

PATRONATO
FUNDACIÓN ARQUIA

PRESIDENTE
Javier Navarro Martínez

VICEPRESIDENTE 1º
Alberto Alonso Saezmiera

VICEPRESIDENTA 2ª
Montserrat Nogués Teixidor

PATRONOS
Llàtzer Moix Puig
Naiara Montero Viar
Daniel Rincón de la Vega
Emilio Tuñón Álvarez

DIRECTORA
Sol Candela Alcover



La editorial y el patronato de la Fundación Arquia no se hacen responsables de las opiniones, comentarios, juicios y contenidos expuestos por los autores, así como la falta de veracidad, integridad, actualización, rigor y precisión de los datos aportados.

La edición de esta publicación ha sido patrocinada por Arquia Bank.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Un tiempo inmóvil en un espacio improbable.
Georges Perec

ÍNDICE

9 PRÓLOGO

Félix Solaguren-Beascoa de Corral

15 INTRODUCCIÓN

19 INTERIOR-EXTERIOR

31 RECINTOS VERTICALES

- 33 I. El anfiteatro, la fiesta y el firmamento
- 37 II. Del mapa astronómico al espacio universal
- 43 III. El universo (que otros llaman la Biblioteca)
- 49 IV. Laberintos y patios
- 59 V. La escalera infinita
- 65 VI. Dos dibujos
- 69 VII. Noche de otoño

75 INTERIORES DE EXTERIORES

- 77 I. Paisaje virgiliano
- 87 II. Habitación revestida
- 93 III. Techos en el paisaje romántico
- 103 IV. Las cúpulas en la naturaleza
- 111 V. El centro geométrico del bosque
- 119 VI. Interior festivo y construcción primitiva
- 125 VII. Des-cubierto

133 PAISAJES INTERNOS

- 135 I. Inventario
- 143 II. Cosas dentro de cosas
- 149 III. Ciudad interna
- 153 IV. Jardines y mapas
- 161 V. Superficies anómalas
- 169 VI. Paisaje artificial
- 177 VII. Contrastes

187 EPÍLOGO

189 ANEXOS

- 190 Dibujos
- 210 Bibliografía
- 213 Créditos fotográficos

PRÓLOGO

Félix Solaguren-Beascoa de Corral

¿Quién no quiere hacer un viaje?

Desde tiempos inmemoriales, el ser humano ha sentido la necesidad de partir, de alejarse de su tierra para encontrarse con mundos desconocidos, con otras formas de ver y sentir, con el asombro que produce lo ajeno y el eco que deja. Roland Barthes afirmaba que todo viaje es iniciático, una experiencia definitiva, un rito que transforma al viajero sin que este lo advierta.

Se viaja para visitar otros lugares, otros mundos, otras ideas, otras costumbres. En definitiva, se viaja para ver y conocer, para poseer la certeza de lo vivido y para mostrar el hallazgo a quienes no han partido. Con el viaje nace un nuevo ideal gracias al sueño de ida y vuelta. Aquello que ha sido visitado y ha emocionado renace en otras latitudes.

En la cultura de Occidente, la experiencia visual se convierte en experiencia perceptiva: la mirada deviene en herramienta racional y, con ella, nace el juicio de valor. En el siglo XVIII, Winckelmann se sumergiría en el arte y la arquitectura de la Antigüedad¹. Su influencia sería definitiva en la construcción de la Europa moderna. Las estatuas y las ruinas, antaño vestigios silenciosos, adquirieron un estatus referencial impensable en los siglos anteriores.

Con los viajes emergieron dos necesidades del nuevo hombre culto, dos pasiones complementarias y contradictorias: la primera, mostrar aquello que había contemplado para imitarlo y hacerlo parte de un nuevo paisaje; la segunda, poseer aquellas bellezas clásicas que había encontrado. Ello se convirtió en un atributo de erudición. Desde entonces, siempre ha sido así: se muestra y se posee, se posee y se muestra. Los templos clásicos renacerían en edificios públicos; las columnatas, que replicaban ágoras de otros tiempos, en paisajes nuevos de paseo.

Emmanuel von Gonzenbach partió hacia el Nilo. Se despidió de Venecia en 1887. En febrero de 1888 visitó la isla de Filé. «Es delicioso placer vagar, sin guía y no supeditado al tiempo, por estos soberbios lugares, abandonándose por completo al puro sentimiento de admiración que despierta el consorcio maravilloso de la naturaleza y el arte en Filé, y procurando grabar en la memoria un recuerdo indeleble de tanta belleza»², escribiría más tarde, temeroso de que las palabras no alcanzaran a atrapar la belleza de lo contemplado. No viajó solo. Lo acompañaban su familia y Raffaele Mainella, pintor y dibujante italiano, quien ilustraría un libro capaz de despertar pasiones y fijar en el tiempo lo efímero de la contemplación.

Mark Twain recorrió Europa en su camino hacia Tierra Santa. Leandro Fernández de Moratín viajó a Italia. Arquitectos como Le Corbusier, Asplund o Lewerentz realizaron el *grand tour*. El Mediterráneo, Oriente o el norte de África fueron sus destinos. Regresaron transformados. Su arquitectura cambió, pues habían vivido experiencias iniciáticas: no hay viaje sin metamorfosis. Fueron trayectos del norte al sur y del sur al norte, idas y regresos, donde encontraron contrastes tan significativos que ya no volvieron a ser los mismos.

