareciera científico-militar y que en el límite superior cubre toda la sala. En este plano, los junquillos están más juntos que en la elevación y recorren toda la longitud del interior de la sala afirmando la tela a la cubierta, la secuencia es interrumpida por la sala de controles y la gran abertura cuadrada cerca del escenario, sobre los asientos del público.

En la parte más alta del interior de la sala emerge un extraño objeto blanco de esquinas redondeadas, como si una parte de la caja que soporta la tienda se asomara tímidamente dentro del palco. En las esquinas del techo la tela cuelga retraída hacia el centro, desfasada de la arista de la pared, es posible hundirla fácilmente si se la toca con las manos.

Para Robert Venturi (2014) «*Un edificio puede incluir tanto cosas dentro de cosas, como espacios dentro de espacios. Y sus configuraciones interiores pueden contrastar con su continente*» (p.112) y la simple diferencia de un material de revestimiento interior diferente origina el contraste entre el interior y el exterior, aunque el forro y la pared estén casi completamente adheridos. La posibilidad de poder aplastar el material textil aumenta el efecto contrastado de la sala del teatro y enfatiza la independencia con el armazón constructivo.

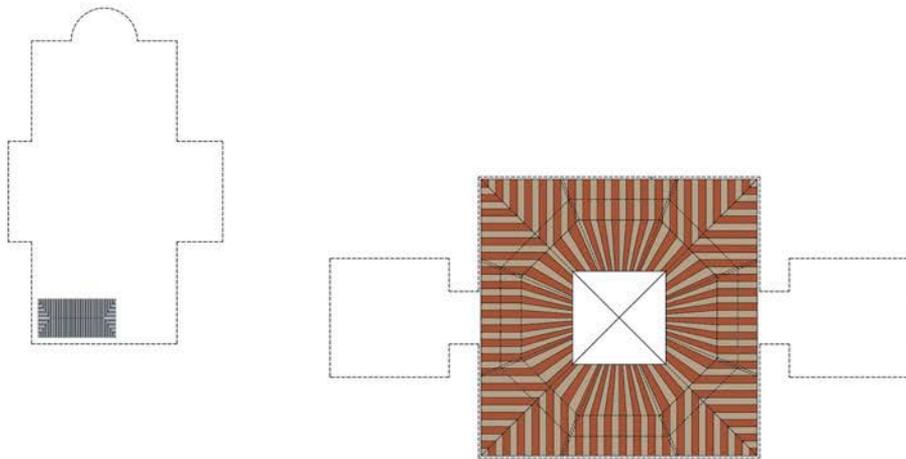
El edificio que mantiene las telas del teatro en la posición adecuada es una caja blanca con fachada de esquinas redondeadas y convexas de apariencia moderna, distinta al techo piramidal de paja de Bindsbøll, al cilindro de C. y E. Michaelsen y al edificio de neoclásico de Schinkel de Alemania. Aun así se entiende en todos ellos la contradicción de la forma exterior con el motivo textil que forra los límites del espacio interior.

TIENDAS COMPARADAS

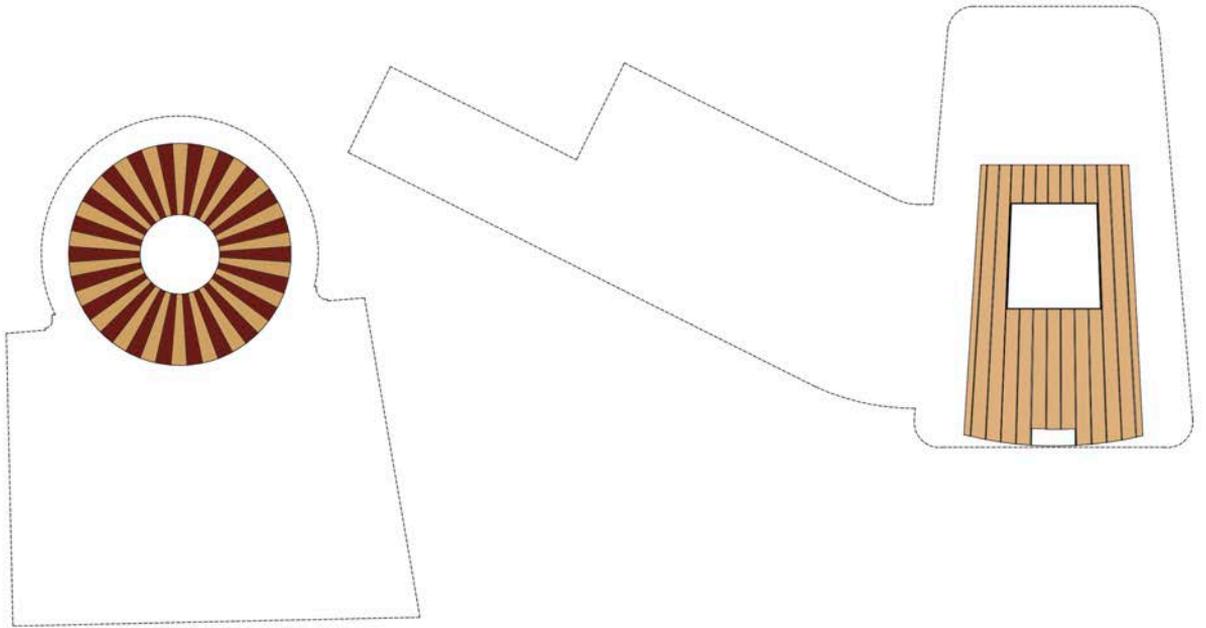
El dibujo ilustra las distintas configuraciones contrastadas que adoptan las tiendas interiorizadas en la forma contenedora proyectada por Schinkel en Postdam, Bindsbøll en Klampenborg, C. y E. Michaelsen en Trondheim y Jacobsen en Klampenborg junto a la playa Bellevue.

La tienda de franjas azules del edificio de Schinkel es de tamaño considerablemente menor a las otras tres, y, además, su ubicación es difícil de adivinar cuando se recorre el exterior del edificio, ya que no corresponde con la habitación jerárquica del proyecto, la que enfrenta el pórtico y el *stibadium*.

Es un espacio mucho más doméstico y usado con cierta reserva dentro del proyecto. Más allá del motivo textil es una repetición de la habitación temporal de la tienda de campaña.



De izquierda a derecha
 Palacio de Charlottenhof. Karl F Schinkel
 Sala de conciertos Klampenborg. Gottlieb Bindesbøll
 Sindicato de estudiantes Thonhjem. C. y E. Michaelsen
 Teatro Bellavista. Arne Jacobsen
 (Dibujo del autor)





Detalle revestimiento del Teatro Bellavista, Arne Jacobsen
(Fotografía del autor, 2019)

Por otro lado, las otras tres tiendas revisten el programa principal del proyecto, superando la domesticidad e intimidad de la tienda de campaña.

La forma contenedora enseña la jerarquía de las salas, pero escondiendo el motivo textil dentro del pronunciado techo de paja en la Sala de Conciertos de Bindesbøll, del anaranjado cilindro de C. y E. Michaelsen y dentro del bloque blanco de aspecto moderno en el teatro de Arne Jacobsen.

Los edificios de Schinkel y Bindesbøll animan el paseo de los jardines pintorescos que construyen su exterior, se implantan de manera aislada en ellos. Por otro lado, los proyectos de C. y E. Michaelsen y Jacobsen ocupan parte de la trama urbana a la que se adaptan con el programa que complementa el espacio principal de la tienda, proyectando las salas dentro del volumen mayor de la composición que ocupa la esquina.

La elección de la tienda en la Sala de Conciertos Bindesbøll se relaciona con el jardín pintoresco y el verano. Si bien Bindesbøll refiere al habitar de la tienda de campaña, el tamaño del interior se aleja de la intimidad del encierro de la tienda repetida por Schinkel. Es el carácter ambiguo de las fiestas de verano el que se observa con mayor claridad. Y se puede interpretar el mismo motivo en el Teatro de Jacobsen, aunque su interior repite el motivo textil de las pequeñas arquitecturas dispersas por la playa de Klampenborg.

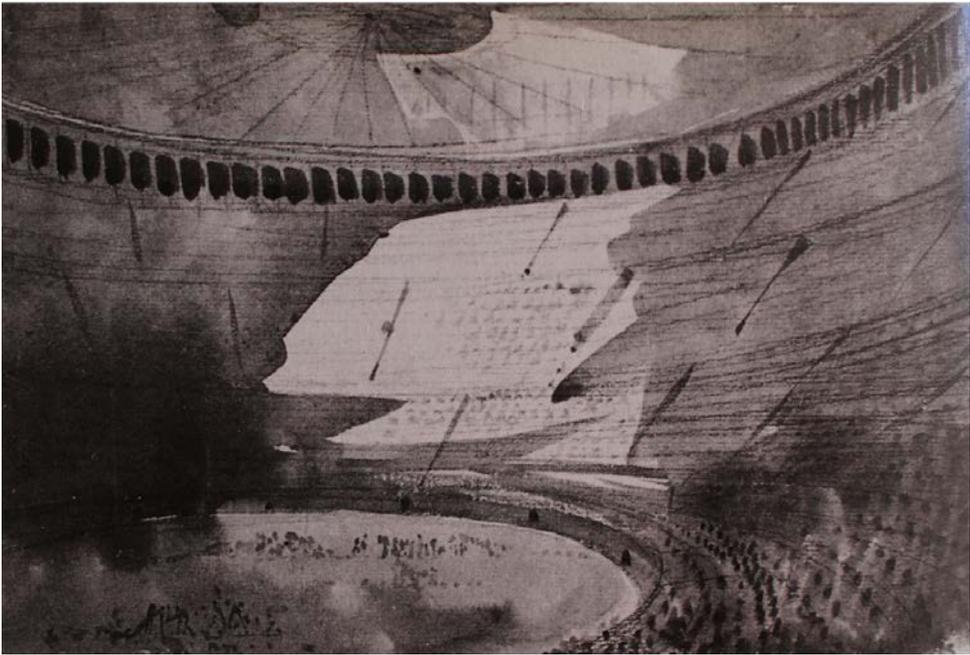
Por otro lado, en el edificio de C. y E. Michaelsen, es la actividad que soportaba el antiguo edificio la que origina la elección de la tienda en el cilindro, sin referencia al paisaje exterior como en los demás proyectos, pero claro que se repite la condición festiva en la elección del motivo textil.

El simple revestimiento de la habitación rectangular del palacio de Schinkel, es una operación que no interviene en la composición de la estructura portante del proyecto. La habitación es similar a las demás, las mismas ventanas en las paredes, puertas de madera y relaciones espaciales a través de ellas con las habitaciones contiguas. En el Teatro, el revestimiento es la sala y es dibujado cuidadosamente independiente del contenedor.

Por otro lado, en los proyectos de Bindesbøll y de C. y E. Michaelsen el exterior del edificio delata la configuración de la tienda, con la diferencia que en el cilindro de los noruegos aparece un espacio entre la superficie de la tienda y la pared del cilindro, como se observa en el dibujo, se separa del borde. En cambio, el revestimiento de Bindesbøll está completamente adherido a la superficie interna de las paredes y del techo piramidal, con excepción de los balcones interiores que de la misma manera que las literas en la habitación de Schinkel ocupan el interior de la tienda como cosas que repiten el motivo textil.

Mientras en la tienda primitiva la abertura cenital conduce la columna de humo fuera de ella, en la tienda de campaña de los soldados romanos es su ausencia la que asegura la estanqueidad.

La tienda de Schinkel es fiel al modelo de la tienda de campaña y como revestimiento se limita sólo a cambiar el valor del límite superior de una habita-



Dibujo del Coliseo, Roma. Viollet-le-Duc
(*Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 2002)

ción perfectamente convencional. Por el contrario, en la tienda de Bindesbøll, los postes inclinados rematan en la abertura cenital, una ventana cuadrada cubierta de cristal. Y en la circular espacio de C. y E. Michaelsen la representación de un óculo emparenta la tienda con la cúpula.

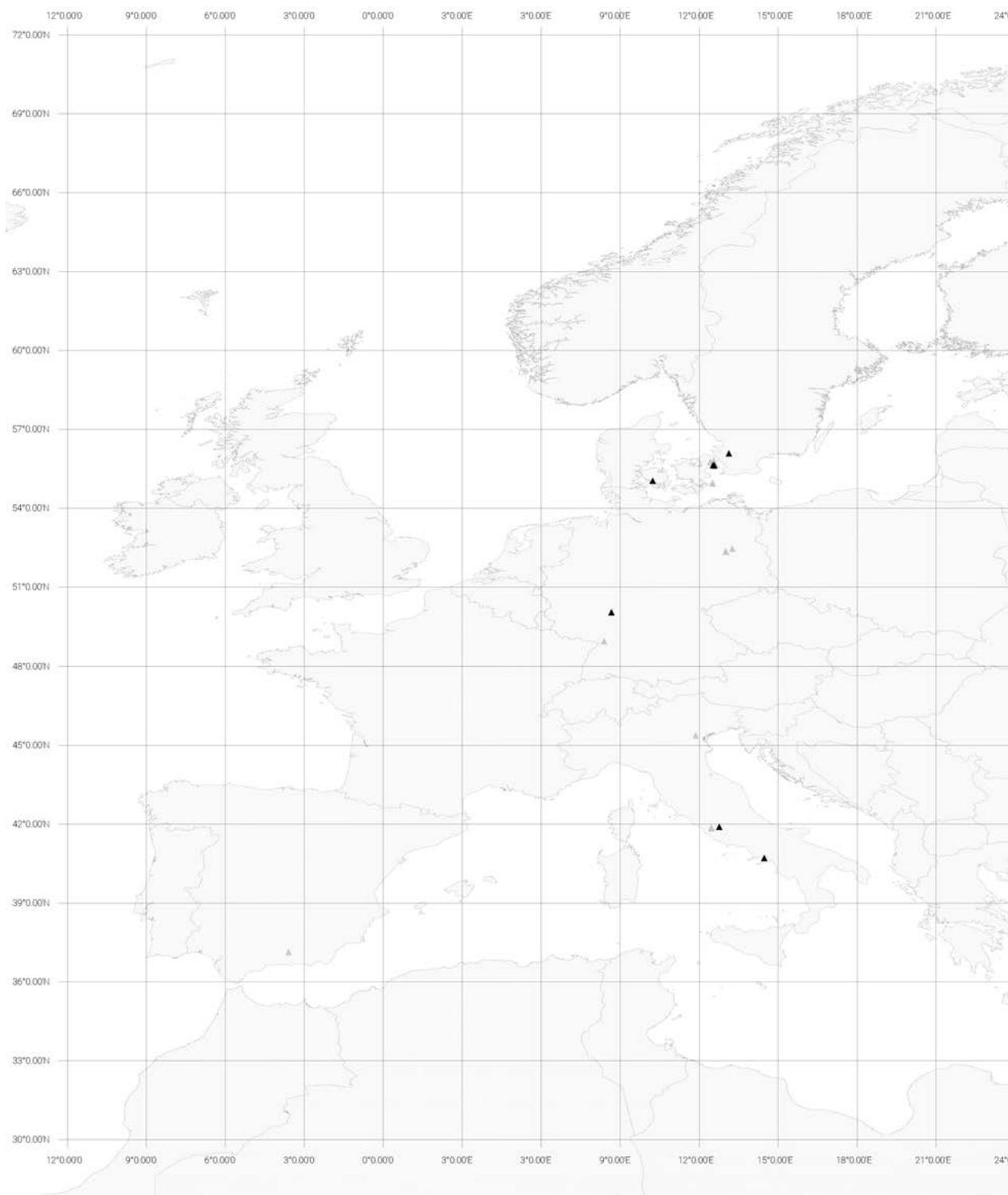
La proporción de la perforación del cielo en el Teatro de Jacobsen no es la de un óculo que descubre un interior cerrado como en el edificio de Bindesbøll, sino una abertura mayor, que permite entender provisoriamente el espacio a cielo abierto con la posibilidad de atrapar el tiempo atmosférico dentro de la tienda, el movimiento de las nubes y también de las estrellas nórdicas, que como señala Félix Solaguren-Beascoa (1993) «representaría un contrapunto al interior del cine *Skandia* de Asplund que pretendía recrear un cielo estrellado en un mundo de ficción» (p. 96). Interior también revestido con motivos textiles.

En el afiche publicitario de los primeros años del teatro, se observa el volumen blanco junto al mar, donde revientan sus olas y sin cubierta, completamente abierto junto a la naturaleza, la caricatura lleva al extremo la idea de interior-exterior que el edificio desarrolla mucho más delicadamente.

En este sentido es posible relacionar la condición interior-exterior del teatro de Jacobsen con una experiencia romana de Viollet-le-Duc recordada por Luis M. Mansilla (2002) en sus *Apuntes de viaje al interior del tiempo*; en ella, el arquitecto francés no resistió la fascinación de dibujar las ruinas del Coliseo de Flavio con toda la vida que el edificio era capaz de contener, como un teatro interior. Viollet-le-Duc se esforzó para poder ilustrar el edificio con la integridad que imagina: con las enormes telas de la cubierta desplegándose por el espacio como en la tienda de Bindesbøll, con la luz que traspasa el óculo central desplazándose por la multitud ensordecedora del pueblo romano. La condición exterior del coliseo ha sido transformada por la memoria, ese día para Viollet-le-Duc la experiencia exterior de las ruinas del Coliseo se relativiza mucho más interior, así como también lo es para los que contemplan su ilustración.

En el dibujo de Viollet-le-Duc como en el teatro de Arne Jacobsen se entiende la condición portátil y temporal de la cubierta textil, el habitar de la tienda de campaña que se entiende en opuesta relación a la ruina, como cubierto y descubierto en una simultaneidad escenográfica interiorizada.

MAPA 03
PAISAJES INTERNOS





San Pedro, Klippan

Banco Nacional de Dinamarca, Copenhagen
Hornbaekhaus, Copenhagen

Museo de Faaborg

Museo Alemán de Arquitectura, Frankfurt

Teatro Marítimo, Tivoli

Casa Delle Nozze d'Argento, Pompeya



Casa delle Nozze d'Argento, Hilding Eckelund, 1922
(*Italia la Bella*; n° 2 Arkkiitseti, 1923)

UN INVENTARIO

Casa Delle Nozze d'Argento, 300 a.c.-79.

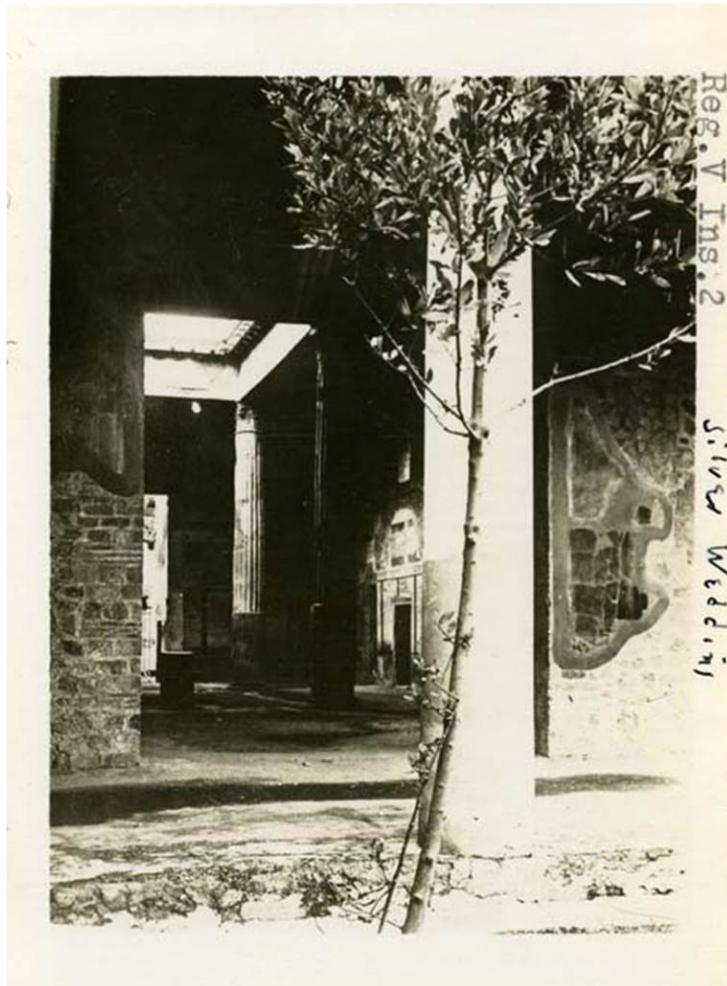
Aquí hay una cama y ventanas en todas las paredes y sin embargo la luz es tenue a causa de la sombra que la envuelve, pues una espléndida parra trepa y asciende hasta el techo cubriéndolo por completo. Allí puedes reposar como si estuvieses en un bosque, excepto que no sentirás la lluvia como ocurriría allí.

Plinio a Domicio Apolinar, 97.

La estructura portante de la casa pompeyana contiene en su interior muchos elementos posibles de entender como cosas del exterior, ellos se pueden ordenar de acuerdo con el espacio de la casa que componen y a su vez, distinguir en dos categorías principales. Por un lado, los elementos de la naturaleza, materia viva que revela toda la fuerza exógena de los fenómenos contenidos, y, por otro lado, los objetos y las representaciones de cosas, arquitecturas, animales, jardines y paisajes del exterior; ya sea del exterior inmediato y también de fantásticos lugares inventados, como miniatura, réplica o ilustración en pintura o mosaico.

Con los diversos elementos encontrados en la *Casa Delle Nozze d'Argento* de Pompeya se puede construir el siguiente inventario: tiempo atmosférico, agua, cielo, estrellas y nubes en el *atrium*; plantas, flores, frutas, animales y árboles en el jardín; pinturas de animales, jardines y perspectivas de arquitecturas imposibles en los zócalos y paredes como revestimiento; esculturas de ranas y cocodrilos junto a los estanques de agua.

En el famoso relato epistolar dirigido a Domicio Apolinar, el escritor romano Plinio el joven describe su villa en la Toscana. La carta ha sido continuamente referenciada para explicar la arquitectura de la villa romana y la vida de los antiguos con relación al jardín y el paisaje. El texto también se convirtió en un gran referente para la arquitectura clasicista, Karl Friedrich Schinkel ilustró el *stibadium* descrito por Plinio, quien, sin abusar de la digresión, consigue describir además de la grandiosa villa, una experiencia profundamente relacionada con la naturaleza. «*Allí puedes reposar como si estuvieses en un bosque, excepto que no sentirás la lluvia como ocurriría allí*», señala Plinio (2005 [97], p. 261) a su amigo, evocándole el descanso en el exterior bajo el elemento de la naturaleza sembrado en el interior y advirtiéndole la condición de protección de la intemperie en la habitación que describe simultáneamente como exterior e interior.



Reg. V Ins. 2
Silver Wedding

Casa delle Nozze d'Argento, Fotografía desde el jardín, 1937-1939
(*Archive Warsber collection no. 502*)

EL *ATRIUM*: PATIO Y HABITACIÓN

Se puede leer una ambigüedad similar a la habitación del relato de Plinio en el *Cuaderno de viaje* escrito en 1913 por Erik Gunnar Asplund. El maestro sueco se refiere al *atrium* de la casa pompeyana y sus condiciones contradictorias; simultáneamente como patio, aludiendo a exterior y como habitación, refiriendo a su condición interior. Proyectándolo, años más tarde, como exterior, en el Cementerio Sur de Estocolmo.

Aproximadamente nueve años después del viaje de Asplund, el arquitecto finlandés Hilding Eckelund dibujó del *atrium* de la *Casa delle Nozze d'Argento* durante el viaje de dos años por Francia e Italia junto a su esposa Eva. Algunos dibujos del viaje fueron incluidos por Eckelund en el artículo *Italia la Bella* publicado en la revista finlandesa *Arkkitheti* en el año 1923. Únicamente la ilustración del *atrium* abría visualmente el texto.

El artículo y la imagen del *atrium* de la casa, cuyo nombre referencia a las bodas de plata celebradas en su interior por Umberto I y Margarita de Savoya en 1893, se convirtió en referencia para los arquitectos nórdicos del clasicismo, ávidos de la cultura de los antiguos romanos, ejerciendo una clara influencia en el interior proyectado por Alvar Aalto en el centro de la planta cuadrada de la Casa Väinö, vivienda propuesta¹ en 1925 para su hermano.

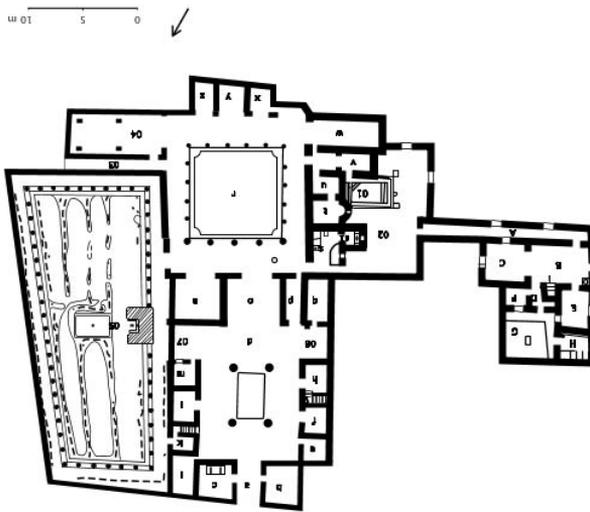
En el dibujo de Aalto, la mesa y silla de la habitación contigua se desplazan a izquierda de la abertura central, de la misma manera que la columna del peristilo en el dibujo de Eckelund, a pesar de que las habitaciones del proyecto de Aalto mantienen una sola dirección axial, mientras en la casa pompeyana se observa un desplazamiento de los ejes que componen la planta y no permiten recorrerla en línea recta. En el espacio de la casa pompeyana el cerramiento superior no impedía el ingreso del agua, elemento que corroe el impluvium y posibilita la llegada del musgo entre las uniones del pavimento, inexistente en el *atrium* de Alvar Aalto.

En 1926, Aalto escribió *Porraskiveltä arkibuoneeseen*² en relación con el proyecto, texto abierto visualmente con el símbolo ideal que representa para Aalto *L'Annunziata* de Fra Angélico con las tres capas superpuestas en la imagen.

La trinidad patente que domina la pintura —ser humano, habitación y jardín— nos ofrece una imagen ideal e inalcanzable de hogar [...] la zona ajardinada y la casa forman, en mi opinión, un organismo entrelazado y coherente [...] quería convertir el jardín en espacio interior, ahora deseo transformar el vestíbulo en “espacio exterior”, para así disminuir la contradicción entre ambos (Aalto, 2000 [1926], p. 72).

1 La casa fue construida finalmente en 1928 sin el espacio posiblemente inspirado por el dibujo de Eckelund.

2 Texto traducido como «De los escalones de entrada al cuarto de estar»



Planta de la *Casa delle Nozze d'Argento*
(stoa.org)



Casa delle Nozze d'Argento, Fotografía del jardín, 1925 - 1949
(lombardiabenculturali.it)

El *atrium* de la antigua casa romana estaba cargado de naturaleza atrapada y tiempo atmosférico: el agua de la lluvia caía desde la abertura cenital al impluvium —actualmente puede verse un par de atrios con sus cerramientos y la abertura desprovista de cristal con la misma patina verdosa que se encuentra en el patio cuadrado del *Politigården*—.

Mientras en el dibujo de Eckelund las cuatro columnas corintias de 6 metros del *atrium* tetrástilo se observan desde la entrada de la casa, justo después de haber abandonado la calle, en la fotografía de finales de los años 30 se observa el mismo atrio que dibujó Eckelund, desde el lado opuesto, desde el interior, que es en realidad “el exterior” de la casa pompeyana. Entre la vegetación que ha vuelto a crecer en el jardín, tras un árbol, se observa la luz del compluvium y la puerta de entrada desde donde Eckelund ha realizado el dibujo del *atrium*.

DEL HORTUS AL JARDÍN ORNAMENTAL: ÁRBOLES, FRUTAS, HORTALIZAS, PLANTAS Y FLORES.

A Wilhelmina Jashemski (1992) se le atribuye abrir el campo de investigación de los jardines antiguos desde la arqueología, sus estudios cuentan con las precisiones entregadas por las raíces carbonizadas de la vegetación sembrada en el interior de las casas de Pompeya y Herculano obtenidas en las excavaciones, completando en Pompeya, un catálogo con más de 500 jardines que ocupaban aproximadamente el 17,7 por ciento de la superficie excavada en los tiempos de la antropóloga.

Sólo en Pompeya es posible hacerse una idea de la ciudad en su conjunto, estudiar el uso del suelo, la distribución y el carácter de sus locales comerciales y viviendas, y experimentar el destacado papel del jardín en la vida de la gente. El jardín estaba íntimamente relacionado con casi todos los aspectos de la vida pública y privada: la arquitectura, tanto pública como doméstica, el urbanismo, la horticultura, la religión, la escultura, la pintura, la expresión estética, la economía, el trabajo y el ocio. En casi todas las casas había al menos un jardín; algunas tenían tres o cuatro³ (Jashemski, 1992, p. 104).

No hay ninguna duda del papel central del jardín en la vida de los romanos, «*el arte del jardín es uno de los aspectos de la particular sensibilidad naturalista de la civilización romana*» (Fariello, 2004, p. 38) que tocaba los aspectos públicos y privados como señalaba Jashemski, y también era «*una concepción al tiempo sagrada y humana*» como destaca Fariello.

El primer jardín de la casa romana era un huerto. En la antigua casa itálica

3 Texto original en inglés: Only at Pompeii is it possible to get the feel of the entire city, to study its land use, the distribution and character of its places of business and homes, to experience the prominent role of the garden in the life of the people. The garden was intimately related to almost every aspect of public and private life its architecture, both public and domestic, city planning, horticulture, religion, sculpture, painting, aesthetic expression, economics, work and recreation. There was at least one garden in almost every house; some houses had three or four (Jashemski, 1992, p. 104).

el Hortus se ubicaba en la parte posterior de la casa estructurada en torno al *atrium* y era un recinto pequeño sin mayor relación con los demás espacios interiores de la casa, alejado de la intensa domesticidad y de los aspectos de representación artística y social que alcanzó el jardín ornamental en las casas helenizadas de Pompeya.

Del tipo sencillo y austero de la vieja casa itálica, cerrada en torno a su atrio, se pasa a la casa de inspiración helenística, con más atrios, un amplio peristilo y un jardín. Posteriormente, la casa se amplía y se ennoblece aún más con la adopción de otros peristilos y la búsqueda de efectos escenográficos en la disposición de los jardines (Fariello, 2004, p. 21).

El peristilo con el jardín como trozo de naturaleza atrapada, domesticada. El «*jardín construido*» —como le llama Fariello— con vegetación y también con el agua como complemento conducido por los estanques y fuentes de algunas casas con una suave musicalidad que debió deleitar a los Antiguos. Esto gracias a la manipulación del agua, después de la construcción del acueducto proliferaron las fuentes y estanques (Jashemski, 1992).

En la *Casa delle Nozze d'Argento* el jardín del peristilo concentraba las principales vistas de la casa y estaba rodeado de tres pórticos iguales y uno más alto junto al *tablinium*, en la esquina del peristilo el *oculus tetrastilo*, espacio destinado a los banquetes que se relacionaba oblicuamente con el jardín del peristilo. En el centro del otro jardín de la casa, el ambulatorio, destaca un *triclinium* estival y una fuente de agua entre la naturaleza del recinto trapezoidal que completaba la casa adaptándose al crecimiento de la ciudad, con un enorme jardín de placer que se descubría a izquierda del peristilo por una abertura en el muro que construía la pared, un *gabinete de vegetación*. Los jardines más helenizados tenían paseos delimitados por setos de mirto y romero, árboles frutales como higos y limoneros, ornamentales como plátanos orientales.

ANIMALES

En todas las casas excavadas había al menos un jardín y Wilhelmina Jashemski (1992) afirmaba siempre haber encontrado un perro enterrado en él, y también retratados en frescos, esculturas y mosaicos.

El famoso paisaje acuático que animaba la intercolumnata central de la Casa del Fauno y que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles representa con teselas policromadas una escena lejana; usando la técnica de *opus vermiculatum* el mosaico destaca los contornos de una variada colección de animales. Entre las plantas y el agua se observa: un hipopótamo, una serpiente, un cocodrilo, algunos pájaros sobre flores, dos aves de cuello alargado, muchos patos y un perro que en la esquina izquierda parece enfrenar a la serpiente y cuidar el jardín.

En la *Casa delle Nozze d'Argento* se encontraron cocodrilos y ranas, las esculturas también se conservan en el museo junto a muchos de los animales que ocupaban el interior de las casas de Pompeya.

PINTURAS DE JARDINES

La pintura de jardines en las paredes interiores de la casa pompeyana da cuenta de la vegetación y aves de la zona que aún se observan en la campiña, entregando información relevante para estudiar los jardines. La pintura de jardines puede entenderse como representaciones reflejo de los mismos jardines de Pompeya.

Así como también se observan naturalezas ideales o lejanas, asociada a las divinidades y la mitología. Algunas fueron utilizadas claramente para ampliar perceptualmente jardines más pequeños o tenerlos en habitaciones donde no era posible.

Algunas pinturas de jardines hablaban de exteriores lejanos y arcadios, también se encontraron en las paredes de las grandes casas de la ciudad donde no había ninguna falta de jardines.

La *Casa delle Nozze d'Argento*, con sus dos grandes jardines de recreo estaba colmada de pintura de jardines en las paredes, como las del zócalo negro con plantas y pájaros en la antesala del *oculus/triclinium* fotografiadas por Stanley A. Jashemski en el espacio continuo al jardín del peristilo. Unas aves y flores de colores se suspenden en plantas bajas, otros las sobrevuelan, algunas son de mirto, réplicas pintadas a tamaño real, como si estuvieran sembradas en la parte baja de la habitación.

Una búsqueda espacial más allá de los límites reales de la estancia, que se fue incrementando en la segunda fase del segundo estilo, una representación que fue variando como señaló Pere Joan Ravetllat.

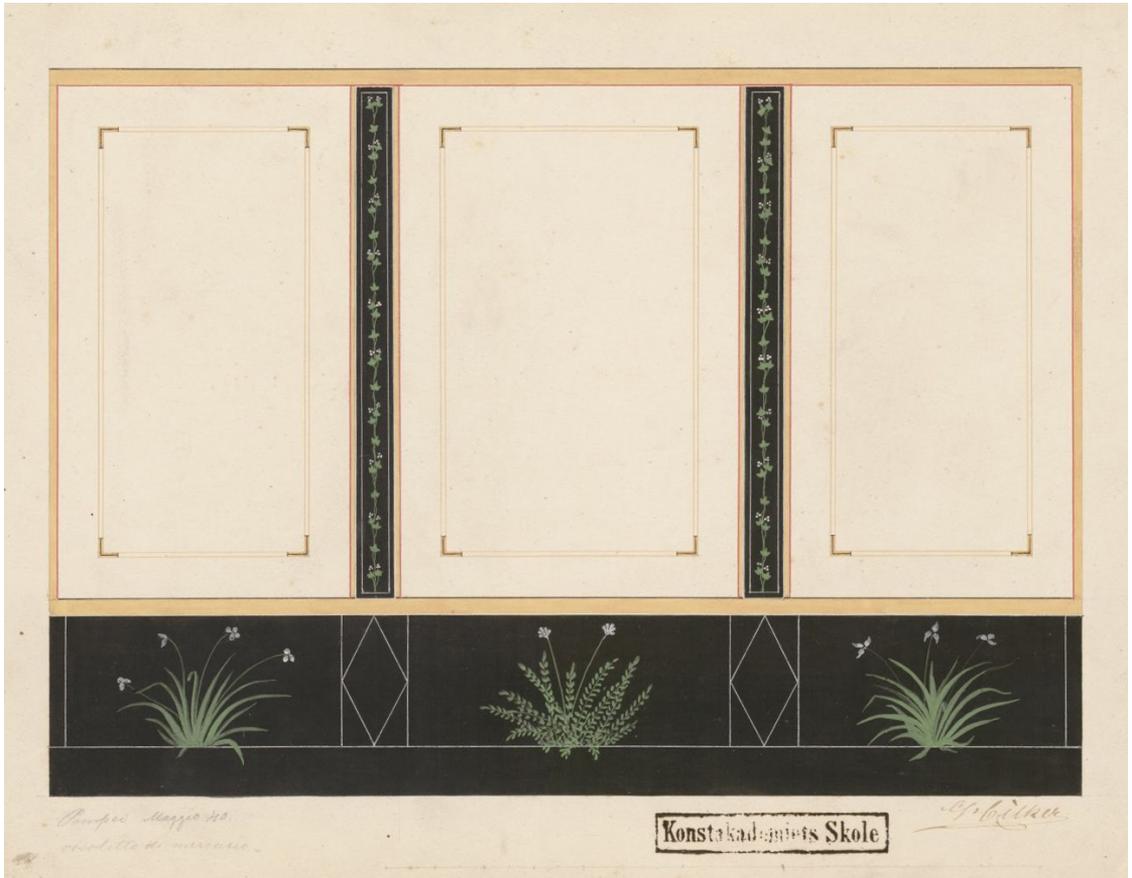
El segundo estilo funde la representación pictórica de las paredes con los elementos arquitectónicos de las estancias. Ficticios pórticos o salas hipóstilas permiten penetrar en espacios imaginarios, integrados a la realidad constructiva de las estancias, en una fantástica evasión de los límites reales. En una segunda fase, la composición del segundo estilo se vuelve más rígida con la adopción de esquemas más centrales, aumentando el carácter ilusionístico de sus representaciones. Las sólidas estructuras arquitectónicas se vegetalizan convirtiéndose en tallos de plantas o en gráciles figuras aladas [...] En el tercer estilo [...] los paisajes se reducen a pequeñas miniaturas en el centro de los paneles (Ravetllat Mira, 1993, p. 10).

