

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

ARQUITECTURA ESCRITA

JUAN CALATRAVA Y WINFRIED NERDINGER [EDS.]

ARQUITECTURA
ESCRITA

MINISTERIO DE CULTURA

Ministra
ÁNGELES GONZÁLEZ-SINDE

Subsecretaria
MERCEDES DEL PALACIO

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

Presidenta
SOLEDAD LÓPEZ

Director de Proyectos
XOSÉ LUIS GARCÍA CANIDO

Gerente
IGNACIO OLLERO BORRERO

Directora de Coordinación y Relaciones Institucionales
CONCHA ÁLVARO

Consejo de Administración
Presidenta
SOLEDAD LÓPEZ

Vocales
ROGELIO BLANCO MARTÍNEZ
JAVIER BONILLA ARJONA
RAQUEL DE DIEGO RUIZ
EDUARDO DÍEZ PATIER
JUAN ÁNGEL ESTEBAN PAUL
JOSÉ AURELIO GARCÍA MARTÍN
JOSÉ ANTONIO GONZALO ANGULO
JOSÉ LUIS MARTÍN RODRÍGUEZ
ROSA PEÑALVER PÉREZ
FRANCISCO DE ASIS JAVIER RODRÍGUEZ MAÑAS
JUAN CARLOS SÁNCHEZ ALONSO
ALBERTO VALDIVIELSO CAÑAS
NATALIA VITORES MINGO

Secretario
MANUEL ESTEBAN PACHECO MANCHADO

CONSORCIO PARQUE DE LAS CIENCIAS

Presidenta y Consejera de Educación de la Junta de Andalucía

EXCMA. SRA. D^ª MARÍA DEL MAR MORENO RUIZ

Alcalde-Presidente del Ayuntamiento de Granada

EXCMA. SR. D. JOSÉ TORRES HURTADO

Consejera de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía

EXCMA. SRA. D^ª CINTA CASTILLO JIMÉNEZ

Consejero de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía

EXCMA. SR. D. MARTÍN SOLER MÁRQUEZ

Presidente de la Diputación Provincial de Granada

EXCMA. SR. D. ANTONIO MARTÍNEZ CALER

Rector de la Universidad de Granada

EXCMA. SR. D. FRANCISCO GONZÁLEZ LODEIRO

Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

SR. D. RAFAEL RODRIGO MONTERO

Presidente de Caja Granada

SR. D. ANTONIO CLARET GARCÍA

Presidente de Caja Rural de Granada

SR. D. ANTONIO LEÓN SERRANO

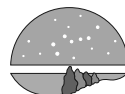
Director

ERNESTO PÁRAMO SUREDA

Directores de Área

JAVIER MEDINA FERNÁNDEZ

PILAR LÓPEZ RUBIO



PARQUE de las CIENCIAS
ANDALUCÍA - GRANADA

Presidencia
Española

2010.es

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

Presidente

JUAN MIGUEL HERNÁNDEZ LEÓN

Director

JUAN BARJA

Subdirector

JAVIER LÓPEZ-ROBERTS

Coordinadora general

LIDIJA SIRCELJ

Adjunto a dirección

CÉSAR RENDUELES



EXPOSICIÓN

Organizan

CÍRCULO DE BELLAS ARTES

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

CONSORCIO PARQUE DE LAS CIENCIAS DE GRANADA

ARCHITEKTURMUSEUM TU MÜNCHEN

Comisarios

JUAN CALATRAVA

WINFRIED NERDINGER

Área de Artes Plásticas del CBA

LAURA MANZANO

SILVIA MARTÍNEZ

Coordinación SECC

YOLANDA HERNÁNDEZ PIN

MARCELO SARTORI MANA

Architekturmuseum TU München

HILDE STROBL

Diseño expositivo

ELOY MARTÍNEZ DE LA PERA, [SIN TÍTULO] PROYECTOS

Diseño gráfico

VÍCTOR RODRÍGUEZ, FLUXOP

Arquitectura

FRANCISCO BOCANEGRA

Montaje

DEPARTAMENTO TÉCNICO DEL CBA

Seguro

STAI

Transporte

ACRUNA

CATÁLOGO

Área de Edición del CBA

JORDI DOCE

ELENA IGLESIAS SERNA

ELISABETH SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

SIRA LAGUNA FERNÁNDEZ

JAVIER ABELLÁN

Diseño

ESTUDIO JOAQUÍN CALLEGO

Impresión y fotomecánica

BRIZZOLIS, ARTE EN GRÁFICAS

Traducción

PEDRO PIEDRAS MONROY

© Círculo de Bellas Artes, 2010

Alcalá, 42. 28014 Madrid

www.circulobellasartes.com

Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales

Fernando el Santo, 15. 28010 Madrid

www.secc.es

© Textos: sus autores

© Fotografías: Architekturmuseum der Technischen Universität München, Laboratorio Fotográfico de la Biblioteca Nacional, Biblioteca de Catalunya, Círculo de Bellas Artes

ISBN: 978-84-87619-17-5

Depósito Legal: M-3109-2010

ARQUITECTURA
ESCRITA

JUAN CALATRAVA Y WINFRIED NERDINGER [EDS.]

Arquitectura escrita, exposición organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), el Círculo de Bellas Artes y el Parque de las Ciencias de Granada, pretende trazar líneas de conexión entre la literatura y la arquitectura. La muestra ofrece una doble lectura, textual y espacial, de las construcciones que la literatura ha ido confeccionando en sus narraciones a lo largo de la historia. El proyecto de los profesores Juan Calatrava y Winfried Nerdinger, de las Universidades de Granada y Munich respectivamente, reflexiona sobre las relaciones entre estas dos áreas del conocimiento. Para ello tiene en cuenta la amplia gama de textos, grabados, maquetas y demás materiales en los que el entorno arquitectónico y urbanístico desempeña un papel importante.

A lo largo de los siglos, arquitectura y arte han estado estrechamente vinculados, especialmente desde finales del siglo XVIII. Giovanni Battista Piranesi diseñó sus cárceles imaginarias con imposibles fugas visuales extraídas de textos románticos, elaborando al mismo tiempo reconstrucciones de las ruinas que visitaba. Carlos Federico Schinkel utilizó el texto en sus fachadas para generar la sensación de infinitud. Capability Brown, uno de los primeros arquitectos paisajistas, modificó la naturaleza para aproximarla al capricho de las descripciones narrativas. Durante las primeras décadas del siglo XX puede hablarse de una verdadera tendencia de conexión entre las artes y la arquitectura. Por encargo de Mussolini, el modernista italiano Giuseppe Terragni diseñó el Danteum, que nunca llegó a construirse, a partir de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri. Compositivamente se concibió como una alegoría del poema y sus espacios se dispusieron en paralelo al viaje del protagonista por Infierno, Purgatorio y Paraíso.

Posteriormente la Bauhaus alemana y el constructivismo ruso utilizaron en sus diseños la abstracción de las diversas artes, incluida la literatura. Dos muestras de la arquitectura puesta al ser-

vicio del arte las encontramos en Berlín. La Biblioteca Estatal y la Filarmónica, ambas de Hans Scharoun, son edificios que tienen el sonido en el origen de su diseño: en una para controlarlo y reducirlo al mínimo, y en la otra con el objetivo de potenciarlo.

Con la postmodernidad llegó la sublimación de la abstracción. Los Archigram, con Peter Cook a la cabeza, generaron una arquitectura a partir del cómic y la novela de ficción. Ciudades que se mueven, módulos de salvamento, viviendas transportables, núcleos urbanos que se transforman en una fiesta al paso de un zeppelin; en definitiva, la transformación de la construcción ficticia, de la imaginación de los escritores y dibujantes, en realidad tangible.

En la actualidad las técnicas abstractas son muy utilizadas en la arquitectura del siglo XXI, especialmente entre muchos de los arquitectos que son también profesores universitarios. Docencia y vanguardia, teoría y práctica van de la mano en arquitectura. Pero además, la arquitectura imaginaria de los escritores es significativa: *El castillo* de Kafka, la mítica Atlántida o Shangri-La son ejemplos de ello.

Arquitectura escrita resalta esta combinación en las nuevas generaciones. La muestra combina clásicos y contemporáneos de la literatura y la arquitectura junto a maquetas y elaboraciones de los alumnos de dos universidades, a partir de obras de Platón, Santa Teresa de Jesús, Cervantes, Goethe, Balzac, Poe, Clarín, Lorca o Borges, entre otros.

El resultado sorprende aun cuando muchos de los prototipos no vayan a construirse nunca. Decía John Hejduk que «la verdadera arquitectura es precisamente la que no se construye». Tal vez, pero cabe recordar que el proceso hasta su concreción ha sido también un viaje pedagógico. Y en este punto es donde esta muestra confluye con uno de los objetivos de la SECC: el incremento y la diversificación de nuestros proyectos, dirigidos a los jóvenes, en el convencimiento de que la cultura no es un instrumento del pasado sino un ente vivo en constante crecimiento.

Quiero expresar mi agradecimiento a todos aquellos que han participado en esta muestra, al Círculo de Bellas Artes y al Parque de las Ciencias de Granada, así como a sus equipos. Mi enhorabuena también a los comisarios y a los alumnos que la han hecho posible.

Soledad López

PRESIDENTA

SOCIEDAD ESTATAL DE CONMEMORACIONES CULTURALES

El Círculo de Bellas Artes, fiel a su voluntad de estudiar los vínculos entre imagen y palabra, entre las imágenes de la literatura y los signos del arte visual, tiene el orgullo de presentar, en coproducción con la SECC y el Parque de las Ciencias de Granada, la exposición *Arquitectura escrita*, en la que se abordan diversos aspectos de un gran tema: la estrecha relación que, desde las primeras culturas históricas hasta la modernidad más reciente, ha existido entre Texto y Arquitectura.

Con este propósito se ha partido de la experiencia previa de la exposición *Architektur wie sie im Büche steht*, producida en 2006 por el Deutsche Architektur Museum de Munich bajo la dirección del profesor Winfried Nerdinger. Parte de aquella exposición –tanto el material expositivo como los textos del catálogo– se integra ahora en la nueva muestra, junto con los nuevos contenidos cuya selección ha corrido a cargo del profesor Juan Calatrava, de la Universidad de Granada.

Desde el *Poema de Gilgamesh*, la pieza «literaria» más antigua de la humanidad, o el texto fundador del *Timeo* platónico, hasta las obras de autores contemporáneos como Jorge Luis Borges, Georges Perec o Umberto Eco, pasando por los grandes utopistas como Moro o Campanella, la exigencia de definir y evocar los lugares y espacios que sirven de marco a narraciones, obras dramáticas y poemas ha motivado con frecuencia que estas arquitecturas ficticias, imágenes construidas con palabras, desempeñen un papel tan relevante como el de los mismos humanos. Cabe observar, en efecto, que en muchos escritores alienta necesariamente un arquitecto, un creador de espacios.

También es cierto, sin embargo, que la historia de la arquitectura está hecha no sólo de edificios sino de textos, de escritos que acogieron las ideas arquitectónicas o urbanísticas de sus autores o los sueños utópicos de quienes no pudieron plasmar sino en el papel sus casas o ciudades proyectadas y soñadas.

La exposición persigue el objetivo de impulsar el conocimiento y la reflexión interdisciplinar sobre estos fructíferos intercambios y presentar al público, de modo claro y atractivo, algunos de sus aspectos principales. Se ha seleccionado para ello una serie de obras literarias que abarcan casi dos mil quinientos años de historia humana: desde la Antigüedad clásica (Platón, Plinio...) y la Edad Media (*Las mil y una noches*), pasando por el Renacimiento (las diversas utopías del siglo XVI), el Barroco o el siglo XVIII, hasta llegar a la literatura de los siglos XIX y XX. Se ha recurrido fundamentalmente a dos tipos de material expositivo: por un lado, libros y documentos originales, ejemplares de obras literarias en las que las arquitecturas o el urbanismo tienen papel especialmente relevante, así como grabados o dibujos relacionados con esas ediciones bibliográficas; y, por otro, maquetas realizadas expresamente para visualizar esos espacios literarios que no existían sino sobre el papel. A tal fin, estudiantes de arquitectura de Munich y Granada, bajo la coordinación de los comisarios Juan Calatrava y Winfried Nerdinger, han trabajado en la lectura de buen número de obras maestras del pensamiento y la literatura universal y en el diseño de propuestas de maquetas de las arquitecturas descritas en ellas.

En la exposición dialogan, pues, los libros y maquetas que interpretan los espacios en ellos descritos y que, como es propio de toda tarea de interpretación, permiten otras múltiples versiones, abriendo así la vía a una actitud activa, profundamente crítica, por parte de visitantes y estudiosos.

Quiero cerrar estas líneas expresando una vez más nuestra más profunda satisfacción por esta iniciativa, que permite al Círculo de Bellas Artes ampliar su campo de actuación en coherencia con los impulsos de rigor, curiosidad intelectual y atención a las expresiones artísticas de la modernidad que caracterizan su labor.

Juan Miguel Hernández León
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

El mundo de la Literatura en su intersección con la Arquitectura. Este es el argumento principal de *Arquitectura escrita*, una exposición que nos ofrece una mirada novedosa a ese cruce entre construcción, urbanismo y vida que puebla la creación literaria. Se trata de un proyecto especialmente interesante para el Parque de las Ciencias de Granada, un museo volcado en la promoción y difusión de la cultura científica de la mano del resto de las expresiones de la cultura.

Siempre supone un placer y un reto acometer proyectos complejos, pero interesantes y, sobre todo, significativos, como el que nos ocupa. Éste es el caso de *Arquitectura escrita*, una exposición en la que se enfrentan dos mundos aparentemente ajenos el uno al otro como la literatura y la arquitectura. No parece ser así a juzgar por el éxito de aquella primera parte de esta muestra que, en 2006, tan buena acogida tuvo en la Universidad de Arquitectura de Munich.

La dificultad de los proyectos se hace pequeña cuando los acompañantes son grandes. En este caso, instituciones como el Círculo de Bellas Artes, la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales o el Museo de la Arquitectura de Munich dan una solidez al proyecto fuera de toda duda. Por otro lado, personas como los profesores Juan Calatrava y Winfried Nerdinger, que comisarían la muestra, aportan un rigor, calidad y calidez dignas de resaltar y de agradecer.

Arquitectura y literatura; razón y emoción; inteligencia y sentimientos; tecnología y arte. Todas estas dualidades se muestran en *Arquitectura escrita*. Todas ellas interesan también al Parque de las Ciencias de Granada. Por ello es un placer, y un honor, participar en un proyecto que ofrece a las personas interesadas una oportunidad muy especial de disfrute y crecimiento cultural, una reflexión original y estimulante.

M^a Mar Moreno Ruiz
PRESIDENTA DEL CONSORCIO PARQUE DE LAS CIENCIAS
CONSEJERA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

EDIFICIOS, CIUDADES, TEXTOS: SOBRE ARQUITECTURA Y LITERATURA

JUAN CALATRAVA

La exposición que se encuentra en el origen del presente libro es una muestra del amplísimo abanico de posibilidades que abre al pensamiento y a la investigación la relación entre la literatura y la arquitectura, posibilidades que de ningún modo se agotan ni en la muy parcial enumeración de temas y problemas que contiene este texto ni tampoco en el conjunto de este catálogo o en las piezas que se exponen.

Entre estos temas se encuentran, en una apresurada lista no cerrada, los que tienen que ver con los protagonistas humanos (arquitectos que escriben, escritores que proyectan arquitecturas, arquitectos como personajes literarios, personajes literarios especialmente ligados a una arquitectura, como el Quasimodo de Victor Hugo...); con los mitos relacionados con lo constructivo (el umbral, la puerta, la torre, la muralla, la escalera, el puente, la ventana, el cristal, la piedra, las ruinas, la cueva, las arquitecturas mágicas, los arquetipos y los ritos del construir...); con tipologías arquitectónicas de presencia especialmente estelar en la literatura, como es el caso de, nuevamente, la torre, desde Babel a los rascacielos, pasando por las torres de las iglesias o las chimeneas de los paisajes urbanos industriales; con la casa en todas sus acepciones, desde la cabaña al palacio, pasando por la casa de artistas o de escritores o la infravivienda proletaria o marginal; con los espacios de la modernidad, tales como

fábricas, grandes almacenes, estaciones, aeropuertos, museos, mercados, lugares de ocio, cines o teatros; con los espacios del horror, el sufrimiento y la sumisión (subterráneos tenebrosos, minas, lugares del terror, espacios del control como el panóptico, las cárceles o los campos de concentración); con determinados géneros literarios especialmente proclives a estos encuentros (los textos sagrados, el folklore y los cuentos, la tratadística arquitectónica, la literatura de viajes, la ciencia-ficción...); con particulares modos de mirar en los que antes o después el escritor encuentra al arquitecto y al urbanista (la literatura panorámica, las visiones recortadas desde la ventana, la transparencia o la opacidad, la vista aérea o, al contrario, la mirada microscópica y minuciosa...); con el gran tema de la ciudad (tanto la ciudad histórica como, en especial, la Metrópolis contemporánea de Dickens, Baudelaire, Rimbaud, Heym, Benjamin, John Dos Passos o García Lorca) y las numerosas derivaciones específicas que plantea (incluida la línea de la literatura antiurbana); con el tratamiento literario del jardín y de la naturaleza domesticada; o, *last but not least*, con todo el gran filón de la literatura utópica, en la que tan esencial papel juega la construcción imaginaria de los espacios y en la que las palabras constituyen el material para la (re)construcción del mundo.

El estudio interdisciplinar de los contactos, coincidencias, paralelismos, encuentros, intersecciones o cruces entre edificios y obras literarias, entre escritura y construcción, entre arquitectos y escritores, constituye sin duda un laboratorio privilegiado a la hora de comprobar lo intelectualmente fructífera que puede ser la yuxtaposición de saberes o disciplinas que la estructura académica mantiene tenazmente separadas. En esta exposición, y en la que la antecedió en Munich, se ha optado, para suscitar y apoyar esta reflexión, por recurrir a un mecanismo bien conocido históricamente: el de la *ekfrasis*. Visualizar aquello que sólo existe en la palabra –bien porque desapareció como objeto, bien porque nunca llegó a tener existencia material– ha sido un ejercicio no infrecuente en la historia del arte y de la arquitectura. Botticelli concibió su cuadro *La calumnia* como una tentativa de reconstrucción de la pintura perdida de Apeles descrita por Luciano de Samosata. En el terreno de la arquitectura fueron numerosos, a lo largo de toda la Edad Moderna, los intentos de volver a dar forma visual a las siete maravillas del mundo, de las que tan sólo las pirámides de Egipto –durante mucho tiempo más imaginadas que vistas– permanecían en pie; en esta muestra puede verse el *Entwurf einer historischen Architektur*, de Fischer von Erlach, en el que las maravillas reconstrui-

¹ *Poema de Gilgamesh*, edición, traducción y notas de Federico Lara Peinado, Madrid, Tecnos, 1988.

das se codeaban con otras arquitecturas antiguas y modernas. También hay que recordar las propuestas, bien documentadas e igualmente presentes aquí en una maqueta, de reconstrucciones de la villa de Plinio, el Laurentinum o Laurentina, conocida tan sólo por la célebre descripción de su propietario. En esta exposición podrá encontrarse otro tipo de *ekfrasis*: las propuestas de visualización tridimensional, en maquetas, de espacios que nunca existieron sino en las páginas de algunas obras maestras de la literatura universal. El diálogo entre los libros y las maquetas, resultado de un riguroso trabajo sobre las obras literarias, se despliega en esta muestra para recordarnos que desde los orígenes mismos de la cultura humana el libro y el edificio han mantenido una relación absolutamente íntima.

**¡Contempla su muralla exterior,
que parece hecha de bronce!**

El *Poema de Gilgamesh*¹, primer texto escrito que podemos calificar de «obra literaria» —dejando a un lado de momento todas las cuestiones teóricas y los posibles anacronismos que ello suscita—, se hace eco ya en sus primeras palabras de esta conexión inseparable entre arquitectura y escritura. Ambos tipos de actuación humana tienen en el fondo la misma finalidad y sentido: fijar, establecer, delimitar, acotar un territorio, lingüístico o espacial. Es decir, trazar un *límite*: la operación material y simbólica fundamental para estas culturas primigenias cuya visión del mundo se basaba en la tensa dualidad entre el Caos primigenio y el frágil Orden de la ciudad y de la civilización, efímeramente garantizado —pero sólo al precio de una incansable actividad propiciatoria por parte de los hombres— por los dioses.

El anónimo compilador sumerio nos presenta de forma simultánea al héroe, Gilgamesh, y a la principal de las hazañas que garantizan su inmortalidad, la construcción de la muralla de Uruk, «la bien cercada». Ésta no es —o no sólo— una muralla defensiva de tipo militar, sino un verdadero *límite* de civilización. El poeta nos invita explícitamente a *contemplarla* con la misma admiración deslumbrada que se reserva para lo sagrado, y se nos describe la firmeza y solidez de sus materiales —el ladrillo cocido, muy superior al normal ladrillo simplemente secado al sol— y de sus cimientos, colocados por los Siete Sabios, detentadores de una sabiduría primigenia que hereda y resume Gilgamesh.

Pero hay otra proeza de Gilgamesh que aparece en este mismo momento inicial y que, al ocupar una sola frase, podría pasar desapercibida: Gilgamesh «...grabó en una estela de piedra to-

2 *Ibid.*, p. 4.

3 S. Lackenbacher, *Le palais sans rival. Le récit de construction en Assyrie*, Paris, La Découverte, 1990; Paolo Matthiae, *Il sovrano e l'opera. Arte e potere nella Mesopotamia antica*, Roma-Bari, Laterza, 1994; AA.VV., *La fundación de la ciudad. Mesopotamia, Grecia, Roma*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 2000; Pedro Azara, «La ciudad de los orígenes», en AA.VV., *De la ciudad antigua a la cosmópolis. Cuadernos de la Fundación M. Botín*, 12, pp. 27-40.

4 Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2008 [1909].

5 Vid., de entre una amplia bibliografía, Jacques Ellul, *Sans feu ni lieu: signification biblique de la Grande Ville*, Paris, Gallimard, 1975.

dos sus esfuerzos»². El héroe lo es, pues, en tanto que construye y en tanto que escribe, es decir, en cuanto que fijador de lo informe, de lo indeterminado, de lo fugaz y de lo fragmentario, en tanto que creador de una unidad bien delimitada, de un orden que se expresa tanto en la ciudad como en el texto. La construcción de la muralla es inseparable de la fijación del texto escrito porque ambas operaciones constituyen dos aspectos de la fijación del umbral, del límite que marca la frontera entre lo salvaje y lo civilizado.

Y ello es algo que nos viene confirmado por la arqueología y por la historia desde que la obsesión por la cronología, por fijar fechas y ligarlas a las listas de reyes y de ciudades, o por buscar las coincidencias con la Biblia, ha dejado paso al estudio de los funcionamientos culturales específicos de estas primeras civilizaciones. Se ha podido constatar, así, que la simbiosis entre arquitectura y escritura es mucho más esencial que la mera función conmemorativa vacía de contenido que ha permanecido en nuestras ceremonias de puesta de la primera piedra: los clavos de fundación, que aseguran el anclaje—desesperadamente frágil y siempre amenazado— de la obra humana con el mundo de los dioses, van siempre acompañados de inscripciones no visibles que garantizan la permanencia virtual del edificio incluso después de su ruina física³.

Esa *arquitectura del límite* que es la muralla desempeña en las primeras literaturas un protagonismo muy superior al que le daría su mera función utilitaria defensiva. Su función de *circunscripción* es inseparable de la sobrecarga simbólica que asume el tema del umbral, en el marco de esa problemática de los ritos de paso que ya estudiara de manera pionera—aunque, por desgracia, sin profundizar demasiado en los problemas arquitectónicos—Arnold Van Gennep⁴.

En el mismo espacio neohistórico, pero desde una perspectiva cultural radicalmente distinta, el relato bíblico abunda, como es sabido, en referencias arquitectónicas⁵: la arquitectura puede fundamentar el pecado de un orgullo ligado al deseo de elevación y verticalidad, con la Torre de Babel, pero también puede proporcionar la salvación de los justos, con ese peculiar edificio móvil que es el Arca de Noé, o permite vislumbrar al mundo la armonía divina gracias a ese edificio proyectado por el propio Yahveh que es el Templo de Salomón.

Así también, la contrapartida de la solidez eterna de los muros de Uruk la constituye el derrumbamiento de las murallas de Jericó propiciado por Yahveh, tal y como nos lo relata el Libro de Josué. Si ya en el Génesis el Paraíso estaba circundado por

6 Juan Calatrava, «Arquitecturas del terror». *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 13 (2002), pp. 66-75.

un muro y la primera consecuencia del Pecado es la expulsión *al otro lado*, la conquista de Jericó y el allanamiento de sus murallas son ahora para los israelitas el primer hito tras el paso de otro umbral decisivo, el cruce del Jordán, que significa el final de la peregrinación por el desierto y una nueva etapa en la andadura de su alianza con Yahveh. Por ello, la muralla de Jericó no puede ser tomada con medios humanos: se hace necesaria una combinación entre la astucia—los espías protegidos por la ramera que, significativamente, vive en una casa adosada a la muralla, la cual, así contaminada por el pecado humano, presenta ya un primer agrietamiento—y el poder de Dios, que se manifiesta en la fuerza mágica otorgada a las trompetas y el alarido de los israelitas proferido al séptimo día.

La muralla como arquetipo mítico del construir, así como el valor sobredeterminado del límite y del umbral, están presentes también en los momentos fundacionales de la literatura de Occidente. Los poemas homéricos le otorgan una importancia clave. En la *Iliada*, los fuertes muros de Troya, construidos por el propio Poseidón, son tan protagonistas del relato como Agamenón, Ulises o Héctor. Sus alturas, desde donde los troyanos evalúan las operaciones del enemigo, o desde donde la población no combatiente—y en especial esas mujeres a las que unos tres siglos más tarde Eurípides volverá a dar la palabra en *Las Troyanas*—asiste a nuevos momentos del eterno combate entre civilización y salvajismo, se convierten a veces en gradas de un escenario en el que hace ya su aparición uno de los grandes temas posteriores de la literatura arquitectónica: el de la visión panorámica.

En la *Odisea*, en cambio, el arrasamiento de esos muros troyanos que parecían eternos ha cancelado la inmovilidad esencial de la *Iliada* y ha abierto ya paso a la sucesión desenfadada de los acontecimientos: Ulises, zarandeado por los vientos de Eolo, es confrontado a espacios y lugares tan diferentes como el palacio mágico de Circe, el hábitat troglodita de los Cíclopes o la desolación del Hades, hasta llegar a esa nueva síntesis de lo civilizado que es el reino feacio de Alcinoos, con su jardín-huerto en las afueras y el palacio en el que reencuentra la sociabilidad perdida, mientras que, en Ítaca, el muro exterior de su *oikos* delimita el ámbito claustrofóbico que es, primero, escenario de los abusos de los pretendientes, y, después, espacio del sangriento sacrificio expiatorio (posible gracias al hermético cierre de puertas que corta cualquier posible comunicación con el mundo exterior)⁶.

También podemos mencionar los mitos ligados a la fundación de Roma, recogidos por Virgilio en la *Eneida*, una de las obras con las que—como en el caso, de muy pertinente recuerdo aquí,

7 Vid. Juan Calatrava, «Vitruvio: el mito de un arquitecto y la teoría de la arquitectura», en *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, pp. 19-60.

8 Plutarco, *Teseo y Rómulo*, en *Vidas paralelas*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 47-49.

9 Joseph Rykwert, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el mundo antiguo*, Madrid, Blume, 1985.

10 E. W. Leach, *The Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton University Press, 1988; C. Edwards, *Writing Rome: Textual Approaches to the City*, Cambridge University Press, 1996.

11 Por ejemplo, las contribuciones de Paul Zumthor y, muy especialmente, su imprescindible *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994 [1993]. Vid. igualmente Alain Labbé, *L'Architecture des palais et des jardins dans les chansons de geste*, Paris, Champion, 1987.

12 Juan Calatrava, «Arquitecturas del terror», ed. cit.

de los *Diez libros de arquitectura* de Vitruvio⁷— la literatura venía a apoyar los esfuerzos de Augusto por convencer a sus contemporáneos de que con él se producía la instauración de una nueva *aurea aetas* estrechamente ligada a los prodigiosos momentos fundacionales. Si la exaltación de la supuesta cabaña de Rómulo en el Palatino inauguraba la larga fortuna de la *cabaña primitiva* como arquetipo de la arquitectura, el relato mítico, transmitido entre otros por Plutarco⁸, de la fundación de la *Roma quadrata* incluye, como analizó Rykwert⁹, ese asesinato fratricida ritual de Remo por Rómulo que —como en la historia de Caín y Abel en la Biblia— permanecerá desde ese momento ligado de modo indisoluble al origen del fenómeno urbano y, en este caso, a la memoria escrita de Roma¹⁰.

A partir de estos momentos fundacionales que se hacen eco —con la claridad que les da su cercanía a las fuentes— de las bases antropológicas del construir, la literatura, en las más diversas épocas y contextos, desde la antigüedad o el medioevo hasta la modernidad más reciente, ha recurrido en numerosísimas ocasiones a la eficaz capacidad de las arquitecturas evocadas para delimitar, circunscribir espacios o marcar de manera dramática una diferenciación entre el adentro y el afuera con frecuencia esencial, no ya sólo para el desarrollo de la trama, sino para la propia cosmovisión subyacente. La idea de límite que la arquitectura proporciona a la literatura nos habla, así, de fronteras fluidas, variables, flexibles, continuamente reconstruidas, con aberturas y ósmosis, pero de importancia siempre decisiva. En otra ocasión me he ocupado, por ejemplo, de dos obras que nos revelan lo fructífera que podría ser una nueva lectura de las arquitecturas y de los lugares —castillos, puentes, iglesias, encrucijadas, grutas, claros en el bosque...— de la literatura medieval; una lectura aún en gran medida por hacer pese a la existencia de valiosos trabajos¹¹. Me refiero al *Beowulf* y al *Nibelungenlied*, dos de los grandes monumentos de la épica medieval, y en especial al papel que, en el segundo de ellos, juega la gran sala en la que se produce la sangrienta masacre de los nibelungos por parte de los hunos: ese agobiante espacio interior sellado quedará finalmente asimilado a un cuerpo humano cuando las canalizaciones de salida de aguas se llenen con la sangre de los guerreros muertos y se equiparen a heridas abiertas por las que escapa el flujo vital de todo un pueblo¹².

La evocación de todas estas literaturas primigenias nos permite ver, así, cómo, desde el principio de esta relación entre palabras y edificios, surgen algunos grandes temas de tan profundo arraigo cultural y psicológico que siguen siendo plenamente ope-

13 Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974 [1966].

14 Michel Stanesco, «Une architecture féerique : le palais aux cent / mille fenêtres», en Madeleine Bertaud (ed.), *Architectes et architecture dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 237-254.

15 Horacio, *Odas y Epodos*, edición bilingüe de Manuel Fernández Caliano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990, p. 314.

16 Vid. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 [1967].

rativos en nuestra contemporaneidad, tan supuestamente racional y ajena al mito. La capacidad de las arquitecturas escritas a la hora de establecer diferencias, umbrales, límites o líneas de demarcación es una de las más claras constantes en las construcciones literarias del espacio, y requeriría de por sí un trabajo de investigación en el que, como ya se ha señalado, resultan esenciales las contribuciones de la sociología y la antropología cultural.

Podríamos, así, enumerar toda una serie de temas arquitectónico-literarios que encuentran su sentido último en la compleja noción de *límite*. Pensemos, por ejemplo, en el papel esencial que desempeñan las arquitecturas imaginadas como acotadoras del magma informe de la mente en la tradición mnemotécnica del «teatro de la memoria», desde Simónides de Ceos hasta Giulio Camillo, Giordano Bruno o Robert Fludd¹³. O en la presencia de *la ventana* en la literatura, verdadera abertura del límite, comunicación entre dos partes nunca impermeables, y que tan importante papel desempeña en cientos de creaciones literarias, desde el medioevo —el fuerte simbolismo de las ventanas de los castillos en la literatura caballerescas¹⁴— hasta Baudelaire, Proust o Rilke, sin olvidar las fecundas derivaciones del tema de la ventana en la literatura de ciencia-ficción. O pensemos en el tema, especialmente presente desde mediados del siglo XVIII, de la llegada a la gran ciudad desde un exterior no sólo topográfico sino mental: llegadas que oscilan entre el contraste ponderado, el deslumbramiento, el asombro, la decepción o el entusiasmo y que han llenado páginas del abate Laugier, de Rousseau, de Alphonse Daudet, de Azorín, de Oskar Kokoschka, de Federico García Lorca, de Gerard de Nerval, de Dickens, de George Grosz... a propósito de París, Madrid, Viena, Berlín, Londres o Nueva York. Y es que de límites permeables se trata, en el fondo, cuando se habla de la relación entre arquitectura y literatura.

Exegi monumentum aere perennius

«He alzado un monumento más perenne que el bronce»: con este verso comenzaba Horacio el trigésimo poema del tercer libro de sus *Odas*¹⁵, ofreciendo una nueva muestra de su afán comparativo entre la literatura y las bellas artes. Al lado del mucho más famoso —y tan a menudo mal comprendido— *ut pictura poesis*¹⁶, la ventaja que otorga Horacio a su propia escritura poética a la hora de permanecer en la memoria de los hombres constituye una de las primeras manifestaciones del continuo intercambio metafórico entre arquitectura y bellas artes, por un lado, y literatura, por otro, que, prácticamente hasta nuestros

17 Philippe Hamon, «Littérature et architecture : divisions et distinctions. Quelques généralités», en Madeleine Bertaud (ed.), *Architectes et architecture...*, ed. cit., pp. 311-321.

18 AA.VV., *Le Corbusier et le livre* [catálogo exposición], Barcelona, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, 2005; Catherine De Smet, *Le Corbusier. L'architetto e i suoi libri*, Prato-Baden, Lars Müller Publishing, 2005; Catherine De Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier : édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden, Lars Müller Publishing, 2007.

19 La obra fue objeto, en 2006, de la exposición *Le Corbusier y la síntesis de las artes. El poema del ángulo recto*, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (posteriormente itinerada a Granada, Mérida y Buenos Aires), en la que se presentaban por vez primera la totalidad de los materiales originales del trabajo de Le Corbusier. El catálogo de dicha muestra incluyó una edición facsímil de la obra y un volumen de estudios. Vid. Juan Calatrava (ed.), *Doblando el ángulo recto. 7 ensayos en torno a Le Corbusier*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2009.

días, prestará a los escritores imágenes descriptivas y metáforas de su trabajo —construir con palabras— y planteará a los arquitectos, en contextos muy diversos, variados problemas derivados de la compleja relación entre edificio y texto tanto en el propio proceso del proyecto como en los problemas asociados a la elaboración teórica o la comunicación social de la arquitectura.

En este sentido, Philippe Hamon¹⁷ nos recuerda que cada arquitecto es también, en el fondo, un narrador que debe pensar sus espacios, no como algo congelado en el momento en que los fija la «escritura» del proyecto, sino en la ficción de su utilización continuada en el movimiento y en el tiempo. Por otro lado, un aspecto importante de la compleja y cambiante relación del arquitecto con el discurso escrito tiene que ver, de manera muy especial, con la historia de la construcción de un modo literario propio, de un tipo de texto capaz no sólo de resolver los problemas de comunicación derivados del divorcio entre proyecto y ejecución sino sobre todo de asentar la idea del rango intelectual de la arquitectura, insertándola en el glorioso ámbito humanista. No es este el momento de abordar las numerosas derivaciones que plantea la gran cuestión de la dignidad del arquitecto en tanto que hombre de letras, pero, si ya Vitruvio se refería a las dificultades lingüísticas y terminológicas intrínsecas en el intento mismo de hablar sobre arquitectura, la historia de la tratadística arquitectónica puede estudiarse tanto como una parte de la historia de la arquitectura cuanto como un ámbito muy particular de la relación entre literatura y arquitectura.

Un caso muy especial de «arquitecto literario» es, sin embargo, el de Le Corbusier, y no sólo por sus numerosos escritos o por su extraordinaria contribución a la redefinición del libro de arquitectura¹⁸. Este gran lector de Homero (se conservan sus dibujos para ilustrar una edición de la *Iliada*), de Rabelais o de Cervantes (la figura de Don Quijote era para él un símbolo recurrente) publicó en septiembre de 1955, tras ocho años de pausada elaboración, un gran libro-carpeta de arte al que tituló *Le poème de l'angle droit*¹⁹. En las 155 páginas litografiadas de que consta la obra, el texto del poema —poema en prosa— propiamente dicho, escrito por Le Corbusier y presentado en forma manuscrita, se acompañaba de multitud de dibujos y de 19 litografías en color a toda página, hasta completar un gran fresco en el que la escritura poética, las artes plásticas y la reflexión sobre la arquitectura dialogaban entre sí y componían una especie de obra de arte total presidida por la idea de la *síntesis de las artes*, verdadera clave de la cosmovisión corbuseriana. Un gran poema literario, plástico y arquitectónico que se nos presenta como genuino autorretrato

20 François Bessire, «Voltaire architecte», en Madeleine Bertaud (ed.), *Architectes et architecture...*, ed. cit., pp. 49-62.

de uno de los arquitectos que más profundamente pensaron la simbiosis entre la palabra, la plástica y la arquitectura.

Pero, dejando a un lado el terreno de los arquitectos-escritores y volviendo al de los escritores-arquitectos, que es el que motiva esta exposición, es indudable que casi todo autor literario se convierte, en mayor o menor medida, en arquitecto cuando tiene que evocar los lugares en donde habitan, actúan o por los que transitan sus personajes y que sirven de marco espacial a sus historias. Ello se puede resolver de manera detallada, minuciosa, haciendo que la arquitectura pase a primer plano y adquiriera una clase especial de protagonismo evidente, o también de modo alusivo, silencioso, simbólico, cuando el espacio arquitectónico permanece en la trastienda pero a menudo resulta importante incluso en su propia elipsis.

Es bien sabido que cientos de obras literarias comienzan no tanto por la presentación de los personajes humanos de la trama cuanto por la detallada descripción de los lugares. Recordemos, por citar sólo uno de los muchos ejemplos posibles, que la gran serie de las veinte novelas de Émile Zola sobre la familia de los Rougon-Macquart se abre con la minuciosa descripción del *aire de Saint-Mitre*, en Plassans —la ciudad imaginaria del Midi que evoca el Aix-en-Provence de la infancia de Zola—, un espacio cuya atormentada historia como lugar parece anticipar ya a grandes rasgos los avatares futuros de la amplísima galería de personajes que tienen allí su lejano origen común. El caso de Zola, que ubica las sucesivas historias de los Rougon-Macquart en una serie de lugares absolutamente representativos de la modernidad metropolitana y sus conflictos con el mundo tradicional (el mercado, las estaciones, los grandes almacenes, la vivienda obrera, los restaurantes, el bloque de pisos burgués, los bancos y la Bolsa, los nuevos parques urbanos o la edificación misma del París de Haussmann), es bien representativo de todo un mundo de arquitecturas escritas que pueden llegar a asumir en la construcción de la obra literaria un papel tan destacado o más que el de los personajes humanos.

El hablar de «construcción de la obra» nos recuerda, por otro lado, lo frecuente que ha sido y es entre los escritores el recurso a las metáforas procedentes del terreno de la arquitectura a la hora de definir la propia obra literaria. Si ya, para Voltaire, el arte de construir no era sino una mera continuación de la escritura²⁰, un siglo después Edgar Allan Poe invertiría de manera implícita los términos de esta relación: en su *The Philosophy of Composition* (1846) parece leerse entre líneas la idea de que en el modo de actuar del escritor se pueden encontrar similitudes con el trabajo

21 Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, París, Presses Universitaires de France, 1962; Neil Levine, «The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste-Geneviève», en Robin Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1982, pp. 138-173; Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, París, Champion, 2007.

22 Segolène Le Men, *La cathédrale illustrée. Regard romantique et modernité*, París, CNRS Éditions, 1998.

23 Edición castellana de Juan Calatrava, con estudio introductorio y traducción de la obra de Ruskin y del prólogo de Marcel Proust a la edición francesa, *La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada Editores, 2006.

del arquitecto y de que, lo mismo que no se empieza a construir sin tener perfectamente definidos los planos del proyecto, no se debe escribir ni una palabra sin el plan completo de la obra.

Corresponderá, sin embargo, a Victor Hugo, como es sabido, uno de los más profundos desarrollos de las implicaciones de este diálogo entre letra y piedra. Ya en 1829, en el prefacio de *Les Orientales*, declaraba su aspiración a construir una obra literaria que fuese comparable a una ciudad medieval o a una medina árabe, convocando así a los dos referentes arquitectónicos del imaginario romántico, el mundo medieval y el exotismo orientalista (ese mismo exotismo del que saldría la mistificación de la Alhambra llevada a cabo por Washington Irving en su *Tales of the Alhambra*, 1832). Pero es en 1832, en la segunda edición de *Nôtre-Dame de Paris*, cuando, al añadir el famoso capítulo *Ceci tuera cela* (cap. II del Libro V), Hugo elabora una nueva versión moderna del lema de Horacio con el que encabezamos este capítulo: la idea del destronamiento de la arquitectura por la letra impresa, un proceso que, para el poeta, es inseparable de la pérdida de unidad de la propia arquitectura y de la ciudad que la alberga²¹.

De hecho, para los escritores y los teóricos de la arquitectura que, en el siglo XIX, afrontaban el nuevo mundo de las metrópolis industriales y se interrogaban sobre las complejidades de la relación entre tradición y modernidad, la comparación entre la catedral y el libro será objeto de numerosos viajes de ida y vuelta²². Si ya en 1773 Goethe había expresado su entusiasmo por la catedral de Estrasburgo en *Von deutscher Baukunst* y en 1804 Chateaubriand había reivindicado las catedrales góticas en *Le génie du christianisme*, en la segunda mitad del siglo XIX E. E. Viollet-le-Duc, el gran historiador y restaurador de la arquitectura medieval, no dudó en comparar en numerosas ocasiones a las catedrales góticas —a las que con frecuencia él mismo travesaría con sus restauraciones— con libros de piedra en los que era posible leer la historia de esos siglos que para él nada tenían ya de oscuros. Desde una perspectiva menos disciplinariamente arquitectónica, John Ruskin llamaba a sus contemporáneos a leer en el gran libro de las catedrales góticas —véase, sobre todo, *The Bible of Amiens*, 1880-1885²³— esas lecciones eternas de religión, sacrificio, austeridad y moral de cuyo criminal olvido era culpable ese nuevo mundo urbano industrial que el teórico victoriano denostaba hasta límites extremos.

La visión ruskiniana de la catedral como mezcla de libro piadoso y *monumento* en el sentido etimológico del término —*moneo*: advertir— sería desarrollada y matizada por Joris-Karl Huysmans. Huysmans es uno de los autores de obligada presen-

24 Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996.

25 Vid. Juan Calatrava, «Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens», estudio introductorio a la edición española citada.

26 «Y cuando me habla usted de catedrales, no puedo evitar emocionarme por una intuición que le permite a usted adivinar lo que no he dicho a nadie y escribo aquí por primera vez: que había querido dar a cada parte de mi libro el título de: Pórtico, Vidrieras del ábside, etc., para responder de antemano a la crítica estúpida que se me hace de falta de construcción en libros de los cuales le mostraré que su único mérito reside en la solidez de sus menores partes» (Carta de Marcel Proust a Jean de Gaigneron, 1 de agosto de 1919, en *Correspondance de Marcel Proust*, édition établie par Philip Kolb, Paris, Plon, 1990, vol. XVIII, lettre 198). Vid., además de Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», ed. cit., K. Bourlier, *Marcel Proust et l'Architecture*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980; Luc Fraisse, *L'oeuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, José Corti, 1990; Sjeff Houppermans, *Marcel Proust constructiviste*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2007.

cia siempre que se habla de la relación literatura-arte-arquitectura gracias, sobre todo, a la creación, en *À Rebours* (1884), del personaje de Des Esseintes y de su casa, paradigma de la artificiosidad decadentista y de esa gran familia de casas literarias que constituyen las mansiones ideadas en el marco del esteticismo *fin-de-siècle*²⁴. Pero Huysmans fue también quien integró en la ficción literaria decadentista dos arquitecturas religiosas bien reales: en *Là-Bas* (1891) la iglesia de Saint-Sulpice de París (cuya tranquilidad se ha visto hoy alterada, recordémoslo, por las hordas lectoras de la más reciente y lamentable simbiosis de arquitectura y literatura, el best-seller de Dan Brown *The Da Vinci Code*, 2003), y en *La cathédrale* (1898) la catedral de Chartres (en cuyo interior el protagonista creía ver «una extraña asociación entre las revelaciones de Santa Teresa y los cuentos de Edgar Allan Poe»), constituían los referentes espaciales de la exacerbada religiosidad enfermiza que caracteriza la última etapa de la obra de Huysmans.

Pero el «libro de piedra» exaltado por Ruskin había tenido, además, otro lector privilegiado: Marcel Proust. Tras la lectura de *The Bible of Amiens* Proust quedó tan impactado que decidió traducir la obra al francés y acompañó esta traducción con un largo ensayo que constituye el principal fruto de lo que algunos críticos han llamado su «periodo ruskiniano», pero en el que puede ya vislumbrarse la importancia futura que, en la *Recherche*, adquirirá la referencia arquitectónica en el proceso de la construcción de la memoria²⁵. No es de extrañar por ello que más tarde, al referirse a *À la recherche du temps perdu*, declarara expresamente que concebía su obra como la construcción de una gran catedral²⁶.

Podríamos seguir desgranando catedrales literarias, reales o imaginarias, como la de Vetusta, lugar central de *La Regenta* de Clarín (1884-85), la de Toledo, verdadero personaje de *La catedral* de Vicente Blasco Ibáñez (1903), la de Beaumont en *Le rêve* de Zola (1888), las numerosas abadías o iglesias góticas que jalonan la obra de Walter Scott o los apacibles edificios que componen el recinto eclesiástico creado por Anthony Trollope en *Barchester Towers* (1857). Pero la relación de los escritores con la arquitectura encuentra también otras muchas posibles vías.

Así, por ejemplo, resulta pertinente recordar el papel fundamental desarrollado por los escritores decimonónicos en los orígenes del debate sobre el patrimonio. Es bien conocido el lugar central que en este ámbito ocupa nuevamente Victor Hugo, no sólo gracias a la extraordinaria difusión de *Notre-Dame de Paris*, sino también a otros muchos textos, y entre ellos algunos

27 Patrice Beghain, *Guerre aux démolisseurs!* Hugo, Proust, Barrès: un combat pour le patrimoine, Vénissieux, Paroles d'Aube, 1997.

28 Françoise Choay, *Allegorie du patrimoine*. Paris, Éditions du Seuil, 1988.

que, de manera pionera, abordaban expresamente la cuestión de la protección del patrimonio arquitectónico, como el folleto *Guerre aux démolisseurs!* Prosper Merimée no es sólo el celebrado autor de *Carmen* o de *Colomba*, sino también, en 1834, la segunda persona (después de Ludovic Vitet) en desempeñar —con gran rigor y eficacia dentro de las posibilidades por entonces a su alcance— el cargo de Inspector de monumentos históricos. Todavía más de medio siglo más tarde, Marcel Proust, fascinado, como se ha visto, por la visión ruskiniana de la catedral de Amiens, se uniría al combate por la salvaguarda patrimonial publicando en *Le Figaro* (16 de agosto de 1904) el artículo «La Mort des cathédrales», que sería retomado en 1919 en *Pastiches et mélanges* bajo el título de «En mémoire des églises assassinnées», en tanto que Maurice Barrès, en 1914, con *La grande pitié des églises de France*, encontraría en el lamento nostálgico por las pérdidas patrimoniales una de las vías de expresión de su nacionalismo tradicionalista²⁷.

En España fueron también numerosos los escritores que clamaron por la salvaguarda de un patrimonio que desaparecía ante sus ojos de la mano de la modernización económica y urbana, desde José Amador de los Ríos al poeta catalán Pablo Piferrer pasando por el político y hombre de letras Francisco Pi y Margall o el mallorquín José María Quadrado, autor de *Dos palabras sobre demoliciones y reformas* (1851) y duro crítico de las opiniones de George Sand, la cual, en *Un hiver à Majorque* (1842), había visto en las pérdidas patrimoniales un precio necesario a pagar a cambio de liberar al pueblo de la tiranía del clero. También hay que mencionar, por supuesto, al paradigma del poeta romántico, Gustavo Adolfo Bécquer, que abordó en 1857 su gran proyecto de *Historia de los templos de España* —que finalmente se limitó al volumen dedicado a Toledo—, hasta llegar, ya a finales de siglo y en el marco de las nuevas preocupaciones noventayochistas, a la figura clave de Ángel Ganivet, que expresaría su visión radicalmente antimoderna de la ciudad y de la arquitectura en *Granada la bella* (1896). La contribución de los escritores a los orígenes del debate patrimonial sigue siendo, en todo caso, y pese a la publicación de valiosos estudios monográficos, una cuestión por estudiar en su conjunto, en el marco de esa «historia del patrimonio» que reclamaba ya hace más dos décadas Françoise Choay²⁸ y que sólo muy recientemente ha comenzado a trazarse.

En otro orden de cosas, el fenómeno de las «casas de escritores» forma hoy parte del panorama del turismo cultural, con sus luces y sus sombras. Ciertamente, a menudo estas casas no plantean otra relación arquitectura-literatura que la fortuita

29 Joseph Rykwert, *La Casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974 [1972]; Juan Calatrava, *Arquitectura y cultura en el siglo de las Luces*, Granada, Universidad de Granada, 1999.

30 Juan Calatrava, «Rousseau et l'architecture: la maison de l'homme sensible», *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 45 (2003), pp. 81-111.

31 *The Ideal House*, traducción española: Robert Louis Stevenson, *La Casa Ideal*, Madrid, Hiperión, 1998, pp. 13-22.

derivada de haber servido de residencia a tal o cual escritor (el problema de las supuestas «casas natales» que hoy proliferan en el turismo de masas merecería comentarios aparte, sobre todo desde el punto de vista de la estrecha relación existente entre el patrimonio y la construcción de la memoria). Pero es cierto también que a veces determinados autores convirtieron sus propias casas en protagonistas de alguna de sus obras, o fantasearon sobre cómo habría de ser su casa ideal, y este otro género de «casas escritas» suscita cuestiones de mucho mayor interés.

Tomemos, por ejemplo, el caso de Henry David Thoreau, uno de los pensadores más contradictoriamente presentes en el imaginario norteamericano, donde es tenido por paladín tanto del individualismo a ultranza como de la ecología. Durante dos años, de 1845 a 1847, Thoreau se retiró a vivir «en la naturaleza» en el bosque de Walden Pond, en una cabaña de troncos que se construyó él mismo: una cabaña real que quedó enseguida transformada en «casa literaria» cuando, en 1854, su dueño publicó *Walden* y que hoy, por cierto, reconstruida, es también «patrimonio» y meta de innumerables visitas turísticas. Con ello Thoreau daba de nuevo forma literaria –y ahora también material– a una imagen ancestral: la de la cabaña primitiva y primigenia, la *urhütte*, arquetipo de una arquitectura aún ligada a sus orígenes naturales. El tema aparece ya en Vitruvio y sería convertido en 1755 en uno de los hitos centrales de la teoría arquitectónica de las Luces por el abate Laugier²⁹, pero la poderosa imagen de esta cabaña está presente también, con fuerza, en el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau³⁰. Además, la construcción de la cabaña –y también su ruina en el paisaje– actuará como la más poderosa de las metáforas de la eclosión del hombre moderno en el siglo XVIII, primero en el *Robinson Crusoe* de Defoe (1719) y más tarde en *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787). *Walden* de Thoreau hará posible que este tema ancestral se integre en los nuevos parámetros de la visión contemporánea de la naturaleza.

Otras casas soñadas por escritores nos presentan, en cambio, versiones muy particulares del triunfo, a esas alturas ya indiscutible, del ideal del individualismo doméstico y de la moderna invención del *confort*. En 1884 Robert Louis Stevenson explicó en un pequeño texto las condiciones que debía reunir su casa soñada³¹. Exigía para ella dos condiciones básicas: soledad (una casa aislada, de un solo piso con sótano, ya que «una casa con más de dos pisos no es más que un cuartel») y agua (el curso de un río o el mar) en las proximidades. Complemento indispensable es el jardín, que puede ser pequeño porque es posible jugar

32 Thomas Hardy, «How I Built myself a House», en *Chambers's Journal of Popular Literature, Science, and Art*, 64 (18 de marzo de 1865), pp. 161-164.

33 Aunque no tengo datos al respecto, no me cabe duda de que el artículo de Hardy es una fuente directa de la novela, muy popular en su momento en USA, de Eric Hodgins *Mr. Blandings Built his Dream House* (1946), que fue exitosamente llevada al cine en el film del mismo título (en España se llamó *Los Blandings ya tienen casa*) dirigido en 1948 por H. C. Potter y protagonizado por Cary Grant, Myrna Loy y Melvin Douglas, objeto a su vez en 1986 del remake *The Money Pit* (en España, *Esta casa es una ruina*).

34 Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, París, Charpentier, 1881, 2 vols.; reed. facsímil Dijon, L'Échelle de Jacob, 2003. El interés por los Goncourt ha sido creciente durante las dos últimas décadas, y fruto de ello es la existencia de una amplia bibliografía reciente, así como la publicación desde 1994 de la revista *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*. Vid. Jean-Louis Cabanès (ed.), *Les Frères Goncourt. Art et écriture*, Burdeos, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997; Dominique Pety, «Les Goncourt collectionneurs: l'art de vivre et l'art d'écrire», estudio introductorio a la edición moderna cit. de *La maison d'un artiste*; Dominique Pety, «*La Maison d'un artiste*: fabrication textuelle d'une boîte à images», *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 11 (2004), pp. 145-158.

con la escala y construir en el jardín «nuestro propio país», ya que «el ojo y el espíritu utilizan medidas diferentes». Siguiendo esta misma regla, la casa puede ser pequeña pero las habitaciones grandes, y la más importante de ellas sería, para Stevenson, el cuarto de trabajo, verdadero núcleo de este prototipo de «casa de escritor» y tan espacioso que en él hay nada menos que cinco mesas (para el trabajo en curso, libros de consulta, «manuscritos y pruebas que esperan su turno», mapas y cartas marinas y, finalmente, una mesa vacía para eventualidades).

Menos conocida que la de Stevenson es la «casa ideal» de Thomas Hardy. En efecto, veinte años antes, el primer escrito publicado del que luego habría de ser famoso novelista se centraba, precisamente, en la historia de la construcción de su propia casa³². Hardy, hijo de un constructor, fue en su juventud aprendiz de arquitecto y en 1865 nos narra, con ironía totalmente dickensiana, sus peripecias como cliente tras la decisión de construirse una nueva casa. Empieza por las razones que le llevan a mudarse, desde el suburbio donde habita incómodamente, a otra periferia aún más alejada pero donde podrá diseñar a su gusto esa futura casa que se le aparece por anticipado como garantía de «nueva felicidad». Las condiciones previas que Hardy exige constituyen una significativa simbiosis de tradición y modernidad: la buena orientación y situación, pero también la accesibilidad por tren. Los esposos Hardy comienzan por hacer sendos croquis de la casa, pero, tras constatar que el de la mujer no se parece en nada al del hombre, terminan por acudir al arquitecto, en cuyo estudio, rodeados de los instrumentos y símbolos de la profesión, se sienten como muñecos en sus manos. El resto de la breve narración prescinde de los aspectos más puramente arquitectónicos para centrarse en anécdotas como la peligrosa ascensión al tejado el día de la cubrición de aguas o las sorpresas de los «costes extra»... para descubrir, tras la mudanza, que será necesario proceder de inmediato a un sinfín de pequeños cambios y reparaciones³³.

Muy diferente es la casa descrita por Edmond de Goncourt en *La maison d'un artiste*³⁴ (1881), obra de difícil adscripción a un género literario concreto: no es un estudio de arte o estética —como otros que escribieron los Goncourt—, aunque tiene mucho de catálogo sin serlo plenamente; no es tampoco una narración ficticia con personajes y espacios imaginados; participa del grupo de «casas artísticas» de fuerte presencia en la literatura finisecular, pero su existencia real la diferencia de las mansiones tipo «Des Esseintes» y la liga más a los mecanismos de la descripción que a los de la invención. En realidad, Edmond de Gon-

35 Y, por supuesto, en este punto viene a la memoria el *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre, escrito en 1794 y publicado en 1796.

36 Mariane Clatin, «Frantz Jourdain (1847-1935), un architecte au Grenier», *Les Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 8 (2001), pp. 184-203.

37 Edición española: *La casa de la vida*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1995. Vid. AA. VV., Mario Praz, *Cahiers pour un temps*, París, Centre Georges Pompidou, 1989; AA. VV., «Mario Praz», dossier *Debats*, 35-36 (1991); Arturo Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz*, Milán, Vita e pensiero, 2003.

court en las aproximadamente 700 páginas de la obra lo que traza es un viaje interior³⁵ por la casa del número 53 del boulevard de Montmorency, en Auteil, que compraron los hermanos Goncourt en 1868 y que habitó Edmond en solitario tras el prematuro fallecimiento de Jules en 1870. La casa, además de sus funciones de vivienda, fue sobre todo la sede, anhelada desde los años cincuenta por los dos hermanos, de una colección artística creciente y cada vez más centrada en la reivindicación del siglo XVIII. En 1884 fue sometida, bajo proyecto del arquitecto-literato Frantz Jourdain³⁶, del que enseguida hablaremos, a una reforma en la que, entre otras cosas, se puso a punto el famoso Grenier, uno de los lugares míticos de la literatura francesa contemporánea.

El viaje por el interior de la casa marca un ritmo en el que los capítulos son las sucesivas habitaciones, microcosmos cuyo contenido se describe con minuciosidad extrema. A veces en este recorrido se recortan otros espacios virtuales, como ocurre cuando, al describir el *cabinet de travail*, se insiste especialmente en la presencia allí del libro *La petite maison* de Jean-François de Bastide (1763): una casa dentro de otra. El itinerario por la casa está marcado por el tono subjetivo, por una continuada presencia del *yo* de quien es al mismo tiempo narrador, guía y habitante, en una relación íntima, mucho más allá de la mera propiedad, con los objetos coleccionados —casa y colección son absolutamente inseparables— y con los avatares de su disposición. Es la historia de la colección, esa «autobiografía de las cosas», como la ha llamado Dominique Pety, la que construye a ese peculiar «artista» que es Edmond de Goncourt, cuya obra de arte es precisamente la simbiosis entre la casa, los objetos y la vida. Una simbiosis que estará igualmente presente, setenta años más tarde, en la que se puede considerar como descendiente directa de la casa de los Goncourt: el palazzo Ricci, en Roma, junto a via Giulia, que Mario Praz habitó, convirtió en verdadero museo vivo e inmortalizó en *La casa della vita* (1958, nueva edición ampliada en 1979)³⁷.

**«Arquitectos, todos imbéciles:
olvidan siempre la escalera de la casa»**

Esta provocadora frase, que constituye la totalidad del texto con el que Gustave Flaubert despacha la entrada «Architectes» de su *Dictionnaire des idées reçues* (publicado de manera póstuma en 1913), puede servirnos para recordar que una de las posibles líneas de investigación en la relación arquitectura-literatura consistiría en rastrear la presencia de los arquitectos como personajes de obras literarias, hasta conseguir una catalogación si-

38 Jorge Gorostiza, *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997 (el catálogo de arquitectos cinematográficos recogido en esta obra ha sido objeto de sucesivas actualizaciones en otros trabajos posteriores del autor).

39 Vid. Jeannine Guichardet, *Balzac archéologue de Paris*, Paris, SEDES, 1986, así como el capítulo dedicado a las «arquitecturas» de Balzac en mi libro de próxima aparición (Madrid, Abada Editores) *Casas de papel*. Vid. también, *infra*, la ficha dedicada a *Le Père Goriot* en este mismo catálogo.

40 Jourdain es autor de una numerosa y fragmentaria obra escrita, aún por estudiar desde nuestro terreno, que incluye críticas de arte, arquitectura, literatura y teatro para diversas publicaciones periódicas, así como obras estrictamente literarias fuertemente deudoras del naturalismo zoliano (*Beau-mignon*, 1886; *L'atelier Chantorel*, 1893; *De choses et d'autres*, 1902...). Algunas interesantes observaciones sobre Jourdain se encuentran en Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*, Paris, Hermann, 1996 y en Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2001.

milar a la ya realizada para el cine por Jorge Gorostiza³⁸. Dicha presencia, ciertamente no muy numerosa, no deja de ofrecer algunos hitos destacables sin salir de ese mismo contexto del París-metrópolis en torno al que gravitaba Flaubert desde su casa de Normandía.

Es especialmente significativo el caso de Balzac, cuya *Comédie humaine* constituye un despliegue ingente de lugares arquitectónicos y urbanos, un verdadero catálogo de todas las situaciones espaciales posibles en ese París —o también en las ciudades de provincias— donde se jugaba el encuentro entre tradición y modernidad³⁹. Así, *César Birotteau* (1837) nos presenta en escena al arquitecto Grindot, *prix de Rome*, un profesional mediocre y bien lejano del aura romántica de escritores o pintores, cuyas incitaciones a una reforma lujosa de la vivienda le convierten en artífice del inicio de la ruina del protagonista. La consumación de esa ruina llevará, además, al perfumista Birotteau a la vivienda del usurero y arrendador Molineux; ésta última, ubicada en la célebre Cour Batave, un singular complejo de edificios de principios del siglo XIX, permite a Balzac integrar en su trama la descripción de una arquitectura singular realmente existente.

También en el gran despliegue de espacios de la modernidad que constituye la serie de los Rougon-Macquart, de Émile Zola, hay un lugar, como no podía ser menos, para el arquitecto. Es necesario recordar la amistad que unía a Zola con Frantz Jourdain, que le proporcionó las informaciones que precisaba en este ámbito y quien, además de arquitecto de los almacenes de La Samaritaine y diseñador del sepulcro de Zola en el cementerio de Montmartre, constituye uno de los pocos casos de arquitectos con cierta vocación literaria⁴⁰. Pero, volviendo a Zola, en *La conquête de Plassans* (1874), el arquitecto de las obras pías carece de entidad propia como personaje y no es sino un mero auxiliar de los manejos del siniestro abate Faujas; en *Pot-Bouille* (1882), el personaje de Achille Campardon, arquitecto diocesano, clericalista a ultranza después de un pasado liberal, carece del más mínimo rasgo de dignidad y es, más bien, un perfecto representante de la hipocresía que reina en el claustrofóbico bloque de pisos ideado por Zola (claro antecedente, por lo demás, del edificio parisino que un siglo después se plasmará en el *puzzle* de *La vie mode d'emploi* de Georges Pérec, obra presente en esta exposición). En *Au bonheur des dames* (1883), el arquitecto que pone a punto el nuevo dispositivo espacial y comercial de los grandes almacenes es una figura discreta al lado del verdadero héroe del progreso, el empresario Octave Mouret. En *L'oeuvre* (1886), el arquitecto Louis Dubuche se nos aparece

41 María Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Hiperión, 1988.

42 Eugenio Battisti, *En lugares de vanguardia antigua*, Madrid, Akal, 1993 [1981], pp. 98-99.

43 Vid. el capítulo dedicado a este personaje de Ibsen en la interesante obra de Bettina L. Knapp, *Archetype, Architecture, and the Writer*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

como el elemento sin duda más prescindible y menos interesante de la trilogía artística que compone con el pintor Claude Lantier y el escritor Sandoz y representa —no sin algún remordimiento puesto en boca del personaje— un tipo de arquitectura banal y especulativa, tan integrada en los puros mecanismos del negocio como integrado está el propio arquitecto, merced a su matrimonio de conveniencia, en la jaula de la familia burguesa. A esta arquitectura del capital el mismo Zola le contrapondrá un poco más tarde, en *Travail* (1901), la imagen de la ciudad ideal de La Crêcherie, verdadera utopía social y urbana que, sin embargo —o quizás precisamente por ello—, carece de verdadero arquitecto, ya que sus funciones quedan subsumidas en la figura del gran demiurgo y redentor de la clase obrera Luc Froment.