Erik Gunnar Asplund cambió su capilla del Bosque: de un modesto templo *in antis*³ a un sencillo pabellón de ascendencia danesa.

En 1862, Hans Christian Andersen se aventuró en España y llegó a Granada en diligencia desde Málaga. La Alhambra le impresionó profundamente, como antes había ocurrido con sus amigos daneses, el arquitecto Ferdinand Meldahl y el arqueólogo Jacob Kornerup, quienes recomendaron esa visita al escritor.

1. Johann Joachim Winckelmann: *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), Madrid: Akal, 2011.

2. Emmanuel von Gonzenbach: *Viaje por el Nilo*, Barcelona, Laertes, 1992 (facsimil de la edición de Montaner y Simón de 1890).

3. José Manuel Lopez-Peláez: *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, pág. 154.

En 1959, Carl Teodor Sørensen publicó en Copenhague el libro *Europas Havekunts: Fra Alhambra til Liselund*⁴ (El arte de los jardines de Europa, de la Alhambra a Liselund), donde, como su título indica, el viaje se realizó al revés, de sur a norte, relacionando los jardines europeos entre sí en un recorrido que terminaba en la isla de Møn.

El arquitecto británico John Soane también fue un claro ejemplo. En su *grand tour* encontró un mundo de referencias. En 1778 llegó a Roma. Frente a aquellas ruinas clásicas, su inquieto espíritu descubrió la belleza de lo inacabado; la imaginación haría el resto. Los dibujos de sus edificios en ruinas intentaban alcanzar aquella perfección clásica a la que Winckelmann le había dado una segunda oportunidad. La misma obsesión tuvo Albert Speer, quien se preguntaba si el vestigio de sus edificios alcanzaría esa misma dignidad.

Emergería también una especial debilidad por el coleccionismo, por poseer objetos y restos del mundo clásico: estatuas y bronce, restos de lápidas y capiteles; fragmentos del exterior que encontrarían refugio en el interior de la casa londinense de Lincoln Inn. Era una contradicción, como el altar helenístico de Pérgamo en Berlín; un fuera que está dentro.

Ese contrasentido no era una actitud nueva. Es un hito que recorre la historia desde las pinturas en las cuevas de Altamira y Lascaux, con la representación en sus paredes de animales y personas, hasta los recintos egipcios que resguardaban capillas, altares y enormes columnas o los patios pompeyanos ubicados en las entrañas de la casa. Es el juego de exteriores recreados en interiores, y de interiores desplegados en el exterior. Es el equívoco y la ambigüedad de la complejidad moderna.

Carlos Castillo nos transporta a esos umbrales inciertos; es una buena razón para iniciar el viaje entendido como herramienta de conocimiento. La mirada es un arma definitiva que se consolida en la modernidad como un ojo que recorre la historia con la impaciencia del que sabe que todo está escrito y sin embargo insiste en releerlo.

La modernidad reconoce en la perspectiva renacentista la mirada incisiva. En la visión en escorzo subraya la magnificencia de templos y palacios, para acabar proponiendo la visión frontal. Los nuevos materiales facilitan el cambio de ciclo: la opacidad del muro cede el paso a la transparencia del vidrio; centralidad y escorzo se funden. Y nace el espacio infinito: es la visión moderna.

Asplund proclama que es el primer símbolo de la cultura occidental⁵, una revolución que se desliza demoledora y silenciosa.

Martin Nyrop declarará que «con hierro viejo forjaremos nuevas armas». Ello nunca representó una novedad; siempre ha sido así: frente a las mismas inquietudes, las respuestas son un eco repetido en el tiempo.

Los mapas, con esos trazos de destinos posibles, marcan la ruta del viajero. Kublai Kan, en su soledad de emperador absoluto, atraviesa sus dominios con el azaroso recorrido de su dedo sobre los pergaminos. «¿Podremos repetir el patio de este edificio en otra ciudad, Marco?»⁶. Son mapas de relatos, y los relatos son el territorio fértil donde crece la ambigüedad.

En el Panteón de Agripa, la duda nos asalta: ¿es un interior o es un exterior disfrazado de interior? El óculo superior nos hace dudar. Pero Carlos Castillo nos empuja sin aviso hasta Copenhague para resolver el enigma, al Politigården, realizado entre 1918 y 1924 por Hack Kampmann y Aage Rafn. Y allí, bajo

4. Carl Teodor Sørensen: *Europas Havekunst: Fra Alhambra til Liselund*, Copenhague: G. E. C. Gads Forlag, 1959.

5. Oswald Spengler: *La decadencia de Occidente*, Barcelona: Austral, 2011.

6. Italo Calvino: *Las ciudades invisibles*, Barcelona: Minotauro, 1983.

el cielo gris y lluvioso danés, la certeza se diluye. Y, de nuevo, nos seduce para llevarnos hasta el vecino museo Thorvaldsen, a un pasillo perimetral azul añil y estrellado donde, desde sus ventanas, reconocemos en el patio central la tumba del escultor flanqueada por palmeras egipcias adheridas a las iluminadas paredes pompeyanas que la rodean. Es un exterior dentro de un interior.