En 1841 Michael Gottlieb Bindesbøll encarga el decorado del interior de las habitaciones del Museo Thorvaldsen al pintor Georg Hilker, quien acababa de regresar a Dinamarca de un viaje por Italia donde visitó Nápoles y Pompeya junto a otros pintores daneses de la edad de oro.



Casa delle Nozze d'Argento, 1968; Zócalo negro con plantas y pájaros en la antesala del oecus / triclinium.
(Fotografías de Stanley A. Jasbanski)





Vicoletto di Mercurio Pompeya, dibujo de Georg Hilker
(Danmarks Kunstbibliotek)

El dibujo realizado en Pompeya por Georg Hilker ha puesto todo el interés en la vegetación representada en los paneles del muro. Sobre delgadas líneas que dividen el fondo negro del zócalo se asoman tres plantas verdes y sus flores que parecen suspendidas sobre un fondo que desaparece en la oscuridad, no es difícil quedar atrapado en las sutiles diferencias de cada una de las plantas dentro de la simetría enfatizada por la geometría de las líneas blancas que dibujan dos rombos que separan los paneles en la parte baja de la pared. Sobre ellos dos plantas trepan o se suspenden por un delgado hilo vertical.

ARQUITECTURAS IMPOSIBLES

Mientras en el dibujo de Georg Hilker el límite de la habitación se perdía tras la vegetación suspendida, en el levantamiento de una perspectiva que “decoraba” una habitación (cubículo a) de la Casa delle Nozze d’Argento realizada en acuarela por Luigi Bazzani en 1898 se pierde tras un conjunto de arquitecturas inconclusas de columnas extremadamente delgadas para los pesos que soportan.

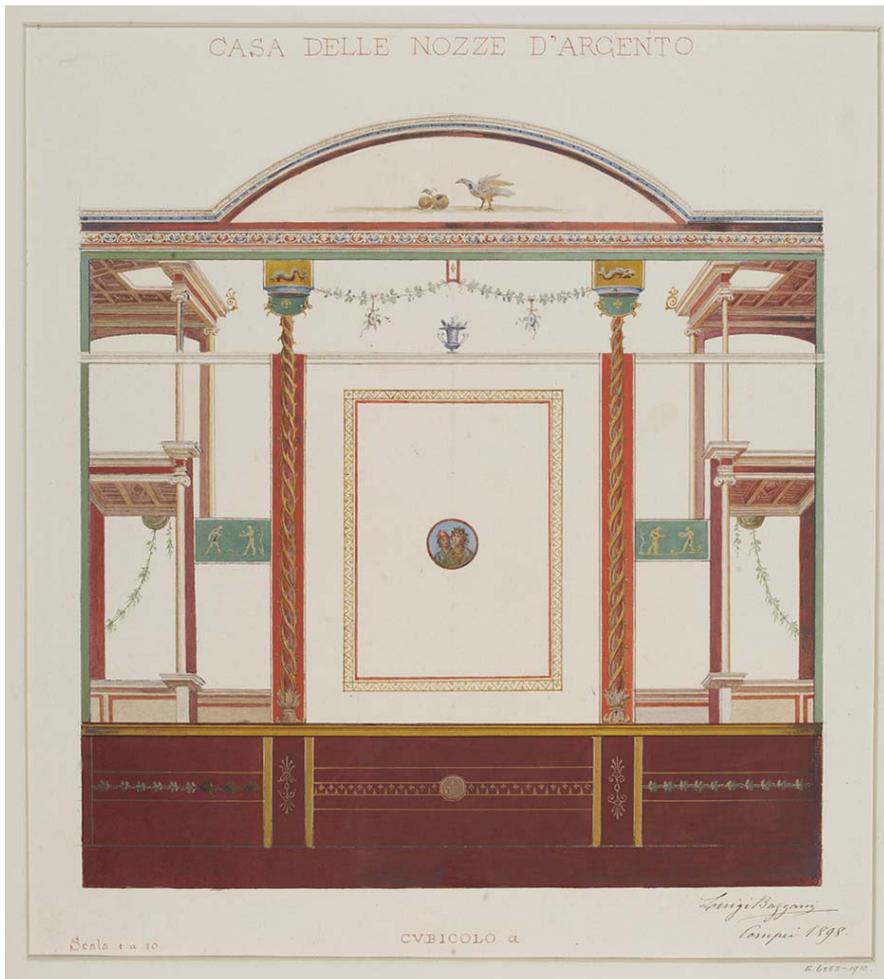
Las principales características de esta arquitectura extravagante son que es completamente abierta e increíblemente delgada, una mera arquitectura de andamio, tan reducida en masa que parece colgar en el aire. Consta de edificios irracionales y sin propósito, columnatas, pérgolas y muros de papel que no encierran nada. Cuando hay figuras, a veces están agrupadas en un retablo teatral tomado del drama clásico, pero más a menudo son figuras individuales, cada una de ellas posando en un edículo⁴ (Summerson, 1963, p. 4).

En 1946, John Summerson leyó *Heavenly Mansions: An Interpretation of Gothic* en el *Royal Institute of British Architects*. En la conferencia defendió las similitudes de estas arquitecturas imposibles de Pompeya con la arquitectura gótica y la relación con el habitar del objeto como miniatura contenida, a través de la comparación de una pintura mural con el pórtico sur de la catedral de *Chartres*.

SOBRE EL CONTENEDOR

Con una luz meridional, clara y atenuada, en un ambiente fuertemente coloreado, los tonos de color bien ordenados, dispuestos unos junto a otros,

4 Texto original en inglés: The main characteristics of this fanciful architecture are that it is completely open and incredibly thin a mere scaffold architecture, so reduced in mass that it appears to hang in the air. It consists of irrational and purposeless buildings colonnades, pergolas and paper thin walls which enclose nothing. Where there are figures, they are sometimes grouped in a theatric tableau borrowed from classical drama, but more often they are single figures each posed in an aedicule (Summerson, 1963, p. 4).



V.2.i Pompeii. 1898. Acuarela de Luigi Bazzani (cubiculum "a").
(Victoria and Albert Museum, inventory number E.6253-1910.)

irrumpen tan suavemente que no ofenden al ojo, sino que lo calman. En ello consiste precisamente el secreto de ordenarlos de manera que no se molesten entre sí. Los recién excavados muros de Pompeya muestran cómo los Antiguos disponían sus colores de forma tan deslumbrante, tan pura y hábil. Y ya empezamos a acostumbrarnos a ellos. Los Antiguos no conocían en la decoración ningún color intermedio. Los matices y mezclas no se ejecutaban en la paleta, sino en la pared, por medio de la yuxtaposición de adornos delicados y policromados. Colocados a una cierta distancia, se mostraban a la vista como si estuvieran entremezclados, aunque manteniendo siempre el delicado juego que producía un afecto atractivo (Semper, 2014 [1834], p. 84).

En la *Casa delle Nozze d'Argento* los tres espacios que estructuran espacialmente el interior son habitaciones a cielo abierto. El *atrium*, el *peristylum* y el jardín *ambulatorium* tienen su propia axialidad y en conjunto contienen la experiencia de la casa.

El *tetrastyle atrium* contiene 4 columnas corintias de 6 metros y conserva el eje axial desde el umbral de la entrada hasta el *tablinum* en completa simetría. El *peristylum* y su *viridarium* se desplazan del eje axial hacia la izquierda, movimiento acusado por la columna central del *peristylum* en ese lado con columnas de 4,28 metros de altura, mayor a sus otros tres pórticos de columnas de 3,10 metros. A la derecha de la exedra, desde el *oecus triclinium* se contempla el jardín.

El pórtico principal, entre el jardín y el *tablinum*, a su izquierda, conduce al gran jardín *ambulatorium* con su *triclinium* exterior en el centro del polígono trapezoidal que se acomoda a los límites de la traza urbana configurando el gran recinto de recreo.

La estructura axial de cada unidad se va desplazando y antes de cada unidad el espacio se estrecha «*Y he aquí en la Casa del Poeta Trágico las sutilezas de un arte consumado. Todo tiene su eje, pero sería difícil pasar en línea recta*» (Le Corbusier, 1978, p. 153).

El desplazamiento se realiza a través de la vibrante policromía desarrollada por los Antiguos —descrita por Gottfried Semper— configurando los límites interiores del contenedor, cuya condición cerrada es relativizada por la colección de cosas del exterior que contiene.

PAISAJE ARTIFICIAL

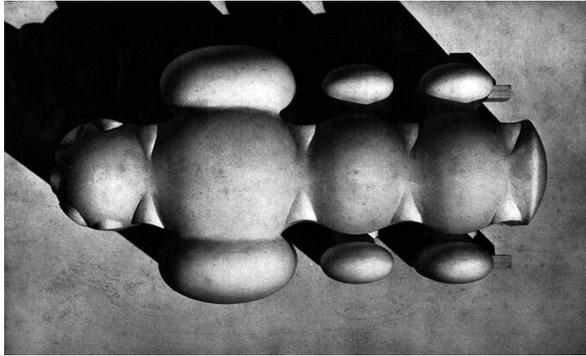
En el relato radiofónico *La destrucción de Herculano y Pompeya*, Walter Benjamin señaló que «*un hilo como el de Ariadna sería muy útil para visitar la Pompeya de nuestros días, que es el mayor laberinto del mundo. A todas partes a donde se dirige la mirada halla solamente muros y cielo*» (Benjamin, 1987, p. 141). Un laberinto es un interior, una extraña habitación cerrada. En Pompeya, el exterior está en el interior policromo de las casas romanas, en la secuencia atrio-peristilo-jardín que se encuentra tras los severos muros que construyen el

laberinto al que se refirió Benjamin.

La condición exterior del interior de la casa pompeyana se relaciona principalmente con el estudio de la vegetación del jardín ornamental y el estado de ánimo del pueblo romano con relación a la naturaleza que describen las cartas de Plinio y Cicerón. Sin embargo, antes del jardín ornamental, en la antigua casa Itálica, el hortus o jardín utilitario se encontraba en el fondo y sin relación con las habitaciones, y era el *atrium* el recinto vertical que relacionaba las habitaciones con el exterior y sus fenómenos atmosféricos, recortando un trozo del cielo mediterráneo, capturando el agua y su sonido sobre el impluvium, muchas veces revestido o decorado con figuras del mundo exterior.

El jardín antiguo romano es de múltiples funciones y lecturas, muestra la alta sensibilidad naturalista de los romanos. El efecto escenográfico del interior al que se refiere Fariello será la condición encerrada relativizada por el jardín y los elementos del exterior dentro de los muros perimetrales que construyen la casa romana y definen las estrechas calles de la ciudad.

El *atrium*, el peristilo, el jardín ornamental, la pintura de jardines, paisajes exteriores y perspectivas dentro de planos de colores puros y vibrantes, las esculturas y mosaicos de animales exóticos componen en conjunto la experiencia exterior de la casa Pompeyana, más allá del jardín, construyendo como totalidad un paisaje complejo y artificial dentro de los muros de la ciudad



Aspecto de S. Maria della Divina Providenza di Lisbona, Guarino Guarini
(*Strutture e sequenze di spazi; Spazio, 1952*)



Aspecto del espacio interior del Teatro Marítimo, Luigi Moretti, 1952.
(*Strutture e sequenze di spazi; Spazio, 1952*)

COSAS DENTRO DE COSAS

Teatro Marítimo, Villa Adriana, 118.

También los planos del espacio se superponen: Egipto y el valle de Tempe se hallan muy próximos, y no siempre estoy en Tíbur cuando estoy ahí.

Memorias de Adriano, Marguerite Yourcenar, 1951.

De los varios modelos de interiores construidos con escayola por el arquitecto italiano Luigi Moretti, cuyas fotografías ilustraron el artículo *Struttura e sequenze di spazi* de 1952, es el modelo del aspecto del espacio del Teatro Marítimo donde la claridad en la secuencia espacial que se observa en los demás interiores italianos se confunde y el modelo no alcanza a representar la complejidad del interior preferido del emperador Adriano en la villa que construyó en Tíbur.

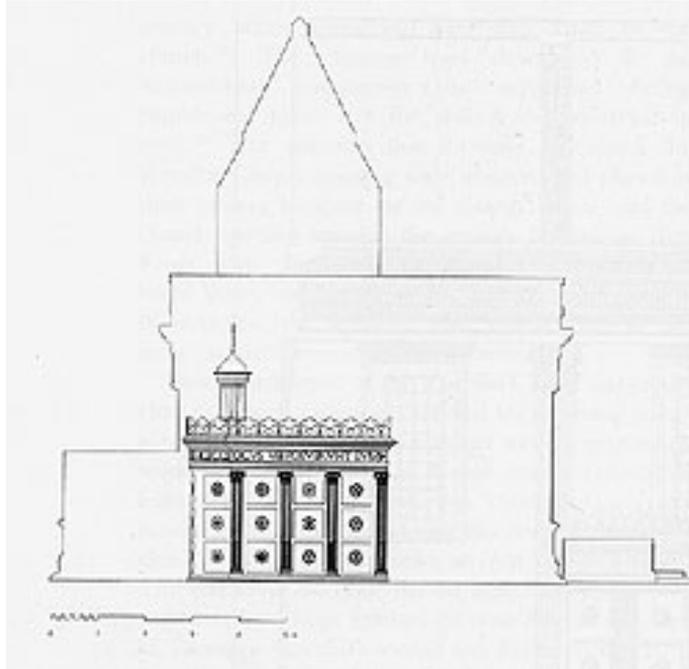
El vacío del espacio interior es reproducido en los modelos de Moretti de manera sólida y la forma del volumen definida por los límites interiores; principalmente por las paredes con sus cornisas y diversas geometrías, junto al cielo con sus bóvedas y cúpulas. Los modelos de Moretti superan la manera tradicional de representar un espacio interior, combinando espacio y forma.

En la fotografía del modelo se observa la secuencia de los espacios concatenados de constricción que conducen al espacio circular del Teatro, a la gran abertura que remata la secuencia modelada donde un sólido cilindro ocupa el centro del espacio circular definido por el corredor abovedado del Teatro que lo contiene.

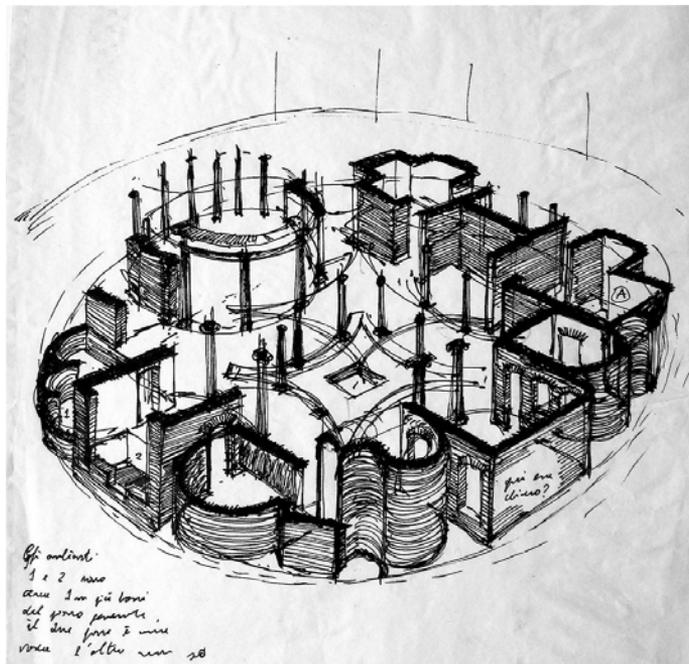
Las contradicciones en el modelo revelan la complejidad del interior de Adriano y la excesiva abstracción de Moretti. El espacio interior de la arcada aparece separado del estanque de agua circular a cielo abierto, representado como vacío; sin embargo, el patio dentro de la *domus* representada por el cilindro contenido, también a cielo abierto, no es diferenciado de los interiores cubiertos de la casa, que a su vez no han sido separados de su forma contenedora.

La sucesión de espacios de distinta configuración en su cubrición que construyen el interior del Teatro —corredor abovedado, estanque abierto, habitaciones cubiertas y patio abierto— se pierde en el modelo de Moretti, concentrado en el elemento cilíndrico dentro del edificio.

En el dibujo del Teatro realizado por Le Corbusier en su viaje a oriente de 1911, apenas señala el límite circular y las columnas tras el estanque. La mirada del joven Jeanneret se detiene en lo que el edificio contiene y es la misma que se observa en uno de los tantos levantamientos de la *Capella Rucellai* de Leon Batista Alberti, realizado sin tanta rigurosidad, probablemente por algún viajero entusiasta del renacimiento en Florencia. Ambas representaciones superan la manera tradicional de dibujar un plano de sección y de modelar una maque-



Capella Rucellai, Leon Batista Alberti.
(Dibujo de autor desconocido)



Teatro Marítimo, dibujo de Le Corbusier, 1911.
(Le Corbusier, Sketches of Villa Adriana)

ta tridimensional de un edificio.

Mientras el dibujo de la *Capella* es en realidad un alzado lateral del objeto contenido, la réplica del santo sepulcro, encerrado por finísimas líneas que trazan la fachada exterior completamente transparente del conjunto de San Pancracio; el dibujo de Le Corbusier en perspectiva axonométrica intenta definir las paredes del objeto más allá del perímetro del recinto, la mirada se centra en la casa y su espacialidad interior que en el modelo de Moretti aparece reducida a un cuerpo sólido.

Respecto a los límites de las habitaciones contenedoras, en el Teatro Marítimo, un recinto circular define un espacio encerrado por un pórtico de columnas jónicas y a cielo abierto; y en la *Capella Rucellai*, una habitación abovedada de planta rectangular es definida por dos columnas, un muro con tres ventanas y una puerta. Ambos espacios se unen a un sistema, como una pieza enquistada al conjunto mayor de habitaciones y patios. El interior-exterior se descubre entre la sucesión de patios y habitaciones.

El interés de ambos interiores no es precisamente el vacío que podría definir el perímetro, el volumen que encierran ambas geometrías, sino más bien las cosas que hay dentro —el objeto singular que se inscribe en ellos obstruyendo el paso a quien entre en el recinto circular y la habitación rectangular— y también el movimiento necesario para rodearlas, el espacio entre ellas que se diluye en el blanco del fondo de la imagen. En ambos dibujos el soporte blanco del papel se une con el espacio interior apenas separado por los contornos de la forma contenedora, el interior se expande y sus límites se relativizan.

Jorge Luis Borges señaló que *«el movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo»* (1937, p. 9).

El espacio se organiza alrededor de la inmovilidad de los dos objetos, la casa dentro del Teatro Marítimo y la tumba dentro de la *Cappella Rucellai* de Leon Battista Alberti en el antiguo conjunto de San Pancrazio en Florencia. Las dos cosas refieren a un lugar lejano. La domus dentro del Teatro Marítimo como muchas de las construcciones de la Villa refiere al mundo griego y egipcio; y el objeto de Alberti es una tumba construida como una repetición del santo sepulcro, cuyo modelo fue construido en Jerusalén sobre los supuestos muros de la célebre tumba, encerrado y cubierto con una cúpula.

Es posible entender, en los dibujos, el interior de manera ambigua, como si se tratase del exterior lejano a cuyas réplicas refieren. Adriano construyó toda la Villa en referencia a sus viajes.

Al construirla, el Emperador quiso recordarse a sí mismo los sitios que más le habían impresionado de Atenas (Liceo, Academia, Pritaneo, Pecile), de Egipto (el Canopo, en el Delta) y de la Tesalia (el valle del Tempe) Como decían sus contemporáneos, "Por no descuidar nada, reconstruyó hasta los infiernos". Es una suerte de recomposición hipotética de las partes (cada una de ellas con diversa orientación) (Moreno Mansilla, 2002, p. 199).



*Interior de la Capilla de la Resurrección, Sigurd Lewerentz.
(Sigurd Lewerentz. 1885-1975, 1987)*

El tamaño y la inmovilidad de ambas cosas exige el movimiento circular. La constricción va mostrando el espacio interior que define el perímetro siempre alterado, el aspecto del espacio mientras se recorre queda definido por el contorno del objeto, su escorzo, y las paredes del perímetro; perdiendo la estabilidad que sugiere la geometría del círculo y el rectángulo. La imposibilidad de ver simultáneamente la pared circular del recinto y la unión de las aristas de la habitación disuelve el carácter encerrado del contenedor, como sugieren los dibujos. Su arquitectura queda anulada de la misma manera que observa George Perec (1974) en la arquitectura glacial de la iglesia de la pintura de San Jerónimo en su estudio de Antonello da Messina, al servicio del mueble, su escala e inscripción en el interior.

Los límites del interior se pierden en Tíbur al no poder completar la figura perimetral por el tamaño del objeto que se inscribe dentro.

COSAS CON PUERTAS, VENTANAS Y TECHOS

El objeto que define los interiores italianos se aleja del mueble habitado por San Jerónimo en la pintura renacentista, su tamaño y tipología refieren a cosas del exterior: una casa y una tumba.

En el interior de la Capilla de la Resurrección de Sigurd Lewerentz construida en el Cementerio Sur de Estocolmo destacan dos objetos: el edículo iluminado de manera directa, en la fotografía, por la abertura del muro sur que duplica su altura, cuya sombra se proyecta en la pared del fondo, despegando el objeto definitivamente del límite de la habitación; y la ventana, individualizada por la proyección de las pilas o el retranqueo del muro. Luis Moreno Mansilla (1987), quien interpreta una exploración decididamente moderna oculta en el proyecto de Lewerentz, recordará la interpretación de Jannin, quien «*ve en la capilla un "espacio exterior, en el que las paredes son casi planos inmateriales"*» (p. 33).

En la habitación rectangular de la *Cappella Rucellai*, la altura del objeto de forma oblonga, pero por sobre todo la puerta señala de manera indefectible la posibilidad de volver a entrar. Entrar desde el interior de la habitación a la pequeña arquitectura. Se está frente a una cosa que tiene, tras la puerta, otro interior; y, además.

En el espacio circular de Adriano dos puentes de madera bajaban para poder entrar en la casa salvando el cuerpo de agua que la rodeaba, la puerta entendida como acción, estaba definida por los dos elementos suspendidos y dos estrechos vestíbulos que conducían al corredor interior de la casa, al otro patio, que conectaba con todas las habitaciones del pequeño edificio. A pesar de que la entrada es visible mientras se recorre el espacio perimetralmente, ambas cosas se descubren impenetrables.

Un objeto, con un techo y una puerta a la escala de quien lo rodea se distancia formalmente del mueble, del artefacto; muestra, por un lado, con la puerta, la posibilidad de volver a entrar y por tanto, la posibilidad de enten-

der el lugar en el que se encuentra, antes de volver a entrar, como un afuera; y por otro lado, con el techo, elemento que protege de la lluvia, símbolo de la protección de la intemperie, como un lugar descubierto. Ambos elementos de la arquitectura, en el objeto contenido, relativizan la condición interior del espacio.

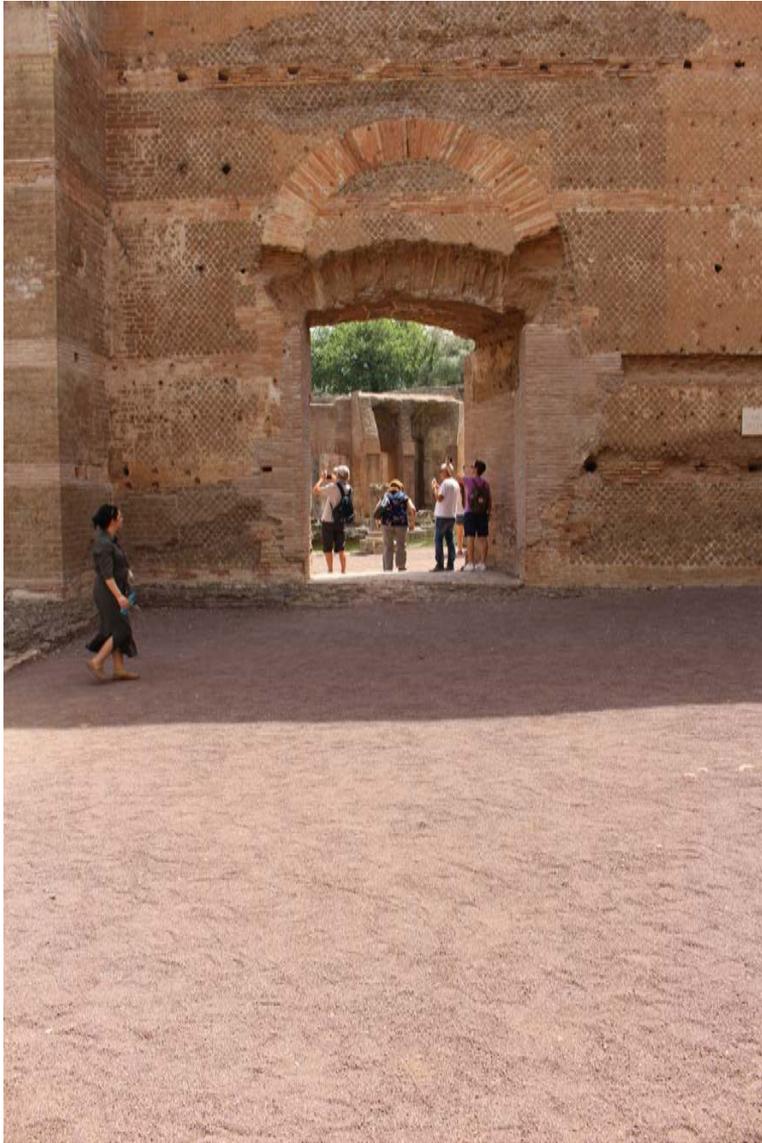
Una cosa con una puerta, ventanas y un techo se descubre en el interior proyectado por el arquitecto escandinavo Sverre Fehn en el espacio central de las nuevas dependencias del edificio para la editorial *Gyldendal*, construido en 2007 en el centro de Oslo. Manteniendo, en el exterior, la relación con las fachadas de las antiguas edificaciones y contrastando con el montaje interior.

El encargo requirió contener en su interior una réplica a escala real de la casa tradicional donde se estrenó la editorial tiempo atrás en Dinamarca (allá por el siglo X). La pequeña *casa danesa* de dos niveles está arraigada a la memoria colectiva que rodea la editorial de tal manera que no conciben el nuevo edificio sin la casa, ya convertida en objeto entrañable.

El interior es bastante escenográfico, el techo no cubre realmente toda la casa, desde el punto más alto del frontón se estructura un lucernario que ilumina el interior del objeto apoyándose en las paredes de la casa. En la planimetría del proyecto, Sverre Fehn ha dibujado cuidadosamente un árbol junto al acceso de la casa, dentro del gran espacio (a la izquierda de escenográfica fachada). El árbol es sembrado junto en la entrada, como los árboles que crecen al lado de las calles urbanas cubriendo el acceso a las casas contiguas. La simple incorporación del elemento en la planta del proyecto supera la representación de la casa como objeto contenido y entrañable que sugiere el encargo, y refiere también a la calle como escenario urbano.

En el dibujo de sección no está el árbol que aparece en la planta baja del proyecto, en algunas fotografías del interior se observa que han puesto un árbol más pequeño en un gran macetero, sin embargo, al mirar la planta baja del proyecto se entiende el árbol sembrado junto a la casa. En cualquier caso, el espacio no deja de evocar una escena exterior, en gran medida por la construcción que contiene: una casa con una puerta y un techo. La escena urbana se observa, amplificadas, cuando se programa la festiva *feria de los libros* en el interior del edificio.

Del recinto que contiene la casa, cuelga una robusta cubierta de hormigón visto con una serie de perforaciones, lucernarios por los que se cuela la luz del cielo nórdico que se encuentra en el exterior del edificio. Esta arquitectura de luz cenital además de iluminar el espacio central refuerza la idea descubierta de la gran sala. En la sección, se evidencia la escala real de la réplica, la altura de las ventanas queda dentro de la franja que define cada planta del contenedor, los corredores —que cómo balcones permiten a quien se asome contemplar la construcción— rodean la pequeña arquitectura de la misma manera que el corredor del Teatro Marítimo rodea la *domus*. En la sección de Sverre Fehn cinco humanos se abalcanan sobre la escena, y en la fotografía del exterior del Teatro, los visitantes se detienen en el espesor del cilindro para fotografiar desde ahí el interior.



Exterior del Teatro Marítimo
(Fotografía del autor, 2019)

Trazos de la curvatura del muro perimetral del Teatro Marítimo aparecen, mientras se recorre una de las primeras áreas construidos por el emperador Adriano en *Tibur*. Es difícil reconocer la forma completa del cilindro desde fuera, y en tiempos de Adriano quedaba mucho más oculta; en la planta del conjunto, el muro circular parece colgar, como una isla, pero rodeado de una serie de habitaciones que se arriman a sus bordes con diversas geometrías donde la conexión para alcanzar el cilindro es siempre tortuosa. Lo ocultan definitivamente. Al recorrer, en la actualidad, la forma circular se reconoce desde fuera.

En la fotografía se observa el enorme muro circular que todavía oculta parte del Teatro, una de las aberturas que conducía a las habitaciones contiguas delata su espesor, y la sombra que protege del implacable sol mediterráneo a la mujer situada a la izquierda de la imagen revela la altura del contenedor. Tras los cuatro hombres deslumbrados por el interior, se puede apreciar algo del estanque y las ruinas de la *domus*. La distancia de la mirada muestra los árboles tras la parte opuesta del cilindro, fuera del Teatro.

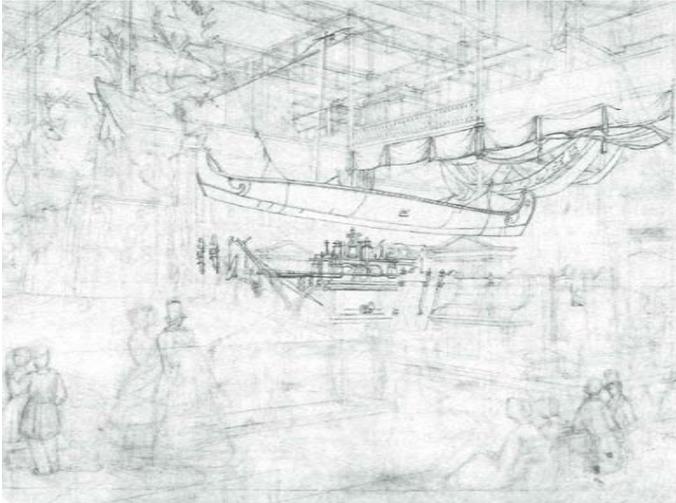
Dentro se revela el mundo del Teatro: la casa dentro de la villa, el agua y el cielo, el interior, los animales, el recinto sagrado. La ruina consigue asir el interior y permite, quizás, acercarse a la impresión interior-exterior del edificio.

En la planta del Teatro se observa cómo la *domus* ocupa el espacio que queda entre el círculo y el cuadrado que inscribe el corredor y el patio interior. La organización en planta de las habitaciones se divide en cuatro partes, una de ellas contiene las dos entradas compuestas por el puente y el espacio umbral, junto a una especie de balcón porticado al que se podía acceder también desde el patio y se enfrentaba al paisaje que construía el cilindro en el interior del teatro, la posibilidad de asomarse suspendido sobre el estanque de agua, pudiendo volver sobre al interior-exterior desde la casa. El balcón de forma circular se inscribe sobre el perímetro circular de la construcción interna que a su vez le mordía algo de superficie, sin ocultar la geometría generadora de la planta. El patio de la *domus* se descubría luego de atravesar la enrevesada entrada sobre el estanque hasta el centro del círculo con la fosa del *axis mundi*.

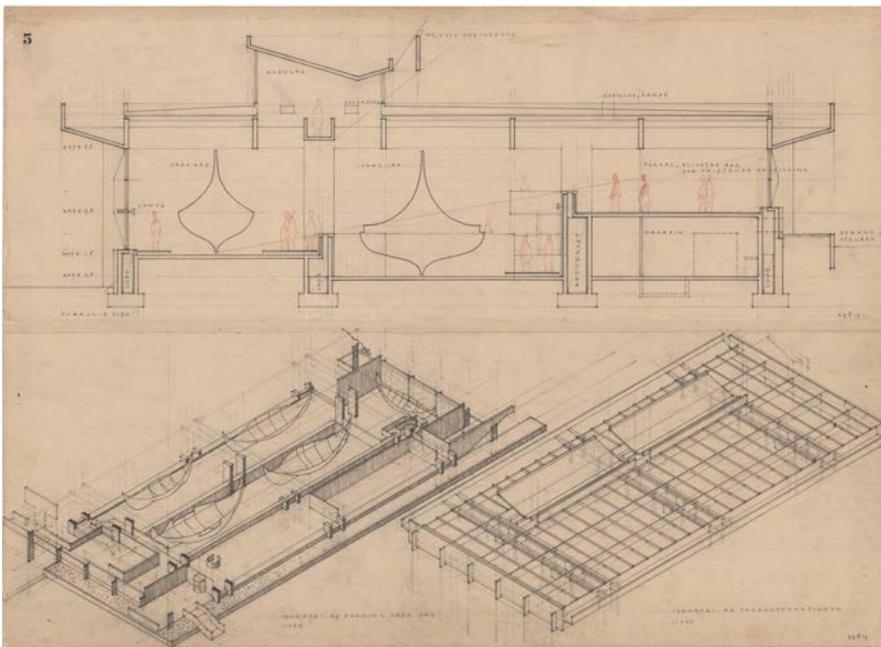
La experiencia interior del Teatro estaba compuesta, además de la cosa contenida y sus características, de una serie de elementos del exterior: el corredor sombreado, el cielo con sus fenómenos atmosféricos, el agua contenida en el estanque y los animales que lo habitan. En la fotografía una de las columnas del balcón se enfrenta a las columnas del peristilo, entre ellas, la superficie de agua las refleja duplicándolas, peces y tortugas habitan el estanque acercándose a los visitantes que buscan el borde del corredor.

El agua, como la tierra, son elementos que se entienden fuera de los edificios; el terraplén, o suelo de las construcciones, busca salvar y proteger el interior justamente de los elementos naturales y sus condiciones erosivas.