Esta búsqueda de arquitectos en la literatura podría llevarnos muy lejos y constituir, como se ha dicho, todo un programa de investigación en el marco de una historia global de la imagen —tanto visual como escrita— del arquitecto y de la arquitectura. Si miramos hacia atrás desde ese siglo XIX que funda una nueva relación arquitectura-literatura, podríamos remontarnos hasta el propio Vitruvio, que se convierte a sí mismo en personaje arquetípico; o hasta esos constructores sobrenaturales, ligados al universo de lo sagrado o de lo mágico, que pueblan la literatura medieval cristiana u oriental (desde *Las mil y una noches* a la visión poética de la arquitectura presente en los versos cortesanos de la epigrama de la Alhambra⁴¹); o a Bramante, arquitecto bien real pero también, como recordaba Eugenio Battisti⁴², personaje literario cuyos desmesurados afanes constructivos son estigmatizados por el propio San Pedro al recibirle en el Paraíso, en el diálogo *Scimia* de Guarna (1517); o bien, por acudir a ese otro gran terreno de encuentro entre las artes y las letras que es la ópera, a Mozart y el libretista Johann Gottlieb Stephanie (a partir de una obra previa de C.F. Bretzner), quienes en *Die Entführung aus dem Serail* [*El rapto del serrallo*, 1782], hacen que el protagonista de la intriga, Belmonte, tenga que fingirse justamente «un eminente arquitecto» para conseguir quebrar los muros de opresión —el célebre «despotismo oriental»— que envuelven al serrallo del sultán Selim.

Si miramos, en cambio, hacia adelante, podemos toparnos inmediatamente, por ejemplo, con la complejidad psicológica de Halvard Solness, el constructor y también arquitecto autodidacta que protagoniza el drama de Ibsen *El maestro constructor* (1892)⁴³. Y ya adentrándonos en el siglo XX, nos saldrán al paso algunos hitos mayores de la cultura arquitectónica contemporánea, como es el caso de esos irreales profetas de un futuro soña-

44 Paul Scheerbarth, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, Munich-Leipzig, Georg Müller, 1913, con 14 dibujos de Alfred Kubin (no existe edición española; edición italiana, con estudio introductorio de Fabrizio Desideri, Roma, Editori Riuniti, 1982). Vid. la ficha dedicada a la *Glaserarchitektur* de Scheerbarth, en este mismo volumen.

45 Edición moderna, a cargo de Ian Boyd Whyte y Romana Schneider, *Die Briefe der Glaserne Kette*, Berlin, Ernst & Sohn, 1986; en inglés, Ian Boyd Whyte, *The Crystal Chain Letters: architectural fantasies by Bruno Taut and his circle*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1985. Vid. también Juan Calatrava, «Cartas de la Glaserne Kette», *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, 10 (octubre 2001), pp. 83-97.

46 Vid., de entre una amplia bibliografía, R.H. Bletter, *Bruno taut and Paul Scheerbarth's vision: utopian aspects of German Expressionist Architecture*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1989; Winfried Nerdinger et al., *Bruno taut, 1880-1938*, Milán, Electa, 2001. Los principales escritos de Taut, y entre ellos *El constructor del mundo*, han sido editados en castellano a cargo de Iñaki Abalos, *Bruno Taut. Escritos, 1919-1920*, Madrid, El Croquis, 1997.

47 *Eupalinos ou l'Architecte*, París, *Architectures*, 1921; ed. española *Eupalinos* o el Arquitecto, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos – Librería Yerba, 1993; esta edición incluye también la *Paradoja sobre el Arquitecto*. Vid. Monique Parent, «Paul Valéry et l'architecture: les paradoxes d'Eupalinos», en Madeleine Bertaud (ed.), *Architectes et architectures...*, ed. cit., pp. 173-184.

do que son los arquitectos de los nuevos universos utópicos de los expresionistas.

En efecto, el contexto apocalíptico y visionario de los años inmediatamente posteriores a la I Guerra mundial permitió el alumbramiento de figuras de arquitectos tan extrañas y oníricas como esos nuevos mundos cuya construcción se les atribuía. Ya antes de la contienda dio el tono Paul Scheerbarth⁴⁴ al publicar en 1913 su *Lesabéndio*, relato que sólo de modo muy reductor podríamos llamar «de ciencia ficción» y en el que, con la esencial aportación visual de los dibujos de Alfred Kubin, se narra la historia de Lesabéndio, habitante del asteroide Pallas (poblado por seres de caucho con pies de ventosa y ojos transformables a voluntad en telescopios y microscopios) y de sus intentos por construir una torre que alcanzara la nube que domina el asteroide.

Pero es tras el hundimiento de 1918-19 cuando asistimos, por breve tiempo, al surgimiento de una fantástica galería de constructores de ficción. Aparecen plasmados en las cartas de la *Glaserne Kette*, la cadena de cristal, ese intercambio de correspondencia utópica animado por Bruno Taut y en el que se nos presentan arquitectos descendiendo de naves espaciales y construyendo casas a partir de materiales fluidos sopladados por tubos, o viviendas eflorescentes dispersas en una naturaleza transfigurada⁴⁵. También de ese mismo Bruno Taut que soñaba con un nuevo amanecer, con un mundo en el que las ciudades se habrían disuelto y en el que las cumbres de los Alpes resplandecieran de construcciones de cristal⁴⁶, fue la idea del *Weltbaumeister* (1920), un ambicioso proyecto frustrado de drama musical en el que, al final, el hundimiento de la catedral haría posible el alumbramiento de un nuevo mundo representado por la construcción esplendorosa de la «casa del pueblo». Podríamos citar, finalmente, el cuento ilustrado *Der Kaiser und der Architekt*, de Uriel Birnbaum (1924), en el que reaparece en clave expresionista la idea de la desmesura arquitectónica y los viejos temas de la torre de Babel y la Jerusalén celeste.

Por esos mismos años, pero justo en las antípodas del sueño expresionista, Paul Valéry proporcionaba con su *Eupalinos*⁴⁷ (1921) otro modelo de arquitecto literario, más adecuado esta vez para la búsqueda de un orden moderno en el que pudiese aún resonar –como en la visión urbana de Tony Garnier o en la mitificación de la acrópolis de Le Corbusier– la armonía de la *polis* antigua. Paul Valéry ya se había ocupado antes de la figura del arquitecto (*Le paradoxe sur l'architecte*, 1891, en cuyo título es evidente el eco de Diderot) y volvería a hacerlo más tarde [*Amphion*, 1931], pero eligió ahora la forma clásica del diálogo socrá-

48 Dos siglos antes también François Fénelon había recurrido a estos «diálogos de los muertos», cuya tradición se remonta a Luciano de Samosata, para dar forma a sus ideas sobre la pintura. Vid. Juan Calatrava, «Dos diálogos de Fénelon sobre la pintura», *Espacio, Tiempo y Forma*, 2 (1989), pp. 209-221.

tico, una elección a la que, como él mismo confesaría más tarde, no fue ajena la exigencia de que el texto, destinado a una publicación colectiva de lujo, *Architectures*, con un estricto diseño de la tipografía y la paginación, tuviera exactamente 115.800 tipos.

En este diálogo de los muertos Valéry pone en escena, en la conversación que mantienen Fedro y Sócrates en el Hades⁴⁸, la figura de Eupalinos de Megara, el arquitecto —de lejana existencia real, más bien como ingeniero, pero aquí mitificado— que personifica la aspiración de Valéry a la simbiosis mágica entre el número y la poesía, entre la geometría y las emociones, entre la exactitud de las proporciones y lo inefable de los sentimientos, entre la abstracción de la inteligencia humana y los ritmos y mecanismos de la naturaleza, entre la música y la construcción, entre el sueño y la realidad. La arquitectura es, en suma, para Valéry-Eupalinos, el paso del desorden al orden. Es fácil comprender que *Eupalinos* suscitara, al igual que otras obras de Valéry, el entusiasmo de Rilke, quien lo tradujo en 1924.

Una lista completa de arquitectos literarios contemporáneos incluiría, por supuesto, muchas más muestras. En esta misma exposición hay, por ejemplo, lugar para esa otra figura inquietante de pseudoarquitecto que es el Rothaimer de *Korrektur*, de Thomas Bernhard (1974). Una visión panorámica del arquitecto en la literatura tampoco podría prescindir de los representantes de la profesión que aparecen en las páginas de la literatura más popular, desde Howard Roark, el arquitecto heroico y fiel a sus principios —con alguna inspiración, se dice, en la figura de Frank Lloyd Wright— convertido por Ayn Rand en protagonista de su *The Fountainhead* (1943) y ligado para siempre a los rasgos de Gary Cooper en el film homónimo de King Vidor (1949), a los que protagonizan algunos *best-sellers* del último cuarto del siglo xx, como los de Richard Martin Stern (*The Tower*, 1973, reinterpretación del rascacielos como nueva Torre de Babel, de la que saldría enseguida la primera superproducción filmica de catástrofes, *The Towering Inferno*, bautizada en España como *El coloso en llamas*, 1974), o el clamorosamente exitoso Ken Follet (*The Pillars of the Earth*, 1989), capaz de familiarizar a millones de lectores con los problemas de construcción de una catedral gótica.

Y la última referencia, con la que cierro este recorrido, tiene que ver precisamente con la cultura de masas y su imagen del arquitecto, pero en este caso no se trata de un arquitecto de ficción sino de uno bien real. En 1966 la editorial mexicana de cómics Novaro dedicó una entrega (la n^o 139) de su colección *Vidas Ilustradas* a Le Corbusier, con un subtítulo que no hubiera dejado de agradar al arquitecto, muerto un año antes: *Historia de un genio...*

49 Sobre los problemas actuales de «presentación» textual de la arquitectura a sus diversos «públicos», vid. Christophe Camus, *Lecture sociologique de l'architecture décrite. Comment bâtir avec des mots?*, París, L'Harmattan, 1996.

y de lo que hizo para que los hombres vivieran mejor. A lo largo de 32 páginas de viñetas se desgranaban, con el sentido hagiográfico propio de la serie, unas peripecias biográficas que convertían a Le Corbusier en el héroe de una especie de aventura épica. El primer hecho significativo de esta edición es, sin duda, que a la altura de 1966 uno de los principales difusores de cultura popular del mundo hispánico considerara ya legítima la inclusión de un arquitecto contemporáneo entre las filas de los grandes personajes de la Humanidad. Pero el segundo es que en 2009, en Barcelona, se haya procedido a la reedición de este cómic, signo evidente de un interés cada vez más amplio, que va más allá de los círculos de profesionales e investigadores y que plantea cada día nuevas cuestiones sobre la presentación y comunicación literaria y/o visual de la arquitectura a públicos cada vez mayores y más diversos⁴⁹.



LA ARQUITECTURA TAL Y COMO SE ALZA EN EL LIBRO¹

WINFRIED NERDINGER

¹ El título de este artículo es una cita del subtítulo de la hermosa publicación de Carl-Peter Braegger. *Bau-Stellen, Von Algabal bis Wolkenbügel. Ein enzyklopädisches Glossarium zur Architektur wie sie im Buche steht* [*Hacer-Construcciones, De Algabal a Wolkenbügel. Un glosario enciclopédico sobre la arquitectura tal y como se alza en el libro*], Baden, 1991. Le doy las gracias al señor Braegger por la amable autorización para adoptarlo.

² Ellen Eve Frank, *Literary Architecture*, Berkeley, 1979, pp. 117 y ss.

En el lugar más célebre de la novela *A la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust, cuyos volúmenes rigurosamente compuestos quería denominar según las partes de una catedral gótica², se contará de qué modo el sabor de una magdalena mojada en tila en Swann hizo que volviera a emerger, ante los ojos de su mente y en todos sus detalles, el mundo de su infancia en Combray. Dado que Combray es un trasunto ficticio de Illiers, donde Proust pasaba sus vacaciones cuando era niño, la pequeña localidad se hizo con un sitio en el mapa de la literatura universal. Con el fin de llevar a la realidad el brillo de la invención literaria, la ciudad será denominada desde 1971 como Illiers-Combray, con el añadido «Le Combray de Marcel Proust». Un bello signo tanto de la fuerza de la poesía para transformar la realidad como también de la importancia que pueden cobrar las ficciones. Cuando los habitantes de Aracataca se negaron en el año 2005 a rebautizar su ciudad como Aracataca-Macondo, rechazando así la contraimagen literaria creada por Gabriel García Márquez, tan sólo demostraron que su propia realidad se quedaba por detrás del mundo de la literatura. Parafraseando una famosa frase de Oscar Wilde, podría decirse que no vale la pena visitar un lugar cuyo nombre poético no se halla registrado en un mapa.

La arquitectura se encuentra presente de manera muy especial en la literatura pues, por un lado, los seres humanos viven

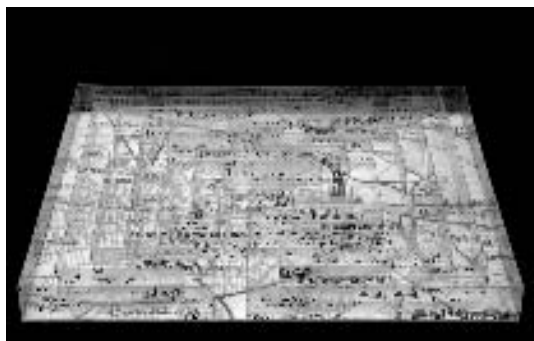
3 Véanse las numerosas visitas de lugares literarios, descritos de manera sumamente interesante en Ralf Vollmann, *Die wunderbaren Falschmünzer*, 2 tomos, Frankfurt, 1992.

4 Günther Schwarberg, *Es war einmal ein Zauberberg. Thomas Mann in Davos*, Cotinga, 2001.

—desde que existe la poesía— en edificios y con edificios; aquél que describe su actividad siempre se hallará obligado de forma casi forzosa a vincularla a la arquitectura. Por otro lado, edificios y lugares salen de un modo especial al encuentro de la evocación literaria a través del lenguaje o el texto, puesto que la memoria humana se estructura asociada al espacio, ligada al lugar. El mero hecho de nombrar edificios y ciudades podrá, por tanto, suscitar imágenes particulares en el lector o en el oyente. De nuevo, será Proust quien aporte un ejemplo maravilloso. En el tercer volumen de *Del lado de Swann*, con el título «Nombres de lugares: el nombre», se dice:

Para crearlos, tan sólo tenía que pronunciar sus nombres: Balbec, Venecia, Florencia, en los que se hallaba acumulado, por anticipado, el deseo por los lugares que designaban. Incluso en primavera, bastaba con que yo leyera en alguna parte el nombre de Balbec, para que surgiera en mí la necesidad de tormentas y de gótico normando. [...] El nombre de Parma, una de las ciudades que más ardientemente deseaba visitar desde que había leído *La Cartuja de Parma*, me parecía compacto, liso, malva y suave, [...] yo me [la] imaginaba sólo con la ayuda de aquella pesada sílaba tónica del nombre de Parma, por la que no circula aire alguno, y de todo aquello que le había hecho absorber de nostalgia stendahliana y de aroma de violetas.

Lo que describe Proust es algo que cualquier lector conoce. Basta tan sólo con oír Alexanderplatz, Strudlhofstiege, castillo de Gripsholm o de Chillon y al punto emergen con ello personajes y acciones que van asociadas en su interior. Esto funciona de igual modo para los lugares y los edificios convertidos en ficción. A aquél que ha visto Saché, con la sola mención de *El lirio en el valle*, le vendrá a la mente el delicioso castillito del Loira descrito con detalle por Balzac³, y aquél que piensa en *La Montaña Mágica*, asociará este nombre al Berghof del doctor Behrens, que Thomas Mann ensambló en un único lugar de acción a partir de dos edificios de Davos, el Waldsanatorium y la Höhenklinik Valbella⁴. Mediante la creación poética, el mundo exterior



Dublín según *Ulises*, de James Joyce. Construcción de modelos: Monika Grandl, 2005. / Modelo para *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos. Construcción de modelos: Antje Luckhardt y Nikolas Witte, 2005.

5 Hartmut Vinçon, *Topographie: Innenwelt-Außenwelt bei Jean Paul*, Munich, 1970.



Alphons Woelfle, *Mapa de las tierras librecas*, 1938 (reproducción).

se convertirá en «mundo interior», según el bello concepto de Jean Paul⁵. Esta fuerza evocadora la ejercerán también, de igual modo, los edificios y lugares legendarios de la Biblia, de los mitos y los cuentos o los escenarios ficticios de la literatura universal, desde la Torre de Babel al castillo de la Bella Durmiente y desde el Castillo del Grial a Mansfield Park. En realidad, cada lector vinculará con ello otras representaciones que se componen a partir de sus asociaciones individuales y de las imágenes que le han transmitido.

La arquitectura real se halla presente en la literatura en formas tan infinitamente diversas que se pueden llenar bibliotecas enteras con las investigaciones de los críticos literarios que se dedican *in extenso* a casi cada una de las construcciones, lugares o espacios mencionados en la literatura. Las realidades arquitectónicas y topográficas que aparecen en la literatura son a menudo un pretexto para la búsqueda literal de los lugares del escritor. A partir del lema goethiano «Aquel que quiera entender al poeta, ha de ir a la tierra del poeta», el Wetzlar de Werther y Lotte, la bodega de Auerbach o el Brocken como lugar de la noche de Walpurgis fueron ya visitados en el siglo XIX, aunque Goethe no hubiera pensado en ninguna caminata a lugares concretos sino, por el contrario, en una vuelta desde el mundo real al poéticamente ficticio.

Entretanto, los viajes a los lugares de los literatos se han convertido ya hace mucho en una particular forma de turismo y cada vez son más abundantes las «guías literarias» referidas a los lugares de la literatura y a las casas de los escritores. Siguiendo los *Paseos por la Marca de Brandenburgo* de Theodor Fontane, por ejemplo, una tierra tan sobria como aquélla será vista como «El jardín del escritor en la Marca», y las guías literarias ilustradas ofrecerán una información que conducirá a cada fuente de aldea o a cada mesón que se mencionase en alguno de los relatos. Los lectores de Mijail Bulgakov peregrinarán en Moscú a la casa de la calle Sadovaya 10, en la que vivía el demonio de *El Maestro y Margarita*; y, en Salem, la *Casa de los siete tejados* será tomada al asalto cada día por admiradores de Nathaniel Hawthorne. Esta adoración del lugar se extiende también a las casas de los literatos en las que surgieron las obras admiradas y llevará a la comercialización turística de lugares de nacimiento tales como Stratford-upon-Avon o escenarios de la literatura mencionados de modo ficticio, tales como el Elsinor de Hamlet.

El paseo literario más célebre tiene lugar anualmente el 16 de junio en Dublín. En este «Bloomsday», los joyceanos peregrinan desde la casa de Bloom, pasando por el Byrne's Pub hasta la

6 Werner Frick (ed.), *Orte der Literatur*, Gotinga, 2002.

7 Michaelis, *Kleines Adreßbuch für Jerichow und New York. Ein Register zu Uwe Johnsons Roman Jahrestage*, Frankfurt, 1983.

8 Malcolm Bradbury (ed.), *The Atlas of Literature*, Londres, 2001.

9 Franco Moretti, *Atlas des europäischen Romans – Wo Literatur spielte*, Colonia, 1999.

10 Hans-Wolf Jäger, *Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz*, Stuttgart, 1971; Friedrich, Ch. Delius, *Der Held und sein Wetter*, Munich, 1971.

Trinity Library, según la ruta que Joyce había descrito en *Ulises*. Esta ruta fue trazada en un callejero de Dublín ya en 1927 por J. D. Smith; en 1975 apareció una *Topographic Guide to Ulises*, y hoy se la puede encontrar en las librerías de Dublín, al menos en una docena de libros en los que aparecerá ilustrado cualquier detalle que pueda constatarse en la lectura del *Ulises*. Tanto el Dublín incorporado por Joyce como el construido, al que él hizo más denso a base de infinitas referencias y juegos de palabras hasta convertirlo en un laberinto, resultarán transitables en todo el mundo; en la cabeza de cada lector, particularmente. De un modo semejante, tanto las ciudades reales como las de ficción le resultarán al lector inseparables de las obras de los escritores⁶. El París de Balzac, el Milán de Manzoni, el Londres de Dickens, el Turín de Pavese, la Lisboa de Eça de Queiroz, el Manhattan de John Dos Passos o el Argel de Albert Camus fueron analizados de escenario en escenario por parte de los estudios literarios, de igual modo que el Laugharne galés, que Dylan Thomas transformó en la aldea de pescadores de *Bajo el bosque lácteo* [*Under Milk Wood*], o que la región en torno a Lafayette/Mississippi, que William Faulkner de lugar en lugar y de novela en novela transformó en su literario Yoknapatawpha County. Para *Aniversario* [*Jahrestagen*] de Uwe Johnson se creó un «libro de direcciones»⁷ que sirviera para el desciframiento de los lugares, y el propio Vauxen-Beaujolaís atrajo la atención gracias a la *pissotière* que, en el ficticio *Clochemerle* de Gabriel Chevallier, se convirtió en célebre motivo del escándalo.

Al hilo del creciente interés de los últimos años por las conexiones espaciales, del *spatial turn* o de la espacialización de la historia, cada vez se registrarán y se representarán un número mayor de conexiones literarias en atlas y mapas. Cuando en *The Atlas of Literature*⁸ se trazan el mundo de Bloomsbury o la Ruta 66 de *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, o cuando en el *Atlas de la novela europea*⁹ se delinean con detalle las rutas de los viajes de los héroes novelescos o se siguen casa por casa, en Londres, los casos de asesinato de Sherlock Holmes, uno en realidad casi siempre se mueve como un turista curioso tras las huellas de los adorados héroes novelescos. La traducción de la expresividad espacial en términos concretos habrá de materializarse, además, en la apropiación de mundos poéticos.

La descripción de la arquitectura y el emplazamiento de los actores en espacios puede servir como una clave importante para entender la creación literaria. De modo semejante a como el clima y las estaciones¹⁰ pueden interpretarse como símbolo del ánimo y el carácter del héroe o del trasfondo de la acción po-

11 Volker Klotz, *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*, Munich, 2006, pp. 46-118.

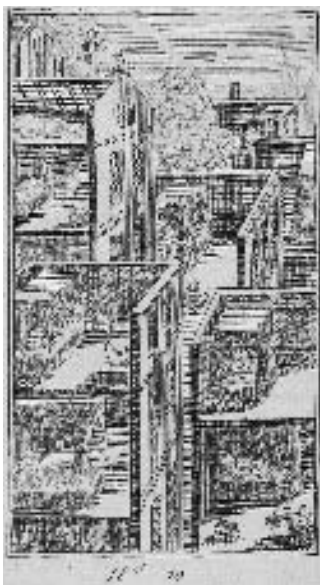
12 Véase Norbert Reichel, *Der erzählte Raum – Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*, Darmstadt, 1987.

13 Theodor Fontane a Adolf Körner, 28 de julio de 1890, en Theodor Fontane, *Werke, Schriften und Briefe*, sección I, tomo 4, Munich, 1974, p. 696.

14 Volker Klotz, *Die erzählte Stadt*, Munich, 1965; Heinz Brüggemann, *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*, Frankfurt, 1989.

15 Véase la interpretación en Klotz, ed. cit., pp. 102-118.

16 Véase el análisis ejemplar del espacio y la «manía de la ventana» en Eichendorff por Richard Alewyn, «Eine Landschaft Eichendorffs» y «Eichendorffs Symbolismus», en *ibidem, Probleme und Gestalten*, Frankfurt, 1982, pp. 203-244.



Alain René Lesage, *Le Diable Boiteux*, París, 1779.

lítica, o a como una exploración sobre el «narrar como iluminar»¹¹ descifra la descripción de la iluminación como elemento que guía el conocimiento, también podrán establecerse a partir de ello juicios en contenido y estructura de las obras narrativas en las que actúan las figuras literarias y en las que se enlaza una acción a un lugar. Theodor Fontane, cuyas obras introducen a menudo la descripción de un lugar que proporciona importantes alusiones sobre el espacio social¹² de la acción, describía por ejemplo una nueva novela en una carta a su editor tan sólo a partir de los lugares característicos de la acción: «En su primer tercio, se desarrolla en una hacienda noble de Havelland; en su segundo tercio, en una pequeña localidad de baños en Pomerania, cerca de Varzin; y, en su tercio final, en Berlín. El título: *Effi Briest*»¹³. Las tensiones sociales y los problemas individuales se marcan tan sólo con la denominación de lugares contrarios. De forma parecida, en *Las afinidades electivas* de Goethe, la arquitectura de los lugares de la acción —«Cabaña de musgo», «casa nueva» y restauración de la iglesia (el «símbolo de los tiempos pasados»)— tendrá la función directa de remitir a las conexiones propias del mundo vital de personas y acontecimientos.

Misericordia de Benito Pérez Galdós comienza con la descripción de las «dos caras» de la iglesia de San Sebastián en Madrid: «Con la una mira a los barrios bajos enfilándolos por la calle de Cañizares; con la otra al señorío mercantil de la Plaza del Ángel». Con ello, en la imagen de la iglesia de dos caras, en la que según la opinión del autor «el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente», se introducirá el motivo de la novela en su conjunto, la tensión entre pobre y rico, entre misericordia y avaricia. La arquitectura anuncia la acción y lleva a los personajes a modo de *leitmotiv* por toda la novela o puede que únicamente por escenas aisladas como, por ejemplo, en la novela de Giuseppe Tomaso di Lampedusa *El Gatopardo*, en la que la exploración de los diversos espacios del palacio por una pareja de enamorados se convertirá en una forma de aproximación mutua.

En el *topos* literario «mirada al interior de la ventana»¹⁴, que se extiende desde *El diablo cojuelo* de Lesage hasta *La ventana iluminada o la encarnación del funcionario Zihal* de Heimito von Doderer, confluirán los motivos «luz» y «espacio»¹⁵. Mientras que a las ventanas se las denomina casi siempre metafóricamente como los «ojos de la casa»¹⁶, con los que se observará a los transeúntes, aquí se invierte la dirección del observador: el espacio como velo de lo privado será roto por la mirada que viene de fuera, la luz caerá en la esfera íntima, que se presentará de forma voyeurista ante el lector.

17 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt, 1987.

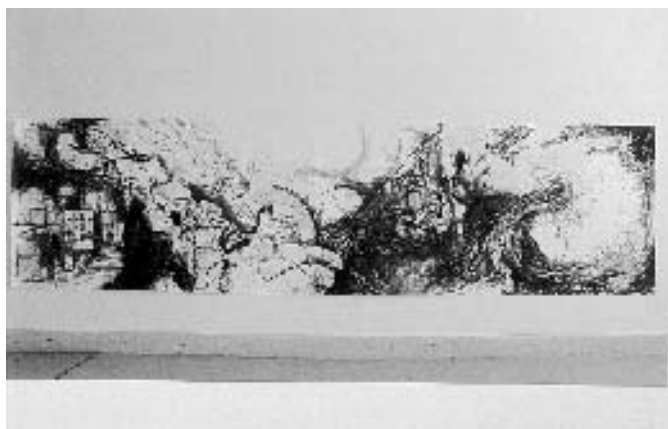
18 Véase Bachelard, 1987, p. 104.

«El espacio narrado» no sólo puede dirigir la acción, encastrar la mirada del lector y suministrar un contexto social, sino que también puede aclarar el carácter de los personajes o incluso convertirse en expresión de la persona que actúa. Gaston Bachelard explica en su *Poética del Espacio* de qué forma una casa o una habitación pueden leerse literalmente como «diagrama de la psicología» que «los escritores y los poetas manejan en el análisis de la interioridad»¹⁷. Marguerite Duras describió poéticamente esta interacción: «La casa es un lugar enigmático; los lugares pueden poseer una fuerza o generar una sugestión. Pueden dar o recibir, hacer que los personajes se vinculen a ellos. Los lugares se inscriben en capas situadas más profundamente, en el recuerdo corporal de los que los habitan o los ven».

Un ejemplo clásico de esto se encontrará en *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, donde el campanero Quasimodo literalmente se fusiona con la catedral. Hugo describirá con todo énfasis cómo la existencia completa de Quasimodo, su carácter y sus acciones están determinados por la arquitectura:

Casi podría decirse que él había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Ella era su morada, su agujero, su envoltura. [...] Estaba tan unido a ella como una tortuga a su caparazón. La escarpada catedral era su armadura». El propio Victor Hugo recalca que para él se trataba «de poder expresar la adaptación recíproca de un ser humano y un edificio que llegan casi a ser idénticos»¹⁸.

Semejantes ejemplos de una fusión metafórica de arquitectura y personaje, de forma que el uno puede describirse a través del otro, se encuentran con frecuencia en poemas y novelas. En el *Viaje por el Harz*, Heinrich Heine describirá cómo en las casas de los mineros, en Klausthal y Zellerfeld, los espacios y los objetos entran en la vida de los habitantes y determinan sus recuerdos y pensamientos: «La mujer viejísima y llena de temblores, que



Albert Camus, *La peste*. Dibujo: Paul Argyropoulos, 2006.

19 Heinrich Heine, *Harzreise, en Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Briegleb, tomo 3, Munich, 1976, p. 118.

20 John Berger en conversación con el autor, el 30 de mayo de 2006; véase John Berger, *Hier, wo uns begegnen*, Munich, 2006.

21 Michel Butor, *Der Zeitplan*, Munich, 1960, p. 305; para los elementos específicamente laberínticos del Nouveau Roman, véase Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Frankfurt, 1989, pp. 87-113.

22 Hellmuth Petriconi, *Metamorphosen der Träume*, Frankfurt, 1971; Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, 1992; Frenzel apunta ya desde su introducción al motivo del jardín, que Petriconi analizaba como «lugar de la seducción» desde Richardson hasta Goethe.

se sentaba tras la estufa, frente a la gran alacena, es probable que hubiera estado sentada allí ya un cuarto de siglo y sus pensamientos y sentimientos han crecido seguramente en su interior con todas las esquinas de esa estufa y todos los ángulos de esa alacena. Y alacena y estufa viven, pues un ser humano les ha añadido algo de su alma»¹⁹. Al contrario, volver a «oír» la vida de los seres humanos a partir de objetos y espacios que se nos transmiten sólo como envoltorios puede servir como principio configurador de una creación literaria. Así John Berger describirá su forma de trabajar diciendo que, a la hora de escribir, él se rodea de numerosas fotos de edificios y obras de arte que reúne en sus viajes o que toma de libros y que, en medio de estas imágenes del recuerdo, trata de «oír» sus historias, las historias a partir de las que él formará una novela²⁰.

La ósmosis entre hombre y arquitectura mostrada por Heine puede ampliarse también a ciudades completas y convertirse en el principio de la acción de una novela. Así, en *El empleo del tiempo* de Michel Butor, la ciudad ficticia de Bleston se funde con las actividades del héroe de la novela; la propia ciudad y su irracionalidad laberíntica se convertirán en un elemento impulsor: «He estado vagando por las calles, andando a tientas sin una meta, como si un dolor de muelas me estuviera sacando de quicio, moviéndome en círculo, atrapado en una trampa gigantesca, entre las ruedas de molino de las casas, que se frotaban unas con otras crujendo y me rociaban con su lluvia inexpresiva de frías chispas»²¹.

Es un tema tan viejo como inagotable el hecho de que los edificios y las ciudades, los espacios y las infraestructuras se convierten en metáforas de los seres y las sociedades, de su vida y su acción. Las comparaciones individuales se dan como motivos que varían una y otra vez a lo largo de la literatura universal. Algunos elementos arquitectónicos se analizan en investigaciones sobre motivos; una representación global sólo resultaría segura si se llevara a cabo en una gran obra en muchos volúmenes²². La abundancia de motivos, referencias, metáforas y símbolos que pasan del ámbito de la arquitectura a la literatura no puede aquí ni siquiera esbozarse. Los títulos arquitectónicos remiten ya de muchas formas a las referencias motivicas del contenido: *La torre* de Hugo von Hofmannsthal es un símbolo del aislamiento; *El castillo* de Franz Kafka denomina, con la repelente arquitectura señorial, el inasible poder de la burocracia; el *Gran Hotel* [*Menschen im Hotel*] de Vicky Baum alude al lugar de los desarraigados; *El invernadero* de Wolfgang Koeppen sirve como metáfora para el mundo aislado de los políticos en Bonn; *La biblioteca de Ba-*



Frans Masereel, *Die Stadt* (1925), Hamburgo, 1961.

23 Véase Peter Schnür, *Die Hütte*, Berlín, 1923, uno de los tres tomos de la editorial Malik, en la serie: *Unten und Oben*; Werner Hoffmann, «Hütte und Palast», en el *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, tomo 3, 1987, pp. 277-289; sobre la «cabaña de calabaza» de Simon Dach como símbolo de la caducidad, véase Schöne, Albrecht, *Kurbishütte und Königsberg – Modellversuch einer sozialgeschichtlichen Entzifferung poetischer Texte*, Munich, 1975.

24 Véase la poesía de Rilke «Das Portal» y la carta de Kleist, del 30 de diciembre de 1800, a Wilhelmine von Zenge, con el esbozo de su puño y letra de un arco con piedra clave; en general, Gisbert Kranz, *Das Architekturgedicht*, Colonia, 1988.

25 Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, 1981; Alexander Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Munich, 1978.

26 Véase Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Munich, 1960, § 819.

27 Gerhard Goebel, *Poeta Faber*, Heidelberg, 1971.

28 Véase Bruno Hillebrand, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*, Munich, 1971; Alexander Ritter (ed.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt, 1975; Naomi Ritter, *House and Individual. The House Motif in German Literature of the 19th Century*, Stuttgart, 1977; Michael Andermatt, *Haus und Zimmer im Roman. Die Genese des erzählten Raumes bei E. Marlitt, Th. Fontane und F. Kafka*, Berna, 1987; Marilyn R. Chandler, *Dwelling in the Text. Houses in American Fiction*, Berkeley, 1991; Johannes Kersten, *Eichendorff und Stifter. Vom offenen zum geschlossenen Raum*, Paderborn, 1996; Cord Meckseper, «Häuser, gelesen. Zur literarischen Architekturfiktion im 19. Jahrhundert», en Xenia Riemann et alii (ed.), *Dauer und Wechsel*, Agen, 2004, pp. 158-169.

29 Alberto Manguel y Gianni Gadalupi, *Von Atlantis bis Utopia*, Munich, 1981.

bel de Jorge Luis Borges simboliza la inmensidad y el fracaso; *La casa verde* de Mario Vargas Llosa remite a un burdel en la selva como centro sobre el que gira la acción; *En el laberinto* de Alain Robbe-Grillet alude a la desorientación en la ciudad moderna; y *En las moradas de la muerte* de Nelly Sachs es una imagen verbal del Holocausto. Se podrán establecer series parecidas para los elementos aislados o tipos de construcción de la arquitectura, que se extienden como motivos por la literatura y que se reves-tirán, en cada caso, con significados del todo específicos: desde la cueva como lugar de miedo y represión hasta el techo que protege o que se abre al cielo; de la cárcel, la catedral y la ruina hasta el par de opuestos sociales cabaña y palacio²³; del puente, la puerta o el portal hasta la piedra clave que a Heinrich von Kleist le proporcionaba una imagen de la existencia humana²⁴. Edificios y ciudades como metáforas de la vida humana, de los miedos y las esperanzas o como modelo explicativo de utopías o pesadillas, son un elemento central de la historia de la literatura. Variando el *topos* de la «legibilidad del mundo»²⁵, que se remonta a leer en el «libro de la naturaleza», podría hablarse de la «legibilidad de la arquitectura» que, como producto del ser humano, simboliza el actuar humano. Los lugares inventados e imaginados, que sin duda se cruzan también de muchas formas con la realidad, podrán deslindarse de las construcciones y las ciudades reales que por diferentes vías entran en la creación literaria. Como corresponde a la diferenciación en la retórica, pueden diferenciarse entre sí lugares concretos y ficticios también como topografía y topotesia²⁶. Mientras que en el entorno de las investigaciones sobre las utopías urbanas se publicaron algunos estudios sobre ciudades ficticias, existen relativamente pocas investigaciones sobre los edificios inventados. La tesis de habilitación de Gerhard Goebel aparecida en 1971, *Poeta Faber*²⁷, sigue siendo la obra canónica a la hora de orientar sobre el tema. Aunque él trataba ante todo de la arquitectura imaginaria en la literatura italiana, española y francesa del Renacimiento y del Barroco, no obstante, en su extensa introducción y con vistas a la publicación, Goebel preparó importantes materiales y análisis sobre el tema desde la Antigüedad hasta el presente, a partir de los cuales podía estructurar el trabajo ya existente. El ámbito temático que se dedica al espacio y la arquitectura en la literatura se analiza entretanto en unos estudios sobre la obra de escritores aislados; aunque aún se carece de investigaciones sintéticas²⁸. La compilación ilustrada de lugares ficticios *Von Atlantis bis Utopia [De la Atlántida a Utopía]*²⁹ cuenta con impagables versiones reducidas de novelas con ilustraciones.

30 Homero, *Illiade. Odyssée*, introducción y notas de Jean Bérard, París, 1955, p. 1956.

31 P. Friedlander, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justitianischer Zeit*, Leipzig y Berlín, 1912, p. 16.

32 Goebel, 1971, así como n. 29, p. 15.

33 Jost Trier, «Architekturphantasien in der mittelalterlichen Dichtung», en *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1929, pp. 11-24.



Tomaso Buzzì, *La Scarzuola, Città ideale*, Biblioteca y Torre de Babel.

Aquí tampoco podrá presentarse, ni siquiera de forma rudimentaria, una historia o una representación de la arquitectura inventada; en lo que sigue tan sólo habrán de esbozarse algunos perfiles. La arquitectura ficticia se encuentra ya en los lugares míticos de la Antigüedad como, por ejemplo, el laberinto de Minos o de Dédalo. En Homero, si bien no se describe el palacio de Odiseo en Ítaca, la acción se representará de tal modo que Jean Bérard pudo dibujar después un plano esquemático³⁰. La descripción relativamente exhaustiva del palacio de Alcino se desarrollará «como si, por ejemplo, la diera un visitante»³¹ que mirara a un espacio. La descripción no ofrece un examen constructivo o espacial sino que presenta «un regodeo en lo material»³². De igual modo, el Palacio del Sol de las *Metamorfosis* de Ovidio o el Palacio del Amor de *El Asno de Oro* de Apuleyo sólo podrán hallar su concreción en algunos perfiles, pues, en último término, para ningún poeta antiguo se trataba de estructura arquitectónica sino de descripción de los materiales, de lo material —columnas y paredes de oro y piedras preciosas—, para con ello hacer que resaltase de un modo gráfico el poder y la posición social de la figuras. Los héroes de las epopeyas y de los poemas antiguos, en último término, no se mueven en mundos ni en espacios temporales diferentes de los de sus oyentes y lectores y, por ello, los lugares famosos de la literatura, como por ejemplo Troya o el Palacio de Circe, se representaron en frescos y pinturas de tal modo que del artista se recibieron los edificios que le resultaban familiares y que, en un momento concreto, tenía en su entorno.

Una gran influencia en la historia y la teoría de la arquitectura fue la que ejercieron, en razón de su significado simbólico, tres descripciones arquitectónicas y urbanas: la descripción de Ezequiel del templo de Salomón, la Jerusalén celeste del Apocalipsis y la ciudad de Dios, *De Civitate Dei*, de San Agustín. A lo largo de los siglos, a partir de estas directrices literarias y de sus indicaciones en cuanto a medidas, se formaron edificios sagrados y diseños urbanos.

En la Edad Media, cuando aparezca la descripción de edificios inventados, tampoco se tratará de la construcción sino del significado alegórico de la arquitectura: «El poeta medieval que describe la arquitectura no ve ni una construcción ni un edificio»³³, pues los edificios han de remitir a algo espiritual, ideal. Motivos muy queridos por la lírica medieval, como los castillos de amor o los jardines de amor, encuadran alegóricamente las historias de amor y cuentan con referencias a conductas morales. También la descripción transmitida con todo detalle del castillo del Grial en el *Titarel* de Albrecht von Scherfenberg traza, con muchas indi-

34 Goebel, 1971, así como n. 29, p. 33.

35 Las complejas conexiones no pueden seguir realizándose aquí; véase para el cambio en la comprensión literaria de la realidad, el estudio clásico de Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna/Munich, 1967; Hermann Meyer, «Raumgestaltung und Raumsymbolik in der Erzählkunst», en íbidem, *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart, 1963.

caciones materiales, una imagen atectónica. El aspecto artesanal resultaba del todo carente de interés, pues la edificación no se contaba entre las «artes liberales», es decir, era mera artesanía y, por ello, carecía de importancia para un poeta. En primer lugar, cuando el artesano fue ascendiendo paulatinamente hacia *architectus*, es decir, cuando alcanzó el estatus de artista libre y separó su arte como diseño intelectual de edificios respecto de las *artes mecanicae*, la arquitectura se liberó también para el poeta «del prejuicio hacia lo asombrosamente material»³⁴ y de las convenciones alegóricas y retóricas. Con el espacio arquitectónico concreto irá ocurriendo también algo parecido a lo que ocurre con el espacio real y con el individuo en la pintura y la escultura del Renacimiento, que poco a poco van siendo captados y van recibiendo una forma, y, de ese modo, la construcción se convertirá también en un tema de la *ekfrasis* literaria³⁵.

Con ello, ha llegado el *Tour d'horizon* que aparece en los ejemplos de esta publicación. El primer poema en el que la arquitectura se convertirá en objeto de la acción será la *Hypnerotomachia Poliphili*, de 1499. Aquí los edificios se describen como construcciones que, sin embargo, sirven como «templo de Venus» o «Casa de las Pirámides» y, al mismo tiempo, como portadores de significado alegórico para la acción de la novela. El ejemplo francés más temprano de la descripción precisa de una construcción inventada pero arquitectónicamente posible, es la «Abbaye de Thélème» que aparece en el *Gargantúa de François Rabelais*, en 1534. Esta contraarquitectura respecto al monasterio medieval, bajo el lema «¡Haz lo que quieras» («*fais ce que voudras*»), podía trasladarse a dibujos de arquitecturas de lo más adecuados. Aquí comenzará lo que Ernst Bloch ha de-



Franz Kafka, *La metamorfosis*.

Animación: Susanne Wiegner, 2006.

36 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, 1967, pp. 819-872.

37 Hiltrud Gnüg (ed.), *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt, 1982.

38 Jean Roudaut, «Les demeurs dans le roman noir», en *Critique*, 1959, pp. 713-736; véanse los exhaustivos análisis y las referencias literarias al tema laberinto y espirales en Goebel, 1971, así como la n. 29, pp. 222-225.

39 Norbert Miller, *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, Munich, 1978.

40 Vladimir Nabokov, *Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur*, Frankfurt, 1982.

nominado como el «discurso en piedra de un mundo mejor» o como «edificios que representan un mundo mejor»³⁶. En esta publicación se ha recopilado una selección de otras muchas utopías, pero también de las utopías negativas, que se multiplicaron desde el comienzo del siglo xx; otros ejemplos, desde las «islas afortunadas» de Heinse hasta el tétrico *Chevengur* de Platonov, podrán ser completados por cada lector³⁷.

En el curso de la cultura del sentimiento del siglo xviii, la arquitectura ficticia ganará en importancia como elemento constitutivo de acciones y sentimientos. Con el poema *Ruinas de Roma* de John Dyer, en 1740, se introducirán las ruinas en la literatura como evocación de la historia; en las «novelas góticas», los palacios y castillos históricos presiden acciones y miedos; se sitúan «en el centro de la novela como la araña en la red»³⁸; y las cárceles de Piranesi³⁹ inspirarán a los escritores para la descripción de espacios de miedo y arquitecturas de pesadilla, desde Edgar Allan Poe pasando por Edgar Wallace hasta Wolfgang Koeppen o los autores del *roman noir*.

El poder o la fuerza de los lugares ficticios es un tema que sigue resultando nuevo y actual. El idilio estático, de corte Biedermeier, de la «casa de las rosas» (*Rosenhaus*) de Adalbert Stifter les suministraba a los arquitectos conservadores un contramodelo frente al mundo industrializado; las ciudades jardín se concibieron siglos antes de su realización; *El castillo* de Kafka servirá en todo el mundo como símbolo del poder anónimo despiadado de la burocracia; y la Guerra Fría será fijada topográficamente en la isla de *La República de los Sabios* de Arno Schmidt. Para entender la creación literaria, Vladimir Nabokov exigía de sus estudiantes comprender con precisión los espacios y los lugares de dicha creación literaria a partir de las indicaciones del escritor. La visualización de espacios ficticios ayuda a penetrar más profundamente en las explicaciones del mundo ofrecidas por la literatura; ella es una parte importante del «arte de la lectura»⁴⁰.

LA CASA ÉPICA

MARTIN MOSEBACH

La ciudad de Fez, en Marruecos, se levanta sobre colinas surcadas por un valle fluvial. En la actualidad, su río está canalizado; una carretera pasa sobre él y divide la ciudad en dos mitades; es la única vía de tráfico rodado de la medina, cuyas callejuelas son tan estrechas que por ellas no puede pasar vehículo alguno. Vista desde la azotea de una casa situada junto al río oculto, la ciudad asciende en anillos en torno al observador como si fuera un anfiteatro, un inmenso juego de cubos de color arena. Los escasos tejados en pendiente que pueden verse se cubren con tejas verdes de cerámica; corresponden a las mezquitas. Sobre las azoteas se seca la ropa y se oxidan los trastos viejos. En cada una de ellas hay numerosas antenas parabólicas; un mar de blancas orejas se vuelve hacia el cielo y recoge sus señales. En lo continuamente intrincado de la ciudad, ésta tiene algo de gran cantera que se explota en escalones. Por encima de la diversidad se extiende la homogeneidad, la falta de expresividad y también la desolación. Una casa vieja en Fez tiene el menor número posible de ventanas; las ventanas que se ven en los altos muros desnudos han aparecido súbitamente, en épocas recientes o incluso recentísimas.

Estos grandes amontonamientos de casas son habituales en pueblos o ciudades pequeñas del sur de Italia y Sicilia. Abrasadas y descoloridas por el sol, descansan sobre las faldas de las montañas cársticas a modo de asentamientos abandonados de

la Edad de Piedra. Se siguen mostrando esquivas y pétreas cuando uno las pisa y hablan de la dureza de la vida que en otro tiempo se llevó en ellas. Son cementerios habitados. En su interior, las casas son estrechas y, con sus techos bajos, se asemejan a cuevas. Durante el día, las pequeñas habitaciones enjalbegadas de blanco permanecen a oscuras; por la tarde, se iluminan mediante un tubo fluorescente.

Yo creía conocer Fez cuando la veía extenderse ante mí, en razón de las impresiones que tenía del sur de Italia. Tenía en mente aquellas carcacas urbanas de las que se había apartado la historia y que carecían ya de circulación sanguínea porque les faltaban las venas y la carne. Desde luego, también la historia se ha apartado de Fez; el hervidero de sus zocos abarrotados no puede disimularlo. En la biblioteca de la, en tiempos, mundialmente conocida Al-Karauin, la universidad más antigua del mundo, me pusieron en la mano una traducción al árabe de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, del siglo XII... las hojas de papel marrón tabaco revestidas de una vigorosa escritura, en absoluto caligráfica, habían sido pegadas con una especie de celofán que ya de por sí era amarillento, y a ese mismo deterioro se le había sometido al manuscrito, a esta obra clave de la cultura europea, a este eslabón entre la Antigüedad desaparecida y nuestra Edad Media. En cajas azules, comidos por la carcoma, dormían los manuscritos de los grandes siglos de la universidad; en su conjunto, sin catalogar. Me dejó perplejo lo poco que se interesaba por su pasado un Islam tan fiel a sus tradiciones.

Lo que quiero describir de esta antigua residencia real tiene, no obstante, poco que ver con la gente que la habita en la actualidad o con su posición en el mundo, y mucho con sus piedras. Querría hablar de Fez como una forma construida de literatura, como un principio de experiencia literaria construida en piedra. Siempre que iba a pasear por la ciudad –durante semanas, no lo hice ni una sola vez sin perderme– para mí era como si fuese a pasear por una gran novela, por una obra de Balzac, de Proust o de Doderer, o por una de las «noches árabes» reproducidas en el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* del conde Potocki.

Las grandes novelas son libros que uno puede abrir y comenzar a leer en cualquier lugar sin necesidad de conocer el carácter de la acción. Las grandes novelas constituyen un espacio interior. Uno entra en ellas, se mueve en ellas y aspira su aire. Doderer recurre, para las apariciones del recuerdo que a menudo transfiere a sus novelas, a la imagen de los peces que se acercan al cristal desde las profundidades del acuario y dirigen al observador una mirada soñadora y extrañada. De esta imagen tan

penetrante y tan convincente, solamente querría prescindir del cristal: el espacio interior de la novela no conoce cristal alguno; el lector se halla rodeado por todas partes por su atmósfera, que es más densa que el aire pero menos que el agua.

Que el río de Fez, el Oued R'Cif, fluya por una tubería que pasa por debajo de la carretera ha significado un golpe a la belleza intacta de la ciudad, pero, al mismo tiempo, este ocultamiento se corresponde con su esencia. Fez es una ciudad de ocultamientos. La medina se encuentra a media luz, pues las callejuelas son tan estrechas y las casas tan altas que es muy poco el sol que entra. A menudo, los pisos altos de ambos lados de la calle se tocan. En el ruinoso estado general, se tiene la impresión de que un muro que se desmorona impide que se desmoronen los otros. Uno se dedica a ir cuesta arriba y cuesta abajo por estas callejuelas sin luz que se ramifican sin cesar, que no se abren en plazas, que se hallan bordeadas por talleres y pequeñas tiendas, que llevan por lóbregos pasadizos, se hacen más estrechas, se hacen más anchas y se hallan bordeadas por muchas puertas cerradas en altos muros. Estas puertas tienen en el quicio un herraje en forma de tenedor de cinco puntas, la mano estilizada de Fátima —la hermana del profeta— que trae suerte a la casa ensartando literalmente a la desgracia.

Quien ha caminado largo tiempo por las callejuelas de Fez creerá haber estado moviéndose por una mina, haber ido de una galería a otra, por diferentes niveles, en la oscuridad, como un topo. Tan sólo detrás de las puertas se hallará aquello que hace a Fez extraordinaria. Fez es una ciudad de palacios, pero incluso las casas más humildes tienen una actitud palaciega y sólo se diferencian de las grandes mansiones por sus dimensiones, no por su estilo. Si se abre la puerta en un muro sin ventanas, se verá una pared y un estrecho pasadizo que lleva oblicuamente a lo oscuro. El gesto de representación del palacio europeo resulta ajeno a estas casas. Al que entra no lo reciben vestíbulos fastuosos ni escaleras suntuosas, de igual modo que en la fachada no podía leerse si detrás se ocultaba una vivienda pobre o uno de los palacios de la ciudad. Puede que fuera la experiencia del despotismo oriental lo que hiciera aconsejable revelar hacia fuera lo menos posible de la vida familiar. Además estaba el secreto que se generaba en torno a las mujeres. Para doblar la esquina del estrecho y oscuro pasadizo, ha de recibirse autorización. Y este entrar siempre va acompañado por la sorpresa; a veces, por la fascinación.

En las oscuras callejuelas, la mirada se dirigía al suelo; ahora, de repente, se eleva a las grandes alturas y a la luz. El patio

cuadrado está empedrado con azulejos de muchos colores; en su centro se alza una fuente de mármol. Todo alrededor del patio se abren altas puertas con potentes hojas de hasta cuatro metros de altura que se hallan pintadas, decoradas con casetones, provistas de pesados cerrojos y enmarcadas con complicados ornamentos geométricos de estuco. Los quicios, tan gruesos como un brazo, se giran en bloques de mármol. Por encima de las puertas, miran al patio las grandes ventanas enrejadas de los pisos superiores y luego cierra dicho patio un envigado que forma el alero, tallado y pintado con formas diversas, dispuesto en planos, rodeado de tejas verdes en su borde interior y que enmarca el cuadrilátero azul del cielo. Mucha luz y mucho espacio y una gran altura, tal es el aspecto que tiene el interior de estas casas. Cuando se entra en una de ellas, ante todo se llega al aire libre. También los espacios que hay en torno al patio, como las puertas, tal y como ya se ha dicho, son muy altos; cuando menos de cinco o seis metros. Desde aquí, unas escaleras estrechas y empinadas llevan en las cuatro esquinas del patio a una azotea, a modo de alta torre, alrededor de otras torres que casi se pueden tocar con las manos. Aquí arriba se abre un nuevo plano de la ciudad. Queda al descubierto una topografía insospechada. Las personas se encuentran aquí en sus altos pedestales y se hacen señas con la mano desde estas islas, mientras la vista sobre la ciudad y las montañas verdes que limitan el ancho horizonte y que parecen haberse vuelto próximas hacen olvidar la estrechez de las callejuelas.

¿Se vislumbra acaso lo que quiero insinuar? Este ir por Fez, este ser empujado por venas cerradas, para luego, de repente, irrumpir por sus paredes como a través del hielo que hay sobre un estanque y salir a lugares colindantes que llevan la mirada de la horizontal a la vertical y literalmente instauran una nueva dimensión, que hacen del avanzar con lentitud por el suelo un flotar hacia lo alto y finalmente llevan a la clara espaciosidad de un paisaje que se extiende por las colinas... este movimiento, en suma, será comparable al movimiento que se da en una gran novela. La aspiración de una novela es abrir las casas que están en el margen de la acción y permitir al lector que entre en la vida palpitante que se da junto al desarrollo de la narración. Desde que supe lo que se escondía detrás de los anodinos muros, cortados a pico y algo arqueados de Fez, estos muros empezaron a adquirir un aspecto diferente. En su arqueamiento se hacía igualmente visible la presión que ejercía sobre ellos una vida interior plena. Ahora estaba claro que, recorriendo la ciudad, uno se movía a través de puros mundos verticales sólo separados por

paredes. La mujer con el pañuelo que se apresuraba a través del gentío del oscuro zoco estaría pronto en su azotea, sola como en una estrella, peinaría su cabello y, más tarde, mataría un par de palomas para la cena bajo la gigantesca bóveda celeste.

El aspecto de torre o de pozo de las casas de Fez introducía en el entramado de callejuelas un momento de eternidad, un estancarse, una forma diferente de tiempo. Abajo se trotaba en los corredores pero arriba se miraba más allá de lo que avanzarían los de abajo. Es así como se abre, en las cámaras contiguas de la novela en las que irrumpe el lector, la auténtica vida del libro, en un enigmático estancarse, en un plácido subir-cada-vez-más y caer-cada-vez-más-profundo, en un flotar en el pozo. A la soledad de la terraza —hasta la que se elevan amortiguadas las voces humanas de la calle que penetran gorjeando como bandadas de pájaros— se precipita una joven águila que cae como del sol y arranca las cabezas a los canarios en su jaula a través de los barrotes. ¿No es en realidad indiferente cuál sea el tipo de historias que se viertan en tales recipientes de piedra? Nunca tuvo tan claro como cuando vi esta ciudad lo amplio que es el significado de la forma y la estructura para la novela, y que es su forma la que la capacita para albergar en sí toda clase de materiales. La ciudad de Fez servía como imagen del mundo entero así como de ilustración de un particular cerebro humano, y puede que hasta más aún. Y, junto a ello, se halla cuanto le da al Fez de hoy su color, su historia, su religión, sus artesanos y comerciantes, las muchachas jóvenes y los viejos hombres descoloridos y las bandadas de niños, las múltiples razas, «morenas o pálidas», no del todo desatendidas.

De igual modo que la novela en general se parece a una ciudad, para mí ahora se parece a una ciudad como Fez; como si se diera una ciudad como Fez una segunda vez; y es que la novela se siente atraída de manera especial por las casas y las estancias, como recipientes de vida que pueden darle a la vida que vive en ellas un aroma determinado, al igual que las barricas de roble al vino; que, por su parte, pueden impregnarse totalmente de esta vida o agriarse por completo; y que pueden proporcionar un testimonio elocuente. Hay novelas con un verdadero desenfreno a la hora de describir casas y espacios interiores, por ejemplo *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, en la que las alfombras, los libros y los muebles del coleccionista poseso Des Esseintes cobran vida y le chupan la sangre vampíricamente al inquilino... la vida del protagonista saltará a las cosas muertas y las convertirá en demonios. Más misterioso será el caso del autor que atribuye a los espacios interiores un peso fundamental en la narración pero

construyéndolos con medios indirectos para transferir así al lector la tarea de generar él mismo la imagen de aquéllos. Sentí confirmada esta idea cuando leí en la gran novela de Proust que el narrador pretendía acercar a su amada las novelas de Dostoievski: pero no serán los problemas teológicos de Dostoievski ni la psicología ni la técnica dialógica de la confesión sin límites en la mortecina luz de la noche de mediados de verano ni tampoco los personajes entre la santidad y la enfermedad mental los que él puso en el corazón de Albertine, muy francés y poco inclinado a la oscura aglomeración espiritual, sino las casas, los escenarios de las grandes novelas de Dostoievski: la casa del viejo Karamazov, por ejemplo, o la casa de comercio de Rogochin en *El idiota*. Estas casas se alzan con claridad ante mis ojos; en la casa de Karamazov hasta he llegado a tomar el té una vez en un sueño que jamás olvidaré, rodeado por los cacareos de las gallinas, aunque naturalmente, según las leyes de la dramaturgia del espacio, el señor de la casa no aparecía. Animado por Proust, busqué en las novelas las descripciones de estas casas: ambas eran viejas y estaban mal construidas, se hallaban compuestas por varias alas de distintas épocas, tenían patios, pasillos oscuros, corredores sin luz, puertas altas, retratos ennegrecidos de antepasados; en ellas lo campesino y lo señorial chocaban entre sí. Unas partes de las casas eran de madera; otras, de piedra con peldaños desgastados y sobre sus sillones forrados con terciopelo rojo centenario no se había sentado nadie desde hacía mucho. Quien había crecido en estas casas con sus caballerizas y despensas las llevaba consigo, como si fuera un caracol, a lo largo de toda su vida; eran casas de las que uno nunca se marchaba, lo mismo que los hijos de Karamazov y Rogochin llevaban constantemente sobre sus hombros su procedencia como una carga demasiado pesada. Yo compartía la sensación de Proust de que en estas casas se habían encarnado las novelas en su totalidad, pero cuán grande fue mi sorpresa cuando, buscando y releiendo estas descripciones, al principio no encontré nada y luego, finalmente, hube de reconocer que tampoco existían largas descripciones de aquéllas; Dostoievski les había dedicado a las casas nada más que un par de acotaciones escénicas como para un guión cinematográfico, e incluso estas observaciones tan escasas eran insertadas de una forma sencilla y sucinta, sin gran despliegue lingüístico, del mismo modo en el que uno se zafa de una tarea más bien molesta que, no obstante, resulta necesaria. Estas acotaciones escénicas habían bastado para crear una caja de resonancia en torno a la persona que actuaba, que, en consonancia con sus palabras, les prestaba aquella coloración sinfónica que distingue

a la novela que se dirige ante todo a la fantasía visual del lector de otras formas literarias. Y esta fantasía visual, en todo caso, se ha desarrollado de un modo tan pronunciado en mí, que son estas casas las que tengo ante mis ojos en el recuerdo atmosférico de las consabidas novelas de Dostoievski, mientras que las figuras sólo surgen como sombras desde sombras aún más profundas susurrando sus desenfundadas confesiones. Los espacios de Dostoievski hacen posible que los largos diálogos, que a menudo carecen también de dirección y se superan en su falta de límites, se ajusten en un cuerpo sonoro que los hace resonar como grandes acordes, y estos acordes conservarán entonces la esencia artística de las novelas, las gotas preciosas que la memoria guarda en pulidas botellitas.

Espacios que contienen novelas y, en su olvido, si se observa bien, en sí mismos son ya novelas; lo son casi siempre no a través de su belleza sino a través de una perturbación, de una ruptura del estilo que les prestaban la contradictoriedad, la inconsecuencia y la falta de una historia vital humana. Aquí funciona también la antigua ley de que es una carencia o una pequeña irritación lo que estimula las fuerzas creativas...; el lema de los pintores holandeses de naturalezas muertas: «*damna docent*», tiene un efecto estimulante también en la literatura.

Un pequeño ejemplo de estas irritaciones tan fecundas: en Moscú, pasaba yo por la casa de madera que León Tolstoi se había hecho levantar para las estancias de su gran familia en la ciudad; un cajón maravillosamente construido para una casa planificada *ex professo*. En el comedor, que estaba pintado de un color amarillo al óleo —casi en el mismo tono que el comedor de Goethe en Weimar ¡aunque menuda diferencia en cuanto al resultado!—, sobre la pared desnuda, colgaba un diminuto reloj de cuco de la Selva Negra. La peculiar fealdad burocrática del espacio, su pobre lobreguez, la imagen de Alemania evocada por ese reloj de cuco y que daba un color especial al odio a Alemania de Liev Nikolaievich, la atmósfera de pasadas comidas familiares en su notoria desarmonía, amenizada por las llamadas mecánicas del cuco, la representación de que un dios de la imaginación, un nuevo creador del mundo como Tolstoi en su cosmos más estrictamente personal había inventado un lugar para ese reloj de cuco —un pensamiento que acallaba en seguida toda tentación de encontrar al reloj de cuco ridículo o aburguesado—, todo esto caía en mi recuerdo como una madeja de hilo fuertemente enrollada e inextricable. Hasta que yo, con ocasión de una larga estancia en la India, en el palacio residencial de uno de sus numerosos pequeños reinos, volví a ver el pequeño reloj de cuco,

esta vez en un salón con gruesos sillones de brazos de los años treinta, cuyo respaldo se hallaba forrado como un antiguo altavoz de radio. También aquí sorprendía el reloj de cuco; tampoco ése era su sitio pero ahora el tiempo estaba maduro para acercarse al fenómeno y aprovecharlo para un relato más amplio. No exagero cuando digo que mi novela *El temblor* [*Das Beben*] se ha desarrollado alrededor de estos relojes de cuco, de la misma forma que las tallas en madera de la Selva Negra se ponen sobre una base que da vueltas a toda prisa. Algo menos estrafalario que el reloj de cuco, aunque para mí no menos efectivo para traer a colación un espacio, son las chimeneas que han dejado de funcionar, que por la razón que sea ya no pueden encenderse. Una lumbre resulta tan importante para una estancia como intenso resulta que esta lumbre se haya extinguido para siempre. Las chimeneas tienen a menudo un lugar central en la estancia, todas las líneas corren hacia ellas y este lugar ahora se encuentra frío, polvoriento y muerto, a excepción de los restos de olor a chamuscado que salen de las piedras secas. A veces, en una de esas chimeneas apagadas hay una estufita a gas que ha de sustituir a la lumbre de madera o carbón y, a menudo, también ésta se halla estropeada; el espacio ha entrado igualmente en un estado definitivo de incaldeabilidad e inhabitabilidad, pero ello quizá dure aún hasta que toda la casa haya muerto y, hasta entonces, la estancia se hallará, como una cámara mortuoria egipcia, repleta de todos los enseres domésticos posibles para una pervivencia espiritual tras la muerte. Una pervivencia que se da a su vez en la literatura, que es el lugar donde también las llamas apagadas pueden encender un fuego.