Asplund, llegando de noche a Túnez por mar, aprecia en el cielo oscuro y estrellado la fascinación de quien descubre un nuevo mundo. Se lo lleva con él hasta Estocolmo y, como si la distancia no existiera, lo deja caer en el interior del cine Skandía, pintando aquel escenario lejano sobre el techo como un recuerdo que se niega a dejar caer en el olvido. Esboza en su cuaderno, y luego dibuja sobre su tablero, y finalmente proyecta; y en cada trazo traslada un pedazo de Túnez a Estocolmo, un fragmento del sur al norte, en un viaje sin regreso.

Carlos Castillo, en su trabajo, cartografía mapas que no son solo rayas ni líneas de colores, sino caminos que conectan tiempos y espacios, que unen cuadros, frescos, paisajes y edificios en un diálogo que parece casual, pero que es, en realidad, una conspiración de la historia.

Esos mapas contienen tres momentos, tres revelaciones. El primero es el panel número 2 del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, obsesión cristalizada en imágenes. El segundo es la basílica de San Andrés de Mantua, de L. B. Alberti, donde la niebla, bajo la primera luz de la mañana, se desliza como un espectro y queda atrapada en su interior. Es un efecto que no utiliza ningún turíbulo, no trata de purificar, simplemente es.

Una parte significativa de la obra de Arne Jacobsen está en la playa de Bellavista, al norte

de Copenhague. Es un lugar de recreo y zona de baños con equipamientos permanentes y de temporada. Aquí encontramos la tercera situación. Junto a las duchas y guardarropas permanentes, en verano aparecen sobre la arena pequeñas casetas provisionales de tela a rayas azules y blancas. Son pequeñas carpas que protegen de miradas ajenas a quienes las utilizan, elementos de exterior que acotan y definen un pequeño espacio interior.

Este tipo de construcciones textiles se remontan a épocas primitivas. También fueron utilizadas en el Neoclasicismo. Un ejemplo es la habitación-tienda del palacio de Charlottenhof, de Schinkel, una estancia más próxima a una tienda de campaña que a la de una mansión. Estamos en un interior que nos remite a un exterior, al revés que en el cambiador de Bellavista. Y son lo mismo.

Siguiendo con este juego enigmático, Bindesbøll resalta una voluntad festiva en la sala de conciertos que proyectó en Klampenborg. Su interior, una decoración textil rayada, como la de Schinkel, induce un entorno alegre y relajado.

Jacobsen proyecta en 1934 el teatro Bellavista, un edificio que asume rasgos próximos al funcionalismo, pero que también se acerca a los ejemplos anteriores de Schinkel y Bindesbøll. El ambiente debía ser moderno y festivo, apropiado para una obra de teatro, una película de Hollywood o un concierto de jazz, la música del hombre del nuevo siglo. El interior de la estancia principal tiene un techo retráctil, y la sala de butacas, de repente, se convierte en un patio abierto durante los períodos estivales. El interior es exterior. La contradicción se renueva en una estancia donde el acabado textil de las paredes es de rayas azules y amarillas.

En su trabajo, Carlos Castillo no narra, sino que entreteje. No enumera, sino que enlaza. No expone,

sino que revela. Su trabajo no es una sucesión de datos, sino un sistema en el que cada punto se conecta con otro, donde cada edificio es un eco de otro edificio, donde cada idea regresa a su origen para renacer con otra piel. Ello le permite ofrecer nuevos puntos de vista y acercarse a las ideas que los generaron, restituir su belleza e interés, colocarlos de nuevo en el mundo, recuperarlos para la historia y para el futuro. Este es el bello atractivo que nos proponen los mapas de Carlos Castillo. Son como los que realizaron Le Corbusier, Asplund o Hans Christian Andersen, pero al revés, de sur a norte, insisto.

El autor incide en esa magia y agrupa magias. Las compara y las referencia, unas con otras y otras con unas, dividiendo su trabajo en tres mapas que, como él mismo dice, «se asocian con tres modos de responder a la misma pregunta». Se establece una vinculación, y la mirada se materializa en otro lugar que, a su vez, lo hace en otro territorio. Y lo que aquí está dentro aparece fuera y se muestra,

y lo que allí está fuera renace dentro y se posee. Es una historia que se repite y mantiene la magia de la ambigüedad. Es un hilo más de color en la maraña. Isaac Bashevis lo repetía permanentemente.

Y la mirada queda atrapada en el recuerdo. No se olvida. ¿Qué hubiera sido del viaje de Emmanuel von Gonzenbach sin los dibujos de Raffaele Mainella?

Por ello, también los dibujos de Carlos Castillo hacen hincapié en esos nudos, en esas paradas de los mapas que nos propone en esta elaborada y magnífica tesis de Arquitectura.