En el Museo de naves Vikingas (1963-1969) de Erik Christian Sørensen se puede observar un fenómeno similar, cosas que normalmente se entienden



Pabellón de Canadá del Crystal Palace en la Exposición Universal de Londres de 1851
(Dibujo de Gottfried Semper; *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, 2014)



Museo de naves Vikingas, Erik Christian Sørensen.
(*Danmarks Kunstbibliotek*)

flotando en el mar, embarcaciones, sacadas de su contexto habitual son expuestas sobre la superficie plana —revestida con piedras— del edificio construido en Dinamarca, cuyo exterior inmediato es el borde del agua del fiordo de Roskilde. El edificio enfrenta su estructura a donde rompen las olas del mar. Si bien la estructura de hormigón no resiste la erosión del agua de buena manera, definitivamente lo mantiene fuera, en el exterior. Dentro las antiguas naves vikingas, cosas del exterior, se rodean entre vigas de hormigón armado y el sonido de las olas contra la estructura portante que contiene las cosas del exterior.

Los cinco barcos fueron utilizados por los vikingos de manera defensiva en el canal Peberrenden (Ferrer, 2015). Los barcos, como cosas, fueron hundidas premeditadamente en el fiordo para impedir el avance enemigo.

El proyecto dibujado en sección y las ilustraciones interiores no se entienden sin el protagonismo de los objetos que contendrá la trama geométrica de la estructura, sin los barcos vikingos; tampoco se distinguiría el Pabellón de Canadá en la perspectiva dibujada por Gottfried Semper sin la canoa, alrededor de la cual se mezclan las demás cosas con la estructura de Joseph Paxton que el dibujo desmaterializa; tampoco se entiende el Teatro Marítimo de Adriano sin la *domus* que, como isla, ocupa el interior del estanque de agua.



Anfiteatro romano de Arles, 1686.
(*La arquitectura, fenómeno de transición, 1975*)

CIUDAD INTERNA

Museo Alemán de Arquitectura, 1979-1984.

Oswald Mathias Ungers

La ciudad es una colección de cosas que se esquivan mientras se recorre. Inductivamente se puede interpretar como el conjunto de elementos que la componen, cuya superficie externa modela el espacio exterior vacío y, por otro lado, define interiores, la mayoría de las veces privados y cerrados para los extraños habitantes que se desplazan por las calles que fluyen entre edificios, torres, monumentos, esculturas, patios, parques y jardines.

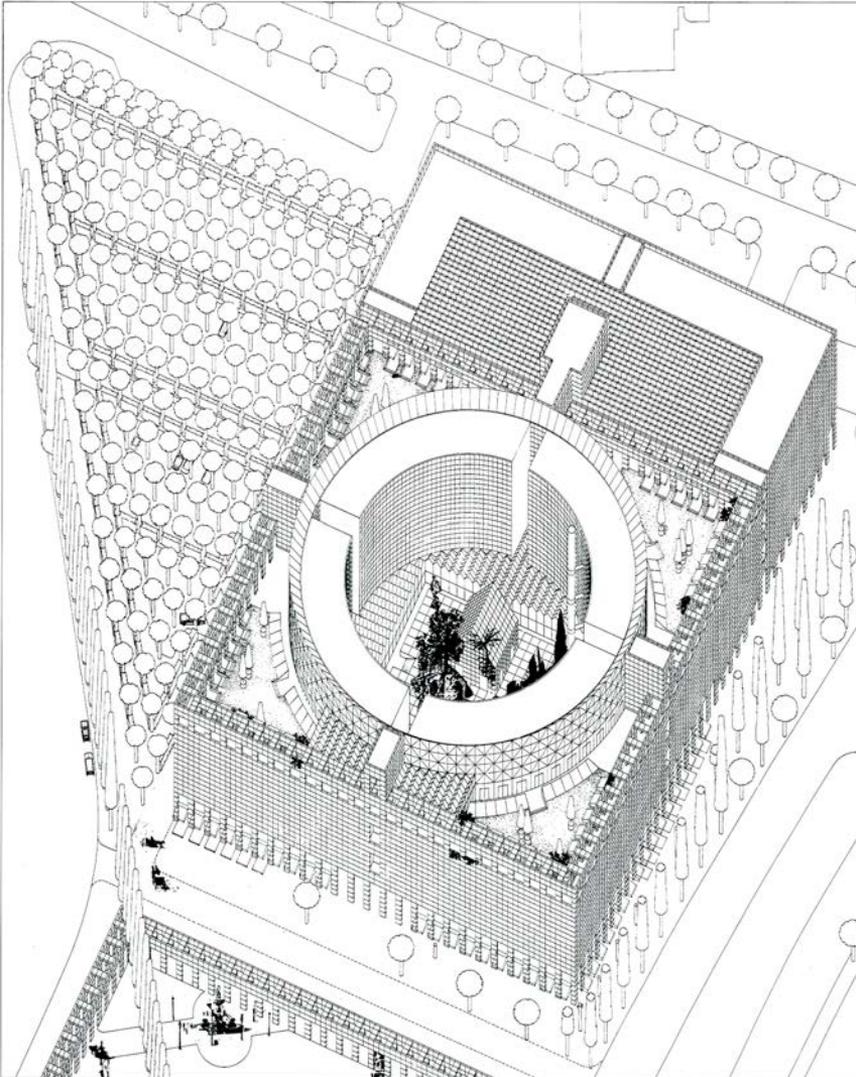
Mientras en los interiores del Teatro Marítimo y la *Capella Rucelai*, un único objeto ocupa el centro y llena el espacio, constriñendo el movimiento alrededor de su inmovilidad —son espacios que no soportarían la inclusión de otra cosa, conclusos —; en la ciudad, las cosas aparecen y desaparecen en una serie de acciones sucesivas.

Quien recorra una ciudad siempre podrá encontrar una nueva cosa ocupando un lugar, antes vacío, o de manera inversa, extrañar la ausencia de otra. En la antigua arquitectura romana es posible encontrar estas acciones sucesivas como hecho urbano en el interior de un edificio como contenedor preciso.

El anfiteatro tiene una forma precisa e inequívoca y también su función; no está pensado como un continente indiferente; al contrario, está extremadamente precisado en sus estructuras, en su arquitectura, en su forma. Pero una vicisitud externa, uno de los momentos más dramáticos de la historia de la humanidad, transforma su función, un teatro se convierte en una ciudad. [...] En otros casos una ciudad se desarrolla entre los muros de un castillo que constituyen su límite preciso y también su paisaje [...] Puesto que sólo la presencia de una forma cerrada y estabilizada permite la continuidad y el que se produzcan acciones en formas sucesivas (Rossi, 1981, p. 160 – 161).

Cuando el teatro se convierte en una ciudad, el edificio desprovisto de su función previa contiene una experiencia exterior como límite y paisaje. El grabado del anfiteatro romano de Arles de 1686 atiborrado de casas en el interior es incluido en el libro *La arquitectura de la ciudad* (1986) de Aldo Rossi para explicar que la forma emerge de la dinámica de la ciudad como hecho urbano. En cualquier caso, del texto de Rossi se desprenden una serie de cuestiones relevantes para poder entender una ciudad dentro de un edificio: la adaptación como continente indiferente del teatro, el límite preciso y también el paisaje que construye el muro perimetral, la forma cerrada y estabilizada que permite la continuidad de acciones sucesivas relativas a la ciudad contenidas en el marco construido.

En el grabado, se observa junto a los muros del anfiteatro una serie de elementos reconocibles como cosas de la ciudad: muchas casas, algunas calles, un par de escaleras, tres torres construidas sobre el muro preexistente del anfiteatro, un portal y una columna conmemorativa.



Hotel en Berlin, Oswald Mathias Ungers.
(*OM Ungers: works and projects 1991-1998, 2002*)

Al igual que los fenómenos de la naturaleza⁵, la ciudad como ámbito exterior puede interpretarse de dos maneras: espacialmente el espacio vacío y abierto de la calle y también inductivamente, enumerando la serie de cosas que forman parte de lo que se entiende por ciudad y que ocupan el espacio. Las que se pueden clasificar a modo de un inventario de cosas de la ciudad.

En la ciudad medieval se distinguen dos ámbitos de exterioridad: primero, la naturaleza hostil fuera de las murallas; y segundo, el de la ciudad con los elementos y actividades que se reconocen característicos de una ciudad, todo resguardado tras la muralla defensiva en una ciudad interna.

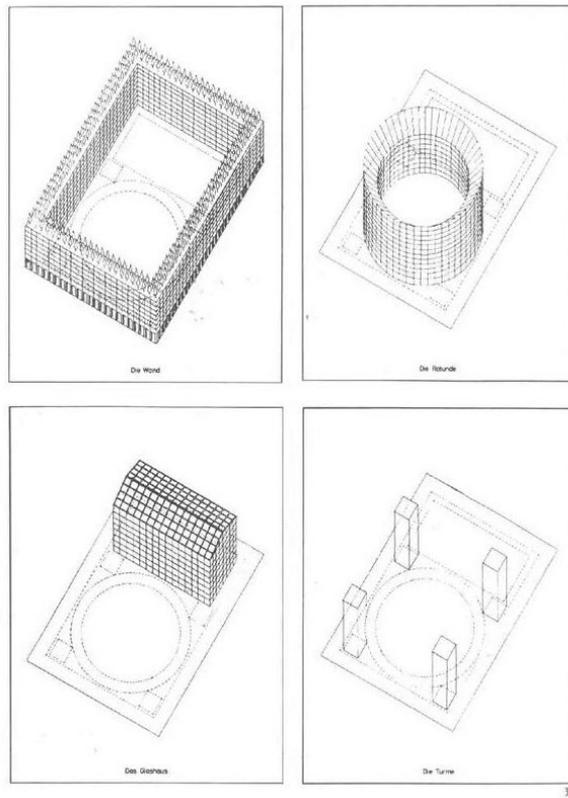
Las ilustraciones de fortalezas militares del libro renacentista de Francesco di Giorgio, muestran en estado inicial, el edificio susceptible de contener una ciudad. Sólo el muro perimetral y el indeterminado interior separado ya del espacio circundante revela el contenedor sin otra función previa más que la defensiva del muro. En el anfiteatro de Arles, el espesor de la estructura portante de arcadas cumple funciones precisas relacionadas con los espectadores y la representación.

En ambas ilustraciones se puede entender el recinto como límite y paisaje, por un lado, el contenedor preciso ocupado de manera indiferente y por otro, el muro defensivo cuyo continente indeterminado sugiere desde su formación la variabilidad programática, pudiendo alojar un edificio, un ejército militar y también una ciudad. El espesor del perímetro defensivo como muro de la ciudad, observado por Rossi en el anfiteatro de Arles y que quiso programar Sixto V en los muros del Coliseo, cambiando la función precisa del monumento romano para convertirlo en una ciudad cuando «*consideró la posibilidad de transformarlo en una colonia de talleres para tejedores de lana. Los talleres ocuparían la planta baja y las viviendas los graderíos*» (Giedion, 1975, p. 282).

COSAS DE LA CIUDAD

El arquitecto alemán Oswald Mathias Ungers proyectó un Hotel no construido en Berlín, cuya crujía de habitaciones construía un perímetro rectangular, un muro de espesor habitable. El proyecto para el concurso de 1977 asume dos operaciones básicas y que Ungers hará explícitas años más tarde en el texto sobre el tema de la incorporación en arquitectura incluido en su libro de 1982 *La arquitectura como tema*. Primero define un contenedor, un único elemento pétreo —una crujía de habitaciones de hotel como si fuera el muro de una ciudad medieval— que conforma un vacío rectangular, un recinto. Y segundo, una serie de cosas catalogables como *cosas de una ciudad*: naturalezas, plazas, patios, invernaderos, recintos y torres; son puestas y acomodadas dentro del interior rectangular «*La analogía de la ciudad como edificio*».

5 El antropólogo británico Roy Ellen (2001) supone que bajo cada modelo de naturaleza existen tres ejes cognitivos que nos permiten interpretar la naturaleza, cuyas distintas confinaciones variarán culturalmente: primero, inductivamente, como «cosas»; segundo, definida «espacialmente»; y por último de manera «esencialista» como fuerza exógena, energía vital fuera del control de los humanos.



Diagramas Hotel en Berlín, Oswald Mathias Ungers.
(OM Ungers: works and projects 1991-1998, 2002)

El Hotel Berlín constituye un nuevo intento de elaborar el tema de la "casa dentro de una casa". El diseño es el modelo de una ciudad. Muestra, en líneas generales, la misma concepción que la Solarhaus y el Museo. Un muro perimetral externo encierra una serie de espacios o casas. El muro exterior, en el que se enmarcan las habitaciones del hotel y que forma una arcada en la planta baja, corresponde a una muralla de la ciudad. Tiene puertas y pasajes y un paseo en el nivel más alto; como todas las murallas de la ciudad, está hecha de piedra o de algún otro material pesado. Dentro de este muro se sitúan diferentes edificios: el vestíbulo de entrada en forma de casa de cristal, una torre redonda cubierta de mayólica y las torres de acero para los ascensores y las escaleras. Así que el Hotel se compone de varios edificios: el "edificio de la pared", el invernadero, la rotonda y las torres de acero. Cada uno de ellos tiene su propia identidad en lo que respecta a la función y la forma, una identidad que se enfatiza con el uso de diferentes materiales. Sin embargo, los diferentes edificios no se colocan uno al lado del otro sin relación, sino que forman un todo unido por el tema⁶ (Ungers, 1982, p. 69).

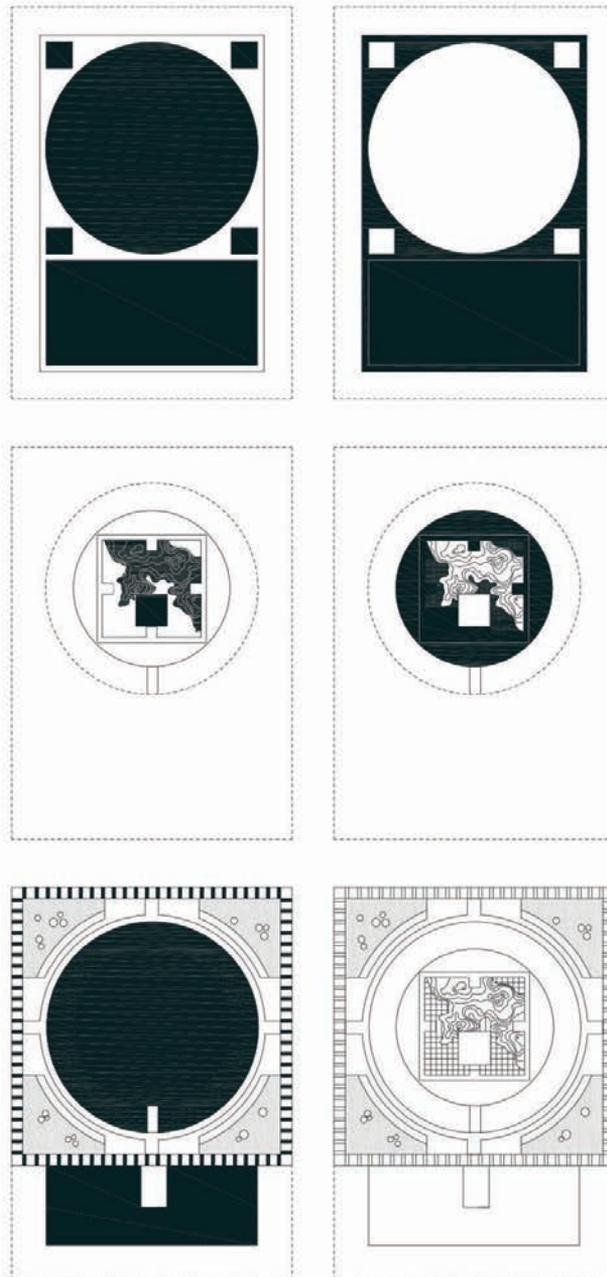
En los diagramas de Ungers se pueden observar individualizados, en representación axonométrica: el muro, la rotonda, el invernadero y las torres. Elementos que, junto a tres árboles en el dibujo⁷ realizado de manera análoga y usando el color, aparecen simultáneamente ordenados dentro del ocre muro perimetral, sobre un pedestal, como si se tratase de una maqueta. El conjunto es a su vez contenido por una caja transparente y el montaje simula la exposición y vuelve a insistir sobre la idea de *cosas*. En el dibujo, cada elemento está señalado y descrito por pequeños textos que rodean la ilustración. En la esquina superior derecha destaca un *feliz cumpleaños*. Cosas de la ciudad envueltas y probablemente obsequiadas.

Todos los elementos definen un espacio entre ellos y algunos, tienen además un interior que también referencia a un exterior. En el proyecto se distinguen dos grandes objetos, una gran casa de cristal y una rotonda, ambos elementos contienen un espacio indeterminado: un patio rectangular cubierto de cristal y uno circular a cielo abierto. Los dos recintos atraviesan verticalmente todo el volumen del edificio.

Con los diversos objetos encontrados en el proyecto de Ungers se puede construir un inventario distinguiendo los tres espacios interior-exterior que contiene el hotel: la ciudad interna en la planta baja, el recinto circular dentro del cilindro y los jardines elevados en la planta alta. La ciudad interna se distin-

6 Texto original en inglés: The Hotel Berlin constitutes a further attempt to elaborate the theme of the "house inside a house." The design is the model of a city. It shows, in general lines, the same conception as the Solarhaus and the Museum. An external, boundary wall encloses a series of spaces or houses. The outer wall, in which the rooms of the hotel are set and which forms an arcade on the ground floor, corresponds to a city wall. It has gates and passages and a promenade at the uppermost level; like all city walls it is made out of stone or some other heavy material. Different buildings are placed within this wall — the entrance hall formed as a house of glass, a majolica covered round tower and the steel towers for the lifts and stairs. So the Hotel is made up of several buildings — the "wall-building," the glasshouse, the rotunda and steel towers. Each of these has its own identity as far as function and form are concerned, an identity that is emphasized by the use of different materials. Yet the different buildings are not placed side by side unrelatedly but make up a whole that is bound together by the theme (Ungers, 1982 p.69).

7 Ver dibujo en la página 42 de la tesis, en el capítulo interior-exterior.



Diagramas con tres espacios de interés, Hotel Berlín
Izquierda: las cosas; derecha: espacio entre ellas
 (Dibujo del autor)

que en el primer espacio encontrado, tras el muro perimetral: el muro (pared interior) y sus puertas, la rotonda, la gran casa de cristal, las cuatro torres escaleras y los jardines dispersos en la planta. Las habitaciones del perímetro, de espaldas al recinto que construyen, se abren hacia el otro lado, a las calles de Berlín. El lado interno del muro es mudo. El muro de la ciudad que propone Ungers es como el del anfiteatro y de la fortaleza militar de Francesco di Giorgio, hermético, dejando en primera instancia el interior del marco deshabitado, como las calles entre los silenciosos muros de Pompeya.

Las habitaciones de la rotonda, también de espaldas al recinto rectangular, se vuelcan al espacio circular que conforman, al patio que en el proyecto final contendrá el invernadero, como miniatura. La pequeña arquitectura con árboles sembrados dentro y fuera de él, sobre una topografía artificial que intenta asir la casa de cristal y se observa como un mapa en el dibujo de la planta.

La rotonda contiene otro exterior compuesto por la deformación del suelo, el objeto y el recinto circular.

El pequeño invernadero de cristal con cubierta a dos aguas podría estar en cualquier jardín. Dentro, la naturaleza dibujada como plantas salvajes que casi llegan al techo apenas sin romper los cristales; componen el último interior para descubrir en el hotel, el núcleo del proyecto que no es otra cosa que la naturaleza exterior que está más allá de los límites de Berlín y que en el dibujo de sección se asoma sobre el hotel. La que ha sido arrebatada y poseída en un arquetipo, un exterior-interior, un invernadero⁸.

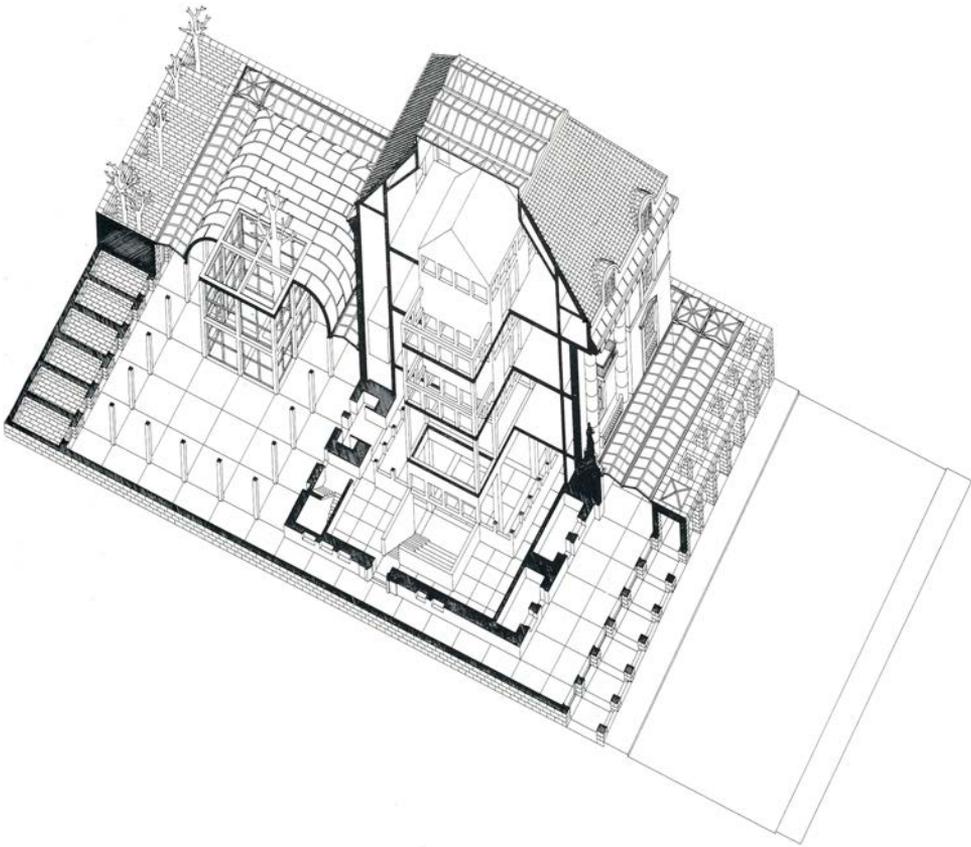
En la planta alta se encuentran los jardines, rodeados de una pérgola, la misma que enfrenta la calle en la fachada, y por la parte alta de la rotonda, desde la que emergen cuatro torres que se elevan por sobre la altura de todo el edificio, asientos en los prados triangulares entre distintos árboles. Todo esto entre las cosas que contiene el Hotel de Ungers.

El tema de la incorporación en arquitectura tiene para el arquitecto alemán la misma fascinación del típico juego ruso de la muñeca dentro de la muñeca, *«su fascinación reside en la idea de que contiene un elemento de continuidad cuyo fin no puede concebirse»*⁹ (Ungers, 1982, p. 57). La ciudad dentro del edificio tiene para el tema del interior-exterior en la arquitectura la condición de entrar para volver a salir a un exterior, a un lugar en el que se reconoce otro elemento de la ciudad contenido.

Una secuencia en el Hotel podría ser la siguiente: al entrar se descubre tras el perímetro de habitaciones el espacio abierto entre los volúmenes, si se decide entrar en el cilindro se encontrará una casa de cristal, un invernadero con un techo y atestado de plantas, una puerta que se puede atravesar, dentro de un recinto circular. La repetición de los elementos define conceptualmente el juego infinito del huevo de pascua y también la repetición de la experiencia

8 Los invernaderos, se consideran más exterior que interior, no ocultan ni intentan definir un límite claro, al contrario, buscan siempre diluirlo. La caja de cristal como cosa de la ciudad relativiza el espacio al estar contenida dentro de límites opacos, sin embargo, el espacio que define individualmente en el exterior se considera un exterior-interior.

9 Texto original: Its fascination lies in the idea that it contains an element of continuity whose end cannot be conceived (Ungers, 1982, p.57).



Maqueta Museo Alemán de Arquitectura
(OM Ungers: works and projects 1991-1998, 2002)

interior-exterior que sugiere el Teatro Marítimo de La Villa Adriana. Ungers realizó recurrentes viajes a Italia, algunos sólo para pasar unos días recorriendo La Villa (Trentin, 2004).

En el juego ruso de la muñeca dentro de la muñeca, la atracción está en el objeto que encontramos dentro del que acabamos de abrir —y que aparece nuevamente fuera del huevo— y la promesa de la siguiente que oculta, el pequeño espacio entre ellas para la escala del juego parece no tener mucha importancia más allá de permitir que sea reversible y no dañar la pintura con la fricción que soporta el constante abrir y cerrar del juego, en cambio cuando las cosas tienen la escala de las cosas de la ciudad toma relevancia, el objeto que encontramos dentro relativiza la condición interior del espacio, como en el juego el espacio *entre medio* aparece como un exterior distinto al que se acaba de abandonar. Tras atravesar el muro del Hotel de Ungers, la ciudad interna ya no es como Berlín de los 70, es mucho más parecida a la ciudad excavada de Pompeya que tanto gustaba al arquitecto alemán.

El proyecto no fue construido, sin embargo, es posible acercarse a la experiencia propuesta en otro proyecto de Ungers construido, también incluido en el libro: el Museo Alemán de Arquitectura. El Museo refiere indudablemente al Hotel y al tema de la incorporación en la arquitectura, cuyo *espacio intermedio* fue interpretado como interior-exterior en el artículo *Interior-exterior connection in architectural design based on the incorporation of spatial in between layers. Study of four architectural projects* publicado en *Spatium* de Annalisa Trentin en conjunto con Hristina Krstić y Goran Jovanović (2016) que comparaba el edificio de Ungers con tres proyectos de vivienda. Si bien el resultado espacial del Museo se aleja de la claridad que proyectan los dibujos del Hotel, existe en el encargo una constricción que acerca el problema a la ciudad de otra manera: enfrentando la preexistencia de un edificio, una cosa de la ciudad.

Mediante el "encajonamiento" de las salas se consigue la percepción espacial de un cambio continuo del interior al exterior. Al atravesar el muro circundante del museo, uno se encuentra en el espacio exterior de la villa; si entra en la villa, se encuentra en el espacio siguiente hasta llegar finalmente al espacio más interior, el "Filigranraum". Esta in-versión del interior y el exterior, de entrar en un espacio para volver a estar fuera de otro, permite una percepción consciente del espacio. Este es el tema del Architekturmuseum: dejar que la idea del espacio se convierta en una experiencia para el visitante, haciéndole consciente de las posibilidades —y quizás también de los límites— de la arquitectura¹⁰ (Ungers, 1982, p. 63).

10 Texto original en inglés: By means of the "boxing in" of the rooms one gets the spatial perception of a continuous change from inside to outside. Going through the surrounding wall of the museum one finds oneself in the outer space of the villa; if one enters the villa, one finds oneself in the next space until one arrives finally at the innermost space, the "Filigranraum". This in-version from inside and outside, of entering one space only to be again outside another allows a conscious perception of space. This is the theme of the Architekturmuseum — letting the idea of space become an experience for the visitor making him conscious of the possibilities — and perhaps the limits as well — of architecture (Ungers, 1982, p. 63).



Museo Alemán de Arquitectura
(Fotografías del autor, 2019)

«*La percepción espacial de un cambio continuo de adentro hacia afuera*» que señala Ungers (1982) para el *Architekturmuseum* es también una colección de cosas y acciones sucesivas como proyecto y hecho urbano interiorizado.

Un pórtico de pilares y vigas de sección cuadrada y color rojizo, evidentemente sobredimensionado se interpone entre el interior del Museo y quien decida entrar. Tras el elemento se impone la fachada del antiguo edificio burgués que conserva el museo.

Una retícula blanca de sección menor se extiende sobre todo el espacio que queda entre la villa y el pórtico cubierto de cristal, rodeando todo el edificio interno. La cafetería y tienda ocupan el espacio frente a la calle que se distancia debido al espesor del corredor, el espacio es parecido a un patio cubierto, un afuera, que funciona como interior, es el vestíbulo del museo, los muebles y la programación contrastan con su condición exterior.

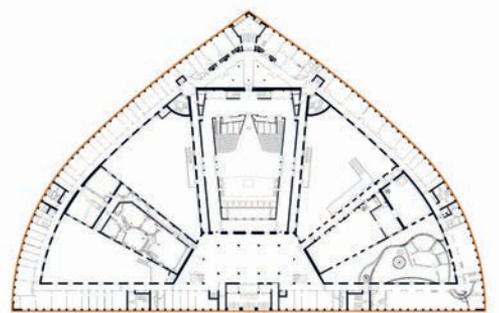
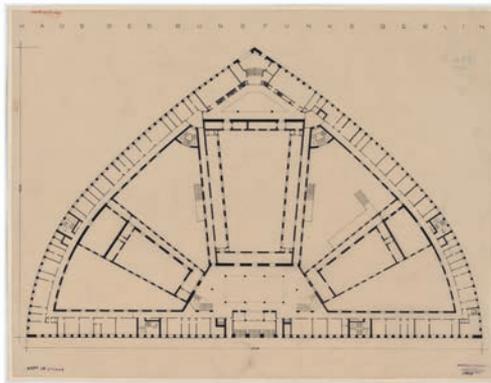
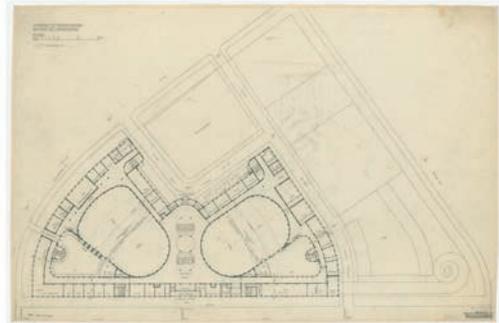
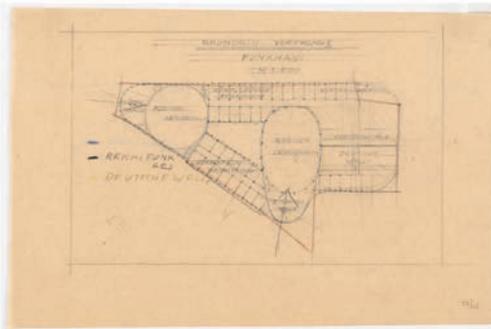
Para encontrar la entrada a la villa se debe recorrer el espacio de la retícula superior, rodeando la antigua casa, la sección se comprime por los costados y se recorre muy cerca del muro perimetral y la villa. En la parte posterior rodea un segundo edificio proyectado por Ungers, un umbráculo que contiene un patio a cielo abierto y un árbol en el centro. El pórtico se repite al final del sitio, ahora como patio, ocupando toda la extensión. Los elementos ocupan todo el terreno y se pueden inventariar de la siguiente manera: corredor exterior, patio cubierto, villa preexistente, casa de vidrio, patio central, árbol central, umbráculo, corredor trasero, árboles y tierra.

Entrando en la antigua villa se encontrará el visitante, en la primera planta, con un anfiteatro excavado y descubrirá la preexistencia vaciada de contenido, escaleras, ascensor y algunos servicios ocupan los extremos de la planta, engrosando el muro. Cuatro columnas interrumpen el espacio central, y se sabe, soportan la arquitectura que contiene la villa, la casa dentro de la casa, y atraviesa todas las plantas hasta culminar en un espacio central con cubierta a dos aguas, puertas y ventanas en el centro de la última planta, donde termina el juego de Ungers, en un espacio nuclear cerrado, contrario al patio con el árbol en el otro edificio que contiene el museo. La casa contenida desde la segunda planta atraviesa verticalmente todo el edificio cuyas plantas se alejan de los bordes, el vacío que la rodea permite entender el edificio contenido en toda la altura, unos puentes comunican con las habitaciones centrales en cada planta. Relativizando la condición interior de la villa.

La experiencia umbral es menor a la propuesta conceptual, quizás el valor de los límites, la extrema abstracción de la retícula y el blanco dominante no aseguran el contraste necesario para entender perceptualmente la sucesiva entrada y salida mientras se atraviesa la cosa contenida.

ACCIONES SUCESIVAS

Las acciones sucesivas en el *Architekturmuseum* de Ungers son definidas en el proyecto y se pueden descomponer en dos operaciones. Primero la



Haus Des Rundfunks, Hans Poelzig
(Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin)

construcción del marco alrededor de la preexistencia vaciada, y, segundo, la incorporación de los dos nuevos elementos: el edificio (invernadero) contiguo y el bloque contenido en el centro de la antigua villa. En el proyecto de Hans Poelzig para la *Haus des Rundfunks* de Berlín se puede realizar un análisis similar ampliando el margen de estudio, incluyendo el proceso del proyecto desde las propuestas preliminares a la última *ampliación* posterior al proyecto de Poelzig, observada en el levantamiento del edificio con motivo de la rehabilitación de sus fachadas y ampliación de las oficinas en el 2010.

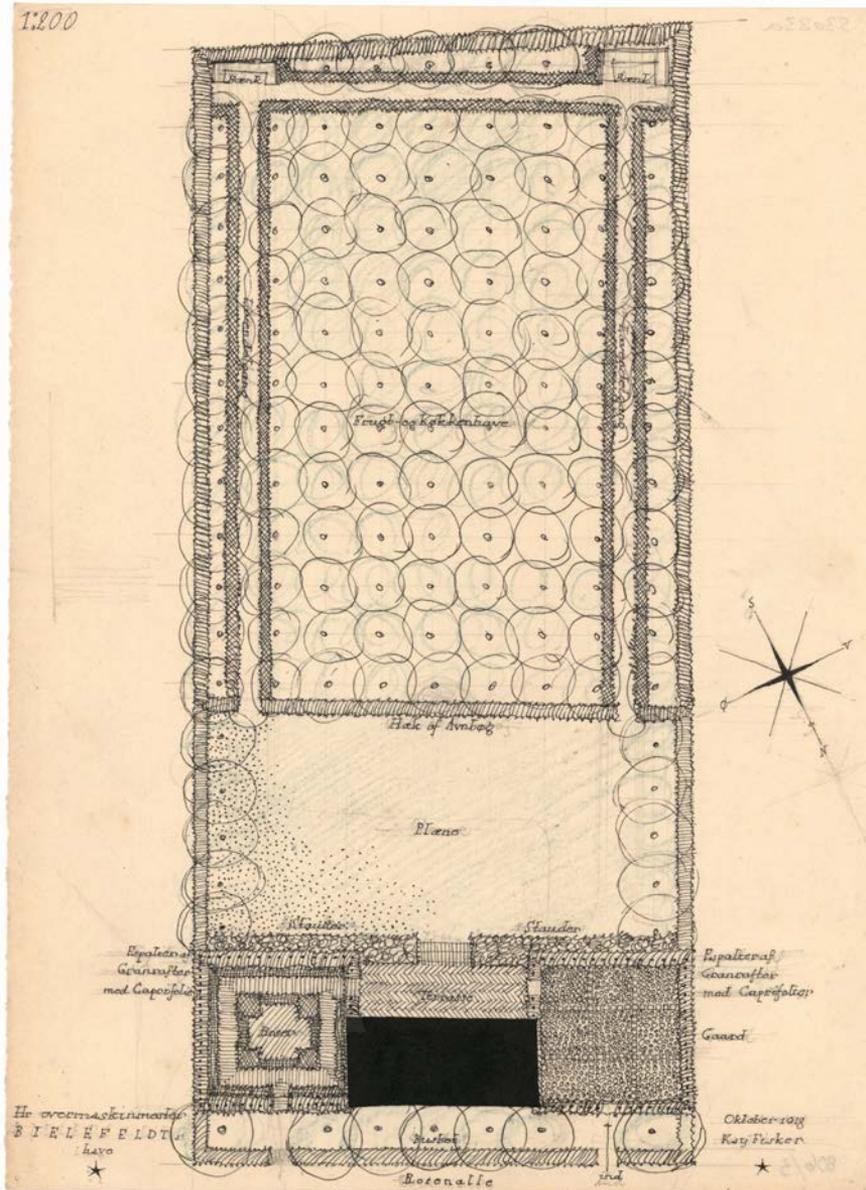
1. En una de las plantas del estudio preliminar ya aparecen las barras de habitaciones con dos crujeas y pasillo central, en una disposición apretada entre las dos salas de conciertos que se acomodan en la manzana triangular, con indiferencia a los espacios exteriores.