Las descripciones de casas se hacen necesarias cuando el aspecto de las estancias no resulta evidente. En *El Quijote* o en las *Memorias* de Casanova —que junto al *Tristram Shandy* es, a buen seguro, el trabajo narrativo más bello del siglo XVIII— no se describen espacios en absoluto. Todos sabían qué aspecto tenía una venta, un palacio de la ciudad, un corral, la habitación de una prostituta o la de un zapatero. Al viajero Casanova no le merece la pena escribir una línea sobre las diferencias, sin duda, existentes entre Madrid, París y Varsovia; una estancia es «bella», «sucia», «suntuosa» o «limpia»: con eso sobra para poner en funcionamiento la cámara oscura que genera las imágenes. En el entrechocar del estilo preindustrial con el estilo industrial se hará visible de pronto la historia que durante largo tiempo resultaba invisible; lo incompatible, lo que no casa, se convertirá en el signo de todos los escenarios cotidianos. La época surgida de la Revolución industrial ha inventado las «an-

tigüedades» y define también como «antigüedades» sus propias creaciones, series de modelos ya agotados. El descubrimiento de la historia ha encontrado su coronación en una historización de la presencia, una lectura de huellas que a partir del contenido de un cubo de basura emprende la tarea de reconstruir la imagen de una época; y, por cierto, la del propio tiempo manifestado en la época. Desde los años setenta del siglo xx, espacios interiores de lo más dispar se han convertido en los objetos preferidos de meditación de los artistas –fotógrafos, artistas objetuales, pintores y escritores–. El esplendor arruinado del tiempo de los fundadores mezclado con la estética de cantina... el sanatorio de la Unión Soviética; la suntuosa escalera con linóleo de los años cincuenta y el fregadero instalado más tarde; los escaparates de lavandería vieneses, con desgarradas cortinas amarillentas que se han salido de su raíl, con un cactus seco y un letrero perdido de cagadas de mosca que dice: «¡Su camisa... almidonada como nunca!»; la oficina con los dos relojes de péndulo parados y torcidos, y el óleo del Matterhorn entre ellos; la tienda de accesorios electrónicos que ha ordenado sus cientos de miles de tornillitos y bombillitas en el escaparate formando una gran muestra simétrica en alfombra; la gasolinera transformada en pizzería con foto del Vesubio, en la que unas lamparitas rojas con su brillo representan el río de lava. No pueden olvidarse los moteles en el *Lolita* de Nabokov. Los estetas celebrarán tales «conjuntos», los documentarán en espléndidos tomos de arte y, en ocasiones, hasta los trasladarán *in toto* al museo de arte moderno, donde se esperan pinturas-anuncio de «Byrrh» desprendidas de las paredes de casitas francesas de provincias con el mismo cuidado que si fueran frescos de Giotto. La escenógrafa Anna Viebrock sólo puede imaginarse grandes óperas en interiores desorganizados que ella reproduce con amor y con genio sobre el escenario... de los que se encontraban los más bellos ejemplos en los momentos crepusculares del bloque del Este. El espacio batido por la historia, arruinado por conceptos de gusto incompatibles, en su miseria y su comicidad, se convirtió en el reino chamánico de la poesía.

Ahora bien, probablemente ello se acabará pronto. Esta forma de ver, como suele ocurrir con todas las especialidades vanguardistas, se ha vuelto ahora tan popular como en otro tiempo el surrealismo, tan afín a ella. No sólo en la mencionada foto del Vesubio sino en cada interior deteriorado destella ahora la lamparita roja: «¡Cuidado! ¡Poético!». Hay que suponer que al igual que ocurrió antaño, en el siglo xviii, se halla muy próximo el tiempo de una nueva unificación del estilo y del gusto, en la que ya no valdrá la pena la descripción de los espacios y en la que

la atmósfera espacial y la imagen sólo se compondrán a partir de las palabras y los pensamientos de los personajes, a partir de su humor y de muchas huellas minúsculas.

Ciertamente, por ello se entiende también por qué en mi «Descripción de la ciudad de Fez como estructura literaria» he renunciado a todo lo que allí había en gran medida de hechizo oriental, de mundo de cuento, de suciedad, de colorido y de vida arcaica, y sólo he querido reconocer en ella el movimiento de la narración épica en sí, de la narración épica de toda tiempo: el nexo de continuidad de la acción con momentos de estancamiento abiertos a lo intemporal, el lapso de tiempo en el que, de cuando en cuando, se introducen «cuñas de eternidad». Cuando la disonante coloración de la mirada histórica vuelve a sumirse de nuevo en el fino gris del sentimiento ahistórico para el que todas las épocas tienen la misma forma, el espacio de la novela se convierte de nuevo en la cueva iluminada desde un hueco escondido en la que uno se acucilla esperando, como Odiseo, con el olor de la sangre derramada de animales en la nariz, hasta que las formas del submundo se zafan de la oscuridad. Y cuando aquéllas aparecen finalmente, traen consigo su mundo, que es el mundo de todos los seres humanos y que sólo mantendrá su coloración específica a través de la naturaleza del individuo.

ARQUITECTURAS DE LA IMAGINACIÓN. ENFOQUES PARA UNA HISTORIA DE LOS MOTIVOS ARQUITECTÓNICOS EN LA LITERATURA

ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN

1 Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, sección 1, tomo 15/1: *Italianische Reise*, parte 1, ed. Christoph Michel y Hans-Georg Dewitz, Frankfurt, 1993, p. 57.

2 *Ibidem*.

«[...] todo lo que está listo se acaba para ser morada de nuestro espíritu.»

Max Frisch, *Bin, o el viaje a Pekín*

Vicenza, 19 de septiembre de 1786: durante su viaje a Italia, Goethe se encuentra con Palladio, no en la realidad, pues el arquitecto y teórico de la arquitectura había muerto ya en 1580, sino (¿habrá de decirse: tan sólo?) en la imaginación. Así, a través de los edificios Goethe se hizo una idea de Palladio el hombre: «Fue verdaderamente una gran persona hacia dentro y hacia fuera»¹. Si en un arquitecto, que cultiva un arte concreto y palpable que se edifica en el espacio exterior, puede sorprender la acentuación redoblada de la interioridad, no sorprenderá menos la relación también subrayada por Goethe entre la divinidad de Palladio y la grandeza del poeta: «En sus edificaciones hay algo divino, sumamente parecido a la fuerza del gran poeta que, a partir de la verdad y la mentira, genera un tercer elemento cuya existencia prestada nos cautiva»². El encuentro en Vicenza revelará una afinidad esencial entre el gran arquitecto (Palladio), por un lado, y el gran poeta (¿Goethe?), por otro, y hará que se perciba además que las similitudes que muestran ambas artes, la arquitectura y la literatura, presentan incluso un fundamento común. La coincidencia de ambos artistas, aunque

3 ... a menos que se den restricciones (en el interior del arte) por parte de la teoría literaria o la poética o (en el exterior del arte) por parte de la censura estatal o eclesial.

haya transcurrido hace mucho tiempo, llama a la confrontación de ambas artes; ello lleva en la actualidad a un planteamiento en el que la literatura y la arquitectura se encuentran mutuamente a la altura comentada por Goethe: lo mismo que el poeta le añade lo real y lo inventado a un «tercero», la arquitectura, tan pronto ingresa en la creación literaria, constituye igualmente un tercero añadido a partir de la temática y de los medios artísticos literarios. La vaguedad contenida en la formulación de Goethe («un tercero») trata de no revelar de inmediato lo que, en primer lugar, aún está por exponer; dicha formulación pretendería más bien despertar la curiosidad del lector, quien, acostumbrado a categorías claras (representado/representación, forma/contenido, realidad/ficción, arte del espacio/arte del tiempo), quizás habrá de considerar de nuevo diferencias que, por lo general, se tienen por inevitables.

Si entre dos, a menudo, no hay un tercero (con la fórmula concluyente: *tertium non datur*), en el caso de la relación entre literatura y arquitectura, el aspecto temático-motívico, por un lado, y el formal-representacional, por el otro, llevarán casi dialécticamente a una perspectiva superior. La arquitectura no es sólo un motivo (un objeto, un contenido) de la literatura —amén de que la literatura pueda tematizar muchas cosas (prácticamente todas)³— sino más bien (mucho más:) una exhortación al medio artístico literario a franquear intrépidamente sus fronteras. En su conocido ensayo *Laocoonte o sobre los límites entre literatura y pintura* (1766), Lessing caracterizó a la literatura como arte del tiempo y a la pintura (que aquí suple a las artes plásticas en general) como arte del espacio: una representa acciones en el tiempo; la otra, objetos en el espacio. De ahí habría que deducir que la arquitectura, como arte del espacio, no tendría derecho a existir en la literatura, arte del tiempo. Ahora bien, también podría comportarse de otro modo, por ejemplo (como juego intelectual) de la manera siguiente: al encontrarse con la arquitectura, la literatura se libera momentáneamente de los límites de su temporalidad, trasciende la representación temporal ligada al transcurso de los acontecimientos, coloniza otros espacios y descubre la espacialidad en general. La arquitectura, por tanto, crea objetos en el espacio y su representación no puede hacer otra cosa que seguir llevando una existencia espacial. La espacialidad de la arquitectura, opuesta a los medios artísticos de la literatura orientados a la temporalidad, podría darle otra dimensión al texto literario que se ajusta a la visión tradicional del tiempo y apelar a la imaginación del lector, más allá del proceso de lectura lineal de siempre, para crear y construir espacios:

las arquitecturas de la imaginación, ¿verdaderas o inventadas? ¿reales o ficticias?

Al comienzo de *En busca del tiempo perdido*, Marcel Proust —o su narrador— tiene ante sí algunos de los espacios profanos por excelencia, como el comedor o el dormitorio de una casa. Lo que puede suponerse o temerse que sea pura banalidad, precisamente la descripción de habitaciones, suscitará muy pronto en Proust una arquitectura de lo deficitario y, con ello, un espacio de eminente singularidad. Así, el «Marcel» niño, privado por la visita de un vecino del beso de buenas noches de la madre, viático del sueño, al quedarse solo experimentará el irse a la cama como un paso traumático. Lo que queda de esta escenografía del recuerdo (y en el recuerdo) es un fragmento, una «franja cortada de oscuridad impenetrable»: «La base, bastante amplia, está formada por el pequeño salón, el comedor [...], el vestíbulo, por el que yo dirigía mis pasos a los primeros peldaños de la escalera, que a mí se me hacía tan espantosa de subir y que por sí sola constituía el tronco estrecho de esta pirámide irregular; y, en la cima, estaba mi dormitorio [...]». La casa (o lo que quedaba de ella) parecerá una decoración escénica para el drama de irse a la cama —como si todo Combray, el lugar de la niñez, hubiera subsistido sólo en razón de este único fragmento arquitectónico y como si siempre fueran las siete de la tarde—: un lugar como ruina, una infancia como trauma. La casa, pese a ser real (y hoy, Museo Proust), se convertirá en el lugar de la imaginación y será el modelo de un recuerdo racional que, por lo visto, sólo ha retenido lo gravoso y que aparece ante la vista en forma de fragmento arquitectónico.

Ahora bien, también el otro recuerdo tomado positivamente, denominado por Proust *mémoire involontaire* (memoria involuntaria), encontrará su expresión en la forma de una construcción. La iglesia de Combray, una construcción en el espacio, es en Proust el modelo de una arquitectura en el tiempo. Convertida en espacio cuatridimensional (dotado como corresponde a la Teoría de la Relatividad de Einstein con la cuarta dimensión, el tiempo), la iglesia no sólo parecerá «vencer y atravesar unos metros [...] sino épocas sucesivas [...]». En este espacio de la iglesia ha entrado el tiempo; por tal razón Saint Hilaire, con sus suntuosos ventanales y sus viejos tapices, representará la historia del lugar lo mismo que la de la infancia de «Marcel» en Combray, a partir de la cual se originará la historia que cuenta la novela con sus personajes y episodios, y con todas las ramificaciones del recuerdo. Cuando la familia, viajando en tren, se aproximaba al lugar, Combray era «tan sólo una iglesia que re-

4 Véase aquí Luzius Keller, «Von allerlei Proustschen Kammern, Gemächern und Zimmern», en *Marcel Proust. Orte und Räume. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft in Leipzig*, 2001, ed. Angelika Corbineau-Hoffmann, Colonia, 2003, pp. 64-83, en especial pp. 67-73.

sumía la ciudad, la representaba y hablaba de ella y por ella a las lejanías». Si bien, por un lado, la iglesia habla para la ciudad, por otro, como construcción hecha de tiempo y espacio, contiene la poética de la novela del recuerdo de Proust. Tanto para Combray como para Saint Hilaire resultará válido lo siguiente: el complejo de edificios de la ciudad así como la iglesia son reales, no inventados, pero hasta tal punto son signo y expresión de la obra en la que están que los límites entre lo real y lo ficticio se desdibujan. La arquitectura, uno de los temas centrales de *En busca del tiempo perdido*, permite llevar a la intuición, y hace virtualmente tangible, hasta qué punto los edificios de la literatura son creaciones formadas a partir de conceptos, arquitecturas de la imaginación.

Aun así, ¿constituyen una iglesia y un dormitorio (en el que ni siquiera se llegó a representar otro lugar de la casa, el «water»⁴, que olía a flor de iris) no ya un vínculo inadmisibles sino directamente escandaloso, de tal forma que hablar de un motivo arquitectónico debería llevar el escándalo a su extremo? ¿Existe la arquitectura, el motivo arquitectónico en la (por qué no en la) literatura? Antes incluso de que quede resuelta una cuestión simple como ésta, ella, en la certeza de su propia futilidad, provoca ahora otra cuestión práctica, a saber, la de qué envergadura y qué formas de plasmación de los motivos arquitectónicos (se) permite la literatura y con qué propósitos. Cuando en la novela corta *La casa del gato que juega a la pelota* (1829), con la que comienza el ciclo de dimensiones gigantescas *La comédie humaine*, Balzac describe, de nuevo al comienzo, la casa en cuestión, con ella surgirá un vínculo con el texto ya considerado de Proust. La casa que da nombre a la novela se encuentra en un lugar determinado: Rue Saint-Denis, en el viejo barrio parisino de Le Marais (que en gran medida se conserva aún hoy). El gato que juega a la pelota, que por su parte daba su nombre al edificio, se hallaba representado como un cuadro sobre la fachada, entre aquellas viejas vigas del entramado que, de gran valor para los historiadores del urbanismo, transmiten una impresión de París tal como fue en otros tiempos. Sin embargo, la historia de la casa no es en modo alguno el objeto de la novela; más bien, la casa colaborará en la escritura de una historia que pertenece por completo al presente (de entonces).

La casa del gato que juega a la pelota cobija una vivienda y la tienda de un comerciante de paños, con mujer y dos hijas. Con la más joven de las dos, que se casó con un pintor noble y, tras un matrimonio corto y doloroso, murió a los 27 años, se desarrollará uno de aquellos dramas que, próximos a las tragedias de los clásicos, según la idea de Balzac, ennoblecen la vida mo-

5 Resulta sumamente sintomático al respecto que *Billar a las nueve y media* [*Billard um halb zehn*] pudo parecer la novela de la reconstrucción tras las destrucciones de la guerra; ésta representará el espíritu del resurgimiento de la época de la posguerra contra el que va *El ángel callaba*.

6 Cuando Jochen Vogt recalca que los temas de la construcción y la arquitectura en Böll encontrarán eco sobre todo bajo el aspecto del vivir individual, esta opinión resultará a la vez correcta y falsa. Aunque se trata de personajes individuales y de sus hogares, representarán asimismo a un pueblo entero, a una generación completa. Véase Jochen Vogt, «Verfehlte Metapher, verkanntes Problem? Über Architektur und Bauen bei Heinrich Böll», en Margrid Birken y Heide Hampel (eds.), *Architektur und Literatur in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Beiträge zu einer wissenschaftlichen Konferenz in Neubrandenburg*, 2003, Neubrandenburg, 2005, pp. 69-81, aquí p. 71.

derna, aunque por supuesto suponen mucho sufrimiento para las personas afectadas. La casa del comerciante de paños representa simbólicamente un mundo pequeño-burgués, honesto y cerrado; quien se escapa de él quiere con ello superar su propio origen y cae en desgracia. Hacia el final del texto, la hija, desesperada, vuelve de nuevo a la casa de sus padres; la casa del gato que juega con la pelota se alza de forma exhortativa sobre su vida: constituye su procedencia, su origen, en cierto modo, la ley no escrita de su existencia, a la que ella falló al no oír, o al oír demasiado tarde, la exhortación. La casa con la imagen ingenua y juguetona en su fachada es, por su parte, la «imagen» de un destino humano y el símbolo de un principio vital: no olvidar los orígenes de la vida, la procedencia de uno, la casa de la familia. El contraste de casa e iglesia, de la «morada» profana y sagrada, destaca al igual que en Proust, también en la novela publicada por vez primera de forma póstuma *El ángel callaba* de Heinrich Böll. Religión e iglesia se hacen presentes de muchos modos, pues la iglesia había sido destruida por la guerra y el ángel callado, tal y como pronto se revela, será sólo una figura cursi de escayola. Despojada en gran medida de su carácter sagrado, marcada por los ataques aéreos, la iglesia aparece con una materialidad que ni siquiera perdona a los santos: «[Cuan]do él [es decir, Hans, el repatriado] continuó, hubo de ascender por los fragmentos de piedras y alzó la vista al llegar a la nave central: por la gran grieta que había en el flanco entraba la luz de forma violenta sobre la destrucción: los santos de arriba estaban todos volcados; sus pedestales estaban vacíos o tan sólo quedaban pegados al muro, allá arriba, feos restos desmochados [...]». Las diferencias de las arquitecturas se desdibujan frente a aquella destrucción general, que no perdona nada, ni siquiera lo sagrado. Al volver de la guerra, Hans se encontrará también con su vivienda reducida a escombros: «Él reconoció los restos de la escalera y subió allí lentamente pasando por encima de los escombros: estaba en casa». Sólo un cinismo tanto condicionado por la guerra como experimentado en ella habla de un hogar cuando ya sólo existen de aquél unos restos pétreos. En la novela de Böll, perteneciente a la época inmediatamente posterior a la guerra, que a causa de su temática negativa, y por tanto en absoluto «constructiva», fue rechazada por parte de los editores⁵, de las arquitecturas de una ciudad (inequívocamente, Colonia) quedan tan sólo escombros que no pueden ofrecer una vivienda ni un hogar; perdidas y sin hogar, de forma análoga, se encontrarán también las figuras de la novela⁶ hasta llegar a aquel ángel ahora profanado, que callaba.

7 Este aspecto lo recalca Hermann Burger. «Architektur-Darstellung bei Max Frisch», en *Íbidem. Als Autor auf der Stör*, Frankfurt, 1987, pp. 204-218.

8 Véase *Íbidem*, p. 205.

La arquitectura, que según una *communis opinio* es el arte de lo compacto, de lo tangible, de lo completo, se conectará a menudo en Max Frisch con los esbozos, el plan y el borrador, como si se tratase de eliminar los pensamientos de completitud o acabamiento⁷. De ahí vendrá el atractivo de la ruina, que ya no acaba; el atractivo del borrador, que aún no está acabado⁸. En la narración de Frisch: *Bin, o el viaje a Pekín* (1954) se encuentra el borrador de una casa en un plano enrollado, que el narrador en primera persona lleva consigo en su viaje y que, para quitarse un peso de encima, quiere destinar a una casa. Sin embargo, resultará que a este edificio cuya realización es la que proyecta el borrador, es como si le hubiera sido robado el plano y se hubiera puesto en práctica ya sin conocimiento del arquitecto. La sorpresa o, en ese contexto, el «estupor» resulta comprensible en lo esencial, pero tomará cuerpo en una extrañeza visceral frente a la obra propia: «Por eso era nuestra obra tan pétrea y extraña, tan arbitraria, tan para siempre». Sin duda, no se trata tanto del robo de la propiedad intelectual como, más bien, de la espantosa experiencia de lo ya listo: «este escarnio de la realización, esta (*sic!*) tozudez hostil y maligna de todo lo ya listo». En lugar de suscitar en general una reflexión sobre la fragmentariedad y la modernidad, unos pensamientos tan ambiciosos como estos habrán de verse en el contexto de la arquitectura; desde luego, sí producen un efecto extraño. Aunque las obras incompletas de la pintura, de la literatura o de la música constituyan (por la razón que sea) un desafío especial y un estímulo propio para la recepción y la interpretación, una arquitectura que se ha quedado en un fragmento no se podrá utilizar en absoluto: un arte aplicado como la arquitectura requiere completitud para funcionar. Por consiguiente, en Frisch no puede tratarse de ningún modo de arquitectura real. *El viaje a Pekín* es pura imaginación, puro sueño; Bin, el alter ego del narrador en primera persona (que [como el propio autor, Max Frisch] fuma en pipa), un espíritu. Al principio de la repetición —una y otra vez para aludir al plano del edificio se habla del rollo (*Rolle*), a fin de cuentas también con el doble sentido del «rol» (*Rolle*) del narrador—, se le añadirá el principio de la duplicación: Bin (¿de: yo soy [*ich bin*]?) es el equivalente del narrador en primera persona; la casa ya construida, el doble de la planificada; y las fantasías del viaje finalmente se superpondrán a la situación concreta de una cacería, quizás, o de unas prácticas militares para reservistas.

La novela *El diablo cojuelo*, de Alain-René Lesage, se halla definida por la idea de descubrir el interior de los moradores mediante la mirada al interior de sus casas. Asmodeo, el diablo

9 Volker Klotz, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, Munich, 1969.

cojuelo, llevará a cabo esta obra tan reveladora en el sentido moral como acto diabólico. Con un alejamiento semejante (*El diablo cojuelo* apareció en 1707), la novela *La vida. Instrucciones de uso* permitirá una mirada al interior, si bien sin intervención mágica. Una gran casa de alquiler cuyo plano se incluye contiene una gran cantidad de *intérieurs* (descritos con sutileza y precisión), pero ofrece también un pretexto para contar un buen número de historias, cuya suma forma la extensa novela. La narración se hallará jalonada de planos y dibujos: un esbozo del plano del emplazamiento topográfico, un plano del alzado de la casa con la disposición de las viviendas y, por fin, los esbozos de una vivienda determinada. El enfoque de este texto no es tanto lingüístico cuanto gráfico-pictórico, porque junto a los esbozos señalados juega también un gran papel una serie de acuarelas, de marinas, de todas las partes del mundo, que reúne uno de los personajes principales. La casa, digamos, sería el punto de partida, el pretexto para la narración de historias. ¿Creecerían entonces éstas a partir de la casa, lo mismo que en el cuento de *Las mil y una noches* lo hacían las narraciones de Sherezade a partir del discorrir de las noches? Lo cierto es que se comportará de otro modo, como muestra la comparación del texto programáticamente moderno con el clásicamente tradicional. La casa tiene su existencia tan sólo a través de las historias que, perpetuándose en el transcurso de la narración, crean completamente por primera vez, de forma continua, su centro y su origen, o sea, la casa. Ella no será propiamente (aunque sin duda también) el escenario de la acción sino la creadora del texto mismo. La casa engendra, ante todo, los espacios descritos, los personajes con sus destinos y los acontecimientos que se representan. De ella surgirán, por una parte, las historias que, por la otra, generarán su escenario, el espacio de su discurso. Arquitectura y literatura se crearán mutuamente. Al final del texto, el pintor Valène muere en una minúscula habitación junto a un lienzo de más de dos metros. Éste muestra algunos cuadrados dibujados con carboncillo, «Esbozos del esquema de una casa que ya no ha de habitar nadie más». La «casa contada» —si se permite por una vez formular esto de este modo, de forma análoga a la «ciudad contada»⁹ de Volker Klotz— es extraordinaria, sus historias no pueden repetirse. A la cuestión de quién vive en la casa, planteada con el trasfondo de la notoria carencia de hogar moderno, sólo puede darse una respuesta mediante la alusión a la literatura misma: aquí vive —o malvive— el texto, ahora ya no sólo medio de creación sino producto de su tema. A duras penas podría la arquitectura ir más allá al crear textos literarios ni ser más atrevida.

10 Vid. pp. 18-19.

Los textos se verán inspirados no pocas veces por audacias, de forma que al capricho arquitectónico creado por ellos le pertenecerán todos los rasgos de lo excelente. Castillos y palacios, a diferencia de las casas, no constituyen sencillos lugares para habitar sino que se distinguen por su tamaño, su ubicación, su esplendor y su función representativa. Su aparición en los textos literarios se verá con frecuencia preparada nombrándola por adelantado o, en el momento en que la acción alcanza tales lugares, se rodeará de un hechizo irresistible. Al castillo del Grial, Parsifal será guiado, en la epopeya de Wolfram von Eschenbach del mismo nombre, por la indicación de un pescador de que en todo el entorno no hay más que esta «casa» única. Sin embargo, ¡qué casa! En un poema épico caballeresco, la capacidad para resistir en el combate, lo mismo para edificios que para héroes, es una cualidad destacada, y el castillo del Grial, con razón, como recalca el narrador, calificado como fortaleza, estaba «como torneado»; «muchas torres y parecido número de estancias palaciegas se alzaban allí mostrando un poder fabuloso» («*vil türne, manec palas / dâ stuont mit wunderlicher wer*»¹⁰). Aunque este castillo es esplendoroso e inexpugnable, en él, sin embargo, parece no tener lugar la vida corriente de los caballeros, pues en el patio de armas, que de ordinario sirve para hacer torneos, crece la hierba. La enfermedad del rey se anuncia ya aquí; la forma en que aparece la construcción permite reconocer la peculiaridad de sus moradores. Cuando en lo que sigue se represente el esplendor de los espacios y de los rituales, se deducirá de ello un contraste tanto más agudo con la aflicción de los habitantes del castillo y con las penas del rey Anfortas. El castillo del Grial es grandioso; los rituales que en él tienen lugar son solemnes y llenos de esplendor; sin embargo, ya la primera impresión de la construcción anuncia que aquí habita el sufrimiento. El castillo del Grial es un signo y, a la vez, una señal; un signo de las penas del rey Anfortas así como la exhortación implícita de acabar con ellas mediante la pregunta de la compasión.

Un lugar especial, exquisito, con unos acontecimientos épicos, marcados por la guerra no sólo de los caballeros sino también de las culturas, es el castillo encantado de Armida en la *Jerusalén Libertada* de Torquato Tasso. Armida, dotada con artes mágicas, es señora no sólo del castillo sino también de una isla, en la que vive con su amado Rinaldo, y de un exuberante jardín de amor, descrito minuciosamente a diferencia del castillo. Tancredo, el caballero cruzado que ama a la pagana Clorinda, sigue su huella y la pierde (por lo cual, al no saberlo, se deja engañar por la Erminia disfrazada como Clorinda), pero con esto

llega al castillo encantado de Armida, que ciertamente, aparte de la mención de un puente levadizo, no será descrito de ningún modo sino que refulege tan sólo como un teatro fastuoso.

También el castillo del Grial en el *Parsifal* había sido menos descrito que ensalzado, igual que en el poema épico de Tasso se indicará que las grandiosas y extraordinarias construcciones apelan al potencial imaginativo del lector, y no aparecen en absoluto como «reales», como adecuadas a la realidad o, tan siquiera, como arquitecturas parecidas a ella, para más bien dejar espacio a la imaginación. Esta opinión funciona también para el castillo y su sociedad en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, cuando el grupo teatral actúa frente al conde y su sociedad cortesana. Esperada con impaciencia, la llegada al castillo se dará en primer lugar en el ámbito de la imaginación: «El castillo del conde se alzó frente a ellos como un jardín de hadas ante el alma [...]». Dado que la llegada tiene lugar con un tiempo lluvioso y que en el transcurso del viaje se les echa la noche, nada les parecerá más «grato [...] que el palacio del conde, iluminado en todos sus pisos y que les ofrecía su resplandor desde una colina de enfrente, de forma que hasta se podían contar las ventanas». Su ubicación expuesta, su significado como lugar hacia el que desde hace mucho se proyectaban las expectativas y, finalmente, la exuberante iluminación harán que el castillo aparezca como algo extraordinario que resaltaba del contexto de lo habitual. Que, en este lugar, Wilhelm Meister se enamora de la condesa y descubre la obra de Shakespeare para su compañía (que interpretará *Hamlet* más tarde) subraya la peculiaridad y la importancia de este lugar para el discurrir de la novela: el desarrollo de Wilhelm Meister y su proceso de maduración interior incluirá, por tanto, también el castillo.

Los motivos arquitectónicos no se dan en los textos literarios de forma sencilla, como ocurre con muchos otros motivos que aparecen, sino que constituyen por el contrario múltiples *topoi* centrales. Si las arquitecturas «reales», como edificios del mundo de la vida, cumplen determinadas funciones, lo que harán las arquitecturas de la imaginación será suscitar un sentimiento. Establecerán significados que superarán con creces la pura funcionalidad, pues surgirán como creaciones del imaginario, precisamente por esta razón: para darle un sentido al texto. Esta tarea de la arquitectura, interna al texto y dadora de sentido, se hará especialmente gráfica en la narración de Eichen-dorff *El castillo de Dürande* [*Das Schloß Dürande*], que emplea el nombre de un edificio ya como título y que evoca el castillo una y otra vez aun cuando la acción se aleja muchísimo de él, tanto

en lo histórico como en lo geográfico. Cerca de Marsella, se dirá al comienzo, se halla el castillo de Dürande, cuyas ruinas se ven desde una gran distancia tierra adentro. Por otra parte, sin ser descrito de forma precisa y en tanto que acompaña a los otros castillos y fortalezas literarios ya nombrados de forma semejante, el castillo de Dürande dominará la acción descrita retrospectivamente en torno al amor entre el joven conde y Gabriele, la hermana del cazador Renald, al servicio del conde. Después de haber dado cuenta del encuentro entre el joven conde y Gabriele, la historia llevará, siguiendo las aventuras del conde, a París, donde comienza la revolución que pronto se extenderá por el país. Cuando las actividades revolucionarias alcancen también al castillo de Dürande con sus tierras y la residencia señorial sea asaltada por hordas de saqueadores y asesinos, Gabriele le salvará la vida al conde, volviendo hacia sí el cañón que le apuntaba a él; sin embargo, poco después le matará una bala de Renald. El castillo quedará en escombros por una explosión de la pólvora que se almacenaba en él. Convertido en ruinas, en adelante será monumento conmemorativo de un tiempo pasado y símbolo de un amor que acabó con la muerte.

Apartado del todo hacia lo imaginario, privado ya casi por completo de su condición de castillo, aparece aquel edificio que da título a una novela de Franz Kafka: *El Castillo* (1922). Y sin embargo, pese a que no hay nada seguro en esta obra (la literaria y la arquitectónica), K. verá «allá arriba el castillo, claramente delineado en el claro aire» y se corresponderá con sus expectativas: «No era ni un antiguo castillo caballeresco ni un ostentoso edificio nuevo sino una amplia construcción que se componía de unos pocos edificios de dos plantas pero también de muchos otros edificios bajos que se apretaban unos contra otros; de no haberse sabido que se trataba de un castillo, se habría podido tomar por una pequeña ciudad». La «identidad» del castillo —si es que un vocablo tan expresivo como el de «identidad» no es demasiado pesado para un objeto— resultará críptica; se definirá más a partir de una posición de poder, por otro lado inescrutable, que a través de una existencia que se experimente en el espacio. Lo que sucede ante él en el castillo, lo que allí se espera del agrimensor K., no será desvelado sino que se dejará el enigma a la interpretación crítico-literaria, no sólo en lo que concierne a la función del castillo en la novela sino también a su significado simbólico. De igual modo, el castillo poseerá, en buena medida por lo nebuloso que resulta, un especial atractivo que deriva también de la lejanía funcional cuando, al mismo tiempo, se da cercanía espacial. Sin ser en sí mismo un escenario, aquel misterio-

so castillo determina los acontecimientos de la novela y controla de igual modo la historia como una instancia superior, inescrutante, cuyo secreto ni siquiera se desvela al final.

Si Kafka procede con insinuaciones a la hora de representar el castillo (si es que de verdad puede hablarse de tal cosa), Horace Walpole describirá *El castillo de Otranto* (1764) de forma explícita y con máxima precisión en la primera novela de suspense de la historia de la literatura. Al escenario, un castillo en Italia, le corresponde un papel central en la historia que se desarrolla en torno a 1200, en medio de la «tétrica» Edad Media, pues trata de un usurpador del lugar así como del poder y de la profecía de que éste perderá aquello de lo que se había apropiado de forma ilegítima. La complicada acción, cuajada de numerosos efectos de terror, lleva finalmente a que el usurpador firme su renuncia y se vaya a un monasterio. El castillo está comunicado con éste y con su iglesia a través de unos pasadizos subterráneos: «Las partes más bajas del castillo se ahuecaban en muchos claustros intrincados [...]. Un horrible silencio reinaba en aquellas regiones subterráneas, excepto cuando, cada cierto tiempo, una ráfaga de viento hacía que las puertas golpeasen [...]; éstas chirriaban sobre sus goznes y su eco resonaba por todo aquel largo laberinto de oscuridad». El castillo del terror, que por su nivel literario no se parece demasiado al lugar de sufrimiento del Castillo del Grial de Wolfram von Eschenbach, será un escenario del acontecer dramático, en parte supraterráneo y fantástico, que en último término acaba bien. Sin embargo, cuando el castillo de Otranto se derrumbe, se mostrará con toda claridad la victoria del derecho y de la justicia: este edificio, en el que lo espantoso tenía su hogar, ha perdido su derecho a existir en favor de un buen final.

Si como punto esencial y núcleo de la existencia individual, la casa constituye el centro de la vida de una persona o una familia, el castillo simboliza un ámbito de dominio frente al cual la construcción eclesial pertenece a la generalidad y supera con mucho en su simbolismo al dominio terrenal. Mientras que una casa puede funcionar básicamente como una arquitectura funcional y el castillo lo hace como un edificio arquetípico, el estatus de los edificios sagrados habrá de ser visto de forma diferente. Aquí la arquitectura cumple un objetivo superior, pues la iglesia es, al menos tal y como los creyentes la entienden, no sólo el lugar de reunión de la congregación sino también la casa de Dios y, a este respecto, de una calidad diferencial elemental frente a los edificios destinados a un fin, ante todo funcionales. El lugar de la infancia de Proust tenía en su iglesia una construcción donde se encontraban espacio y tiempo, en total consonancia con el tema

y el interés de la novela. Cuando una obra de arquitectura no sólo llena un texto temáticamente sino que también lo ayuda a tomar su forma, garantiza la coherencia de los elementos motivicos o de contenido o incluso responde de la poética de éstos y con ello añade al motivo arquitectónico la función de piedra clave.

La novela de Victor Hugo *Notre Dame de Paris* 1482 lleva el nombre de una iglesia, de la iglesia de París, en el título, y su acción se agrupa como en círculos concéntricos en torno a esta construcción. En la novela de Victor Hugo, *Notre Dame* no es sólo el centro de una acción completamente «novelesca» sino también, como escenario de un texto literario, un edificio hecho con el lenguaje y, por otro lado, un lugar de la palabra. Tal y como refiere el autor en el prólogo, resulta que en *Notre Dame* se había suprimido, entretanto, por culpa del saneamiento del edificio, la palabra grabada *ananke*: destino. A partir de esta palabra, según recalca el autor, surgió la novela, pues él describirá no sólo destinos humanos sino también el destino de la arquitectura. El arranque filosófico-histórico del texto querrá que se cumpla la profecía: «*Ceci tuera cela*» («Éste matará a aquél»): la imprenta matará a la arquitectura. Cuando cada vez son más las personas que saben leer, los libros se extienden a ojos vista, la iglesia ha dejado de servir como Biblia de piedra y sus ventanas de colores, como imágenes de las historias bíblicas. La novela de Victor Hugo sobre *Notre-Dame de París* tiene un rasgo archivístico-conseruatorial, pues preserva una época histórica y un cierto grado de desarrollo cultural, que con el transcurso del tiempo habrían estado abocados irremisiblemente al declive si la literatura no hubiera estado para mantenerlos.

En Victor Hugo, la catedral caracteriza la historia; sin embargo, en la novela de Joris-Karl Huysmans que lleva ese nombre, de 1898, ella constituirá un espacio sagrado pero estrechamente ligado a los protagonistas. Harto de la vida parisina, el escritor Durtal se retirará a Chartres y vivirá allí la iglesia como un lugar de retiro interior. En esta novela, externamente parca en acción, aparecen en primer plano las descripciones de la catedral bajo un aspecto estético y religioso, pues el edificio será visto, de forma análoga a la literatura, como un libro en piedra. Ciertamente la «lectura» de la iglesia por parte de Durtal llevará a una experiencia de despertar religioso, que le atribuye a la literatura un papel protagonista: las diferentes partes del espacio eclesial o la irrupción de la luz se interpretarán de forma simbólica como estaciones de su camino interior. Mientras que la novela se compone, en grandes secciones, de descripciones de la catedral, el género narrativo mismo será trascendido de

modo semejante a cómo el simbolismo del espacio eclesial supera a su propia realidad.

En la época de la duda religiosa, cuando no de la falta de fe, lo sagrado pierde desde luego en compromiso religioso-moral; ahora bien, desde la perspectiva estética no perderá necesariamente en fascinación. La catedral de San Marcos aparecerá en la *Descripción de San Marcos* (1963), de Michel Butor, menos como un espacio sagrado que se desvanece en la sobreabundancia de imágenes que como un lugar que suscita textos. A su vez, separados tipográficamente, aparecen de forma contigua, en el estrecho espacio de una página impresa, en cada caso desplazados del conjunto, los múltiples idiomas de los turistas, las impresiones del narrador en primera persona y las citas de los textos bíblicos, tal y como se encuentran en los distintos mosaicos. Si las transcripciones de la *Vulgata* son textos ya dados (y, por tanto, no inventados poéticamente), las palabras de los turistas pudieran tratarse asimismo de algo «oído por casualidad», es decir, una vez más, de algo en cierta manera transcrito o sencillamente anotado; las reflexiones e impresiones del «yo» constituyen sobre este fondo lo auténticamente «poético» de la obra; bastante poca cosa, según parece. El edificio de una iglesia es una arquitectura para muchos, cuando no, en ocasiones determinadas, para todos; que la catedral de San Marcos fuera en origen una capilla doméstica de los dogos y que sencillamente no fuera «pública» es algo que hace mucho hizo olvidar el turismo de masas. Los textos que produce la iglesia y que, por otra parte, convocan a la iglesia en la obra literaria están en el mismo plano; nada distingue, en razón de su función, las afirmaciones de los turistas de las palabras de la Biblia y, de nuevo, por principio indistintamente, al lado quedará el lenguaje de la poesía. Lo mismo que las voces de un coro, los discursos se llevarán de forma paralela, consiguiendo con ello una simultaneidad ideal con la que la literatura, considerada como «un punto medio» en sus medios artísticos, al fin y al cabo queda superada: ella se podrá materializar tan sólo en la imaginación del lector. Como ocurría con Perec, el texto en Butor construirá una casa, conformará una iglesia: el lenguaje suscitará arquitecturas y las dotará de sentido.

Las observaciones arriba indicadas han intentado tratar de viviendas, desviándose ocasionalmente hacia lo carente de vivienda; viviendas de personas «normales», de personas (presuntamente) «especiales» o de lugares de la presencia de los dioses: los motivos «casa», «castillo» e «iglesia» han sido ordenados a partir del principio de una intensificación, de un clímax. Cuando ahora se aborde en perspectiva la ciudad como

espacio de los seres humanos para habitar y para vivir, podrá tratarse aún menos de complementariedad que antes en el tratamiento de los motivos arquitectónicos. La gran ciudad provoca, en la multiplicidad de sus formas fenoménicas, los puntos de vista fieles al detalle y amantes del mismo. En especial, la época del realismo generará, con Dickens y Balzac, cronistas de la ciudad y, en cierto modo, topógrafos bajo cuya mirada la ciudad (Londres o París) emancipará, no obstante, al actor del lugar de la acción. Cuando Oliver Twist, perseguido, corre por Londres y el Père Goriot, abandonado por todos, se mueve por París, la ciudad quiere jugar el papel del único *partner* que aún les queda, estar frente a frente allí donde falta toda presencia conocida. Hasta tal punto parecen constituir mundos vivos concretos las arquitecturas urbanas, creando espacios vivos para cada vez más gente, que incluso cuentan con un potencial imaginario, como se documenta ya en la descripción introductoria de *Bleak House* [*Casa desolada*], la última novela del «realista» Dickens. La descripción de Londres en la niebla es el intento de trazar lo apenas visible con el resultado de que se apelará en gran medida a la imaginación del lector. Siguiendo este pensamiento, pueden leerse las *ciudades invisibles* de Italo Calvino (como reza también el título de la novela aparecida por vez primera en 1972) como construcciones mentales que se sitúan exclusivamente en el espacio de lo imaginario. Las ciudades de las que Marco Polo le habla a Kublai Khan no son estaciones en un cuaderno de viaje sino puntos de cristalización en el proceso de la configuración de la imaginación. Sin duda, de una ciudad, su ciudad natal Venecia, piensa el Khan, Marco Polo no hablaba... Polo replicará que, en realidad, todas sus ciudades invisibles serían tan sólo derivaciones de aquélla; por así decirlo, criaturas nacidas del cuerpo urbano de Venecia.

Las ciudades invisibles son arquitecturas de la imaginación, que a duras penas podrían concebirse de modo más claro. Y, por tanto, no impresionará que una y otra vez, con el discurrir del texto, éste mismo o el habla que subyace a éste se convierta en tema. Allí donde las arquitecturas se convierten en pura imaginación, el lenguaje será empujado hasta el límite de su capacidad representativa y con la representación de semejantes espacios interiores de la imaginación se exigirá, incluso en demasía, lo extremo. Hasta el término «representación» parece inapropiado para denominar a los desafíos que proceden de la arquitectura cuando ésta se convierte en pura imaginación. Un desafío subsiste también allí donde una de las más grandes representaciones urbanas despliega su fuerza imaginaria: en la

descripción de la Jerusalén celeste en el *Apocalipsis* de San Juan. El orden, el brillo y el significado de la ciudad se llevan aquí al paroxismo, alcanzándose el *Non plus ultra* de la concesión de un sentido urbano, pues la Jerusalén celeste representa, y es, como exige el concepto de la presencia real, tanto la prometida de Cristo como la sede de Dios. Con todo, habrá de manifestarse la problemática fundamental de las afirmaciones apodícticas: una ciudad no puede ser más. Si se alcanza su significado máximo, sobra también la cuestión de si esta ciudad es o deja de ser tan sólo una representación, o incluso de si tan sólo es realidad. La Jerusalén celeste se entenderá como aquella realidad de la fe que hace obsoleta la cuestión de lo real, de lo representado o de lo ficticio y la de sus eventuales diferencias o, en cualquier caso, la de sus solapamientos. Si una arquitectura así puede «situarse» también más allá de nuestras representaciones (si tal cosa es posible) será, no obstante, una realidad inalterable como objeto de fe, y de ningún modo estará abierta a la discusión y el cuestionamiento. En este lugar se acaba no sólo la arquitectura sino también la literatura o, de forma más optimista, ambas alcanzan aquí su más alto grado de presencia.

Estas reflexiones comenzaron inspiradas por Proust y su gigantesca obra novelística. *En busca del tiempo perdido* no es sólo un texto en analogía a la construcción de una catedral: el escritor debía también, así pensaba Proust, construir su novela como una iglesia y toda gran obra quedaría incompleta —y tanto más, cuanto mayor fuera— «en razón de la escala del plano del arquitecto». ¿El escritor como arquitecto? Una concepción intelectualmente atrevida cuyas consecuencias Proust advertía a la perfección, pero cuyas dimensiones empezará ante todo a vislumbrar la crítica literaria. La representación de la literatura como arquitectura tiene como consecuencia inevitable entender el texto como espacio y, en adelante, ver al lector como un maestro de obras en cierto modo secundario, que reconstruye el plano original, cuya fantasía desde ahora no reproduce historias en su discurrir temporal sino que crea arquitecturas de la imaginación.

En Vicenza se encontraron, con el discurrir del tiempo y bajo el signo de lo divino, un gran poeta y un gran arquitecto. Divino será el arquitecto lo mismo que el poeta, que creará a partir de la verdad y la mentira un tercer término. Lo que Goethe expresó de forma enigmática sacará a la luz una representación comparativa de la arquitectura y la literatura, orientada según los motivos, sin velos enigmáticos. Sin escamotear de forma facilona la diferencia entre verdad y mentira, entre realidad y ficción,

sino precisamente a través de su inclusión explícita, surgirá aquel tercer término que aparecía mediante la observación de los motivos arquitectónicos en la literatura. Uno recuerda: la pequeña ciudad de Illiers, situada en medio de la región campesina del Beauce, portará en la obra de arte novelística de Proust el nombre de Combray. Hoy la ciudad lleva oficialmente la denominación de Illiers-Combray y apunta así a lo más bello, a que ocasionalmente también la realidad se abre para el arte (lo que al revés siempre ocurre): Illiers-Combray es, con Goethe, «un tercer término», igual que son «un tercer término» todos aquellos textos que reunían las cuestiones que nos planteábamos, creando edificios en el espacio mental, arquitecturas de la imaginación.

Para Zora

ARQUITECTURA FANTÁSTICA. TEXTOS E IMÁGENES

HANS HOLLÄNDER

¹ Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, 1965, p. 161. Para discutir sobre lo fantástico, véase Christian W. Thomsen y Jens Malte Fischer (ed.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, 1980; dentro de éste, Hans Holländer, «Das Bild in der Theorie des Phantastischen», pp. 52-78; «Konturen einer Ikonographie des Phantastischen», pp. 387-403; «Zur phantastischen Architektur», pp. 408-438; además, Hans Holländer, «Fremde Welten - Phantastische Architektur», en Kurt Löcher, *Der Traum von Raum - Gemalte Architektur aus 7 Jahrhunderten* [catálogo exposición], Nuremberg, 1986, pp. 151-161 y 406-419.

Textos

Roger Caillois describió lo fantástico como una «ruptura con el orden vigente», como una «irrupción de lo inadmisibile en la norma invariable de lo cotidiano»¹. Esta *rupture de l'ordre reconnu* podía compararse con una hendidura en la cortina a través de la cual se ve lo que hay por detrás o lo que se encuentra —suponemos— en el interior de un edificio, si lo que la hendidura atravesara fuese un muro. Una hendidura de este tipo es la que describe Dino Buzzati en su relato breve «El derrumbe de la Baliverna». Se trata del resultado de una cualidad oculta de la «Baliverna», una construcción antigua, situada ante las puertas de la ciudad y bastante desmoronada, que en sí no tendrá ningún rasgo distintivo de lo que nosotros, de otro modo y desde las *Carceri* de Piranesi, solemos poner en relación con el concepto de arquitectura fantástica. No hay ni complicadas geometrías ni una matemática fuera de lo común ni escaleras sin fin ni abismos tridimensionales ni nada laberíntico pero:

El estado del tétrico edificio me había desagradado desde el primer día. El peculiar color de los ladrillos, los numerosos agujeros en los muros, los insuficientes remiendos y puntales que mantenían unido el conjunto... todo daba fe de una grave decrepitud. [...] Éste se elevaba de forma grosera entre los andenes del ferrocarril, los campos abandonados y las chabolas de chapa, donde en medio de montones



Victor Hugo, *Las orientales*, 1855-1856.

de basura vivían todo tipo de mendigos. De planta rectangular, de unos ochenta metros de largo y unos cuarenta de ancho, la Baliverna hacía pensar al mismo tiempo en una cárcel, en un hospital y en una fortaleza. En su interior, encerraba un patio amplio y desnudo.

En un paseo, al narrador le entran ganas de repente de subir al desmoronado muro. Se agarra a una de las barras de hierro y quiere ir hacia arriba aferrándose a ella pero, con su peso, la barra se rompe. Casi al mismo tiempo, se suelta una segunda barra más larga, que ascendía hacia una especie de balaustrada. En ese momento, la viga que sostenía un balcón pierde también su sujeción y la balaustrada cede. El muro comienza a abultarse como si estuviera sometido a una presión ejercida desde dentro: «En seguida, empezó a correr un leve temblor por la superficie del muro. Se desprendieron algunos ladrillos del conjunto y quedaron al aire los dientes podridos de esta obra de albañilería. Entre hilos de polvo que salían a chorro se abrió una grieta tenebrosa».

El derrumbamiento se aceleró.

Y, en ese momento, por detrás del frente desmoronado de la Baliverna también empezó a tambalearse el resto de la masa de la gigantesca construcción hasta más allá del patio interior, como si una fuerza irresistible tirara de todas y cada una de las cosas hacia lo más profundo. Resonó un trueno espantoso, [...]. La tierra tembló. Con una rapidez increíble, empezó a salir una nube de polvo amarillento y toda aquella tumba fantasmal quedó cubierta por ella.

Lo fantástico como *rupture* resulta aquí, de forma bastante palmaria, en medio de la banalidad de lo cotidiano, de pronto, la causa de una reacción en cadena aniquiladora. En toda esta construcción tan poco sólida había un lugar (de entre, según parece, muchos) en el que bastaba un pequeño empujón para desatar la catástrofe. La descripción del proceso de desmoronamiento recuerda a una progresión geométrica con su rápido incremento de los subtotales, también a una reacción en cadena y, por supuesto, a complicados castillos de naipes; también a máquinas que se autodestruyen. Ahora bien, sobre todo será importante que en la estructura tridimensional haya un punto decisivo que mantenga todo unido y que, por ello, resultará extremadamente sensible a los accidentes. La barra de hierro que sobresalía funcionará como una «clave» cuyo movimiento desata la combustión inicial para la que el narrador no estaba preparado. Cuando él compara la construcción, que otrora perteneciera a un monasterio, con una cárcel, con una fortaleza y con un hospital está siguiendo una tradición. Cada uno de los tipos de edificios evocados puede desarrollar efectos inquietantes y se halla en el lugar correcto en la genealogía de lo fantástico.

2 Italo Calvino, «Kybernetik und Gespenster», en *Ibidem*, *Kybernetik und Gespenster (Una pietra sopra*, 1980), Munich/Viena, 1984, p. 26.

3 Italo Calvino, «Der Graf von Monte Cristo», en *Cosmicomics*, Munich/Viena, 1989, pp. 416 y s.



Victor Hugo, *El faro de Le Casquets*, 1886.

Esto funciona sobre todo para la alianza entre fortaleza y cárcel. Lo amenazante en estos casos es la cercanía de la muerte y la forzada falta de libertad. Edmond Dantès, quien más tarde será «Conde de Montecristo», pasa catorce años encarcelado en la isla-cárcel Castillo de If. Su vecino de celda es el sabio abate Faria, quién excava un túnel en el muro de muchos metros de ancho pero que, en lugar de lograr la libertad, llega a la celda de Dantès. Aunque Alejandro Dumas no describe la arquitectura de la cárcel de If, puede conjeturarse que tanto él como sus lectores pensarían vagamente en ella como una construcción del tipo de las numerosas variantes de *Carceri* de la literatura desde *El castillo de Otranto* de Horace Walpole.

El error del abate, quien se confunde en la dirección correcta en el camino a través de los gruesos muros de las mazmorras, le da a Italo Calvino la idea para una de las cuatro historias que reúne en su panorama universal *Las cósmicas*. El tema de la cárcel de Dumas será el pretexto para las reflexiones sobre «Dentro y fuera de un mundo como laberinto». Calvino resume así su construcción:

El abate Faria excava galerías subterráneas para huir de la fortaleza, pero constantemente se equivoca de dirección y recalca en calabozos situados a más profundidad. Sobre la base de los errores de Faria, Dantès trata de dibujar un plano de la fortaleza. Mientras que Faria, mediante sus intentos continuados, se acerca cada vez más a la huida perfecta, Dantès se acerca cada vez más a la idea de una cárcel perfecta de la que nadie puede escapar.²

Calvino dará sus razones:

Si consigo construir en mi mente una fortaleza de la que resulte imposible escapar, o bien esta fortaleza imaginada no se parecerá a las reales —y, en este caso, es seguro que nunca podremos escapar de ella; ahora bien, al menos, podemos estar tranquilos encontrándonos en ella, porque no podríamos encontrarnos en ningún otro lugar— o bien existirá una fortaleza de la que sea aún más imposible la huida que de ésta —y entonces eso será una señal de que en ésta hay una posibilidad de huida: bastará con vislumbrar el punto en el que la fortaleza imaginada no concuerda con la real para hallarla—.³

Aquí tenemos un punto crucial que decide sobre la libertad y sobre el cautiverio de larga duración. Cuando se consigue encontrarlo, la fortaleza desaparece y la hendidura en el muro supone la vuelta al mundo de la cotidianidad. Casi da la sensación de que las historias de Buzzati y de Calvino se hallaran ligadas por una relación especular. Con todo, el caso en Calvino resulta significativamente más complicado. La fortaleza parece ser un laberinto tridimensional, pues al prisionero le viene también el pensamiento de que tal vez podría ser sólo «muro», «un bloque macizo y compacto con un hombre vivo enterrado dentro».

4 *Íbidem*, p. 406.

5 *Íbidem*.

6 Boris Vian, Henri Salvador y Marc Bernard, *Was ist Pataphysik?* Emisión radiofónica del 23 de mayo de 1959, a partir de <http://www.Walthernienburg.de/Vian/pata.html>.

7 Alfred Jarry, *Heldentaten und Ansichten des Doktor Faustroll, Pataphysiker. Neowissenschaftlicher Roman* [*Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, 1898], Frankfurt, 1987.

8 *Íbidem*, pp. 35 y s.

Mientras que Dantès intenta trazar una imagen del edificio y «los sonidos describen espacios variables, figuras harapientas», el abate Faria excava un túnel por la roca. Éste atravesará la celda de su compañero cada vez en una línea distinta: «Hace tiempo que perdió el sentido de la orientación: Faria ya no puede distinguir los cuatro puntos cardinales, ni siquiera el cénit y el nadir»⁴. Esto tiene, por otro lado, consecuencias grotescas para las relaciones físicas en el bloque macizo de la fortaleza:

A veces lo oigo rascar por encima de mí, en el techo; de arriba, cae una lluvia de cascotes; despunta un agujero y Farias aparece, de culo. De culo, sólo para mí, no para él; él se arrastra desde su túnel, se eleva y camina cabeza abajo sobre el techo sin que nada en él pierda la serenidad, ni su pelo blanco ni su barba de color verde moho ni los andrajos de arpillera que cubren su cintura macilenta. Él corre como una mosca por techo y paredes, se para, golpea con el pico en algún lugar del muro, abre una hendidura y desaparece. A veces, apenas ha desaparecido por una pared ya vuelve a asomarse de nuevo por la pared de enfrente; no acaba de salir por aquí su calcañal cuando ya se ve por allí su barba.⁵

Ello sólo es posible cuando «se deshilachan» las dimensiones del espacio y la gravitación se fija mediante los movimientos del abate. La medición del tiempo de sus travesías dependerá de las observaciones de su compañero, pues entre la desaparición del calcañal y la aparición de la cabeza puede haber un largo periodo de tiempo que, no obstante, a Dantès puede hacérsele un instante. Este fenómeno es inequívocamente un caso para la Patafísica. Calvino era un seguidor decidido de esta ciencia imaginaria que «se comporta con la metafísica como aquélla con la física»⁶. Se trata de una invención de Alfred Jarry o, con más exactitud, del Doktor Faustroll, inventado por él⁷. En la novela *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* hay un capítulo dedicado a la definición del término «Patafísica». Según él, se trata de «Una ciencia de lo especial [...] Ella ha de investigar las leyes mediante las que se determinan las excepciones y ha de explicar el universo que existe más allá del nuestro». O sea, al modo de la científicidad más estricta: «La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, de las reglas y las excepciones, que atribuye simbólicamente a los lineamientos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad»⁸.

De soluciones imaginarias, de reglas y excepciones, trata también un diálogo de Marco Polo con Kublai Khan en *Las ciudades invisibles* de Calvino. Kublai Khan explica que había construido en su mente un modelo de ciudad del que habrían de derivarse todas las ciudades posibles. En él se contendría todo lo que responde a la norma. Ahora bien, dado que las ciudades existentes se alejan en grado diverso de la norma, él sólo habría

9 Calvino, «Philosophie und Literatur», en Calvino, 1984, pp. 33 y s.



Philippe Mohlitz, *La peste*, 1970.

de prever las excepciones de la norma y calcular sus combinaciones más probables. Marco Polo le replicará que él también habría concebido el modelo de una ciudad del que haría derivar todas las demás:

Se trata de una ciudad que sólo se compone de excepciones, de exclusiones, de incongruencias y de contrasentidos. Si una ciudad como ésa es lo más improbable que existe, será así como, disminuyendo el número de elementos raros, aumenten las probabilidades de que esta ciudad exista realmente.

Es decir, en su modelo tan sólo necesitaría sustraer excepciones y de este modo tendría ante sí, al margen del orden de sucesión con el que procediese, una de las ciudades que, si bien como fenómeno excepcional, existen. Evidentemente, este método no podría traspasar cierta frontera porque de lo contrario obtendría ciudades «que serían demasiado verosímiles como para ser verdaderas». Ahora bien, es verdad también que Calvino se ciñó a esta regla de su Marco Polo, pues sus *ciudades invisibles* siguen estando respetuosamente dentro de las fronteras de lo imaginario. Cada una de ellas se corresponde con una de las casi infinitas combinaciones que hay sobre el suelo ajedrezado del palacio de Kublai Khan.

Para los patafísicos, las leyes de la naturaleza son disposiciones facultativas no vinculantes que pueden usarse en la literatura con arreglo a su idoneidad poética o que, de otro modo, pueden ser sustituidas por otros reglamentos. Estas leyes imaginarias, no obstante, se cumplen también de un modo consecuente. Uno se halla en un juego mental cuyos límites serán determinados mediante sus reglas, las cuales carecen de validez fuera del juego. Las distorsiones espaciales y temporales en la mazmorra de Dantès tienen su correspondencia en otro submundo que Calvino observa como el comienzo de una nueva historia de las «soluciones imaginarias»:

Para ser honesto, el nuevo horizonte se abrió cuando un honorable estudioso de lógica y matemáticas comenzó a imaginar historias de Alicia. Desde esta época, sabemos que la razón filosófica (que «cuando duerme produce monstruos»), cuando tiene los ojos abiertos es capaz de crear sueños maravillosos que son perfectamente dignos de sus más elevados momentos especulativos. A partir de Lewis Carroll surgirá una nueva relación entre filosofía y literatura [...].⁹

En las aventuras de Alicia se sabe que las cosas suceden de un modo extraño y contra la naturaleza o según las leyes de otro mundo. Tras la carrera con la reina negra en *Alicia tras el espejo*, Alicia dirá del todo sorprendida: «¡Me parece como si hubiéramos estado todo el tiempo debajo de este árbol! ¡Todo está igual que antes!» – «¡Pues claro! – dijo la reina – ¡Qué te pensabas!»

A la objeción de Alicia de que corriendo, por lo general, uno llega a un lugar distinto al que había estado antes, se le dará la siguiente respuesta: «Lo que es aquí, en todo caso, tienes que correr tan rápido como puedas si quieres seguir estando en el mismo lugar». Alicia comenzará, lo mismo que el lector, a entender que hay mundos lógicamente fundados en los que funciona una física distinta a la de la vida cotidiana habitual y que Lewis Carroll sabía que no hay razón alguna para respetar las reglas de la cotidianidad también en el arte y la literatura.



Philippe Mohlitz, *La iglesia*, 1973.

Los laberintos que siguen a estas premisas son juegos mentales de un orden superior, pues se dan tanto las más complicadas geometrías e ilusiones ópticas como las consecuencias infinitas de combinaciones y metamorfosis. Todos los edificios que imaginó y describió Jorge Luis Borges en sus narraciones y ensayos son laberintos. Su forma es muy diversa. Resulta posible bosquejar una tipología y hasta una enciclopedia de lo laberíntico sin tener que citar a ningún otro autor. No obstante, en su conjunto, las características de sus laberintos no se relacionan en primer término con la arquitectura sino que han de ser entendidas de un modo más general como metáforas de una estructura general laberíntica del mundo y de su percepción. Además, aun cuando hayan cristalizado en una forma arquitectónica y, por lo general, geométrica, en Borges todos los laberintos son símbolos del tiempo. Se trata también de juegos mentales cuatridimensionales. Los que dominarán serán los patrones geométricos, la cadena serial, la combinación infinita de un número finito de elementos. Así, «La Biblioteca de Babel» será como un sistema de panales de miel. Su cantidad se derivará del número de combinaciones posibles de las letras del alfabeto.

«El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefnido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales [...]. Desde cualquier hexágono, se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, [...] cubren todos los lados menos dos [...].» La descripción sugiere la idea de un orden infinito y monótono que, al mismo tiempo, resulta inconcebible: «La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible». En los anaqueles se encuentran todas las combinaciones de letras pensables, posibles, con sentido o sin él, en forma de libros.

«El número de símbolos ortográficos es veinticinco.» Esa comprobación permitió, hace trescientos años, formular una teoría general de la Biblioteca y resolver satisfactoriamente el problema que ninguna conjetura había descifrado: la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros [...]; por una línea razonable o una recta no-

ticia hay leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias.

Los laberintos en el relato de «Los dos reyes y los dos laberintos» son nuevas aproximaciones a la idea de lo infinito. El rey de Babilonia mandó construir un laberinto tan perplejo y sutil que «los varones más prudentes no se aventuraban a entrar». Cuando un rey de los árabes llegó a su corte, lo hizo penetrar en el laberinto «para hacer burla de la simplicidad de su huésped». Aquél, con ayuda de Alá, encontró finalmente la salida. No obstante, le dijo al malicioso anfitrión que él tenía un laberinto mucho mejor aún, que le quería enseñar con gusto. Volvió a su tierra, reunió a sus tropas y comenzó una guerra contra Babilonia, venció, hizo cautivo al rey y lo amarró encima de un camello veloz en el que cabalgó durante tres días por el desierto con él. Allí le dijo: «En Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso». Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto donde murió de hambre y sed.

Ambos laberintos aparecen como infinitos. El laberinto del rey de Babilonia tiene un muro que lo limita exteriormente, pero en su interior es de formas tan diversas y está dividido de un modo tan complicado que uno se ve obligado a dar vueltas y más vueltas dentro sin encontrar la salida. Por ello, todo laberinto es también un símbolo del tiempo. Su tiempo supera, por ejemplo, el tiempo de la vida humana. El principio de este laberinto es la división infinita. El otro tipo, el que representa la biblioteca, es la construcción a partir de la adición infinita de partes semejantes o de la misma especie. Ahora bien, dado que depende sobre todo de la infinitud o de la apariencia de infinitud, también el desierto será un símil del laberinto del mundo.