Y en ese viaje inacabable, vemos cómo aquel se convierte en este, y este en otro, y el sur regresa al norte, y el norte vuelve al sur, en un ir y venir que nunca cesa. La mirada, atrapada en el recuerdo, se queda suspendida en un umbral que es todos los umbrales, en la narración infinita de historias.

¡Dejémonos llevar!

Barcelona, febrero de 2025



Plaza del Campo en Siena, después de la fiesta.

INTRODUCCIÓN

Un interior precisa del exterior que justifica su construcción, y el exterior se revela en la ausencia de protección, en la intemperie. La diferencia entre el interior y el exterior era algo de lo que había que defenderse en Europa, señaló Reyner Banham en 1971⁷, una contradicción en la arquitectura que Robert Venturi encontraba claramente definida en «la antigua tradición del espacio interior cerrado y contrastado»⁸ y que reclamaba aceptar en 1966. Es ahí, en la opacidad clásica, donde se encuentra el interés de este libro; los interiores que lo componen fueron proyectados al margen de la tiranía del espacio fluido y del uso del vidrio como pared, elemento que para Walter Benjamin era enemigo del misterio y también de la posesión⁹. Entre ellos hay bibliotecas, templos, museos y casas; también techos, cúpulas, atrios y patios. Espacios heterogéneos que no se revelan desde fuera.

En la clasificación que ordena las tres partes del libro se solapan dos criterios: primero, la explicación que cada una de las detenciones aporta para completar el argumento siguiendo una perspectiva temática que interpreta la condición exterior en interiores relativos. Y, segundo, la constricción que ordena según la disposición geográfica de latitud ascendente los interiores. El orden de cada mapa sigue esa orientación desde Italia hasta Suecia en el primero y en los dos siguientes vuelve para terminar en Dinamarca. Cada 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.

El interior cerrado de la cultura mediterránea fue referencia obligada para los viajeros del norte de Europa, también las calles y fiestas engalanadas con alfombras extendidas sobre el suelo y a cielo

descubierto, habitadas como grandes salones nórdicos, según observó Hans Christian Andersen¹⁰. También Johann Wolfgang von Goethe encontró en Padua el «infinito cerrado»¹¹ de la plaza cubierta que servía como mercado.

Hakon Ahlberg indicó cuál era el cielo en el que pensaba Erik Gunnar Asplund para el espacio cerrado del cine Skandia¹², y dónde encontrarlo, en su cuaderno del viaje a Italia. Similar condición exterior se interpreta en los interiores cerrados construidos en Suecia y Dinamarca de Petersen, Fisker, Rafn, Bindesbøll, Brandt, Abildgaard, Lewerentz y Jacobsen. Los proyectos de Karl Friedrich Schinkel comparten la opacidad clásica y fueron referencia para los arquitectos nórdicos del clasicismo, también para Oswald Mathias Ungers, quien se acercó conceptualmente al tema y realizó recurrentes viajes a Italia, incluso solo para pasar unos días en la villa Adriana.

A los viajes de los arquitectos escandinavos y la experiencia exterior de la dirección sur se les opone la necesidad de cubrición, que se incrementa en la dirección contraria. Los interiores del norte de Europa se encuentran constreñidos por el severo clima septentrional. Para el escritor inglés Thomas de Quincey, 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 otra¹³. Los placeres del invierno se advierten en el contraste de la artificialmente caldeada habitación.

El conjunto de interiores es mapeado sobre la misma cartografía que sugieren los grandes viajes, aproximándose de modo disímil al observatorio que propone el libro. Cada detención no busca completar una cronología, sino entender de otra manera los

7. Reyner Banham: *Los Ángeles. La arquitectura de cuatro ecologías*.

8. Robert Venturi: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, pág. 112.

9. Walter Benjamin: *Experiencia y pobreza*, pág. 96.

10. Hans Christian Andersen: *Viaje por España*.

11. Johann Wolfgang von Goethe: *Viaje por Italia*, pág. 64.

12. Elias Cornell: «El cielo como una bóveda».

13. Thomas De Quincey: *Confesiones de un inglés comedor de opio*.

interiores, dirigir la mirada y visibilizar una capa de información precisa, obviando muchas otras, 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.

Carl Theodor Sørensen publicó en 1959 *Europas Havekunst: Fra Alhambra til Liselund*, un libro que contiene sesenta jardines, que el autor define como verdaderos «tesoros de experiencia» y que invita con entusiasmo a visitar. Este atlas 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 danesa de Møn, pasando, entre otros, por los románticos jardines del Petit Trianon.

Buscar la experiencia, como sugiere Sørensen, colarse tras los funerales de la capilla principal del cementerio del Bosque mientras las velas son

apagadas por el oficiante, ir a un ensayo en el teatro de Jacobsen, pasar una tarde a tientas en la iglesia de Lewerentz o visitar escoltado por una policía el Politigården ha sido parte del proceso de la investigación. «Hay que vivir en los espacios, sentir cómo se cierran en torno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro»¹⁴. La experiencia diluida en el texto siempre fue mediada por el clima contrastado.