2. En la propuesta presentada al concurso para la *Haus des Rundfunks* de Berlín Hans Poelzig gana con un edificio sin la forma cerrada y estabilizada que proyectará en una de las versiones posteriores y en el proyecto definitivo. El perímetro de oficinas encierra dos salas de conciertos acomodándose a la forma que definen las habitaciones interiores, y configurando en la parte posterior del edificio los dos lados de una plaza cuadrada que se acomoda a la manzana que impone la ciudad.

3. En una etapa intermedia de desarrollo del proyecto, luego de haber ganado el concurso la planta del edificio se expande hasta los límites superiores del sitio, construyendo el marco de forma ojival con el perímetro de oficinas, tres salas se acomodan desde un espacio circular, central y contiguo a la barra principal, desde el acceso al proyecto. El espacio exterior que configuraba la plaza exterior ha sido contenido por la superficie de la nueva planta, podría ser entendida como la serie de patios o espacios entre las cosas que ocupan la forma estabilizada de la planta.

4. La plaza aparece en el proyecto finalmente construido en la *Lichtof*, el espacio circular de la planta anterior se expande ampliando la superficie y transformándose en articulador de todas las circulaciones que fluyen entre las salas, como calles entre las cosas de la ciudad dentro del marco construido, de los muros de la ciudad que protegen acústicamente las salas de música, transformándose en un edificio que contiene una ciudad de la música.

5. El levantamiento realizado con motivo de la rehabilitación de las fachadas del edificio por la oficina berlinesa *Braunlin Kolb* se observa una nueva cosa dentro del edificio, más que una simple ampliación, un nuevo edificio con forma de riñón, extraña a la estructura formal del proyecto de Poelzig, se acomodó en la esquina inferior izquierda ocupando uno de los patios, de la misma manera que fueron apareciendo las casas dentro del anfiteatro de Arles, como hecho urbano contenido.



Hus for overmaskinmester Bielefeldt, Kay Fisker, 1919-1923
(Danmarks Kunstbibliotek)

JARDINES Y MAPAS

Hornbaekhaus, 1922-1923.
Kay Otto Fisker, G. N. Brandt

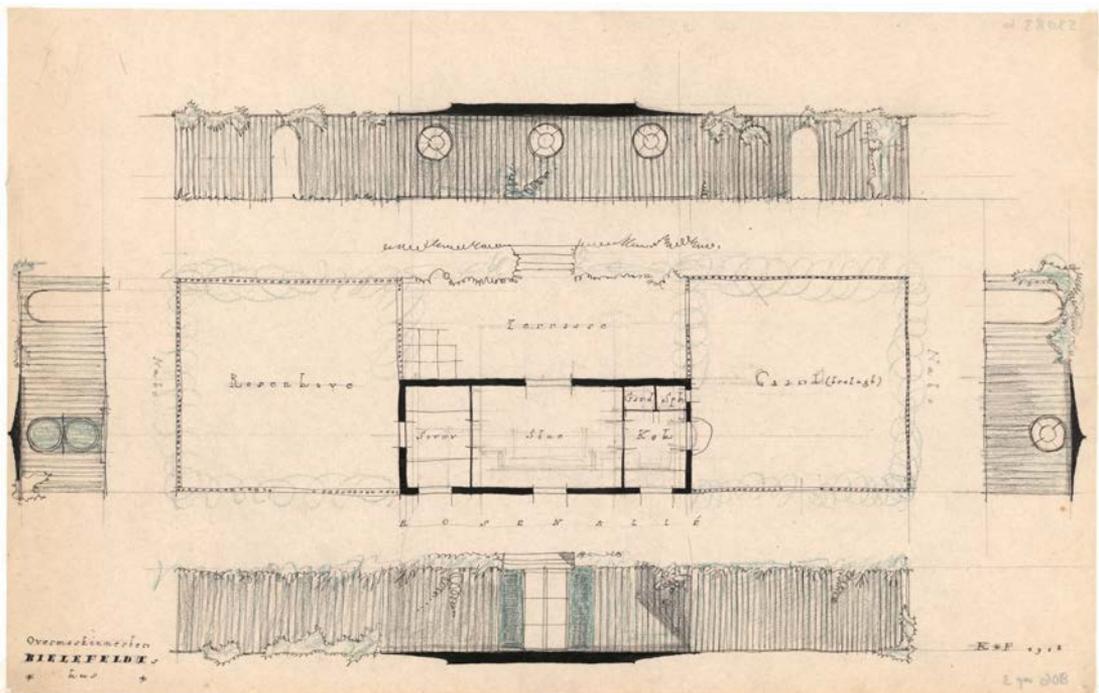
Todo mapa es una isla.
 Lo que antes era un territorio salvaje, ya es un mapa.
 Toda escritura es fragmentaria.
 Todo mapa es fragmentario.

Alberto Blanco, 2018.

Entre 1918 y 1923 el arquitecto danés Kay Otto Fisker proyectó una casa de vacaciones para un ingeniero en una parcela rectangular y construyó el edificio de viviendas *Hornbaekhaus* en una manzana también rectangular de Copenhague; seis años antes Henrich Tessenow proyectaba una casa familiar aislada de dos niveles y cubierta a dos aguas dentro de una parcela rodeada de huertos y jardines representados con dibujos y nombres de especies vegetales sobre superficies de sembrado, apartada del terreno exterior por un cerco muy bajo de listones de madera; y doce años después Le Corbusier trazará a pluma el famoso dibujo de la *Villa Radiuse* en una de sus conferencias donde los edificios cruciformes asoman, al igual que la casa de Tessenow, rodeados de jardines y vegetación. A pesar de las características opuestas de ambas propuestas, comparten la relación discontinua de la construcción como pabellón y la vegetación de los jardines y huertos dentro de la parcela. Ilustraciones que refieren a la *Ciudad Jardín* y a la *Villa antiurbana* europea de los años veinte, mostrando una tendencia, y se puede afirmar que los árboles, jardines y huertos están sembrados en el exterior de ambas arquitecturas.

Cronológicamente entre ambas propuestas, Kay Fisker proyectó la casa para el ingeniero jefe Bielefeldt en la calle *Rosen Allé de Hareskovby*, un suburbio de Copenhague, y el edificio de vivienda colectiva *Hornbaekhaus* en la calle *Ågade* de la misma ciudad. En ambos proyectos la pieza construida y los jardines forman una unidad indivisible con los límites de la parcela; ya sea, dentro de las paredes vegetales laterales de la casa o del perímetro de habitaciones que envuelve la manzana del edificio de viviendas donde el jardín de la ciudad queda contenido, en el interior, tras el extenso muro de ladrillo que rodea el singular fragmento de la ciudad.

Una pared rectangular de vegetación sembrada define el perímetro de la casa, principalmente de madreselva. La parcela se divide transversalmente de extremo a extremo en cuatro áreas concatendadas —nunca en línea recta— en distintas axialidades: la primera contiene una serie de arbustos muy cerca de la calle; la segunda, los jardines más pequeños y habitaciones para dormir bajo la única superficie techada del proyecto; la tercera, un área abierta de césped; y finalmente un gran jardín de paseo entre árboles que rematan en dos mesas de



*Hus for overmaskinmester Bielefeldt, Kay Fisker, 1918-1923
(Dibujo de Kay Fisker, 1918; Danmarks Kunstbibliotek)*

trabajo similares a los *estivadium* de los antiguos jardines romanos al fondo de la parcela. Con los diversos elementos y acciones grafiados sobre los elementos dibujados en los planos del proyecto de Kay Fisker se puede construir el siguiente inventario: Enrejado de vigas de abeto con madreSelva / césped / jardín / seto de carpe / jardín de rosas / callejón de rosas / arbusto / mesa de trabajo / fruta y huerta / caminata de cama baja / sala de jardín / cama / dormir¹¹.

El área construida de la casa se extiende hasta ambos lados de la parcela con una fachada continua de madera de abeto puesta verticalmente, la misma para las habitaciones cerradas como para las abiertas. Mientras la planta trepadora, se observa en los dibujos de Fisker asomándose sobre los dos lados del recinto, mezclándose con él; un techo de mínimo espesor, casi plano, descansa sobre la parte central del muro, que es el elemento que destaca el proyecto. Cuestión alejada de la tradición nórdica de pronunciados techos y más cercana a la mediterránea de muros y recintos como elementos principales en la configuración de los límites de su arquitectura.

En el muro frontal se observan tres ventanas redondas en las habitaciones cubiertas y dos puertas arqueadas, dos aberturas simétricas que provocan una experiencia laberíntica a quien decida entrar¹². Ocultos, a la izquierda el jardín de rosas y a la derecha otro jardín, que en ambos planos no especifica la especie sembrada. Los dos recintos se cierran hacia la parte posterior de la casa, escondiendo las demás áreas del jardín posterior, las dos puertas arqueadas se repiten en las paredes que se acercan al centro, dos de ellas comunican con la terraza y a su vez con el espacio abierto y cubierto de césped, y las otras dos llevan desde el jardín de rosas a la habitación para dormir y desde el otro recinto a la cocina.

La habitación central, cubierta y suelo de revestimiento cuadrículado, ha sido designada en el plano de Fisker con cierta ambigüedad como «Havestue» o sala de jardín. Es como si todo el proyecto estuviera siendo pensado como un jardín con lugares para actividades domésticas, más que como una casa con un jardín.

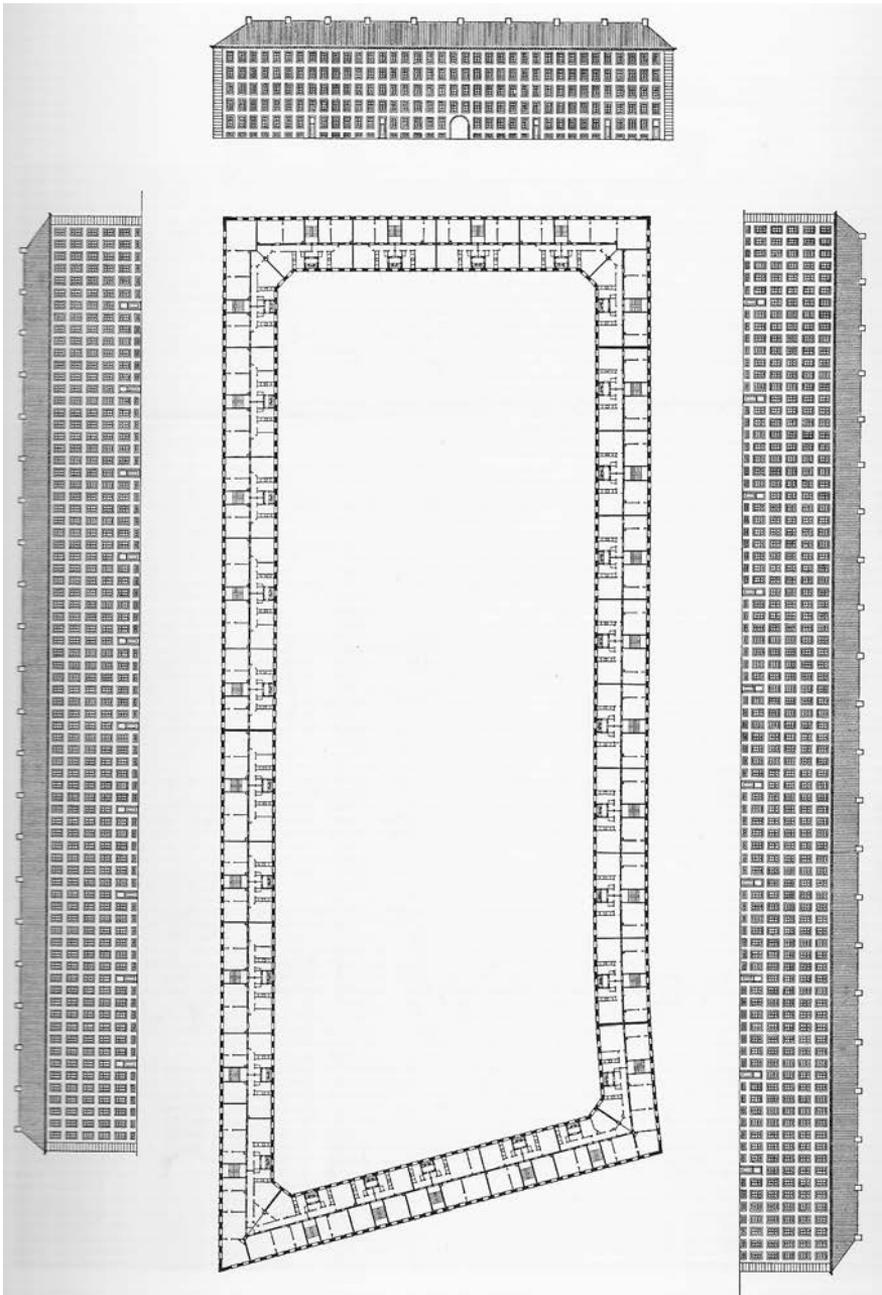
La lámina de la *Hornbaekhaus* contiene la planta tipo de habitaciones y tres de los cuatro alzados de la fachada exterior del edificio de vivienda colectiva, diseñado y construido por Kay Fisker en los mismos años en que está fechado el diseño de la casa del ingeniero Bielefeldt. En distintas escalas, casi opuestas, el tema se repite: el habitar doméstico en relación con el jardín como espacio cerrado, interior y oculto tras los muros opacos que levanta el proyecto.

A simple vista se observa el orden y la repetición de los elementos que componen las fachadas, y también las unidades de vivienda en la planta, las que se repinten una al lado de la otra hasta completar toda la línea de calle que dibuja la manzana, construyendo el muro del proyecto con las mismas habitaciones.

En la arquitectura de Fisker la búsqueda del orden y la repetición tiene dos interpretaciones: el lado clasicista del arquitecto y la voluntad de proyectar,

11 Texto original en danés: Espatieraf granraftor med caprifolie / Plæne / Gaard / Hæk af Avnbøg / Rosenhave / Rosenalle / Busket / Bænk / Frugt-og Køkkenhave / Lavebdegang / Havestue / Seng / Sove.

12 Similar a la experiencia observada en el Museo de Faaborg.



*Hornbackhaus, Kay Fisker, 1922-1923
(Danmarks Kunstbibliotek)*

en la ciudad, una arquitectura anónima sin destacar, «*tenemos una distinción arquitectónica que debemos proteger, pero no debemos obsesionarnos con nosotros mismos*»¹³ (Fisker [1964] citado en Søberg, 2018, p. 417). Cuestión que también ha servido para cuestionar el lado funcionalista del arquitecto que acuñó, treinta años después de *Hornbækhaus*, el término «*tradición funcional*»¹⁴.

Si se recorre con la mirada los tres alzados, entre la repetición sistemática de la misma ventana, destacan una serie de puertas rectangulares que devienen de la misma modulación de la ventana, los marcos se extienden verticalmente hasta alcanzar el suelo, para colocar, en vez de la ventana, las enormes puertas que permiten acceder desde la calle a dos unidades de vivienda por planta, una a cada lado.

Una puerta distinta se observa en el alzado superior, que corresponde al de la calle *Hornbækgade*. El elemento ocupa dos módulos de la composición, su tamaño y forma arqueada contrasta con las demás, la perforación atraviesa todo el espesor de las viviendas y finalmente será construida cuadrada. Es una de las dos puertas del recinto. Al otro lado del espesor del muro de habitaciones, el paisaje interior construido por los jardines del arquitecto paisajista Gudmund Nyeland Brandt contenidos por las cuatro fachadas internas del proyecto de Fisker que repiten la misma modulación del exterior con idénticas ventanas y puertas, estas últimas, en el interior comunican a dos viviendas por planta, con la cocina. Dentro del patio, el muro de la fachada es de ladrillo amarillo, más económico que el rojo de las fachadas exteriores.

La doble fachada del edificio deviene del interés de Fisker por el patio interior y la exigencia normativa de la ciudad que no permitía privilegiar esa disposición, aun cuando el patio fuera mucho más acogedor que la calle en los edificios proyectados por Fisker (Rasmussen, 1928).

Tras la entrada al patio desde la calle, por la planta baja, cuyo espesor es el del bloque completo, se descubre el interior-exterior de Fisker y G. N. Brandt: el jardín y el muro de la ciudad como paisaje.

La ambición que se observa en la pequeña casa con las plantas trepando por las paredes de los recintos es construida de manera superlativa en el interior del edificio de viviendas. Mientras en el plano de la casa todo el jardín está claramente detallado, en cuanto a la disposición de las superficies y las especies de sembrado, en el plano del edificio el interior no construido está vacío¹⁵, en blanco y en suspenso, como el célebre mapa del océano de Lewis Carroll. El plano del proyecto de Fisker sugiere cierto accidentalismo, sin siquiera insinuar el contenido del recinto, de muro de la ciudad.

13 Texto original en inglés: The ethics of functionalism dictates that no form is anything in itself. Form only acquires meaning due to the function it adheres to. We should still fight for this ethics (Fisker [1964] citado en Søberg, 2018, p. 417).

14 El término usado por Fisker en el artículo de 1950 "Den funktionelle tradition: Indtryk af amerikansk arkitektur".

15 Algo muy distinto al proyecto de Ungers y Poelzig, el trozo de exterior que contiene el edificio de Fisker, es el de las especies sembradas, de jardines y parques que son valoradas mientras se recorren algunas ciudades.



Hornbækhus, Kay Fisker, 1922-1923
(Fotografia de Lulu Salto Stephensen, 1984; Danmarks Havekunst II 1800-1945)

En la fotografía los árboles del perímetro definen el espacio central, cubierto de césped, del jardín proyectado por arquitecto paisajista danés G. N. Brandt que la fachada del edificio termina por encerrar con el muro de ladrillos amarillos y la repetición constante de la misma ventana que se repite por el lado de la calle, las chimeneas rematan la cumbrera de la cubierta que cae de manera simétrica hacia ambos lados del edificio.

El jardín domina la escena, contrasta y mantiene una independencia con la arquitectura, se está frente a dos cosas que, aunque no se tocan, juntas, componen el paisaje de la imagen.

Siete años después de la construcción del edificio G. N. Brandt publicó en 1930 *Der kommende garten* con algunas consideraciones sobre el futuro de los jardines que ya se advertían en el jardín de *Hornbækgade*.

El jardín que se avecina será sin duda un contrapeso a la "piedra, madera y hierro" de la ciudad moderna. El futuro habitante de la ciudad, por una cierta angustia del alma, exigirá que el jardín sea todo verde¹⁶ (Brandt, 1930, p. 162).

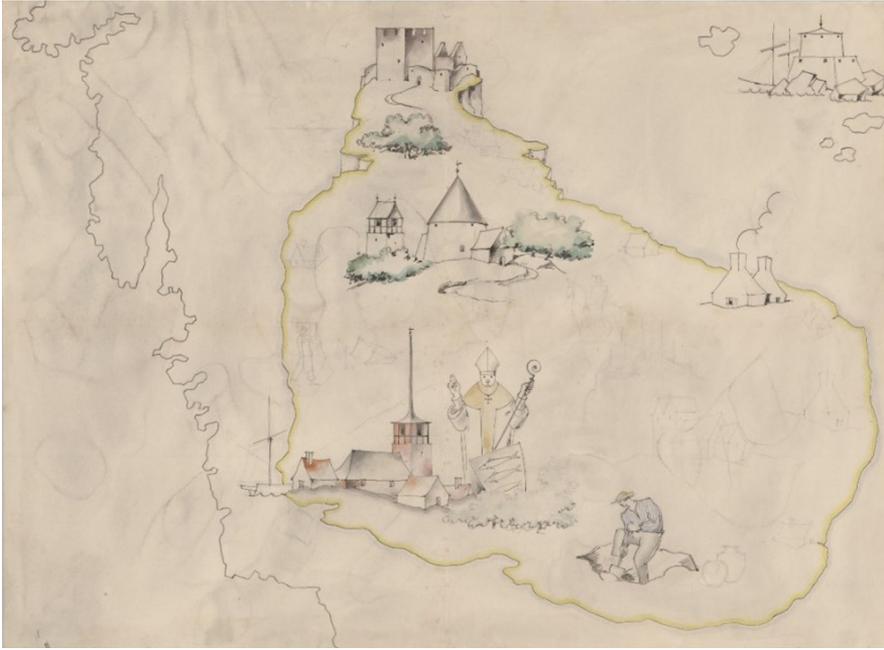
El espacio «*grün verlangen*» del jardín que propone G.N. Brandt para el futuro, como contrapeso a la vida en la ciudad moderna, se encuentra en el edificio de viviendas construido en Copenhague interiorizado, envuelto por el ritmo y el orden de la fachada de Kay Fisker. El jardín se organiza en una serie de anillos rectangulares, levemente distorsionado en uno de sus lados menores y concéntricos que repiten la geometría de la manzana mantenida por el edificio.

El primero, contiguo a la fachada, de superficie adoquinada y libre de vegetación y cosas que obstruyan el paso, junto a la repetición de puertas permite el acceso a las viviendas —por la cocina— y una eventual circulación rodada, como si se tratase de una calle. Un segundo anillo de parterre actúa como límite sembrado de vegetación baja entre el espacio de gravilla y el tercer anillo definido por algunos huertos privados de geometría regular.

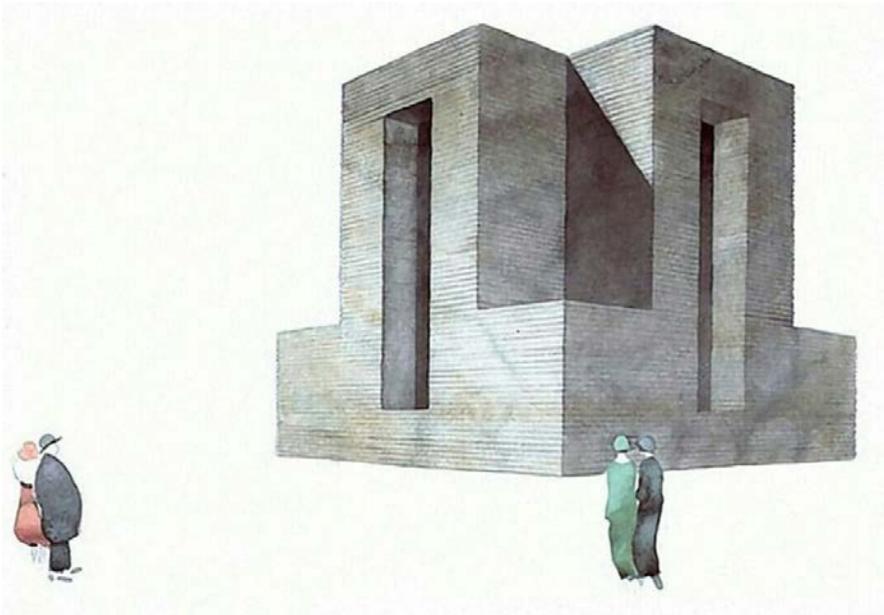
El cuarto anillo mezcla los árboles altos y setos plantados a intervalos regulares cerrando casi completamente los dos lados largos del polígono, pequeñas discontinuidades en los setos comunican el interior del jardín la calle o primer anillo y a su vez con la puerta que conduce a las viviendas. La pared de árboles y setos permite encerrar con el jardín un espacio vacío, libre y cubierto de hiedra que forma el anillo central del jardín. Otro de los principios que G. N. Brandt proponía en el artículo publicado en 1930 en la revista alemana *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* era la construcción con distintas especies de árboles y setos del espacio vacío y encerrado «*Para que el jardín ofrezca realmente un contrapeso a la vida de la ciudad, no sólo debe ser verde, sino que también debe ofrecer un cerramiento del mundo*»¹⁷ (Brandt, 1930, p.162). La

16 Texto original: Der kommende Garten wird sicher als Gegengewicht gegen "Stein, Holz, Eisen" der modernen Großstadt gestaltet werden. Der zukünftige Stadtmensch wird aus einer gewissen Seelennot den Garten ganz grün verlangen (Brandt, 1930, p. 162).

17 Texto original: Wenn der Garten wirklich ein Gegengewicht gegen das Stadtleben bieten soll, muß er



Mapa de *Bornholm*, Kay Fisker
(*Danmarks Kunsthbibliotek*)



Danish pavilion, exposition des arts décoratifs, Paris, Kay Fisker, 1925.
(Acuarela Arne Jacobsen; *Danmarks Kunsthbibliotek*)

vegetación densa protege de la mirada curiosa de las ventanas, también disminuyen el sonido de la superficie adoquinada y del acceso a las viviendas como si se tratase de un jardín en la ciudad más que del patio de un edificio.

El cerramiento sembrado del jardín es envuelto por el muro continuo del edificio en un efecto totalizador.

El espacio central se divide en tres partes, por árboles y arbustos sembrados en superficies delimitadas regularmente que flotan entre el espacio de hiedra junto a superficies sin césped y jardines de flores rectangulares. Fuera de él, la superficie adoquinada ocupa el espacio para recorrer el jardín sin conseguir entrar en el espacio verde central.

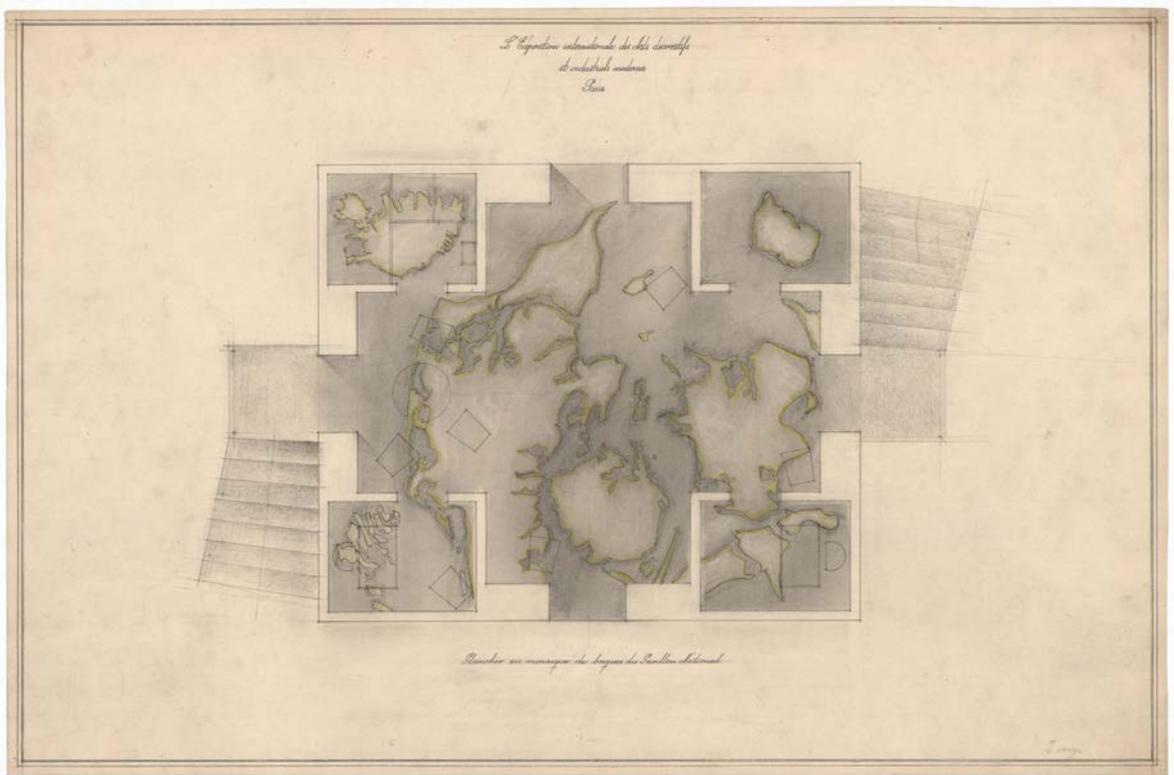
En la fotografía del interior de *Hornbaekhaus*, tomada en 1984 por Lulu Salto Stephensen, destaca el predominio espacial del anillo de los árboles por sobre los demás elementos del jardín, oculta la *calle* y los huertos al espacio central, G. N. Grant pensaba que el huerto de cocina debía diluirse o desaparecer en el jardín del futuro, en *Hornbækgade* son pequeños, cuadrados y discontinuos de las viviendas y por tanto de las cocinas y sus propietarios, todos son elementos del mismo jardín.

El mapa de la izquierda corresponde a la isla de Bornholm, territorio danés bastante descolgado de la península de Jutlandia ubicado en el mar báltico al sur de las costas suecas. Mapa realizado por Kay Fisker probablemente en los años que proyectó junto a Aage Rafn dos estaciones de ferrocarril para la isla, tras ganar el concurso en 1916.

La sencilla cartografía contiene al menos tres capas de información sobre el territorio: la primera, registra el límite geográfico del fragmento de superficie terrestre, el borde de la isla delineado en grafito y destacado en amarillo y algunos roqueríos que subvierten la representación bidimensional del mapa; la segunda capa, apenas valorizada en grafito, muestra algunas construcciones menores de la isla, arquitectura anónima con prominentes techos; y finalmente, una capa destaca cosas representativas del territorio, hitos, principalmente edificios, dibujados en axonométrica y color sobre la superficie ocre de la isla señalan una sucesión de puntos, como lugares de interés, como detenciones en un recorrido por la isla, como un viaje, que a su vez representa un paisaje, un exterior.

Las estaciones de ferrocarril proyectadas por Fisker y Rafn se inscriben en el territorio que representa el mapa como un punto de referencia, y se integran a la línea que traza el recorrido del tren, una manera de experimentar el paisaje de la isla, de atravesarlo.

El mapa representa el territorio, los elementos singulares que componen el paisaje de la isla y sugiere una línea que los une en el recorrido. Un mapa ligado al viaje del ferrocarril.



*Danish pavilion, exposition des arts décoratifs, Paris, Kay Fisker, 1925.
(Danmarks Kunstbibliotek)*

Construido con motivo de la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, el Pabellón Danés de Kay Fisker levantó una hermética caja de ladrillo y planta cruciforme —cuya simétrica es rota por el contrasentido de las escaleras exteriores del edificio— sobre el suelo horizontal junto a algunos árboles.

La hermosa acuarela de Arne Jacobsen ilustra la severidad casi impenetrable del bloque. Cuatro enormes aberturas, idénticas, de esbelta proporción rectangular, dos puertas y dos ventanas, horadan el bloque en el mayor espesor de los muros y permiten atravesarlo continuando con el recorrido por los jardines de la exposición.

En el interior vertical, la oscuridad es atenuada por la luz que se cuela por la hendidura que abren las ventanas en el espacio y la iluminación de la lámpara de Poul Henningsen en el centro, las paredes se descubren revestidas por irregulares superficies que flotan sobre el color de fondo de los muros del edificio¹⁸, los fragmentos representan a la península y las islas que componen el horizontal paisaje danés. En las fotografías que se conservan, se observa cómo la representación bidimensional de las paredes se mezcla con la verticalidad de los árboles del jardín que se ven tras la ventana. El pabellón de Fisker es en realidad un artefacto y esconde un mapa, una representación del paisaje danés.

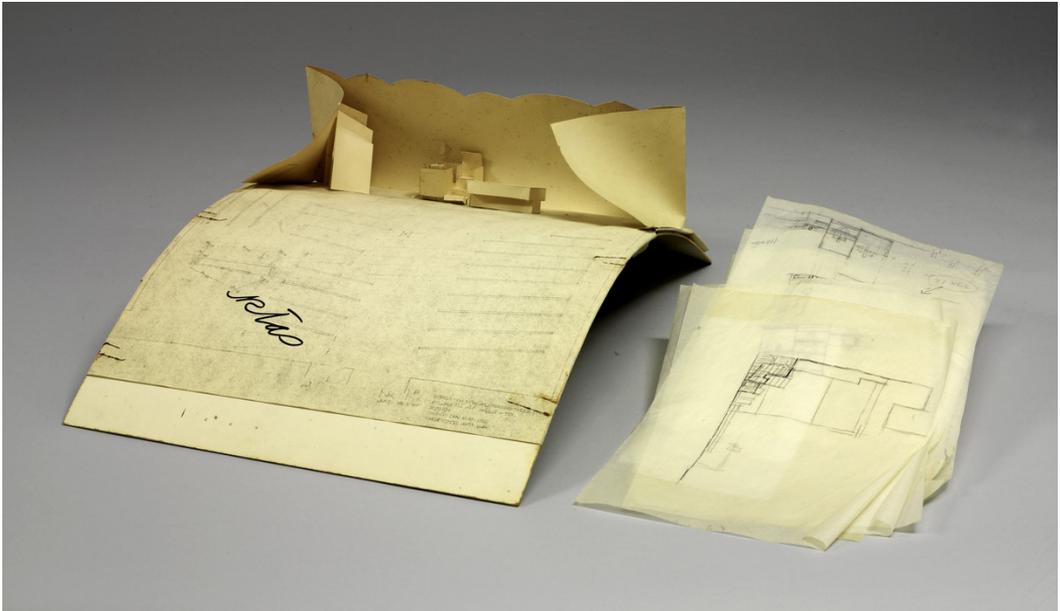
La proyección bidimensional del mapa era más clara en uno de los dibujos de planta conservados del pabellón donde la geografía danesa delineada también con amarillo y grafito se extiende como un tapiz sobre el suelo del pabellón, dentro del espesor de los muros de ladrillo graficados en blanco. La mancha gris del pavimento, líquida, rodea las superficies irregulares saliendo del bloque hasta teñir las escaleras.

Von Otto Brendel, historiador del arte alemán, publica *Stil und sachlichkeit* en 1927, un artículo sobre el trabajo de los arquitectos de la academia en Copenhague. Una senda fotografía del exterior del edificio de viviendas *Hornbækhaus* de Kay Fisker abría el texto —que también contenía fotografías del Jardín de rosas en *Hellerup* de G. N. Brandt—, junto a la impresión de acercarse en barco a la ciudad en la isla de Zelanda por mar evocada por Brendel, quien afirmaba que «*cuando finalmente se desembarca, se tiene la clara sensación de estar en una isla y en una ciudad extranjera, y se camina con curiosidad por las calles desconocidas*»¹⁹ (Brendel, 1927, p. 39).

En la esquina superior derecha de la planta del pabellón, en una de las habitaciones pequeñas, frente a la habitación que contiene Islandia, deslocalizada, puesta al lado de Alborg, el mapa de la isla de Bornholm. El cambio de escala permite dislocar las referencias geográficas de la isla, y encontrar la isla del mar báltico, parte del paisaje danés, tras la puerta. En un mapa esto es posible, también en un interior cerrado.

18 De una manera similar en la pintura mural de los Antiguos en Pompeya.

19 Texto original en alemán: Wenn man schließlich an Land geht, hat man das deutliche Empfinden, auf einer Insel und in einer fremden Stadt zu sein, und geht neugierig in die unbekanntnen Straßen (Brendel, 1927, p. 39).



*Maqueta de San Pedro en Klippan, Sigurd Lewerentz
(Fotografía de Julian Cabezas; Arkitektur- och designcentrum, ArkDes)*

SUPERFICIES ANÓMALAS

San Pedro en Klippan, 1963 - 1966.

Sigurd Lewerentz

La ciudad provoca la ilusión de que la tierra no existe.

Robert Smithson, 1968.

Todo es oscuridad, penumbra, tanto que nos vemos obligados a avanzar casi a tientas, tocando las paredes.

Luis M. Mansilla, 2002.

Una superficie estrictamente horizontal, llana, se consolida, toma posesión del espacio exterior, lo domestica geometrizando su superficie irregular en un plano perfectamente nivelado. La nueva superficie empieza y termina, muchas veces, en líneas paralelas sobre el mismo eje y separadas por las dimensiones de la nueva habitación. La primera etapa en la construcción de un interior consiste básicamente en separar del suelo natural, generalmente de tierra, la nueva superficie, ahora, aislada de los fenómenos amenazadores del exterior: de las temperaturas extremas, del agua y la humedad, de las intrusiones de algunos animales e insectos, y también de la peligrosa superficie irregular del terreno.