«El jardín de senderos que se bifurcan» es un jardín laberíntico, un laberinto artificial, una reflexión sobre lo laberíntico:

Lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

Con estas reflexiones, el narrador imaginario se acercaba a la solución de su problema, pues el creador de este laberinto «creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan

o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades». Este laberinto no es ningún lugar ni ningún edificio, se trata de un universo o de la suma de todos los universos posibles y, por ello, no sólo la novela ausente en la que se basa la narración sino todas las novelas y, por ende, de nuevo otra forma de la «Biblioteca de Babel».

La ciudad absurda del relato «El inmortal» evocará precisas representaciones arquitectónicas:

Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me sorprendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. Esta notoria antigüedad [...] me pareció adecuada al trabajo de obreros inmortales. Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio [...]. Este palacio es fábrica de los dioses, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: los dioses que lo edificaron han muerto. Noté sus peculiaridades y dije: los dioses que lo edificaron estaban locos.

La «ciudad de los inmortales» era antiquísima y caótica. No sólo no permitía reconocer finalidad alguna sino que, como se ve, no tenía de hecho, ni para los intrusos ni para los inmortales, ni sentido ni plano que ellos hubieran confeccionado a partir del material de otra ciudad. Aquella otra ciudad había sido bella y había estado «ricamente adornada» pues entonces ellos eran jóvenes y humanos, y habían estado menos cambiados por la conciencia de la inmortalidad.

«Con las reliquias de su ruina eligieron, en el mismo lugar, la desatinada ciudad [...]: suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre.» Más tarde, la construcción perdió todo significado para ellos. De este modo, comenzaron a olvidar su caótica ciudad. Ahora bien, ella es un trastorno del orden de todas las cosas y, al mismo tiempo, una metáfora arquitectónica de un cosmos incomprensible más allá de todas las leyes válidas en el espacio y en el tiempo y para los seres humanos. El visitante describirá menos su forma, que no tiene, que su propio asombro. Es cierto que él es también inmortal, pero también inexperto y curioso. Así que recorrerá sin pausa, por los largos caminos, los desconciertos de un laberinto de arquitectura inescrutable. Aquél se extenderá en todas las dimensiones e impedirá cualquier orientación con sus repeticiones, con sus simetrías y con sus proporciones no concebidas según las medidas humanas. Los constructores no eran dioses; sin embargo, como inmortales poseían una cualidad singular en común con ellos que resultará suficiente. Eran lo bastante humanos como para erigir una arquitectura cosmomórfica pero, al

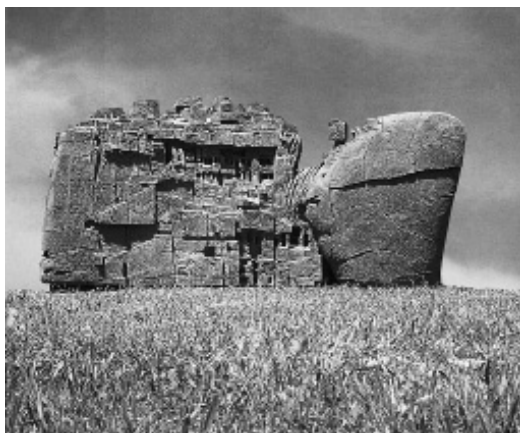
¹⁰ *Los mundos de M. C. Escher*, 1971; Johannes L. Locher (ed.), *Leben und Werk – M. C. Escher*, Remseck bei Stuttgart, 1994.

mismo tiempo, estaban demasiado alejados de las medidas humanas como para que esta construcción hubiera podido seguir siendo aún antropomorfa. En este relato de Borges se reúnen casi todos los motivos de la arquitectura fantástica. Las consecuencias, las conjeturas y las conclusiones, los fragmentos de una teoría de la arquitectura fantástica se impregnan de citas indirectas e invenciones, de forma que se origina un tejido vejatorio, que en sí mismo no deja de parecerse a una imagen de lo que se relatará con insinuaciones y como un recuerdo lejano. Algunos de los recuerdos pertenecerán al pasado más reciente. Así, hay cavernas y pozos y palacios insospechados. Las medidas temporales no son correctas, los peldaños de las escaleras se oponen al ritmo del movimiento humano. Hay columnas que son muy altas y bóvedas cuya combinación no tiene sentido.

Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas [...].

Borges no dejará de lado la perspectiva ni el patrón geométrico. Algunas cosas podrían ser aplicables a *Los mundos* [arquitectónicos] de M. C. Escher¹⁰, cuyas «falsas geometrías» se encuadran por completo en la misma genealogía cuyo centro es Piranesi. Sus *Carceri* fueron también el punto de partida de las reflexiones sobre literatura fantástica de Lars Gustafsson. Éstas tienen que ver con las conclusiones de Borges. Gustafsson describió las *Carceri* de este modo:

El orden de los espacios actúa de forma implacable; ellos son construidos por seres más grandes, que obedecen a leyes diferentes a las nuestras; sus funciones y tareas nos resultan incomprensibles. Éstas operan



Jean Amado, *Roseberg*, 1972.

11 Lars Gustafsson, «Über das Phantastische in der Literatur», en *Utopien*, Munich, 1970, trad. Hanns Grössel, pp. 9-25, citas pp. 12 y 17.

de un modo estrictamente funcional pero su función nos resulta inescrutable. Estos espacios pertenecen a un mundo que ha sido construido con una lógica implacable para un fin diferente al nuestro. No carece de crueldad pero, en cambio, la crueldad no se dirigirá de forma especial contra nosotros. [...] Lo fantástico en la literatura tampoco existe como un desafío a lo probable sino que más bien puede elevarse incluso a un desafío a la razón: lo fantástico en la literatura consiste, en último término, en representar el mundo como impenetrable, como por principio inaccesible a la razón. Eso sucedió cuando Piranesi representó en sus cárceles imaginadas un mundo que estaba poblado por seres completamente distintos a aquéllos para los que ellas se habían creado.¹¹

Borges y Gustafsson consideran la arquitectura como una metáfora cosmológica; con ello, ambos entienden un cosmos «no hecho para los hombres» e inaccesible a la razón humana. El punto de partida en ambos casos será Piranesi. Ambos portan una «teoría de la arquitectura fantástica» o un resumen de las teorías imaginables. El aspecto cosmológico es probablemente el más extraordinario. Hace mucho ya que no resulta evidente la conexión de la arquitectura con el orden o el desorden del mundo o con los límites y las posibilidades de su perceptibilidad. Borges insistirá en que: «Esta ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros».

La novela de Julien Gracq, *En el castillo del Argol* (1938), funciona como una obra maestra de la mistificación surrealista.



John Martin, *El crepúsculo de Babilonia*, 1831.

12 Citado a partir de Maurice Nadeau, *Geschichte des Surrealismus*, Reinbeck, 1965, p. 200.

13 Es obvio que la Casa de Usher fue también una de las fuentes de inspiración de Buzzati.

André Breton pensaba que, en ella, el Surrealismo «llegaría a su pleno desarrollo» y «se convertiría en el gran experimento sutil del pasado»¹². Con ella se hace referencia, entre otros, a los «mitos de la novela de terror inglesa». Algunos de sus patrones son inequívocos, pero de igual modo resulta patente que Gracq ha seguido desarrollando las alusiones enigmáticas y describirá el castillo como un laberinto que se halla inserto en un paisaje no menos laberíntico, en la región costera de Bretaña, donde bosques infinitos se encuentran con el mar. Un rasgo decisivo de este castillo es su falta de claridad. En el orden irregular de las ventanas, no se puede reconocer ninguna división en pisos y la «extraña distribución de las partes del edificio que sugiere la vista de la fachada [...] no se verá negada en su interior». Uno pisa una sala y en ésta «desembocaban galerías de poca altura y que se retorcián de continuo, interrumpidas por escaleras y abruptas pendientes, sinuosas y arqueadas, que traspasaban como venas al terrible organismo de este laberinto tridimensional que era el castillo. La parte más grande de los espacios parecía no tener una determinación precisa [...]».

Naturalmente habrá también paredes huecas, puertas ocultas y un pasaje secreto medio enterrado, cuyo acceso en principio estará oculto y se resistirá a los esfuerzos de los amigos:

[...] pero de pronto, cuando Herminien, para encontrar las ranuras tocó sin querer, con las manos con las que presionaba la pared, la cabeza de un gran clavo de cobre en el que, por lo demás, se sujetaban las correas de las largas cortinas de la ventana, pudo percibir el sorprendente sonido de un misterioso mecanismo que se ponía en marcha y uno de los paneles de madera que adornaba la esquina de la pared descubrió, girando sobre sí mismo, sin esfuerzo, una boca de entrada lóbrega y cavernosa.

Toda arquitectura puede aparecer como fantástica cuando ciertas condiciones de iluminación, de desmoronamiento, de perturbación de un equilibrio, del orden o del desorden, le sugieren al lector o al observador que «algo no cuadra». En la literatura, del contexto se encarga la acción descrita, la actitud y el aspecto de los actores y la insinuación de circunstancias concurrentes sospechosas que tienen al lector en tensión y estimulan su fantasía. «La Caída de la Casa Usher»¹³ vendrá precedida por misteriosos presagios. Edgar Allan Poe fuerza al lector a entrar en una red de conjeturas y va aumentando lo enigmático y lo inquietante del ambiente hasta que, al final, la catástrofe disipa la incertidumbre. La Casa Usher, como muchos edificios del mismo tipo, se halla cargada de pasado, de un pasado maligno que anida en los muros y se halla presente aún como peligro acechante.

14 Vladimir Nabokov, «Der Museumsbesuch» (1938), en *Gesammelte Erzählungen*. Reinbek, 1969, pp. 269-280.

15 *Ibidem*, pp. 270 y s.



Lebbeus Woods, *D-QUAD.190: geothermal livinglab*, 1987.

La sobrecarga de pasados es probablemente una de las condiciones previas de la arquitectura fantástica a la que a duras penas se puede renunciar. Pueden darse intensificaciones significativas cuando el lugar en el que ocurre lo extraño es un museo ya algo pasado de moda donde, como en una cámara olvidada de arte y de maravillas, con cada objeto que va siendo cubierto por el polvo en las vitrinas se evoca una historia diferente y las múltiples historias posibles se contradicen entre sí. Con su secuencia mistificada de espacios, con los porteros kafkianos o con los visitantes que en la contemplación se quedan como convertidos en figuras de cera, también la construcción parecerá trazarse para estirar el tiempo o para distorsionarlo o para, al final, superarlo por completo de forma que el narrador/visitante del museo en otra ciudad y en otro país y en un lugar al que él no quería ir de ningún modo, abandone de nuevo utilizando otra salida. En el caso del museo descrito, se trata de una invención de Vladimir Nabokov.

En su relato «La visita al museo» (1938)¹⁴, Nabokov se mete en un laberinto. Espacio y tiempo se hacen un lío y, al final, ya no se encuentra en una pequeña ciudad de provincias francesa sino en Leningrado, un lugar en el que la vida del autor corre peligro. El comienzo del camino aún no es una pesadilla pero el museo hace ver de antemano que encierra la materia de la que están hechos los sueños.

Todo era como tiene que ser: tonos grises, el sueño de la sustancia, materia desmaterializada. La vitrina correspondiente con monedas viejas y gastadas, posadas sobre el terciopelo inclinado de sus compartimentos. Sobre la vitrina, una pareja de búhos, un búho real y un búho chico [...]. Venerables minerales reposaban en sus tumbas abiertas de polvoriento papel maché; la fotografía de un caballero atónito con una barba en punta dominaba una colección de extraños terrones negros de varios tamaños. Éstos se parecían mucho a excrementos congelados y, sin querer, me paré involuntariamente en ellos, pues estaba bastante intrigado por adivinar su naturaleza, composición y función. El vigilante había estado siguiéndome con pasos amortiguados por el fieltro, manteniendo siempre una respetuosa distancia; ahora, no obstante, se acercó [...]. «¿Qué son estas cosas?» pregunté yo. «La ciencia aún no lo ha determinado», replicó él.¹⁵

El secreto del museo comenzará de un modo completamente pertinente en el microcosmos del contenido de una vitrina y con una pregunta que no tiene respuesta.

Aunque toda arquitectura puede contener en sí tales sobrecargas, sí existen edificios privilegiados que, al menos en la historia de la literatura fantástica, gozaron de una clara preferencia. Tales lugares son naturalmente fortalezas, castillos, abadías antiguas, mazmorras y todas las ruinas que recuerdan a laberintos; también pozos, subterráneos, cuevas y minas. Los espacios

y lugares imaginarios de la literatura le ofrecen al lector ciertas representaciones que le permiten «formarse una imagen». Se tratará casi siempre de una imagen que se asemeja a otra imagen real ya vista, pues también los propios escritores se hallaban a menudo inspirados en sus descripciones por imágenes –dibujos o pinturas–. De este modo, sobre todo Piranesi tuvo unas repercusiones extraordinariamente amplias y diversas en la literatura, empezando por *El castillo de Otranto* de Walpole y el *Vathek* de William Beckford y continuando hasta la actualidad. Con sus resbaladizas transiciones entre arte y naturaleza, y con la ambigüedad propiciada por el desmoronamiento, la ruina tendrá siempre un lugar seguro en la genealogía de lo fantástico y una historia propia. Julien Gracq, por ejemplo, en su novela *El mar de las Sirtes* (1951), describirá una ciudad abandonada ya casi reconquistada por la vegetación:

Sagra era una maravilla barroca, una colisión improbable de naturaleza y arte. Por entre las piedras descoyuntadas de antiguos canales subterráneos, manaban las aguas que procedían de una fuente que brotaba a muchas millas de allí y discurrían liberadas ahora por las calles. Lentamente, con los siglos, la ciudad muerta se había convertido en una selva pavimentada, en un jardín suspendido de troncos salvajes, en una gigantomaquia desencadenada del árbol y la piedra [...]. Aquí se oponía un balcón al enlace de una rama, allá un muro semidescalzo, que se balanceaba sobre el vacío, al empuje turgente de un tronco... hasta desviar la pesantez, hasta imponer la obsesión inquietante del ralenti de una deflagración, de una instantánea de temblor de tierra.

Puede suponerse no sólo que Gracq conociera bien los grabados de Piranesi sino también que los tenía en el recuerdo y tal vez incluso ante sus ojos. Tales recuerdos se activarán mediante la escritura y se transformarán de un modo autónomo.

El caso inverso, es decir, el paso de una imagen evocada en el texto al dibujo o a la pintura, debía de ser mucho más raro; al menos, esta conjetura podía resultar válida para las creaciones de la arquitectura fantástica. De este modo, a menudo resulta llamativo, por ejemplo, en Calvino, no sólo lo fantástico, es decir, aquello que determina la forma caprichosa, esotérica y absurda para la impresión del lector, sino sobre todo también un componente temporal, es decir, la metamorfosis de la imagen fenoménica en el transcurso temporal de la narración. Entonces pueden intensificarse algunos rasgos muy paulatinamente, o la perspectiva comienza a desencajarse o una cascada de rápidos cambios lleva a la catástrofe de un modo cada vez más repentino, como ocurre en Buzzati. Este componente temporal podrá representarse en el cine, aunque no en una sola imagen. Aquél pertenecerá a la literatura y al cine y a la fantasía del lector, quien, como

¹⁶ Kurt Löcher, en *Der Traum vom Raum*, 1986, nota 1, p. 25.

es natural, cuando su fantasía literaria está lo bastante cargada, podrá pensar también tales fenómenos en un grabado o en una pintura si el artista plástico le proporciona alusiones, puntos de apoyo e indicios que le inviten a seguir escribiendo.

Imágenes

En el dibujo y en la pintura es posible buena parte de lo que supera a la arquitectura real, lo que, al mismo tiempo, define sus límites. En ello consiste su atractivo experimental para todos aquellos arquitectos que a la vez se dan al juego intelectual en dibujo o en pintura. Los límites entre lo posible y lo imposible se explorarán por tanto a través del paso a un medio diferente. ¿Pueden hacerlo acaso la pintura y el dibujo? ¿Pueden todas las artes plásticas bidimensionales... pero realmente todas, como se ha afirmado a veces?¹⁶ Sin duda, hay límites que lo representable no puede rebasar. Sin embargo, la proyección de cuerpos y espacios imposibles no resulta un problema si se acude al conjunto de los efectos de Escher. Ahora bien, la ilustración de las características de un cuerpo de más de tres dimensiones sobre el plano resulta imposible. Ello se ha intentado pero la ilusión espacial del observador llega como mucho hasta la tercera dimensión. Nunca se han conseguido reproducir los rasgos determinantes, por ejemplo, de un cubo cuatridimensional (éste es el ejemplo matemáticamente más sencillo), pues hemos de considerar que el cubo cuatridimensional se define por los mismos rasgos que el tridimensional. Todas las caras son cuadradas, todos los ángulos son rectos. Una cuarta coordenada espacial, que prolongaría verticalmente a las tres conocidas, no la podemos representar. No obstante, matemáticamente resulta posible y no cuesta demasiado apreciarla. El límite de nuestra capacidad de representación es a la vez el límite de aquello que puede ser representado. Dentro de estos límites, las imágenes tienen un gran espacio de movimiento. Si se vuelve la cabeza hacia las fantasías arquitectónicas, las utopías y los mundos arquitectónicos imaginarios, entonces quedará claro que, una y otra vez, es un número limitado de modelos —casi arquetípicos— el que ofrece estímulos para las variaciones y que, en parte, esos modelos son ya bastante antiguos. Estos son: la torre de gran altura, la caverna de gran profundidad, el laberinto y la anulación de la ley de la gravedad. A esto pertenece un concepto arquitectónico que abarca toda construcción y todo lo estructurado técnicamente, o sea, también los barcos, las instalaciones industriales y los aviones. En el medio que es la imagen, pueden generarse relaciones entre la máquina,

17 Roger Corneille y Georges Herscher. *Der Zeichner Victor Hugo*. Wiesbaden, 1964.

18 Hans Albert Peters. *Die schwarze Sonne des Traums. Tadierungen. Lithographien und Zeichnungen von Rodolphe Bresdin (1822-1885)* [catálogo exposición]. Colonia, 1972; Robert de Montesquiou y Peter Hahlbrock. *Der Unentwirrbare. L'Inextricable Graveur*. Berlín, 1977.

el avión, el zeppelin, el túnel, el barco y la cueva y la arquitectura que resulta de ellos, que entonces no será sólo una forma arbitraria u utópica de elementos heterogéneos sino una estructura que a la vez preserva sus alusiones iconográficas. Ahora bien, ¿hasta qué punto es realmente libre este viaje de aventuras de la fantasía plástica? En apariencia, él persigue toda experiencia según ciertas reglas que, sin duda, se forma ante todo en el curso del proceso. Al mismo tiempo, también jugarán un papel toda clase de representaciones que ya estaban allí previamente y que dibujándose o pintándose sustancian, por ejemplo, las representaciones literarias. Eso se ve muy bien en Victor Hugo, cuyos pensamientos estaban saturados de arquitectura gótica, de elementos grotescos y tinieblas medievales, y de las aventuras de las historias «góticas» de terror, y para el que todo aquello estaba también presente. Hugo era un maestro de la novela histórica pero también muy buen dibujante y un experimentador con aquellos motivos plásticos que le funcionaban y le estimulaban. Escribir y pintar formaban en él un conjunto muy compacto y, a menudo, cambiaba de ocupación sobre la mesa de trabajo. No necesitaba mucho: una taza con algunos posos de café; sus plumas, naturalmente; tinta y, en ocasiones, cuando había, acuarelas y, por supuesto, el papel que tuviera a mano. De ese modo es como empezaba a realizar sus hechizos y, a medida que lo hacía, se iba viendo la segunda parte de su obra, los cuadros y los dibujos¹⁷. Muy a menudo se trata de imágenes de arquitecturas, de ambientes arquitectónicos en los que también tendrán su espacio las creaciones naturales. En él, como en su contemporáneo Rodolphe Bresdin¹⁸, predominarán con frecuencia los efectos de luz tenebrosos o exóticos. No hay edificio real que se parezca a los imaginados por él, aunque bajo ciertas condiciones meteorológicas o también con esa deliberada escenografía, la arquitectura puede en ocasiones cobrar algo de esta apariencia fantástica.



Fabrizio Clerici, *Venecia sin agua*, 1951.

19 Philippe Mohlitz, *Zeichnungen und Kupferstiche* [catálogo exposición], Stuttgart, 1974; *Ibidem*, *Dessins*, Ginebra, 1977; *Ibidem*, *Cravures et Dessins 1963-1982*, Burdeos, 1982.

20 Bernd Krimmel y Jean Amado, *Skulpturen und Zeichnungen* [catálogo exposición], Darmstadt, 1979.

21 Christopher Johnstone, *John Martin*, Londres, 1974; William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford, 1975; véase también Hans Holländer, *Ansichten von Megalopolis*, en Wolfgang Drost (ed.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, 1986.

Un epígono tardío de Bresdin será Philippe Mohlitz, un maestro de la arquitectura fantástica, de los interiores encantados y de las torres estrafalarias. Éste será un virtuoso del grabado y, por ello, un caso ya muy raro entre los dibujantes contemporáneos¹⁹. También los barcos entran en su repertorio con toda naturalidad: barcos hundidos en paisajes submarinos, barcos que se descomponen en la selva o que se quedan varados en una ciénaga, barcos naufragados cuyo armazón desnudo asoma entre las tablas podridas y se enreda con el ramaje de la vegetación, que crece salvajemente. Tales imágenes recuerdan a la descripción que hace Julien Gracq de Agra.

Los barcos no han de ser necesariamente de madera o de acero; al menos, no en la pintura, en el dibujo o en la maqueta. Los barcos de Jean Amado son de piedra²⁰. Él los compone a partir de modelos estructurales cuidadosamente preparados que encajan entre sí de forma irregular, según planos exactos. Siempre habrá de considerarse que estos monstruos y engendros petrificados de un mundo imaginado de piedra, en el que también los seres vivos y los lugares en los que viven pueden imaginarse sólo como pétreos, recuerdan a barcos. Hay resonancias a vapores, a barcas egipcias, a cargueros de la Compañía de las Indias Orientales, como si la naturaleza, en este caso, fuera capaz de imitar lo mineral, lo que habría sido creado en primer lugar en otro estadio de la evolución de la materia. La civilización se convierte en fósil, en petrificación futura. En piedra se supera el tiempo y se asegura la duración. De otro modo, por cierto, también en Amado se une la geología con alusiones a los mundos de la posibilidad habitable, especialmente en sus arquitecturas imaginarias, que se inscriben como un sistema de cuevas y escaleras en una roca con proporciones de montaña. A los habitantes no se los ve. Habrá de suponerse que se hallan en lo profundo de su interior, sumidos en un sueño pétreo. La piedra y sus hendiduras convierten a este conjunto en arquitectura, con lo que Amado sostendrá, con buenas razones, que ciertas formaciones rocosas serían en sí mismas arquitectura sin arquitectos, pues las canteras, los basaltos o las primigenias rocas volcánicas que cristalizaron y se volvieron gigantes, testigos geológicos de una tierra que se contraía a medida que se enfriaba, ofrecerán espacio suficiente para las invenciones arquitectónicas.

Las ciudades imaginarias en desiertos remotos o las metrópolis de las culturas antiguas son desde el Romanticismo inglés, sobre todo desde las visiones crepusculares de John Martin²¹, importantes objetos de la fantasía arquitectónica. Esta tradición nunca ha acabado del todo. Precisamente en el siglo xx encontra-

22 Christian W. Thomsen y Ulf Jonak, *Lebbeus Woods, Centricity. Architekturphilosophische Visionen*, Berlín, 1987; Lebbeus Woods, *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*, Nueva York, 1992.

23 Patrick Waldberg, *Fabrizio Clerici*, Frankfurt / Berlín / Viena, 1975.

24 Rolf Kallenbach y Samuel Bak, *Denkmäler unserer Träume*, Wiesbaden / Munich, 1977; *Samuel Bak Retrospektive* [catálogo exposición], Bad Frankenhausen, 1998.

mos el patrón «Megalópolis» en muchas variantes, por lo demás a menudo impregnadas por lo crepuscular, pero junto a las arquitecturas filmicas hipertrófico-tecnoides del filme de *Metrópolis* de Fritz Lang, película que ha marcado hasta hoy las utopías arquitectónicas de forma tan duradera como lo hizo en una época anterior la *Torre de Babel* de Pieter Brueghel el Viejo. Una posibilidad actual la ha llevado a cabo Lebbeus Woods²². Su ciudad tecnóide, sus torres y espacios tienen el aspecto de la más estricta funcionalidad, que no obstante por ningún lado resulta transparente. Las frecuentes figuras en forma de bola podrían estar inspiradas en los satélites espaciales; las paredes podrían proceder de las arquitecturas navales y serán de metal. Mucho recuerda a los sistemas de tuberías de las refinerías; la estructura sustentante y el varillaje parecen ligados a otras leyes de la naturaleza diferentes a aquéllas que conocemos. Los habitantes, por su lado, no han de tener necesariamente forma humana; podrían estar hechos de silicio o, tal vez, tener incluso una forma gaseosa que se correspondiese con aquella materia que puede suponerse en tales estructuras. Sin embargo, Woods ha seguido practicando con ello sólo un componente de la arquitectura actual hasta llegar al punto de intersección con las representaciones de los autores de la ciencia ficción. En torno a esa intersección giran sus juegos mentales.

Sin duda, la ficción no ha de expandirse necesariamente a partir de las culturas extrañas ni construirse sobre lugares imaginarios. Los cambios de estado del entorno de lugares del todo usuales bastan para alcanzar el distanciamiento (*Verfremdung*) necesario. Fabrizio Clerici hará que la inundada Venecia se convierta en una playa, al retirarse de ella el Adriático sin más ceremonia²³. Resulta patente que esta retirada del agua de esta acumulación constructiva de vigas arrebatada lo esencial de la existencia, pues sí se trata de Venecia. Una Venecia seca habría durado muy poco tiempo. Se ve que el tema crepúsculo, fin apocalíptico de los tiempos, etcétera, no necesita ni por asomo la escenografía grande y espectacular que es habitual, por lo demás, en los crepúsculos del mundo y de la ciudad. Una alteración, un exceso o un defecto, en estos casos un exceso o un defecto de agua, basta para desplazar un panorama familiar y convertirlo en uno imaginario. Lo que queda de la arquitectura, después, es el sedimento de las formaciones históricas: ruinas que plantean un enigma. Cerrojos u ojos de cerraduras a los que les falta la llave correcta, aunque por el suelo anden muchas llaves, como en la imagen de Samuel Bak²⁴. Éstas son tan sólo algunas posibilidades de la ficción análoga a la arquitectura en la pintura y el dibujo. Alguno de los ejemplos se encuentra en las antologías de lo fantástico, algún



Samuel Bak, *Excavación misteriosa*, 1973.

otro se desliza bajo el concepto superior de arquitectura utópica. El concepto «arquitectura imaginaria» resulta también casi siempre muy adecuado, precisamente cuando se trata de formas que sólo pueden ser realizadas, imaginadas e inventadas en imágenes. Se trata de juegos mentales y, como en todos los juegos, aquí hay también unas reglas, da igual si se construyen cuerpos o espacios imposibles, a la manera de Escher, o si, por el contrario, se planean determinadas formas que cambian las dimensiones. En el plano iconográfico, resultarán especialmente polimorfas las carcasas, las cáscaras de frutos, los huevos y las casas de los caracoles; éstos constituyen una lección propia de edificios imaginarios cuya historia comienza con *El Bosco* y aún no ha acabado.

Aunque las fantasías sobre arquitecturas análogas son en apariencia ilimitadas y, de hecho, la lista de metamorfosis, combinaciones y permutaciones parece no tener final pues todo lo imaginable es posible y hasta lo imposible sigue siendo construible, se vuelve no obstante una y otra vez, en un intento quizá provisional de sistematización, a un número limitado de variantes y, a decir verdad, tanto en los resultados iconográficos como en la clasificación formal de los resultados. La fantasía arquitectónica es por ello casi un rasgo antropomorfo, una forma de pensamiento para la orientación en el mundo. A esta orientación —y a la desorientación— le pertenecerá con frecuencia la constante arquitectonización del mundo real, como la invención de mundos alternativos y extraños. Ahora bien, la experiencia estará siempre en el origen, la experiencia de las tradiciones culturales, tanto de las propias como de las extrañas, y la experiencia de la extrañeza de la naturaleza. Éste es el repertorio de nuestra fantasía, que se mueve con libertad entre las diversas geometrías y las fórmulas del caos de la carencia de reglas. Lo cierto es que el número de variantes en las artes con un grado de libertad aparentemente ilimitado no es infinitamente grande. Aún las invenciones más insólitas siguen hallándose vinculadas a las experiencias humanas; un mundo experiencial completamente distinto no nos resultaría representable, pues no nos resultaría visible.

CIUDADES IDEALES NARRADAS, DE FILARETE A LEDOUX

ANDREAS TÖNNESMANN

Las ciudades ideales no son habitables; su medio no es el espacio físico de la arquitectura sino el espacio ficticio de la narración. Puede que se acerquen a la imagen explicativa e ilustrativa; y si a veces, no obstante, se construyen ciudades ideales, también en ese caso se tratará de imágenes: ejecuciones en tres dimensiones de esbozos que se fundan en relatos.

Entendido así, el cambiante concepto de «ciudad ideal» —a diferencia, por ejemplo, del de «ciudad planificada»— podrá aplicarse de un modo bastante consecuente a ciudades ficticias o imaginadas, es decir, ciudades que al lector y observador le ponen ante los ojos una promesa utópica. Las dimensiones espaciales y temporales de la utopía, es decir, el «Ninguna parte» o el «En algún momento del futuro», se ven colmadas socialmente en la ciudad ideal. Por ello, la ciudad ideal no sólo será lugar sino que también será Estado; convirtiéndose en forma y alegoría de la sociedad ideal a la que alberga y pondrá en imagen los poderes que ha de manejar según la voluntad del autor.

No obstante, no todas las ciudades que se piensan, proyectan o levantan sobre planos regulares podrán ser denominadas sólo por ello como ciudades ideales, de ningún modo. A decir verdad, el *patrón* regular resulta un criterio básico para la ciudad ideal en muchos casos, pero de ninguna manera en todos. Lo que sí pertenece a sus rasgos más inalienables es su *regularidad*, una regula-

1 Véase para la definición de ciudad ideal Hanno-Walter Kruft, *Städte in Utopia. Die Idealstadt von 15. bis zum 18. Jahrhundert*, Munich, 1989, pp. 9-20.

2 Platón, *Timeo*, 21b y ss.; *Íbidem*, *Critias*, 110c y ss.

3 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, ed. Anna Mari Finoli y Lilliana Grassi, 2 tomos, Milán, 1972. Traducción parcial al alemán, hasta el momento, por Wolfgang von Oettingen, *Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst*, Vienna, 1890. Facsímil del manuscrito florentino con traducción paralela inglesa: *Filarete's Treatise on Architecture*, ed. John R. Spencer, New Haven/Londres, 1965; Antonio Bonfini, *La latinizzazione del trattato d'architettura di Filarete 1488-1489*, ed. Maria Beltrami, Pisa, 2000.

ridad ligada a la vida en común de los habitantes, al gobierno de la comunidad y a la constitución de los dispositivos sociales; o sea, ligada a todos aquellos procesos sociales y formas de organización política que se encuentran una y otra vez en las ciudades narradas y que, desde siempre, llenan el inventario de los motivos¹.

Dos dispositivos textuales, narrar y describir, portan —en unas ratios de mezcla cambiantes— los elementos básicos de todos los relatos literarios de la ciudad ideal. Ello se omitirá a menudo en la lectura de los libros de arquitectura o de las novelas de tema estatal (*Staatsromane*); sin embargo, en los textos mismos se pondrá la descripción en primer plano y de un modo a menudo tan vehemente que el marco narrativo del que parten siempre todos estos relatos se olvida con demasiada facilidad. Ésa será justamente la situación narrativa que se dará una y otra vez en todas las utopías de la ciudad ideal y que, junto con otras diferencias casi igual de grandes, fundará una conexión sorprendentemente estrecha entre los muy dispersos textos históricos.

Ya Platón, progenitor de la utopía clásica, redactó su narración sobre la isla Atlántida, desaparecida bajo las aguas, como un conglomerado artístico realizado a partir de elementos narrativos y descriptivos. Critias, dialogando con sus amigos, describirá la isla explícitamente de oídas. Reproducirá una narración de su abuelo muerto, que por su parte tenía información de la Atlántida de parte de su propio padre. Y éste debía su conocimiento, por otro lado, nada menos que a Solón, el más honorable de los Siete Sabios². Las precisas descripciones que Critias le dedica a la historia mítica de la isla, a su condición natural, población y edificación, se encontrarán en cierto modo rodeadas por un sistema de marcos narrativos rotatorios. El que la narración se funda en autoridades cumplirá aquí la función de autenticación. Se fortalecerá a su vez la fiabilidad, la autenticidad de la descripción, que desde su contenido objetivo —tal y como éste se aplica siempre a las utopías— ofrecerá a primera vista todo lo distinto como familiar.

La invención de la ciudad ideal

El arquitecto en conversación con su cliente... sobre una mesa, en viajes de inspección, en una salida a cazar; estas situaciones narrativas, que varían una y otra vez pero que se dan siempre de forma constante, determinarán a modo de patrón perdurable todo el *Architettonico libro* de Filarete³.

El sabio orfebre con apellido griego (procedía de Florencia y, en realidad, se llamaba Antonio Averlino) escribió la obra en su

4 Andreas Tönnesmann, «Filarete im Dialog: Der Architect, der Fürst und die Macht», en Bodo Cuthmüller y Wolfgang G. Müller (eds.), *Dialog und Gesprächskultur in der Renaissance*, Wiesbaden, 2004, pp. 153-164.

5 Giorgio Vasari, *Opere*, ed. Gaetano Milanesi, tomo II, Florencia, 1906, p. 457.

6 Jacob Burckhardt, «Die Kunst der Renaissance in Italien» (= «Geschichte der Renaissance in Italien, 1867»), en *Ibidem*, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. Horst Günther, Frankfurt, 1989, pp. 573-1000; aquí, pp. 630 y 737.

7 Julius von Schlosser, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Viena, 1924, pp. 112 y ss.

8 Gerhard Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, 1971, p. 36.

9 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, en latín e italiano, ed. Giovanni Orlandi, 2 tomos, Milán, 1966; en alemán: *Ibidem*, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ed. Max Theuer, Viena/Leipzig, 1912 (reimpresión, 1975).

10 Véase Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich, 1991, p. 55.

11 Así lo afirma Peter Tigler, *Die Architekturtheorie des Filarete*, Berlín, 1963.

puesto como arquitecto de la corte de Milán, entre 1452 y 1464. Como diálogo monumental que se extiende a lo largo de 24 libros y que además se redactó en volgare, lengua vernácula italiana diferente al latín culto, el libro de Filarete, en cuanto a su forma textual, se presenta como un espécimen único entre las obras sobre arquitectura del Renacimiento⁴. A pesar de su refrescante originalidad, este libro será a menudo vilipendiado en lo referente a su contenido teórico, a su estructura intelectual y, en buena medida, a su forma literaria, o bien se verterán sobre él comentarios despectivos. Ya Giorgio Vasari en su biografía de Filarete, de 1568, lo tachará de «ridículo» e «insensato»⁵. Jacob Burckhardt, por su lado, recurrirá a términos como «estrabótico» o «prolijo»⁶, cuando hable de Filarete como autor. Julius von Schlosser lo incluirá, no precisamente con intención elogiosa, entre los «románticos del Renacimiento temprano»⁷, mientras que una investigación crítico-literaria de su estilo atestiguará una «conmovedora falta de sentido artístico»⁸.

Toda esta crítica tiene razón, pero, no obstante, en lo referente a la contribución que realizó el Filarete a la literatura artística del Renacimiento, resulta decididamente trasnochada, pues caracteriza la forma narrativa que hace inconfundible el libro de Filarete sólo como déficit y no como cualidad adecuada al género. Precisamente, el *Architettonico libro* no tiene nada que ver con un *tratado* de arquitectura como la obra pionera de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, de 1452⁹, que trata de concebirse como explicación y guía y, en último término, de llevar a «hacer» arquitectura. Dos culturas distintas en lo relativo a la transferencia de conocimiento se encuentran frente a frente, de forma irreconciliable, en estos que son los primeros libros de arquitectura desde Vitruvio: la latina contra la *volgare*, el despliegue sistemático de la materia contra la exploración asociativa del material¹⁰.

Filarete —esto ha de saberse—, que quiere desenvolverse en los múltiples caminos entrelazados de su narración, escribe una novela cortesana¹¹; aunque también querrá transmitirle al lector algunos conocimientos teóricos sobre arquitectura. Ahora bien, por mucha que sea la minuciosidad con la que se exprese sobre los órdenes de las columnas, sobre las cuestiones de las proporciones o sobre el diseño de los edificios, sólo lo hará superficialmente. De lo que trata, en realidad, es de la construcción narrativa de «Sforzinda», la ciudad principesca ideal de cuyo crecimiento ha de dar cuenta sin cesar a los arquitectos. Francesco Sforza, patrón de Filarete, le da su nombre a la ciudad. Sólo por eso puede uno preguntarse si Sforzinda puede valer en sentido

12 Friedrich von Bezold, «Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des XV. Jahrhunderts» (por vez primera, en 1884), en *Ibidem. Aus Mittelalter und Renaissance. Kulturgeschichtliche Studien*, Munich/Berlin, 1918, pp. 246-270.

13 Filarete, XVII. Además, Andreas Tönnemann, «Schüler und Schule in der Kunst der Renaissance», en Klaus Bergdolt (ed.), *Das Kind in der Renaissance*, Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung, Wiesbaden, 2007.

14 Filarete, XVIII-XX.

estricto como utopía, pues Filarete enlazará por completo realidad y experiencia en aquello que cuenta de la ciudad o en lo que describe de su inventario constructivo. Él describirá una ciudad residencial en cierto modo optimizada: levantada sobre un plano centrado, muy segura frente a los enemigos, perfectamente cerrada mediante calles y plazas y repleta de arquitecturas modélicas *all'antica*. El lector del siglo xv podía crearse por completo una imagen de Sforzinda, aun cuando una ciudad de una estructura y forma perfecta como aquella no había existido en ninguna parte hasta entonces.

Filarete irá por vez primera más allá de los límites impuestos por la experiencia en el libro 14, que narra los trabajos fundacionales de la nueva ciudad portuaria, en las cercanías de Sforzinda. A la vez, se descubrirá de repente un «Libro dorado» con la descripción de la antigua ciudad de «Plusiápolis». El príncipe ordenará la reconstrucción inmediata. Y lo que Filarete hace que se desarrolle ante nuestros ojos, dentro del segundo marco narrativo, es de hecho algo nunca visto ni oído: una utopía urbana compuesta por edificios con formas y funciones sin precedentes, por jardines de un tamaño y una belleza insospechados, proyectada en una Antigüedad soñada que ya aquí le hará entrega al Renacimiento del material para sus proyectos utópicos. Pronto se desviará Filarete del estilo narrativo del comienzo hacia un estilo descriptivo. Ahora bien, una vez más será la narración la que proporcione un punto de partida y una justificación a la descripción.

Moral pública, educación y castigo, estos serán los temas directores que Filarete, con la descripción de Plusiápolis, fijará de una vez por todas al repertorio de la ciudad ideal moderna. En ella se esboza la suma política de una nueva representación del Estado que, en su pretensión de omnipresencia y de autoridad ilimitada del soberano, anticipa ya rasgos del absolutismo¹². Ante nuestros ojos aparecerá un internado para muchachos y muchachas —incluido el plan de estudios y el reglamento interno—¹³, una torre giratoria coronada por la estatua del príncipe, una «casa de las virtudes y del vicio» o un «ergástulo», como establecimiento penitenciario absolutamente racionalizado¹⁴. En vano habrá de buscarse en Vitruvio, en Alberti o en otros tratados de arquitectura del Renacimiento una descripción que se le parezca en riqueza de localidades legendarias que, en su conjunto, pongan en marcha una tipología utópica de la construcción. Será ante todo la representación de la ciudad ideal, desarrollada en el texto trazado de forma narrativa, la que le abrirá al autor esta posibilidad de saltar por encima de las fronteras.

15 Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, Munich, 1996, con bibliografía. Desde entonces: Jan Pieper, *Pienza. Der Entwurf einer humanistischen Welt*, Stuttgart, 1997.

16 Andreas Tönnemann, «Reisen und Bauen. Mobilität und kulturelle Aneignung in der Architektur der Renaissance», en Rainer Babel y Werner Paravicini (ed.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis 18. Jahrhundert*, Ostfildern, 2005, pp. 499-512.

Es decir, la base sobre la que puede crecer la ciudad ideal es la *narratio*, la narración, y no la *poiesis*, la enseñanza de la realización y de lo realizable. Así pues, en cada narración, se registrará desde un principio la libertad de la invención, la licencia para la ficción.

La ciudad ideal edificada

A nuestros ojos, hace mucho que Pienza se convirtió en la ciudad ideal edificada *par excellence*: ese conjunto arquitectónico pequeño, pero exquisito, en el extremo sur de la Toscana, erigido por el arquitecto florentino Bernardo Rossellino por orden de Enea Silvio Piccolomini, en 1458, cuando fue elegido Papa, como Pío II. Corsignano, localidad de provincias en la que nació el pontífice, en el territorio de la República de Siena (en cierta medida, el Markt am Inn del siglo xv), había de crear una imagen de su hijo más grande a través de una metamorfosis arquitectónica sin precedentes y transmitirla de forma imborrable a la posteridad¹⁵. Pienza no es sólo una ciudad que se hizo realidad sino que, si se mira más de cerca, es también un texto edificado, una narración que recurre ampliamente a los fondos de la historiografía. Los motivos literarios traspasan el proyecto con diverso grado de impregnación ya desde su fundación.

En buena medida, los nombres de pila de Piccolomini, que tenían también un significado literario, jugaron un importante papel en su empresa. «Enea», la forma italianizada de Eneas, héroe troyano de Virgilio, encajaba por un lado con la idea dominante de la *pietas*, de la cuidadosa devoción a Dios y a la familia, bajo la que el nepotista Pío pensaba asentar su pontificado. Ahora bien, Eneas, como prototipo del viajero, suscitaba también asociaciones respecto del pasado de los Piccolomini como aventureros y viajeros por todo el mundo¹⁶. «Silvio», por el contrario, se vincula a Silvius, hijo de Ascanio y nieto de Eneas, que como primer rey de Alba Longa había fundado el dominio de la dinastía Julia en Italia y, con ello, podía considerarse entre los primeros padres políticos de los Papas. Por otro lado, apenas había un héroe mítico más apropiado que Eneas, forastero con pretensiones de poder, para legitimarse en Roma y sobre Roma, y por norma eso es lo que eran los Papas. Pío II fue, no obstante, un paso más allá aún en la identificación: no hizo ascos a permitir que el humanista Porcellio de' Pandoni trazara una genealogía ficticia que hiciese remontar la Casa Piccolomini a Eneas y a la estirpe Julia. Viajero por el mundo, fundador de ciudades y ancestro de una dinastía, esos eran los papeles y las funciones

¹⁷ Texto latino con traducción alemana en Tönnemann, 1996, nota 15, pp. 119-135.

¹⁸ Véase la famosa interpretación de este pasaje por Burkhardt, 1989, nota 6, pp. 298 y ss.

que Pío proyectó sobre sí, en memoria de las primeras generaciones de los Eneidas y, en cuya secuencia, la fundación de la ciudad ocupó un lugar central.

Es esta perspectiva sobre su propio pontificado, al mismo tiempo autobiográfica y mítica, la que mejor permite comprender un rasgo específico de la forma arquitectónica de Pienza: la alta «tasa de importación» determinará tanto el tipismo como los modos de expresión artística de los edificios individuales y, al menos de forma parcial, pondrá la ciudad a distancia de la tradición arquitectónica de Siena y de toda Italia. Una forma de guía de lectura de las formas heterogéneas de la ciudad la ofrece el propio Pío en sus *Comentarii* autobiográficos, en los que registra con todo detalle sus dos visitas a Pienza¹⁷. Citado el palacio papal en el proyecto y con la apariencia externa de los edificios famosos de las ciudades florentinas del pasado más reciente —el Palazzo Medici de Michelozzo y el Palazzo Rucellai de Alberti ejercieron aquí una notable influencia—, ése será el singular aspecto de la construcción sobre el paisaje que le rodea, en el que Enea Silvio dejó su más famosa seña como creador del programa constructivo. Los pasajes de los *Comentarii* en los que describe la espectacular vista desde la *loggia* del jardín y desde las ventanas del piso superior son desde entonces de los más leídos¹⁸. No fue sólo una sensibilidad espontánea para la belleza paisajística la que movió a Pío a escenificar y ensalzar las vistas desde su residencia de un modo tan espectacular. Fue ante todo la lectura apasionada de la antigua literatura sobre villas, desde Plinio el joven hasta Estacio, la que le ayudó a redescubrir la mirada sobre el paisaje como tema de la vida en un lugar, a elevar su criterio de la arquitectura, así como a fijarlo en una descripción que competiría con los admirados autores romanos.

También para el resto de los edificios monumentales que hay en torno a la plaza de la ciudad, Pío supo armonizar la experiencia arquitectónica con la literaria. La fachada de la catedral, por ejemplo, se orientará claramente hacia el alzado de una antigua vista teatral, tal y como la describe Vitruvio en su tratado de arquitectura; por el contrario, el interior, tal y como Pío señala expresamente, ha de entenderse como imitación de las *Hallenkirchen* de Alemania y Austria, que el propietario conocía por sí mismo, gracias a sus numerosos viajes, y que admiraba por su clara luminosidad. Ayuntamiento y residencia episcopal guardan relación, por su parte, con las tipologías de la arquitectura de Siena.

Lo que en la derivación pretende actuar como un catálogo de citas arbitrarias y parece remitir en buena medida a la gran presión de tiempo a la que hubo de someterse el proyecto de

19 Al respecto, entre otros, Norbert Elias, «Thomas Morus' Staatskritik», en Wilhelm Voßkamp (ed.), *Utopieforschung*, 3 tomos, Frankfurt, 1985, tomo II, pp. 101-150.

20 Tomás Moro, *Utopia*, texto latino y traducción inglesa de George M. Logan, Cambridge, 2006; en alemán, entre otras, en Klaus J. Heinisch, *Der utopische Staat*, Reinbek, 2001. Fundamental, al respecto, Thomas Nipperdey, «Thomas Morus», en Hans Maier et al. (ed.), *Klassiker des politischen Denkens*, 2 tomos, Munich, 1968, tomo I, pp. 222-244; Wilhelm Voßkamp, «Thomas Morus' Utopia: Zur Konstitution eines gattungsgeschichtlichen Prototyps», en Voßkamp, 1985 (nota 19), II, pp. 183-196.

Rossellino, se mostrará, visto más de cerca, como un modelo de síntesis ponderada generadora de identidad. El criterio de elección dominante era la representación ideal de una ciudad-república articulada de forma jerárquica, que lo fija a él como fundador y *spiritus rector*. En esta construcción, al Piccolomini se le destinaba un papel semejante al del Medici en Florencia. Pío hizo que su proyecto político en Pienza adquiriese una forma plástica y lo recomendó, de este modo, a Siena, su tierra natal, como Estado ejemplar, con el que debía quedar visible la procedencia de las citas. En la práctica, el Papa no tuvo ningún tipo de éxito con su llamada. Ahora bien, Pienza tampoco será concebida por él como un instrumento político sino como una demostración plástica de lo deseable: como primera ciudad ideal que había de encontrar el camino de la narración en la realidad de la construcción.

La ciudad ideal de la novela de tema estatal

La ciudad ideal, tal y como tomó forma en Pienza, es al mismo tiempo una figura del pensamiento y una forma plástica. Como imagen utópica se alejará necesariamente de condiciones concretas, como las que fijan lugar e historia, y exigirá la condición de modelo y la validez general, aun cuando ella siempre seguirá ligada al horizonte de la representación de la época desde la que se ha concebido. Esta tensión entre crítica a su tiempo y trascendencia se convertirá en el rasgo distintivo de todas las utopías políticas de la Edad Moderna¹⁹. Sin embargo, la utopía, considerada como género literario, desarrollará bastante pronto una amplia banda de representaciones políticas. Ahora bien, hasta la llegada de la Ilustración, ella se aferrará con una asombrosa tenacidad al revestimiento de sus proyectos con descripciones de la ciudad ideal. Eso es lo que ocurre con Tomás Moro, cuya novela *Utopía*, escrita en latín —y publicada por vez primera en el año 1516—, dará su nombre a todo el género (*ou-topia* = No-lugar)²⁰. La primera parte del libro se dedica principalmente a la crítica de las relaciones sociales y religiosas en la Inglaterra de la época; así, la segunda esbozará una contraimagen positiva en la descripción de la isla legendaria de Utopía, de la que Moro recibirá información de su interlocutor Raphael Hythlodæus, gran viajero portugués y compañero de Amerigo Vespucci.

Estado y ciudad no son en Moro totalmente idénticos, lo que se diferencia del modelo de Filarete. La invención de Utopía se asienta inequívocamente en el Estado insular de Inglaterra, del cual más adelante Moro fue lord canciller. Ahora bien, con

21 Tommaso Campanella, *La città del sole*, ed. en latín e italiano por Germana Ernst, Milán, 2001; en alemán, por Heinisch, 2001, nota 20.

Amaurota, la ciudad de planta cuadrada, Hythlodæus ensalzará la metrópoli del Estado ideal con una intensa descripción. La forma de Amaurota representará al Estado, tan perfecto que se repetirá de forma exacta en las otras 53 ciudades de la isla. Con la ciudad ideal única, se describe también la esencia de todas las ciudades deseables; en su forma se supera de modo consecuente la variación del fenómeno «ciudad», tal y como la produjo la historia. «Hasta tal punto se parecen unas ciudades a otras, que el que conoce una, las conoce todas», le hará decir Moro sobre la isla al portugués.

Amaurota, fundada hacia 1760 por Utopos, conquistador de la isla, no es sólo una ciudad bella y trazada con mucho sentido en el plano; sino que disfruta además de un privilegiado abastecimiento de agua gracias a dos ríos, se halla fortificada de forma ejemplar, está urbanizada con calles funcionales y sus casas son de granito y ladrillo, no de madera, dispuestas en hileras que se encuentran entre las calles y los jardines. Esta descripción va a ser exhaustiva: reunirá un catálogo de cualidades con las que obligatoriamente ha de contar la ciudad ideal si quiere satisfacer su pretensión de ser receptora de una sociedad ideal y de sus instituciones.

Moro es también el primero que ha organizado seriamente la estructura política y económica de la ciudad ideal teniendo en mente la meta de la felicidad colectiva. Ése no era, de ningún modo, el caso en Filarete. Como ejemplo sencillo de modo de vida satisfecho, Moro nombra a los macarianos, vecinos de los utopianos, que llevan la felicidad ya en el nombre (en griego *makaroi* = los felices) y que por ello son el modelo para los utopianos. Lo que les distingue ante todo de sus antípodas, los acorianos, es su desinterés por cualquier tipo de expansión del capital nacional. Su tesoro estatal nunca deberá contener más de 1.000 guldens. Como modelo, serán además ensalzados porque en todas las épocas se sienten satisfechos con el territorio que en todo tiempo se definió como suyo. «Ninguna ciudad quiere expandir su región», se dice también en el propio informe sobre Utopía, con lo que se establecen la autolimitación y el estancamiento territorial como principios estructuradores de las utopías estatales modernas a largo plazo.

La sutileza y la elegancia literaria con las que Moro desarrolla su visión de un Estado ideal de forma tan impactante habrán de buscarse en vano en el resto de novelas de tema estatal que vengan a continuación. La obra procomunista *La ciudad del sol*, de Tommaso Campanella, aparecida en dos versiones, en 1602 y 1611²¹, se escribirá en un estilo seco parecido al del contrapro-

22 Johann Valentin Andreae, *Reipublicae christianopolitanae descriptio*, ed. en latín y alemán por Richard van Dülmen, Stuttgart, 1972; *Christianopolis*, edición alemana de Wolfgang Biesterfeld, Stuttgart, 1975.

yecto *Cristianópolis* de Johann Valentin Andreae, impreso por primera vez en 1619²². En ambos casos, la perspectiva descriptiva se apurará en exceso frente a la narrativa.

Campanella, monje dominico y rebelde político, redactó su novela en una prisión napolitana. Él hará nuevamente que sea un marino, en esta ocasión un genovés, el que dé cuenta de la ciudad ideal, a la que situará en la isla Taprobana (Ceilán). Justo al comienzo se describirá la apariencia física de aquella ciudad que proporciona la carcasa para el Estado rígidamente organizado y su régimen profanado de sacerdotes bajo el signo del sol. Lo mismo que *La Atlántida* de Platón, *La ciudad del sol* se ubicará sobre una colina. Mediante siete anillos de fortificación dispuestos concéntricamente, decorados con ciclos de imágenes didácticas, se hallará salvaguardada a la perfección tanto en lo militar como en lo ideológico; idea ésta que Campanella, en último término, derivará de los planetas y de sus órbitas. Esta justificación cósmica ganará tanto peso en la idea del Estado que Campanella dispondrá, hasta cierto punto, sus descripciones arquitectónicas a lo largo de los muros en vez de seguir de forma plástica la urbanización radial de la ciudad, de la periferia al centro. Uno tan sólo sabe que para ello habría que subir escaleras y atravesar puertas, pero no puede hacerse idea alguna de en qué forma puede captarse visualmente y escenificarse arquitectónicamente este *gradus ad parnassum*.

Comparada con la Sforzinda de Filarete —proyecto de ciudad ideal prototípica de un arquitecto— el lector sentirá que el camino a la ciudad se conforma mediante la superación de barreras, no mediante los desarrollos consecuentes de visión y movimiento. No cambiará nada que la edificación, a lo largo de los anillos de muros, se describa como una secuencia de palacios suntuosos que —de forma semejante a las casas de *Utopía* pero, en realidad, de forma opuesta a la representación de edificios palaciegos— se ensamblan, sin huecos en la construcción, en filas cerradas. Vista desde el punto de vista arquitectónico, *La città del sole* apenas merece el nombre de utopía. Allí donde ella se aleja de forma más espectacular de la experiencia de realidad, habrá todo un arsenal de sofisticados inventos mecánicos que introducirán en la literatura europea el tema de la conquista de la vida mediante la técnica. Coches genialmente contruidos y barcos movidos mediante máquinas, luz artificial y control del clima... Artulgios con los que Campanella entronca con las fantasías de su paisano Leonardo da Vinci y anticipa ya, en lo narrativo, el atractivo de las novelas de Julio Verne.

A continuación, a la visión herética de Campanella, el teólogo suabo Johann Valentin Andreae le contrapondrá de forma orde-

23 Para esta relación, Kruft, 1989, nota 1, pp. 79 y ss.

24 Alberto Durero, *Etliche underricht zu befestigung der Stedt, Schlosz, und flecten*, Nuremberg, 1527; ediciones facsimiles, 1969, 1971 y 1980. Fácilmente asequible la edición parcial en Alberto Durero, *Schriften und Briefe*, ed. Ernst Ullmann y Elvira Pradel, Leipzig, 1993, pp. 224 y ss.

25 Un rico material al respecto en el catálogo de la exposición «Klar und lichtvoll wie eine Regel». *Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 1990.

26 Francis Bacon, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed. Arthur Johnston, Oxford, 1974; en alemán, entre otros en Heinisch, 2001 (nota 20).

nada y sistemática su ciudad cristiana. Una avería alegórica —se trata del barco de la fantasía, que zozobra en la tormenta— hace que el narrador, en primera persona, encalle en la costa de la isla Capharsalma y que, junto con un simpático acompañante, explore su piadosa capital. Andreae pone ante los ojos la proverbial «Cristianópolis» en una perspectiva clara e incluso expresiva. A través de este acto de visualización será posible que, en cuanto a su planta y a su proyecto arquitectónico, la ciudad de ficción se apoye estrechamente en el plano de una ciudad que existía en la realidad: la ciudad de Freudenstadt en Baden-Württemberg, que se empezó a construir en 1599, a partir de los planos de Heinrich Schickhardt, y que como la ciudad narrada de Cristianópolis se pensó como asilo para los refugiados religiosos²³.

De forma semejante a Freudenstadt, Cristianópolis habrá de alzarse también sobre un plano cuadrado; la edificación se dispondrá en anillos concéntricos en torno a una plaza central. Andreae cuenta igualmente con edificios en hilera que han de absorber por completo a la casa individual. Más allá de la etapa intermedia de Freudenstadt, esta disposición de Cristianópolis se remonta en último término a 1527, a las lecciones sobre fortificación de Alberto Durero²⁴, que ofrecía un prototipo gráfico para cuatro ciudades planificadas de los siglos xvi y xvii²⁵. Al igual que el proyecto de Durero, justificado por lo funcional, contiene también el núcleo de una visión de la ciudad ideal; el asentamiento y la topografía social han de organizarse, en su opinión, estrictamente a partir de clases sociales y oficios; con una precisión que, en la realidad de las ciudades, no se alcanza jamás.

Gracias a su enlace poco orgánico de constitución republicana, religión luterana e ideología de la pobreza, Cristianópolis representa, más que un hito, un caso curioso en la historia de las utopías. El grado de sustanciación arquitectónica —toda función, todo cargo, toda institución recibe su propia construcción— es, en último término, un producto del excesivo celo catalogador y, de ningún modo, de la fantasía creativa. En Andreae, la inserción de descripciones de edificios llevará a la monotonía y al empobrecimiento narrativo más que a un embellecimiento oportuno del relato. En último término, las narraciones sobre la ciudad ideal se recibirán bien siempre que el nivel de descripciones sea conscientemente pequeño y, en caso de duda, respecto de la forma de la ciudad, mejor revelar poco que demasiado. *La nova Atlantis* de Francis Bacon, de 1627²⁶, contiene tan sólo dos descripciones de edificios, pero las dos son de un extraordinario atractivo. La novela es, después de la obra de

27 Louis-Sébastien Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fut jamais*, por vez primera en Amsterdam, 1770; en alemán, por Christian Felix Weiße, 1772; nueva edición de Felix Jaumann, Frankfurt, 1982.

28 Para la ciudad materializada de Chaux, por último, Anthony Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux*, Basilea, 2006.

Moro, el ejemplo clásico de una visión fragmentaria de la ciudad que renuncia a la redundancia y que precisamente gracias a sus «márgenes abiertos» gana en concisión y viveza.

Ledoux: Construcción y narración de la ciudad

El género de la novela utópica no terminó de ningún modo en la época de la Ilustración sino que, por el contrario, en ésta se genera una avalancha hasta entonces desconocida de publicaciones. La mayoría de ellas están hoy olvidadas. No obstante, la novela de Louis-Sébastien Mercier *El año 2440* ha podido conservar un cierto grado de notoriedad porque se encuentra en los comienzos de las utopías temporalizadas, transferidas al futuro²⁷. También un autor como Mercier necesita la fiable magnitud experiencial de la ciudad para poder describir su visión de una sociedad ideal de un modo plástico y creíble. Para él, no hay ninguna ciudad en ningún sitio que se adecue a su nueva concepción de la utopía. En su lugar, describe un París por completo nuevo, datado en el futuro, a mediados del siglo xxv, en el que los ideales políticos, morales y educativos de la Ilustración se han hecho realidad y que, en su forma urbanística, es un manifiesto único del progreso.

Tan sólo unos años más tarde, el arquitecto francés Claude-Nicolas Ledoux tomará otro camino, no menos fascinante, para vincular el diseño urbano tangible y la narración visionaria de un modo nuevo. Construirá para el rey Luis XV, entre 1775 y 1779, en los bosques del Franco Condado, la Saline de Chaux; desde el punto de vista de la historia de la edificación es ante todo una obra maestra de la temprana arquitectura industrial, aun cuando la edificación ya en esta primera versión realizada lleva dentro de sí el germen de una edificación urbana completa²⁸. Edificios dedicados a la producción, alojamientos para los trabajadores, para los funcionarios y para el director, locales para la administración y una imponente puerta monumental se añaden de un modo natural al plano semicircular. Por muy importante que fuera esta composición por su novedad, ni siquiera el arquitecto previó, al comienzo de su trabajo, que a partir de ella comenzaría de *facto* una carrera por diseñar la ciudad ideal de la Ilustración.

Sin embargo, fue el propio Ledoux quien, de un modo espectacular, puso en funcionamiento la reinterpretación de la Saline como ciudad ideal. Esto ocurrió en los años de la Revolución, a partir de 1789, que lo elevó, de la noche a la mañana, a su respetable posición como arquitecto de más éxito de la monarquía saliente. El encarcelamiento que hubo de cumplir como *profiteur*

29 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, tomo I, París, 1804, tomo 2, 1847; reimpresión íntegra, Nördlingen, 1981-1984; Michel Gallet (ed.), *Architecture de Ledoux: inédits pour un tome III. Architecture pratique*, París, 1991.

30 Así lo plantean sobre todo Krufft, 1989 (nota 1; pp. 112-126), y Johannes Langner, «Chaux – Die Regel der Natur», en «*Klar und lichtvoll wie eine Regel*», 1990, nota 25, pp. 159-168.

31 La relación de Ledoux con la tradición de la *ekfrasis* arquitectónica, la tematizará Paul V. Turner, «Claude-Nicolas Ledoux and the Hypnerotomachya Poliphili», en *Word and Image*, 14, (1998), pp. 203-214.

del *Ancien Régime* lo aprovechó para la preparación del primer volumen de la gran publicación de su obra, que finalmente vio la luz en 1804²⁹ y que mostraba en espléndidas láminas un Chaux completamente transformado: duplicado en una figura centrada sobre un plano ovalado, inserto en un reino ideal natural y ajardinado, completado por numerosos edificios que, en su mayor parte, tenían una función y una forma fantástica. Después de Campanella, Ledoux será el segundo autor que proyecte precisamente en la cárcel la visión de la libertad de una ciudad ideal. Él sabrá también reavivar el repertorio de Campanella cuando explique la propia figura de su ciudad orientada al ideal geométrico de la elipse como una imagen visible de la órbita solar. Con ello, la forma de la ciudad se vuelve hacia una relación apologética y que clama por la autoridad de las fuerzas elementales de la naturaleza que en la Ilustración han asumido la sucesión del antiguo dios creador.

A partir de los conocimientos actuales, lo que Ledoux se inventó por completo fue su afirmación de que la versión publicada de la ciudad representase el plan original para Chaux, que en la Saline tan sólo habría alcanzado una realización fragmentaria. En realidad, lo que hizo fue exactamente lo contrario: en su primer paso construyó el núcleo funcional y, posteriormente, se imaginó todo el aparato de la ciudad ideal³⁰. El hecho de que la manipulación de Ledoux pueda resultar en efecto tan creíble sobre el papel, no se debe sólo a las magistrales ilustraciones sobre las que descansa en esencia la historia literalmente legendaria de la recepción del libro en el siglo xx. Al contrario: será de nuevo el texto narrativo, en el que también confía Ledoux, el que contribuirá a la utopía de una ciudad ideal en cuanto a forma y resultado. El comienzo de este relato se titula *Un voyageur [Un viajero]*. Ahora bien, el viaje ficticio a Chaux será algo más que la mera repetición tópica de una situación de encuadre conocida³¹. Más aún, Ledoux se deslizará como un viajero con coche de caballos pasando por la forma refinada de la perspectiva del diseñador del plano hasta la del espectador y el observador. Él cambiará premeditadamente los papeles para no tener que explicar de forma sistemática la ciudad, como habría de hacer un arquitecto, sino para poder describirla de forma gradual, como haría un visitante; una treta literaria que ya hemos conocido de forma parecida en el Papa Pío en sus comentarios sobre Pienza.