A la manera de los modelos del arquitecto italiano Luigi Moretti¹⁵, el dibujo de los proyectos como forma de análisis genera un lenguaje común. A la axonometría se le extrae en negro solo el espacio interior de interés con sus límites próximos, como si se tratara de una maqueta de papel translúcido que apenas dibuja sus aristas, revelando el aspecto del espacio interior que buscaban los modelos de Moretti, pero identificando la forma contenedora que lo oculta.

14. Steen Eiler Rasmussen:
La experiencia de la arquitectura,
pág. 30.



El primer edificio, Eugène Viollet-le-Duc, 1875.

La cabaña primitiva, Marc-Antoine Laugier, 1753.

INTERIOR-EXTERIOR

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

Heráclito

Paul Valéry escribe «El infinito estético» en 1934, texto en el que distingue dos efectos producidos al unísono por las percepciones: los que tienden a finitos y constituyen el orden de las cosas prácticas, y los tendencialmente infinitos, que constituyen el orden de lo estético.

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 hambre¹⁶.

Los dos efectos se extienden fácilmente a todas las clases de sensaciones, dirá el poeta francés. Es posible pasar del hambre y la comida a la sensación provocada por la intemperie y el espacio interior que consigue anularla, en el orden de lo práctico. Y entender el deleite en la relación dialéctica de cierto ámbito exterior en la intimidad del encierro.

Gottfried Semper también relaciona el hambre con la intemperie. En los «Prolegómenos» a «El arte textil» señala 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»¹⁷. Si bien estos impulsos son para Semper análogos a los efectos artísticos y el «disfrute de lo bello»; Valéry relaciona con un efecto estético únicamente el deleite, que tiene lugar tras la anulación del hambre, su sensación opuesta.

La construcción de un interior responde a una necesidad física y psíquica de protección de la intemperie, de los fenómenos exteriores que por una parte amenazan y, por otra, seducen; se observa una necesidad contradictoria, imperiosa y muy antigua de contacto con el exterior, de disfrute y contemplación. Ambas sensaciones han sido ilustradas, de manera opuesta, buscando el origen mítico de la arquitectura en el primer edificio de Eugène Viollet-le-Duc y la cabaña primitiva del abate Marc-Antoine Laugier.

Para Joseph Rykwert, una de las diferencias más importante de ambas ilustraciones eran las embrutecidas «criaturas que se defienden de la violencia de la naturaleza hostil»¹⁸ en la imagen de Viollet-le-Duc, y el carácter de noble salvaje que «se encuentra a gusto en la naturaleza»¹⁹ junto a la cabaña de Laugier. Ahora bien, la diferencia se puede enunciar de manera distinta: 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; y, en cambio, los personajes de Laugier contemplan y disfrutan un exterior, en el orden de lo estético.

En la representación de Viollet-le-Duc los árboles son elementos manipulados, se encuentran girados y atados, doblegados, retirados del eje vertical que les impone la naturaleza. En la ilustración de Laugier, los árboles mantienen la dirección vertical, no han sido forzados a inclinarse, no son

15. Luigi Moretti: «Strutture e sequenze di spazi».

16. Paul Valéry: «El infinito estético», pág. 189.

17. Gottfried Semper: «Prolegómenos» al tomo I, «El arte textil», en *Escritos fundamentales de Gottfried Semper*, pág. 271.

18. Joseph Rykwert: *La casa de Adán en el Paraíso*, pág. 54.



Capilla del Bosque, techo exterior y domo interior,
Erik Gunnar Asplund.

el enemigo y construyen la cabaña con sus propias leyes. La de Viollet-le-Duc es una estructura en estado de construcción, está inacabada, sucediendo mientras se observa la imagen de al menos nueve hombres tejiendo la urdimbre como Doxi les había enseñado, intentan afanosamente arrancar a la naturaleza de la arbitrariedad que los trazos del dibujo enfatizan con un torbellino vegetal. 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. Paradójicamente más incompleta en sus límites, esta última aparece acabada, los personajes pueden disfrutar de ella y de toda la naturaleza a su alrededor. Son dos formas de entender el artificio y su relación con la naturaleza primigenia, muestran dos conceptos opuestos y complementarios, juntas ilustran la idea dialéctica de interior-exterior como naturaleza atrapada.

En 2018, el Vaticano participó en la 16.^a edición de la Bienal de Venecia con una intervención comisariada por Francesco Dal Co. Estaba compuesta por diez pequeñas capillas que animaban el paseo por el bosque de San Giorgio, iniciado con una referencia a la capilla del Bosque de Erik Gunnar Asplund, en cuyo interior se encontraban maquetas y dibujos originales del proyecto conservados por el archivo ArkDes. Uno de ellos ilustra el intradós de la cúpula junto un exterior lejano dibujado con líneas oblicuas, más allá de los árboles del bosque. No hay estructura, no hay cubierta, no hay paredes, están el interior y la máxima exterioridad continuos. Otro dibujo conservado en el archivo, trazado sin mucho detalle con los mismos lápices y sobre el mismo tipo de papel, corresponde a la fachada del proyecto. Asplund ha dibujado el cielo exterior en las mismas líneas oblicuas, ahora verdes y perpendiculares a la cubierta. El exterior de la fachada es la verde vegetación del bosque.