Sobre el suelo de tierra un nuevo material acondiciona la nueva superficie, distinto al de fuera, idealmente más cálido. Se rellenan las grietas y si existe un desnivel que no es eliminado, será debidamente salvado con peldaños de una escalera o con una rampa, cuya pendiente es aceptada en los espacios de circulación, pero no en los de permanencia.

La superficie irregular provoca la ilusión de que el edificio no existe o está inacabado, no ha sido fundado de manera correcta para soportar las cosas, muebles, actividades y desplazamientos. No ha sido separado de la superficie irregular de fuera.

Mientras fuera, por el exterior de los edificios, las irregularidades son aceptadas sin problema, forman parte del paisaje y lo animan; en el interior lo desestabilizan y se pueden considerar anomalías.

En una maqueta del proyecto de Sigurd Lewerentz para la Iglesia de San Pedro en Klippan se observa como el dibujo de la planta de la habitación principal fotocopiado sobre cartulina, ha sido fijado a una base de cartón un poco más rígido —de otra forma el soporte habría vuelto a la posición horizontal que el proyecto de Lewerentz busca subvertir— para representar y explorar la superficie anómala, los bocetos de al lado son suspendidos con alfileres. La ausencia en la maqueta de los demás muros y la cubierta relaciona la pendiente con un paisaje, quizás animado por algún túmulo funerario de la tradición nórdica.



*Riverbed 2012, intervención en el Museo de Arte Moderno Louisiana, Olafur Eliasson.
(Fotografía de Anders Sune Berg)*



*Museo de Arte Moderno Louisiana, Jørgen Bo, Vilhelm Wohlert,
(Nueva arquitectura danesa. 1968)*

Ambas fotografías han sido tomadas desde el interior del Museo de Arte Moderno Louisiana en *Humblebæk*, en las costas de *Øresund* en Dinamarca. La imagen inferior, desde uno de los tramos de la galería, a través de los cristales, muestra el terreno y algunos de los árboles que el proyecto esquivó; la fotografía superior retrata *Riverbed*, la intervención de Olafur Eliasson que llenó el interior del museo en el año 2014 con elementos orgánicos construyendo un singular paisaje.

El conjunto de edificios fue proyectado por Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert entre 1956 y 1958. Wohlert fue estudiante de Kaare Klint —con quien luego trabajaría doce años— y de Kay Fisker, quien señaló respecto al proyecto en *Louisiana* (artículo de 1958 publicado en la revista *Arkitektur*) que «*los edificios son bajos y amplios y están completamente subordinados al entorno. Son difícilmente visibles para quienes pasean por el parque. Donde emergen del verdor, parecen acentuar la vegetación*» (Fisker [1958] citado en Ferrer 2017, p. 82). La mirada sobre el proyecto que deja entrever la impresión de Fisker se sitúa en el exterior.

El interés de ambas fotografías se encuentra en el pedazo de terreno que domina gran parte de las dos composiciones y en la relación de la materia orgánica con los elementos artificiales y construidos del edificio. En la fotografía superior se observa la vegetación desde la estrecha galería que estructura y recorre todo el proyecto, con tramos opacos junto a las salas de exposición, cómo el de la imagen, y otros transparentes a ambos lados, con la vegetación a izquierda y derecha que según Wohlert: «*aportaba una cualidad especial al parque ya que incorporaba el paseo a través del parque al enriquecimiento de los visitantes del museo*» (Wohlert [2007] citado en Ferrer, 2017, p.79).

Wohlert afirmaba haber tenido mucho cuidado con los árboles, cortando muy pocos. Uno ocupa el centro de la imagen con el suelo vegetal que se prolonga hasta más allá del borde derecho de la fotografía. A la izquierda de la fotografía, suficiente para entender su estrecha dimensión y la relación con el exterior se asoma sólo una parte del corredor, su plano superior de entablado de madera y el revestimiento del suelo, paralelos y nivelados, se extienden un poco más allá del límite que definen los perfiles de acero, el cristal y sus reflejos. quedando dentro y fuera.

Mientras el fragmento del parque que muestra la imagen está fuera, en el exterior, en la otra fotografía, con la intervención de Eliasson, la tierra se estrella con las paredes blancas del edificio llenando la parte baja de su espacio interior, cambiando el valor y la geometría de la superficie del límite inferior.

Una delgada grieta en el terreno conduce un pequeño curso de agua que atraviesa el edificio incorporando la sonoridad del paisaje trasplantado. Los visitantes que se desplazan sobre la superficie anómala se mueven a tientas sin despegar la vista del suelo para no tropezar con alguna de las piedras de canto rodado que colman la superficie, escuchando el sonido de la compresión de su peso sobre las piedras. En la deformación, el efecto pintoresco del paisaje que rescata Robert Smithson en el texto de 1973 sobre Frederick Law Olmsted citando a Uvedale Price, uno de los creadores de la teoría pintoresca.



Exterior Iglesia de Grundtvig
(Fotografía del autor, 2019)



Interior Iglesia de Grundtvig
(Fotografía del autor, 2019)

La ladera de una colina de un terso color verde que ha sido golpeada por un torrente, podría, al principio, ser considerada deforme, y, bajo el mismo principio, aunque no bajo la misma impresión, como una cuchillada en un animal vivo. Cuando la crudeza de semejante cuchillada en la tierra se suaviza y es, en parte, encubierta y adornada por el efecto del tiempo y el progreso de la vegetación, la deformidad, por este proceso habitual, se convierte en algo pintoresco, y lo mismo sucede con las canteras, las graveras, etcétera: al principio son deformidades y, en su estado más pintoresco, son a menudo consideradas como tales por un experto en nivelación (Price [1810] citado en Smithson, 1973, p. 173).

La instalación que proyectaba el lecho del río en las habitaciones es temporal, cuando finalice, la tierra, piedras y el curso de agua con su sonido serán retirados. La superficie plana y nivelada del suelo volverá a dominar la escena, quedarán las imágenes y archivos audiovisuales y la experiencia de los visitantes que recorrieron el paseo propuesto por Olafur Eliasson.

El interior se puede relacionar con las grandes habitaciones destinadas a los deportes ecuestres —las cuales precisan suelo de tierra— para interiorizar la equitación, cubriéndola y engalanándola. Destaca la Escuela de Equitación de Viena de Johann Fischer von Erlach, justamente por el cuidado tratamiento de los límites del interior, solemnidad parecida al de los grandes vestíbulos europeos. Enormes lámparas colgantes contrastan con el suelo de tierra que iluminan.

El contraste relativiza la experiencia y permite usar el interior, no sin antes revestir el suelo de la tierra, para realizar fastuosas fiestas y banquetes. La ambigüedad de la experiencia interior es provocada por el contraste entre el material que cubre el suelo del edificio²⁰ y el valor de los límites que cierran la estancia, también con los objetos que contiene. De la contradicción deviene su condición interior-exterior.

De manera inversa, el suelo, las paredes, las columnas y cubierta que sostienen, son en la Iglesia de Grundtvig, del mismo material. El suelo no se diferencia ni contrasta con los demás elementos del interior, el espacio es completamente envuelto por el mismo ladrillo amarillo. Y la ambigüedad es dada por la continuidad del material con el suelo de la calle exterior. Antes de entrar, quien se dirija desde la plaza, caminará sobre los mismos ladrillos que descubrirá puestos en la misma posición en el suelo interior. En el espacio mono material de Jensen-Klint los límites se expanden, la repetición de los ladrillos parece de tendencia infinita, junto a la fina iluminación y la ausencia de objetos sugiere entender el interior como un paisaje.

20 La tierra ha sido traída, llena el espacio y es ajena al exterior inmediato de los edificios. Por otro lado, en la casa del poeta Shuntaro Tanikawa construida por el arquitecto japonés Kazuo Shinohara es el propio terreno exterior que queda contenido por las paredes y cubierta del edificio. La pendiente no es inventada como en la intervención de Olafur Eliasson ni una superficie plana para la equitación. La pendiente es la que continúa en el exterior de la casa.



Capilla de la Santa Cruz, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía del autor, 2019)

En la fotografía de la izquierda, el oficiante se desplaza, vestido de negro, junto a la pared del interior de la Capilla de la Santa Cruz del Cementerio Sur de Estocolmo construida por Erik Gunnar Asplund tras la desvinculación de Lewerentz del proyecto y también el fin de la amistad. La figura negra camina por el espacio que queda fuera del objeto que forma el muro bajo, las columnas jónicas y la continuidad del arquitrabe. El espacio contenido, recintado y de suelo cóncavo es interpretado como el casco de una embarcación.

El oficiante religioso soplaba las velas aún encendidas sobre el pequeño muro —que se levanta hasta más o menos un metro de altura tras las columnas rodeando todo el espacio que se hunde— apagándolas una por una, porque el último funeral del día había terminado en la capilla principal del Cementerio del Bosque. El oficiante aseguraba que el interior, que confesaba ser su favorito, era una embarcación que navegaba hacia el lugar que espera después de la vida, el pavimento hundido le daba la sensación de inestabilidad que provoca el balanceo de una embarcación en un mar de fuertes olas, como las que ilustra la pintura mural de Sven Erixson de la especie de cúpula que asoma en la proa, y que parece la trompa de una ballena cuando se recorre el edificio por fuera.

El oficiante también recordaba cómo en los meses estivales todo el cerramiento que separa el interior del gran atrio exterior se abría escondiéndose completamente en el subsuelo, dejando la que entendía como luz divina iluminar desde atrás, el interior de la capilla, desde el atrio y también desde la superficie convexa del promontorio de la Colina de los Recuerdos proyectada por Lewerentz.

La impresión del objeto contenido es potenciada por el enorme paisaje ilustrado tras el altar y sobre todo por la inestabilidad que provoca en un interior cerrado la superficie cóncava del suelo de Asplund.

Mientras la superficie cóncava del edificio de la Capilla de la Santa Cruz refiere a un exterior lejano a los fieles; la curvatura convexa del suelo de la Capilla de Ronchamp ha sido muchas veces relacionada con el emplazamiento, con la pendiente del terreno, insinuando al visitante parado sobre la cima de la montaña. Impresión que relativiza inmediatamente la condición de interior del edificio, el efecto sorprende a los visitantes y es amplificado por la curvatura del vientre de hormigón que cubre el interior liberando los puntos de contacto con los enormes muros de hormigón, como si flotara. La experiencia exterior del café encontrado en una calle de Estambul por Le Corbusier descrito en *El viaje a oriente* recuerda paradójicamente el interior cerrado de la Ermita de Ronchamp.

Todo es frescor y calma, pues unos árboles seculares enmascaran el cielo. Grandes telas grises o encarnadas, o rayadas de blanco, colgadas de los cuatro extremos con troncos de árbol, penden sus vientres a pocos metros del suelo. Sobre los círculos grises bordados de luto del irregular pavimento, danzan los ruidos de luz blanca difusa a través del follaje (Jeanneret, 1984, p. 109).

Un suelo de tierra, piedras de canto rodado, un curso de agua y su sonido, una grieta y una pendiente irregular cóncava o convexa son observadas con sospecha en interiores cerrados y por asociación de ideas se relacionan con un exterior, un edificio inacabado o destruido.

Las superficies revisadas refieren al material del suelo y su morfología, a su geometría deformada, también a los elementos que contiene o revisten las paredes y la proyección en el exterior del pavimento

Sigurd Lewerentz construyó en la ciudad sueca de Klippan, al norte de Malmö un paisaje interno contenido en los muros del espacio central de *Sankt Petri Kyrka*, iglesia consagrada en 1968. El interior de Lewerentz está profundamente influenciado por la ritualidad y simbolismo del programa religioso del edificio, sin embargo, se propone una lectura desde el observatorio de la tesis, con interés en el valor de los límites que relativizan la condición cerrada de la habitación, que deviene principalmente del tratamiento de la superficie del suelo a través del material, su colocación y la deformación del plano horizontal.

La lámina de la izquierda contiene individualizada, la planta de la superficie cuadrada de la nave central de la iglesia, sin el espesor de los muros de ladrillo que la encierra, tampoco las habitaciones contiguas. El dibujo es parecido a un mapa, una cartografía que registra las distintas direcciones en las que se colocarán los ladrillos, fuerzas vectoriales que se enfrentan entre ellas sin conseguir solaparse, cada fuerza se detiene antes de enfrentar a la otra, el mortero con pizarra molida de *Hardeberga* se acomodará entre ellas engrosándose de manera irregular entre las unidades del elemento constructivo que según restricción impuesta por Lewerentz no se podía permitir cortar ni un sólo ladrillo en la obra.

La primera capa de líneas diagonales indica la dirección general en la que serán puestos los ladrillos del suelo, inclinados unos 7 grados de las líneas del perímetro cuadrado, que junto a los pilares de acero del centro y el altar son los únicos elementos alineados ortogonalmente en el dibujo. Una viga corta de acero sobre la columna central que forman los dos pilares en dirección al altar sostiene dos vigas paralelas al perímetro que atraviesan en el sentido contrario todo el espacio que no han sido dibujadas en el plano. Un contenedor virtual perfectamente cúbico de geometría ortogonal donde las variaciones geométricas del suelo y la cubierta se perciben dentro de cierta estabilidad, estableciendo un sutil contraste.

Las líneas se acumulan en la esquina inferior de la izquierda, destaca una superficie rectangular vacía y apenas girada con relación a las líneas del perímetro, pero en la dirección contraria de las líneas generales, es una perforación, una grieta que parece provocada por el esfuerzo de deformación del suelo. La superficie convexa se levanta desde lo cóncavo, esfuerzo que termina por desgarrar la unidad del suelo.



*Suelo espacio central de San Pedro en Klippan, Sigurd Lewerentz.
(Sigurd Lewerentz, 1885-1975: The Dilemma of Classicism, 1989)*

El tiempo que transcurre entre las gotas de agua que caen cuando entramos a oscuras en la iglesia, el tiempo que tardan nuestros ojos en acostumbrarse a la luz y que no nos permite atravesar el muro con brusquedad, sino sentir que ese espacio en penumbra es iluminado por nuestros propios ojos, por nosotros mismos. Lentamente, fragmento a fragmento, aparece la capilla, como las pequeñas narraciones se suceden incomprensiblemente unas a otras en el cuento oriental, fragmentos hilados tan sólo por una textura (Moreno Mansilla, 2002, p. 105).

En la penumbra los límites de la habitación se expanden. La ausencia de marco y la colocación exterior del cristal en las pequeñas perforaciones cuadradas del muro relaciona el edificio con la ruina o el edificio inacabado.

La constante repetición del material, ladrillo de Helsingborg, que es arcilla cocida, envuelve completamente el espacio.

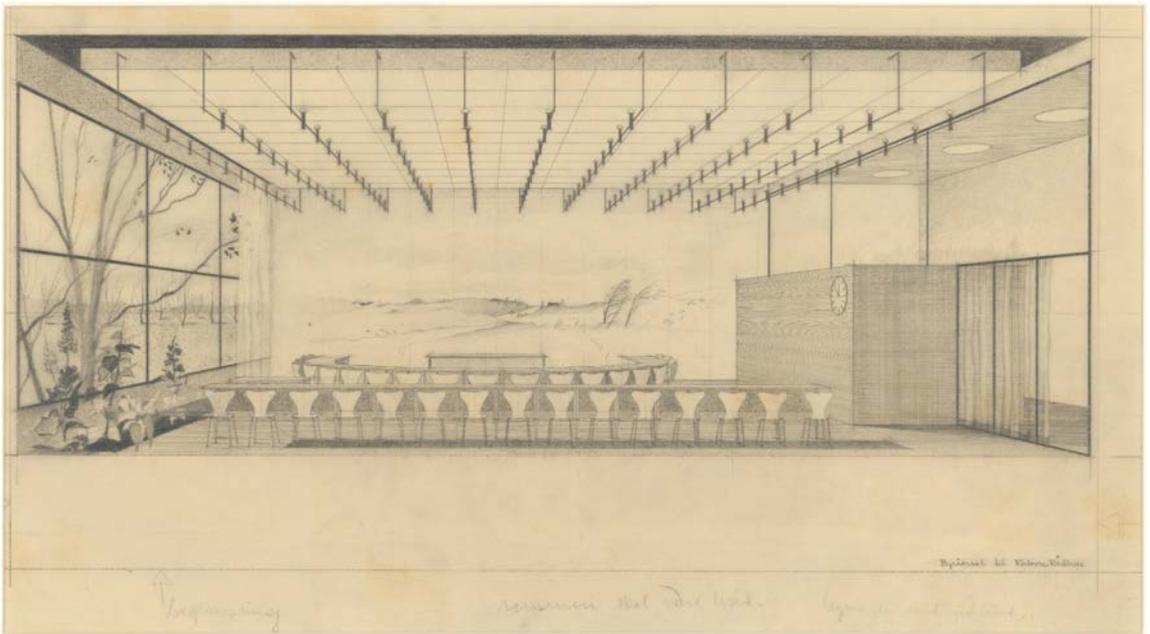
La deformación del suelo que la trayectoria de los ladrillos acusa al cambiar de dirección y la oscuridad en la que se pierde el espesor del suelo que se levanta.

El agua que gotea sobre el brillo de la concha marina suspendida en la sombra de la grieta, el tiempo cronológico como rememora Luis M. Mansilla en sus *Apuntes de viaje al interior del tiempo* y también el tiempo en el que los ojos del visitante se acostumbran a la débil iluminación y los fragmentos aparecen como cuando se mira un paisaje. El agua que fluye de la pila bautismal es similar en efecto y evocación al río que fluía en Riverbed, con el movimiento y su sonoridad.

Mientras en la iglesia de Jensen-Klint el ladrillo amarillo que construye exclusivamente todo el interior, al igual que en la iglesia de Lewerentz, reviste las veredas de la calle del conjunto que tienen más o menos el mismo ancho y profundidad que la nave central, se camina, sobre una superficie de los mismos ladrillos que luego construirán todo el interior. El suelo del interior de la iglesia de Lewerentz se extiende en una pequeña figura trapezoidal junto al muro exterior de la puerta principal.

Cuando el visitante se enfrenta al edificio de Lewerentz, el bloque de ladrillo se observa totalmente hermético entre el parque, impenetrable. Lewerentz modificó el emplazamiento propuesto por el comité en su primera visita al lugar en la primavera de 1963, en ella sugirió meter el edificio más adentro de lo previsto (Ahlin, 1987). La ausencia de profundidad en las ventanas desde el exterior y el reflejo del parque en el plano del cristal cierra completamente el interior.

Los ladrillos navegan dentro, se acomodan e individualizan, se es consciente de la unidad material de la que está hecho el paisaje interno y el efecto estético de la deformación del suelo. Incrementado por ese caminar a tientas en la oscuridad de la habitación.



Sala de reuniones del ayuntamiento de Rødovre, Arne Jacobsen.
 (Danmarks Kunstbibliotek)

PAISAJE ARTIFICIAL

Banco Nacional de Dinamarca, 1961-1978.

Arne Jacobsen

Si se imagina quitar del dibujo de la sala de reuniones del ayuntamiento de Rødovre de Arne Jacobsen los elementos que no forman parte de la estructura portante y divisoria del edificio —innecesarios para conseguir encerrar el interior del espacio circundante— quedaría simplemente una habitación con una gran ventana a la izquierda, una pared opaca al fondo, un cierre transparente del que surge una caja de un material texturizado y muestra un espacio contiguo de proporción mucho más estrecha que pareciera ser un pasillo a la derecha, y, un suelo y techo totalmente neutros y nivelados.

Sin los árboles de ramas desnudas tras la ventana; las plantas sembradas en la maceta empotrada, entre los árboles a través del cristal y la cortina recogida en el lado opuesto; las dos líneas horizontales que compone la repetición de la silla *serie 7*, diseño derivado de la silla hormiga; el paisaje dibujado con líneas también horizontales sobre el muro, que, difuminado en los bordes no esconde la continuidad con la línea del horizonte que se ve tras la ventana; y por último, el conjunto de lámparas suspendidas de sendas líneas perpendiculares al paisaje que se pierden en la pared del fondo sobre la superficie del terreno; el interior pierde ambigüedad y el paisaje desaparece.

Todos los elementos del dibujo se encuentran en el *vintergarden* del Banco Nacional de Dinamarca, un interior proyectado años más tarde por Jacobsen en una caja completamente cerrada. Lo cual no significa que el interior del banco devenga exclusivamente del proyecto para la sala de reuniones del ayuntamiento de Rødovre, si no de la tradición y de una serie de estrategias exploradas en dibujos, textiles y proyectos anteriores que se pueden rastrear indagando en los elementos que componen el paisaje en el interior del banco. La relación directa con el paisaje que se observa a través de la ventana en *Rødovre* será inexistente en el *vintergarden* del banco, sin embargo, la condición hermética intensificará aún más la búsqueda que insinúa el dibujo y el paisaje aparecerá totalmente contenido.

El *vintergarden* es un opuesto complementario al vestíbulo del banco, y quizás a todo el primer mapa de la tesis. A la tendencia vertical del universo se le opone la horizontal del paisaje, al espacio vacío el ocupado de cosas encerradas, finalmente a la manera de entender el exterior como fuerza exógena, la manera inductiva, como inventario de cosas.

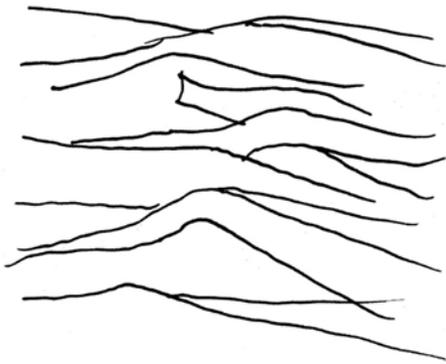
REVESTIMIENTOS Y LÍNEAS

Dos de los primeros dibujos de paisajes de Arne Jacobsen recogidos en el libro *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965* de Félix Solaguren-Beascoa (2002) realizados entre 1958 y 1965 sintetizan el paisaje danés, observado y representado



Vintergarden del Banco Nacional de Dinamarca, Arne Jacobsen.
(Archivo Dissing+Weitling)





Paisajes, Arne Jacobsen.
(*Arne Jacobsen: Dibujos 1958 y 1965, 2002*)

muchas veces por Jacobsen con distintos grados de abstracción en: acuarelas y dibujos de viaje; patrones textiles; detrás, al lado y delante de las fachadas de sus edificios, incluso, a veces ocultándolos. Por ejemplo, en la perspectiva dibujada de las viviendas Søholm, dos árboles y sus ramas negras ocupan el primer plano de la representación, o en una de las fotografías del Polideportivo de Landskrona desde el bosque, apenas se ve el edificio horizontal tras las gruesas líneas verticales de los árboles.

Se podría considerar que estos dos dibujos de paisajes, entendidos como pareja complementaria, contienen la base del proyecto de Jacobsen para los límites del contenedor de hormigón del espacio interior del banco que ilustra la fotografía. Diseñado con texturas y colores como revestimiento sobre la neutra estructura portante.

En el primer dibujo observamos una repetición en sentido vertical de líneas más o menos horizontales y entrelazadas que se pierden hacia arriba; puede ser una abstracción del paisaje que forman las distintas capas de elementos naturales —tierra, rocas, agua y montañas, incluso techos de paja— que se pierden sucesivamente en el horizonte de un paisaje de Dinamarca, como en las pinturas de paisajes y granjas tradicionales danesas de Vilhelm Hammershøi. En los dibujos menos abstractos de paisajes que le siguen en el libro se entiende figurativamente esta idea de sucesión de distintas capas horizontales de naturaleza, representadas, en este caso sin elementos que permitan definir una escala del paisaje.

En el segundo dibujo de la serie, sobre dos capas horizontales de hiedra irregular, los árboles son representados por gruesas líneas verticales negras, desde las que emergen las ramas como pequeñas líneas secundarias. La imagen ilustra un paisaje de la estación inclemente, con pocas líneas aparece la idea del clima de Dinamarca.

En la fotografía del banco se observa cómo el revestimiento de madera se extiende continuamente en tres capas, la primera reviste todo el suelo; la segunda, un muro de baja altura tras los pilares que oculta una parte de la sala; y la tercera, la pared vertical que cierra el espacio y que se pierde en la línea horizontal de luz que separa el cielo de la habitación de la superficie de madera que parece homologar el suelo con las dos paredes de la misma manera que en el primer dibujo, las capas se suman bajo el cielo.

Todos los elementos verticales que ocupan el interior aparecen como fuertes líneas de distinto espesor sobre las capas horizontales. Los perfiles que sujetan el cristal y las barras que suspenden las lámparas son negros y los pilares rectangulares están pintados de un color verde muy oscuro, que a veces se ve negro, similar efecto cromático al de Petersen en los umbrales del museo de Faaborg. Arne Jacobsen confesaba en una entrevista que la impresión de belleza en la arquitectura se lograba con las proporciones, las texturas y los colores. Sin decirlo, referenciando claramente a los tres efectos ensayados por Carl Petersen en sus textos.



Exterior casa Glade-Olsens, 1934, Arne Jacobsen.
(Archivo Disting+Weitling)



Interior casa Rutwen-Jurgensen, 1957, Arne Jacobsen.
(Room 606, 2003)

¿Qué es lo que crea la impresión de belleza en arquitectura?

En primer lugar, las proporciones. Es la proporción lo que hace que los templos griegos sean clásicos en su belleza. Son como grandes bloques en los que el aire, literalmente, está esculpido entre las columnas. Y cuando observamos un edificio, ya sea barroco, renacentista o contemporáneo, aquellos que más miramos, los que admiramos, todos están bien proporcionados. Es un asunto extremadamente crucial. En segundo lugar está la textura, el no mezclar de forma inadecuada los materiales. Y aparte vienen, por supuesto, los colores; y todo junto conforma la impresión general que el edificio produce (Solaguren-Beascoa, 1991, p. 204).

VENTANAS, VITRINAS, PATIOS Y JARDINES

En la fotografía de la casa Glade-Olsens proyectada por Jacobsen en 1934 en Ordrup, Charlottenlund, la mujer, concentrada en una tarea manual está sentada frente a la iluminación directa del sol en una banca que se ubica entre dos elementos vegetales: el de la izquierda sobrepasa el encuadre de la fotografía y está sembrado en la misma superficie vegetal de tierra sobre la que descansan las patas de la banca y los pies de la mujer; a la derecha, en la esquina del muro una ventana se proyecta considerablemente sobre el suelo de tierra del exterior, a pesar de no distinguir cortinas, la imagen no enseña nada de lo que sucede en el interior de la casa, otros elementos vegetales ocupan todo el espacio de la proyección de la ventana, llenándola. Desde fuera, las plantas aparecen atrapadas en la caja de cristal. Desde el interior, se intuye, el efecto será muy distinto.

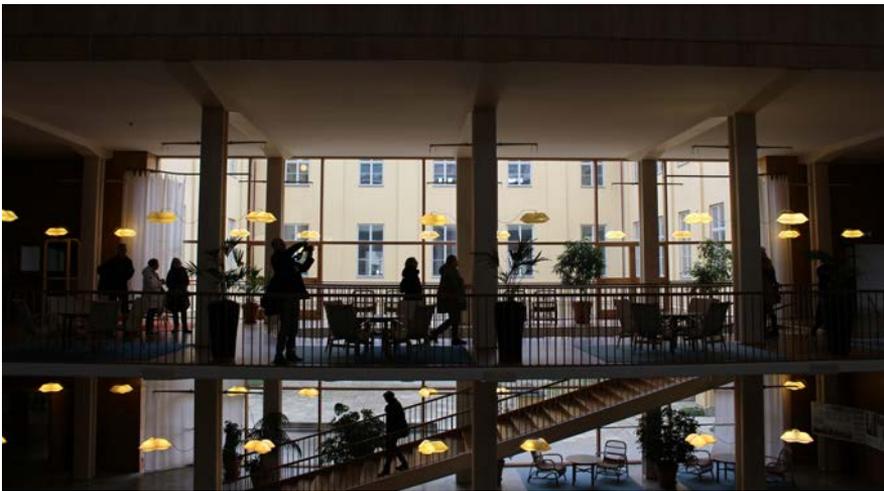
En las publicaciones de la casa Rutwen-Jurgensen —construida en *Strandvej* a unos pocos kilómetros del Teatro Bellavista en 1957— dirigidas personalmente por Arne Jacobsen se repite una fotografía del interior de la casa de Aage Strüwing (Bardí, 2013), es la del invernadero. En ella, el pequeño jardín y una escalera exterior se oponen entre el interior y el exterior, las plantas han despegado desde la maceta empotrada y cuelgan a distintas alturas para interponerse a la vista horizontal de la terraza y el mar báltico del estrecho de *Øresund*.

En los cuatro años que duró el proyecto de la casa Rutwen-Jurgensen, Jacobsen realizó paralelamente, entre otros proyectos de vivienda, el ayuntamiento de *Rødovre* y el hotel SAS, en este último las vitrinas no ocupan el límite transparente de la ventana, quedando completamente descolgadas e interiorizadas.

La ventana de doble hoja construida en las casas tradicionales del norte y centro de Europa buscaba regular la transmisión térmica entre el interior y el exterior a través de la cámara de aire, que, a la vez, cómo nuevo espacio, aunque muy estrecho (generalmente el ancho del muro), permitía la acumulación de objetos cotidianos como copas, plantas, flores y lámparas entregando un sugerente efecto tamizado a la abertura; en las casas danesas, generalmente, las cosas son puestas sobre repisas de cristal sin cambiar la estructura transparente de



Ventana de la casa Rutwen-Jurgensen, 1957, Arne Jacobsen.
(Fotografía de Aage Strüwing)



Ventana de los Tribunales de Göteborg, Erik Gunnar Asplund.
(Fotografía del autor, 2019)

la ventana ni disminuir la cantidad de iluminación que recibiría el interior sin ellas. De manera similar al dispositivo que se observa en la fotografía de la casa Rutwen-Jurgensen donde la expresión cotidiana es formalizada por Jacobsen en toda la fachada hacia el patio del volumen central de la casa. Varios objetos, la mayoría de cristal se interponen entre el exterior de la casa y el interior. El efecto contrastado del color de los objetos modifica la vista del jardín, junto a las copas y la vasija azul que domina la tensión de la foto, cuatro platos de loza ordenados y brillantes parecen avanzar hacia la izquierda.

En las tres ventanas o vitrinas domésticas la relación fluida con el exterior es obstruida, acentuando con los objetos el espesor del límite que la estructura moderna del muro-cortina quiere diluir. Esto es muy similar a lo que seguramente Jacobsen pudo ver en el espacio central del edificio de Asplund para la ampliación de los juzgados de Göteborg, el gran muro cortina que diluye el espacio con el patio y la fachada interna del antiguo edificio es también obstruido por el espesor que los objetos y la circulación confieren al límite del muro-cortina. Las personas se desplazan por las escaleras y pasillos entre plantas y muchas lámparas suspendidas a distintas alturas.

Mientras en el interior de Asplund, las plantas y lámparas se arriman a la ventana y por tanto al patio lateral y la luz reflejada en la fachada amarilla del edificio preexistente; en el jardín de invierno del banco las vitrinas, ahora convertidas en pequeños patios iluminados cenitalmente, se multiplican en un interior sin ventanas. Pero quien entre al espacio del banco después de haber estado en el interior del hall de los Tribunales de Göteborg de Asplund quedará impresionado por la similitud en la calidez primaveral de ambos interiores.

Dos lámparas diseñadas por Asplund junto a la gran abertura del techo iluminan el espacio, la más pequeña, que no aparece en la fotografía, es suspendida de una barra de acero reflectando desde la concavidad opaca en el cielo de los corredores que rodean la sala, levemente inclinada. Las otras lámparas cuelgan a distintas alturas de unos brazos sujetos a las columnas, las tres bombillas embebidas en una forma orgánica translúcida que destaca como objeto entre el interior y el exterior de la misma manera que destacan las vasijas iluminadas en la ventana de Jacobsen.

Si se comparan los interiores, el de Asplund es definitivamente más cerrado que el de la casa Rutwen-Jurgensen. El exterior tras la ventana es un recinto concluso, el patio del edificio que permite interpretar el interior-exterior en los Tribunales de Göteborg. El efecto que vemos en ambas fotografías prescindirá, en el Banco Nacional de Dinamarca, del gran patio lateral de Asplund y del jardín extendido de la casa Rutwen-Jurgensen y será confiado a las vitrinas y los elementos suspendidos dentro del interior cerrado.

Jacobsen declara en una entrevista que le gustaría dedicar sus últimos años solamente a la jardinería (Solaguren-Beascoa, 1991), confesaba pasar muchas horas en su jardín y durante toda su vida registró con pasión la geometría y los colores que observaba en la naturaleza.



Escuela de *Nyagger*, Arne Jacobsen
(*Archivo Disting+Weitling*)

Durante la época de refugiado en Suecia (1943-1945) se dedicó al diseño de tejidos y de tapizados. Las cortinas y los tapices con motivos florales eran muy populares. De niño, en la escuela de Naerum, ya ganaba algún dinero pintando flores naturales; ahora lo ganaba para el sustento diario (Jorgensen, 1997, p.10).

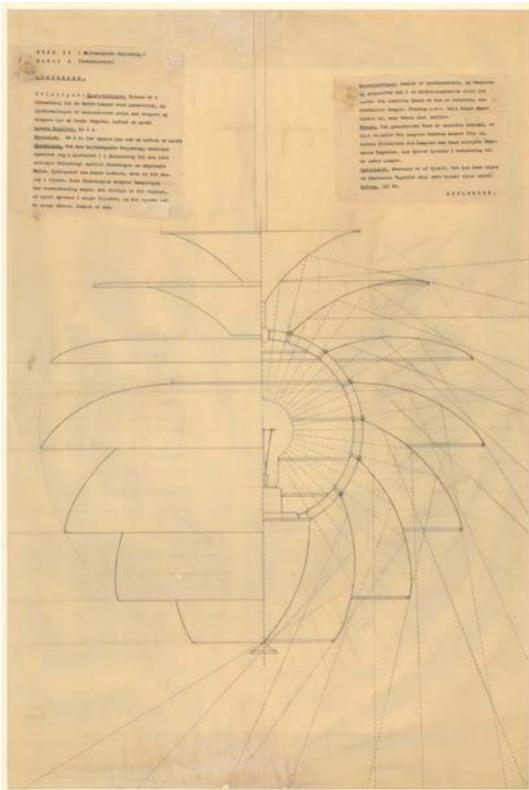
Los jardines descubiertos verticalmente del banco se distribuyen de manera discontinua por fuera del edificio y en sendos patios sobre las cubiertas, manteniendo siempre esa relación sutil de la naturaleza como artefacto, como jardín, al lado del artificio del revestimiento ortogonal, de las severas fachadas de mármol y de cristal tintado²¹. Los cuatro jardines: el de la acera posterior, el trapezoidal sobre el basamento, el recinto vertical dentro del cuerpo alto y la secuencia de árboles con los capiteles corintios, intentan contrastar con la rigidez del edificio, ya atenuada con la partición plástica de las fachadas de cristal y mármol del cuerpo superior. Quizás, no con la fuerza que exigía G. N. Brandt para el futuro de las ciudades en el artículo que escribió tras proyectar el jardín del edificio de Fisker, sino de manera mucho más mínima. Mientras se recorre el edificio, la dureza es siempre sutilmente mitigada por elementos del jardín.

Las vitrinas, en los proyectos de Jacobsen, aparecen junto al patio, en la ventana, entre el interior y el exterior de la casa Rutwen-Jurgensen; luego sobre muros opacos iluminados cenitalmente como en la escuela de Nyagger, donde las plantas aparecen como ilustradas en la pared, disectadas como en uno de los tapices que recuerda Lisbet Jorgensen, como si el exterior que se veía en la imagen de la casa se redujera dramáticamente al efecto de los objetos y la luz sobre el muro. Una imagen que puede recordar la decoración de los muros de Pompeya registrada por Georg Hilker en el *Vicoletto di Mercurio* y también los frescos de Larsen sobre el muro amarillo de Carl Petersen.