«Anocheció y llegó la mañana: primer día»... Éste es el tono con el que Ledoux compone su relato, cargado de énfasis y de pseudosagrada majestuosidad. El tiempo y el espacio se mueren en él por sus fueros como instancias directoras de la percepción,

32 Michael Mainzer, *Der französische Revolutionskalender (1792-1805): Planung, Durchführung und Scheitern einer politischen Zeitrechnung*, Munich, 1992.

mucho más claramente que en el relato clásico de la ciudad ideal. Diez días (lo que bajo el dictado del cálculo del tiempo revolucionario es exactamente una semana)³² durará el viaje que, en la descripción de Ledoux, se lee más como un relato secularizado de la creación. El primer día pasará con el planeamiento del viaje; el segundo le deparará al viajero el encuentro con un puente flotante sobre el riachuelo Loue, cercano a Chaux, y después con la casa de los inspectores del río (ambos edificios no existirán en realidad); seguirá el encuentro con algunos carpinteros que le darán explicaciones sobre el trazado de tuberías (realmente existente), de 17 kilómetros de largo, desde la fuente de agua salada a los lugares de su procesamiento en Chaux. Ficción y realidad se unirán aquí formando una trama tan compacta que ya no permitirá diferenciar los grados de realidad.

Día tras día, el viajero se irá acercando, de este modo, desde la naturaleza de los alrededores hacia la ciudad planificada y edificada, cuyas instalaciones conocerá, e irrumpirá, al final del relato, en el área utópica de lo que no sólo está sin edificar sino que es arquitectónicamente impensable, por ejemplo, la visión del cementerio de Chaux, que se le muestra en principio al espectador como un edificio esférico, pero que luego, al mirar al espacio interior, se revela como una pura imagen de los planetas que orbitan en torno al Sol.

La ciudad ideal ha sido siempre el lugar para integrar las expectativas individuales de felicidad en programas de bienestar general, cuando no para hacer que aquéllas se identifiquen por completo con estos. Sin embargo, Ledoux será el primero (y ése será su punto de distinción, tras una larga serie de predecesores) en convertirse en un autor de esos que logran no sólo hablar continuamente de forma asertiva sobre la felicidad de los ciudadanos, sino de realizar de *facto* una narración al respecto: precisamente en los encuentros que mantenía una y otra vez con habitantes de la ciudad de toda condición. Tan sólo será de este modo como cobre auténtica plasticidad, así como la amplia visión social que se oculta detrás del proyecto de Ledoux. De nuevo quedará claro aquí que la narración no es un ingrediente meramente convencional de las exposiciones que tantos autores han ofrecido de las ciudades ideales. En toda la diferencia en cuanto a densidad narrativa y en cuanto a intensidad, en todas las limitaciones a las que se han sometido narración, descripción e imagen, en la tradición de la ciudad ideal, siempre quedará el gesto de la narración del que la ciudad ideal tiene una necesidad imperiosa si quiere poder desplegar su propia fuerza de sugestión.

UTOPIA E IDEAL EN LA UTOPIA URBANA Y LA CIUDAD IDEAL

INGRID KRAU

¹ Para un resumen cronológico de la cadena casi ininterrumpida de la imaginación utópica en literatura y arquitectura, véase Ingrid Krau y Jochen Witthinrich (eds.), *Imagination der Stadt – vom literarischen zur architektonischen Entwurf. Ein Werkstättbericht*, Munich, 2006.

Las utopías aparecen en la literatura ligadas una y otra vez a representaciones de la ciudad edificada. Esto suscita la cuestión de hasta qué punto se conocían arquitectura y literatura y hasta qué punto se referían la una a la otra. Tal cuestión se avivará si se tiene en cuenta que la aparición de los tratados de arquitectura y de los planos de ciudades ideales, entre aproximadamente 1430 y 1490, se adelantó al surgimiento de las utopías literarias, que se produce aproximadamente entre 1500 y 1530¹. No hay que olvidar que también en las utopías literarias las ciudades ideales se describían como trazadas de forma geométrica, como regulares y, a menudo, como organizadas a partir de un punto medio.

Aun cuando el pensamiento utópico impregne la práctica totalidad del espacio cultural europeo-occidental, sí que podrán constatarse ciertas opciones de especialización espacio-temporales: en la época de la Reforma aparecerá un foco alemán de utopías literarias; en el siglo XVII destacará un núcleo inglés, seguido de uno francés, que abarcará el lapso de tiempo que va desde aproximadamente 1650 hasta la Revolución Francesa.

Hasta más o menos 1630, las utopías literarias se redactarán casi siempre en latín y traspasarán rápidamente las fronteras de los espacios lingüísticos. Después, estos se convertirán en espacios prioritarios de la comunicación; no obstante, las utopías seguirán siendo en adelante un tema europeo a través de las

2 Tomás Moro, *Utopia*, traducción de la *editio princeps* latina por Gerhard Ritter, 1922, Stuttgart, 2001.

3 Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon*, 2ª reimpre-
sión, Graz, 1996, tomo 34, col. 1828.

traducciones, la imprenta y la correspondencia. En la arquitectura, en los siglos xv y xvi, se formará un «campo gravitatorio» de representaciones urbanas ideales en Italia que, ya en el siglo xvii, irradiará en especial al espacio francés y alemán. El pensamiento en proyectos urbanos y en arquitecturas ideales se desarrollará desde finales del Renacimiento hasta convertirse en una disciplina particular, llena de vida, que pronto tomará rasgos autorreferenciales y que ya no buscará guardar relación con las utopías literarias.

Este producto se ubicará en el campo gravitatorio de la literatura y la arquitectura, en un período que se extiende por el siglo xvi y la primera mitad del siglo xvii, y que se verá precedido por gran número de tratados arquitectónicos en el siglo xv. Es de sobra conocido que esto se originó como consecuencia de la vuelta a la Antigüedad, que también para nosotros será un punto de partida esencial.

Sobre los conceptos de «utopía» y «tratado»

La utopía se convirtió en concepto por la extraordinaria difusión del escrito *Utopía* de Tomás Moro, redactado en 1515-1516 e impreso por vez primera en 1516, «un librito dorado y verdadero sobre la mejor constitución de un Estado y sobre la nueva isla Utopía», tal y como se dice en la traducción alemana² del texto redactado en latín. Ella dará un amplio espacio para la imaginación de otras formas de vida humana en común, consideradas por lo general como mejores que las existentes, estableciendo un juego mental para hacer que este mundo inexistente parezca tan creíble que los seres humanos intenten, una y otra vez, hacerlo realidad.

Bajo el estímulo de la *Utopía* de Tomás Moro, vendrán a continuación un gran número de utopías literarias semejantes, lo que llevó a la creación de un género literario propio, la «utopía clásica», caracterizada por unos rasgos inequívocos. El diccionario universal de Zedler, de 1742, explica la utopía como «tierra imaginaria y moral»³, es decir, como una tierra a imaginar más allá de la realidad humana. Describirá una sociedad modélica que servirá de base para un riguroso orden universal cuya finalidad será la de una vida en común armónica y tranquila, en un plano de perfección que ya no puede mejorarse más; un Estado ideal, estático y sin historia. La utopía clásica surgirá como contrarrepresentación mundana, basada en la razón, de la redención cristiana mediante la gracia de Dios, que se reservaba al más allá. Se confiará en la «autorredención» del ser humano

4 Para la definición, véase Ferdinand Sebibt, *Utopica*, Munich, 2001, pp. 254-267 y Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, 1980, pp. 33 y ss.

5 Anselm Neusüß, *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen*, Frankfurt / Nueva York, 1986, pp. 23-33, 59-80.

6 Véase Krau y Witthinrich, 2006, nota 1.

7 Ingrid Krau, «Das Gemeinwesen Stadt», en Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung (ed.), *Was die Stadt im innersten zusammenhält*, almanaque 2005-2006, Berlin, 2006, pp. 201-206.

partiendo de su «perfectibilidad» y en la posibilidad de darle otra forma al mundo. La sociedad utópica será por tanto el resultado de la oposición a la sociedad existente, frente a la que la utopía pone un espejo. Se trata de un contramundo de límites estrechos, de una comunidad orientada hacia su interior, que tan sólo conoce unas pocas relaciones exteriores. Una constitución regulará la vida en común según las ideas del momento, la mayoría de las veces en orden jerárquico con propiedad pública, reducción del consumo a lo necesario para la vida, reparto planificado de los bienes e igualdad para todos en lo referente al trabajo obligatorio, con la consecuencia de un trabajo razonable para el individuo. La amplia formación de todos persigue sobre todo el objetivo de asegurar una vida en común ideal perpetua frente a la naturaleza humana, a la que se considera imperfecta⁴.

La comprensión y el concepto de la utopía darán lugar, en los siglos XIX y XX, a un amplio diálogo que ocupará una posición central en los estudios de filosofía, historia y literatura; evidentemente, en una postura de rechazo cada vez mayor de la negativa experiencia de los órdenes sociales totalitarios que llevaban a su extremo el recurso de la utopía⁵. A la vez, se desatenderá la otra parte de ésta, su verdadera potencia utópica, a saber, la voluntad de dar forma al futuro, que se expresa en el imaginar, así como también la capacidad utópica de las estructuras espaciales y constructivas. La importancia de éstas para lo utópico se constataba en un trabajo de un año con estudiantes, mientras que las utopías literarias surgían en dibujos y modelos, en el sentido de interpretación en esbozo – ellos se han convertido en parte integrante de la exposición vinculada a esta publicación⁶.

El concepto utopía, lugar-ninguna parte, contiene –y ello resulta aquí crucial– la dimensión del *topos*, es decir, del lugar. Moro no se limita a asentar su comunidad mejor en un lugar manifiestamente ficticio sino que lo hace en un lugar imaginable. El lugar, el territorio concebible, es verdaderamente la condición básica de la vida en común ideal. La comunidad con capacidad de actuación y de tamaño limitado se hará manifiesta como ente comunitario tan sólo sobre un territorio⁷.

Estrechamente ligada a la importancia del lugar, se encuentra la trascendencia de la forma arquitectónica de tal lugar, que hasta bien entrado el siglo XVIII será, por lo general, una ciudad delimitada con claridad. No pocas utopías describen con detalle la forma arquitectónica ideal de la mejor vida en común y, a decir verdad, lo hacen tanto en su utilidad práctica como en su significado simbólico para el ente comunitario al que se aspira. Las explicaciones que vienen a continuación están re-

8 Para el significado de los números en la forma del cosmos, véase Platón, *Der Staat*, Stuttgart, 1973, pp. 293 y ss. y *Timaios*, pp. 54 y s., en Platón, *Sämtliche Werke*, tomo 4, Reinbek, 1994; para las proporciones numéricas y la geometría: *Der Staat*, p. 242 y *Timaios*, pp. 55-62; relacionado con el orden espacial y el plano urbano: *Nomoi*, *ibidem*, 1994, pp. 305 y ss. y 333. El mediador del significado de la numerología para la construcción es Vitruvio. Véase Vitruvio, *De Architectura Libri Decem. Zehn Bücher über die Architektur*, ed. y trad. Curt Fensterbusch, Darmstadt, 1996.

9 Ya explicado como fenómeno europeo en 1953 por la historiadora Edith Ennen. Edith Ennen, *Frühgeschichte der Europäischen Stadt*, Bonn, 1953; para el orden interno del ente comunitario urbano en la Edad Media tardía y en la modernidad temprana, véase Peter Blickle (ed.), *Theorien kommunaler Ordnung in Europa*, Munich, 1996. (*Schriften des Historischen Kollegs München. Kolloquien*, 36).

10 Representado en las *Nomoi*; aquí en su último escrito, Platón resume lo que había desarrollado ya en la *Politeia*, en el *Timeo* y en *Critias*.

lacionadas con aquellas utopías realizadas por escrito en las que la imagen fenoménica de la ciudad se describirá hasta en sus tipos de edificios.

Hay que aclarar también el concepto de «tratado» que, en la discusión sobre arquitectura, vuelve una y otra vez. Este término denomina los preceptos de la edificación, puestos por escrito, que se remontan a los sistemas de reglas tradicionales de la Antigüedad. Ellos constituyen un género propio dentro de la teoría de la arquitectura, que define la construcción occidental desde mediados del siglo xv hasta finales del siglo xix. Su fundamento se halla en la Antigüedad griega, que entendía la edificación como algo ligado al universo cosmológico, de cuyas relaciones numéricas se derivaban las medidas en Astronomía, Música y Arquitectura, y que buscaba también definir la forma constructiva adecuada e ideal de la comunidad humana⁸.

La utopía urbana literaria

Hasta la época de la Ilustración, casi todas las utopías literarias clásicas serán comunidades urbanas. Esto es consecuencia del peso que ejercieron las ideas de Platón, acerca del Estado urbano ideal, sobre las utopías occidentales; en la importancia abrumadora de la Jerusalén celeste como lugar de vida mejor; en la amplia extensión de las formas de vida urbanas en comunidades políticamente independientes, desde el enorme número de ciudades de nueva fundación en la Alta Edad Media y en la Edad Media Central⁹; y en la consideración que gozaron las repúblicas urbanas del norte de Italia en la Edad Media tardía y en el Renacimiento temprano.

No obstante, se volverá una y otra vez a Platón, quien se dedica de forma amplia a la ciudad como ente comunitario único cuya constitución en un futuro deseable examina a fondo, dándole una forma ideal (en la secuencia temporal de la aparición de sus escritos, *La República*, *Timeo*, *Critias* y *Leyes*). A causa de su disgusto por las ventajas que obtenía la oligarquía degenerada de los treinta tiranos en Atenas en razón de sus cargos y de su preocupación porque esa usurpación del poder pudiera llevar al declive de Atenas; el orden social interesado en la perdurabilidad y la forma estatal justa se convertirán en los temas que retome una y otra vez. Con este primer ejemplo, se muestra ya que el pensamiento filosófico, el arte de la narración y los intereses políticos pueden ser una sola cosa; más aún, que a la comunidad ideal le pertenece una estructura arquitectónica urbana con plasmación constructiva¹⁰. Y para Platón, la imagen como copia (*Abbild*) del

11 Seibt, 2001 (nota 4; pp. 21-24).

12 *Ibidem*, pp. 31-34 y ss.

13 Platón, *Nomoi* (nota 8; pp. 305 y s.).

14 Según Platón, la división en doce partes se efectúa a partir del número de los meses, que se vincula al «giro del universo» y al número de tribus. 5040 es el número adecuado de ciudadanos, al igual que de propietarios, de una polis, que permite subdividir a ésta, en época de paz, para la guerra y para todas las transacciones y asociaciones comerciales, pues se puede dividir por cualquier número entero por debajo de diez, dando como resultado un número entero. Platón, *Nomoi* (nota 8; pp. 296, 305 y 333).

pensamiento pertenecerá, lógicamente, al pensamiento y, por lo tanto, la imagen (*Bild*) de la ciudad (descrita con palabras), a la idea político-estatal.

La representación de la comunidad ideal como ciudad y el precepto de la viveza plástica comenzaron una nueva vida con la recepción de los escritos antiguos entre 1270 y 1400 y sentaron las bases del siguiente giro hacia una configuración racional de la futura vida en común. Para los sabios del siglo xv resultaba por ello evidente el darles a sus intereses filosófico-estatales la mejor forma literaria posible y, a su vez, la forma arquitectónica ideal, un lugar y un orden territorial.

Las representaciones literarias de la utopía propias del Renacimiento, no obstante, se hallan enraizadas en la experiencia inmediata de la animada vida monacal en comunidad, de origen medieval, que desde hacía siglos cultivaba formas ideales de la vida en común, en un lugar firmemente delimitado y aislado, con un reglamento estricto, una comunidad de bienes y una renuncia a la individualidad (es decir, con atributos de pensamiento utópico) a la que pertenecía también la forma arquitectónica adecuada en cuanto a uso, configuración artística y forma simbólica. No es casual que dos utopías precursoras de las de Moro, datadas en el siglo xii, procedan del cisterciense, luego abad floriacense, Joaquín de Fiore y del cisterciense Alain de Lille¹¹.

Joaquín de Fiore diseñó su lugar ideal como una localidad con forma de cruz, llena de simbolismo (*civitas*), con predela (*suburbium*) y zócalo (*vici* como aldeas que lo rodean); un modelo espacial territorialmente delimitado¹². Y no hay que olvidar que también Moro y Tommaso Campanella pasaron años en el monasterio.

Las raíces de la pretensión de la utopía clásica de planificar la vida al completo, con un sistema de ordenamiento territorial ideal, de ciudad ideal y de tipos de edificios ideales, se encuentran en Platón: el legislador divide «la ciudad misma y el territorio entero» en doce partes y, de igual modo, a los ciudadanos. «Ahora bien, cada uno poseerá dos viviendas, la una cerca del centro; la otra, sin embargo, en la periferia. Y con ello el asentamiento tendría un final»¹³. Dado que para él no hay nada que discutir, no se tratará de otra cosa que de la división radial en doce partes de una superficie circular en torno al santuario como punto central, y de que cada una de las 5.040 casas¹⁴ recibirá un lote de terreno bueno y uno de terreno malo, «tendrá parte tanto en la cercanía como en la lejanía», y el reparto se llevará a cabo mediante una diferenciación en lotes, carente de intencionalidad —cosmológicamente irrefutable pero pensada

15 *Ibidem*, pp. 306 y s.

16 Véase, al respecto, Krau y Witthinrich, 2006 (nota 1).

17 Platón, *Critias*, nota 8, p. 125.

18 Platón, *Nomoi*, nota 8, pp. 304, 306 y 342 y ss.

también desde el punto de vista económico agrario, socioestructural y comunista en cuanto al reparto—. Este ordenamiento estará determinado, tal y como ya se ha recalcado, por las relaciones numéricas ideales y, en último término, universales. De este modo, también la ciudad habrá de estar en el centro de la región; según Platón, lo más posible. Lo cierto es que en el reparto del terreno funcionará también «que aquél que propone el modelo [...] no omitirá nada de lo que sea más bello y más verdadero». Ahora bien, Platón añadirá de inmediato que si esto no fuera practicable, entonces el interesado debería considerar junto con el legislador «qué es lo que resulta más beneficioso de lo dicho», en tanto que el orden divino de los números no parezca viable frente a la persona, por razones diversas, aún carente de juicio¹⁵. ¿No llega aquí Platón, en su obra tardía, ya hasta los límites de sus axiomas referentes a la omnipotencia de los números y a los efectos positivos del rígido esquema geométrico urbano en la convivencia humana? En tal caso, el esbozo estudiantil de Rupert Reiser de una Atlántida ideal sería una hipótesis aceptable, pues se tomó en serio las premisas geométricas de Platón y llegó a la conclusión de que de ellas resultaría una construcción habitable¹⁶. Sin embargo, la geometría data de los antiguos tiempos del estado ideal y echará a perder la estirpe de la Atlántida con la pérdida de sus virtudes originales en el «goce absoluto de las ventajas de la injusticia y la perfección del poder» de sus habitantes¹⁷.

Las premisas urbanísticas de Platón aparecerán como adecuadas a la bendición de los dioses en un sentido utilitario. Los templos habrán de situarse en un emplazamiento elevado, «en razón de la seguridad y la limpieza», y porque son de una «elevada sacralidad». En esas alturas, ubicará también la jurisdicción de los tribunales. Las viviendas han de construirse con la misma forma, alineadamente y yuxtapuestas; con ello, «la ciudad aparecerá como una vivienda». Esto también en el sentido de la defensa, pues la hilera de casas sustituye prácticamente a las murallas y, mediante la necesaria vigilancia, aumentará la unidad y la voluntad de defensa de sus ciudadanos, mientras que un muro defensivo generaría un «espíritu blandengue» «que no plantaría cara al enemigo». La requerida «igualdad en la forma de las viviendas» se corresponde con las premisas de «moderada posesión de dinero» y de «pasarse sin oro ni otras muchas cosas». Esto y el «vivir-por-completo-en-círculo» sería razonable porque el legislador, tal y como él dictaba, «casi se expresaba en imágenes oníricas o modelaba ciudad y ciudadanos como si fueran de cera»¹⁸. El espacio del futuro se enraizará manifiestamente en lo mítico.

19 Ludwig Stockinger, «Aspekte und Probleme der neueren Utopie-diskussion in der deutschen Literaturwissenschaft», en Wilhelm Volkamp (ed.), *Utopieforschung*, Stuttgart, 1985, tomo 1, p. 124.

20 Para las fuentes de las que se valía Alberti, véase P. Hoffmann, *Studien zu L. B. Albertis zehn Büchern De re aedificatoria*, Frankfurt, 1883.

21 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, trad. Max Theurer, Darmstadt, 1991, pp. XXX-XXXVI.

22 *Ibidem*, pp. 180 y 183.

Las proyecciones de Platón son obras de arte literarias que pueden leerse con placer, en buena medida, porque son literatura ligada a fantasías arquitectónicas. La poesía del lenguaje y de las imágenes dio lugar a que Platón, a través de los siglos, siguiera siendo la medida de todas las utopías. Moro recogió no sólo los contenidos sino también el desafío literario y, por medio del lenguaje y de la iconografía de su tiempo, estableció nuevas escalas.

El crítico literario Hans Joachim Mähl saca la conclusión «de que lo ideal [...] siempre es, a la vez, el ideal en el sentido de una representación utópica formada y hecha presente», y de que «ese hacer presente en imágenes un ideal antes inexistente o un ideal que temporalmente ya no existe o todavía no existe» sería la aportación «que la historia de la literatura efectuaría para el desarrollo del pensamiento utópico»¹⁹. Aquí quedará el crítico literario para completar lo que falte: los tratados, las representaciones de ciudades planificadas y las construcciones ideales de los arquitectos han ayudado, como puede verse, a su nacimiento. Esto funcionará de un modo muy especial para el siglo xv, en el que los maestros de obras y los teóricos de la arquitectura redescubrirán y seguirán desarrollando las representaciones arquitectónicas ideales de la Antigüedad y, con ello, tomarán la delantera al pensamiento de la ciudad ideal de la literatura.

Puntos de contacto entre la arquitectura urbana ideal y las utopías urbanas literarias, desde el siglo xv hasta comienzos del siglo xvii.

En un principio, Leon Battista Alberti aparecerá como la figura clave que reúne en una sola persona al filósofo escritor y al arquitecto. Siguiendo los preceptos del Humanismo, disfrutará de una extensa formación y tendrá acceso, en Roma y en Florencia, a las más amplias bibliotecas de la época²⁰. En su tratado sobre arquitectura *De re aedificatoria*²¹ se referirá a las ideas de Platón sobre el ente comunitario ideal, a su orden estructural y constructivo, así como a sus requerimientos sobre la moderación para mantener a la comunidad libre de envidia. Ahora bien, este autor apuntará más allá de los filósofos; Alberti concebirá como consumado el Estado ideal sólo cuando éste se conciba también como arquitectura ideal para el ente comunitario considerado como un todo. De este modo, no se limitará a esbozar una doctrina arquitectónica sino el «ideal de una ciudad». Ésta debería estar tan conseguida «que tan sólo podrá empeorarse» y «que aquí los habitantes llevarán una vida pacífica, tan despreocupada y libre de desasosiego como sea posible»²². Para ello, en el cuarto li-

23 Hermann Bauer, *Kunst und Utopie*, Berlín, 1965, pp. 45 y s. y Choay, nota 4, pp. 118 y ss.

24 *Ibidem*, pp. 61 y 62.

25 Françoise Choay, «De re aedificatoria als Metapher einer Disziplin», en Kurt W. Forster y Hubert Locher (ed.), *Theorie der Praxis*, Berlín, 1999, pp. 217-231.

26 Bauer, 1965, nota 23, pp. 94 y ss.

bro, bajo el epígrafe «Los edificios se construyen para las personas [...]», él argumentará —como diríamos hoy en día— casi «como los científicos sociales». Después de mencionar de qué modo distribuyen los escritores antiguos a los habitantes de una ciudad en clases inalterables, responderá a su vez a la diversidad de los seres humanos con una clasificación según 1. sabiduría, entendimiento, inteligencia, 2. ejercitación y experiencia, 3. habilidad, es decir, según capacidades que se unen a su estatus. De ahí, deducirá las pretensiones que han de satisfacer la tipología de los edificios y desarrollará una arquitectura del ente comunitario ciudad.

Construir «para las personas» implica para él «necessitas» (necesidad), «commoditas» (uso) y «voluptas» (placer). El uso incluye también «cupiditas» (deseo). «Venustas», la belleza, la meta suprema de la construcción, resultará, por un lado, de la tríada que une los tres axiomas en uno de mayor importancia; por otro lado, se tratará de «una forma de sintonía y un acorde de las partes en un todo», es decir, una cualidad material que surge de «número, relación y ordenamiento». Las personas, diferentes unas de otras, son para Alberti el fundamento para configurar el edificio como portador de diferencia pero para concebir su existencia como un ente comunitario y, al mismo tiempo, la forma de la ciudad como un todo²³. En lugar de la declamatoria pretensión de Vitruvio de que la belleza le serviría al ser humano porque las medidas se derivarían del él, aparecerá aquí la unidad del ideal constructivo y social. Hermann Bauer saca la conclusión de que *De re aedificatoria* representaría una utopía y su arquitectura se convertiría en un «arte utópico»²⁴. Françoise Choay plantea la tesis de que Alberti ensambla los conceptos latinos *res* y *aedificator* como metáforas de la construcción y creación del sistema político y éste sería el verdadero tema de *De re aedificatoria*²⁵. Con ello, Alberti se distinguirá en lo fundamental del pensamiento de los *tractatisti* posteriores, que en sus planos de ciudades ideales se replegarán hacia los aspectos de la geometría y de la forma pura. En consecuencia, la mayoría de los proyectos de ciudades ideales de los siglos XVI y XVII ya no pueden entenderse como proyectos utópicos. Hay que pensar que Tomás Moro adquirió²⁶ sus conocimientos de teoría de la arquitectura italiana gracias a Erasmo de Rotterdam y que también leyó el tratado de Alberti, que se hallaba publicado desde 1485. Por ello, la idea de «necessitas» y «commoditas» de Moro se halla próxima a la de Alberti, e incluso la de «voluptas» no es del todo extraña a sus utopías. Moro, de modo diferente a Alberti, no considera la belleza de los edificios como uno de los placeres con sentido,

27 Morus, 2001, nota 2, p. 71.

28 Seibt, 2001, nota 4, pp. 70 y ss.

29 Hergot distribuyó su manifiesto viajando en la clandestinidad y fue encarcelado y decapitado en Leipzig en 1527. Hans Hergot, *Von der neuen Wandlung (eines christlichen Lebens)*, en A. Götze y L. E. Schmitt, *Aus dem sozialen und politischen Kampf*, Halle, 1953, pp. 53-64.

30 Blicke, 1996, nota 9.

pues, aunque le dedique muchas páginas al placer y a la felicidad del individuo, él seguirá siendo ascético. Sus viviendas se describirán tan sólo como funcionales y sólidas, hasta en la elección de los materiales de construcción, y se retocarán meticulosamente; «ocurre también que sus edificios, con muy poco despliegue de trabajo, se mantienen en buen estado durante un tiempo extraordinariamente largo y los obreros de la construcción apenas tienen nada que hacer, más que de vez en cuando»²⁷. Alberti también se dedicará al problema de la conservación duradera de los edificios y de la previsión de daños. Los «templos extraordinariamente bellos» quedan en Moro a media luz para no distraer la atención de la oración, pues se da por supuesta una idea absolutamente racional de la arquitectura. De forma diferente a Alberti, que se subordina a la riqueza privada y a la desigualdad —hasta llegar a la consecuencia de controlar levantamientos internos en barrios relativamente cerrados—, en Moro la propiedad pública y la conducta virtuosa garantizan la seguridad interna, libre de preocupaciones. El ordenamiento y la configuración de las utopías del territorio y de sus ciudades nos parecen inspirados en medida aún mayor por los escritores griegos y, en especial, por Platón, con el que Moro busca de cuando en cuando un diálogo no exento de un humor pícaro. Leer a Platón es también uno de los más grandes placeres de los utopianos.

Mientras Moro y los posteriores utopistas sostienen un discurso literario entre almas gemelas sobre el lugar y el tiempo, en Bohemia y en Alemania surgirán otro de los puntos fuertes del pensamiento utópico, sostenido por la voluntad de un cuestionamiento radical tanto de las autoridades eclesiásticas como de las mundanas, por parte de los campesinos y artesanos que quieren adoptar las ilusiones utópicas que se han vuelto populares²⁸. Aquí habría de ubicarse el manifiesto político *De la nueva transformación de una vida cristiana*, del impresor nurembergués Hans Hergot, de 1527²⁹. En él se planteará, tras la guerra perdida de los campesinos, en un alemán impresionante, que el mundo mejor está asegurado. La esperanza de salvación cristiana se une a las soluciones utópicas clásicas, desde el «beneficio común», invocado una y otra vez, hasta la descripción de las construcciones para que se tenga presente en lo posible de forma manifiesta. Sin embargo, existen diferencias respecto de la utopía clásica. Desde la Baja Edad Media, en especial en las persistentes luchas de las congregaciones parroquiales en Alemania por instaurar su autonomía como entes comunitarios eclesiales en el nivel más bajo de la jerarquía eclesial³⁰, ésta se convertirá aquí en la solución que promete la salvación. Hergot le adjudicará

31 Alberto Durero, *Etliche underricht zu befestigung der Stett, Schloß und Flecken*, ed. Alvin Jaeggli, Dietikon, 1971.

32 Johann Valentin Andreae, *Christianopolis. Utopie eines christlichen Staates aus dem Jahre 1619*, trad. Ingeborg Pape, Leipzig, 1977; Tommaso Campanella, *Sonnenstaat*, en *Der Utopische Staat*, ed. y trad. Klaus J. Heinisch, Reinbek, 1986, 1960, pp. 111-169.

33 Hanno-Walter Kruft, *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert*, Munich, 1989; Seibt, 2001, nota 4, pp. 120-133, 294.

todo el poder a la congregación como «sustento de la Iglesia» para asegurar los beneficios comunes. Las «utopías intelectuales» no contemplan ese planteamiento. En las ciudades se economizarán esfuerzos y se será frugal en la vida y en la construcción; los monasterios no se echarán abajo sino que se utilizarán como hospitales y como casas en las que se cuiden todas las necesidades corporales. Se construirán nuevas iglesias, nuevos edificios en los que almacenar las cosechas y una escuela superior en la que se enseñará griego, latín y hebreo para poder leer la Biblia de forma autónoma. Estos modelos, al igual que otros, muestran que las representaciones de la ordenación espacial del terreno y de la imagen fenoménica de la ciudad calaron entre los círculos interesados de los escasos estratos formados de la época. En Nuremberg, aparecerá en 1527, asimismo, el escrito sobre fortificaciones de Alberto Durero, *Algunas enseñanzas sobre la fortificación de la ciudad, el castillo y las villas*, que se ocupa igualmente de la edificación de viviendas ideales³¹. El interés es, en este caso, completamente diferente. Durero tiene aquí la intención de ayudar al emperador contra los ataques de los turcos con unas fortificaciones ideales. Dado que éstas habrán de sostener una defensa de larga duración, deberán contener de un modo ideal todo aquello con lo que cuenta una ciudad. Por ello, el proyecto de Durero tendrá también aspectos utópicos. Aunque Durero y Hergot se encuentran en la misma ciudad, en la misma época y pensando sobre el mismo tema, no cabe imaginarse ningún intercambio de ideas directo entre ellos; mundos y campos los separan. Las raíces culturales comunes de su imaginación urbana se apoyan sobre los lazos precedentes de arquitectura y literatura y su subsiguiente popularización.

Las relaciones entre arquitectura y literatura pueden adivinarse en el caso de Durero, lo mismo que en los casos de Johann Valentin Andreae, superintendente general, matemático, coleccionista de arte y autor de *Cristianópolis* (1619); de Tommaso Campanella, antiguo monje dominico, quien, en la cárcel, redactó *La ciudad del sol* (1602, 1623)³²; y de los arquitectos Heinrich Schickhardt y Girolamo Cataneo³³. Las utopías literarias y las representaciones urbanas de la arquitectura se enriquecen, como muestran estos ejemplos, más allá de las fronteras de los países y las disciplinas.

La imagen de la ciudad construida y el lugar que se graba profundamente en la memoria pertenecen de forma irrenunciable a la utopía literaria. Allí se revelará en último término el significado profundo que le corresponde aún al lugar frente a la imagen en la capacidad humana para recordar; «las imágenes

34 Autor romano anónimo, citado a partir de Volkmann en Bauer, 1965, nota 23, p. 118.

35 Wolfgang Behringer y Bernd Roeck (ed.). *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400-1800*, 1999, p. 21.

se extinguirán, igual que las letras, si no las seguimos usando: sin embargo, los lugares quedan, igual que la cera [de la tablilla de escritura] para siempre»³⁴. Este lugar será accesible en las utopías y allí se convertirá en objeto de la composición; según Jacob Burkhardt, «creación calculada y consciente» como sistema político y ente comunitario lo mismo que como arquitectura, que de este modo se convertirá en obra de arte urbana³⁵. La utopía literaria muestra la potencia de la arquitectura para ser el espacio vital estructurado del ser humano. A la inversa, a la literatura se la llevará una y otra vez desde las fantasías arquitectónicas a la existencia visionaria. Tanto más, y con mayor razón, les seducirá a los arquitectos una y otra vez visualizar el hechizo del texto con el lápiz de dibujo.

UTOPIÁS URBANAS Y CIUDADES PLANIFICADAS: UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL

JOCHEN WITTHINRICH

1 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer*. Darmstadt, 1975, p. 294.

2 Oswald Mathias Ungers, *Architekturlehre. Berliner Vorlesungen 1964-1965*, en *Arch+*, 179 (2006), p. 4.

«Si se parte del gusto de cada individuo, la forma del edificio será diversa y cambiante y no podrá verse limitada por ningún tipo de norma artística. Una cosa así sólo podrá afirmarla la ignorancia, que de continuo niega la existencia de lo que no conoce.»¹ Oswald Mathias Ungers, en su labor docente en la *Technische Universität* de Berlín, ajustará cuentas con las teorías que dominaban en Alemania desde los años sesenta y que se alzaban bajo el eslogan: «¡Todas las casas son bonitas: deja de construir!» Mediante una argumentación tipológica y morfológica, él perseguirá algo que en aquellos años resultaba del todo intempestivo. «Preguntar por la obediencia a las normas de la arquitectura, más aún, [ver] el arte en la arquitectura y crear vínculos» es algo que traerá a la mente a los teóricos que desde siempre propugnaban las «reglas eternas e inalterables del arte»². Su alegato a favor de la comparabilidad de la forma estructural, en lo que a contenido se refiere, remite a la autonomía histórico-ideológica y de época tanto de la ciudad como de los tipos de edificios. La conexión entre sociedad y arquitectura en general, la relación cambiante entre las ciudades planificadas y las ideas de ciudad que aparecen en las utopías literarias, y su posible influencia, en especial en las ciudades reales, han sido suficientemente demostradas mediante gran cantidad de artículos especializados, casi siempre de historiadores y críticos lite-

3 Aldo Rossi, «L'architettura della città», en *Biblioteca di Architettura e Urbanistica*, tomo VIII, Padua, 1966, Traducción alemana en Aldo Rossi, *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Düsseldorf, 1973, p. 19.

4 *Ibidem*, p. 15.

5 Véase Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, reimpression de la edición de París de 1819, Unterschneidheim, 1975.

6 Citado a partir de Rossi, 1973, nota 3, p. 27. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture*, Paris, 1832; Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of Architektursprache*, Cambridge, 1992.

rarios. A continuación, habrá de analizarse la importancia de los tipos estructurales de ciudad y de edificios sobre un trasfondo histórico-ideológico.

De forma simultánea a las lecciones de Ungers, Aldo Rossi escribirá en *La arquitectura de la ciudad*: «La ciudad puede ser analizada desde diferentes puntos de vista; no obstante, al mismo tiempo, la arquitectura se mostrará siempre como su elemento único, como el elemento que ya no puede seguir reduciéndose». La contribución de Rossi, o sea, el entender la ciudad como una obra de arquitectura, es tan esencial para la autonomía de la teoría del urbanismo que sus tesis habrán de servir de base a lo que viene a continuación.

Cuando se describe una ciudad –así continúa Rossi–, se hace principalmente atendiendo a su forma, es decir, a lo experimentable de forma concreta. Esta experiencia se relaciona con la arquitectura urbana, que puede considerarse de un modo doble: por una parte, como un gran entramado abstracto, por otra, concentrado en fenómenos urbanos aislados que se caracterizan por su arquitectura³.

Su diferenciación, por un lado, en criterios tipológicos y morfológicos y, por otro, entre idea de ciudad y análisis urbano pragmático, «que puede remontarse hasta la ciudad griega y hasta la oposición entre la *politeia* de Platón y el análisis de la ciudad concreta por Aristóteles», ofrece criterios razonables de clasificación de la configuración urbana de ciudades planificadas y utopías urbanas⁴. El propio Rossi apoyará su teoría en los trabajos de ilustrados franceses como Jean-Nicolas-Louis Durand, quien acuñará el concepto de *idée générale*, un principio de ordenamiento tipológico según el cual cada proyecto se construye mediante la variación de elementos iguales sobre el mismo módulo, en razón del mismo sistema de proporción modular⁵.

A la comprensión de una idea de ciudad como tipo, ayuda la definición de Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy: «El término 'tipo' no se relacionará tanto con la imagen de una cosa que se copia mucho o que se imita por completo, como con la idea de que le sirve al modelo como regla». Él describe un ajuste a las normas, que «en cada país [...] se remonta a un germen que existía con anterioridad. [...] Un tipo de núcleo en el que, por consiguiente, se enlazan en un orden determinado todos los desarrollos y variaciones en la forma de que es capaz el objeto». Según Quatremère de Quincy, la tipología, tanto en la ciudad como en los edificios individuales, ya no será, por tanto, el patrón de tipos elementales que no pueden seguir reduciéndose más; es decir, una «constante» por medio de la cual pueda surgir, en primer término, la arquitectura⁶. La teoría del

7 Rossi, 1973, nota 3, p. 27.

8 Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Viena, 1889, cap. IX, p. 7.

9 Rossi, 1973, nota 3, p. 101.

proyectar tipológicamente atravesará la historia de la arquitectura desde Leon Battista Alberti hasta Ungers, pasando por Hermann Muthesius. Alberti, como teórico y defensor entusiasta de la modernidad para las «leyes eternas e irreversibles del arte», evita de modo elegante la complejidad de la labor constructiva para desarrollar una ciudad de forma unitaria y renuncia conscientemente al añadido de dibujos para eludir el establecimiento de relaciones rígidas. Por «relaciones rígidas» habrá que entender tipos cuya esencia es, sin duda, la validez universal y, con ello, la invariabilidad; un malentendido muy extendido entre el tipo y la forma arquitectónica subsiguiente, sobre el que también Rossi habrá de llamar la atención aún quinientos años después, formulando enfáticamente que «ningún tipo es idéntico a una forma, aun cuando todas las formas arquitectónicas se reduzcan a tipos»⁷.

Tipología de la ciudad

Las ciudades planificadas y las utopías urbanas literarias desde Platón a William Morris muestran unos parecidos asombrosos. Los proyectos de utopías representan en su forma primigenia esquemas inalterables. Dado que la complejidad de una ciudad en su conjunto resulta difícil de captar, los utópicos recurren a las investigaciones tipológicas y a los principios de ordenamiento de su época, y los modifican en razón a sus ideas. La historia de las ideas de la ciudad puede expresarse a la perfección en tales generalizaciones arquitectónicas racionales, una tentación a la que, desde la Antigüedad, generaciones de arquitectos y sabios no pueden oponerse en razón de la simple representabilidad. En la comparación de los proyectos saldrán a relucir en esencia tres tipos básicos que ya fueron descritos por Aristóteles o por Camillo Sitte en su búsqueda de la «belleza» independiente de las leyes técnicas del urbanismo:

Nosotros, en la actualidad —decía Sitte— contamos con tres sistemas fundamentales de urbanismo y aún con algunos subsistemas. Los sistemas fundamentales son: el sistema en cuadrícula, el sistema radial y el sistema en triángulo⁸.

Siempre hay épocas —explica Rossi—, en las que se da la necesidad de darle a la arquitectura carácter de signo. Esto parece indicar que en tales momentos decisivos, la arquitectura quiere ser símbolo del comienzo de una nueva época y, con ello, también de inmediato un elemento constitutivo de ella⁹.

Esto funciona en especial para el siglo XVI, cuando la renovación de la ciudad medieval constituye el campo experimental básico de las proyecciones arquitectónicas de los arquitectos huma-

nistas. Se aspira al ideal de un mundo homogéneo y coordinado jerárquicamente cuyas leyes, motivos y criterios de ordenamiento no se originen a partir de la realidad devenida históricamente, sino que sólo representen un plan de cómo ha de ser la ciudad. Una concepción urbanística que reduce la estructura de una ciudad a mero tipo urbano; que, por ejemplo, en el caso de *La ciudad del sol* de Tommaso Campanella (1623), sea cuestionable el funcionamiento de la ciudad como espacio vital de la sociedad ideal (con un esquema urbano semejante) simplificado en una simetría circular y urbanizado sólo mediante cuatro calles radiales, se da porque, como en los otros utópicos, la atención reside sólo en la fuerza simbólica de una idea de ciudad considerablemente reducida para un ideal de sociedad de igual modo simplificado.

Sobre los tipos de ciudad, difícilmente podrán hacerse afirmaciones universales. Resulta tentador llevar a cabo una igualdad entre un sistema social y un tipo de ciudad; sin embargo, tras el análisis de los escritos utópicos, esto apenas se verá posible. En razón de su alto grado de abstracción y de su plasmación en forma de grabados en madera, los tipos de ciudad tan sólo pueden ofrecer la imagen de una tendencia poco matizada. Animado por construcciones reales, producto de su experiencia inmediata, y por la arquitectura de los proyectos de ciudades planificadas, el autor desarrollará una idea de ciudad a partir de la simplificación de la complejidad de la realidad arquitectónica; se limitará a una forma básica con uno, dos o tres tipos de edificios como máximo; añadirá este estereotipo y lo dispondrá formando filas; y, de esta manera, generará una imagen aún más esquemática de la ciudad, tal y como resulta ya de todos modos a la vista de las ciudades planificadas. Al observador de hoy, que compara las utopías urbanas una a una con sus experiencias urbanas reales, las representaciones simplificadas y reducidas de arquitectura urbana le parecerán monstruosas y, a menudo, también indignas del ser humano. Sin duda, se subestima el objetivo ideal tendente a la abstracción de las utopías urbanas y de las ciudades planificadas; se prescinde de él en su nivel tipológico con proporciones de realidad. Aun cuando se hayan de rechazar las ideas urbanas utópicas no sólo a causa de su forma simbólica (en razón de su forma arquitectónica, a menudo rígida, y de su forma de sociedad, asimismo inmutable, por cuanto ideal) sino también a causa de su concepción estructural (relación de ciudad y región, edificios y espacios públicos y privados, de orientación y diversidad tipológica), lo cierto es que su contenido en ideas llenas de fantasía será más sugerente que muchas concepciones de planos urbanos que se desarrollarán desde entonces.

10 *Ibidem*, pp. 119 y s.; sobre la historia de la ciudad griega, véase Roland Martin, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, París, 1956.

El tipo del *quadratum romanum* de los trazados urbanos romanos antiguos mostrará lo fructífera y duradera que puede llegar a ser la idea de ciudad. La forma de retícula regular fue tan influyente que su estructura básica siguió existiendo pese a la sobreedificación cambiante de las épocas posteriores; un fenómeno que para Rossi da testimonio de «permanencia». «Si bien Roma —expone Rossi— desarrolló principios urbanísticos generales y levantó ciudades en todo el mundo romano a partir de principios lógicos, será en Grecia donde descubramos las bases de la creación de la ciudad»¹⁰. La idea griega de ciudad es la «quintaesencia de la arquitectura urbana más humana»:

El concepto de polis designa a la vez a la ciudad y al Estado. En origen se usó tan sólo para la acrópolis, que era al mismo tiempo refugio, lugar de culto y sede del gobierno. De ese modo, la acrópolis era, a un tiempo, ciudad y Estado y le daba al concepto polis su doble significado.

A modo de retícula ortogonal sin «límites sacralizados» (que dividirá la zona urbana en ámbito privado, con viviendas; ámbito sagrado, con templos; y ámbito público, para las reuniones políticas, el comercio, el teatro y el deporte), este tipo urbano cobra su configuración morfológica individual, mientras se respeta la topografía que se encontraba en cada caso, aquélla que en muchos lugares especialmente característicos se dejaba sin tocar o se interpretaba. La fuerte vinculación a la topografía que le da a cada ciudad su carácter especial se muestra también en el tipo de la ciudad italiana de la Edad Media tardía. Esta idea de ciudad se asentaba en la teoría urbanística de los arquitectos y en los escritos de los humanistas.

Palmanova, fundada *ex novo* en 1593 como bastión en tierra de la República de Venecia frente a los turcos, será un ejemplo, en la nueva era, de una ciudad planificada en la que tanto el tipo de ciudad fortaleza, sin integración en la topografía y levantado al nivel de la *terra ferma*, como los tipos de edificios, uno por uno, se convertirán en una forma urbanística completamente esquemática y no desarrollarán ninguna configuración morfológica individual. La reconstrucción de Grammichele, que tuvo lugar justo cien años después, tras la destrucción de la ciudad que la había precedido por un terremoto, partirá del mismo tipo urbano formal. Mientras que en Palmanova se mantuvo la forma básica mediante las fortificaciones que la delimitaban, ésta será demolida en la ciudad siciliana y surgirá una forma urbana específica. Un tiempo distinto se superpondrá con una idea diferente al tipo original, pero dejará que la figura hexagonal originaria —lo mismo que el módulo cuadrado en las ciudades que vuelven la mirada a la Antigüedad romana— siga reconociéndose por siempre.

¹¹ Rossi, 1973, nota 3, p. 45.

¹² Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, tomo 6, París, 1856, citado en Rossi, 1973, nota 3, p. 57.

Tipología de los edificios

«Por tanto, la ciudad puede verse como un gran entramado de configuración espacial que, sin embargo, donde habrá de ser captado de un modo más seguro será en sus elementos individuales.»¹¹ Como elementos compositivos de la ciudad en su conjunto, Rossi percibe especialmente las zonas residenciales y los «elementos primarios». Estos últimos recibirán por su parte una atención más intensa, pues en contraposición a los edificios de viviendas (de vida más bien corta en razón de su proporción y de su permanencia para la configuración y constitución de una ciudad) son de una importancia decisiva. En analogía con los tipos urbanos abstractos, tampoco los tipos de edificios, en especial los de la vivienda, han cambiado apenas desde la Antigüedad hasta hoy:

De todas las obras de arquitectura, la vivienda es, sin duda, la que caracteriza con una precisión mayor los usos, el gusto y las costumbres de un pueblo. Su organización y división se transforma tan sólo muy paulatinamente.¹²

Con más fuerza que Rossi, Viollet-le-Duc hará hincapié en la importancia de los tipos de casa como expresión concreta de la forma de vida de un pueblo. La forma del tipo ha seguido siendo, en buena medida, la misma; los modos de convivencia social en su interior, sin embargo, han cambiado, lo que muestra que no sólo el tipo de ciudad, sino también el tipo de edificio, no fija una forma de vida determinada. De igual modo que Campanella recurre para su utopía a un tipo de palacio de su tiempo, verdaderamente aristocrático, y lo repetirá mil veces para la sociedad de *La ciudad del sol* carente de posesiones, también Tomás Moro elegirá un modelo real, a partir del que desarrollará un tipo de vivienda para *Utopía* (1516): los patios de las comunidades de beguinas. Las comunidades de mujeres religiosas de las beguinas, a las que se suman, desde el siglo XII, viudas y mujeres solas, bajo la observancia de determinadas prescripciones sociales, llevarán una vida autónoma dentro de una estructura arquitectónica independiente. El patio de las beguinas, tipo de edificio que se basa tanto en la idea monástica de la comunidad como en la idea contemporánea de la dignidad de la personalidad individual, consiste en una zona residencial aislada de la ciudad circundante, que se ubica según un ordenamiento constructivo conjunto y que hace posible, mediante instalaciones comunitarias, una vida en buena medida independiente de la sociedad urbana. Las instalaciones, casi siempre estrictamente geométricas, rodean con casas individuales un patio que, junto

13 Marie Tietz-Strödel, *Die Fuggerei in Ausburg. Studien zur Entwicklung des sozialen Stiftungsbaus im 15. und 16. Jahrhundert*, Tübinga, 1982 (pp. 149 y ss.); Otto Nübel, «Mittelalterliche Beginen- und Sozialsiedlungen in den Niederlanden», en *Studien zur Fuggeregeschichte*, tomo XXIII, Tübinga, 1970.

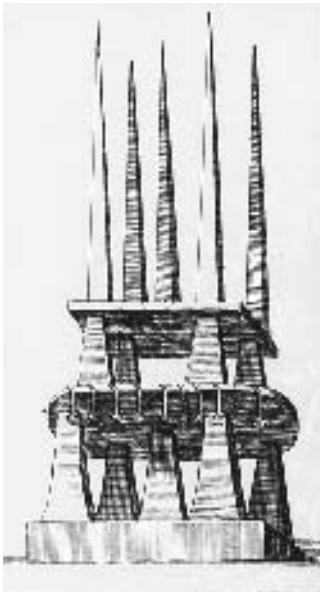
14 Rossi, 1973, nota 3, p. 99.

con los edificios comunitarios y la iglesia o la capilla, constituye el centro espiritual y social de la comunidad. La organización arquitectónica de las casas individuales sobre un lugar común deberá alentar el sentimiento comunitario, pero a cada edificio le antecederá una zona aislada de jardín y además se respetará la individualidad de cada persona particular¹³. Esta comparación de los edificios privados y públicos se corresponde en la sociología con la distinción entre la esfera pública y la privada. Justamente, esta relación entre construcciones y espacios públicos y privados (la penetración de las esferas pública y privada) influirá en la sociedad. En su proyecto de una idea urbana, Moro procederá de un modo muy arquitectónico cuando elimine con precisión los elementos constructivos que favorecen la formación de ámbitos privados. La amplitud de la variación de este tipo de principio de organización comunitaria con su relación entre los edificios públicos y privados se mostrará en los antiguos tipos de vivienda, pasando por la arquitectura de las comunidades de vida monástica de la Edad Media, hasta llegar a proyectos como el monasterio de La Tourette (1957-1960) de Le Corbusier, o la Escuela Social de Mujeres de Aachen (1929-1930) de Rudolf Schwarz. El carácter específico se asentará en todo caso sobre la ubicación, la función y la forma individual, pero dejará siempre que se perciba el tipo. «Uno puede estudiar la arquitectura como un sistema de formas lógico, independiente de condiciones previas locales o históricas. Esta arquitectura sólo podrá realizarse en una ciudad ideal sin otras influencias arquitectónicas.»¹⁴ De este modo, las ciudades planificadas, lo mismo que los intentos de reconstrucción de las ideas utópicas urbanas, quedarán aferradas inevitablemente a lo tipológico, es decir, no serán un proyecto en sentido propio, sino que exclusivamente ofrecerán un fundamento en razón del cual pueden surgir «arquitecturas urbanas» individuales. Una búsqueda de leyes fundamentales que, con respecto a su configuración en forma de plano, tienen una validez general pero que, mediante su uso diferenciado en el lugar, la cultura y la función, posibilitan una configuración individual. Por el contrario, resultará decisiva la forma, y que ésta logre cambiar su significado y su carácter de signo y pueda servir a un aprovechamiento y a unas formas de vida diferentes.

«NON E VERO, MA BEN TROVATO» RECONSTRUCCIONES DE EDIFICIOS TRANSMITIDOS POR LA LITERATURA

KLAUS JAN PHILIPP

Los textos sobre los que se tratará a continuación son, en un sentido amplio, descripciones arquitectónicas, como tantas de las que, en gran número, se concibieron desde la Antigüedad. Ahora bien, se diferencian entre sí en que unos dan cuenta de edificios que probablemente nunca existieron (el mausoleo de Porsenna o las villas de Plinio), mientras que otros lo hacen de edificios sobre los que no existen conocimientos arqueológicos inmediatos que sirvan para verificar una reconstrucción a partir de los resultados de las excavaciones (la pajarera de Varrón, el tabernáculo o el templo de Salomón). En otros casos (como el del mausoleo de Halicarnaso) los conocimientos sobre el edificio se ampliaron, en primer lugar, con la aportación de la arqueología científica, de forma que se pueden coordinar los intentos de reconstrucción de una fase pre-arqueológica y los de una fase de verificación científica. Esto será válido también para los edificios cuya transmisión ha sido sólo literaria, pues cuanto más se conocía sobre construcciones comparables tanto más se aproximaban las reconstrucciones a la realidad histórica que podía contrastarse. Al mismo tiempo, las reconstrucciones pre-arqueológicas fueron desenmascaradas como representaciones cada vez más irracionales, cada vez más puramente fantásticas; fueron deshechizadas y, con ello, perdieron también el encanto de una interpretación más bien libre, para verse reducidas



Mausoleo de Porsenna, en John Greaves, *Pyramidographia* [...], Londres, 1646.

1 Nos llevaría demasiado lejos someter aquí a un examen exhaustivo las respectivas ediciones de los textos. Véase, en último término, la nueva interpretación y traducción del texto de Varrón sobre la pajarera en Dieter Flach, «Varro Vogelhaus. Wohlleben im Landleben» en *Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung*, 111 (2004), Cuaderno 2, pp. 137-168.

2 Arwed Arnulf, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, Munich, 2004, p. 13.



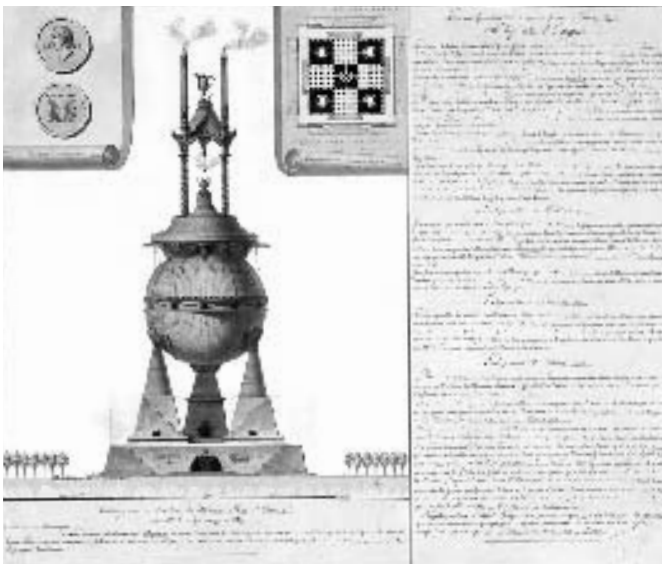
Mausoleo de Porsenna, en Luigi Tramontani/Baldassare Orsini, *Dissertazione* [...], Florencia, 1791, lámina 1.

a un tamaño realista y a un lenguaje formal. Sin embargo, hay que tener cuidado con el reproche de ingenuidad, pues, si se los compara con las reconstrucciones arqueológicas garantizadas, los intentos tempranos tampoco resultan menos serios ni menos fundados, si bien es cierto que seguirán careciendo del conocimiento cada vez más amplio de la historia de la arquitectura y de sus monumentos. Por tanto, en el ámbito pre-científico se seguirá a menudo el texto de forma confiada y las reconstrucciones se distinguirán por su naturalidad, por su libertad y por una cierta inconsciencia creativa; aunque, sin embargo, se hallarán ligadas a los conocimientos de la época, tan «científicos» como las reconstrucciones posteriores apoyadas en las pruebas arqueológicas. El hechizo de la ignorancia, no obstante, ha dado sus frutos; sin esos frutos, la historia de la arquitectura en torno a algunos proyectos espectaculares sería bastante más pobre.

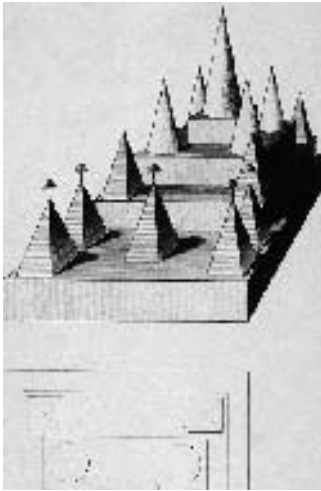
La transmisión y la traducción de los textos del griego o del latín jugarán naturalmente un gran papel en la reconstrucción de edificios que sólo se han difundido de forma literaria. En este punto, hay que constatar un cambio continuo; una y otra vez se ofrecieron y se siguen ofreciendo nuevas formas de leer y de traducir que tienen no poca importancia en la comprensión, siempre cambiante, del tamaño y la apariencia de los edificios descritos¹. Arwed Arnulf propone como tema de reflexión en su amplio estudio sobre arquitectura y descripciones artísticas que el análisis de descripciones trata, ante todo, no sólo de investigar «quién describía qué objeto, sino también a qué género literario pertenece el texto que contiene la descripción, si se disponía de modelos descriptivos, en qué medida se usaban y qué finalidad perseguía el autor con su descripción». Sólo después de aclarar estas cuestiones, podría investigarse de un modo razonable «cómo realizaba un autor sus descripciones, qué vocabulario utilizaba, qué era lo que le interesaba en una obra y por qué describía una cosa y dejaba otra de lado»². Eso será lo que ocurra con el interés suscitado por las *Cartas desde las villas* de Plinio el Joven, que hablan sobre la comodidad y el lujo de sus residencias campestres pero que apenas transmiten nada sobre la apariencia de los edificios; de forma muy diferente a Plinio el Viejo, cuyas descripciones de edificios o bien se ajustan al elogio de los propietarios o bien sencillamente se limitan a poner en primer plano el tamaño, el esplendor y el lujo de los edificios, tal y como ocurre en la primera descripción transmitida de una arquitectura —el palacio de Alcínoo en la *Odisea* de Homero— o en la breve descripción hecha por Plinio (NH 36, 17) del templo de Diana en Éfeso, donde, aunque se describe poco más o me-

3 Arnulf, 2004, nota 2, p. 36.

nos el tamaño del templo y los problemas de la construcción (que el arquitecto dominaba con brillantez), el lector se quedará sin acabar de conocer la forma del edificio. Otros autores antiguos ponen el énfasis sobre todo en la representación del tamaño del proyecto, en las dificultades que hubieron de superarse en su construcción o en su sofisticada técnica constructiva; sin embargo, no dicen nada del aspecto en sí. Así, Heródoto (*Historiae*, II, 124) se interesará en su descripción de la Pirámide de Keops más por la cantidad de ajo consumida por los trabajadores que por la forma de la pirámide. Casi siempre se trata de un elogio de la construcción, de un elogio del propietario o de una peculiaridad constructiva; y el propio Vitruvio, al que todas las generaciones posteriores le han de agradecer tantos conocimientos sobre la arquitectura antigua y la terminología arquitectónica, apenas describirá edificio alguno, salvo la basílica levantada por él mismo en Fano, y tan sólo contará —lo mismo que otros autores antiguos— con unas exiguas formulaciones, apropiadas para la caracterización verbal de las disposiciones espaciales. Ahora bien, para la claridad de una descripción era decisivo, y lo sigue siendo, no tanto el uso de términos arquitectónicos especializados como la «verbalización de la reciprocidad espacial de las diferentes partes de una construcción»³. Por consiguiente, la claridad de una descripción no dependerá, en último término, de cuánto entendía de arquitectura un autor o de cuánto se interesaba por la arquitectura sino de cómo se puede conformar en la cabeza de su lector la arquitectura descrita para un edificio. La cuestión en torno a la verificabilidad arqueológica de una



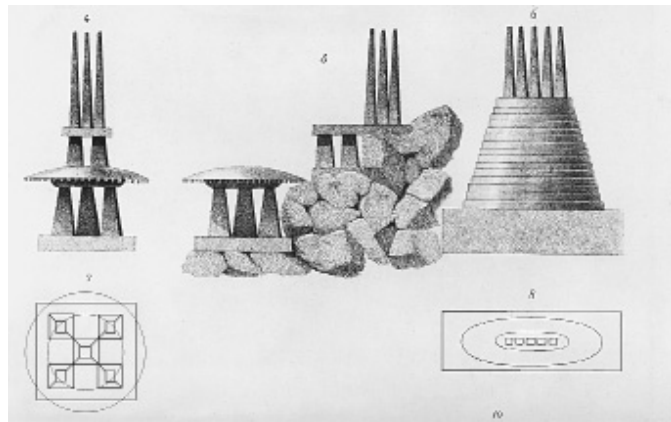
Jean-Jacques Lequeu, Mausoleo de Porsenna, 1792.



Mausoleo de Porsenna, en Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Restitution du tombeau de Porsenna*, [...], París, 1826.

descripción, es decir, si es verdadera o falsa, se plantea tan sólo bajo un punto de vista arqueológico-anticuario, pero no bajo el aspecto de la calidad ni de la inteligencia inventiva de la reconstrucción. A su vez, una reconstrucción por completo falsa, fantástica y descabellada (puede incluso que precisamente por eso) apuntará como «forma crítica» –en el sentido de Sedlmayr– más allá de sí misma y será un testimonio importante del momento de su surgimiento.

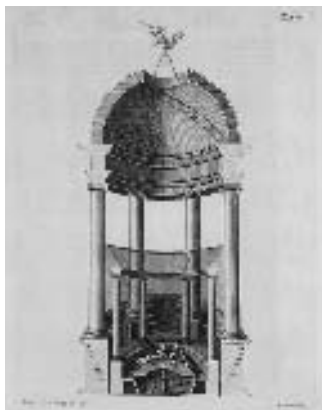
En adelante, al aludir a las descripciones literarias de arquitecturas habrá que diferenciar entre aquéllas que dicen algo sobre la forma de la construcción y aquéllas que exclusivamente aportan medidas pero no dicen nada sobre la apariencia en sí misma. Por consiguiente, podía llegarse a reconstrucciones del todo diferentes de edificios, cuando los textos reproducían una construcción tan sólo atmosférica y en las reconstrucciones se reflejaba más la forma de espacialización de estas descripciones que el que aquéllas se acercasen a la forma de la construcción que estaba frente a los ojos del autor del texto o a la forma imaginada por él. Por ello, hay que observar que el diseñador de las reconstrucciones no puede separarse de lo que, a sus ojos, resulta característico en un templo, una villa o un monumento. La sujeción al tiempo propia de las reconstrucciones, sin embargo, no sorprende; más irritante resultaría que una reconstrucción ignorase los tipos tradicionales de construcción, ya por plantear de manera anticipada resultados contrastados arqueológicamente o por realizar sus interpretaciones con completa libertad. Sujetas al tiempo estarán las reconstrucciones de edificios sólo transmitidos de forma literaria, además mediante la correspondiente valoración del ámbito histórico-arquitectónico del que proceden: así es como se establecerán, sobre todo con el Renacimiento italiano, las reconstrucciones de los edificios



Mausoleo de Porsenna, en Francesco Inghirami, *Monumenti Etrusci* [...], tomo VI, Fiesole, 1825-1826, pp. 59 y ss., lámina F6 (fragmento).