La capilla del maestro sueco contiene simultáneamente ambas maneras de entender el mundo que ensayaban las míticas imágenes. La

construcción de un interior, un techo en el orden de lo práctico, y la experiencia de un exterior, en el orden de lo estético.

Asplund no ha dibujado una sola línea de la caja con la que construye el intradós de la cúpula en el dibujo del interior, sin embargo, la relación contrastada solo se entiende al lado del dibujo opuesto: el bosque y el techo que la oculta.

ÍNTIMA INTEMPERIE

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 *Galleria* 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 riguroso, sobre todo en los días de niebla, cuando esta penetra en el templo²⁰.

La niebla que advirtió Aldo Rossi en la basílica de 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 en el interior clásico de Alberti.

19. *Ibidem*.

20. Aldo Rossi: *Autobiografía científica*, págs. 10 y 69.



Politigården, habitación abierta, Hack Kampmann y Aage Rafn, 1924. Fotografía de 1930.

The Mediated Motion, Olafur Eliasson, Kunsthaus Bregenz, 2001.
Fotografía: Markus Tretter (2001).

Cloudscapes, Transsolar + Tetsuo Kondo Architects, Arsenale de la Biennale de Venecia, 2010.

Las nieblas del valle colman la cavidad formada entre las montañas de la famosa pintura *Caminante sobre el mar de niebla*, de Caspar David Friedrich. El personaje las observa 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 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.

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 artificio donde descubre «la libertad de la construcción inacabada, del palacio abandonado, de la aldea olvidada en los montes, y el material que se deforma con el tiempo»²¹. El espléndido desastre que arraiga en las cosas se advierte también en la habitación abierta del Politigården en Copenhague. Una mujer está parada sobre una de las ocho inmensas formas cilíndricas que colman el espacio. Es interesante cómo la posición que ocupa en el espacio es similar a la del personaje de la pintura romántica; vestidos con abrigo oscuro, contemplan sobre un elemento estereotómico los fenómenos atmosféricos que la cavidad contiene. El suelo bajo la abertura muestra el paso del tiempo, el desgaste. Una lustrosa pátina verde —como la que se observa en las tumbas del cementerio del Bosque— reviste la concavidad del pavimento; la acumulación del agua de la lluvia y la condición atmosférica de la habitación favorecen la supervivencia del musgo en la irregular superficie.

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 atrio romano repetido por Aage Rafn en Copenhague. 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 imprevisto. Aun cuando sea posible anticipar sus amenazas por el tamaño de la abertura superior, su naturaleza imprevisible se manifiesta como sorpresa, promesa o decepción.

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. Eliasson falsifica un clima extraño a la ciudad de la instalación mediante paisajes trasplantados, con los que crea una extraña sensación exterior en sus intervenciones.

La niebla inunda el Kunsthau Bregenz de Austria borrando sus límites en *The Mediated Motion*. 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 por tener muy pocos días de sol— en *The Weather Project*.

El paisaje de nubes *Cloudscapes* de Tetsuo Kondo, contenido en el Arsenal de la Bienal de Venecia en 2010, puede ser real solo si lo entendemos como inventario de cosas de la naturaleza, algo que podría estar en una especie de gabinete de curiosidades. La tecnología fabrica el fenómeno, es ciencia física: partículas de agua en suspensión. Sin embargo, la programación de la pieza relativiza su expresividad, falsificando la experiencia.

La presencia del público completa ambas instalaciones: el tiempo de la experiencia. Eliasson

21. *Ibidem*, pág. 69.



Politigården, habitación abierta con el suelo mojado,
Hack Kampmann y Aage Rafn.

Cisternerne, Hiroshi Sambuichi.
Fotografía: Rasmus Hjortshøj.

lo declara con sendas cartas enviadas a los visitantes a poco menos de un mes de la inauguración, donde los invita a completar la exposición con su desplazamiento.

Sois vosotros y vuestras expectativas —vuestro viaje a Bregenz y a través de la exposición— lo que crea esta muestra. Dicho de otro modo, esta exposición depende de vuestro movimiento y compromiso para que pase a estar mediada por y organizada en experiencias²².

Pero no es suficiente con la presencia humana; es necesario que el desplazamiento sea encauzado por un paseo o sendero trazado meticulosamente. 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, que se distingue en ambas instalaciones.

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 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 y, por último, los paseos. La deriva principalmente visual del pintoresquismo se limitaba a elementos pictóricos, como señala Iñaki Ábalos: «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»²³. 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 mientras dure la instalación en el interior. La manipulación de la naturaleza como proyecto paisajista y del tiempo en su doble condición —atmosférica y cronológica— como contenido de las instalaciones contemporáneas le ha

quitado al tiempo atmosférico su cualidad principal: la imprevisibilidad.