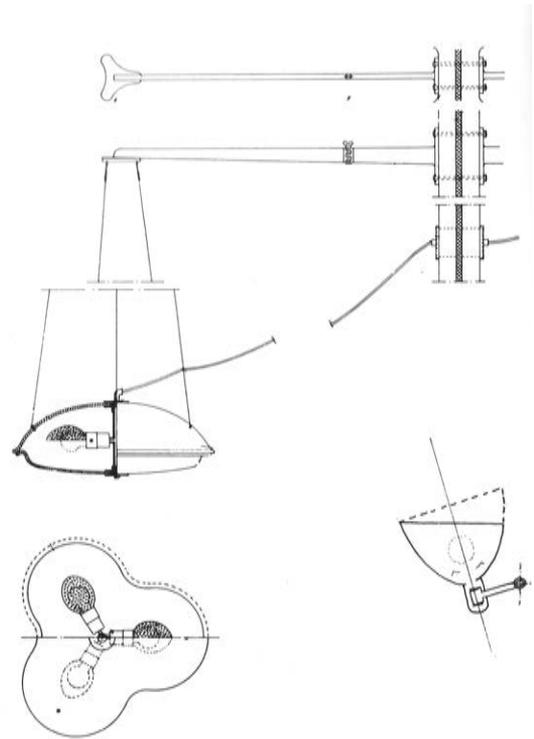
Por otro lado, en el hotel SAS las vitrinas encierran un espacio en el interior, independiente del contenedor, indiferente, proyectando un exterior dentro del interior, incluso, dos árboles crecen junto a las sillas en una de las acuarelas del proyecto. Las vitrinas del Hotel SAS configuraban una sala de espera rodeada por un singular jardín, a Jacobsen le ilusionaba la idea de que los pilotos de los vuelos fueran suspendiendo plantas y flores de todo el mundo para construir en conjunto el exotismo de la colección. La diversidad de especies como rastros de los viajeros y sus viajes irían atiborrando la vitrina, densificando el patio con el paso del tiempo como en las ventanas danesas.

En cambio, en el interior del banco, las vitrinas no separan un nuevo espacio, tampoco representan el jardín en los muros (como en la sala de fumadores), sino que, junto a otros elementos ocupan la totalidad del espacio interior. Quien recorre el espacio, esquiva los pequeños jardines de orquídeas y las oscuras columnas, también las alfombras circulares de hiedra que revisten pequeñas superficies del suelo, como en un exterior.

21 El hermético muro perimetral de mármol noruego que ocupa toda la manzana trapezoidal y el cuerpo superior de muros cortina de cristal tintado y fachadas de mármol que se asienta sobre el extremo derecho frente al canal Holmens fue revisado, junto al vestíbulo del Banco Nacional de Dinamarca, en la primera parte de la tesis.



Estudio de iluminación, Lámpara *PH Snowball*, Poul Henningsen.
(Danmarks Kunstbibliotek)



Lámpara propuesta para la Ampliación del Tribunal de Gotemburgo, 1936
(Gunnar Asplund, 2012)

PATOS, SILLAS Y RANAS

En el suelo de piedras de uno de los pequeños jardines se esconde una rana²², pequeña escultura que sorprenderá a quien visite el espacio. Podría referenciar a la decoración pompeyana, específicamente a la escultura encontrada en la *Casa Delle Nozze d'Argento*, cuyo *atrium* dibujó Hekelund, actualmente en Museo arqueológico de Nápoles. No hay registro de que Jacobsen la proyectara ahí. Lo más probable es que alguien del banco la haya puesto de manera acumulativa, como en las ventanas. En cualquier caso, Arne Jacobsen ya había puesto algunos animales bajo la luz de sus vitrinas. En el interior de la escuela Nyagger un niño mira atónito y de frente un pato embalsamado, cuatro patos habitaban la ventana de la casa Rutwen-Jurgensen y en la fotografía del interior del banco cuatro sillas «cisne» extienden los cuatro soportes de su pata central sobre el suelo vegetal de la alfombra ocupando el espacio.

LÁMPARAS, ENTRE EL INTERIOR Y EL EXTERIOR

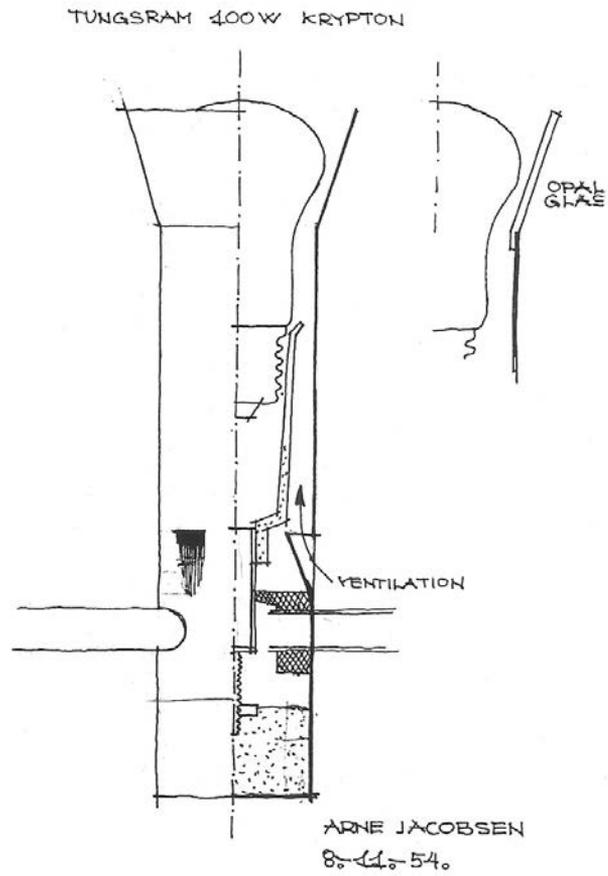
Quienes hoy visiten el interior del Banco Nacional de Dinamarca de Jacobsen verán modificado el proyecto en uno de los aspectos esenciales, ensayado en *Rødovre*. La decepción provocada por la ausencia de las lámparas y barras negras originales no reduce con su remplazo: una débil iluminación led sin el efecto cromático y contrastado perseguido por Jacobsen que se observa en la fotografía del jardín de invierno. En ella, el techo de la habitación es desmaterializado hasta dar la impresión de desaparecer por la iluminación directa de las lámparas enlazadas por varias líneas negras que destacan sobre la superficie blanca.

La luz del norte, del exterior, homogeneiza y unifica el paisaje. El arquitecto danés Poul Henningsen buscó incansablemente contrastar la debilidad de esa luz solar en el interior, con una luz artificial más cálida, más roja, como la luz que desprenden las llamas. Iluminación de interiores cuyo referente se puede rastrear hasta el exterior primitivo del fuego.

A la izquierda, la planimetría, mitad alzado mitad sección, muestra la distribución de los haces lumínicos, en la *PH Snowballe*, una de las versiones pequeñas de la lámpara realizada por Henningsen para el interior del pabellón de Kay Fisker, suspendida entre los mapas de Dinamarca «*la lámpara impresionará positivamente al ser vista desde abajo, que es como debe ser vista*» afirmaba Henningsen tras la exposición (Henningsen [1994], citado en Orden, 2010, p. 47).

Las lamas impiden que la luz emitida por la bombilla ilumine directamente el cielo de la habitación, reflejando cada haz de luz hacia abajo, sobre el espacio iluminado. Buscando con la distribución de la luz y la reflexión, evitar el deslumbramiento y manteniendo en penumbra el área sobre la lámpara. El objeto

22 Escultura vista por el autor en la visita al espacio interior del banco el 3 de marzo de 2019.



Detalle lámpara de la sala de reuniones del ayuntamiento de Rødovre, 1954.
(Arne Jacobsen, 1991)

suspendido maneja distintos grados de claros y oscuros en la curvatura de las lamas.

A la derecha, una de las lámparas diseñada en la propuesta de 1936 por Erik Gunnar Asplund para la ampliación de los Juzgados de *Göteborg*. La misma observada multiplicada y en aparente desorden en la fotografía del interior, suspendidas junto a las columnas y el patio, en el espesor de la ventana.

La pantalla traslúcida encierra completamente las tres bombillas, los haces de luz, atrapados, se distribuyen en el interior de la forma orgánica, iluminando el espacio a través de la forma de la lámpara iluminada. El objeto como fuente de luz amarilla e individual ocupa el espacio y su calidez contrasta con la luz exterior del patio, con cierto movimiento sugerido por las distintas alturas y ubicaciones. Junto a la forma también botánica de las plantas y flores habitan la ventana.

En la imagen se observa el detalle de la lámpara que se repite en la sala de reuniones del ayuntamiento de Rødovre de 1954 y que será utilizada por Jacobsen en el jardín de invierno del Banco Nacional de Dinamarca.

El dibujo de Jacobsen, como el de Asplund, muestra también parte de la estructura que las mantendrá en la posición adecuada. La manera en que deben suspenderse está concebida en el proyecto, en ningún caso obvian los demás límites del espacio que alumbrarán. Las de Asplund colgarán de brazos metálicos anclados a distintos puntos de las columnas como vasijas —según Stuart Wrede aluden a la balanza de la justicia (López-Peláez, 1997)— y las de Jacobsen desde una barra muy larga anclada al techo principalmente en sus dos extremos. Una delgada línea negra.

La otra lámpara diseñada por Asplund para el espacio central de los Tribunales de Göteborg es suspendida de manera similar a las de Jacobsen, un pequeño brazo las une a la barra blanca, quedando su volumen teórico levemente girado y desplazado a la izquierda de la barra. El efecto es usado de manera mucho más discreto por el maestro sueco en los bordes de la sala.

Las lámparas colgantes de Asplund y la de Henningsen se encienden a la vista desde abajo. La manera de ser vista según el danés. En cambio, las lámparas negras de Jacobsen están invertidas, la estructura oculta la bombilla y sus haces incidentes no son reflejados por ningún elemento de la lámpara. El interés, desde abajo, no será como objeto encendido, sino como elementos negros sobre el plano blanco que cubre la habitación.

La fuente de luz, oculta y repetida, proyecta sus haces lumínicos directamente sobre toda la superficie del techo, homogeneizando la iluminación de la habitación, unificando los elementos inventariados que la ocupan y componen el paisaje artificial. Como sucede en el exterior nórdico, el sol se oculta y la iluminación cae como un manto uniforme sobre el paisaje horizontal de Dinamarca.

Como ya se percibía en el proyecto de Rødovre, la repetición constante de las lámparas invertidas tan cerca de la superficie de reflexión parece intentar subvertir la condición interior de la habitación.

CONTRASTES

Museo de Faaborg, 1915.

Carl Petersen

Hice la noche tempestuosa, primero para explicar que el cuervo busque abrigo, y segundo por el efecto de contraste con la serenidad (material) del aposento.

Edgar Allan Poe, 1846.

El efecto buscado por Edgar Allan Poe en *The Raven*, revelado en el texto *Filosofía de la composición* publicado en la revista *Graham's Magazine* en 1846, un año después de la primera publicación del célebre poema, consiste en oponer al interior donde se desarrolla el diálogo, un exterior de clima extremo que incrementa, en comparación, la serenidad de la habitación y también pueda sostener el singular encuentro en el interior.

En el museo de Faaborg del arquitecto danés Carl Petersen se observa la operación estética inversa al hacer el interior aún más cálido y vibrante, a través de calculados efectos cromáticos con colores puros en referencia a la casa pompeyana y al museo Thorvaldsen, mientras fuera el severo clima y paisaje nórdico.

La intensidad del contraste consigue, en el interior, sustituir el exterior frío y ventoso de la pequeña localidad danesa, transportar, anulando el tempestuoso exterior mientras se recorre la secuencia de habitaciones concatenadas. Esto sucede, primero, por el contraste de la policromía clásica mediterránea escogida por Petersen para revestir el interior y la iluminación indirecta de las habitaciones; y segundo, por las pinturas de paisajes que ocupan las paredes rojas y amarillas del edificio.

Para Edgar Allan Poe la habitación es siempre serena materialmente, así como el exterior en el que Carl Petersen construye el museo es siempre riguroso, como mediador de la experiencia contrastada. La arquitectura del norte de Europa es condicionada por el clima de invierno (Taut, 2007).

Se tiene una idea del país extranjero al que se viaja, construida en gran parte por la particularidad de su clima. El escritor catalán Josep Pla (2015 [1928]) se refiere de la siguiente manera a su idea del norte en el libro de viajes *Cartas de lejos*, precisamente cuando va entrando en Escandinavia: «*la idea que nosotros tenemos del norte, de su latitud terrible, de su melancolía abrumadora, de la niebla eterna, de los vientos oscuros y traidores, parece una intuición de las tierras y del mar de Jutlandia*» (p. 169). La idea del norte de Josep Pla es una idea del tiempo atmosférico, de la *naturaleza* de Dinamarca.



Vistas del recorrido de Odense a Faaborg
(Fotografías del autor, 2019)

Las ciudades están en gran parte construidas por su clima²³, valores promedio de lluvia, sol, incluso los desastres naturales provocados por condiciones extremas como tornados y tormentas pertenecen a determinadas regiones y otras no. Como señala Olafur Eliasson las ciudades colapsan cuando fenómenos atmosféricos extraños las atacan durante demasiado tiempo «*un día frío que es normal para una ciudad podría ser fatal para otra. El tiempo atmosférico es «naturaleza» en la ciudad, y es uno de los aspectos centrales en la creación de la imagen y la vida de la ciudad*» (Eliasson, 2012, p.45).

La idea del historiador de arte Robert Rosenblum se relaciona con la de Josep Pla.

Ni las meriendas campestres ni los paseos de los impresionistas franceses podrían tener lugar en esos sacrosantos paisajes nórdicos: éstos son más bien, santuarios donde contemplar los misterios últimos de la naturaleza (Rosenblum, [1975], citado en Elger, 2007, p. 15).

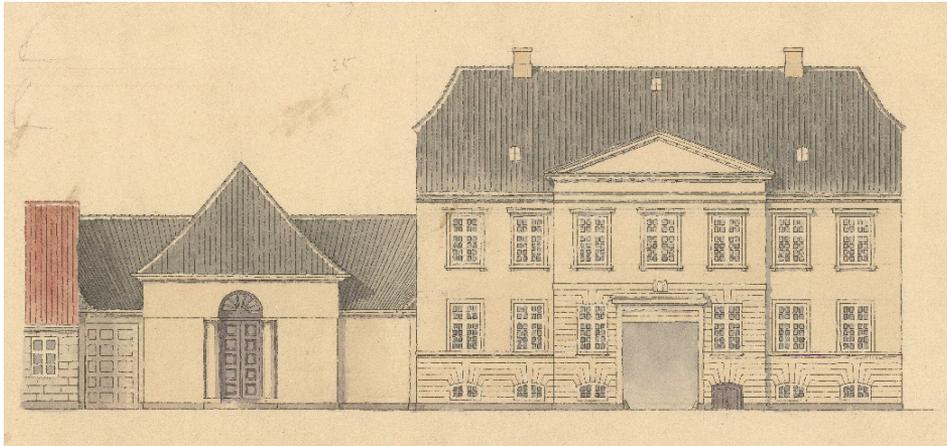
En el trayecto que recorre el bus 141 desde Odense a Faaborg los paisajes bucólicos y horizontales de la isla de *Fyn* se repiten, el tiempo cronológico del viaje permite consolidar la idea que se pueda tener del paisaje y clima de Dinamarca. El viento que no encuentra obstáculos en la horizontalidad del terreno, entre extensas praderas y tierras de cultivo, el cielo brumoso y gris cargado de partículas de agua en suspensión que caen a intervalos, la arquitectura tradicional de las granjas danesas con sus techos de paja y paredes blancas encaladas.

El tiempo (de Dinamarca) puede cambiar de una hora a otra. El sol se alterna con el tiempo nublado o lluvioso durante todo el año. En invierno puede nevar o granizar, pero la nieve rara vez permanece en el suelo durante mucho tiempo. Prácticamente siempre sopla viento, el del oeste es tan frecuente que los árboles en lugares expuestos se inclinan hacia el este indicando mejor que una brújula dónde están las esquinas de la tierra²⁴ (Faber, 1978, p. 6).

En Faaborg, antes de enfrentarse a la infranqueable fachada cóncava del museo se experimenta el clima frío, el cielo nublado y principalmente el viento oeste que acompaña casi todo el año a la pequeña localidad —con un promedio de 21,5 K/h, en los meses más ventosos de septiembre y marzo— que se muestra desolada en invierno.

23 Cuando se visita una ciudad extranjera, una de las primeras cosas que se hace es informarse del clima y en la medida de lo posible del tiempo atmosférico que encontraremos, se prepara el viaje para unas circunstancias más o menos ciertas que condicionarán la experiencia, determinando la ropa que se vestirá y la programación del itinerario. El tiempo atmosférico es el estado de la atmosfera en un momento y lugar determinado, por tanto, es más o menos imprevisible, pero sus condiciones repetidas en el tiempo —unos 30 años— terminan por caracterizar una región construyendo su clima.

24 Texto original en inglés: The weather is liable to change from one hour to the next. Sunshine alternates with overcast or rainy weather throughout the year. In the winter it may snow or hail, but the snow rarely stays on the ground for very long. There is practically always a wind blowing, the west wind so prevalent that the trees in exposed places bending eastwards tell better than a compass where are the corners of the earth (Faber, 1978, p. 6).



Fachada Museo de Faaborg, Carl Petersen.
(*Danmarks Kunsthbibliotek*)



Fachada de una propuesta no construida del Museo Thorvaldsen, M.G. Bindsbøll.
(*Danmarks Kunsthbibliotek*)

Carl Petersen recordaba en el manuscrito de su texto *Colores*²⁵ — que cerraba la trilogía compuesta por *Contrastes y Texturas*, inacabado al momento de encontrar la muerte y leído de manera póstuma por su hija Pirthe Silbert Jespersen— haber visto en 1900, durante una exposición de arte danés en el recién inaugurado ayuntamiento de Copenhague el dibujo de M.G. Bindsbøll para una de las propuestas del Museo Thorvaldsen, en la fachada de colores puros, tras los elementos verticales rojos, donde las esculturas del escultor destacan en un intenso fondo azul. Petersen pensó en el amor de los antiguos por los colores puros. Sobre la intensidad cromática del pórtico del proyecto de Bindsbøll, un frontón triangular se difumina en el color ocre del papel, como si apenas estuviera dibujado.

La fachada finalmente construida por Bindsbøll carece del azul y el color rojo fue puesto con recato, de manera consciente y puntual en la fachada donde el amarillo y el verde predominan. Mientras la intensidad de los colores en el interior del museo se mantuvo intactas²⁶, en el exterior del museo se fueron atenuando con el tiempo, la pátina terminó por someterlos al tono más apagado de la ciudad. «*A pesar de todo, yo no creo que el edificio y el friso hayan sido nunca más encantadores de lo que son ahora*» afirmaba Carl Petersen con entusiasmo.

El efecto contrastado del interior de Bindsbøll es aumentado con el tratamiento del clima a los colores del exterior, consciente del efecto, Carl Petersen proyecta la intensidad cromática de los colores puros sólo en el interior del Museo de Faaborg. El mismo rojo cinabrio y azul cobalto del dibujo de Bindsbøll se descubren indirectamente iluminados tras la fachada cóncava y cerrada del edificio.

Carl Petersen siempre dibujó la fachada del edificio con las dos arquitecturas contiguas, a derecha, la antigua casa donde el mecenas Mads Rasmussen inauguró la colección en 1910, y a izquierda, un trozo de una pequeña casa muy parecida a la mayoría de las casas de Faaborg en los años que se construyó el museo (de un nivel y techo pronunciado). En el dibujo de Petersen apenas se distinguen el techo y la puerta del tono neutro de las fachadas y el papel sobre el que se dibujó el alzado, igual que el frontón triangular en el dibujo de Bindsbøll que observó Petersen en 1900.

El proyecto se mide con ambas construcciones, por un lado, mantiene la escala de las casas de la localidad, a pesar de su concavidad muestra la «*homogeneidad y serenidad*» que Petersen apreciaba de la vieja ciudad, y conserva la diferencia escalar con la casa del mecenas, a la derecha, con la que sí se compara en la cavidad que construye el acceso. En la entrada del nuevo edificio la enorme puerta es franqueada por dos columnas dóricas de monumentalidad suficiente para compararse con la pequeña ventana de la vivienda dibujada por Petersen, contrastando en tamaño y elegancia, y también con la proporción

25 Encabeza este artículo una nota manuscrita, en danés. Al lado hay otra, más corta, de otra mano. Dicen lo siguiente. Escrito al final de su vida, no tuvo tiempo de leer él mismo este texto; fue leído por otra persona en el 50 aniversario de su nacimiento, acaecido el 27 de enero de 1924. El manuscrito original está en posesión de la Señora Pirthe Silbert Jespersen, hija de Carl Petersen (que leyó el texto).

26 En la primera parte (mapa 01) se revisó la experiencia en el museo de M.G. Bindsbøll.



Museo de Faaborg, Carl Petersen.
(Fotografía del autor, 2019)

humana que enfrente la puerta para entrar desde la calle al interior policromo. «¿Cuál es la base de nuestra sensación de monumentalidad? Sí, el secreto está en que, al percibir algo, lo comparamos, inconscientemente, con el tamaño del cuerpo humano» (Petersen, 1983 [1920], p. 47).

Actualmente la unidad que forma la cavidad arqueada, las columnas y la puerta de madera se retranquea entre dos edificios de altura mayor y la repetición de ventanas pequeñas divididas por marcos blancos sin perder la monumentalidad en la entrada.

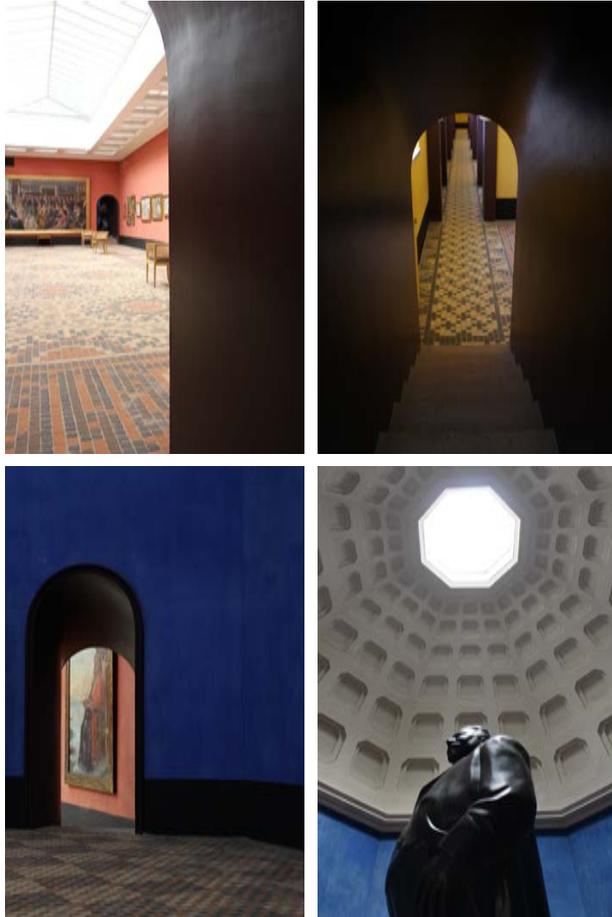
En la fachada que varias veces dibuja Carl Petersen se encuentra desarrollada en clave de proyecto la regla que define teóricamente en su texto *Contrastes* hablando de ciudades y catedrales, y la observación de la pátina en la fachada del Museo Thorvaldsen expresada en el texto *Colores*. En las dos conferencias no menciona explícitamente su proyecto, sin embargo, sus palabras refieren indefectiblemente al museo, donde la consciente operación de color y contraste aumenta dramáticamente la diferencia entre lo que hay fuera y lo que se encontrará dentro: el *otro exterior*.

DEL INTERIOR

Tras abrir la pesada puerta de madera entre las dos columnas dóricas de piedra arenisca, el vestíbulo: la recepción a la izquierda y a la derecha el acceso al apartamento de Mads Rasmussen donde se inauguró la colección en 1910 antes del proyecto de Petersen, ahora destinado a muestras temporales en una *enfilade* de habitaciones iluminadas de un color intermedio y apagado; al frente, una puerta doble de cristal muestra una habitación cuadrada de un rojo muy intenso, el pavimento está perfectamente tejido como un tapiz, construido con arcilla quemada local —un suelo de tierra de Fyn— que recuerda al del museo Thorvaldsen y también los mosaicos de las casas de Pompeya.

El interior del edificio de Carl Petersen contrasta con la monocromía débil y difuminada del afuera, de la ciudad. El color rojo cinabrio es vibrante dentro de la primera habitación, un gran zócalo negro la recorre íntegramente separando el suelo de mosaicos del color rojo puro de las paredes, como en los frescos pompeyanos del tercer estilo que tenían «un tratamiento de planos subdivididos en grandes áreas que presentan un mismo fondo (zócalo negro, zona mediana roja y zona superior blanca)» (Ravetllat i Mira, 2007, p. 10). Una moldura blanca con frontón triangular y columnas jónicas de mármol perfectamente pulidas devela la habitación siguiente: el azul cobalto de las paredes envuelve la escultura negra de Kay Nielsen también pulida, muy brillante, iluminada por el óculo en la cúpula del oscuro espacio octogonal.

Los colores puros y fuertes no estaban de moda en la época de formación de Petersen, se consideraban poco arquitectónicos y primitivos, sin embargo, él estudió en un internado con decoración pompeyana y también conocía la habitación azul cobalto de Chresten Dalsgaard, uno de sus profesores (Rasmussen, 2004, p. 181).



*Interior Museo de Faaborg, Carl Petersen.
(Fotografías del autor, 2019)*



Pinturas de la colección permanente Museo de Faaborg
 Johannes Larsen, Byggevej i april. Tårbystranden, 1901-07.
 Peter Hansen, Pløjemanden vender, 1900-02.
 Fritz Syberg, Aftenleg i Svanninge Bakker, 1900.
 Kristian Zahrtmann, Adam og Eva i Paradis, 1892.
 (Faaborg Museum)

Sobre la pared azul cobalto de la habitación cupulada que mantiene su original terminación pintada al fresco, una lisa superficie como extensión del zócalo negro construye y enmarca el umbral, la pequeña abertura apenas revela la habitación contigua; a la izquierda, se observa un segundo nicho que conduce a la misma habitación, pero por la otra esquina, la axialidad se duplica²⁷. El color de la superficie del espacio umbral dependerá, como afirma Petersen sobre la percepción de los *Colores*, de la mirada individual y la iluminación al momento de cruzar. La superficie lisa que a veces pareciera negra como el zócalo es de un color púrpura muy oscuro cómo si se obtuviera de la mezcla del rojo con el azul de las habitaciones contiguas y quizás un poco de amarillo buscando el tono más lóbrego posible.

Para superar cualquiera de los umbrales, que han quedado en la contradicción, entre el espacio cupulado octogonal y la habitación siguiente rectangular, debemos medirnos, girar y bajar entre el espesor exagerado del muro —Carl Petersen afirmaba buscar en los muros el mayor espesor que fuera posible— hasta llegar al centro del edificio, una pausa al recorrido que impone Petersen en una habitación roja de mayor tamaño —percepción aumentada por la estrechez contrastada del umbral—, exactamente tres veces la primera, inundada de luz natural blanca y uniforme que puede provocar la impresión de salir a un exterior, como si se tratase de un patio cubierto.

Sobre las paredes rojas de la gran sala cuelgan, entre algunos retratos, una serie de pinturas de paisajes de los pintores de la isla de Fyn, idílicos y horizontales, como los que se apreciaban en el trayecto que recorre el bus 141 desde Odense.

Cuando se recorren las casas de Pompeya se evidencia la sinergia entre la arquitectura y el arte que contenían: las esculturas de bronce y mármol, los frescos y mosaicos de paisajes de la campiña, batallas, comida y retratos de perros guardianes del jardín construían sus límites como obra de arte total. Esto también ocurre en el Museo de Faaborg, los valores de lo regional y lo natural, la cercana relación entre contenedor y contenido dada principalmente por el esfuerzo colectivo e incidencia de los artistas de Fyn en todo el proyecto, construcción y programación del museo. Es un museo creado no solo para los artistas, sino en conjunto con ellos. Ya en los primeros planos de la habitación de la cúpula, Kay Nielsen dibujó en el plano de Petersen la escultura de Rasmussen que ocuparía el centro del espacio, mostrando la estrecha relación entre arquitecto, artistas y mecenas en hermosa asociación, recogido en el artículo *I skøn forening*. Carl Petersens og kunstnerne, de Gry Hedin y Gertrud Hvidberg-Hansen que forma parte del libro que celebra los 100 años del museo: *I skøn forening: Faaborg Museum 1915*.

Si se observa la colección del museo, pinturas de paisajes de los principales artistas involucrados en la construcción del edificio: Larsen, Hansen, Syberg, Zahrtmann puestas en las paredes rojas de Petersen, no es difícil relacionarlas

27 Ver fotografías pág. 116-117. En el texto «experiencias umbrales» se desarrolló el tema de la impresión laberíntica de los recintos cerrados con enigmáticas puertas, presente en Faaborg y varios edificios del estudio.



Interior archivo y biblioteca Museo de Faaborg, Carl Petersen.
(Fotografía de Hélène Binet)

con la pintura mural pompeyana, los frescos que ilustraban entre otras cosas perspectivas exteriores, jardines y animales en las paredes de colores puros de las casas enfatizando la condición exterior del interior. Como seguramente lo hizo Francisco de Goya en *La Quinta del sordo* con las pinturas de paisajes que posteriormente fueron cubiertas por la serie de pinturas negras del pintor. Una búsqueda espacial más allá de los límites reales de la estancia.

Desde la gran sala roja de pinturas, una abertura central, repite el color lóbrego y se sumerge en un fondo amarillo iluminado lateralmente donde se ve una sucesión de columnas y umbrales simétricos, clara referencia el pasillo infinito del Museo Thorvaldsen, los visitantes entrando y saliendo reiteradamente de los nichos donde los colores y tamaños se alternan con el telón amarillo de fondo que provoca la ilusión de habitaciones a ambos lados, nuevamente el laberinto. Al final, a la derecha, una abertura desprendida de la axialidad, como en las casas romanas, vincula con la habitación siguiente.

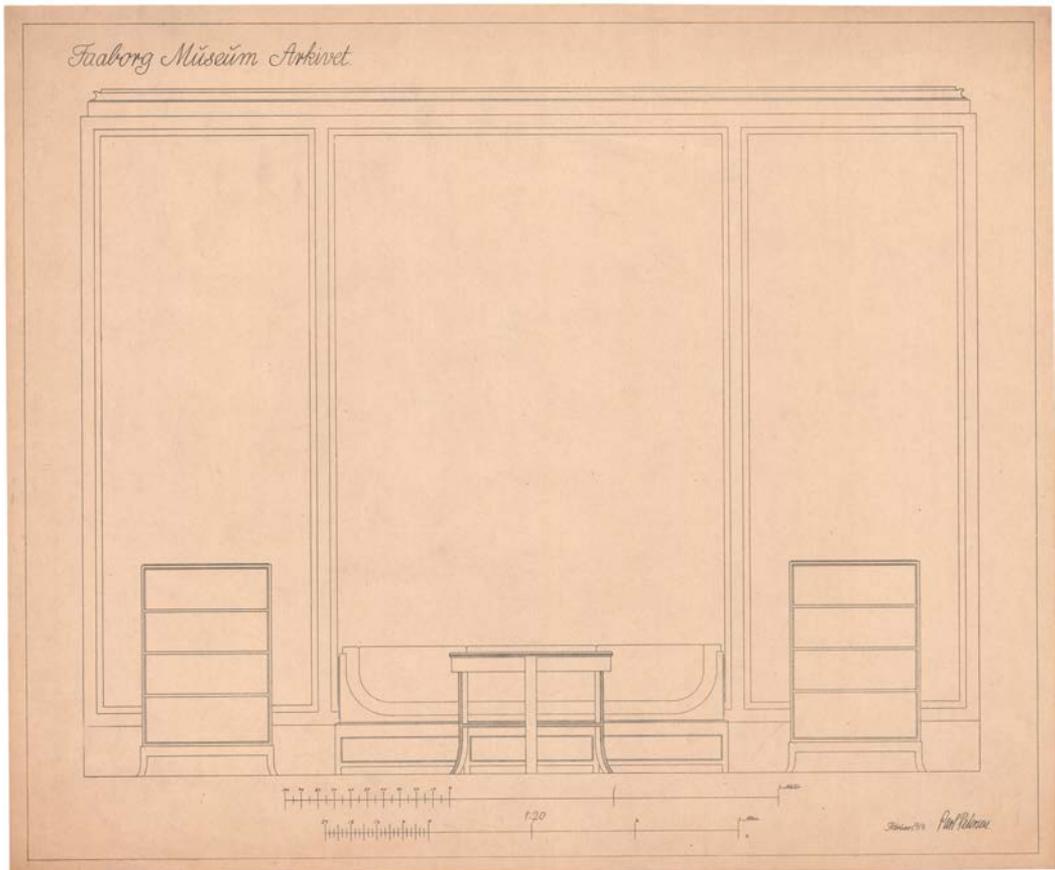
La habitación más exterior del edificio, la más cálidamente definida; los frescos del pintor Johannes Larsen muestran una naturaleza exterior en un rutilante fondo amarillo, experiencia que contrasta profundamente con el tiempo atmosférico del exterior. La orientación Este de la habitación aprovecha el sol débil de Dinamarca intensificando la calidez del color del espacio que contiene muebles de madera clara diseñados por Kare Klint, objetos de la vida doméstica-interior que cargan la habitación de ambigüedad.

Como *cosas del exterior* podemos inventariar la escenografía: rectángulos amarillos que revisten las paredes separados por unas franjas azules por donde podría colar una suave brisa; un óculo también azul, como si estuviera abierto cenitalmente, desde el que cuelga una lámpara; unas aves bellamente pintadas en las paredes, pavos reales y patos; flores y vegetación que emergen desde el suelo; pavimento de mármol gris que contrasta con el de arcilla quemada de las habitaciones que le preceden; una gran ventana de madera pintada blanca y cortinas también blancas separa el espacio de los árboles del patio.

El tiempo atmosférico de la ciudad forma parte de la experiencia de la arquitectura interior, y de manera amplificada cuando la relación es contrastada con el mundo interior de la arquitectura. Toda la escena nos hace olvidar el exterior, igual que en la galería del Museo Thorvaldsen casi olvidamos salir al patio. La condición interior de ambos museos es relativizada por el valor cromático de los límites interiores.

El interior que ilustra la hermosa fotografía de Hélène Binet se opone al clima nórdico de la isla de Fyn, de la misma manera que lo hace la tempestad a la serena habitación en la imagen poética de Edgar Allan Poe. Dentro se percibe aún más cálida, el efecto contrastado del paisaje interno representado por Larsen en la habitación de Carl Petersen permite evocar *otro exterior* característico de latitudes contrarias interiorizado en la sala de archivo del museo, sobre todo para los visitantes que provienen del clima mediterráneo.

Los tres colores puros usados por Petersen son imposibles de obtener con la mezcla de otros colores; el azul, el rojo y el amarillo no se mezclan en el edificio; revisten habitaciones completas y son separados por sendos umbrales del



Alzado interior archivo y biblioteca Museo de Faaborg, Carl Petersen.
(Danmarks Kunstbibliotek)

color lóbrego que se adapta a la mirada del visitante y a la iluminación específica en el momento de la visita al laberinto de Carl Petersen.

La pared neutra no se diferencia del papel en que ha sido finamente delineado el dibujo, con el tiempo han adquirido la misma patina. El dibujo de Carl Petersen corresponde a una de las elevaciones interiores de la misma habitación que se observaba en la fotografía; ahora sin colores; sin la textura de la madera, los libros y el pavimento; sin la iluminación Este desde su derecha; sin las coloridas aves, las plantas y árboles grafiados en su superficie, ahora sin brillo.

El dibujo representa a escala, el contendor y la silueta de los muebles que ocuparán el espacio, la proyección de una habitación simplemente interior, nada más. Es a su vez tan sugerente como la planta del edificio de Kay Fisker con el gran espacio en blanco esperando el jardín de G. N. Brandt o la primera planta general de la iglesia de Lewerentz sin información acerca del lugar que ocuparán los ladrillos sobre el suelo. La imagen enseña la posibilidad de revestir una habitación, muestra la pared en suspenso; antes de convertirse con determinadas cualidades materiales, con las cosas, con los efectos cromáticos precisos y el contraste en un interior-exterior.