4 Friedrich Weinbrenner, *Entwürfe und Ergänzungen antiker Gebäude*. Cuaderno 2, Karlsruhe/Baden, 1834, p. 19: él verá en el mausoleo un «digno monumento al amor inmortal», destacará del mausoleo de Porsenna su «atrevida confrontación de materiales estáticos» y elogiará en la pajarera de Varrón el carácter alegre y amistoso así como la consideración del «estado genuino de los animales», a los que él defenderá contra las casas de fieras de las grandes ciudades modernas, en las que se hallan encerrados pájaros, peces, monos, etcétera.

5 Véase Klaus Jan Philipp, «Das Grabmal des Porsenna: Rekonstruktionen eines Mythos vom 16. bis 19. Jahrhundert», en Wessel Reinink y Jeroen Stumpel (eds.), *Memory & Oblivion. Proceedings Amsterdam*, 1-7 de septiembre de 1996, Dordrecht, 1999, pp. 335-346.



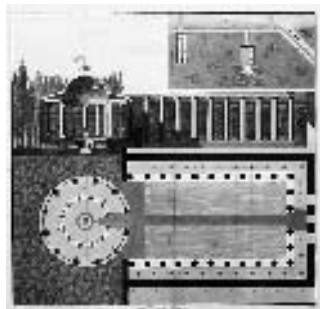
Pajarera de Varrón, en Matthias Gesner, *Scriptores rei rusticate veteres Latini* [...], Leipzig, 1735, pp. 321-336, lámina II.

transmitidos por Plinio el Viejo en su *Naturalis Historiae* o por Vitruvio en sus *Decem libri de architectura*, así como en las *Cartas desde las villas* de Plinio el Joven, mientras que los edificios del tabernáculo y del templo de Salomón, descritos en la Biblia, estuvieron presentes naturalmente a lo largo de toda la Edad Media cristiana. Tan sólo con el interés general por el lujo en la vivienda de los romanos comenzará a finales del siglo xvi la dedicación a la pajarera de Varrón. Las reconstrucciones del mausoleo del rey Porsenna, que se suceden desde comienzos del siglo xv a la segunda mitad del siglo xviii, se encuentran por el contrario en estrecha conexión con el descubrimiento y la nueva revalorización del arte y la cultura etruscos como contramodelo del clasicismo griego y del arte romano de la época imperial. Friedrich Weinbrenner justificará, finalmente, sus reconstrucciones del mausoleo de Halicarnaso, del mausoleo de Porsenna y de la pajarera de Varrón por su función de modelo para la arquitectura de su época, a la que le faltaría la capacidad para la representación de grandes ideas⁴. Resultará común a todas las historias de reconstrucciones que, con los inicios de la arqueología científica en la estela de Johann Joachim Winkelmann, en los primeros decenios del siglo xix, tenga lugar una seria transformación. Cuantos más conocimientos había de la historia de la arquitectura propia del espacio mediterráneo y cuanto más precisas y analíticas eran las excavaciones que se practicaban, con tanta mayor exactitud podían cotejarse, interpolándose, la tradición escrita y los resultados arqueológicos de la investigación arquitectónica. Lo cierto es que hasta hoy sigue habiendo un gran desacuerdo científico con respecto a la apariencia exacta, por ejemplo, del mausoleo de Halicarnaso, de la pajarera de Varrón, de las villas de Plinio o del templo de Salomón; sin embargo, se trata a la vez, casi siempre, de pequeñas variaciones y detalles, mientras que existe una amplia conformidad respecto al gran formato de los monumentos gracias a una investigación arqueológica altamente especializada. No obstante, sigue resultando incierto si las reconstrucciones hoy universalmente aceptadas de estos edificios no habrán de ser pronto revisadas otra vez a partir de nuevos conocimientos, de manera que se siga actualizando la larga historia de las reconstrucciones.

Esto puede aplicarse, en todo caso, al mausoleo del mítico rey etrusco Lars Porsenna, cuya existencia real ya se cuestionara en la primera mención de la construcción por parte de Plinio el Viejo (NH 36, 91-93) y que divide hasta hoy a los investigadores en dos bandos⁵. El propio Plinio se referirá, en un breve texto que tiene que ver con las descripciones de laberintos, a un

6 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über sie Baukunst*, ed. Max Theuer, Darmstadt, 1988, p. 421.

7 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, ed. Anna Maria Finoli y Liliana Grassi, Milán, 1972, pp. 36 y s.



Heinrich Gentz según A. Hirt, *Pajarera de Varrón*, en Hirt, *Über das Vogelhaus* [...], en *Sig. der Dt. Abhandlungen*, 1799, p. 75.

texto de Varrón, que ya no existía en las postrimerías de la Edad Antigua, que indicaba de forma muy precisa su tamaño, forma y detalles. De este modo, se sabrá que el mausoleo estaba formado por sillares, tenía un zócalo cuadrado de 300 pies de largo y 50 de alto, en el que se encontraba el laberinto. Sobre el zócalo, se alzaban cinco pirámides, cuatro en los ángulos y una en el medio; cada una de 75 pies de ancho y decreciendo hacia arriba, de tal modo que en la parte superior habrían podido colocarse un disco de hierro (*orbis aeneus*) y una protección a modo de sombrero (*petasus*). Del *petasus* penderían campanas, que, movidas por el viento, se habrían oído a gran distancia. Por encima del *orbis aeneus* se habrían alzado una vez más cuatro pirámides de 100 pies de altura y, por encima, de nuevo cinco pirámides cuya altura, no obstante, Varrón no especifica. Plinio remite, sin embargo, a las fábulas de los etruscos que detallan que estas pirámides habrían sido de nuevo tan altas como todo el edificio. De este modo, la descripción es, por un lado, clara en el ordenamiento espacial de las pirámides individuales y en la indicación del tamaño, del material y de los detalles; pero, por otro, deja abierta la forma en la que el *orbis aeneus* y el *petasus* habrían debido estar cimentados en las pirámides y el modo en que se habría podido afrontar, en sus aspectos arquitectónico-técnicos y constructivos, la sugerida acumulación de unas pirámides con otras. Este problema y la desorbitada altura del mausoleo serían ya razón suficiente para que Plinio criticara la desmesura del mismo y le reprochara a Porsenna que hubiese agotado las finanzas de su imperio y que, en último término, la mayor gloria le correspondiese al arquitecto. También para Leon Battista Alberti, con cuya mención del mausoleo en su tratado de arquitectura *De re aedificatoria* (1485) se introducirá la historia de la recepción y la reconstrucción de este edificio en los nuevos tiempos, el mausoleo de Porsenna será un ejemplo de pura megalomanía, «monstruosa e imposible de encajar en ningún fin racional»⁶. Para la reconstrucción del mausoleo, más importante que la opinión crítica de Alberti resultó, por lo visto, un pasaje del *Trattato di architettura* (1464) de Filarete, quien, en su repaso a los monumentos de los grandes hombres y a su inutilidad, se refiere también al de Porsenna⁷. Al igual que Alberti, seguirá el texto de Plinio; ahora bien, lo modificará en el intento de adaptar la descripción a su representación mental arquitectónica. Mientras que el concepto «pirámide» no requería para él ninguna aclaración ulterior, no podrá imaginarse los conceptos *orbis aeneus* ni *petasus* en sentido literal como elementos constitutivos de un monumento. Sin embargo, para no apartarse demasiado del texto de la Antigüe-

8 Véase Marta Sordi, «Il monumento di Porsenna a Chiusi e un errore di traduzione del Filarete», en *Tradizione dell'antico nelle letteratura e nelle arti d'occidente. Studi in memoriam di Maria Bellincioni Scarpata*, Parma, 1990, pp. 235-239.

9 Uff. Arch. 1037; véase también: Uff. Arch. 1038 y 1209; Orietta Vasori, «Disegni di antichità etrusche agli Uffizi», en *Studi Etruschi*, 2, II, tomo XLVII, Florencia, 1979, pp. 125-154; nr. 4, 5 y 9; Orietta Vasori, *I monumenti antichi in Italia nei disegni degli Uffizi*, Roma, 1980 (1981) (=Xenia; Quaderni 1, nr. 69, 70 y 105); Franco Fabrizi, *Chiusi. Il labirinto di Porsenna leggenda e realtà*, Cortona, 1987 (fig. 12, p. 38; fig. 13, p. 39; fig. 14, p. 41); Franco Borsi (ed.), *La Fortuna degli etruschi*, catálogo de la exposición, Florencia, 1985 y Milán, 1985, p. 38; nr. 4 y 5; *Die Etrusker und Europa*, catálogo de la exposición, Berlín, 1993, Gütersloh, 1993, cat. nr. 361.

10 Uff. Arch. 979, 634 v, 1385; Vasori, 1979 (nota 9) (nr. 13, 14); Vasori, 1980 (nota 9) (nr. 56, 124 y 127); Borsi, 1985 (nota 9) (nr. 2, p. 38; nr. 12 y 13, p. 42); Fabrizi, 1987 (nota 9) (fig. 15, 16 y 17, p. 42); *Die Etrusker*, 1993 (nota 9) (nr. 362).

11 John Greaves, *Pyramidographia or a description of the pyramids in Aegypt*, Londres, 1646 (fig. antes de la p. 67); reimpreso en Abraham Roger, *Offene Thür zum verborgenen Heydenthum [...] Mit kurzen Anmerkungen aus dem Niederländischen Übersetzt; samt Christoph Arnolds auserlesenen Zugaben [...]*, Nuremberg, 1663, cap. XXXIV y ss., de los añadidos de Arnold, p. 928 y John Greaves, *Miscellaneous works*, 2 tomos, Londres, 1737, tomo I, p. 89 y s.; véase Sigrid Bertuleit, *Gotisch-Orientalische Stilgenese; englische Theorien zum Ursprung der Gotik und ihr Einfluß in Deutschland um 1800*, Frankfurt, 1989, p. 93 (Ilust. 34).

12 «Osservazioni sul Laberinto di Porsenna descritto da Plinio» Lib. XXXVI, cap. 13, en *Memorie per le belle Arti*, Ottobre, 1786, pp. CCXXXV-CCXLI.

dad, mezclará ambos conceptos con algo nuevo que tiene que ver con su imagen de un monumento: *petasus* se identificará como un error producido con la transmisión y, pretendiendo mejorarlo, lo confundirá con *pegasus* —caballo— y lo asociará con la imagen de una estatua ecuestre. Dado que las estatuas ecuestres se hacen de bronce fundido, Filarete reunirá aquí el *aeneus* del concepto *orbis aeneus* con el *pegasus* y de ahí sacará la conclusión de «*uno cavallo di bronzo altissimo, o vero grandissimo*». En este intento de adaptación de una tradición antigua a las capacidades arquitectónicas de la época, el *orbis aeneus* será dejado de lado y se convertirá en un sencillo «*tondo*»⁸.

La interpretación del texto de Plinio que hace Filarete tuvo sus consecuencias, pues las primeras reconstrucciones del mausoleo transmitidas a través de dibujos muestran los *tondi* con campanas que penden en las pirámides y los caballos alados, los «*cavalli di bronzo*». En muchos ensayos, Antonio da Sangallo el Joven se acercó, en torno a 1530, de este modo al mausoleo y emprendió el experimento de conciliar la tradición antigua y la interpretación de Filarete⁹. De un modo análogo, se representarán también la reconstrucción de Giovanni Battista da Sangallo y la de Badassarre Peruzzi¹⁰. Si se entienden estas reconstrucciones en relación con un intento de principios del siglo XVI de revalorizar la arquitectura etrusca en comparación con la arquitectura griega y romana, la ulterior dedicación al mausoleo de Porsenna se debió en principio a la mención del laberinto, que sí suponía un testimonio de particular importancia por la existencia de laberintos fuera de Egipto. No obstante, también las pirámides despertaron el interés por el mausoleo. Así, la primera reconstrucción estrechamente vinculada al texto de Plinio se encuentra de forma elocuente en la *Pyramideiographia* (1646) del profesor de astronomía de Oxford John Greaves¹¹. Éste había identificado las pirámides de Egipto por primera vez, de forma inequívoca, como edificios funerarios; el mausoleo de Porsenna, con sus pirámides, le servirá para confirmar esta tesis. La reconstrucción de Greaves, que no se ajusta a ningún ideal arquitectónico típico de la época, que toma literalmente el *orbis aeneus* por campanas colgantes y se limita a dejar sin resolver el problema del *petasus*, constituirá la base de todas las reconstrucciones posteriores. De nuevo, fue el interés por el arte y la cultura etrusca lo que llevó en el siglo XVIII a volver a estudiar de forma más precisa el mausoleo de Porsenna. Aunque a algún investigador esas pirámides que se elevaban unas junto a otras le parecieron un puro producto de la fantasía de «*venditori di zucchero*»¹², no obstante, el mausoleo se convirtió por primera vez

13 Luigi Tramontani y Baldassare Orsini, «Dissertazione sopra l'antico monumento del Re Porsenna», en *Saggi di Dissertazione accademiche pubblicamente lette nella nobile Accademia Etrusca dell'antichissima città di Cortona*, tomo IX, Florencia, 1791, pp. 54-82.

14 Para su fundamentación: Tramontani y Orsini, 1791, nota 13, pp. 80 y ss.

15 Angelo M. Cortenovis, *Del mausoleo di Porsenna dissertazione*, o. O., o. j. (en torno a 1800).

16 Weinbrenner, 1834, nota 4, pp. 8-11; Láminas III y IV.

17 Luigi Canina, *L'architettura antiqua descritta e dimostrata coi monumenti*, tomo V, sección II: «Architettura Greca», tomo 2, Roma, 1837, p. 567; *Ibidem*, tomo III, Roma 1841, pp. 299-309; Illust.: *Ibidem*, «Monumenti», serie II, lámina CLIX, véase Fabrizi, 1986, nota 9, fig. 62.

18 Duc de Luynes, «Sur la restitution du tombeau de Porsenna par M. Quatremère de Quincy», en *Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica per l'anno 1829*, fas. I y II, Roma, 1829, pp. 304-309, pl. XIII.

en objeto de análisis científico. En 1791, apareció en los *Saggi di dissertazioni accademiche*, de la «Accademia Etrusca», fundada entre 1726 y 1729 en Cortona, un largo artículo del etruscólogo Luigi Tramontani y del arquitecto Baldassare Orsini sobre la reconstrucción del mausoleo¹³. Aquí se intentará, por vez primera, justificar el *orbis aenaeus* y el *petasus*, que se reconstruirá como cúpula, como una construcción completamente posible, para promover con ella la prueba arquitectónica de que el monumento sí que pudo haber sido levantado por los etruscos. Para ello, se requería evidentemente una base de apoyo del edificio, mientras que las pirámides superiores, cuya altura es cierto que no cita Plinio de forma concreta en su descripción, se consideraron sustancialmente más pequeñas que en la reconstrucción precedente¹⁴. Esto ha de entenderse como una concesión para la reconstrucción del *orbis aenaeus* y del *petasus*, pues tan sólo mediante la solución constructiva de estos dos conceptos problemáticos parecía posible representar el mausoleo como realizable. Orsini desarrolló una construcción en una maqueta en bronce, con la que podía justificar constructivamente tanto el anillo con las campanas como la cúpula del *petasus*. Al mismo tiempo, demostró que una construcción así resultaba ya del todo posible en la Antigüedad y, con ello, certificaba aquello que previamente había expuesto Tramontani, a saber, que los etruscos y la Toscana habían sido la «madre più antica e perenne delle Scienze e delle Arti». Las reconstrucciones de Angelo Cortenovis¹⁵, Friedrich Weinbrenner¹⁶, Luigi Canina¹⁷, Paul-Joseph d'Albert Duc de Luynes¹⁸ y otros autores de fines del siglo XIX y del siglo XX se aferraban a la gran altura del mausoleo. Una y otra vez se presen-



Philip Galle según Maarten van Heemskerck, Templo de Diana en Éfeso, 1572 (fragmento).

19 James Fergusson, «The Tomb of Porsenna», en *The Journal of Hellenic Studies* VI, 1885, pp. 207-232, pl. LX (Ilust. en Fabrizio 1987 [nota 9], fig. 96, p. 203); Franz Messerschmidt, «Das Grab-mal des Porsenna», en *Das neue Bild der Antike*, tomo II. Leipzig, 1942, pp. 53-63; John L. Myers, «The Tomb of Porsenna at Clusium», en *The Annual of the British School at Athens*, 46, 1951, pp. 117-121; Marta Sordi y G. Castellani, «Un frammento delle Historie Tuscae e la struttura architettonica del monumento di Porsenna a Chiusi», en *Rendiconti dell'Istituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze morali e storiche*, 124, 1990 (1991), pp. 91-98; la última reconstrucción de la que tuve conocimiento, del arquitecto milanés Angelo Mira Bonomi de 1996, se publicó en *Bell'Italia*, 128, diciembre de 1996, pp. 6 y s. Véanse también las contribuciones más bien críticas de A. W. van Buren, «Some Observations on the Tomb of Lars Porsenna near Clusium», en Anthe-mon, *Scritti di archeologia e di antichità classiche in onore di Carli Anti*, Florencia, 1955, pp. 85-92; Guido A. Mansuelli, «Il monumento di Porsenna di Chiusi», en *Mélanges offerts à Jacques Heurgon. L'Italie préromaine et la Rome républicaine*, tomo II, Roma, 1976, pp. 619-626; Gérard Capdeville, «Porsenna, re del Labirinto», en *La civiltà di Chiusi e del suo territorio. Atti del XVII convegno di studi etruschi er Italici*, Florencia, 1993, pp. 53-71; Burkhardt Cardauns, «Bemerkungen zu Varros Beschreibungen des Porsenna-Grabmals bei Clusium und zu einigen Rekonstruktionen neuerer Zeit», en Reinhard Stupperich (ed.), *Lebendige Antike. Rezeption der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit*, Mannheim, 1995, pp. 31-38.

20 Dibujo acuarelado con cubierta, 38 x 45 cms; firmado y datado en 1792; Paris B. N. Est., Ha 80a, p. 55; *Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu* [catálogo exposición], Baden-Baden, 1970, ed. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden junto con el Institute for the Arts, Rice University, Houston, p. 222; cat. nr. 122, Ilust. p. 223, sin pórtico de columnas; Philippe Duboy, *Lequeu. An Architectural Enigma*, 1986, p. 316.

21 Werner Oechslin, «Fischer von Erlachs 'Entwurf einer Historischen Architektur': Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien», en *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Viena 1983*, tomo 7, Viena, 1986, pp. 77-81.

22 Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, *Kunsthistorisches Journal einer fürstlichen Bildungsreise nach Italien 1765/66, aus der französischen*

taban razonamientos que parecían plausibles para cada reconstrucción particular, a las que no obstante, hasta la actualidad, les falta cualquier clase de base fundada arqueológicamente¹⁹. Especial relevancia tendrá la fantástica reconstrucción de Jean-Jacques Lequeu, de 1791, que se cuenta en el triunvirato de los denominados arquitectos franceses de la Revolución²⁰. En Lequeu, el *orbis aeneus* se convierte en una bola y el *petasus*, en un verdadero sombrero, tal y como pretende la traducción francesa del texto de Plinio, en la que se dice que las cinco pirámides inferiores sostienen un «globe d'airain [...] surmonté d'un grand chapeau». El resto de formas de la reconstrucción de Lequeu son invenciones. De igual modo, Lequeu le da a su esbozo un toque científico, pues, por un lado, cita en toda su extensión el texto de Plinio sobre los cuatro laberintos y, por otro, en el extremo superior izquierdo de la imagen ofrece una moneda romana antigua con la representación de un laberinto. Acompañar a las reconstrucciones con imágenes de monedas antiguas y tomar a éstas como fuente y prueba documental de la verosimilitud de la reconstrucción era un método que había empleado muy especialmente el arquitecto austriaco Johann Bernhard Fischer von Erlach en su *Entwurf einer historischen Architektur [Esbozo de una arquitectura histórica]*, de 1721, con gran éxito²¹. No obstante, en último término, la de Lequeu no es una reconstrucción científicamente garantizada sino más bien una arquitectura fantástica, al igual que otros esbozos de su *Architecture civile*, publicada por primera vez en 1986, que se alejaba mucho de los sistemas de reglas canónicas.

Todas las reconstrucciones del mausoleo mencionadas hasta el momento tienen que ver, de forma más o menos exclusiva, con el texto de Plinio; ninguna tiene en cuenta los testimonios arquitectónicos de los etruscos o aquellos edificios que a estos se adscriben. Al mismo tiempo, para todos los conocedores de la arquitectura antigua, en lo que otrora fue el ámbito de la Italia etrusca, no significa nada poner en relación el famoso mausoleo de los Horacios y Curiacios con la descripción del mausoleo de Porsenna. El 20 de marzo de 1766, en su primera visita a Italia, Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff anotará en su diario: «Poco antes de llegar a Albano, uno encuentra lo que se denomina el mausoleo de los Horacios. Se le denominará así por error, pues se sabe que su sepulcro estaba ante la Porta Capena. Por lo demás, se trata sin duda de un monumento muy antiguo, probablemente etrusco; pues Plinio menciona la tumba de Porsenna, que según dice este autor, tenía una construcción semejante, con cuatro conos»²². Esta alusión al mausoleo, que

Handschrift übersetzt, erläutert, und ed. von Ralf-Torsten Speler, Munich, 2001 (= Catálogo y escritos de la Kulturstiftung Dessau-Wörlitz 12, p. 243); además *ibidem*, Ilust. 146: aguada del mausoleo de los Horacios y los Curiacios en papel de tono sepia, obra de Erdmannsdorff.

23 Francesco Inghirami, *Monumenti etruschi o di etrusco nome disegnati, incisi, illustrati*, tomo IV, Fiesole, 1825, pp. 166 y ss.; ilust. *Ibidem*, tomo VI (Monumento che servono di corredo a tutta l'opera dei monumenti etruschi, Fiesole 1825/1826, pp. 59 y ss., lámina F 6; ilust. en Fabrizi, 1986, nota 9, fig. 51.

24 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Restitution du tombeau de Porsenna, ou dissertation dont le but est d'expliquer et de justifier la description de ce monument faite par Varron, et rapporté dans Pline*, Paris, 1826; esta reconstrucción va ilustrada con el esbozo de Duc de Luynes publicado en los *Monumenti inediti publicati dall'istituto di corrispondenza archeologica*, tomo 1, Roma/París, 1829-1833, lámina XIII. Véase también del mismo autor, *Monumens et ouvrages d'art antique restitués*, Paris, 1829; *ibidem*, «Restitution conjecturale du tombeau de Porsenna», en *Recueil des dissertations archéologiques*, Paris, 1836, pp. 181-232.

25 Así lo escribió el etruscólogo Karl Otfried Müller en su crítica de la recensión de Quatremère de Quincy en los *Göttinger Gelehrten Anzeigen*, 1832, pp. 177-184; aquí p. 182: Quatremère «se toma tales libertades con las palabras de Plinio que parece mucho más conveniente atribuir de inmediato, desde el principio, las indicaciones del escritor a sus creencias». Todavía en 1828, Müller consideraba concebible la existencia del mausoleo a partir de la descripción de Plinio (Karl Otfried Müller, *Die Etrusker*, sección 2, tomos 3 y 4, Breslau, 1828, pp. 224-227); otros arqueólogos, por ejemplo, el berlinés consagrado a la Antigüedad griega Aloys Hirt (*Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, 3 tomos, Berlín 1821-1827, tomo 1, pp. 249-250; tomo III, p. 346), tenían otro criterio y también Müller cambió pronto su opinión al respecto en el sentido de que el mausoleo no habría existido nunca; véase el artículo «Hetrurier», en J. S. Ersch y J. G. Gruber, *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, tomo 7, 1830, p. 277.

hasta bien entrado el siglo XIX se databa en el siglo VII a.C., de momento ya no volverá a emplearse. El célebre etruscólogo italiano Francesco Inghirami se refirió, por vez primera, al tamaño del mausoleo de los Horacios y los Curiacios y propuso una interpretación sorprendente y nueva del texto de Plinio. Su idea básica será que allí donde Varrón habla de pirámides unas sobre otras (*supra*), habría que pensar, en rigor, en una construcción en forma escalonada, cuyas partes se disponen unas detrás de otras; la gran altura del mausoleo se daría por la adición de diferentes espacios que se escalonan uno tras otro²³. Un año más tarde, en 1826, el que a buen seguro era el más importante historiador de la arquitectura de comienzos del siglo XIX, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, publicó su representación del mausoleo, muy reducida frente a las reconstrucciones monumentales²⁴. A decir verdad, expondrá con ello una crítica más acerba²⁵; sin embargo, sus comentarios tienen una seductora capacidad de persuasión. Al igual que Inghirami, Quatremère interpreta el *supra* como una disposición en la que los tres grupos de pirámides están uno detrás de otro, para ordenar de la forma más sencilla posible los elementos del mausoleo mencionados por Plinio. El problema del *orbis aenaeus* y del *petasus* lo resuelve Quatremère de una forma extraordinariamente inteligente y sorprendentemente sencilla, pues parte de un habla ordinaria en la descripción de la arquitectura. Si, por ejemplo, ha de reconstruir una iglesia con cuatro torres sobre las que se encuentra una bola con una cruz («*Cette église a quatre clochers, et sur tous il y a une boule surmontée d'un croix*»), de entre las dos posibles formas de comprensión, se decidiría por la físicamente más sencilla, es decir, ¡por una cruz que estaría sobre cada una de las torres sobre una bola! De este modo, Quatremère reconstruye, tal y como ya había hecho Sangallo, pequeñas bolas sobre cada una de las pirámides inferiores y pone, por encima de cada una de ellas, un sombrero del que penden las campanas.

Si se expone aquí la historia de la interpretación y la reconstrucción del mausoleo de Porsenna de un modo tan amplio es porque revela de un modo ejemplar el problema de la reconstrucción de edificios a partir de las fuentes literarias: en primer lugar, quedará claro de qué modo la interpretación del texto se adaptará a las ideas propias de la época sobre qué apariencia había de tener un mausoleo. En segundo lugar, podrán percibirse las dificultades del autor para disponer en una secuencia razonable, espacialmente lógica, los elementos citados en el texto. Con ello, o bien se omitirán elementos importantes o bien se añadirán otros para obtener una reconstrucción concluyente.

26 Günter Fuchs, «Varros Vogelhaus bei Casinum», en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 69, 1962, pp. 96-105; p. 98.

27 Sobre el dibujo de Pirro Ligorio en el *Archivio di Stato*, Cod. A. III.14.J.12, fol. 127r ha llamado la atención Horst Bredekamp (*Antikensehnsucht und Maschinnenglaube. Die Geschichte der Kinstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlín, 2000, p. 22; ilustr. 8) en relación con la función «museística» de la pajarera. El dibujo se aparta de la que probablemente sea la primera edición impresa de la reconstrucción de Ligorio en el *Speculum Romanae Magnificentiae* de Lafrery, Roma, 1581, lámina 59 (grabado de Claude Duchet a partir de Pierre Ligorio) en cuanto a la distribución de la jaula de los pájaros y de la piscina. Este grabado fue usado muchas veces más; la más influyente de ellas puede que haya sido la que apareció en *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, tomo III, París, 1722, tomo 1, pp. 132-134; lámina LXVII, de Bernard de Montfaucon. Sir John Soanes (véase David Watkin, *Sir John Soane. Enlightenment Thought and the Royal Academy Lectures*, Cambridge, 1996, p. 717 [1/170], lámina VIII).

28 Montfaucon, 1722, nota 27, p. 135.



Mausoleo de Halicarnaso, en Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura* [...], Como, 1521, fol. XLI.

En tercer lugar, se mostrará que mediante la consideración de los testimonios arqueológicos, las otrora reconstrucciones monumentales se quedarán acartonadas en unas medidas realistas cada vez más consistentes y, con ello, se disipará de forma creciente lo grandioso y lo excepcional de la construcción descrita. Del elogio literario se pasará finalmente a la prosa arquitectónica y al desengaño constructivo.

Estos aspectos pueden observarse también en otras reconstrucciones. En ellas juega sólo un papel subordinado el hecho de que en el texto se ofrezcan las medidas exactas o que se trate tan sólo de descripciones atmosféricas. Cuanto más precisos son los datos numéricos y mayor es la precisión del orden espacial de las partes del edificio, tanto más homogéneas serán las reconstrucciones. De este modo, las reconstrucciones de la pajarera de Varrón, que éste describirá de forma exhaustiva, clara y comprensible en sus *Tres libros sobre cuestiones agrarias* (*Rerum Rusticarum*, de en torno al año 36 a.C.; Varrón, *Rerum Rusticarum*, 3, 5, 9 y ss.), se diferenciarán sólo en los detalles. «Se trata aquí —como resalta el arqueólogo Günter Fuchs— de una de aquéllas descripciones no precisamente comunes en la literatura latina, en las que un autor competente es al mismo tiempo el mejor conocedor del objeto de su descripción.»²⁶ Resultan inequívocas las indicaciones con respecto a su ubicación en un riachuelo que fluía por la hacienda de Casinum de Varrón y con respecto a la disposición en fila de una parte rectangular de la construcción con dos alas y un patio interior, una piscina con peces, así como con una construcción circular que cierra la instalación. En los edificios de las alas y en la zona de la entrada se colocaban las jaulas cerradas con redes; la construcción circular le servía a Varrón como una jaula más para pájaros, así como lugar para acoger a sus invitados, que celebraban sus banquetes en una mesa redonda giratoria. La cúpula de la construcción redonda era, al mismo tiempo, una especie de clepsidra y molino de viento. Las reconstrucciones, de entre las cuales la más antigua es sin duda la de Pirro Ligorio, posterior a 1550²⁷, se parecen en cuanto a la secuencia espacial y al escalonamiento de los elementos constructivos. Todavía en 1722 el importante investigador de la Antigüedad Bernard de Montfaucon estaba entusiasmado con el dibujo de Ligorio y especulaba sobre si éste habría trazado su plano directamente en Casinum, en el edificio real, pues aún acotaba: «*Quois qu'il en sois, l'estampe qu'il en fit s'accorde avec la description de Varron*»²⁸. Sin embargo, la generación siguiente de investigadores de la Antigüedad ya no estará tan segura. En 1735, Matthias Gesner presentó un diseño reducido a lo funda-

29 Matthias Gesner, *Scriptores rei rusticae veteres Latini: [...]*. Leipzig, 1735, pp. 321-336, Tab. I, II grabadas por Christian Friedrich Boetius; no me ha resultado accesible la reconstrucción en tres hojas de Krubsacijs (de en torno a 1760).

30 Christian Ludwig Stieglitz, *Encyklopädie der bürgerlichen Baukunst*, tomo III, Leipzig, 1796, pp. 429-433; lámina XX, fig. 93. Flach, 2004 (nota 1) no tiene en cuenta ni ésta ni las reconstrucciones siguientes en torno a 1800.

31 James Stuart und Nicholas Revett, *The Antiquities of Athens Measured and Delineated*, tomo I, Londres, 1762, cap. III, p. 13.

32 Aloys Hirt, «Ueber das Vogelhaus des M. Terentius Varro zu Casinum», en *Sammlung der deutschen Abhandlungen, welche in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorgelesen worden, in den Jahren 1792 bis 1797*, Berlín, 1799, pp. 72-88; el grabado que se incluye fue diseñado por Heinrich Gentz, a partir de los datos de Hirt (*ibidem*, p. 75). Antes August Rode había planteado una nueva traducción y una nueva interpretación del texto de Varrón, en su traducción de Vitruvio (*Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst aus der römischen Urschrift übersetzt*, 2 tomos, Leipzig, 1796, tomo II, pp. 65-68). A partir de la exposición de Hirt, Rode formuló su detallada crítica en la *Sammlung nützlicher Aufsätze die Baukunst betreffend* (Colección de ensayos útiles concernientes a la arquitectura) («Sendschreiben, betreffend die Abhandlung des Herrn Hofrath Hirt über das Vogelhaus des M. Terentius Varro zu Casinum» [Cartas relacionadas con el ensayo del señor Hofrath Hirt sobre la pajarera de M. Terencio Varrón en Casinum]), Berlín, 1800, tomo 1, pp. 3-9, ante la que Hirt reaccionó de inmediato (*ibidem*, pp. 10-14).

33 Para Hirt, véase Claudia Sedlarz (ed.), *Aloys Hirt. Archäologe, Historiker, Kunstkenner*, Hannover, 2004; una reseña crítica de August Rode es un desideratum de la investigación en arqueología e historia de la arquitectura del siglo XVIII.

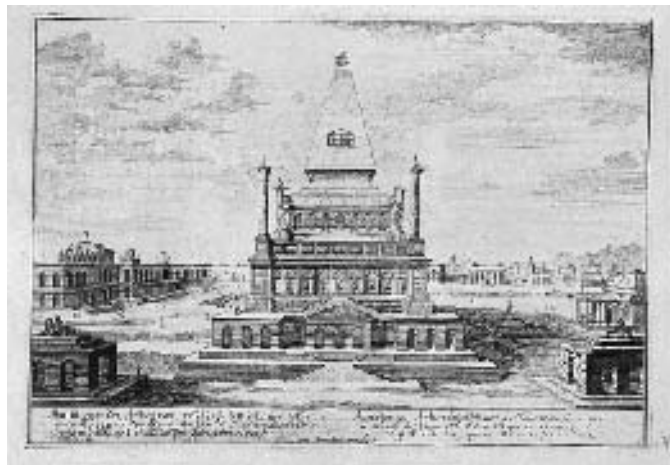
34 Rode, 1800, nota 32, p. 9.

35 Hirt, 1800, nota 32, p. 14.

36 Aloys Hirt, *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten*, tomo III, Berlín, 1827, pp. 318-323; lámina XI, figs. 10 y 11.

Mausoleo de Halicarnaso, en Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Viena, 1721, libro I, lámina V.

mental y concentró sus intereses en la vida interior del templo circular²⁹. A ésta se dedicó también Christian Ludwig Stieglitz, que en la *Enzyklopädie der bürgerlichen Baukunst* [Enciclopedia de arquitectura civil], en relación con las casas de campo antiguas, abordará la pajarera y presentará una reconstrucción en plano que —tal y como la mide la más reciente reconstrucción de Dieter Flach, en el año 2004— resulta muy fiel al texto³⁰. La reconstrucción de Stieglitz, que con respecto al mecanismo de la construcción redonda considera y elabora las investigaciones de Stuart y Revett sobre la Torre de los Vientos en Atenas³¹, sirvió por otra parte de modelo para la reconstrucción que Aloys Hirt expuso en la Academia Real de Berlín el 16 de febrero de 1797, que sería exhaustivamente razonada e intensamente discutida³². Sin entrar en los detalles de esta docta disputa que incluía todos los antiguos testimonios literarios y arqueológicos accesibles entre los, seguramente, dos mejores conocedores de la Antigüedad de en torno a 1800³³, habrá sólo que llamar la atención sobre el discutido aspecto de la crítica textual. Mientras que el traductor de Vitruvio, August Rode, concede que los defectos de interpretación no pueden atribuirse a los traductores ni a los intérpretes sino también a los autores antiguos —como Vitruvio, en este caso—³⁴, Hirt apuesta por completo por la autoridad de los autores antiguos: «Es decir, si un lugar [...] se entiende de forma incorrecta, ello podría ser más culpa del lector que del escritor. Y bastaría con esto para haber salvado el honor de Vitruvio frente a sus anteriores intérpretes»³⁵. La reconstrucción de Friedrich Weinbrenner, publicada en 1834, seguirá por completo la traducción de Rode y no se alejará en principio mucho de la reconstrucción de Hirt, que éste publicó de nuevo, con cambios marginales, en 1827, en un lugar muy significativo³⁶. Compara-



37 Véase Charles Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste, ou voyage d'un Gaulois à Rome*, 4 tomos, París, 1835, tomo IV, p. 60 (este libro vio cuatro ediciones hasta 1875; una edición alemana apareció en Leipzig, en 1837); Gustave Loisel, *Histoire des menageries de l'antiquité à nos jours*, tomo 1, París, 1912, pp. 77-84; Lloyd Storr-Best, *Varron on Farming*, Londres, 1912, frontispicio con reconstrucción; A. W. van Buren y R. M. Kennedy, «Varro's Aviary at Casinum», en *The Journal of Roman Studies*, IX, 1919, pp. 59-66; Charles desANGES y Georges Seure, «La volière de Varron», en *Revue de philologie, de littérature et d'histoire ancienne*, Ser. III, VI, 1932, pp. 217-290; Bertha Tilly (ed.), *Varro the Farmer*, Londres, 1973, pp. 112 y ss.; reconstrucción del plano en la p. 113; Fuchs, 1962, nota 26; Flach, 2004, nota 1; Clemens Alexander Wimmer (*Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt, 1989, pp. 1 y ss.), en la p. 4, señala al menos doce reconstrucciones conocidas por él desde el Renacimiento ¡por supuesto, sin verificar!

38 Michael Greenhalgh, «Pliny, Vitruvius and the Interpretation of Ancient Architecture», en *Gazette des Beaux-Arts*, 84 (1974), pp. 297-304.

39 Los dibujos de Wren se publicaron en *Parentalia* de Stephen Wren (Londres, 1750, pp. 360-361).

40 Giovanni Poleni, *Dissertazione sopra il tempio di Diana di Efeso*, Roma, 1742; Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Viena, 1721, tomo 1, lámina VII.

da con las extravagantes reconstrucciones del mausoleo de Porsenna o de las villas de Plinio, la historia de la reconstrucción de la pajarera de Varrón discurrirá, pese a todas las posibilidades de interpretación del texto, de un modo muy homogéneo. Si bien las investigaciones altamente especializadas han producido una y otra vez nuevas propuestas que reducen cada vez con más fuerza el tamaño de la casa, no obstante no llevan a nuevos resultados espectaculares³⁷, y, sin embargo, el antiguo texto fue y siguió siendo una fuente fiable para la reconstrucción.

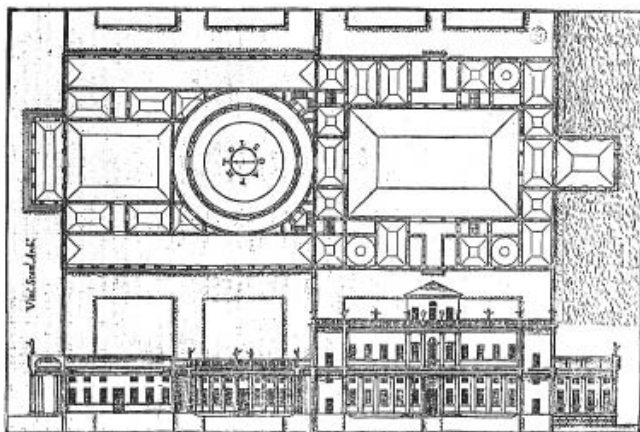
Ahora bien, tanto indicaciones exactas de las medidas como precisos datos numéricos podían llevar a su vez a grandes problemas si la descripción no hacía referencia a un emplazamiento plausible. Así, el templo de Diana (Artemision) de Éfeso, según Plinio el Viejo (NH 36, 21), será una construcción de 425 pies de largo, 220 pies de ancho y con 127 columnas, cada una de 60 pies de alto, de las cuales 36 estarían adornadas con relieves³⁸. Estos datos, sin embargo, no ayudaban mucho si no se sabía en absoluto —como le ocurría a Maarten van Heemskerck en 1572— qué aspecto tenía un templo griego. Heemskerck reconstruyó una basílica con fachada-crucero, reorganizó la planta baja con semicolumnas adosadas al muro, intervino entre la planta baja y el «clerestorio» de dos plantas mediante volutas y el edificio se coronó con una bóveda de cañón. A su vez, dado que las posteriores generaciones de arquitectos habían aprendido cómo era la estructura de un templo griego, seguía quedando la dificultad de cómo ubicar las 127 columnas. Sir Christopher Wren solventó muy hábilmente el problema, probablemente en los años 60 del siglo XVII, cuando proyectó un templo díptero de 100 columnas; colocó 16 columnas en el *pronaos*; otras cuatro, delante del templo *in antis*; y, con ello, tenía 120 columnas colocadas de forma conveniente³⁹. Para las siete columnas restantes, se inventó, sin ninguna premisa que lo avalara y sin ningún tipo de justificación arqueológica, un templo circular en la *cella*. Todavía en 1742, Giovanni Poleni seguía el modelo de Wren, mientras que Fischer von Erlach, en 1721, en su *Entwurf* escapó del problema representando tan sólo una vista exterior con una *cella* excesiva⁴⁰. Tales reconstrucciones pre-arqueológicas se deben naturalmente a la circunstancia de que ni siquiera los autores antiguos —Plinio o Vitruvio— conocían de forma directa los edificios descritos sino que tan sólo se referían a fuentes más antiguas, no conservadas. A su vez, su horizonte histórico arquitectónico no se remontaba muy lejos en la arquitectura griega, y lo que habían visto directamente en Roma tampoco se correspondía con exactitud con lo que se había construido en Grecia en la época clásica.

41 M. L. Madonna, «Septem Mundi Miracula come Templi della Virtù», en *Psico. Rivista internazionale di architettura*, III, 1976, nr. 7, pp. 47-50; George Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf, 1956, pp. 36 y ss.

42 Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Viena, 1721, tomo 1, lámina VI.

De este modo, a los autores de las reconstrucciones tempranas del Artemision no se les puede hacer el reproche de que sean reconstrucciones falsas; sólo puede constatarse que, a partir de la situación de las fuentes y del nivel de conocimientos en historia de la arquitectura, no podían hacer las cosas mucho mejor.

Esto se dará también para las reconstrucciones tempranas del mausoleo de Halicarnaso, descrito por Plinio el Viejo (NH 36, 30) y Vitruvio (II, 8, 11) con poco más que sus medidas más importantes, pero poniendo el acento sobre todo en su posición urbanística. Así es como Cesare Cesariano, en su edición de Vitruvio (Como, 1521) y, siguiéndole a éste, Gualtherus Rivius (Walter Herrman Ryff) en su *Vitruvius Teutsch* (Nuremberg, 1548), exaltarán la tumba de Mausolo por encima de todas las grandes construcciones de Halicarnaso⁴¹. Se representarán los dos puertos, el templo circular de Mercurio, el templo de Venus y la fuente de Salmacis tras los muros de la ciudad en la plaza del mercado. No obstante, el edificio central con la colosal estatua de Marte, el dios de la guerra, no es el mausoleo sino el templo de Marte, que se levanta como una construcción de planta central en forma de cruz, en cuyo centro, situado bajo la estatua, podía hallarse el mausoleo. La concisión del texto de Vitruvio y la referencia a las criptas de las iglesias de la época pueden haber sido las bases de esta interpretación que le sigue sirviendo a la reconstrucción de Fischer von Erlach del edificio que se contaba entre las siete maravillas del mundo⁴². En su esbozo Fischer tiene en consideración, no obstante, las medidas referidas por Plinio y otras magnitudes numéricas de la construcción. Así, él sabe que la pirámide que corona se compone de 24 escalones, tal y como detalla Maarten van Heemskerck en su serie de grabados sobre las siete maravillas del mundo, de 1572, sólo que él decidi-

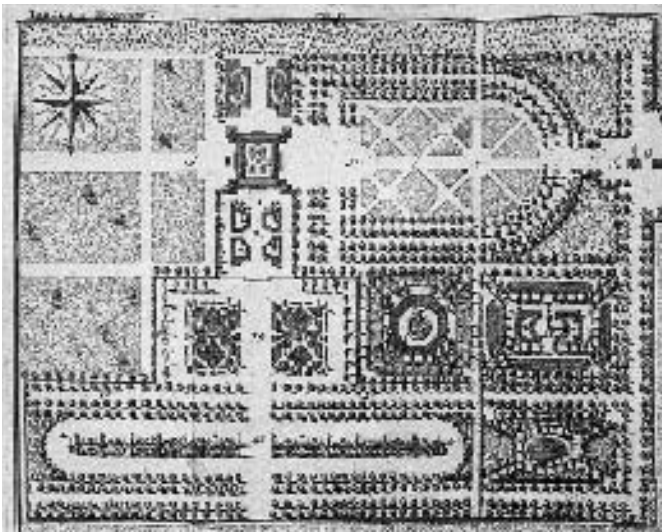


Villa Laurentinum, en Vicenza
Scamozzi, *L'Idée dell'architettura*,
Venecia, 1615, p. 269.

43 *The Mausoleum of Halikarnassos. Reports of the Danish Archeological Expedition to Bodrum*, 7 tomos, Aarhus, 1986-2004; Wolfram Hoepfner, «Das Mausoleum von Halikarnassos: Perfektion und Hybris», en *Die Griechische Klassik: Idee oder Wirklichkeit*, exposición, catálogo Berlín, 2002, pp. 417-420.

44 Dorothea Schmidt, *Untersuchungen zu den Architekturephrasen in der Hypnerotomachia Poliphili*, Frankfurt, 1977. En la bibliografía más reciente sobre la *Hypnerotomachia Poliphili* (Roswitha Stewering, en *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Colonia, 2003, pp. 48 y ss.; fig. 2) no se abordará ya más la posible reconstrucción del mausoleo; sin embargo, se volverá sobre el laberinto que hay en su interior, que es una alusión al mausoleo de Porsenna.

rá, seguro de sí mismo, no seguir la reconstrucción de Heemskerck sino que, en su lugar, como correspondía a la investigación contemporánea de las pirámides, colocará la «pirámide funeraria egipcia del rey Sotis», reproducida también por él en la *Arquitectura histórica*, de paredes lisas sobre la construcción escalonada. Las 36 columnas mencionadas por Plinio las distribuirá Fischer de ocho en ocho, sobre la planta del zócalo del mausoleo, provista de nichos de figuras; las restantes cuatro columnas las pondrá como columnas de Trajano en las cuatro esquinas de la base de la pirámide, que se hallará coronada por una cuadriga. Más próxima a las reconstrucciones actuales del mausoleo, basadas en minuciosas investigaciones arqueológicas⁴³ (con su división en tres partes a partir de la desestructurada planta del zócalo, que en su interior contiene la cámara funeraria, con planta con columnas a modo de templo, con nueve por once columnas jónicas y con un techo en forma de pirámide escalonada con la cuadriga coronándolo) se halla ya la primera reconstrucción del mausoleo en la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) que, aunque carece de zócalo, eleva el número de escalones a cincuenta y remata el monumento con un obelisco; seguirá, en cambio, en la forma básica a las premisas literarias⁴⁴. La reconstrucción de Antonio da Sangallo el Joven parte de las premisas de Plinio en lo que concierne a las 36 columnas, a las estatuas y a la muy empinada pirámide de 24 escalones; sin embargo, las columnas se ordenan en una construcción cruciforme, lo que hay que justificar pues Plinio no cita la división en tres partes del mausoleo en zócalo, planta de columnas y pirámide; a Sangallo, por lo que parece —lo mismo que a Cesariano—, para un mausoleo le resultó plausible



Plano de la ubicación de la Villa Tusci, en Jean-François Félibien, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le consul*, París, 1699, lámina II.

45 Véase, por ejemplo, Joselita Raspi Serra (ed.), *La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico*, 2 tomos, Florencia, 1986; Ulrike Steiner, *Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav. Fremdsprachige Antikenpublikationen und Reiseberichte in deutschen Ausgaben*, Ruhpolding, 2005 (= *Stendaler Winkelmann-Forschungen* 5).

46 *Prokop Bauten*, ed. Otto Veh, Munich, 1977 (= *Prokop Werke* 5), pp. 22 y ss.; aquí se trata sobre todo del elogio del emperador Justiniano como constructor: «en este tomo aparecen representadas todas las grandes obras que él realizó como constructor» (*Ibidem*, p. 19).

47 Friedrich Weinbrenner, *Entwürfe und Ergänzungen antiker Gebäude*, Cuaderno 1, Karlsruhe/Baden, 1822, pp. 3-15; las citas, de las pp. 12 y ss.

un plano cruciforme. La reconstrucción de Weinbrenner también se levantará de un modo parecido sin planta de zócalo; sin embargo, con el reparto de las columnas (siete en los frentes y trece en las partes más alargadas = 36 columnas) se mantendrá en el esquema del templo griego que le era accesible y conocido y pondrá, siguiendo los textos antiguos, una cuadriga monumental sobre la pirámide escalonada, con exactamente 24 escalones.

En la reconstrucción de Weinbrenner del mausoleo de Halicarnaso, lo mismo que en otras reconstrucciones de edificios antiguos que publicó en 1822 y 1834, resultará significativo cómo los resultados de las investigaciones arqueológicas en Grecia, Italia meridional y Sicilia, que se publicaron desde mediados del siglo XVIII, repercutieron en las reconstrucciones⁴⁵. Los nuevos conocimientos de aquel momento eran incluidos en las reconstrucciones y se pensaba que, frente a las reconstrucciones prearqueológicas, que sólo se basaban en los textos, ahora se apoyaban en una posición científicamente segura, que gracias al conocimiento de los monumentos (que entretanto había experimentado un fuerte avance) se alzaba, en efecto, sobre una base muy sólida. Hasta qué punto se necesitaba una base como ésa para alcanzar soluciones concluyentes, lo prueban las reconstrucciones de edificios que se transmiten en textos literarios. Estas descripciones arquitectónicas no debían servir a las descripciones gráficas sino sólo al elogio de la construcción, del propietario de la misma o del arquitecto. De ahí que no sea posible formarse una imagen gráfica de éstas mediante el texto exhaustivo de Procopio sobre Santa Sofía y sobre otras construcciones del emperador Justiniano. A decir verdad, será mucho lo que se resalte sobre el esplendor y la belleza de los soberbios materiales, las dimensiones abrumadoras, las proporciones armónicas y la armónica impresión espacial; sin embargo, nada sobre la forma concreta de la construcción⁴⁶. Lo mismo se encontrará en el largo texto épico en el que Luciano describe una «bella sala» para la declamación de discursos que Weinbrenner trató de reconstruir, pero hubo de confesar que sólo podía «pensar» el «sencillo» edificio con «el aspecto y la forma de un templo próstilo», pues Luciano sólo cita la disposición del conjunto. A partir de la afirmación de Luciano sobre el tamaño de la sala, que «igualaba en altura y profundidad a una gruta que hará que resuene con un eco delicado el discurso de la declamación», Weinbrenner desde su propia experiencia sobre el sonido y la formación del eco en salas deducirá un recinto de 80 metros de profundidad, de donde él derivará el resto de las «bellas proporciones» del mismo⁴⁷. En la recons-

48 Weinbrenner, 1822, nota 47, pp. 15-22; Weinbrenner le había dado a Heinrich Gentz los esbozos para su proyecto como regalo en su marcha a Roma (*ibidem*, p. 15, nota.*); Gentz había presentado en 1797, en la exposición de la *Berliner Akademie*, una «restauración de un baño griego del arquitecto Hipias a partir de la descripción de Luciano, en dos páginas», junto con un texto muy largo sobre Hipias y los edificios de los baños (Helmut Börsch-Supan [reelab.], *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, tomo 1, 1997, pp. 67-69; cat. Nr. 315; estas páginas no se han conservado (Michel Bollé/Karl-Robert Schütze [ed.], *Heinrich Gentz 1766-1811. Reise nach Rom und Sizilien 1790-1795*, Berlín, 2004, p. 315). Sobre Badenweiler, véase Stefan Borchert, «Der schöne Stil der Alten» – Rezeption und Rekonstruktion antiker römischer Thermen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert», en Susanne Grötz/Ursula Quecke (ed.), *Balnea. Architekturgeschichte des Bades*, Marburgo, 2006, pp. 31-49.

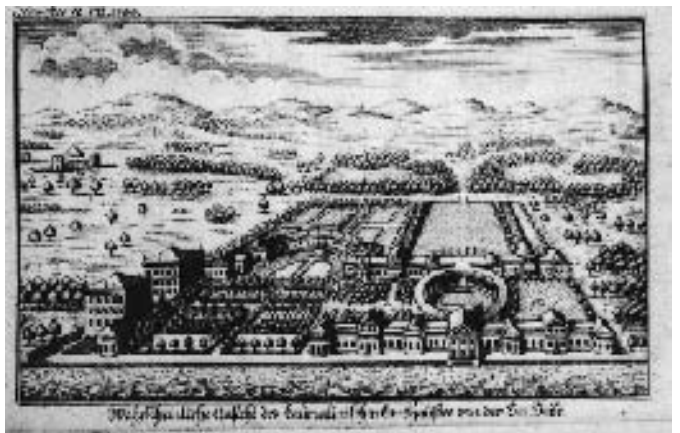
49 Friedrich August Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause, Laurens gennant*, Leipzig, 1760, p. 36.

50 Maurice Culot y Pierre Pinon, *La Laurentine et l'invention de la ville romaine*, París, 1982; Pierre de la Ruffinière Du Prey, *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity*, Chicago/Londres, 1994; Klaus Jan Philipp, *Karl Friedrich Schinkel. Späte Projekte*, Stuttgart/Londres, 2000, tomo 1, pp. 16-51.

trucción del baño de Hipias, descrito asimismo por Luciano, que resalta el orden funcional de los espacios de baños y el esplendor del equipamiento interior, Weinbrenner pudo usar, por el contrario, las investigaciones realizadas desde el Renacimiento sobre los edificios romanos de termas, así como sus propias investigaciones sobre el baño romano en Badenweiler y, de ese modo, darle al texto literario una base real, que lo llevaba a una imponente reconstrucción, orientada no obstante, a modelos concretos⁴⁸.

La tendencia monumental de la reconstrucción del baño de Hipias, que Weinbrenner supuso mucho más grande que las termas de la época imperial y cuyo *frigidarium* esbozó como un pabellón monumental, abovedado, a modo de joyero, se corresponderá –como en el mausoleo de Porsenna– con una tendencia general de reconstrucción de edificios antiguos en el mayor tamaño posible. Durante mucho tiempo funcionó como algo convenido y seguro que «los antiguos amaban la grandeza en sus edificios»⁴⁹. Así, todas las reconstrucciones de las dos villas, que Plinio el Joven (*Epist.* 2, 17 y 5, 6) describió poéticamente en dos cartas, serán también mucho más grandes de lo que eran las villas romanas suburbanas (con la excepción de la villa Adriana). La historia de las reconstrucciones de las villas de Plinio comienza con Vincenzo Scamozzi⁵⁰. Éste podía empezar con los textos orgiásticos de Plinio, para el que la forma arquitectónica de sus casas de campo no era el punto fundamental sino sobre todo la comodidad, el lujo y la interacción de arquitectura y naturaleza, y le bastó con sus conocimientos sobre construcción de villas en la Italia de su época. Así reconstruyó, en 1615, la villa Tusci, como una construcción con belvedere, axialmente simétrica, con dos pisos en su zona media, por completo en la tradición de la construcción de villas del Renacimiento a partir de

Villa Laurentinum en Friedrich August Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause* [...], Leipzig, 1760.



51 Jean-François Félibien, *Les plans et les descriptions de deux des plus belles maisons de campagne de Pline le consul*, París, 1699.

52 Krubsacius, 1760, nota 49.

la *Villa in Poggio a Caiano* de Giuliano da Sangallo. De idéntico modo procederá en 1699 Jean François Félibien en su reconstrucción de las villas de Plinio: la villa Laurentinum parecerá un castillo barroco francés y la de los Tusci un castillo arcaizante del Renacimiento⁵¹. Precisamente las asimetrías del Laurentinum, junto al mar en Ostia, descritas por Plinio, debieron de irritar a los clásicos, pues un buen edificio romano había de ser simétrico, según la concepción doctrinaria de la Académie Royale d'Architecture, por lo que Félibien le cederá también al observador su reconstrucción para que complete en su mente la parte izquierda de la edificación, que falta —no mencionada por Plinio—. También las amplias edificaciones de los jardines de las cartas de Plinio serán domesticadas en Félibien hasta convertirse en un esquema reticular de jardín barroco francés, y sólo después de que en Inglaterra a principios del siglo XVIII se hubiera encontrado una forma más libre de configuración de jardín, resultó posible aquí, al menos, ofrecer una reconstrucción que siguiera al texto más de cerca. Así, Robert Castell, en 1728, diferenciará las edificaciones de los jardines de la villa Tusci en los Apeninos (que, sin embargo, seguían trazadas de forma axialmente simétrica) en distintas partes, ordenadas geométricamente y libres, para ajustarse al texto de Plinio.

Quien da, por vez primera, una especial importancia a la posición de las villas, a la configuración del jardín, a la inclusión del paisaje en la arquitectura y de la arquitectura en el paisaje, así como a las perspectivas descritas y a la orientación según los puntos cardinales, es el arquitecto Friedrich August Krubsacius de Dresde⁵². Con todo, tampoco podrá liberarse del dictado de la simetría y completará el edificio principal de la villa Laurentinum mediante una simetría especular, aunque a partir de las cartas de Plinio no pueda deducir ninguna indicación que



Villa Tusci, en Friedrich August Krubsacius, *Wahrscheinlicher Entwurf von des jüngern Plinius Landhause* [...], Leipzig, 1760.

53 Krubsacius, 1760, nota 49, p. 9.

54 Este último paso lo realizó por vez primera de un modo convincente Reinhard Förtsch (*Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Maguncia, 1993).

se refiera a estos espacios. Ahora bien, logra descomponer las masas arquitectónicas, lo que le alegra: «Sí, he descubierto que la casa debería haber estado compuesta por muchos edificios que se hallaban unos junto a otros; todos ellos constaban sólo de una única planta baja»⁵³. Para el conjunto de la edificación del Laurentinum, Krubsacius encontrará una solución que tiene en consideración la historia de la arquitectura: ¡resulta que Plinio habría construido su residencia privada en el jardín tan sólo con posterioridad a la edificación ya existente, que se habría levantado según la «más precisa de las simetrías»! Al igual que todo el resto de arquitectos antes que él, también Krubsacius aprovechará el hecho de que Plinio en sus cartas no haga referencia a los espacios de los sirvientes, de las cocinas y otros espacios del trabajo doméstico, para completar simétricamente las edificaciones correspondientes con esos espacios anejos. Por consiguiente, Krubsacius se hallará aún, en cierto modo, en la tradición clásica; así, en su fina consideración de las relaciones visuales dadas por Plinio se reflejará una estética que se había desarrollado en el jardín paisajista de tipo inglés. Sin embargo, los jardines de Plinio se dispusieron de forma simétrica y, con ello, dejaban de corresponderse con el gusto en boga del que Krubsacius se zafaba para lograr una reconstrucción lo más objetiva posible. «Objetivo» tiene que ver aquí sólo con la proximidad al texto y ya no querrá dar a entender una objetividad que se orientase a villas comparables de la arquitectura romana del siglo I de nuestra era⁵⁴.

También Pietro Marquez (1796), un grupo de jóvenes arquitectos franceses que en noviembre de 1818 tomaron parte en el *Prix d'émulation* de la Académie des Beaux-Arts, en París, dedicado a las villas de Plinio, así como Aloys Hirt (1827) se hallaban aún, más o menos, estrechamente vinculados al dictado de la simetría aunque se separasen cada vez más de las reconstrucciones clásicas e incluyesen con fuerza creciente los hallazgos arqueológicos. Una proximidad al texto de Plinio, más «sentida» que verificada de forma empírica mediante la arqueología, fue la que consiguió Karl Friedrich Schinkel con las reconstrucciones de ambas villas, elaboradas de modo conceptual probablemente a principios de los años 20 del siglo XIX y publicadas en 1841 en el *Architektonisches Album* de la Asociación de Arquitectos de Berlín. De un modo extraordinariamente inteligente, aunque sin ningún tipo de modelo histórico, Schinkel tratará de organizar y de distribuir unos con otros, con el paisaje y con la trayectoria del sol, aquellos espacios descritos por Plinio como en mutua correspondencia, de tal modo que, en última instancia, origina-

55 Hermann Winnefeld, «Tusci und Laurentinum des Jüngerer Plinius», en *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, tomo VI, 1891, cuaderno 4, pp. 201-217; Eugenia Salza Prina Ricotti, «Il Laurentino: Scavi del 1985», en *Castelporziano II: Campagna di scavo e di restauro, 1985-86*, Roma, pp. 45-46; du Prey, 1994, nota 50; Förtsch, 2004, nota 54; sobre la estética de la descripción arquitectónica, véase fundamentalmente: Eckard Lefèvre, «Plinius Studien I: Römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villenbriefen (2, 17; 5, 6)», en *Gymnasion, Zeitschrift für Kultur der Antike und Humanistische Bildung*, 84, 1977, pp. 519-541. Para las reconstrucciones modernas sin pretensiones científicas, véase Culot, 1982, nota 50 y du Prey, 1994, nota 50, *passim*.

rán en sí edificaciones concluyentes. Frente a las reconstrucciones extremadamente grandes, suntuosas y fantásticas del alumno de Schinkel, Wilhelm Stier, los esbozos del maestro resultarán más comedidos. Mientras que Stier desborda por su exceso de estímulo y pone en juego el incontenible don de su inventiva en la riqueza de formas de «sus» villas, Schinkel se mostrará contenido y, pese a todas las desviaciones respecto del texto de Plinio, se esforzará por hacer que surjan unas imágenes de las villas que se ajusten a lo que él mismo había visto en sus viajes por Italia. Comparado con las reconstrucciones posteriores de base científica, sobre todo las de Hermann Winnefeld (1891), de Eugenia Salza Prina Ricotti (1983) y de Reinhard Förtsch (1993), que sobre una amplia base comparativa arqueológica tratan las villas espacio por espacio y en su disposición conjunta, Schinkel alcanzó sobre todo una cierta autenticidad en lo que concierne al grado de aproximación a la arquitectura de la época imperial romana y a la estética del paisaje⁵⁵.

La descripción de Vitruvio de la disposición de las casas privadas griegas y romanas (Libro VI) jugó sólo un papel marginal en la reconstrucción de las villas de Plinio; al igual que en otros edificios y partes de ellos, la principal fuente para la arquitectura antigua quedará también aquí curiosamente muda. Además, con el comienzo de las investigaciones arqueológicas sistemáticas, la credibilidad y la autoridad de Vitruvio fue puesta cada vez más en entredicho. Cuantas más contradicciones se descubrieran respecto de los conocimientos empíricos de la arqueología, tanto más valor como fuente perdía el texto de Vitruvio. Una fuente de autoridad intocable, no obstante, siguió siendo la Biblia y, por consiguiente, también los edificios del tabernáculo (*Éxodo*, 25-27 y 36-39) y del templo de Salomón (Primer Libro de los *Reyes* 6, 2-29 y *Ezequiel* 40, 3-42, 20) descritos en ella. Estos textos son, sin duda —como los de los dos Plinios—, poco gráficos y se li-



Villa Tusci, en Karl Friedrich Schinkel, *Architektonisches Album*, Berlín, 1841, lámina XXXVII.

⁵⁶ Paul von Naredi-Rainer, *Der Salomonische Tempel. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Colonia, 1994, pp. 67 y ss. Para las descripciones y la reconstrucción de la Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén, véase Arnulf, 2004, nota 2, pp. 137-214.