NATURALEZA ATRAPADA

El arquitecto japonés Hiroshi Sambuichi transformó durante 2017 el interior de la Cisternerne, un enorme depósito de agua construido frente al palacio de Frederiksberg de Copenhague en 1853, que funcionó como tal hasta 1933 y fue convertido en 1996 en un espacio expositivo de particular condición atmosférica con una humedad constante del cien por ciento. El horario de apertura de la instalación variaba de acuerdo con la cantidad de luz que la duración del día posibilitaba y los visitantes de la instalación se movían alternadamente entre la superficie inundada, la tierra y el musgo por un paseo construido por maestros japoneses con madera de cedro importada de su país. En la instalación se encontraba otro exterior contenido, en referencia al paisaje japonés de la isla Miyajima. La experiencia era similar a la que se descubre de manera imprevista en el interior del edificio de Hack Kampmann y Aage Rafn un día de lluvia: la condición atmosférica atrapada en un interior.

UN INTERIOR MODIFICADO

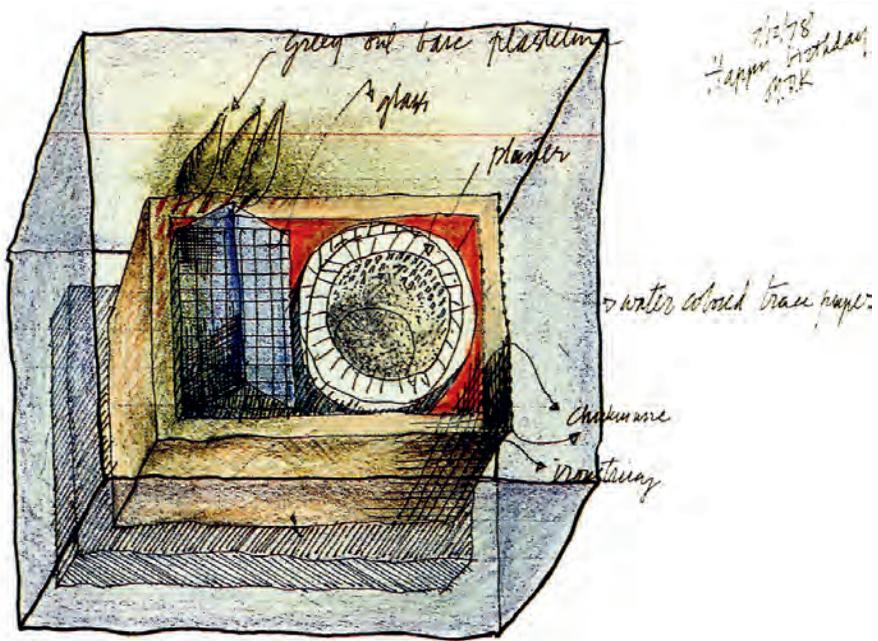
El concepto interior-exterior describe algo más que la relación entre dos ámbitos contradictorios. La línea de guion se usa como signo de unión entre las dos palabras y, como señalan los diccionarios de uso, forma compuestos ocasionales²⁴: el segundo concepto, opuesto al primero en este caso, actúa como transformador, generando un nuevo concepto unitario. Jacques Lacan inventó un concepto para aproximarse a la idea contraria de interior-exterior donde la palabra *intimidación* es alterada. El término *extimidad* encerraba para Lacan una particularidad: «lo que es lo más íntimo justamente es lo que estoy constreñido a no poder reconocer más que fuera»²⁵. Solo después de ascender la encerrada

22. Olafur Eliasson: «Queridos todos, queridos visitantes», en *Leer es respirar, es devenir*, págs. 13-14.

23. Iñaki Ábalos: *Atlas pintoresco* (vol. 2), pág. 17.

24. Real Academia Española: *Diccionario panhispánico de dudas*, 2005.

25. Jacques Lacan: *Seminario XVI. De un otro al otro*, pág. 246.



Hotel en Berlín, cosas de la ciudad dentro del cubo,
Oswald Mathias Ungers.

escalera de la escultura, Aldo Rossi reconocía la «idea interior-exterior de la arquitectura»²⁶ dentro de la cabeza del San Carlone de Arona.

Se entenderá el concepto interior-exterior en arquitectura, inequívocamente, como uno que define un espacio interior modificado.

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

Lo más habitual es interpretar el exterior espacialmente, como lo que está por la parte de fuera de cualquier cosa, desde su superficie externa hasta el espacio que la rodea. Existe una inclinación a entender lo que está fuera como naturaleza, opuesta a la arquitectura y el artificio. A esto es a lo que se refiere Ábalos cuando habla de la «relación dialéctica entre naturaleza y artificio heredada de la modernidad»²⁷. 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.

El antropólogo británico Roy Ellen²⁸ supone que bajo cada modelo de naturaleza existen tres ejes cognitivos que nos permiten interpretarla, cuyas distintas configuraciones variarán culturalmente —en la concepción occidental de naturaleza se acercarán a la simetría—. Primero, estará definida inductivamente, como cosas que forman parte de la naturaleza; segundo, 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.