EPÍLOGO

Los tres mapas, se asocian con tres modos de responder a la misma pregunta, la manera de abordar la respuesta revela, por un lado, la incapacidad de formular la complejidad del tema de manera unívoca, y la arbitrariedad que presupone cualquier intento de orden de la realidad. En las tres perspectivas particulares se dirige la mirada con aproximaciones distintas a la construcción de un interior-exterior en arquitectura. Buscando siempre el arranque de cada argumento, y, por tanto, de cada mapa, en el mundo clásico. En su conjunto, los tres mapas componen el observatorio que propone la tesis, superponiéndose en una sola cartografía, de la que decantan una serie de conclusiones explícitas en el desarrollo del texto.

La construcción del interior en la primera arquitectura imaginada por Viollet-le-Duc sugiere un exterior de clima severo, fuertes vientos y mayor necesidad de cubrición que el exterior rousseauniano de Laugier. La experiencia interior-exterior comienza fuera del edificio, con la fachada y el contexto al que se enfrenta el visitante. De manera imperativa el interior debe estar separado del exterior. Se precisa de una caja hermética y opaca que oculte el interior y se interponga entre quien lo descubrirá corregido, que ponga en cuestión —hasta olvidar— la relación fluida interior y exterior aprendida de la modernidad.

Ahora bien, conviene distinguir entre la condición interior-exterior que se construye con la relativización de la condición interior de un espacio cerrado manipulando sus límites de manera heterogénea y; por otra parte, el interior-exterior como efecto total, que está compuesto por los siguientes tres ámbitos: lo que está dentro del edificio —el interior relativo— y lo que estaba fuera, antes de entrar (el exterior y la fachada); y también por las cualidades formales del espacio “entre medio” contrastadas con el interior que finalmente se revelará ampliado.

La condición exterior en los interiores del primer mapa se construye con la geometría circular, la exagerada proporción vertical de una habitación y con ensombrecer el techo de un espacio cerrado hasta hacerlo desaparecer. Espacio infinito con tendencia vertical que queda en evidencia con la imposibilidad de la escalera/andamio de alcanzarlo. En el segundo mapa, con el revestimiento textil de la tienda, cuya versión primitiva deviene en techo y consigue modelar la cúpula en el paisaje, suspendiéndola a la construcción tectónica. Y finalmente, en el tercer mapa, coleccionando cosas y disponiéndolas dentro del armazón constructivo; también morfológicamente, deformando los límites y con el montaje escenográfico en referencia a los elementos del paisaje.

Aun así, algunas características particulares de los proyectos estudiados cruzan transversalmente los mapas estableciendo imbricadas relaciones que se revelan en la totalidad del estudio y que potencian la condición exterior de los interiores. De igual modo, la repetición de determinados aspectos de los referentes clásicos se observa de manera reiterada aumentando la contradicción

y la evocación de los lugares y valores admirados: Aage Rafn construyó en el interior del *Politigården* una repetición del atrium que Palladio proyectó en Venecia; y en el patio circular, repetirá a cielo abierto la medida de la esfera más famosa del mundo clásico: la del Panteón de Roma; cuyo símbolo también confesaba repetir Ungers: el del espacio universal. Carl Petersen, quien no viajó a Italia, estudió y repitió los colores puros que revestían las paredes de los Antiguos, que ya había repetido Bindesbøll en el museo Thorvaldsen.

Y, por otra parte, el interior-exterior como efecto total se intensifica con la alteración de cada uno de los ámbitos que lo componen hasta expresarse con mayor nitidez, percibiéndose mediante la experiencia, es decir, se concreta con alguien siendo guiado de un espacio a otro por el proyecto, descubriendo el interior como exterior.

En la dirección horizontal del desplazamiento por fuera de los edificios, no es posible descubrir las entrañas que encierran en su interior; la fachada se presenta como un límite infranqueable y la puerta es el dispositivo que configura la intersección y permitirá la secuencia especial —entre el interior y el exterior un umbral— que define el tiempo y preparará la experiencia contrastada de la arquitectura, la que se descubrirá inesperadamente exterior.

La entrada debe incrementar la impresión por oposición a los valores y la proporción del interior; y la opacidad de la puerta con el mayor espesor posible del muro ralentizar la acción. La manera de entrar debe entenderse como una manera de salir y eventualmente repetirse sucesivamente dentro del edificio. Algunos programas imponen a la entrada la transparencia, como en el vestíbulo de Jacobsen, donde la entrada es ralentizada con la geometría, escondiendo la caja de cristal con la puerta de acero y suspendiéndola en la habitación en penumbra desmesuradamente mayor.

La repetición de la fachada en el interior, a la manera barroca y, por el contrario, la contradicción de la forma y superficie interna con la fachada exterior pueden intensificar de dos maneras la condición interior-exterior: a través de la continuidad y la diferencia. Por otra parte, proyectar la entrada en el interior del edificio, además de insistir sobre la fachada interna, dilata la entrada al edificio hasta el interior.

La representación en planta y alzado del interior de los proyectos estudiados, en la mayoría de los casos resulta insuficiente para representar el valor de los límites del espacio, otorgado muchas veces por elementos que no intervienen en el armazón constructivo del edificio. Elementos que se podrían quitar manteniendo la condición interior del espacio, pero prescindiendo de la condición exterior. Esto permite pensar en la posibilidad de relativizar interiores existentes, incluso temporalmente.

Cuando una gran habitación es tratada como exterior y adecuadamente engalanada —como las calles que observó Hans Christian Andersen en su viaje

por España— puede transformarse temporalmente en un teatro y referir a la calle. Goethe también escribirá sobre las fiestas en el exterior, encontrando en las calles italianas durante su viaje, el origen de la forma del anfiteatro, sólo formado por la disposición que toma el público, buscando altura y amontonándose alrededor de la representación.

Esta condición festiva, a cielo abierto, en la calle, muy presente en la cultura mediterránea, impresionaba a los viajeros del norte de Europa absortos en los espectáculos animados por el público y las estructuras temporales bajo la bastedad del cielo mediterráneo.

El interior festivo que buscó proyectar Asplund en el Teatro Skandia tiene que ver con la ambivalencia de la calle festiva a cielo abierto y la necesidad de cubrición que exige el programa y el contexto nórdico. De igual modo Bindsbøll se refiere al interior festivo y veraniego de la Sala de Conciertos de Klampenborg; es en la fragilidad de la tienda de campaña donde todos deberían vivir en verano, pero, por otro lado, conservar las ventajas de las Salas cubiertas en invierno.

Algo de esto pudo verse en el festival de danza contemporánea organizado por el *Dansk Danseteater*, hasta el año 2016, dentro del edificio de la Jefatura de Policía de Copenhague, indiferente funcionalmente al programa del edificio y bajo el recorte circular del “estival” cielo nórdico.

Así que allí nos sentamos de nuevo con la vida en nuestras manos, esperando la decisión de los dioses del tiempo. Llegó vacilante. El cielo de la comisaría salpicó de gotas durante unos minutos. La gran pista de baile estaba empapada de agua, y pensábamos más en la vida de los bailarines que en la nuestra. Pero entonces dejó de llover, salieron los grandes estropajos y los trapos del suelo y, de repente, allí estaba Michala Petri con su flauta dulce, tocando su propia “Danza de la cadena de tonos” con dobles paradas y glissandi, un intenso placer¹ (Dirckinck-Holmfeld, 2016, s/p).

En la reseña del periodista danés Gregers Dirckinck-Holmfeld se advierte toda la imprevisibilidad del tiempo atmosférico, antes que comience la escena se impone la condición exterior en el interior de *Politigården*, antes que la detención de la lluvia y la interpretación en flauta dulce le devolvieran la condición interior de teatro al recinto vertical.

El interior-exterior está condicionado por el clima, es en la crudeza del invierno nórdico donde se manifiesta amplificado, en comparación con los ejemplos romanos de menor contraste con el exterior que los rodea. El contraste en la arquitectura interior permite recordar otros mundos, habitar

1 Texto original en danés: Så sad vi igen der med livet i hænderne og ventede på vejrgudernes beslutning. Den kom tøvende. Himlen over Politigården dryssede nogle minutter med dråber. Det store dansegulv perlede af vand, og det var mere dansernes liv, vi tænkte på, end vores eget. Men så stilnede regnen, de store svabere og gulvklude kom frem, og der stod pludselig Michala Petri med sin blokfløjte og spillede sin egen 'Tonekædedans' med dobbeltgreb og glissandi, en intensiv fornøjelse (Dirckinck-Holmfeld, 2016, s/p). Revisado en: <http://gregersdh.dk/dansk-danseteater-i-politigarden-8-8-2016>.

espacios más cálidos, intensificar la impresión, obtener experiencia relativa y repetir interiores clásicos.

Asombrarse con la similitud de la totalidad que encierra el espacio del Panteón de Roma y la que compone el íntimo domo de la Capilla del Bosque con los árboles del exterior.

La mirada de la arquitectura neoclasicista nórdica al mundo antiguo fue más allá del estilo y el doricismo. A través de la repetición y el contraste consiguieron hacer de sus interiores lugares más cálidos. Quizás como el exterior que recordaban de sus viajes por climas meridionales o que decantaba del estudio de la arquitectura antigua, un efecto denominado por Asplund «*antiarquitectónico*» y que se puede relacionar con el efecto producido por esas vasijas de fuego que iluminan sus interiores domésticos; construyendo una heterogénea colección de interiores cerrados y contrastados de seductora belleza. La mayoría de ellos aún se pueden visitar sin necesidad de programar una visita turística, mezclándose en las actividades comunes que todavía soportan, en lo posible, en el frío del ventoso invierno nórdico.

REFERENCIAS

REFERENCIAS

- Aalto, A. (2000 [1940]). De palabra y por escrito. En Schildt G. (Comp.). La Mesa Blanca. Madrid: El Croquis.
- Aalto, A. (2000 [1926]). De los escalones de entrada al cuarto de estar. En Schildt G. (Comp.). La Mesa Blanca. Madrid: El Croquis.
- Aalto, A. (1993). Del umbral a la sala de estar. En contacto con Alvar Aalto. Helsinki: Museo Alvar Aalto. Revisado en. <https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1993-2000/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1998-n315-pag14-19.pdf>
- Ábalos, I. (2008). Atlas pintoresco (V.2: Los viajes). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ábalos, I. (2009). Naturaleza y artificio. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Adorno, Th. (1992). Teoría Estética. Madrid: Taurus Humanidades.
- Aliberti, L. (2014). Pantheon y cúpulas clásicas romanas: geometría y construcción. Tesis doctoral en Arquitectura. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.25667>.
- Ahlberg, H. (1989). Sigurd Lewerentz: 1885-1975: The dilemma of classicism. Londres: Architectural Association.
- Ahlin, J. (1987). Sigurd Lewerentz, Architect. MIT Press.
- Andersen, H.Ch. (2004). Viaje por España. Madrid: Alianza Editorial.
- Antich, X. (2008). Caligrafías en el paisaje: divagaciones estéticas en torno a algunas prácticas del "land art". En Nogué i Font (coord.). El paisaje en la cultura contemporánea. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Asplund, E.G (2002[1913]). Cuaderno de viaje 1913. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.
- Asplund, E.G (2002[1919]). Liselund. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.
- Asplund, E.G (2002[1921]). La Capilla del Bosque. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.
- Asplund, E.G (2002[1922]). El Tribunal del Condado de Lister. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.
- Asplund, E.G (2002[1923]). Imágenes con anotaciones de los edificios de di-

seño industrial de la exposición de Gotemburgo . Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.

Asplund, E.G. (2002[1924]). Nuestro concepto arquitectónico del espacio. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.

Asplund, E.G (2002[1924]). El Teatro Skandia en Estocolmo. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.

Asplund, E.G (2002[1928]). Algunos datos sobre la construcción de la biblioteca. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.

Asplund, E.G (2002[1931]). Nuestro concepto arquitectónico del espacio. Escritos 1906-1940. Madrid: El Croquis Editorial.

Bachelard, G. (2010). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.

Bakkehuset, (2013). Oehlenschläger & Søndermarken. Kataloget er udgivet i forbindelse med udstillingen.

Bardí, B. (2013). Las casas de Arne Jacobsen: el patio y el pabellón. Doctoral dissertation, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC).

Barthes, R. (2003). Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Barthes, R. (2005). Mitologías. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Belardi, G. (2006). II Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro. Viterbo: BetaGamma.

Benjamin, W. (1987). El Berlín demónico. Relatos radiofónicos. Barcelona: Editorial Icaria.

Benjamin, W. (2005). Libro de los pasajes. Madrid: Ediciones Akal.

Benjamin, W. (2018 [1933]). Experiencia y pobreza. Madrid: Taurus.

Berger, J. (1975). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bernhard, T. (2014). Corrección. Madrid: Alianza Editorial.

Bjørn, M. (2013). The Light and the Airy: How It All Began in Sweden in 1945. Växjö: Baltic Books.

Bobé, L. (1918). Tidsaanden. En Liselund: udgivet af Foreningen af 3. December 1892, Kunstakademiets Arkitekturskoler.

- Borges, J.L. (1937). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1976). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1984). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Botteri, G., & Casazza, R. (2015). *El sistema astronómico de Aristóteles. Una interpretación*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Blanco, A. (2018). *Mapas*. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/42f3051d-4dd3-41ee-a448-12f410529944/mapas>
- Brandt, G. N. (1930). *Der kommende Garten*. Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau.
- Bregnhøi, L., & Raabyemagle, H. (2019). *Abildgaard som arkitekt:-former og farver*. Gad.
- Brendel, V.O. (1927). *Stil und Sachlichkeit*. En: Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau
- Capitel, A. (2004). *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna: un ensayo sobre la inspiración*. Madrid: Tanais Ediciones.
- Cornell, E. (1961). *El Cielo como una Bóveda... Gunnar Asplund y la articulación del espacio*. En Caldenby & Hultin (1988). ASPLUND. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clément, G. (2019). *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili.
- De Quincey, T. D. (1984 [1821]). *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Editorial Alianza.
- De Quincey, T.D. (2013 [1851]). *Los Césares*. España: Alba Editorial.
- Dirckinck-Holmfel, G. (2016). *Dansk Danseteater I Politigården 8.8.2016*. En <http://gregersdh.dk/dansk-danseteater-i-politigarden-8-8-2016/>
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Eliasson, O. (2009). *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ellen, R. (2001). *La geometría cognitiva de la naturaleza*. En Descola, P. y Pálsson, G. (Coords.) *Naturaleza y sociedad, perspectivas antropológicas*. México: Siglo XXI.
- Elger, D. (2007). *La abstracción del paisaje: del Romanticismo nórdico al Expresionismo Abstracto*. Editorial Arte y Ciencia.

- Faber, T. (1978). *A History of Danish Architecture*. Det danske selskab.
- Faber, T. (1968). *Nueva arquitectura danesa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fariello, F. (2004 [1967]). *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX (Vol.3)*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Fernández, H. (2014). *Asplund versus Lewerentz* (Tesis doctoral, Arquitectura). Disponible en: <https://oa.upm.es/32664/>
- Ferrer, J. J. (2015). Erik Christian Sørensen y el museo de naves vikingas en Roskilde. En Blanco, (18), 91-97.
- Ferrer, J. J. (2017). Jørgen Bo Y Vilhelm Wohlert. Louisiana y la tradición moderna. BAc Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea, 7(1), 67-94.
- Fisker, K. (1964). Persondyrkelse eller anonymitet. Arkitekten, 26, 522-526. En Søberg, M. (2018). Regionalism and the Functional Tradition in Danish Modern Architecture. *Regionalism, Nationalism & Modern Architecture*, (1), 412-423.
- Giedion, S. (1975). *La arquitectura fenómeno de transición*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Goethe, J. (2001 [1817]). *Viaje a Italia*. Barcelona: Editorial Iberia.
- Goethe, J. (2000 [1809]). *Las afinidades electivas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, J. M. (1990). *La casa de un solo muro*. Madrid: Nerea.
- Hofmann, W. (2008). Las partes y el todo. En Rosenblum, R. *La Abstracción del Paisaje, del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*. Madrid: Fundación Juan March.
- Honour, H. (1991). *Neoclasicismo*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Jacobsen, A. (1997). Sobre la forma y diseño en la actualidad. En Arne Jacobsen: *Edificios públicos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Jacobus, L. (1999). Giotto's Annunciation in the Arena Chapel, Padua. *The Art Bulletin*, 81(1), 93-107.
- Jashemski, W. (1992). The gardens of Pompeii, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius. *The Journal of Garden History*, 12:2, 102-125, DOI: 10.1080/01445170.1992.10410565
- Jeanneret, C. E. (1984). *El viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura, (16).
- Jensen, Chr. (1919). *Liselund*. En *Liselund: udgivet af Foreningen af 3. De-*

cember 1892, *Kunstakademiets Arkitekturskoler*.

Jørgensen, L. B. (1983). *El Clasicismo y la Tradición Funcional en Dinamarca*. En *Clasicismo nórdico 1910-1930*. Madrid: Ministerio De Obras Públicas Y Urbanismo, Secretaría General Técnica, Servicio De Publicaciones.

Jørgensen, L. B. (1997). *Arne Jacobsen 1902-1971*. En *Arne Jacobsen: Edificios Públicos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Kahn, L. (2003). *Escritos conferencias y entrevistas*. Madrid: Editorial El Croquis.

Kristensen, P. T. (2013). *Gottlieb Bindesbøll: Denmark's First Modern Architect*. Arkitektens Forlag.

Kondo, T. (2010). *Cloudscapes*. Revisado en: www.tetsuokondo.jp

Københavns Politi, (2020). *Udgivet af Københavns Politis Informationsafdeling, Politigården*. En www.kbhpol.dk

Lacan, J. (2008). *Seminario XVI. De un otro al otro*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Le Corbusier, (1978). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Poseidón.

López-Peláez, J. M. (2007). *Maestros cercanos*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.

López-Peláez, J. M. (1997). *La arquitectura de Gunnar Asplund: desde el estudio de las propuestas para ampliar el tribunal de Gotemburgo (Doctoral dissertation, Arquitectura)*.

Loos, A. (1993). *Escritos: 1897-1909 (Vol. 2)*. Madrid: Editorial El Croquis.

Lund-Andersen, K. (1998). *Hofmansgaves have. Fra Kvangård til Humlekule*, 28(28).

Martí, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Arquia.

Moreno Mansilla, L (1987). *La capilla de la resurrección*. En *Sigurd Lewerentz. 1885-1975. Catálogo de la exposición M.O.P.U.* Madrid: Secretaría General Técnica, Servicios de Publicaciones.

Moreno Mansilla, L. (2002). *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Moretti, L. (1952). *Strutture e sequenze di spazi*. *Spazio 7* (Diciembre 1952-Abril 1953): 9-20, 107-08.

- Muñoz, M. T. (1991). *El laberinto expresionista*. Madrid: Molly Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (1987). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Paavilainen, S. & Pallasmaa, J. (eds.); Tana, R. (trad.). (1983) *Clasicismo Nórdico 1910-1930*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU.
- Palladio, A. (1988). *Los Cuatro Libros de Arquitectura*. Madrid: Akal.
- Perec, G. (1974). *Espèces d'espaces*. Éditions Galilée.
- Perec, G. (2001). *Pensar/Clasificar*. Barcelona: gedisa editorial.
- Petersen, C. (1920). *Contrastes*. En Paavilainen, S. & Pallasmaa, J. (eds.); Tana, R. (trad.). (1983) *Clasicismo Nórdico 1910-1930*. Madrid: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, MOPU.
- Pevsner, N. (1980). *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Poe, E.A. (1846). *The Raven*. *Graham's Magazine*.
- Pla, J. (2015). *Cartas de lejos*. España: Austral Narrativa
- Plinio, El Joven (2005 [97]). *Cartas*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- Quetglas, J. (2009). *Les heures claires. Proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. París-San Cugat: Massilia.
- Rasmussen, S. E. (1928). *Drei Wohnhausblöcke in Kopenhagen*. En *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*.
- Rasmussen, S. E. (2004 [1957]). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Revellat Mira, P.J. (1993). *La Casa Pompeyana: referencias al conjunto de casas-patio realizadas por L. Mies van der Rohe en la década 1930-1940*. Barcelona: UCP.
- Riegl, A. (1992 [1901]). *El Arte Industrial Tardorromano*. España: Antonio Machado Libros.
- Rosenthal, E. (1985). *The Palace of Charles V in Granada*. Princeton University Press.
- Rossi, A. (1981). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Rossi, A. (1998). *Autobiografía Científica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Ruskin, J. (2006 [1854]). *Giotto and his works in Padua: being an explanatory notice of the series of woodcuts executed for the Arundel Society after the frescoes in the Arena Chapel*. London: Arundel Society.
- Rykwert, J. (1974). *La casa de Adán en el Paraíso*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sambuichi, H. (2017 – 2018). *Cisterne*. Revisado en: <https://frederiksberg-museerne.dk/da/cisternerne/>
- Semper, G. (2014 [1834]). *Escritos fundamentales de Gottfried Semper. El fuego y su protección*. Edición y prólogo de Antonio Armesto. Barcelona: Fundación Arquia.
- Simmel, G. (2013 [1913]). *Filosofía del paisaje*. En *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Simmel, G. (2013 [1907]). *Las Ruinas*. En *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- Sitte, C. (1926). *Construcción de Ciudades según principios artísticos*. Barcelona: Editorial Canosa.
- Schwarz, M. V. (2010). *Padua, its arena and the Arena Chapel: A liturgical ensemble*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 73, 39-64.
- Solaguren-Beascoa, F. (1989). *Arne Jacobsen. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Solaguren-Beascoa, F. (1991). *Arne Jacobsen*. Barcelona: Santa & Cole.
- Solaguren-Beascoa, F. (1993). *Arne Jacobsen. La gran lección nórdica*. Colegio Oficial Arquitectos de Cádiz.
- Solaguren-Beascoa, F. (2002). *Arne Jacobsen: dibujos, 1958-1965*. Barcelona: Fundación Caja de arquitectos
- Solaguren-Beascoa, F. (2017). *AARHUS: 75 años. La torre, el vestíbulo y las escaleras. Una reflexión estructural de la obra de Arne Jacobsen*. *Ra. Revista de Arquitectura*. 19, 2017, 9 - 18
- Sørensen, C. Th. (1959). *Europas Havekunst: Fra Alhambra til Liselund*. Copenhagen: G. E. Gads Forlag.
- Smithson, R. (1968). *Una sedimentación de la mente: proyectos terrenos*. México: Editorial Alias.
- Smithson, R. (1973). *Frederick Law Olmsted y el paisaje dialéctico*. México:

Editorial Alias.

Steffens, M. (2003). Schinkel 1781-1841. Madrid: Taschen.

Stievano, L. (2015). Indagini sperimentali non distruttive per la valutazione di alcuni aspetti caratterizzanti l'evoluzione storica e gli interventi pregressi della Cappella degli Scrovegni. Tesi di laurea di Linda Stievano, Università degli Studi di Padova, Dipartimento ICEA, 2014-2015.

Summerson, J. (1963). Heavenly Mansions: an interpretation of Gothic. Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture, 1-28.

Swane, L. (1926). Abildgaard: arkitektur og dekoration. Foreningen af 3. dec. 1892; Kunstakademiets arkitekturskole.

Taut, B. (1997 [1920]). La disolución de las ciudades. En Bruno Taut : escritos 1919-1920. Madrid: El Croquis.

Taut, B. (2007). La casa y la vida japonesas. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Tafari, M. (1987). El Palacio Carlos V en Granada. Cuadernos de La Alhambra.

Trentin, A. (2004). Oswald Mathias Ungers: una scuola. Editorial Electa.

Ungers, O. M. (1982). Architettura come tema / Architecture as theme. Milano: Quaderni di Lotus/Lotus Documents, Electa.

Ungers, O. M. (2002). Oswald Mathias Ungers: Works and Projects 1991-1998. Phaidon Incorporated Limited.

Ursprung, P. (2007). Nature and Architecture. En Sauter, F., Mateo, J.L. (Eds.) Natural Metaphor. Zürich: Actar/ETH, pp. 10-21.

Valéry, P. (1999 [1934]). El infinito estético. Piezas sobre arte. Madrid: Visor Dis.

Valéry, P. (1967). El Cementerio Marino. Madrid: Alianza Editorial.

Van Der Laan, H. (2015). El espacio arquitectónico: quince lecciones sobre disposición del hábitat humano. Madrid: WIM EDITA.

Venturi, R. (2014 [1966]). Complejidad y contradicción en la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.

Viñas, J.M (2012). Curiosidades meteorológicas. Madrid: Alianza editorial.

Warburg, A. (2010 [1929]). L'atlas Mnémósyne. Madrid: Akal.

Warbug, A. (2005 [1911]). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. España: Editorial Alianza.

Whyte, I. (2000). Charlottenhof: The Prince, the Gardener, the Architect and the Writer. *Architectural History*, vol. 43, 2000, pp. 1–23. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/1568683>.

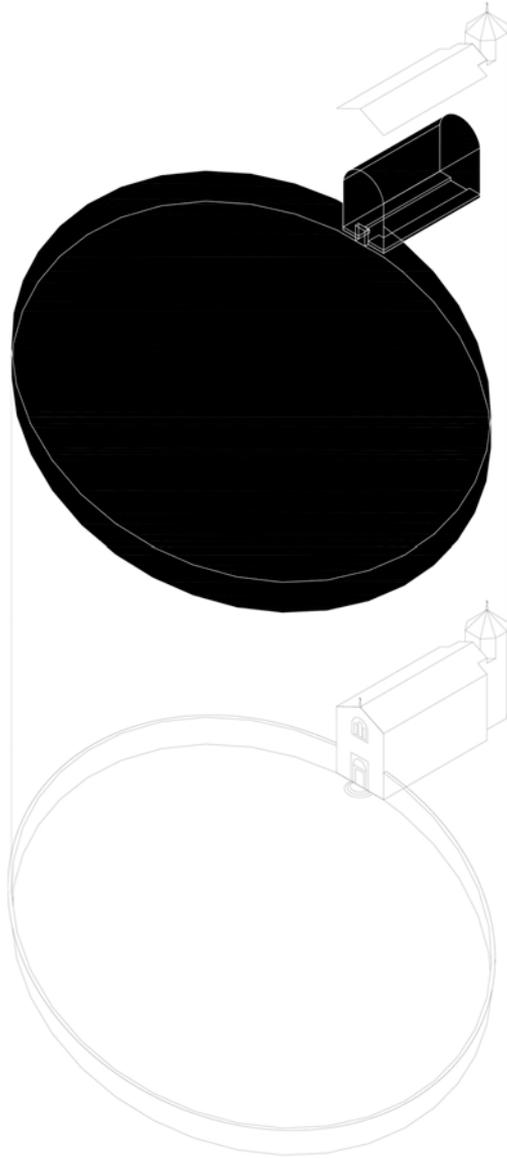
Worringer, W. (1983 [1908]). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Yourcenar, M. (1982). *Memorias de Adriano*. En Cortázar, J. (trad.) Barcelona: Edhasa (*Mémoires d'Hadrien*, París, Plon, 1951).

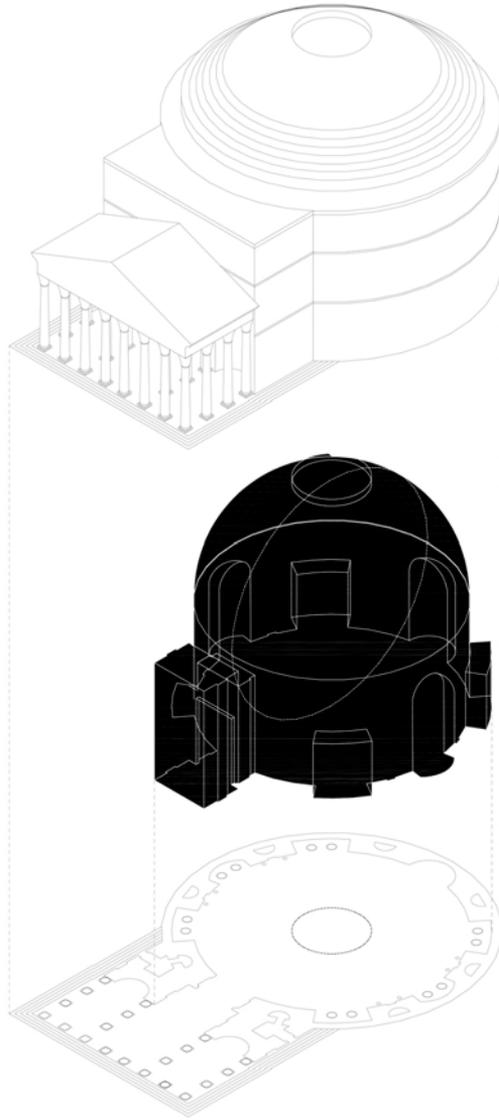
Zevi, B. (1981). *Saber Ver la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Poseidón.

DIBUJOS

Capilla de la Arena de Padua, 1303.

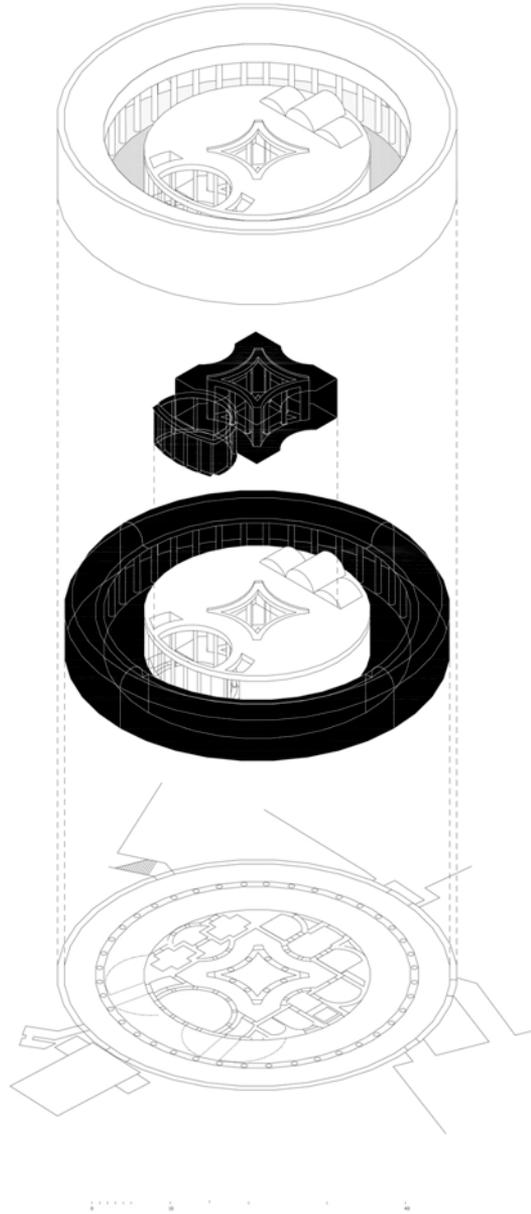


Panteón de Roma, 119-128.

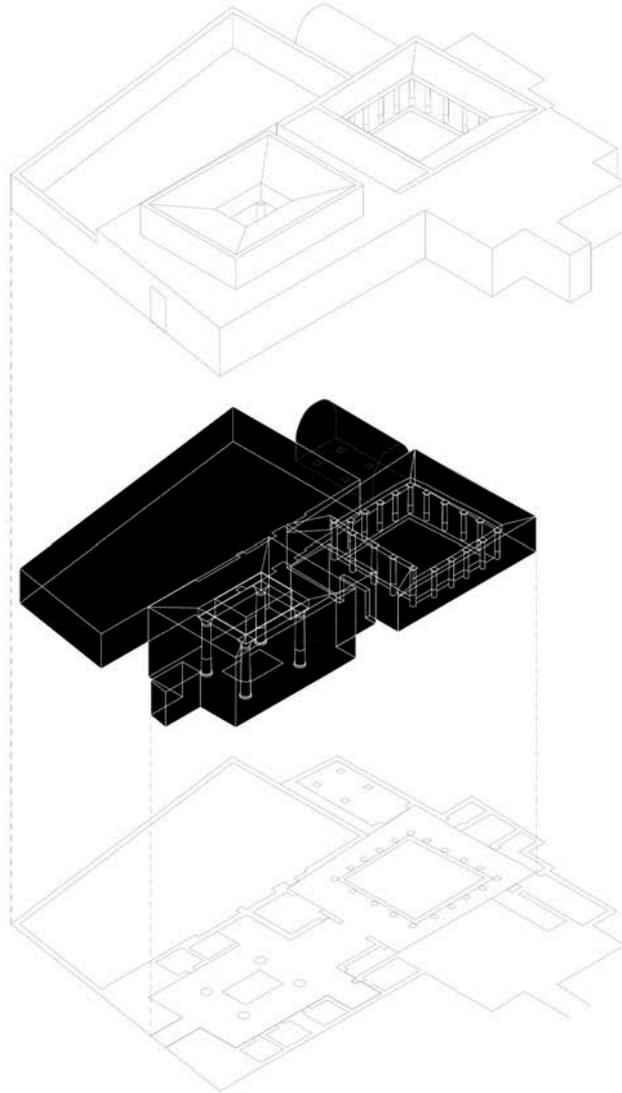


Palacio Carlos V, Granada, 1526.
Pedro Machuca

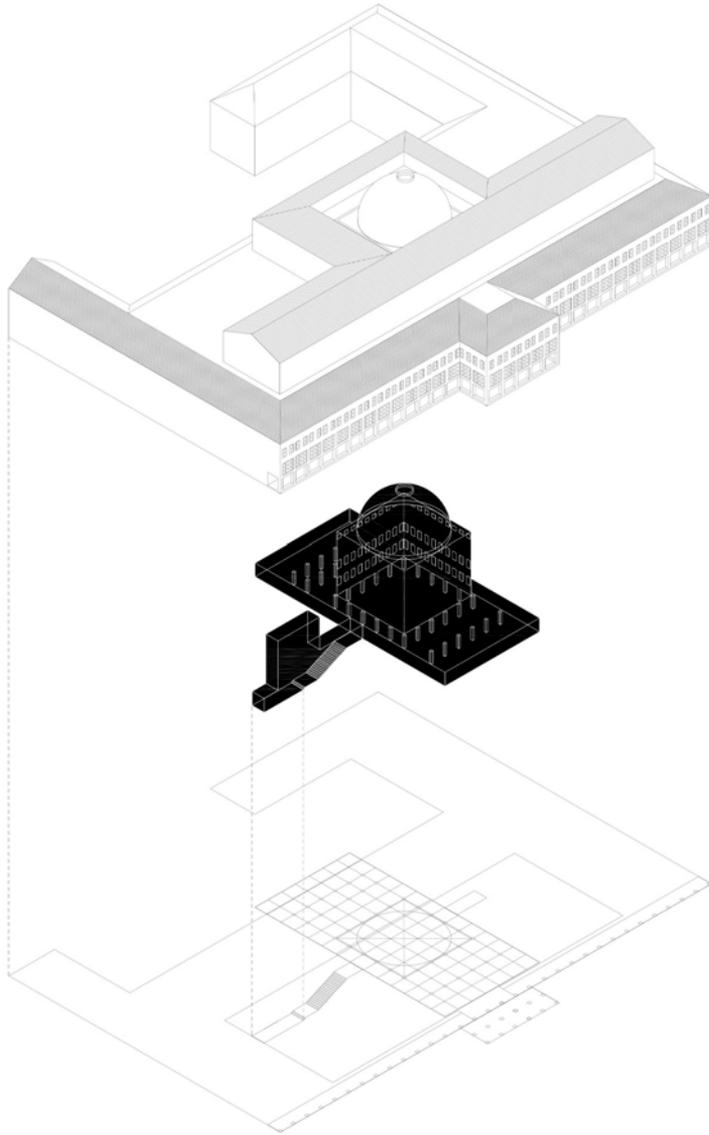
Teatro Marítimo, Villa Adriana Tivoli, 118.