⁵⁷ Wolfram Hoepfner, *Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios*, Maguncia, 2003, pp. 13 y ss.

mitan a la enumeración de los edificios y de sus diferentes niveles y medidas. Los materiales constructivos y decorativos serán descritos con profusión, pero no ocurrirá lo mismo con la configuración de los muros o el número y la forma de las ventanas. De este modo, también aquí, las puertas se abrirán de par en par —en sentido literal y figurado— a la reconstrucción del templo. Sin embargo, en un principio, la historia de las representaciones gráficas del templo de Salomón siguió un camino completamente diferente del texto, en tanto que la Cúpula de la Roca y la Iglesia del Santo Sepulcro serán denominadas como templo de Salomón por los peregrinos a Jerusalén, a causa de su forma en planta central⁵⁶. Sumamente influyente resultó el grabado en madera de una vista de Jerusalén de Erhard Reuwich en el *Viaje a Tierra Santa [Reise in das Heilige Land]* (Maguncia, 1486), que identifica la Cúpula de la Roca como «*Templum Salomonis*». En las artes plásticas y en la imprenta de fines del siglo xv y principios del siglo xvi, este edificio de planta central funcionaba sin discusión como el templo de Salomón, aun cuando toda la tradición escrita conocida describiera un edificio completamente diferente. Dado que la planta central era todavía uno de los ideales arquitectónicos del Renacimiento italiano, seguían sin tener en cuenta esta divergencia y continuaban aferrados a la imagen equivocada. La *longue durée* de una interpretación errónea como ésta puede observarse también en el Coloso de Rodas: el peregrino italiano de Martoni, que había visitado Rodas entre 1394 y 1395, propagó la historia de que el Coloso habría estado ubicado en la entrada del puerto, erguido, con un pie al final del malecón y el otro en la tierra firme frente a aquél, a una distancia de 100 metros. En la representación gráfica del Coloso de Rodas, comenzando por la *Cosmographie du Levante* (1556) de André Thevet, pasando por la serie de las maravillas del mundo de Maarten van Heemskerck y por Athanasius Kircher hasta llegar a Fischer von Erlach, se siguió con esta interpretación, aunque en realidad se hubiera debido de poner en claro la imposibilidad técnico-constructiva de aquella afirmación⁵⁷.

Independientemente de la interpretación errónea del templo de Salomón como un edificio de planta central, se había formado, desde el siglo xii, una tradición de la reconstrucción del templo próxima al texto bíblico. Ricardo de San Víctor (muerto en 1173) fue posiblemente el primero que se dedicó a realizar una interpretación literal de la descripción bíblica; otros lo siguieron. Ya en 1540, apareció en París la reconstrucción de un autor desconocido que, en muchos aspectos, se corresponde ya con los resultados de la investigación histórico-arquitectónica

58 Véase para lo que sigue Naredi-Rainer, 1994, nota 55, pp. 155 y ss.; ilustr. 116.

59 Naredi-Rainer, 1994, nota 55, pp. 175 y ss.

actual: «El templo se presentará como un edificio aislado, con un tejado plano sobre planta rectangular, frente al que había dos palacios»⁵⁸. Con ello se había puesto la primera piedra para la ulterior reconstrucción exegético-textual del templo que, no obstante, a diferencia de lo que ocurre en las reconstrucciones realizadas a partir de los textos antiguos, era fuertemente dependiente de ulteriores interpretaciones del templo de Salomón como arquetípicamente modélico y perfecto, en razón de su origen divino. Mucho más allá de la mera reconstrucción histórico-arquitectónica del templo de Salomón y de la gran influencia sobre la construcción de monasterios e iglesias de la época y de periodos posteriores, estuvo el comentario a Ezequiel, generosamente provisto de grabados en cobre, del jesuita español Juan Bautista Villalpando (1596-1604). Paul von Naredi-Rainer ha hecho ver que en la reconstrucción de Villalpando se entrelazan diversos niveles: la concepción básica de la edificación cuadrada del templo pertenece a la descripción de Ezequiel; ahora bien, resulta asimismo una prefiguración de la Jerusalén celestial en la visión del *Apocalipsis* de San Juan. Al mismo tiempo, tanto en la edificación en su conjunto como en las relaciones entre las medidas de los elementos arquitectónicos aislados, la reconstrucción se hallará estrechamente ajustada a las concepciones antropométricas de la proporción y al principio vitruviano de la «simetría», «que en el sentido de la teoría de la arquitectura de Leon Battista Alberti, que en esto vuelve sobre las ideas pitagórico-platónicas, se entenderá en primera línea como el principio estético de las relaciones numéricas musicales ancladas por igual en el macrocosmos y en el microcosmos»⁵⁹. También la invención de un orden salomónico en las columnas se halla relacionada con la confrontación con Vitruvio y, de igual modo, la espectacular ubicación del templo sobre unos estribos megalomaniacos puede deducirse, en último término, de la arquitectura romana. La historia de los efectos de la reconstrucción de Villalpando es enorme y alcanzará hasta bien entrado el siglo xx. Sin embargo,



Villa Laurentinum, en Karl Friedrich Schinkel, *Architektonisches Album*, Berlín, 1841, lámina XLI.

60 Gottfried Ephraim Lessing, «Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie», en *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, tomo 5, 2: *Werke 1766-1769*, ed. Wilfried Barner, Frankfurt, 1990, p. 32.

ni siquiera las modernas reconstrucciones, arqueológicamente garantizadas, podrán apenas reemplazar mentalmente la imponente imagen de Villalpando. Por mucho que la reconstrucción surgida del hechizo de la asociación de literatura, arquitectura y representación arquitectónica ideal pueda ser incorrecta desde el punto de vista científico-arqueológico, la imponente y gigante edificación ha quedado fijada en las mentes de todos. Aquí no se plantea la cuestión de si es «verdadera» o «falsa», sino que tal cuestión es desplazada por la idea de la posibilidad, de lo que podría haber sido. Aunque la prosa arquitectónica de las reconstrucciones modernas de edificios transmitidos tan sólo de forma literaria nos muestra cómo ha sido, no obstante, ya no nos ofrece la posibilidad de dar rienda suelta a nuestra «imaginación»... y decir con Lessing: «Cuanto más vemos, más capaces hemos de ser de imaginar. Cuanto más imaginamos, más hemos de creer que vemos»⁶⁰. Las reconstrucciones modernas están garantizadas científicamente en muchos niveles; sin embargo, les falta la fuerza de sugestión y la potencia de las reconstrucciones fantásticas del pasado, que se aventuraban más allá de lo que era realizable en su momento. Por mucho que la investigación arquitectónica, desde el siglo XIX, cambie y enriquezca constantemente nuestra imagen de la arquitectura histórica, en el caso de las reconstrucciones tiene más bien un efecto contraproducente, en el sentido de que la imagen viva de los edificios descritos con mayor o menor precisión, que en la lectura del texto se nos hace «literaria», se verá cubierta por la sobriedad de lo que resultaba posible. Aquéllas no volverán a inspirarnos sino que nos llevarán por el suelo firme de la realidad.

Erhard Reuwich, *Ansicht Jerusalems*, en Bernhard Breydenbach, *Reise in das Heilige Land*, Maguncia, 1486 (fragmento).



TEXTO COMO ARQUITECTURA ARQUITECTURA COMO TEXTO

ULRICH ERNST

1 Véase, por ej., Ellen Eve Frank (ed.), *Literary Architecture*, Berkeley, 1979; Philippe Hamon, entre otros, *Expositions. Literature and Architecture*, Berkeley, 1992.

2 Píndaro, *Siegesgesänge und Fragmente*, ed. y trad. Oskar Werner, Munich, *Olympische Oden*, 6, 1-3.

3 Píndaro, *Íbidem*, *Pythische Oden*, 6, 7-14. Véase Friedrich Ohly, *Haus III (Metapher)*, *Reallexikon für Antike und Christentum*, 13, 1986, col. 905-1063, aquí col. 1050.

4 Virgilio, *Georgica*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford, 1990, III, pp. 13-16. Para el lugar y la cuestión de si Virgilio con el *templum de marmore* quería aludir ya a su *Eneida*, publicada por vez primera diez años más tarde, véase Werner Suerbaum, *Vergils «Aeneis»*, Stuttgart, 1999, pp. 100-109.

5 Boecio, «De topicis differentiis», *Patrologia Latina*, 64, 1211 D.

De igual modo que hasta ahora había sido calificada de inadecuada por la investigación competente en crítica literaria y ciencias de la cultura¹, la idea de la literatura como construcción y del literato como arquitecto dominará desde la Antigüedad el conjunto de la poética europea y dejará su sello en la relación entre *Literature y Visual Arts*. Entre los griegos, ya Píndaro compara el exordio de su sexta Oda Olímpica con el atrio de un templo sostenido por columnas doradas², y, en la sexta Oda Pítica, pretende haber construido una cámara del tesoro de himnos para un auriga que ha resistido a todas las inclemencias del tiempo³. Más tarde, en sus *Geórgicas*, Virgilio relacionará de forma plástica la imagen de un templo que él ha prometido erigir con la obra poética de alabanza a Octaviano que tenía en proyecto⁴. Según Boecio, el orador, el que crea edificios retóricos, se demuestra al fin y al cabo como «*artifex et architectus*»⁵.

Los puntos de vista que pueden captarse en la Antigüedad encontrarán también un acceso a las poéticas en la Alta Edad Media; por ejemplo, pueden extraerse versos de la introducción a la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinosalvo que formulan un concepto estético-literario que en último término se basa en la teoría arquitectónica de Vitruvio:

Cuando uno ha de construir una casa, no se lanza precipitadamente a su ejecución. Antes mide la obra en su interior; en el interior, esta-

6 Calfridus de Vinosalvo. *Poetria nova*, en Edmond Faral (ed.), *Les arts poétiques du XIIIe et XIIIe siècle*, París, 1924, pp. 198 y ss.: «Si quis habet fundare domum, non currit ad actum / impetuosa manus, intrinseca linea cordis / praemeditur opus, seriemque sub ordine certo / interior praescribit homo, totamque figurat / ante manus cordis quam corporis; et status eius / est primus archetypus quam sensilis. Ipsa poesis / spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis. / Non manus ad calamum praecipit, non lingua sit ardens / ad verbum: neutram manibus comitte regendam / fortunae; sed mens discreta praecambula facti, / ut melius fortunet opus, suspendat earum / Officium, tractetque diu de themate secum. / Circinus interior mentis praecircinet omne / materiae spatium. / Certus praelimit ordo prudens in pectoris arcem contrahe, sitque prius in pectore quam sit in ore. / Mentis in arcano cum rem digesserit ordo, / materiam verbis veniat vestire poesis». Traducción de Hans Eggers, *Symmetrie und Proportion epischen Erzählens*, Stuttgart, 1956, p. 97.

7 Para la imagen de Dios que se corresponde con la imagología del autor, véase Friedrich Ohly, «Deus geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott», en *Ibidem*, *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*, ed. Uwe Ruberg y Dietmar Peil, Stuttgart, 1995, pp. 555-598.

8 Aristófanes, *Ranae*, ed. Jeffrey Henderson, Cambridge (Mass.), 2002, pp. 819-822; véase Ohly, 1986, nota 3, col. 1051.

9 «Sí que es un buen carpintero / aquél que en su trabajo / sabe poner bien la piedra y la madera. / puesto que en su oficio ha de ponerlas correctamente. / No es ningún vicio, / si me resulta fácil / en la pared que he levantado / poner una madera que ha fabricado otro, / con toda picardía, / de modo que parezca fruto de mi propio trabajo. / Respecto a eso un hombre sabio decía / que él a duras penas podía aceptar / que alguien en su discurso / metiera un discurso / que no fuera obra suya: / qué éste había hecho mucho / no lo duda nadie / excepto aquél que fue el primero en encontrarlo. / Éste hizo suyo el hallazgo.» Thomasin von Zerklære, *Der wälsche Gast*, ed. Heinrich Rückert, Berlin, 1965 (reimpresión de la edición de 1852), pp. 105-122.

blece la sucesión en un orden completamente determinado (¿el plano de construcción?) y, en su corazón, la esboza al completo antes de que la mano la ejecute. La construcción, al principio, se encuentra sólo en la idea, antes de que sea perceptible mediante los sentidos (es decir, ejecutada). En este espejo mira la poesía qué ley ha de dársele al poeta. La mano no se lanza precipitadamente a coger la pluma, la lengua no se apresura hacia la palabra. No dejes ni a la lengua, ni a la pluma, que vayan de la mano de la casualidad. El espíritu, como razonable predecesor de la acción, no debe de momento hacer uso de sus servicios para que la obra progrese lo mejor posible. Él ha pasado largo tiempo dándole vueltas a la tarea en su interior. El círculo del espíritu mide ante todo el ámbito de la materia. Un orden exacto determinará primero dónde empieza su marcha el pizarrín y dónde ha de acabarla. Encierra la obra completa en el relicario del corazón. Allí debe estar antes de que resuene en la boca. Cuando el orden haya penetrado toda la materia en el retiro oculto del espíritu, entonces vendrá por vez primera la ejecución poética y revestirá a la materia con palabras⁶.

En lugar de una emoción incontrolada, el escritor exige un cálculo frío; en lugar de espontaneidad, un proceder planificado. Antes de que la materia se vista de palabras, el autor, al igual que un arquitecto, ha, en primer lugar, de desarrollar una idea, un plan de construcción y, en el papel del *Poeta géometra* con el compás del espíritu, ha de dotar conceptualmente de medida y de orden a la materia a elaborar⁷. Tan sólo el *Ordo* correcto en el proceso de producción poética es lo que garantiza también una construcción correcta de la obra de arte literaria.

Después de que, ya en la Antigüedad, se esperase del poeta trágico Esquilo, según Aristófanes, lo mismo que de un carpintero: tallar, serrar, cepillar y enclavijar palabras⁸, Thomasin von Zerklære, a principios del siglo XIII, en su *Der wälsche Gas*, vuelve a retomar estas imágenes para desarrollar, en cierto modo *in nuce*, una teoría de la intertextualidad: Lo mismo que un buen carpintero, él, como poeta, debe ensamblar convenientemente la piedra y la madera. Cuando haya que emplear también en su trabajo materiales que ya han sido tallados por otra mano, estas citas se convertirán, asimismo, en su propiedad intelectual mediante el montaje artístico:

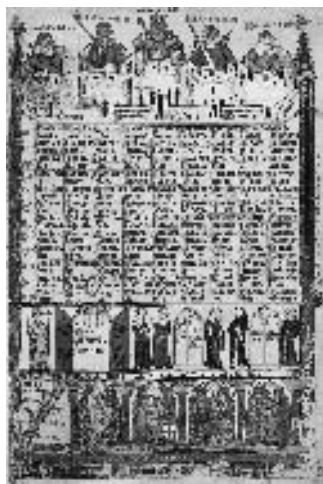
doch ist der ein guot zimberman
der in sinem werke kan
stein und holz legen wol
dâ erz von rehte legen sol.
daz ist untugende niht,
ob ouch mir lihte geschicht
daz ich in mins getihtes want,
ein holz daz ein ander hant
gemeistert habe lege mit list
daz ez gelich den andern ist.
dâ von sprach ein wise man
swer gevoulichen kan
setzen in sime getiht
eine rede die er machet niht,
der hât alsô vil getân,
dâ zwivelt nihtes niht an
als der derz vor im êrste vant.
der vunt ist worden sin zehant⁹.

10 «Toma pues esta obra, esta habitación hecha de versos, / tanto si se ha construido según la norma / como si ha sido obra de la plomada del maestro albañil. / Es buena, pues Dios siempre quiere darnos alegría.» Thomas Cramer. *Lohengrin. Edition und Untersuchungen*. Munich, 1971, 7647-7650.

11 Véase Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Colonia, 2002, pp. 570 y s.

12 Véase *Blockbücher des Mittelalters*, Maguncia, 1991, nr. 33, pp. 173 y s. (Cornelia Schneider).

13 MS Arundel 83, II fol. 135r; Lucy Freeman Sandler, *The Psalter of Robert de Lisle*, Oxford, 1983, pp. 82 y s.; Ilust. 25, p. 132; transcripción.



Torris sapientiae, MS Arundel 83 II, fol. 135r.

Recurriendo a la plasticidad poetológica expuesta por Thomasin a partir del ámbito de la arquitectura, el autor del *Lohengrin* pedirá al final una acogida positiva de su poema épico, a la que también puede contribuir la forma tectónica del mismo: «*Sô nemt willen vür diu werc an. des getihtes zimmer, / ob daz nâch winkelmeeze si / niht geschicket, noch nâch mûrer meisters bli. / daz nemt vür gout, daz uns got vreude gebe immer*»¹⁰. Una afirmación como ésta abrirá nuevas posibilidades para la interpretación teórico-arquitectónica de los géneros poéticos, como por ejemplo el soneto¹¹, y tendrá también consecuencias para la autoescenografía del literato y ciertamente para la imagología del productor medieval de textos por antonomasia, que en el marco de una poética de autor aparecerá decididamente como *Poeta faber* y constructor del edificio lingüístico.

Torres textuales

En apenas ningún otro género literario se manifiestan diseños arquitectónicos de una forma tan artística y a la vez tan accesible visualmente como en la poesía óptica, cuya evolución en la época que va desde la Edad Media hasta la contemporaneidad proporciona muchos paradigmas pertinentes. Un estrecho vínculo entre lenguaje y arquitectura lo manifestará un texto figurativo con el título *Torre de la Sabiduría*, que no sólo se transmitirá en diferentes manuscritos de la Edad Media tardía, sino también como grabado en madera en hoja suelta del siglo xv¹². Lucy Freeman Sandler editó una versión quirográfica en el salterio de Robert de Lisle; a ella hemos de agradecerle también una transcripción del cuerpo figurativo del texto¹³. La arquitectura textual, que se lee de abajo a arriba, fijará, en las líneas de texto de la base, el título (Torre de la sabiduría), su origen a partir de un ciclo (Espejo de la teología) y el autor (Magister Johannes von Metz), mientras que la línea situada por encima remite a un orden de lectura ascendente, que se indicará mediante las letras del alfabeto de la A a la X.

El fundamento de la torre es la humildad (A); las basas de las columnas son, en la planta baja, la diligencia, la serenidad, la verdad y la moderación (B); los fustes de las columnas, la prudencia, la fortaleza, la justicia y la templanza (C); y los capiteles, la reflexión, la estabilidad, la certeza y la moralidad (D). Los escalones al primer piso son la oración, la contrición, la confesión de los pecados, el arrepentimiento, el desagravio, las limosnas y el ayuno (E). La anchura de la torre es la caridad (F), mientras que la altura es la perseverancia en lo bueno (G).

14 Baldassare Bonifacio, *Musarum libri XXV. Vrania ad Dominicum Molinum*, Venecia, 1628, Carm. II.

15 Véase Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Milán, 1981, p. 217.



Torre, en B. Bonifacio, *Musarum libri XXV* [...], Carm. II.



André Bogaerde, *Tour Eiffel*, 1889.

Las puertas (¿los batientes de la puerta?) son la obediencia y la paciencia (H); las ventanas, la capacidad para discriminar, la piedad, la devoción y la contemplación (I). El cuerpo de la torre se compone de doce virtudes: amor, gracia, honor, reverencia, misericordia, compasión, caridad, santidad, pureza, constancia, esperanza y fe, con nueve imperativos morales específicos cada una (K-X). Por encima, el baluarte lo constituyen la inocencia, la pureza, el temor de Dios, la castidad, la continencia y la virginidad, mientras que por detrás de las almenas actúan como vigías la denuncia de los viciosos, el disciplinamiento de los espíritus de la contradicción, la condena de los depravados, el castigo de los malos y la protección de los buenos.

En la construcción se integran lecciones establecidas numerológicamente de teología moral medieval: por ejemplo, las cuatro virtudes cardinales (C), las partes del sacramento de la penitencia (E) o los siete pecados capitales: soberbia, avaricia, envidia, ira, pereza, gula y lujuria (V). En conjunto, mediante la acumulación de las virtudes, organizadas vertical y horizontalmente y presentadas de forma visual, se formará un edificio conceptual ordenado, un sistema de valores que es de carácter escolástico y se corresponde a buen seguro con una función mnemotécnica a causa de la codificación en *Loci e Imagines*.

El modelo figurativo de la torre se encontrará también en la poesía visual del Barroco, que se expandió con gran fuerza en un nuevo contexto de géneros con una fuerte lírica casual que prosperaba en la literatura europea. Así se encontrará también una construcción en forma de torre en el *Musarum liberi xxv*, rico en figuras ópticas hechas de texto, que el sabio veneciano y poeta, Baldassare Bonifacio, dedicó en 1628 al senador de la Serenísima, Dominicus Molinus¹⁴. Los 16 símbolos en forma de estrellas con los que está decorada la torre no sólo le dan a la figura el carácter de una constelación que se escribe en el cielo de la poesía, sino que también se corresponden de forma numéricamente exacta con el número de letras del texto oculto de la dedicatoria «Dominicus Molinus», que se inserta como acróstico y teléstico¹⁵. El poema panegírico que se proyectó como monumento hecho de letras, remite de forma anticipada a las imágenes textuales modernas, por ejemplo, con la forma de la Torre Eiffel.

Columnas historiadas y pirámides

Ya la torre de la sabiduría de Johannes de Metz tenía modelos bíblicos: por un lado, la Casa de la Sabiduría dotada de siete columnas (*Proverbios* 9, 1); por otro, la torre de David (*Cantar de los*

16 Véase Bruno Reudenbach, *Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und Architekturexegese in der Frühmittelalterlichen Literatur im Mittelalter*, en *Frühmittelalterliche Studien* 14, (1980), pp. 310-351; Günther Binding, *Vom dreifachen Wert der Säule im frühen und hohen Mittelalter*, Stuttgart, 2003.

17 Sobre la poesía visual en las formas monumentales, véase Kilián István, *A régi magyar képvess. Old Hungarian Pattern Poetry*, Budapest, 1998, pp. 290 y ss.; Piotr Rypson, *Piramidy stońca labirynty*, Varsovia, 2002 pp. 272 y ss. y Ulrich Ernst, «Europäische Figurengedichte in Pyramidenform aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Konstruktionsmodelle und Sinnbildfunktionen» (1987), en *Ibidem. Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang*, Berlin, 2002, pp. 91-153.

18 UB Göttingen, Conc fun 14 (Viri B), nr. 4, p. 30.

Cantares 4, 4) sobre la que colgaban escudos que serán interpretados por los exégetas como las virtudes de María. En la concepción arquitectónica simbólica de la Edad Media, las columnas remiten, en el marco de una eclesiología alegórico-espiritual, ante todo a los profetas, a los apóstoles y a los santos¹⁶. Por el contrario, en la cultura memorial del Barroco, poéticas columnas historiadas sirven, ligadas textualmente al género del epicedio, al recordatorio glorioso de personalidades virtuosas del estamento superior¹⁷. Un *exemplum* relativamente tardío presenta una poesía figurativa en forma de columna, que se publicó en 1701 en Offenbach am Main, no por casualidad en un sermón fúnebre¹⁸, pues en el apéndice de muchos escritos fúnebres también pueden encontrarse *carmina figurata*. El conjunto imagen-texto está dedicado a Georg Diderich Bentz que vino al mundo en 1628, en Frankfurt am Main, estudió Derecho en la Universidad de Gießen desde 1650, murió el 14 de abril de 1701 y fue sepultado en la Spitalkirche de Dreieichenhain.

El *Carmen figuratum* se compone de 44 pareados, en su mayor parte de cadencia viril (1-4, 41-44: Alejandrinos; 5-8, 11-40: yambos de cuatro pies; 9-10: yambos de cinco pies), que se dividen en un gráfico textual, que comprende el capitel (1-10), el fuste (11-40) y la basa (41-44). La edificación textual interfiere en la disposición visual de la arquitectura: la primera parte (1-18) formulará una definición abstracta de la virtud, cuyo origen y paradero preferido es la región celestial; como quiera que para ella resulta característico el anhelo de volver al lugar ancestral, su existencia sobre la tierra sólo podrá ser transitoria. Mientras que la segunda parte (19-24) se centra en los niños de la virtud, cuya estancia sobre la tierra no durará mucho, pues su madre adoptiva quiere llevarlos rápidamente al cielo; la tercera parte (25-36) se dirigirá especialmente a los muertos que pese a sus méritos para la ciencia y su caridad y su altruismo hubieron de separarse de la vida. La última sección (37-44) reactivará el *topos* típico de los *carmina fúnebres*, «*Sta viator*», que se halla ligado a la memoria de los muertos y a la función de modelo del muerto. El último par de versos recapitula los dos primeros de manera inversa, de forma que se originará tectónicamente una construcción marco en forma de cuenco. El *descensus* inicial de la «altura» a la «tierra», que se simbolizará mediante el orden de lectura descendente, se transformará al final en una perspectiva de *ascensos* de la «tierra» a las «alturas».

Del mismo modo, transmitido en un sermón fúnebre, hay un *carmen figuratum* en forma de pirámide, que se eligió para que casara con el título del escrito funerario «pirámide de homenaje



Poesía-columna, 1701.



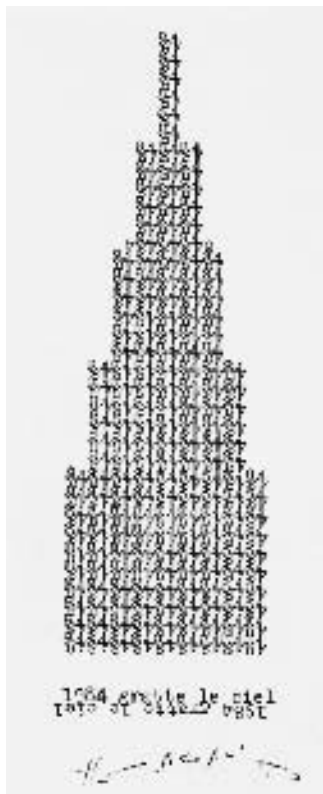
Guillaume Apollinaire, *Tour Eiffel*, caligrama, 1918.

19 UB Bremen, Brem a 1077, nr. 57.

20 HAB Wolfenbüttel, Gn 2^o Kaps. G 155.



Poesía-pirámide, 1715.



Henri Chopin, Rascacielos, 1984.

y fúnebre» y que apareció en Bremen, en 1715, con motivo de la muerte de Wommele Schöne, esposa del concejal Herrmann Schöne (1658-1708)¹⁹. En cuanto a su métrica, la poesía se halla compuesta por setenta versos yámbicos en pareados, cuyo número de pies se incrementará sucesivamente, en razón del icono, de uno hasta seis. La adaptación de la longitud de los versos al modelo figurativo se verá apoyada todavía por la parte técnica de la impresión mediante espacios y cierres insertados. Si uno observa la pirámide al revés de la dirección de lectura descendente, de abajo hacia la punta, constatará entonces que las letras impresas, a medida que se asciende desde la base, *peu à peu* se hacen más pequeñas, lo que evidentemente ha de servir al perspectivismo. En lo temático, la poesía se compone de un elogio a la mujer, específico en lo relativo al género, que con la representación mítica de la esposa de Dios contiene también rasgos religiosos. Si más allá de las plañideras, supuestamente toda la ciudad de Bremen toma parte en la lamentación por la difunta, este rasgo se encuadrará también de este modo en la tendencia panegírica básica del poema que, considerado sociológicamente, se asienta en el patriciado. El *topos* «*Sta viator*» del principio ha de considerarse en general como una marca del género para el *genos* textual del epicedio, mientras que la comparación del final entre el mausoleo material (es decir, de bronce o mármol) y el retrato literario de papel de la difunta resulta característica especialmente para la poesía figurativa sepulcral.

Puertas de honor y arcos de triunfo

A las arquitecturas concretas pertenecen también en el Barroco puertas de honor efímeras preparadas *ad hoc* a partir de materiales perecederos. Su imagen especular literaria iconográfica puede considerarse un grabado en hoja suelta que presumiblemente apareció en 1718, en Helmstedt²⁰. Como autores del complejo *carmen figuratum* firman dos estudiantes de teología y miembros de la facultad de la Universidad Julius de Helmstedt; los destinatarios son el duque August Wilhelm von Braunschweig-Wolfenbüttel (1662-1731) y su esposa Elisabeth Sophia Maria. La poesía figurativa de la imprenta de Salomon Schnorr, procedente de Halle (1690-1723), reproduce una puerta de honor de un solo vano, cuyo apuntado frontón sobrevuelan dos angelotes con los brazos abiertos, cada uno de los cuales lleva en la mano una rama de laurel. El interior del frontón tiene una inscripción y se halla separado del resto de la figura por un arquitebre. Por encima de las columnas que lo flanquean, se han colocado dos

21 UB Colonia, Slg. Wallraf, Rh fol 2354, Aiv.

22 Para la encomienda de San Juan y Santa Córdula que se erigió sobre el campo de cadáveres ursulino (Santa Córdula pertenece a las 11.000 vírgenes del séquito de Santa Úrsula), véase Adam Wienand, «Die Kommenden des Ordens im deutschen und böhmischen Großpriorat», en *Ibidem* (ed.), *Der Johanniterorden. Der Malteserorden*, Colonia, 1988, pp. 345-348.



Puerta de honor al duque August Wilhelm von Braunschweig, 1718.



Arco de triunfo de miembros de la Orden de San Juan de Jerusalén.

círculos de texto que indican que la columna de la izquierda se asigna a August Wilhelm y la de la derecha a Sophia Maria. El texto de las columnas hay que leerlo de forma ascendente, con lo que, según el modelo de *Versus concordantes*, algunas sílabas participan respectivamente en dos versos. Un arco-puerta interior, cuyo tímpano se refuerza mediante otros dos versos curvos, completará en lo esencial la figura, a la que se pegan ya sólo dos basas en bisel a los pies de las columnas. En el texto en latín se entrelazarán numerosos cronodísticos que pueden desglosarse como indicación del año 1718. El orden de lectura de los diferentes grupos de versos que se reparten en las diferentes partes del cuerpo de la construcción no se halla regulado de un modo estricto, sino que seguirá siendo completamente variable.

Hay que confirmar un uso hipertrofiado de las formas amañadas de versos para la poesía de orden subversivo del siglo XVIII que, como poesía celebratoria neolatina, aspira al ideal de la *Poesis artificiosa*. En esta época surgirá una construcción gráfica textual dispuesta como arco de triunfo, que se compondrá exclusivamente de cronísticos²¹. Los *Versus numerales* que se separan mediante asteriscos presentan en su forma cifrada la indicación del año 1774. La poesía procede de miembros de la Orden de San Juan de Jerusalén, cuando operaba bajo el nombre de la sede que tuvo entre 1530 y 1798, Malta, y estaba organizada en provincias, prioratos y encomiendas, representando estas últimas la más baja unidad administrativa independiente. Tal y como se deduce de los versos de la dedicatoria en el tímpano, la poesía arquitectónica visual se compuso con motivo de la elección de Franz Otto von Büllingen para Comendador de la Casa de la Orden de San Juan y Santa Córdula en Colonia²² y está formada en lo esencial por deseos de felicidad y de victoria. Resulta llamativo, por un lado, la forma simétrica a modo de imagen especular de las dos columnas y de las dos aguas del frontón, cuyos textos respectivos son idénticos; y, por otro, el escudo de armas en el interior, debajo del frontón, que constituye un plano simbólico heráldico añadido. La impresión del texto latino en letra *antiqua* denotará aquí también un origen romano del arco de triunfo que se presenta en una forma alta y esbelta.

Laberintos

Formas constructivas especialmente complejas serán las que presenten en la modernidad temprana los laberintos textuales, que pueden clasificarse según la arquitectura de sus letras en dos formas: laberintos de muchos caminos y laberintos de un

23 Véase Monika Schmitz-Emans, «Text-Labyrinth. Das Labyrinth als Beschreibungsmodell für Texte», en Kurt Röttgers y Monika Schmitz-Emans (ed.), *Labyrinth. Philosophische und literarische Modelle*, Essen, 2000, pp. 135-166.

24 MS 582. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; Ana Hatherly, *A Experiência do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, 1983, p. 267, fig. 10.

25 UB Bremen, CSXXVII, nr. 46 (diptico).



Laberinto de palabras cruzadas a la reina portuguesa Maria Sophia.



Poesía-laberinto, 1721.

solo camino²³. El modelo será el laberinto cretense creado por el arquitecto antiguo Dédalo y formado por caminos entrelazados cuya recepción en la Edad Media llevará a una transformación del mito subyacente según el cual el laberinto simboliza el mundo del pecado, Cristo toma el lugar de Teseo y el diablo será identificado con el Minotauro.

A los laberintos de muchos caminos pertenecen los laberintos combinatorios de palabras cruzadas, que presentan una sugereencia textual reductora con gran cantidad de caminos de lectura que se entrelazan. A menudo, el punto de partida del proceso de lectura se encuentra en el centro del constructo, como manifiesta un ejemplo sacado de la literatura portuguesa²⁴. A partir de la letra central R, a modo de homenaje a varias voces, se puede leer aquí en todas las direcciones «Regina Maria Sophia vivat». La destinataria del cubo coloreado será la reina portuguesa María Sofía, a la que rinde homenaje el poeta Luis Tinoco.

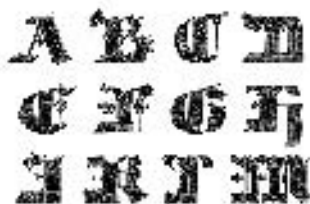
Al tipo de laberinto de un solo camino lo representa una poesía figurativa formada por 95 alejandrinos de rimas cruzadas que vio la luz en Bremen como felicitación del Año Nuevo, en 1721, para el comerciante Jürgen Joachim Schulenburg de esa misma ciudad (muerto en 1754)²⁵. Si se lo considera bajo el aspecto del grafismo textual, el laberinto se compone como un cuadrado. El punto de partida de la lectura, arriba a la izquierda, es convencional; sin embargo, se halla realizado además mediante citas. Los versos continuos, que doblan siempre en ángulo recto, rodean en todos los cuadrantes a cuatro citas bíblicas asimismo ordenadas entre sí en forma cuadrada, cercadas por un marco ornamental. La forma y la disposición del laberinto se conciben simétricamente a lo largo del eje vertical y del horizontal.

La primera sección textual (1-24) formula un lamento por el paraíso perdido, que le fue arrebatado al hombre por la seducción hacia el pecado a la que le llevó el diablo, que de ese modo se alzó como el dominador del mundo y de los seres humanos. El segundo bloque de contenido (25-60) representará la liberación de la creación divina del pecado heredado gracias a Cristo, al que la gracia divina le envió para la redención del ser humano. En la tercera sección (61-86), el autor se refiere de forma poetológica-reflexiva a su estilo, que reflejaría su emoción interior por la Navidad que acababa de pasar, y legitimará su compromiso emocional con el hecho de que la fiesta de la Encarnación de Cristo ha de considerarse como la más grande *Gratia Dei* concedida al ser humano. La poesía figurativa, concebida de forma arquitectónica y transformada en micrografía, se cierra con el ruego (87-95) a Dios de que tampoco en el nuevo año abandone la felicidad a los seres humanos.

26 Jean Midolle, «Gotique composée», en *Oeuvres de Jean Midolle gravées sur pierre et publiée à la lithographie d'Emile Simon fils*, Estrasburgo, 1834; Massin, *Buchstabenbilder und Bildalphabete, übers. Von Philipp Luidl/Rudolf Strasser*, Ravensburgo, 1970, pp. 70, 92 [Ilust. 243], 270. Como fuente, resulta también importante: Johannes David Steingruber, *Architektonisches Alphabet (1773)*, ed. Joseph Kiermeier-Debre y Fritz Franz Vogel, Ravensburgo, 1997.

27 Joseph Gutmann, *Buchmalerei in hebräischen Handschriften*, Munich, 1978, pp. 82, 83 (Ilust. 22); véase Norbert H. Ött, «Die heilige Sprache und das Bild. Hebräische Bilderhandschriften, jiddische 'Volksbücher' und der christlich-jüdische Kulturaustausch im europäischen Mittelalter», en *Aschkenas – Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden*, 14, 1, 2004, pp. 125-162.

28 Para las formas de la criptopoética, véase también Ulrich Ernst, «Der Dichter als 'Zifferant'. Zu Schnittstellen zwischen Lyrik und Kryptographie», en Rüdiger Zymner (ed.), *Allgemeine Literaturwissenschaft - Grundfragen einer besonderen Disziplin*, Berlín, 2001, pp. 56-71.



Alfabeto arquitectónico, 1834.



Micrograma arquitectónico, comienzos del siglo XIV.

En el amplio corpus textual se representará al ser humano como un prisionero del poder del mal (17), derrotado por el pecado (20), al que está encadenada su alma (23) y que sólo se salvará con la ayuda de la fe (34). En el verso 44 aparecerá la figura que evoca y comenta el concepto «laberinto», que en este contexto remite al enredo del ser humano en el pecado y, con ello, incluye una interpretación cristiana del mito. En tanto que se da una correspondencia semiótica entre texto y grafismo, el estado del ser humano preso en el *Mundus peccati* habrá de simbolizarse como el laberinto. Si el lector se sumerge en el laberinto llega después de un largo pasaje, al final, a la salida situada en la parte izquierda, que significará no sólo el camino de salvación de la humanidad, sino también el camino vital del receptor hacia la «puerta del reposo» (95).

Alfabetos arquitectónicos – Microgramas – Caligramas

Estrechadas conexiones de escritura y arquitectura nos salen al paso también en forma de alfabetos de imágenes que se copian, por ejemplo, de elementos de la arquitectura sagrada del gótico²⁶. Los alfabetos modernos con figuras de este tipo tienen su origen en el arte de las iniciales de la *Culture of manuscripts* medieval, sobre la que tuvo una influencia estimulante y ejemplar, en especial, la cultura escrita judía, entre otras cosas, mediante los colofones en forma de escritura con imágenes. También los microgramas judíos, que se establecerán en Alemania desde el siglo XII, pueden aplicar formas arquitectónicas, como atestigua, por ejemplo, una representación bávara del Pentateuco a comienzos del siglo XIV (Copenhague, *Det Kongelige Bibliotek*, Ms. Hebr., fol. 104v)²⁷. Así es como la imagen del título del libro del Levítico se ve ornamentada por una trama textual, en la que a partir de diminutas letras judías se perfila un edificio, que posiblemente se ha inspirado en el atrio de la Catedral de Regensburg. Por otra parte, el texto de la Masora está revestido visualmente en sus contornos de figuras de animales y de ornamentos florales, de forma que, mediante lineamientos textuales diagonales y curvos, se produce una complicada trayectoria lectora que puede entenderse como una forma de codificación²⁸. De la microescritura de la Masora no se resalta sólo el texto lineal circundante, de un tamaño de letra normal, sino también las grandes letras en el arco central, que contienen la primera palabra del libro del Levítico.

De este modo, la imagen textual vincula, en forma de gradación, macroescritura empleada para el texto bíblico sagrado

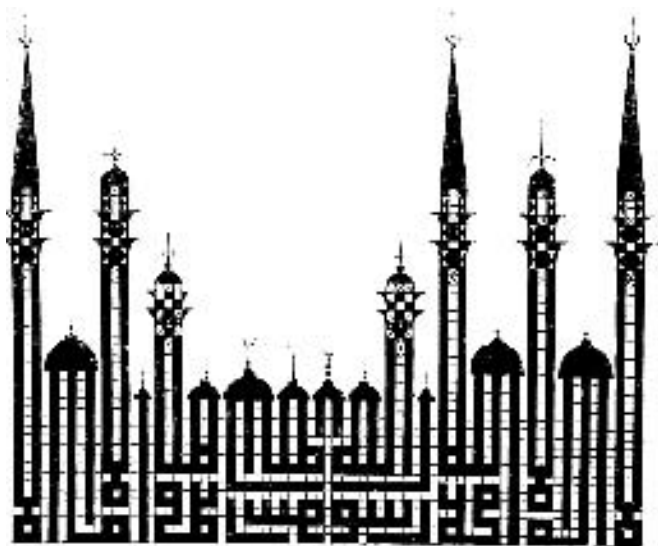
29 Véase Alain Besançon, *The Forbidden Image. An Intellectual History of Iconoclasm*, trad. Jane Marie Todd, Chicago, 1994, pp. 63-77.

30 Massin, 1970, nota 26, pp. 173 y s., 175 (Ilust. 707). Para la explicación, véase *Ibidem*, p. 275: «La profesión de fe musulmana (No hay más Dios que Dios y Mohammed es su profeta), en escritura kúfica, escrita por dos veces en dirección contrapuesta, para ser leída de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. Se representarán los siete minaretes y las cúpulas de la mezquita de la Meca».

31 Ulrich Ernst, *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Colonia, 1991, p. 818; ilustr. 321; Herbert Franke, «Chinese Patterned Texts», en *Visible Language*, 20, 1, 1986, pp. 96-108 (aquí pp. 101-105 [fig. 5]).

y microescritura para el texto del comentario; asocia motivos arquitectónicos, animales y florales, y fusiona formas constructivas rígidas con trama floral y animales grotescos entrelazados. Desde la perspectiva de la era digital podría constatarse lo siguiente: un portal a partir de textos no lineales y elementos hipermediales. La disolución de la condición de imagen en lineamientos textuales y la composición de letras abstractas para los contornos icónicos se explica en buena medida a partir de la prohibición bíblica judía de las imágenes, que se esquivará mediante los cimientos lingüísticos del sistema gráfico²⁹.

También en la cultura islámica se puede constatar una simbiosis entre escritura e imagen, entre signos lingüísticos y elementos arquitectónicos. En especial, la fórmula inicial de las azoras coránicas, la célebre Basmala, será recuperada para los caligramas con estructuras miméticas. Una inscripción formada a partir de caracteres cúficos de efecto hiérático con la frase esencial del Islam: «No hay más Dios que Dios y Mohammed es su profeta», se halla figurativamente dispuesta en la forma de una mezquita³⁰. Cuando los textos figurativos pasen a ser también por fin un elemento constitutivo de la cultura china (como documenta un texto poético que aparece en el dibujo de una estela conmemorativa y que presenta, a modo de inscripción, cinco poesías elogiosas dedicadas a bellas mujeres)³¹ la poesía visual en formas arquitectónicas se manifestará de este modo retrospectivamente como un fenómeno transcultural y casi como un universal antropológico.



Mezquita a partir de signos de la escritura kúfica.

32 Massin, 1970, nota 26, pp. 191, 195 (Ilust. 822), 277 (fuente: colección de R.J. Ségalat); véase Ute Schorneck, *Calligrammes, Figurentexte in der abendländischen Literatur, besonders im 19. und 20. Jahrhundert (Schwerpunkte: Frankreich, Italien)*, Frankfurt, 2001, p. 56 (Ilust. 2).



Poesía figurativa china en forma de inscripción en una estela.



Ferdinand Kriwet, Rotterdam (*bouwcentrum*), 1970.

Arquitecturas textuales modernas

Tampoco tras la época del Barroco desaparecerán los motivos arquitectónicos de la poesía óptica; más bien se presentarán en formas constructivas y tipos de función nuevos. La poesía visual, desde el siglo XVIII, ganará en Francia una referencia a la historia contemporánea que al principio oscilará entre sátira y elogio y, en la época siguiente, accederá también al arsenal de motivos arquitectónicos. Dado que la figura de Napoleón después de su muerte en 1821 ejerció un fuerte impacto sobre la literatura, se representa un texto figurativo en forma de la *Colonne Vendôme* iniciada por el soberano (1806-1810)³². La columna de 44 metros de altura proyectada por Jacques Gondouin y Jean-Baptiste Lepère, una imitación de la columna romana de Trajano, se halla coronada por una estatua de Napoleón ataviado como un emperador romano y se encuentra hoy todavía como reproducción en París, en mitad de la plaza de la Vendôme. Se halla provista de relieves espiraliformes de bronce que visualizan los acontecimientos de la guerra contra Austria y Rusia en el año 1805.

En el popular grabado, de en torno a 1830, no hay que pasar por alto, no obstante, la continuidad respecto de la poesía barroca de columnas de la que habla también la tendencia fundamental al panegírico, si bien en el lugar de los versos se ha puesto prosa. El uso de microescritura recuerda, entre otras cosas, a la micrografía judía y a las tradiciones del arte retratista micrográfico. Resulta casi raro el hecho de que aquí se reproduzca un texto figurativo, no de un monumento imaginado, sino de un monumento histórico, con ayuda de signos lingüísticos y valiéndose de detalles plásticos. De este modo, como corresponde al original, la columna se hallará coronada por una imagen del emperador, bajo la que aparece un título en forma curva: «*Vie de Napoleon Bonaparte*»; un poco más abajo se encuentra la barandilla de una plataforma que permite contemplar la vista. En una forma llamativamente mimética por la tipografía cambiante, están las líneas escritas del fuste de la columna, ligeramente torcidas y en cursiva, mediante las que se suscitará, de forma análoga al bajorrelieve del monumento, una impresión tridimensional. A los pies de la basa de la columna, luce con letras mayúsculas un *dictum* que se enlaza con la representación premoderna del *Splendor Imperii*: «El brillo que él irradia, iluminará de generación en generación».

Ahora bien, una ruptura más fuerte con la tradición de la poesía óptica que, en cierto modo, ya introdujo Guillaume Apo-

33 John Furnival y Hansjörg Mayer, en *Kolloquium Neue Texte*, ed. Heimrad Bäcker, 2. 1991, pp. 21, 64.

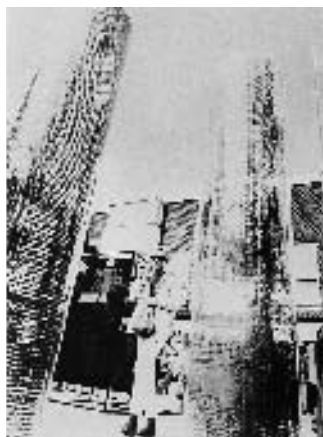
34 Henri Chopin, *Die Konferenz von Jal-ta*, Freibord 47/48/1985, sin número de p.

35 Klaus Peter Dencker (ed.), *Text-Bilder, Visuelle Poesie international*, Colonia, 1972, p. 123.

36 *Kolloquium Neue Texte*, 2. 1991, pp. 62, 65.



Texto figurativo en forma de Colonne Vendôme en París, en torno a 1830.



Dos torres de escritura de Hansjörg Mayer con John Furnival, 1990.

llinaire, la realizarán sobre todo los representantes de la poesía concreta. Sin duda, resulta original una composición texto-imagen del inglés John Furnival, que en primer plano muestra dos torres de escritura del «typoet» y miembro del grupo de Stuttgart, Hansjörg Mayer, y, en segundo plano, las cinco vocales realizadas en unión con estudiantes de la Bath Academy of Arts³³, donde habían dado clases Furnival y Mayer. La composición, una coproducción anglo-alemana, vincula objetos textuales con grupos de personas y con un conjunto de edificios, y surte un fuerte efecto de *collage*. Lo que se apunta también en el constructo visual-textual de Furnival es la fascinación por las torres que, en la modernidad, se transmite mediante la imagen de los rascacielos de Nueva York. Henry Chopin, perfilado ante todo en el ámbito de la Sound Poetry, renuncia en su constructo (que presenta la leyenda «1984 gratte le ciel» [«1984 rasca el cielo»] también a la inversa, y con ello en la doble perspectiva desde arriba y desde abajo)³⁴ a cualquier tipo de significado alegórico o simbólico. En estilo concretista, sustituirá las letras de la poesía arquitectónica óptica tradicional por signos numéricos seriales (aquí, las cifras del año 1984), que forman una red unos con otros y operan como cifras ilegibles. Chopin no sólo tuvo contacto con un letrista como Maurice Lemaître sino también con un concretista como Ferdinand Kriwet, que estaba especialmente abierto al mundo de la publicidad y los media visuales. Kriwet incluyó en su «Comic strips» (1970) una imagen textual con el título «Rotterdam (bouwcentrum)», que le asigna a la arquitectura de un centro de diseño y construcción holandés una llamativa escritura con letras típicas de los cómics, de un modo muy moderno³⁵.

Una dimensión reflexiva se refleja en la representación en cuatro partes del artista y teórico de los media nacido en Odessa en 1945, Peter Weibel: «Schrift ist Architektur» («La escritura es arquitectura», 1975), que diferenciará a este objetivo declarado, fijado en una escritura luminosa y casi ilegible, de forma multiperspectiva, como «1. Vista de conjunto, 2. Vista lateral, 3. Planta y 4. Proceso constructivo», con lo que se pueden entender las influencias del concretismo y del arte conceptual³⁶. Por último, aquí se defiende la tesis de que la espacialización del texto en la poesía concreta representa también una reacción al nuevo posicionamiento de la arquitectura en ejemplos modernos de las artes. En el marco de las vanguardias, la suprema posición interartística de la arquitectura comenzará con el Futurismo, cuyo teórico programático Antonio Sant'Elia publicó ya en 1914 un manifiesto, *La arquitectura futurista* con atrevidos

37 Umbro Apollonio (ed.), *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918*, Colonia, 1972, pp. 212-217. Sant'Elia elabora también una conexión entre la arquitectura innovadora dinámica y las palabras exentas, p. 217. Véase Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus*, Reinbek, 1966, pp. 147 y s.

38 Véase Evert van Straaten, *Theo van Doesburg. Painter and Architect*, La Haya, 1988.

39 Mondrian funciona también como fundador del Neoplasticismo, que postula una transferencia del vocabulario formal icónico a la arquitectura.

40 Véase Klaus von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, Munich, 2005, pp. 438 y s. (Ilust. 29). Beyme llama la atención a su vez sobre el hecho de que las vanguardias vinculan la arquitectura con las ideas del tiempo como cuarta dimensión, pp. 279 y s. y con las ideas de la obra de arte total, pp. 431 y s.

41 Véase Max Bill, *Moderne Schweizer Architektur*, Basilea, 1949.

42 Véase Velimir Chlebnikov, «Wir und die Häuser. Wir und die Straßenbauer», en Boris Groys y Aage Hansen-Löve (ed.), *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt, 2005, pp. 164-175.

43 Véase Kasimir Malevich, «Die Architektur als Grad der größten Befreiung vom Gewicht», en Groys y Hansen-Löve, 2005, nota 42, pp. 523-544.

44 Véanse los conceptos de los constructivistas rusos, Lazslo Moholy-Nagy, *Von Material zur Architektur, Faksimile der Erstausgabe von 1929*, Maguncia, 1968; Alexander Rodchenko, *Spatial Constructions/Raumkonstruktionen*, Ostfildern, 2002; Roman Feierstein e.o. (ed.), *Das große A. Architekturphantasien und Collagen zur russischen Avantgarde* [cat. exposición], Hamburgo, 2005. Véase Guido Ballo, *Lucio Fontana*, Colonia, 1971.

45 Véase Guido Ballo, *Lucio Fontana*, Colonia, 1971.

conceptos urbanísticos³⁷, y seguirá con el movimiento De Stijl, iniciado por Theo van Doesburg³⁸ en 1917, no sólo con el pintor Piet Mondrian³⁹, sino también con el arquitecto J.J.P. Oud, y que coloca a la arquitectura en un alto rango. En 1919 se incorpora la Bauhaus, que, como muestra el Manifiesto de la Bauhaus con la «Catedral de Lyonel Feininger» como imagen de portada, enlaza de forma programática con el gremio de constructores de la catedral medieval⁴⁰. En este contexto, resulta interesante el hecho de que Max Bill, padre de la pintura concreta e inspirador de Eugen Gomringer en la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, había estudiado en la Bauhaus de Dessau⁴¹. La predominancia de la arquitectura aparecerá de modo aún más fuerte que en la Bauhaus en la vanguardia rusa, en el Futurismo⁴², en el Suprematismo⁴³ y en el Constructivismo⁴⁴.

Antes de la poesía concreta hay que nombrar al Espacialismo, cuyo fundador, el italiano Lucio Fontana, fue originalmente miembro del grupo *Abstraction-Création*. Fontana no sólo fue el autor de seis manifiestos sobre el Espacialismo, entre 1948 y 1953, sino que más tarde declaró también a sus propias obras plásticas como conceptos espaciales [*Concetti spaziali*] y creó ya muy pronto formas de configuración del espacio según el tipo de entorno⁴⁵. Pierre e Ilse Garnier fundaron, a continuación de Fontana, bajo el concepto de Espacialismo, una forma especial francesa de Concretismo que acentuaba sobre todo el aspecto espacial.

Summa summarum: la organización espacial de los textos en la poesía concreta y, con ello, la arquitectonización de la literatura en general, reflejará junto con la revalorización típica de los temas arquitectónicos en el siglo xx cambios decisivos en la jerarquía de las artes.

LA PLANIFICACIÓN DEL ESPACIO EN EL DIBUJO DEL ESCRITOR

HILDE STROBL

¹ Friedrich Dürrenmatt, *Stroffe I-III*, citado a partir de *Schweizerisches Literaturarchiv Bern/Kunsthaus Zürich* (ed.), *Friedrich Dürrenmatt, Schriftsteller und Maler*, Zürich/Berna, 1994, p. 13.

Sobre mi mesa, junto a mi manuscrito hay una cartulina blanca, intacta desde hace mucho; el lápiz pasa una vez deprisa sobre ella y, con rapidez, esboza una ciudad en primer término y, más allá, aún por detrás del horizonte, dos animales gigantes, [...] ¹

Friedrich Dürrenmatt describirá en muchos comentarios sobre su trabajo lo rápido y fácil que le resulta trazar con su mano unos esbozos; también, cómo el dibujar le puede encadenar día y noche y cómo, efectivamente, le distrae de escribir. La distracción le



Émile Zola, Los alrededores de Montsou, plano del lugar para *Germinal*, 1884.

2 Véase nota 1, p. 16.

3 Hans Wysling (ed.), *Gottfried Keller 1819-1890*, Zürich/Munich, 1990; Paul Schaffner, *Gottfried Keller als Maler*, Zürich, 1942; La página del manuscrito del libro de notas de Keller muestra la coexistencia y el entrelazamiento de la producción artística. Los dibujos se alzan como símbolos e ilustran el poema, un «canto de libertad». Torre de defensa y roble representan la libertad; el casco, la lanza y la espada son los signos de la lucha; y el ayuntamiento, el lugar del poder instalado: «¡Preparaos! No hay que subestimar / Los grandes signos del siglo; / Ante las señales del claro ardor / Toda duda ha de ceder. / - La libertad, única, pura y verdadera, / Decidida ya al comienzo, / Se representa por fin brillando / Fluyendo con el brillo de la victoria / ¡Vosotros, los que de otro modo bajo el horror de la muerte / Habían de ser ridiculizados y de volverse fugaces / Dejados construir el último altar / Que se levantará sobre la tierra!» (Zentralbibliothek Zürich, Handschriftenabteilung [Departamento de manuscritos de la Biblioteca Central de Zürich], Ms GK 3, f. 52v/53r), citado a partir de Kurt Böttcher y Johannes Mittenzwei, *Dichter als Maler*, Stuttgart, 1980, p. 377.

4 Véase al respecto una selección en Kurt Böttcher y Johannes Mittenzwei, *Dichter als Maler*, Stuttgart, e.o., 1980.



Manuscritos del cuaderno de notas de Gottfried Keller.

ofrece a Dürrenmatt una liberación de la concentración sobre la escritura: «Mientras dibujo con tinta, raspo y rasco, rugen por el altavoz sinfonías y cuartetos para enardecerme; no los escucho; todo en mí son imágenes que he dibujado y pintado; feliz, libre, liberado de la escritura, [...]»². También Gottfried Keller garabateaba sin cesar –tal y como muestran sus escritos, salpicados de bocetos– y ponía sus textos líricos y sus dibujos unos directamente al lado de los otros³. El escritor Franzobel le manda al lector a un paseo por diversos interiores, por corredores, cocinas y salas de estar: su *Bilderduden* sólo será comprensible como consecución simultánea de la representación gráfica del espacio y de la narración.

Los numerosos esbozos de viaje, dibujos y pinturas de arquitecturas reales de Eduard Mörike, Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, Adalbert Stifter, Wilhelm Hauff y muchos otros autores dan una idea de los procedimientos artísticos a la hora de escribir⁴. La idea directa de espacio (las imágenes del espacio y las representaciones arquitectónicas que se producen en la cabeza), que precede a la descripción de la arquitectura ficticia en la literatura, se refleja más bien en los esbozos y en los planos constructivos que surgieron durante la concepción de la novela como soporte de la memoria y medio de orientación, o en las ilustraciones que el autor le dará al lector en el viaje de la lectura: él entrará en casas, palacios e iglesias, será invitado a distintos espacios, se quedará admirado de su interior y será arrastrado por pueblos y ciudades. ¿En qué forma y hasta qué punto temporal aclara el escritor los contextos espaciales? ¿Recurre al lápiz y traza esbozos, dibuja o construye tal y como describe Dürrenmatt? ¿Coincide la idea del lector con la del autor? En qué medida los bocetos precedían en la práctica a las arquitecturas lingüísticas es algo que posiblemente pueda rastrearse en sus ventajas literarias, más o menos precisas; ésa es una búsqueda de huellas que conduce al archivo pero que, en el marco de este proyecto de exposición, nos anima a preguntar a diversos autores contemporáneos por sus métodos. Como respuesta recibimos de algunos escritores afirmaciones sucintas en forma de *mail* o carta; uno nos envió un poético juego de lenguaje y algunos hasta nos enviaron sus esbozos y trabajos gráficos.

El lugar dibujado

El espectro de los esbozos arquitectónicos que acompañan a la escritura del escritor es variado. Va desde toscos bocetos de plantas y apuntes volanderos hasta dibujos arquitectóni-

5 Los ejemplos para estos métodos son tratados en los textos breves de esta publicación.

6 Richard H. Zakarhian, *Zola's Germinal*. Ginebra, 1972, pp. 73-95; Colette Becker, *Emile Zola. La fabrique de Germinal. Dossier préparatoire de l'oeuvre*, Lille, 1986.



Franzobel, *Bilderduden*.

cos completamente elaborados. Según el caso y la motivación, los dibujos promueven el descubrimiento del espacio o sirven como medio para concebir de forma razonable relaciones espaciales completas. Mientras Theodor Fontane traza un plano sencillo de la fonda de *Unterm Birnbaum* [*Bajo el peral*] y Gustave Flaubert deja constancia gráfica de la localidad de Yonville-l'Abbaye al completo, Umberto Eco desentraña en una serie de dibujos, con complicados sistemas de letras que se registran en planos, la disposición de un enigma en forma de edificio. Los esbozos se trazarán con los mismos instrumentos con los que se escribe; con pluma, bolígrafo, estilográfica o lápiz. No siempre resulta comprensible si la idea espacial que se narra surge del esbozo o si, por el contrario, es de la escritura de donde surge la necesidad de ensamblar los bloques de construcción individuales sobre el papel para verificar la posibilidad de su realización. Trazados a menudo como *aide-mémoire*, se elaborarán planos del lugar, planos completos de ciudades o mapas de regiones ficticias: William Faulkner diseñó un mapa para una comarca completa denominada Yoknapatawpha County; Arno Schmidt dibujó mapas detallados del *Brand's Haide* y de la *Gelehrtenrepublik* [*La República de los Sabios*]; y Alfred Kubin esbozó un plano de la ciudad de «Perle» para su novela *Die andere Seite* [*La otra parte*]. Aunque en origen los dibujos hayan surgido para orientación del autor, casi siempre encontrarán la forma de aparecer en la edición del libro⁵.

No obstante, no siempre resulta posible separar de forma inequívoca los componentes del lugar real, de la arquitectura edificada, y de la ficción. Precisamente las descripciones literarias de las ciudades y poblaciones rara vez se hallan del todo libres de asociaciones con el entorno real. A menudo, los edificios ficticios se inscribirán en aldeas o ciudades que sí existen, de forma que se mezclará la sustancia arquitectónica real con la narrada. En *Mes notes sur Anzin* de Émile Zola aparecen extensas anotaciones y planos del lugar que el autor había acumulado en Anzin, distrito minero del norte de Francia, para la concepción de su novela *Germinal* (1885). La novela se encuentra bajo la impresión de los acontecimientos que allí ocurrieron con la huelga de mineros del año 1884, reprimida de un modo sangriento. Aunque Zola había realizado notas del lugar, situó la acción en la aldea ficticia de Montsou. Los dibujos procedentes de los cuadernos de notas ofrecen indicaciones minuciosas sobre las circunstancias reales del distrito minero auténtico, pero también sobre la aldea descrita en la novela⁶. Un boceto muestra la disposición de un *coron*, de un poblado minero. Debajo se ofrecen

7 Debajo de los esbozos, Zola anotará: «Le coron a été bâti d'un coup au milieu des champs de blé et de betteraves sur un plateau. [...] Maison de brique à encadrement et à cordon devant une rue pavée en pente. Les jardins adossés, équarris par des palissades éventrées, un puit et un cabinet d'aisance. [...] Chaque maison: en bas, une porte et un fenètre; en haut deux fenêtres, jardins, laids l'hiver, terre grasse, marnueuse. Les tuiles restés rouges, les briques déjà noirciess» (MS 10.308 [fol. 110]).

8 El pasaje siguiente de la novela aclara el esbozo manuscrito: «La carretera a Marchiennes se extiende entre campos rojizos, rectos, como tirados a cordel. Ella se iba trazando poco a poco a medida que se iban construyendo los poblados de trabajadores en sus márgenes y se iban soldando paulatinamente hasta constituir una sola ciudad de trabajadores. Se trataba tan sólo de pequeñas casas, construidas en ladrillo y pintadas de muchos colores, de amarillo, de azul e incluso algunas de negro, probablemente en previsión de que, con el tiempo, se reconocerían de todos modos inevitablemente por este color. No había más que unas pocas casas de mayor tamaño entre medias, en las que vivían los dueños de las fábricas. Una iglesia, igualmente en construcción de ladrillo, parecía un nuevo horno alto con el paralelepípedo de su torre al que el polvo de carbón ya había oscurecido. Entre las fábricas de azúcar, las cordelerías y los molinos había locales de baile, cantinas y cervecerías; si eran mil casas, había quinientas cantinas».

9 Émile Zola, «Carnets d'enquêtes», en Henri Mitterrand y Olivier Lumbroso (ed.), *Les mauscrits et les dessins de Zola. Les racines d'une oeuvre*, París, 2002.

además precisas descripciones que, en su mayor parte, se trasladarán de forma literaria a la novela⁷:

Rodeado por campos de cereal y remolacha, el pueblo de los doscientos cuarenta dormía en la oscuridad de la noche. Tan sólo se podían distinguir vagamente cuatro bloques de casas pequeñas, que se hallaban trazados de forma geométrica como cuarteles u hospitales, separados mediante amplios espacios intermedios que se dividían en grandes jardines muy parecidos entre sí.⁸

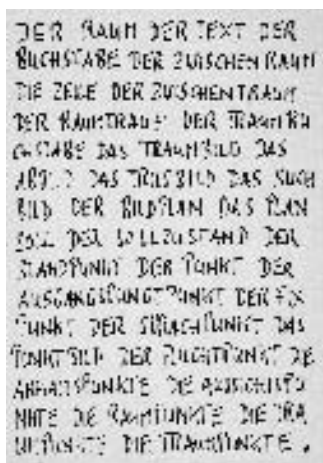
Otro esbozo del lugar da una idea de los alrededores de Montsou. Una carretera recta, como tirada a cordel lleva de Montsou a Marchiennes. Se especifican todos los lugares importantes de la novela, desde los poblados de los trabajadores o la granja de la familia Grégoire hasta las casas de huéspedes, la casa del director, los edificios administrativos, las instalaciones de la mina con los altos hornos o la mina de Voreux⁹. Zola actuará de forma selectiva y entretejerá, ya en el registro de los lugares en Anzin, elementos de ficción en las anotaciones en las que se apoya durante la escritura.