Ahora bien, en arquitectura es posible señalar cuatro maneras de entender el exterior, cuya interiorización simultánea variará en cada uno de los interiores visitados. El modelo de Ellen puede aplicarse para explicar la condición exterior, aunque es preciso ampliar las categorías y agregar al modelo un cuarto eje compuesto por las actividades exteriores. Con todos ellos se podrá interpretar el exterior más allá de la delimitación espacial y la naturaleza, de acuerdo con los siguientes ejes cognitivos:

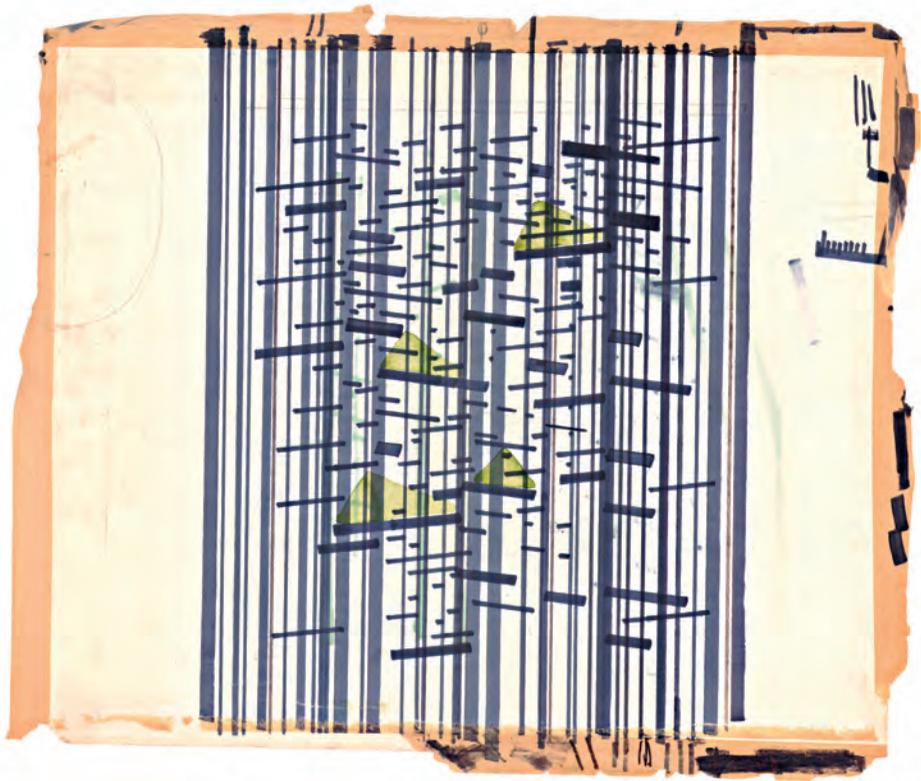
1. El espacio: Desde el objeto construido es posible enumerar, de manera sencilla y ascendente, esferas espaciales de exterioridad, tales como la fachada, el patio, la calle, la ciudad, la naturaleza, el infinito y el universo.
2. El inventario de cosas: Está formado por los elementos contenidos en las esferas de exterioridad, posibles de enumerar y coleccionar a modo de gabinete de curiosidades, como 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 y embarcaciones.
3. La fuerza externa esencialista: Se manifiesta en vitalidad, movimiento, sonidos y fenómenos de todo tipo: astronómicos, atmosféricos, geológicos, biológicos, hidrológicos, tiempo, cambios, movimientos, vida y muerte, ciclos, retorno, estaciones.
4. Actividades comunes: Se incluyen aquí aquellas 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 I. 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»²⁹. En ellas, la condición exterior ha de tener relación con las actividades comunes.

26. Aldo Rossi: *Autobiografía científica*, pág. 12.

27. Iñaki Ábalos: *Naturaleza y artificio*, pág. 7.

28. Roy Ellen: «La geometría cognitiva de la naturaleza».

29. Louis I. Kahn: *Escritos, conferencias y entrevistas*, pág. 276.



Papel tapiz con líneas verticales y oblicuas con hojas verdes, Arne Jacobsen.

Por todo lo anterior, desde el concepto abstracto y figurativo del universo se entenderán como interpretaciones del exterior: la naturaleza, sus cosas, la fuerza de sus fenómenos atmosféricos y 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 nexa 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 absoluto³⁰.

La teoría de Wilhelm Worringer en *Abstracción y naturaleza* 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, que incluso considera la supresión de la representación espacial como imperativo del afán de abstracción, es posible

llevar el concepto de «agorafobia espiritual»³¹ 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 lo ilustra en una superficie bidimensional.

La manera de interiorizar el exterior y sus distintas interpretaciones se puede entender asociada a los verbos *atrapar*, *representar*, *evocar* y *programar*.

La naturaleza atrapada se refiere a una naturaleza que huye esquiva y descontrolada por fuera de los edificios rozando su superficie y al esfuerzo de la arquitectura por lograr tomar para su intimidad algo de ella, atrapándola, para luego doblegarla.

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.

En el interior es posible evocar un exterior, muchas veces sugerido por las cosas y el valor de los límites interiores, con relación a una experiencia idealizada.

Existen algunas tipologías arquitectónicas que devienen de una actividad común que se realizaba en el exterior. En el catálogo de tipologías³² de Nikolaus Pevsner se encuentran 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 han sido imitados, representados, atrapados, evocados, rememorados y programados en el interior de la arquitectura.

30. Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza*, pág. 94.

31. *Ibidem*.

32. Nikolaus Pevsner: *Historia de las tipologías arquitectónicas*.