Casa Delle Nozze d'Argento, Pompeya, 300 a.c.-79.



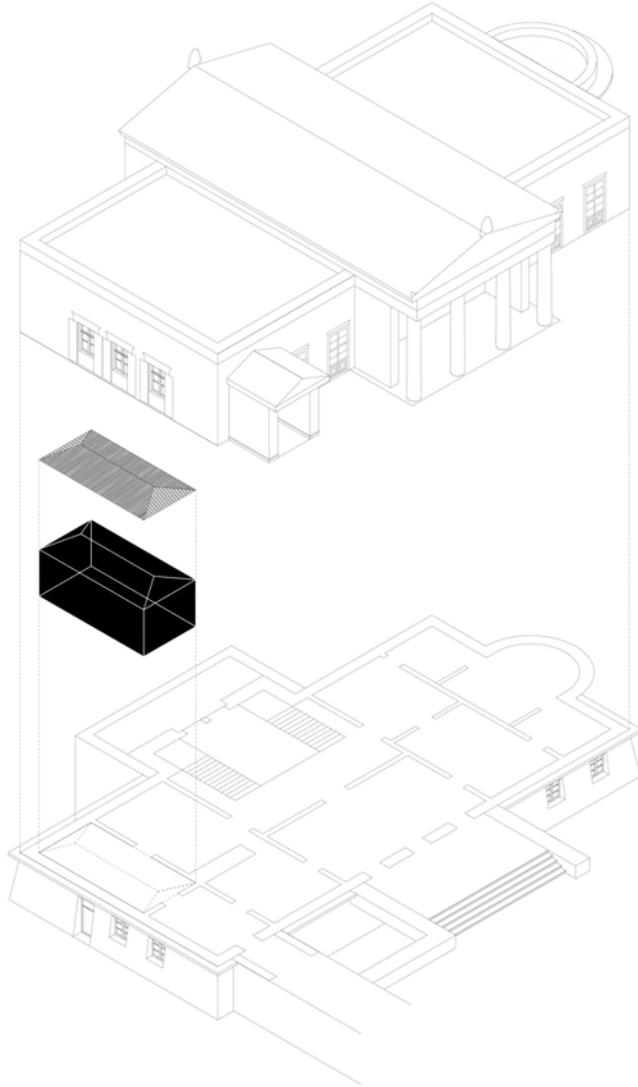
Biblioteca Pública de Baden, Karlsruhe, 1980-1984.
Oswald Mathias Ungers



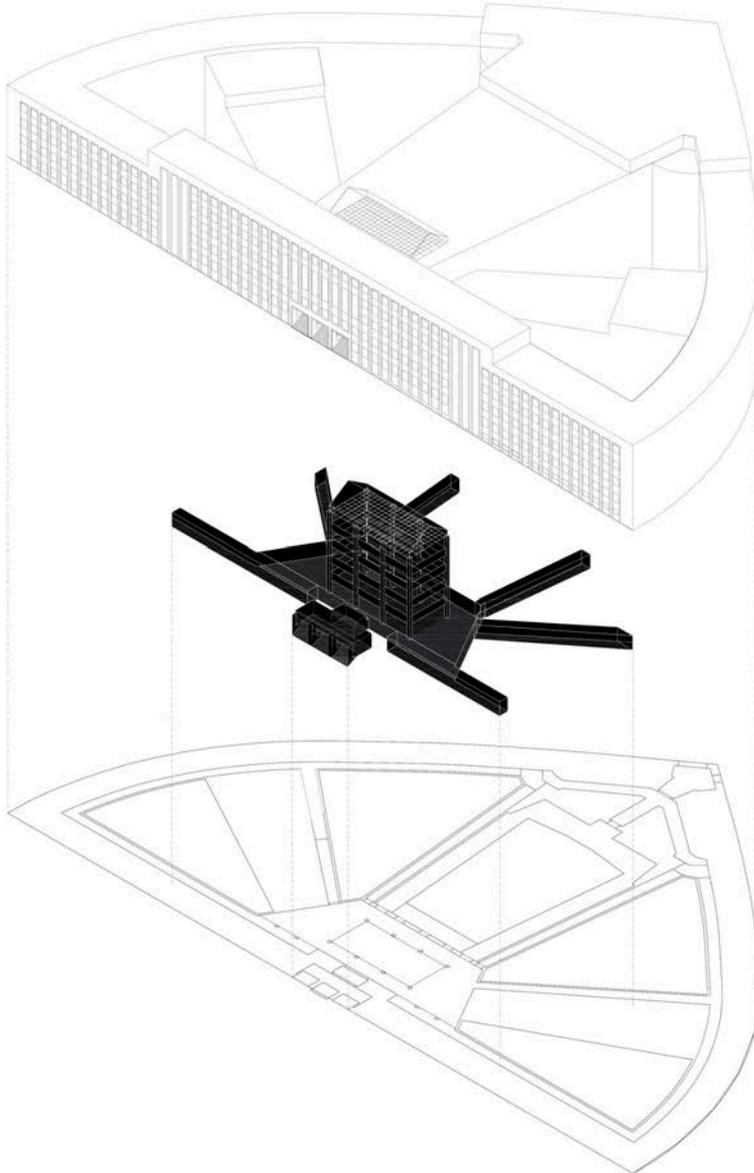
Neue Wache, Berlin, 1930.
Heinrich Tessenow

Neue Wache, Berlin, 1930.
Hans Poelzig

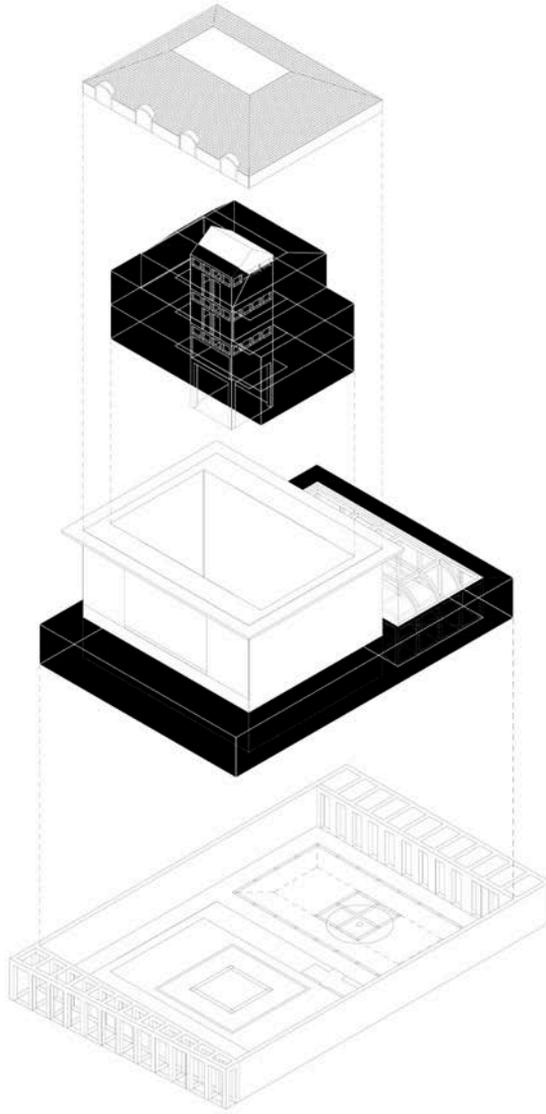
Palacio de Charlottenhof, Postdam, 1826-1829.
Karl Friedrich Schinkel



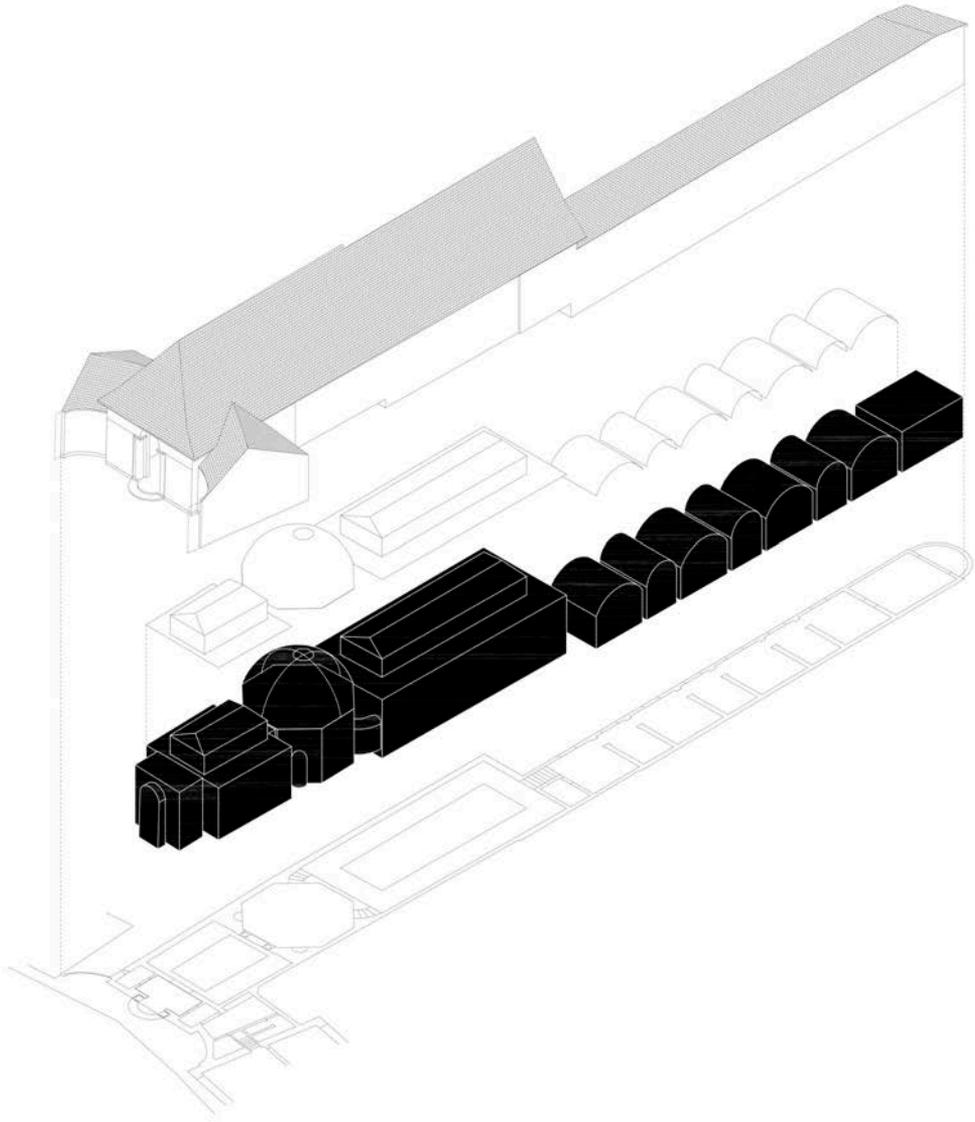
Casa de radiodifusión, Berlín, 1930.
Hans Poelzig



Museo Alemán de Arquitectura, Fráncfort, 1979-1984.
Oswald Mathias Ungers



Museo de Faaborg, 1912-1915.
Carl Petersen



Hornbaekhaus, Copenhagen 1922-1923.
Kay Otto Fisker

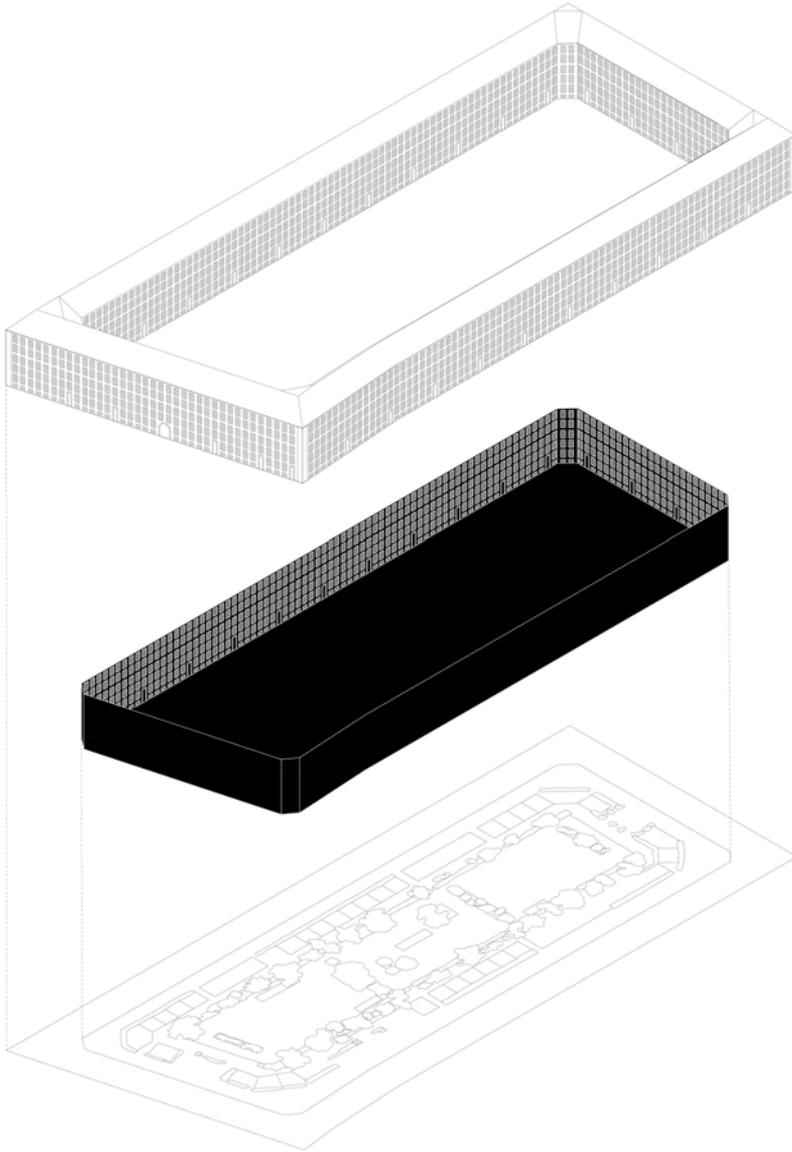
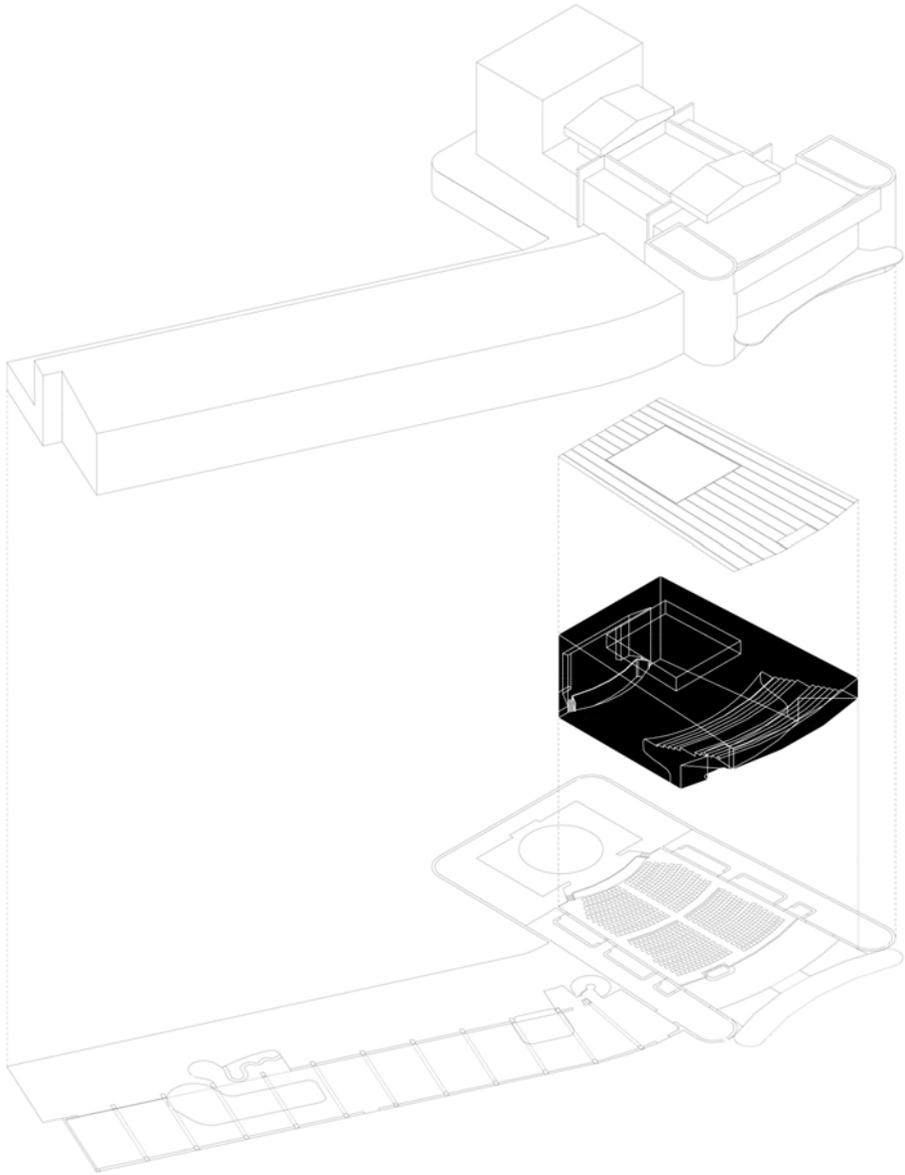


Figure 4.1.1.1.1

Teatro Bellavista, Copenhagen, 1935-1937.
Arne Jacobsen



Sala de Conciertos Klampenborg, 1844.
Michael Gottlieb Bindesbøll

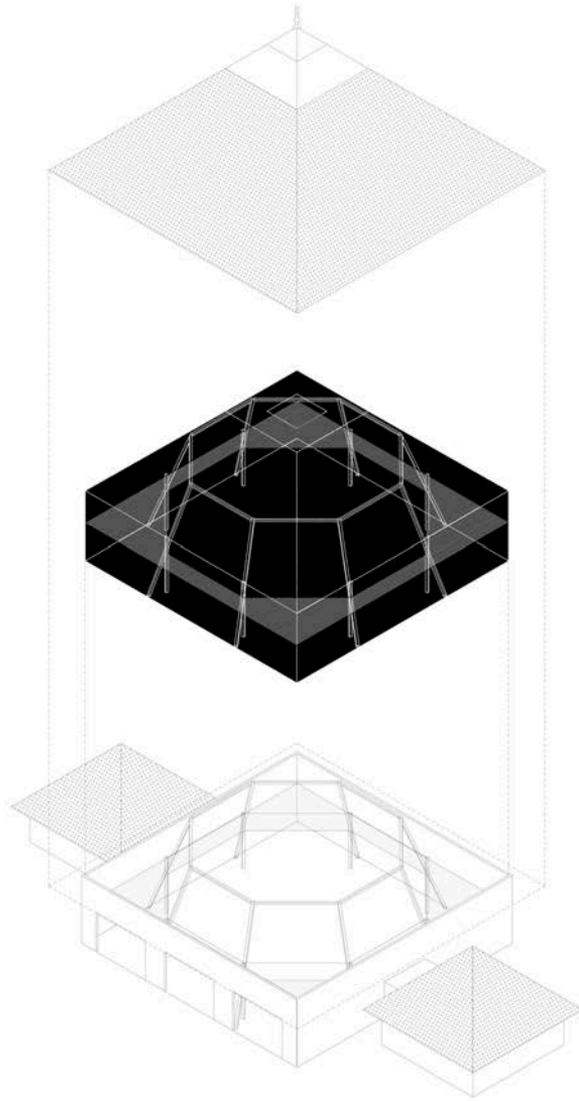
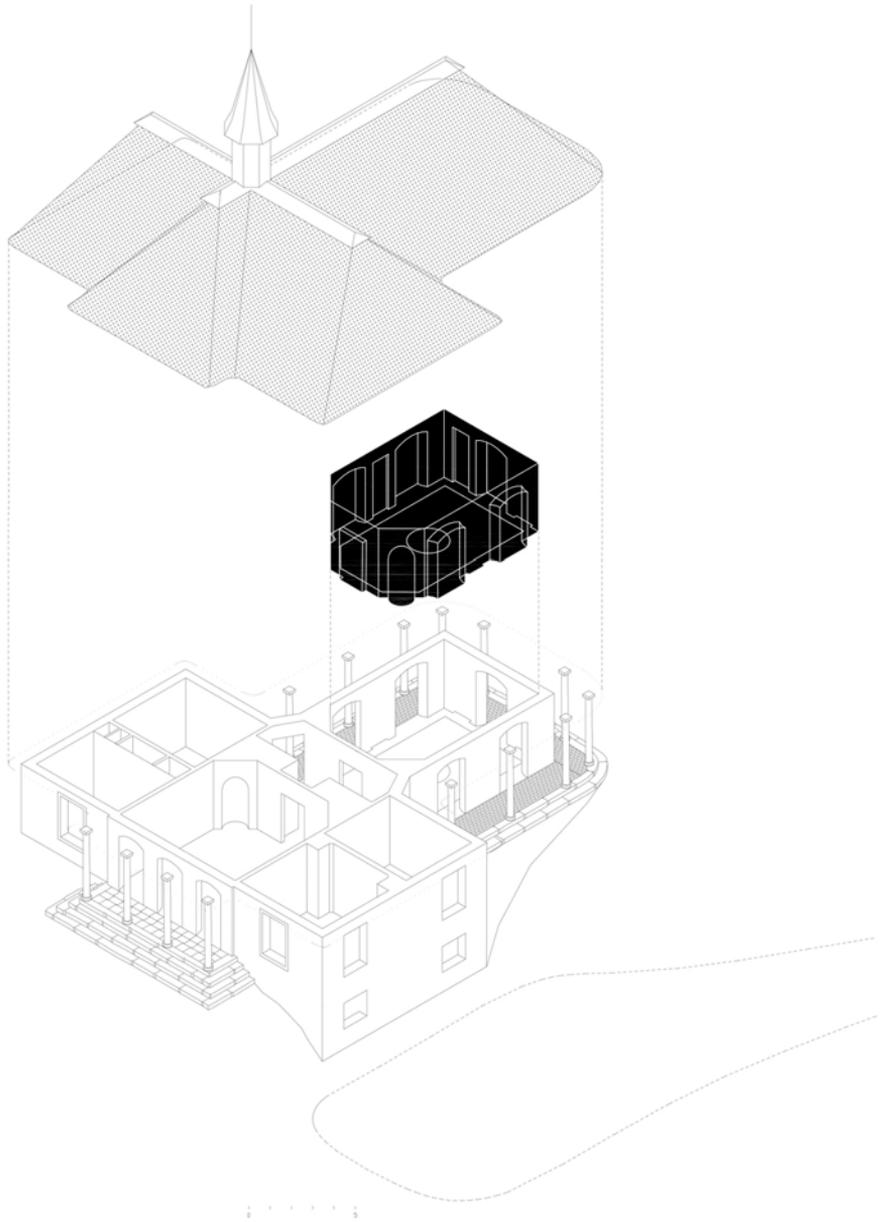


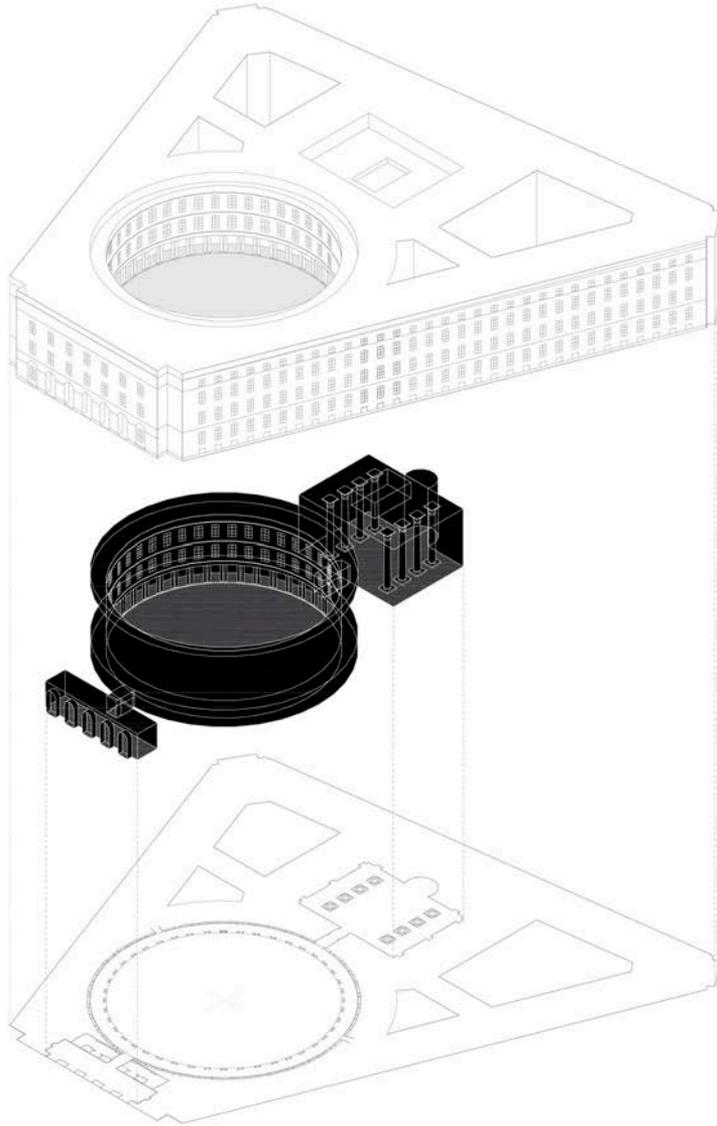
图 10-1-1 六角亭的轴测图

Banco Nacional de Dinamarca, Copenhagen, 1961-1978.
Arne Jacobsen

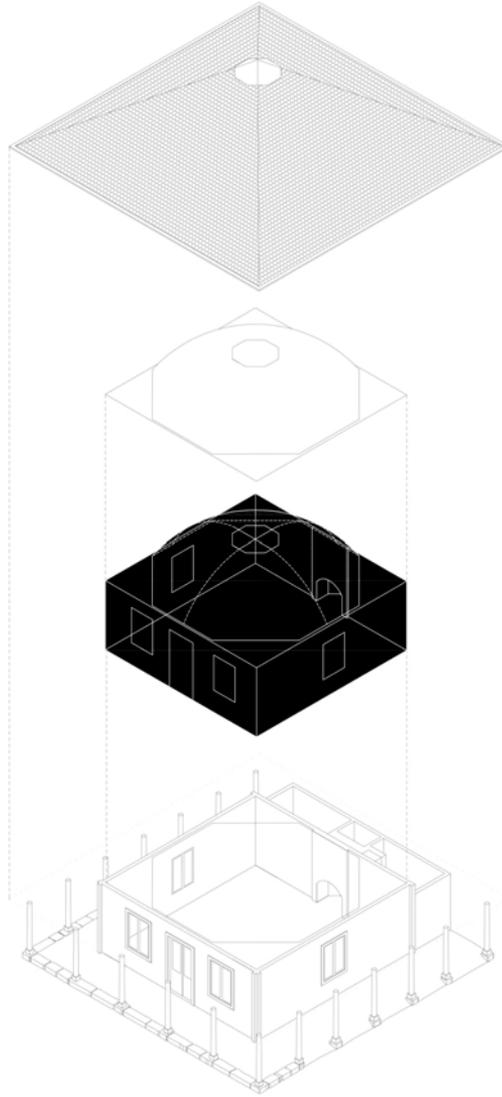
Palacio de Liselund, 1792-1795.
Andreas Kirkerup



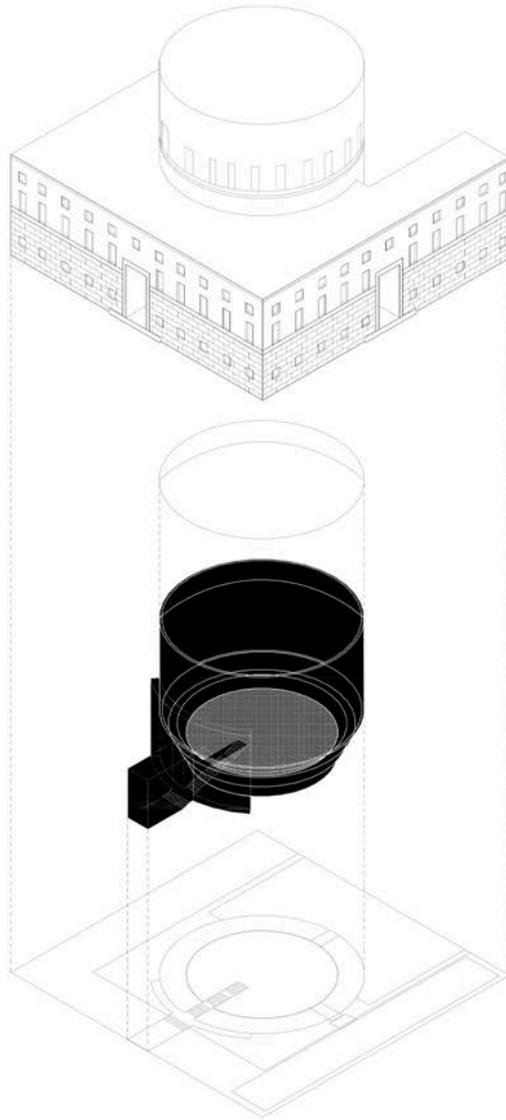
Jefatura de Policía de Copenhague, 1919-1924.
Hack Kampmann, Aage Rafn



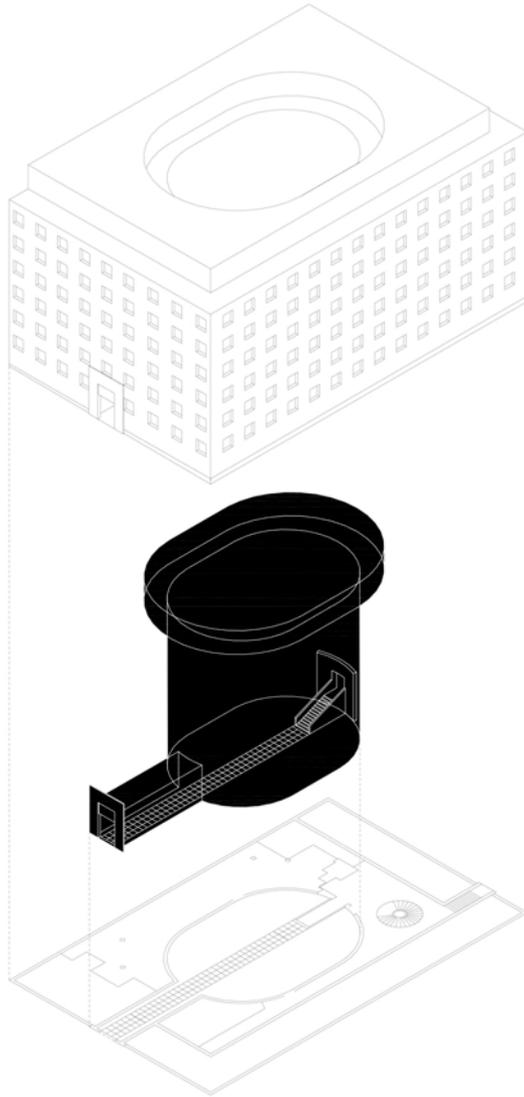
Casa Noruega Sorgenfri, Copenhagen, 1809.
Nicolai Abraham Abildgaard



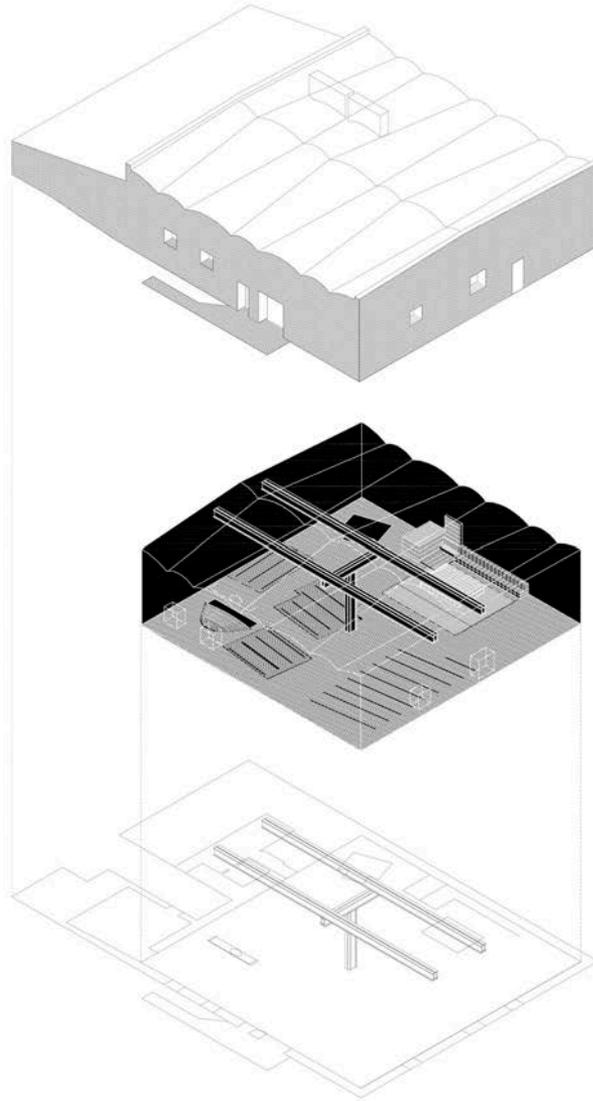
Biblioteca Pública de Estocolmo, 1918-1928.
Oswald Mathias Ungers



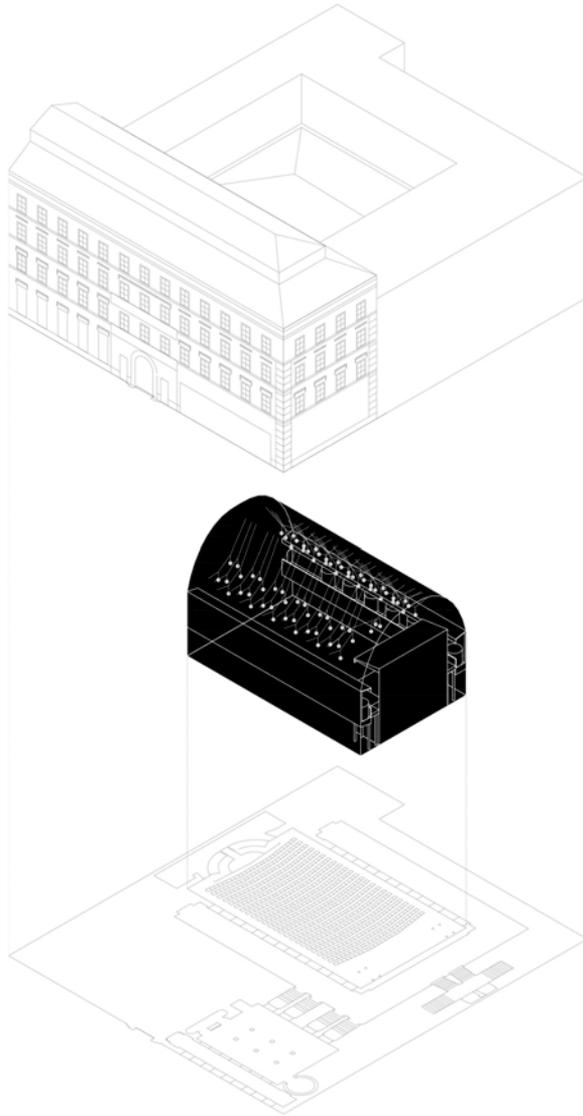
Administración de la Seguridad Social de Estocolmo, 1932.
Sigurd Lewerentz



San Pedro en Klippan, 1963 - 1966.
Sigurd Lewerentz



Teatro Skandia, Estocolmo, 1922-1923.
Erik Gunnar Asplund



Capilla del Bosque, Estocolmo, 1918-1920.
Erik Gunnar Asplund