De un modo completamente diferente procede hoy el escritor Matthias Politycki. El autor tomó minuciosas notas escritas en Santiago de Cuba para su novela *Herr der Hörner* [*El señor de los cuernos*] y documentó en forma de esbozos distintos lugares de la acción. El protagonista de su novela recorre la ciudad de Santiago en busca de una mujer cubana que, en un encuentro extraordinariamente corto, le había deslizado tres billetes de diez pesos con signos enigmáticos. Los apuntes de Politycki muestran también cómo se adapta, ya durante las investigaciones, la arquitectura real a la acción contada y cómo realidad y ficción fluyen la una hacia la otra. Los esbozos sobre hojas individuales, sueltas, constituyen para el autor un medio de ayuda a la hora de escribir. También el lector puede orientarse en el callejero impreso en el libro y en un mapa y seguir los lugares de los numerosos encuentros de los protagonistas con las diversas peculiaridades de los cultos afrocubanos. Politycki juega con la posible autenticidad, de forma que según un comentario del autor ya hay algunos lectores que se han puesto en marcha en busca de los lugares en los que se desarrollan las escenas. Con todo, buscarán en vano algunos de los lugares narrados como «El Mazo», en la costa al oeste de Santiago, o «El Perico», así como el «Pico del Gato», «La capilla negra», cuya plasmación en la novela fue precedida por numerosos esbozos. Las investigaciones precisas y detalladas contrastan con la atmósfera mística y casi demoníaca descrita en la novela. Politycki dejará constancia en un borrador del plano y la decoración de la «Iglesia Dos Caminos», que puede leerse

10 La descripción de la «Iglesia Dos Caminos» en la novela: «Pasada la capilla lateral pintada de azul (ante la Virgen María se acumulaban fotos, cartas, trozos de tarta, cabellos cortados, también podía reconocerse una matrícula y la estrella de un mercedes) se llegaba a la nave central, suavemente iluminada por tubos de neón y cubierta por una chapa ondulada, y al altar. Pero el espacio en absoluto acababa en la pared de ladrillo: oculto por un San Pedro que desde su pedestal lanzaba su bendición hacia abajo, había un pasadizo en el lateral por detrás de la pared que, bajando tres escalones, llevaba hasta una puerta.» Citado a partir de Matthias Politycki, *Herr der Hörner [El señor de los cuernos]*, Hamburgo, 2005, p. 430.

11 Citado de un escrito de S. Lewitscharoff, del 29 de noviembre de 2006.

12 Dariana Comerlati (ed.), *Dürrenmatt und die Mythen: Zeichnungen und Originalmanuskripte. Collection Charlotte Kerr Dürrenmatt*, Ginebra/Milán, 2005.



Beat Sterchi, juego de palabras.

de forma paralela al texto¹⁰. Por detrás del altar de la iglesia, una escalera lleva a un espacio anejo, la sacristía propiamente dicha, en la que el protagonista toma parte en el sacrificio de un animal. Politycki transformará el espacio eclesial en un lugar oculto y organizará dentro el escenario de la ficción. Otros esbozos son desde planos de una ruta para caminantes hasta la edificación de un «jardín encantado» con árboles y arbustos curiosos a los que se les atribuyen ciertas fuerzas mágicas.

Más o menos al mismo tiempo, Sibylle Lewitscharoff trabaja en su novela *Montgomery* (2003). Organizando la arquitectura sobre el plano romano, Lewitscharoff construye un collage a partir de notas manuscritas, fragmentos textuales impresos, recortes de periódicos y fotografías de los lugares que resultan importantes para la acción. La yuxtaposición de realidad y ficción en el texto vendrá apuntado de forma significativa en el plano de gran formato de la novela. La autora narra una historia sobre el productor cinematográfico Montgomery Cassini-Stahl, que vivía en Roma aunque había nacido en Stuttgart, que se atreve a realizar un nuevo rodaje de *Jud Süß [El judío Süß]*. La autora describirá su procedimiento, su intento de unir dos ciudades en un solo lugar:

Partes de un antiguo Stuttgart se construirán en la ciudad del cine Cinecittà, como una escenografía urbana. Stuttgart será el lugar caliente en el recuerdo del protagonista; Roma, la escenografía gigante que todo lo tolera, que se amalgama sin esfuerzo con todo. En cierto modo, la idea era la de atornillar Stuttgart en Roma. Yo me he diseñado un plano personal de la ciudad que se concentra en las idas y venidas del productor de cine. Es decir, en su interior, los puntos nodales de la ciudad antigua romana; luego, el intérprete Cinecittà con el material para Joseph Süß Oppenheimer, a la derecha abajo; en el flanco izquierdo, el Stuttgart de la Posguerra, tal y como se presenta en la cabeza del protagonista. En el plano, se apuntan todos los lugares importantes que frecuenta Montgomery Cassini-Stahl durante los ocho días que describe la novela o que se emplean en el recuerdo.¹¹

La ciudad ilustrada

Principalmente aquellos autores que de todos modos se dedican, de forma paralela a la escritura, a dibujar o a pintar, irán, en sus transcripciones visuales de un lugar literario, más allá de unos puros bocetos. Se dan diferencias notables a la hora de constatar hasta qué punto los trabajos pertenecientes a las artes plásticas influyen en el proceso de la escritura (en lo referente a los motivos o a los medios técnicos) y acompañan a las representaciones espaciales. De nuevo es Dürrenmatt quien se reconoce inequívocamente en ambas condiciones. Temas y motivos como el laberinto del Minotauro o la Torre de Babel se extienden a lo largo de muchos años por su obra completa y encuentran expresión muchas veces en ambos ámbitos¹². Él asegurará: «¡Mis

13 Friedrich Dürrenmatt, «Persönliche Anmerkungen», en *Bilder und Zeichnungen*, Zürich, 1978.

14 Frank Möbus, «...liner Roma... – Kein ordentliches Anfang und kein ordentliches Ende», en Joachim Ringelnatz, *Text+Kritik*, cuad. 148, Munich, 2000, pp. 16, 27.

15 Joachim Ringelnatz, *Liner Roma*, Hamburgo, 1924, p. 34.



Zola, esbozo de plano del poblado minero para *Germinal*, 1884.

dibujos no son trabajos auxiliares para mis obras literarias sino campos de batalla dibujados y pintados sobre los que se desarrollan mis luchas, mis aventuras, mis experimentos y mis derrotas como escritor!»¹³

Victor Hugo, en el contexto de su novela *L'homme qui rit* [*El hombre que ríe*], dibujó un extraño faro de entramado de madera con cubierta y balcón adornado con una bandera; Wilhelm Raabe ilustró la novela *Unseres Herrgotts Kanzlei* [*La cancellería de nuestro señor*] con el telón de fondo de la ciudad de Magdeburgo; y Gottfried Keller llega incluso al punto de que, lo mismo que el pintor Lee de *Der grüne Heinrich* [*Enrique el verde*], confecciona un dibujo de grandes dimensiones de una ciudad medieval. Precisamente los autores de novelas fantásticas como Michael Ende o J.J.R. Tolkien esbozarán e ilustrarán a menudo ciudades enteras: lo que el lector «pinte» en su cabeza será «remarcado por el dibujo» del autor.

Los cuadros de la ciudad se encuentran también en el centro de autores «doblemente dotados» para la escritura y el arte como Joachim Ringelnatz, Peter Weiss o Christoph Meckel, en cuyos textos en prosa e ilustraciones se encuentran analogías en cuanto a los motivos y a los contenidos: el individuo en la sociedad y la ciudad como imagen especular de las estructuras sociales y políticas.

El *liner Roma* de Joachim Ringelnatz funciona como una de las primeras novelas sobre la gran ciudad en lengua alemana¹⁴. En esta novela, escrita en 1919 y publicada en 1924, se refleja la vida en la gran ciudad, desordenada y caótica, en la época de posguerra. El narrador se encuentra un paquete que flota sobre el río; lo abre y dentro descubre:

Las hojas impresas de un libro de literatura barata, pero sólo las páginas de la 22 a la 29 una y otra vez y, entre las del medio [...] colgaba un pedazo arrancado de la portada sobre el que aún podía leerse: *liner Roma*. – [...] Pero ¿qué quería decir *liner Roma*? Allí faltaba algo al principio y al final. Yo, para mí, lo he completado como «*Berliner Romane*» [Novelas berlinesas]. Las novelas berlinesas casi nunca tienen un principio ordenado ni un verdadero final.¹⁵

No sólo es un fragmento ese resto arrojado por las aguas, también la novela de Ringelnatz se traza como un fragmento y se compone a modo de *collage*. Las experiencias y los diálogos se describirán, sin relación directa entre sí, con saltos temporales en la época de preguerra y de posguerra; de continuo se cambiarán el narrador y los lugares; personajes y escenas se verán rápidamente interrumpidos, apenas presentados, y el foco se dirigirá hacia nuevos elementos narrativos. Comenzando con una noche de amor ebria, la novela acabará con una escena gro-

16 Joachim Ringelnatz, *Liner Roma*, Hamburgo, 1924, p. 53.

17 Joachim Ringelnatz, *Liner Roma*, Hamburgo, 1924, p. 26.



Matthias Politycki, *El señor de los cuernos*, iglesia Dos Caminos.

tesca: «La puerta hizo un ruido espantoso y, en el umbral, aparecerá un elegante negro que lleva un manguito y una granada de mano...»¹⁶ Aún cuando la acción, según el título, se sitúa en Berlín, Ringelnatz dibuja más bien un cuadro general y abstracto de una gran ciudad de la época de la República de Weimar con el punto de vista sobre un nuevo mundo tecnificado:

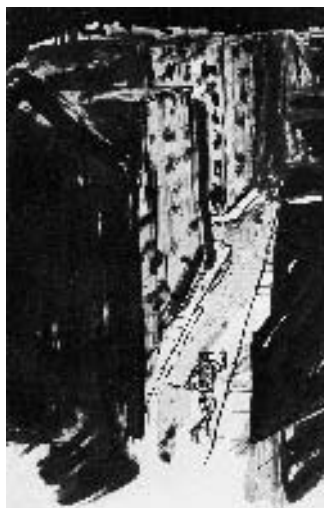
El metro arrastra consigo a la Triple Alianza. Tejados por debajo de ellos; bodegas, por encima. Imagínate cómo salpican los sesos en un descarrilamiento. En una estación, consideran lo presenciado desde fuera. Cómo la serpiente articulada y llena de ángulos se desliza, se para, se queda quieta, abre sus puertas y descarga a la multitud hormigueante. Así manan las pasas de Corinto del barril agrietado. – [...] y las mil personas con prominencias y protuberancias no llenan Berlín sino los millones que pasan por todas las cribas. – [...] La ciudad es una roca. Los gusanos excavan agujeros y pasadizos. [...] Fria y pasmada pasa su mirada la ciudad. Pero hay un cadáver sangrante atravesado sobre los railes [...].¹⁷

No era el propio autor sino el artista George Grosz quien había de ilustrar el libro originalmente, pero no llegó a hacerlo. Las acuarelas a color y los dibujos a tinta negra de la primera edición, obra de Joachim Ringelnatz, no siempre guardan una relación directa con el texto en cuanto al contenido, sino que más bien se adaptan a la imagen ambiental de la novela. De forma semejante a como los bloques textuales de capítulo se hallan unidos entre sí de un modo libre, las diez imágenes se introducirán de la misma manera que los pasajes y podrán leerse de forma asociativa, en el contexto general. En la yuxtaposición de las imágenes acuareladas de las escenas con figuras grotescas, caricaturizadas en posturas agachadas, con expresión apática en el rostro, y escenarios urbanos con calles oscuras, sinuosas y estrechas, como desfileros, Ringelnatz representa el espectro completo del mundo de la contradictoria gran ciudad por él descrita.



S. Lewitscharoff, plano de la novela para *Montgomery*.

18 Escrito tipografiado con siete ilustraciones. *Akademie der Künste Berlin*, archivo literario.



J. Ringelnatz, ilustración para *...liner Roma...*, Hamburgo, 1924.



P. Weiss, portada para el *Traktat...*, 1938/1939.

Lejos de la animada actividad y del tumulto en las calles de las metrópolis, son ante todo la melancolía, la soledad y el sentimiento de abandono los que determinan sus ilustraciones. Un dibujo a tinta, que en la elección de la perspectiva, del fragmento de la imagen, del motivo y del estilo dibujístico, se apoya claramente en las imágenes de la ciudad propias del expresionismo de aquellos tiempos, mostrará a una solitaria figura que avanza con prisa entre las altas fachadas cortadas a pico de los edificios.

Aquel silencio casi opresivo de las ilustraciones en blanco y negro de Ringelnatz dominará también los siete dibujos a tinta de Peter Weiss, aparecidos veinte años más tarde, que él había pegado como ilustraciones en el cuaderno escrito a máquina titulado *Traktat von der ausgestorbenen Welt* [*Tratado de un mundo muerto*] (1938/1939)¹⁸. Weiss cuenta la historia de un hombre joven que estando tumbado en una pradera exuberante, en un paraje idílico muy lejos de la ciudad, se ve despertado por el zumbido de los cables de alta tensión y, con el tiempo, habrá de constatar que es el único superviviente de una catástrofe. El lugar le parece enigmático y no sabe cómo ha llegado allí. Vagará durante muchos días y no se encontrará con persona alguna, tan sólo con sus huellas; todas ellas dan testimonio de una súbita partida: coches que quedan por la carretera sin conductores, trenes con equipaje pero sin viajeros, fábricas y edificios abandonados. Una carta que se encuentra, de un soldado a su madre («nos han envenenado a todos y he de morir»), así como las calles lacradas por las granadas, las banderas, las trompetas, las máscaras de gas, los cascos, las camillas o las partes de un avión derribado le hacen vislumbrar poco a poco lo que ha ocurrido. La lectura de un cuadernillo que andaba tirado por el suelo, casi un manifiesto socialista en el que los seres humanos están llamados al amor al prójimo y al altruismo y en el que se alerta de las desgracias que pueden venir por culpa de los celos y la envidia del mismo modo que se profetiza la felicidad a través del trabajo, el amor y el compromiso del individuo con la sociedad, le dará que pensar al superviviente. Reflexionará sobre el valor y las consecuencias de la humanidad; pensamientos que a él ya no le van a servir para nada: «¡Qué pasaría si tan sólo yo estuviera en el mundo!» Los dibujos a tinta de Peter Weiss se encuentran en una relación estrecha con el texto e ilustran un mundo abandonado con fachadas vacías, fábricas sin rostro y calles sin gente:

Corrí a la ciudad, dando grandes zancadas por las calles solitarias; llegué atravesando los edificios y me paré en una plaza luminosa. [...] Alrededor, los bloques de edificios se elevaban hacia el cielo. [...] Comencé a correr de nuevo; fui atravesando la ciudad corriendo, por las calles muertas; mis pasos resonaban con gran estruendo; to-

19 Ingo Bartsch et al. (eds.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Berlin, 1982, p. 42.

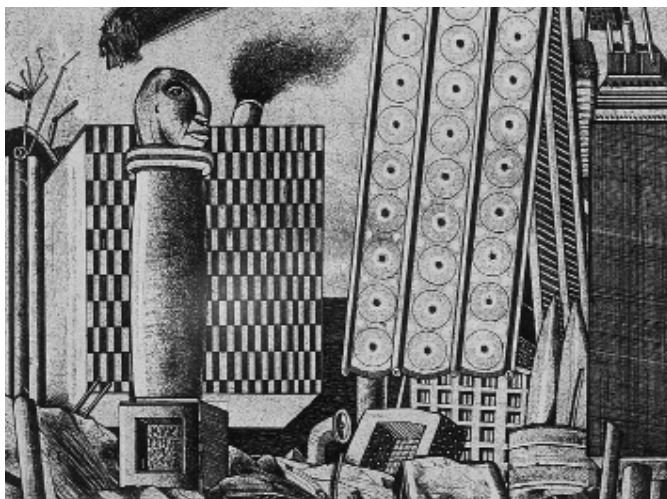
20 Franz Loquai, «Eine Welt, die sich selbst gehört. Christoph Meckels 'Bericht zur Entstehung einer Weltkomödie'», en Franz Loquai (ed.), *Christoph Meckel*, Eggingen, 1993, pp. 97-101, p. 97.

das las ventanas lanzaban mirabas hacia abajo, hacia donde yo estaba; yo me cubría los ojos con los brazos, me tromeaba, me caía [...].

El relato surgió bajo la impresión de la Segunda Guerra Mundial que se aproximaba. Peter Weiss había pasado el verano en casa de Hermann Hesse en Montagnola; en septiembre de 1938 ya no podía viajar a su tierra, Checoslovaquia, y en enero de 1939 siguió a sus padres a Suecia. La profética advertencia de una catástrofe, de un desastre que amenazaba a las relaciones políticas, resulta patente. La visión apocalíptica de Peter Weiss en el texto y en la imagen anticipa lo que se halla en el centro de los grabados de Christoph Meckel para el ciclo *Weltkomödie* [*Comedia universal*]: el proceso de deshumanización y la alienación que provoca el declive y el derrumbe. El canto de cisne de Joachim Ringelnatz por un mundo perdido tras la guerra no describirá por el contrario desarrollo alguno; el narrador se lamenta por una ciudad ya rota.

Si Peter Weiss parte de motivos paralelos en el arte de la imagen y de la palabra y presupone, en ambos, un dibujo exacto de figuras: «Ni en la pintura ni en la escritura he buscado un lenguaje que discurra libre en cuanto a las asociaciones ni puramente poético sino que he intentado aplicar el lenguaje con exactitud y ligarlo al contenido —lo mismo que en las pinturas»¹⁹, representa también una posición que puede aplicarse al enfoque artístico de Christoph Meckel.

No sólo el título [*Comedia universal*] del ciclo gráfico de Meckel sino también las dimensiones de la empresa remiten a la *Comédie humaine* de Balzac, que llega hasta una extensión de 137 novelas²⁰. La *Weltkomödie* de Christoph Meckel abarca unos 1500 grabados y acompañó al autor unos 47 años (1957-2004),



Christoph Meckel, *Weltkomödie*, *Babylon-Maschine*, Fries B-M-2, 1991.

21 Anexo de una carta de Christoph Meckel al editor, junio 2006; véase también: Christoph Meckel, *Passage, ein Zyklus der Weltkomödie*, Leipzig, 2006.

22 Chr. Meckel, *Die Messingstadt*, Munich/Viena, 1991, pp. 112 y s.

encontrando sus motivos, de forma paralela, en los textos literarios en torno a la ciudad ficticia de «Babylon-City», una metrópoli que se dibuja mediante:

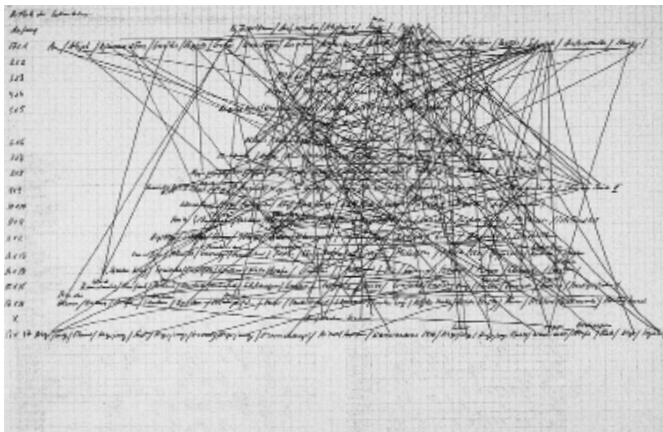
El funcionamiento simultáneo de desmantelamiento, demolición, desmoronamiento y nueva construcción, obra bruta, edificios en construcción, destrucción mediante el terror, la guerra, etcétera. En los textos y en las imágenes, BC es un montón de porquería, una utopía y un misterio. Las formas, los rostros, los cuerpos de la comedia universal son los habitantes de BC (hay también otros).²¹

En la novela *Die Messingstadt [La ciudad de latón]*, «Babylon-City» aparecerá como un puzzle de lugares particulares y puntos de reunión de un escenario de gran ciudad desguazada. Los lugares de encuentro son bares, hoteles, gasolineras, burdeles, fábricas, casinos y clubes nocturnos. La «ciudad de latón» de Meckel también se desmoronará: igual que en la novela apocalíptica de Alfred Kubin, *Die andere Seite [La otra parte, 1908]* y en el escenario catastrófico de Peter Weiss de un mundo envenenado, también serán en esta ocasión los propios seres humanos los que provoquen la ruina por un comportamiento nefasto: BC acabará finalmente contaminada y expuesta a la radiación nuclear, aunque la indiferencia ha avanzado ya tanto que la mayor parte de los habitantes seguirá con sus excesos habituales:

«Babylon-City» parecía expuesta, juguete gigante de una omnipotencia bárbara que demostraba lo que era arbitrariedad. Por detrás de las fachadas, en la oscuridad de los macizos pétreos, entre millones de paredes de espacios abandonados —escaleras, templos, comedores—, los últimos seres humanos iban de aquí para allá, devoraban, bebían, se amaban y vomitaban, se quedaban dormidos a la hora de salir y lo celebraban.²²

La novela edificada

Algunos escritores recurren a medios visuales para fijar la estructura de una novela. En los planos reticulares, líneas temporales,



Hubert Fichte, plan de trabajo para *Platz der Gehenkten [La plaza de los ahorcados]*, 1989.

23 Hartmut Böhme, «Landkarten der Schrift. Hubert Fichtes Planskizzen», en *Deutsches Literaturarchiv Marbach* (ed.), *Denkbilder und Schaustücke. Das Literaturmuseum der Moderne*, Stuttgart, 2006, pp. 155-159, p. 158.

24 Catálogo de la exposición, *Günter Grass, Ein Werkstattbericht*, Staatliche Kunsthalle Berlin, 1992, pp. 278 y s.



Günter Grass, *La ratesa*, plano II, 1983.



Günter Grass, trabajo en *Der Knirsch*, 1960/1961.

collages y diagramas se perseguirán las primeras ideas, se esbozarán composiciones novelísticas completas o se estructurarán y se diseñarán hasta en sus últimos detalles escenas y capítulos particulares. Tales planos de novelas servirán a la orientación durante la escritura y ofrecerán un apoyo al ordenamiento temporal, topográfico, motivico o personal. En la mayoría de los bocetos constructivos podrá leerse la tectónica del texto. El esbozo de plano de Hubert Fichte para su novela *Platz der Gehenkten* [*La plaza de los ahorcados*] es una acertada imagen escrita. La novela es parte de la *Geschichte der Empfindlichkeit* [*Historia de la sensibilidad*, 1987/1988] y seguirá a la pareja de artistas Irma y Jäcki en el círculo cultural árabe. La construcción formal de la novela se desarrollará a partir del Corán, al que el autor remite en la novela. En el esbozo gráfico, se encuentra una escala de números. Comenzando por «17 x 1», que quiere decir que diecisiete veces una línea en cada caso hará una página en la novela, seguida de «2 x 2» hasta «17 x 17», la novela se irá haciendo más densa, de un modo progresivo y dinámico, y se desarrollará desde la instantánea hasta la escena elaborada. A las indicaciones de línea en el plano de la novela se les asignan breves palabras claves que, por otro lado, se unen entre sí mediante líneas: se obtendrá una estructura reticular piramidal, un diagrama a partir de elementos escritos y lineales que, «como construir itinerarios y navegar poéticamente, representará para el autor (¡y cuánto más para el lector!) una tarea inacabable»²³. A menudo, los planos de trabajo de los escritores son demasiado complicados para los lectores y, a causa de ello, resultarán poco instructivos y sólo podrán descifrarse mediante un conocimiento preciso del texto. De un modo diferente, ocurrirá con los planos de trabajo de Günter Grass, que se alzan como obras de arte gráficas independientes, estéticamente muy sugestivas y que sirven no sólo a la propia orientación sino, de hecho —como ocurre en la novela *Die Rättin* [*La ratesa*]—, también mediante la representación de la estructura laberíntica, a la legibilidad de la novela²⁴.

Para poder seguir el edificio completo de su novela *La Route des Flandres* [*La ruta de Flandes*, 1959], en lo que se refiere a contenido, motivos y estructura, Claude Simon suministrará precisos planos de montaje. A lo largo de muchas páginas, hará una lista con los contenidos de las 222 páginas diferentes del manuscrito. Para aclarar la «periodización», tal y como señala el propio Simon, asignará un color a todos los temas y personajes e indicará en el margen, en una escala cromática, cómo se dan aquéllos en la novela:

25 Du. *Die Zeitschrift der Kultur. Claude Simon. Bilder des Erzählens*, cuad. 691, enero de 1999, p. 40; véase también: Dorothea Schmidt, *Schreiben nach dem Krieg. Über referentielle und selbstreflexive Schreibweise bei Claude Simon. Studien zu La Route des Flandres, Leçon de Choses und L'Acacia*, Heidelberg, 1999; Iris Radisch, «Wir leben, wie wir träumen—allein, Claude Simon und sein eigensinniges Meisterwerk *Jardin des Plantes*», en *Die Zeit*, 53/1998; Jean H. Duffy y Alastair B. Duncan, *Claude Simon. A Retrospective*, Liverpool, 2002; Rolf Vollmann, *Akazie und Orion. Streifzüge durch die Romanlandschaft Claude Simons*, Colonia, 2004, pp. 227-230.

26 Wendelin Schmidt-Dengler, «Der erlösende Finalsatz—Die Überwindung des Fragmentarischen in Heimito von Doderers *Die Dämonen*», en Bernhard Fetz y Klaus Katsberger, *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Viena, 2003, pp. 232-243.

27 Wendelin Schmidt-Dengler, «Der erlösende Finalsatz—Die Überwindung des Fragmentarischen in Heimito von Doderers *Die Dämonen*», en Bernhard Fetz y Klaus Katsberger, *Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich*, Viena, 2003, pp. 240.

28 Friedrich Achleitner, «Von der Unmöglichkeit, Orte zu beschreiben. Zu Heimito von Doderers *Strudlhofstiege*», en Kai Luehrs (ed.), «*Exzentrische Einsätze*». *Studien und Essays zum Werk Heimito von Doderer*, Berlín / Nueva York, 1998, pp. 126-135.

Pronto tuve un gran número de pequeñas [...] bandas ante mí que yo habría ordenado luego como un todo, de forma que pudiera ver de un vistazo si aquí o allá faltaba algo de azul o de rojo, de verde o de amarillo, etc., era también necesario invocar esos colores.²⁵

El plano había de funcionar como el sistema de un kit de construcciones: si un color se hallaba representado a menudo o con poca frecuencia, había de poder desmontarse sin más. Especialmente los autores de extensos proyectos novelescos delinearán el andamiaje de sus relatos con la ayuda de esbozos gráficos para coordinar las numerosas figuras y desarrollos de la acción. A comienzos de los años cincuenta del siglo xx, Heimito von Doderer retomará su proyecto de novela *Die Dämonen* [Los demonios], comenzado por él veinte años antes. Con el fin de hacer más fácil su reentrada en ella, así como las reformas que requería, y de poder hacer frente a su tremenda extensión, elaboró bajo la clave «DD» muchos esbozos y diagramas²⁶. Para el penúltimo capítulo «El fuego», en el que la acción se agudiza y casi aparecen todos los personajes, Doderer elabora una especie de itinerario desde diversos puntos de vista como, por ejemplo, desde los motivos, la dinámica o la cronología, no sólo para evitar errores sino también para convencerse de la cualidad formal del conjunto en el borrador general. Al caos del mundo hay que contraponer «el orden de la narración»: «Sólo algo global podrá expresar de forma creíble la pretensión de totalidad de la novela»²⁷. Para las planificaciones del *Strudlhofstiege*, Doderer trazará algunos planos. Un esbozo de plano girará tan sólo exclusivamente en torno al punto culminante de la novela, los acontecimientos del 21 de septiembre de 1925. En relación con los planos, al autor solamente le interesa la construcción del curso de la acción, la reunión de hilos narrativos y figuras sin aferrarse, por ello, y de ninguna manera en el dibujo, al lugar de la acción. El hecho de que el *Strudlhofstiege* de Viena que da nombre a la novela se convierta en un lugar de peregrinaje fundamental para muchos de los más entusiastas lectores de Doderer, aparece en este sentido como algo curioso, pues —en opinión de Friedrich Achleitner— el marco arquitectónico dentro de la novela en realidad nunca se describirá en su conjunto sino que se «construirá su aura y su mito a partir de minúsculos elementos—traza»²⁸.

Heimito von Doderer convirtió al *Strudlhofstiege* de Viena en un lugar famoso aunque no lo había descrito de un modo exacto. Hermann Burger, en *Schilten*, por el contrario, se apartará del lugar de su novela paso a paso. Él describirá la escuela de forma tan detallada que se vislumbraba de inmediato el tipo de edifi-



Hermann Burger, anexo de los cuadernos en cuarto para *Schilten*.

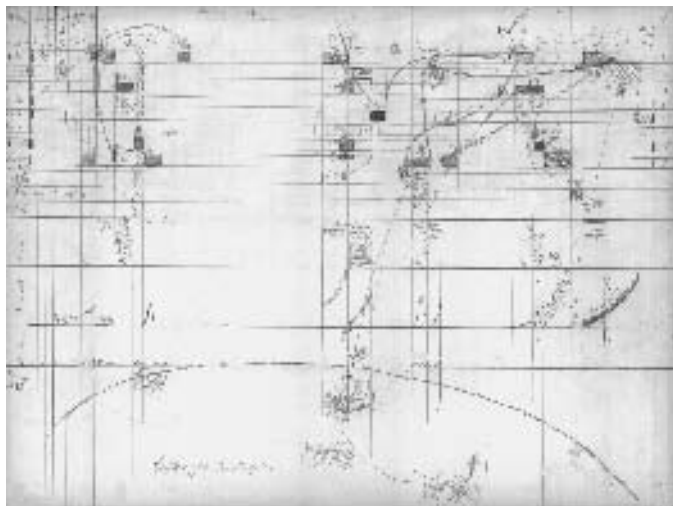
29 *Schauplatz als Motiv. Materialien, su Hermann Burgers Roman* Schilten, Zürich/Munich, 1977, pp. 8 y 9.



Claude Simon, plano de montaje de *La ruta de Flandes*.

cio. Los habitantes de la localidad del cantón de Aargau no estaban alegres. El narrador de Burger, el maestro de pueblo Armin Schildknecht, escribe a un inspector escolar en veinte cuadernos acerca de los sucesos de su escuela: en el gimnasio que se halla inmediatamente al lado del cementerio, se celebrarán funerales y, en lugar de «Conocimiento del medio», se enseñará «Conocimiento mortuario». El autor estructurará previamente el anexo de los cuadernos en unos diagramas realizados con suma precisión por un sistema de coordenadas: cada casilla del papel cuadrículado se encuentra en la coordenada x para una parte del cuaderno, a cuya derecha están especificadas las figuras, los motivos y los lugares que aparecen. Los datos precisos sobre los hechos del lugar, el cementerio, el gimnasio y la escuela van más allá de una pura descripción espacial. Burger, que para su novela tenía de hecho una escuela concreta en la cabeza, afirmará en una entrevista que la principal dificultad estribaba en:

Que la naturaleza demoníaca del lugar —las fuerzas coactivas del espacio y del paisaje— han de traducirse a un medio, a un personaje. Schildknecht nació en la localidad: su carácter es la escuela con la raya gigantesca, el gimnasio liliputiense y el vecino cementerio. En tanto que me dedico a la arquitectura, me dedico a los estudios de carácter.²⁹



Heimito von Doderer, plano de la novela para el capítulo «El fuego» de *Die Dämonen*.

ARQUITECTURA
ESCRITA
LECTURAS

LUGARES DE LA BIBLIA

La Torre de Babel

1. Formaba entonces toda la tierra una misma lengua y unos mismos vocablos. 2. Mas al emigrar los hombres desde Oriente encontraron una vega en el país de Shinar y allí se asentaron. 3. Dijéronse unos a otros: «¡Ea, fabriquemos ladrillos y cozámoslos al fuego!»». El ladrillo les sirvió de piedra y el asfalto de argamasa. 4. Luego dijeron: «¡Ea, edifiquemos una ciudad y una torre cuya cúspide llegue al cielo y así nos crearemos un nombre, no sea que nos dispersemos por la haz de toda la tierra!»». 5. Yahveh bajó a ver la ciudad y la torre que habían comenzado a construir los hijos del hombre. 6. y dijo Yahveh: «He aquí que forman un solo pueblo y poseen todos ellos una misma lengua. Si este es el comienzo de su actuación, ahora ya no les resultará impracticable nada de cuanto proyecten ejecutar. 7. ¡Ea, bajemos y confundamos ahí mismo su lengua, de suerte que no comprendan los unos el habla de los otros!»». 8. Luego los dispersó Yahveh de allí por la superficie de toda la tierra y cesaron de construir la ciudad. 9. Por eso denominóse la Babel, porque allí confundió Yahveh el habla de toda la tierra y desde allí los dispersó Yahveh por la haz de todo el orbe.

(Génesis, 11, 1-9)

Sodoma y Gomorra

1. Entretanto los dos ángeles llegaron a Sodoma al atardecer, y estaba Lot sentado a la puerta de Sodoma. En cuanto Lot los vio, levantóse para ir a su encuentro y se prosternó rostro en tierra. 2. y dijo: «Mirad, señores míos; os ruego os desviéis hacia la casa de vuestro servidor, pernoctéis y os lavéis los pies; luego os levantareis de mañana y proseguiréis vuestro camino [...]» 4. Aún no se habían acostado cuando los hombres de la ciudad, los sodomitas, cercaron la casa, desde los jóvenes a los viejos, todo el pueblo, de un cabo al otro [...] 12. Entonces los forasteros dijeron a

Lot: «¿Quién más tienes aquí? Yernos, tus hijos, tus hijas y todo cuanto poseas en la ciudad, sácalo del lugar, 13. porque vamos a arrasar esta localidad, pues es grande el clamor contra ellos ante Yahveh, y Yahveh nos ha enviado para arrasarla [...]» 23. Salía el sol sobre la tierra cuando Lot entraba en Soar. 24. Yahveh hizo llover sobre Sodoma y Gomorra azufre y fuego procedente de Yahveh desde los cielos. 25. Arrasó, pues, estas ciudades con toda la cuenca, todos los habitantes de las ciudades y las plantas del suelo. 26. Ahora bien, la mujer de Lot miró hacia atrás y se trocó en columna de sal.

(Génesis, 19, 1-26)

El pesebre de Belén

6. Y sucedió que mientras estaban ellos allí se cumplieron los días del parto de ella, 7. y dio a luz a su hijo primogénito, y lo envolvió en unos pañales, y lo reclinó en un pesebre, porque no había sitio para ellos en la posada.

(Lucas, 2, 6-7)

10. Y al ver la estrella se alegraron con extraordinario gozo. 11. Y entrando en la casa vieron al niño con María, su madre.

(Mateo, 2, 10-11)

La Jerusalén celestial

10. Y me llevó en espíritu a un monte grande y elevado, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que bajaba del cielo desde Dios, 11. en posesión de la gloria de éste. La luz que irradiaba era semejante a la más preciosa de las piedras, a un jaspe cristalino; 12. tenía una muralla grande y alta con doce puertas y sobre las puertas doce ángeles y unos nombres inscritos que eran los de las doce tribus de los hijos de Israel. 13. De la parte de oriente tres puertas, y de la parte del bóreas tres puertas, de la del noto tres puertas, y de la del ocaso tres puertas. 14. Y la muralla de la ciudad tenía doce piedras fundamentales, y sobre ellas los nombres de los doce apóstoles del Cordero. 15. Y el que hablaba con-

migo tenía por medida una caña de oro a fin de medir la ciudad y sus puertas y su muralla. 16. Y la ciudad está dispuesta en forma cuadrada, y su largo es igual que su ancho. Y midió la ciudad con su caña hasta doce mil estadios; la longitud, la anchura y la altura de ella son iguales. 17. Y midió su muralla, que era de ciento cuarenta y cuatro codos, medida humana de que se servía el ángel. 18. Y la construcción interior de la muralla era de jaspe, y la ciudad de oro puro semejante a vidrio cristalino. 19. Las bases de la muralla de la ciudad estaban ornadas con clase de piedras preciosas [...] 21. Y las doce puertas son doce perlas; cada una de las puertas era de una sola perla. Y la plaza de la ciudad oro puro como cristal transparente. (Apocalipsis, 21, 10-21)

El tabernáculo de los israelitas

1. «La Morada la harás con diez tapices de lino fino de hilo torzal, de púrpura violácea, púrpura escarlata y carmesí; con querubines artísticamente trabajados los exornarás. 2. La longitud de un tapiz será de veintiocho codos, y la anchura de cuatro codos por cada tapiz [...].

4. Harás unas presillas de púrpura violeta en el borde del primer tapiz al final de una serie [...] 6. Harás, además, cincuenta corchetes de oro y juntarás los tapices uno a otro por medio de los corchetes, de suerte que la Morada formará un todo. 7. También harás tapices de pelo de cabra, formando una tienda sobre la Morada [...] 11. Luego harás cincuenta broches de bronce y meterás los broches por las presillas, uniendo así la Tienda, que formará un todo. 14. Además, harás a la Tienda una cobertura de pieles de carnero teñidas en rojo y una cubierta de pieles de tájash por encima. 15. Después harás los tablones para la Morada; madera de acacia usada como pies derechos [...] 17. Cada tablón tendrá dos espigones acoplados el uno al otro; así harás para todos los tablones de la Morada [...] 21. y sus cuarenta basas de plata, dos basas bajo un tablón y dos basas bajo el otro tablón. [...] 26. Fabricarás también travesaños de madera de acacia, [...] 29. Recubrirás de oro los tablones y harás de oro sus anillos, receptáculos de los travesaños; luego cubrirás de oro los travesaños [...] 31. Además harás un Velo de púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí y de



Lucas van Valckenborch, *La torre de Babel*, 1568.

fino lino de hilo torzal; exornándole con querubines trabajados artísticamente. 32. Lo colgarás de cuatro columnas de acacia recubiertas de oro dotadas de garfios de oro y sobre cuatro basas de plata. 33. Colocarás el Velo bajo los corchetes y allí, a la parte interior del Velo, meterás el Arca del Testimonio en el Santísimo.» (Éxodo, 26, 1-33)

Templo de Salomón

2. La Casa que el rey Salomón construyó para el Señor tenía treinta metros de largo, veinte de ancho y quince de alto. 3. El vestíbulo, frente a la nave central del Templo, medía diez metros de largo, cubriendo todo el ancho de la Casa, y cinco metros de ancho, sobre el frente de la Casa. 4. A la Casa le puso ventanas con marcos y enrejados. 5. Y adosado al muro de la Casa, edificó un anexo que rodeaba los muros de la Casa, alrededor de la nave central y del lugar

santísimo, donde hizo los pisos laterales. 6. El piso bajo medía dos metros de ancho; el piso intermedio, dos metros y medio de ancho; el tercero, tres metros de ancho; porque había hecho unas cornisas alrededor de la Casa, para no empotrar las vigas en los muros de la Casa. 7. Cuando fue construida la Casa, se la edificó con piedras ya preparadas en la cantera; así no se oyó en la Casa ruido de martillos, ni de picos, ni de ninguna otra herramienta durante su construcción. 8. La entrada del piso lateral inferior estaba ubicada hacia el lado derecho de la Casa, y por una escalera caracol se subía al piso intermedio, y de este al tercero. 9. Cuando Salomón terminó de construir la Casa, la revisió de un artesonado con paneles y armadura de cedro. 10. El anexo lo construyó adosado a toda la Casa; tenía dos metros y medio de altura, y estaba unido a la Casa con maderas de cedro. (1 Reyes 6, 2-10)

Klaus Altenbuchner
y Leonhard Richter

BIBLIOGRAFÍA

La Santa Biblia, trad. Francisco Canteira Burgos y José Manuel Pabón Suárez de Urbina, Barcelona, Planeta, 1967; Alfons Deissler y Anton Vögtle (eds.), *Neue Jerusalem Bibel*, Friburgo, Basilea y Viena, 1985, pp. 26 y s., 36, 1462, 1379 y 1807; Wilfried Seipel (ed.), *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*, 4 tomos, Milán, 2003; Nils von Holst, «Die Stätte der Geburt Christi», en *Weltkunst* 36 (1966), pp. 1249 y ss.; Unyong Sim, *Das himmlische Jerusalem in Apk 21, 1-22, 5 im Kontext biblisch-jüdischer Tradition und antiken Städtebaus*, Trier, 1996; Werner Oechslin, «Das Geschichtsbild in der Architektur in Deutschland: Jerusalem-Idee und Weltwunder-Architektur», en Ulrich Schütte (ed.), *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, Wolfenbüttel, 1984, pp. 127-154; Paul von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Colonia, 1994, p. 184; Klaus Jan Philipp, *Um 1800. Architekturtheorie und Architekturkritik in Deutschland zwischen 1790 und 1810*, Stuttgart/Londres, 1997, pp. 41 y ss.

En la Biblia se nombrarán gran número de lugares y de edificios. Algunos de ellos—como el templo de Salomón o Sodoma y Gomorra— han pasado a formar parte del tesoro de imágenes de la humanidad en razón de su contenido simbólico. Ahora bien, en la mayoría de los casos, el lector se quedará sin saber casi nada del aspecto exterior de los edificios. Aparecerán lugares vacíos que cada individuo llenará con sus propias experiencias. Será de este modo como cada época enclava el libro de los libros en su entorno particular. Las representaciones plásticas de las arquitecturas ficticias se convertirán con ello en el espejo de cada época.

Pocos edificios en el mundo han dado tantas alas a la fantasía de la humanidad como la Torre de Babel. Partiendo de la descripción que se da en la Biblia—muy general—, la construcción aparecerá en los manuscritos medievales casi siempre como un edificio sencillo, erigido sobre una planta rectangular que va reduciéndose de forma escalonada a medida que se va ascendiendo. Desde el siglo xv se tendrá en cuenta la descripción del historiador griego Heródoto (*Historias*, I, 181 y s.). La Torre de Babilonia de Heródoto se eleva sobre una base de 1 por 1 estadios (aproximadamente 200 por 200 metros), sobre la que se sitúan siete torres, unas encima de otras. Un gran templo al que se asciende por medio de una escalera que va dando vueltas a la construcción coronaba la cúspide de la torre superior. El tema

de la Torre de Babel experimentó un período de florecimiento en el siglo XVI, especialmente en las pinturas de los artistas holandeses. Junto a las dimensiones gigantescas del edificio, en primer plano aparecerá el mensaje moral del castigo a la *hybris* humana que se asocia al fracaso de la empresa.

Al igual que la Torre de Babel, las ciudades bíblicas de Sodom y Gomorra se convirtieron, en la cultura judeocristiana, en la quintaesencia del comportamiento moral abominable y en el escenario de la aplicación de la justicia divina. La descripción de las dos ciudades consagradas a la perdición seguirá siendo totalmente vaga. Se mencionará una puerta, una casa... al escritor no le hará falta nada más para explicitar su verdadero mensaje. Él nombrará a ambas ciudades a causa de sus habitantes. En el centro de la representación se encontrará la cooperación, la comunidad misma, amenazada por la perversidad.

El lugar de nacimiento de Jesús, el portal de Belén, como imagen, se encuentra sólidamente anclado en el mundo de las representaciones del cristianismo, aunque los evangelistas Lucas y Mateo dejen en gran medida sin determinar el lugar donde nació Cristo: Mateo, al hilo de la adoración de los Reyes Magos, hablará en general de una casa; mientras que Lucas tan sólo mencionará un pesebre que se puede encajar en una cuadra. Con el discorrir de los siglos, el lugar de nacimiento de Cristo se interpretará como gruta, cueva, palacio, arquitectura ruinoso o establo. La tradición de los nacimientos, extendida por todo el mundo y mantenida de forma duradera hasta la actualidad, se remonta a San Francisco de Asís, quien en 1223 reprodujo la escena navideña con animales vivos y personas en un establo, en Greccio.

El Apocalipsis de San Juan acabará con una de las pocas descripciones arquitectónicas detalladas en la Biblia –junto al tabernáculo de los israelitas o al templo de Salomón–. La visión triunfal final hace que ante los ojos del lector surja la «Jerusalén celestial». La ciudad, como lugar protegido por un muro, como metáfora, habrá de hacer tangible y perceptible para la mente humana el lugar de la vida eterna después del Juicio Final. La ciudad hecha de materiales preciosos se convertirá ya en la época del cristianismo temprano en un símbolo religioso así como también profano del paraíso y de la perfección.

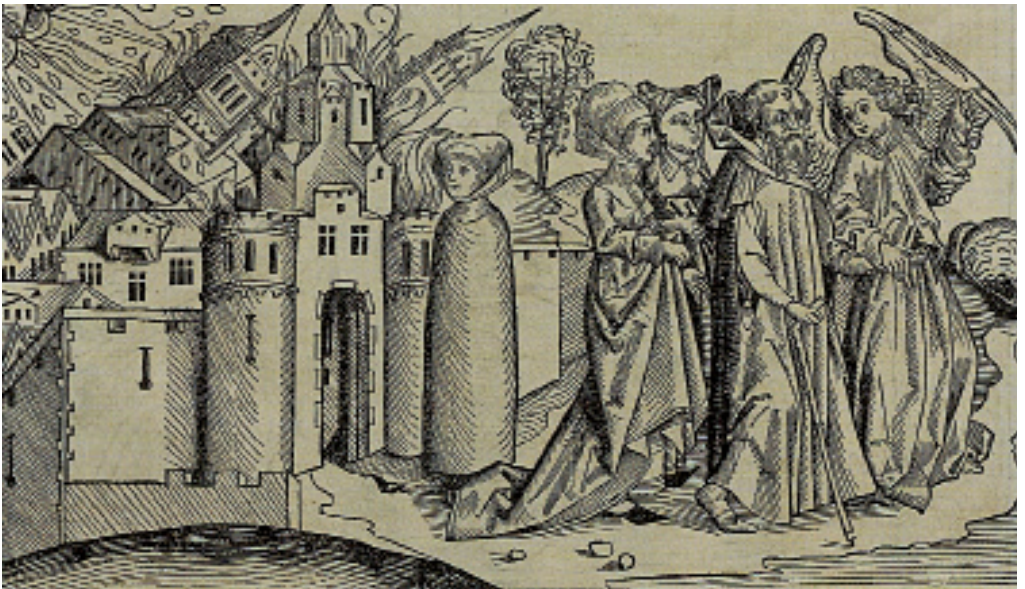


Matthias Gerung, *La Jerusalén celestial*, 1546.

Klaus Jan Philipp

El tabernáculo que se detalla en el Libro del Éxodo, descrito como un templo-tienda plegable y transportable, sirvió de santuario a los israelitas durante su vagar por el desierto y hasta la

época del rey David. La reconstrucción del filósofo, teólogo y matemático Bernard Lamy (1640-1715) aparece en su *De tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de templo ejus* (1720), al igual que las demás representaciones de lugares y edificios bíblicos, muy reflexionada y con gran precisión de detalles. Aquél se concentrará, en especial, en la construcción de la tienda, descrita en el Éxodo con una tortuosa precisión que llega hasta los broches y lazos más nimios. Si la de Lamy era, ante todo, una representación lo más precisa posible de la construcción descrita en la Biblia —por lo que, en el templo de Salomón, se atuvo estrictamente a la reconstrucción de Villalpando—, de igual modo, para otros, el tabernáculo era la primera descripción arquitectónica —previtruviana— de verdadera importancia. John Wood padre, en *The Origin of Building: or, the Plagiarism of the Heathens* (1741), trató no sólo de armonizar, como Villalpando, la tradición bíblica con la tradición clásica sino que fue igual de lejos a la hora de demostrar la anterioridad judía en todas las cuestiones de arquitectura. Para él, el tabernáculo es ya la imagen originaria de todos los principios arquitectónicos. A él se opondrán con vehemencia, por ejemplo, el teórico alemán Christian Ludwig Stieglitz o el enciclopedista Georg Simon Klügel, quien, en 1789, tanto para el tabernáculo como para el templo de Salomón, exigía alejarse de «todas las representaciones añadidas de una manifestación e inspiración divina», pues se trataría tan sólo de una «extraordinaria pieza del arte constructivo oriental». También la amalgama de vitruvianismo y la



Hartmann Schedel, *Sodoma y Gomorra*, en *Liber chronicarum*, Nuremberg, 1493, fol. 21r.



Anónimo, *Adoración de los Reyes Magos*,
en torno a 1460-1475

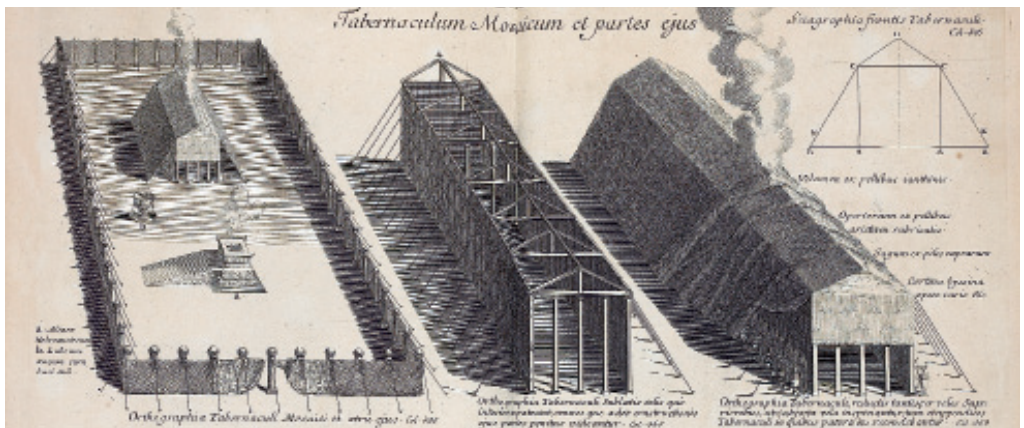
idea de Jerusalén, pese a varios intentos de resucitación, fueron desterradas al reino de la fantasía. Con mayor motivo, puede resultar sorprendente que uno de los protagonistas más importantes de la arquitectura moderna, Le Corbusier, en 1922, en su primera gran obra teórica: *Vers une architecture*, en el capítulo central sobre «los trazados reguladores» («*Les tracés régulateurs*»), introdujera una reconstrucción del tabernáculo que, en último término, se fundaba en la de Lamy como ilustración de una suerte de teoría de la cabaña originaria. El contexto bíblico no encontrará eco en Le Corbusier. A todo lector formado, no obstante, le habrá resultado claro que el *temple primitif* no es un templo cualquiera sino el tabernáculo. Cuando Le Corbusier se encuentra justo aquí con un plano en el que impera la «matemática originaria», cuando ve aquí el «nacimiento natural de la arquitectura», la «obligación del orden», la «seguridad en sí mismo contra la arbitrariedad», entonces no profana el templo bíblico sino que, con ello, sacraliza su pretensión —concretada más tarde en su *Modulor*— de una medida unitaria que lo mezcla todo y lo lleva todo a su unidad.

Klaus Jan Philipp

La reconstrucción del templo de Salomón del jesuita español Juan Bautista de Villalpando (1552-1608) se basa tanto en la descripción del templo en el libro de los Reyes y en la visión del templo de Ezequiel como en la Jerusalén celestial representada en el Apocalipsis de San Juan. La obra en dos volúmenes de Villalpando, titulada *In Ezechielem explanationes* (1596-1604), no sólo tiene importancia en razón de la reconstrucción realizada en numerosos grabados sino también por la síntesis ambiciosa de una arquitectura fundada en la Biblia y de la tradición clásica bajo el referente de Vitruvio. En la representación de Villalpando se daba la pretensión de construir iglesias cristianas que tuvieran el modelo del templo de Salomón, a la par que la de acogerse a la doctrina arquitectónica de Vitruvio. No es casualidad que su reconstrucción guarde vínculos con la



«Templo de Salomón», en Melchior Küsel, *Icones biblicae veteris [...]* / *Figuren biblischer Historien [...]*, Augsburgo, 1679, lámina 50.

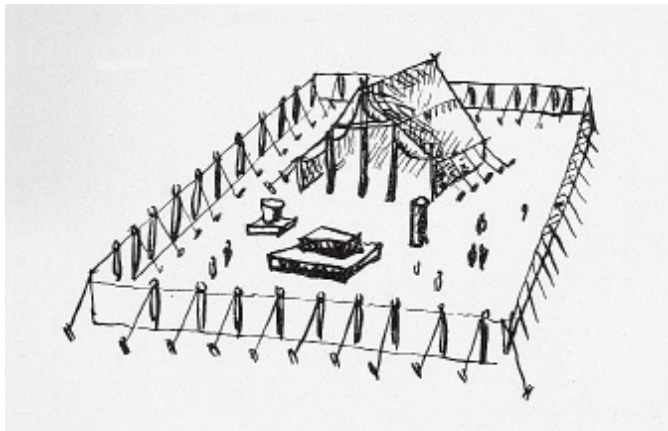


«Tabernáculo», en Bernard Lamy, *De tabernaculo foederis [...]*, tomo 3, París, 1720, lámina V.

construcción de El Escorial en Madrid, que quería ser entendido como un nuevo templo de Salomón. Frente a las reconstrucciones anteriores, ésta aparecerá muy próxima al texto y científicamente fundada, aun cuando naturalmente Villalpando no podía recurrir a conocimientos arqueológicos o a construcciones comparables. La influencia de la obra fue enorme y llegó hasta bien entrado el siglo XVIII. También las vistas del templo creadas en grabado y publicadas por Melchior Küsel (1626-1683) se basarán en la reconstrucción de Villalpando. El grabado muestra un holocausto en el altar, ante la fachada principal del templo, de tres pisos, para la que Villalpando había imaginado un orden de columnas salomónico con un capitel de hojas de lirios y semillas de granada. A su vez, la ubicación del complejo del templo, propuesta por Villalpando, sobre una elevada substracción, que no resulta muy compatible con la situación topográfica de Jerusalén, aunque eleva al templo hacia el cielo como prefiguración de la Jerusalén celestial, hizo que su recepción fuera duradera.



«Templo de Salomón», en Juan Bautista Villalpando y Jerónimo Prado, *Ezechielem explanationes [...]*, vol. 2, Roma, 1604, lámina después de p. 88.



«La hutte votive primitive», en Le Corbusier, *Une maison - un palais. À la recherche d'une unité architecturale*, París, 1928, pp. 41 y s.

LUGARES DE LAS LEYENDAS Y LOS MITOS

Troya

¡Infeliz! ¿Qué daño te hacen Príamo y los hijos de Príamo / tan grande, para que con tan vehemente furor te obstines / en devastar la bien edificada fortaleza de Ilio? / Si entraras en las puertas y en los largos muros [...].
(Homero, *Iliada*, Canto 4, versos 31-34).

El palacio de Circe

Encontraron las casas de Circe / fabricadas con piedras pulidas en sitio abrigado [...].
(Homero, *Odisea*, Canto 10, versos 210-211).



Edward Jakob von Steinle, *El templo del Grial*, 1884 (fragmento).

El laberinto de Dédalo

Arribado a Creta, según se escribe y canta por los más, recibiendo de Ariadna, que de él se enamoró, el ovillo de hilo, e instruido de cómo se podía salir del Laberinto, dio muerte al Minotauro, y regresó trayendo consigo a Ariadna y a los mancebos.
(Plutarco, *Vidas Paralelas*, Teseo y Rómulo, Libro I, Capítulo 19).

La sala de Etzel

No dejéis salir a uno solo de la sala; / yo haré prender fuego al palacio por sus cuatro extremos y de este modo vengaré mis ofensas. /

Pronto estuvieron dispuestos a ello los guerreros del rey Etzel. / Obligaron a entrar en la sala a quienes habían salido / a fuerza de lanzadas y flechazos, movióse con ello horrisono estruendo. / Los príncipes y sus guerreros no quisieron separarse; / no podían prescindir de la fe que se habían jurado unos a otros. / La esposa de Etzel ordenó entonces prender fuego a la sala / y las llamas atormentaron a los cuerpos de aquellos héroes. / Con el viento, todo el palacio ardió. / Creo que jamás hubo guerreros que sufrieran martirio tan atroz.

(Cantar de los Nibelungos, *Aventura 36*, verso 27).

Walhalla

Gladshheim la quinta, / allí brilla cual oro / se extiende amplio el Walhalla; / allí Hropt elige cada día / los muertos en combate.

Fácilmente reconocen / los que vienen a Odín, / aquella mansión; / techada está con astas, / tejada con escudos, / cubierto el suelo de corazas.

Quinientas estancias / y cuarenta más / así creo que está hecho.

(Edda, *Grimnirlied*, versos 8, 9 y 24).

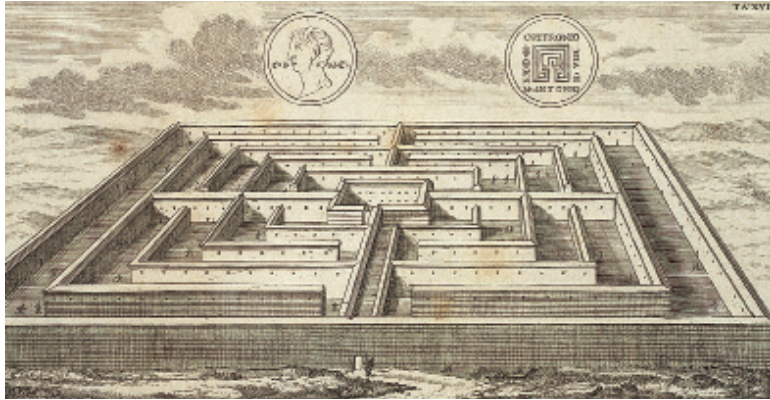
El castillo del Graal

El rey Titurel desearía por tanto construirle un templo majestuoso al Grial, que seguía suspendido en los aires; hizo tallar hasta el

final la superficie de la montaña, que era, en toda su extensión, una roca de ónice, y dejarla lisa y resplandeciente; y por medio de la fuerza milagrosa del Grial, una mañana encontró el plano dibujado sobre ella. La piedra tenía como cien brazas de ancho; el templo se construyó en redondo, «circular como una roncota» [...] y, no obstante, de tal forma que por fuera había setenta y dos coros; es decir,

setenta y dos capillas. De forma octogonal y en avance, cada coro resultaba especial. La obra se abovedó por encima de sólidas columnas y allí donde la bóveda maduraba según la curvatura del arbotante, se colocaron de un modo artístico y sumamente bello toda clase de obras plásticas y de ingeniosos ornamentos de oro y perlas [...].

(El joven Titurel)



J. B. Fischer von Erlach, «El laberinto de Creta», en *Entwurf einer Historischen Architektur*, libro 1, Leipzig, 1725, lámina 17.

Klaus Altenbuchner

BIBLIOGRAFÍA

Homero, *Ilíada*, Canto 4, versos 31-34; trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000, p. 66; Homero, *Odisea*, Canto 10, versos 210-211; trad. José Manuel Pabón, Barcelona, Planeta, 1995, p. 165; Plutarco, *Vidas Paralelas. Teseo y Rómulo*, Libro I, Capítulo 19; trad. Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, Planeta, 1990, p. 17; *Cantar de los Nibelungos*, Aventura 36, verso 27; trad. José Miguel Mínguez Sender, Barcelona, Bruguera, 1975, p. 34,3; *Edda, Grimnirlid*, versos 8, 9 y 24; *Textos mitológicos de los Eddas*, ed. Enrique Bernárdez, Madrid, Editorial Nacional, 1982, pp. 233 y 235; Sulpice Boisserée, «Der Tempel des Hl. Grales nach der Beschreibung im Titurel», en *Abhandlungen der Philosophisch-Philologischen Classe der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, tomo 1, Munich, 1835, pp. 307-392.

Sagas y mitos transmiten historias y sabiduría desde los primeros tiempos de la humanidad. Los relatos de dioses y héroes, aportados por la tradición, ofrecen una versión plástica del mundo provista de símbolos, visiones y representaciones fabulosas. Mediante el contacto de las descripciones con las relaciones humanas, los lugares correspondientes contarán con un contenido diverso de realidad histórica. De este modo, en las epopeyas homéricas de la *Ilíada* y la *Odisea*, la Troya real aparece junto a lugares inventados como el palacio de la hechicera Circe. Dado que Homero se suele conformar con nombrar los lugares, las representaciones de los mismos se hallaban sometidas al gusto de la época correspondiente. Así, el palacio de Circe se corresponde en los frescos griegos con el tipo de casas contemporáneas de aquella época; en las pinturas de las paredes de Pompeya, con la residencia nobiliar de los romanos nobles; mientras que en las ilustraciones de los libros del Renacimiento o del Barroco se adoptará la construcción palaciega de aquel momento.

Mayor repercusión tuvo el laberinto cretense diseñado por la figura mítica del arquitecto Dédalo, del que Teseo volverá a salir

gracias al proverbial hilo rojo de Ariadna. Difícilmente podrá encontrarse un lugar que haya generado más atracción a lo largo de los siglos en la cultura occidental: desde las representaciones de las monedas minoicas, pasando por los grandes laberintos de los suelos de las catedrales góticas y los jardines-laberinto barrocos, hasta los laberintos de espejos en las fiestas populares, el laberinto es un *topos* actual hasta el día de hoy.

Frente a esto, los lugares de las sagas de la Europa central y nórdica sólo han comenzado a acceder a la historia de la cultura de forma tardía. Aunque ya se conocía en el siglo XVIII, el *Cantar de los Nibelungos* fue estilizándose hasta convertirse en epopeya nacional alemana, por vez primera, en el transcurso del cada vez más fuerte movimiento nacional en Alemania. El crecimiento en popularidad se documenta a través de incontables ilustraciones en las ediciones del *Cantar de los Nibelungos*. Dado que los lugares de la acción, como el palacio de Gunter o la catedral de Worms, sólo aparecen nombrados pero no descritos, los ilustradores recurrirán a la arquitectura románica sentida como «alemana», como las catedrales imperiales renanas o el castillo de Nuremberg. Uno de los lugares míticos más conocidos de la epopeya, el palacio de Etzel, en el que los burgundios sucumbirán en una lucha sangrienta, se vincula aún hoy al discurso de Hermann Göring, quien, tras la derrota de Stalingrado, instrumentalizó el *Cantar de los Nibelungos* como lema de la resistencia «hasta el último hombre».

En el transcurso del movimiento nacional alemán, el mundo de las sagas nórdicas, que desde el Renacimiento había sido relegado a un segundo plano por los dioses de la antigüedad grecorromana, experimentó también una creciente popularidad. Expresión de este entusiasmo, en forma de construcción, es el



Hans Thoma, *El castillo del Grial*, 1899.



Julius Schnorr von Carolsfeld, *Hagen mata a Ortlieb*, 1829.

Walhalla inaugurado por Leo von Klenze en 1824 en Regensburg. En el monumento nacional al rey Luis I de Baviera, los bustos de los héroes de la nación alemana habían de ser reunidos de la misma forma que en la galería de los héroes caídos de Odín.

El relato del Santo Grial resultaba especialmente querido en la Edad Media y aún hoy se disfruta de él en razón del vivo interés de su trasfondo cristiano. A pesar de la descripción relativamente precisa del templo del Grial en *El joven Titurel* de Albrecht von Scharfenberg (1260-1270), se formaron dos representaciones diferentes a partir de la apariencia de la construcción: el templo del Grial semejante a una catedral y el castillo del Grial. A este último tipo pertenecerá, como lugar mítico construido, el castillo de Neuschwanstein, erigido por el rey Luis II de Baviera. Su equivalente, el castillo de Falkenstein, quedó en proyecto. Con las obras escénicas de Richard Wagner, la mística del Grial se convertirá en un fenómeno europeo cuyo secreto seguirá moviendo a la sociedad hasta la actualidad, como lo prueba el éxito de la novela *El Código Da Vinci* de Dan Brown.



Fidus, *Panorama del Walhalla*, 1897.



Josef Hegenbarth, «Cuando rebosaban soberbia», 1922, lámina 22 del ciclo sobre el *Nibelungenlied*.

LUGARES DE LOS CUENTOS

La ciudad de latón

Allí lo abandonaron [al genio] y siguieron hasta que divisaron ante sí algo grande y negro con dos hogueras dispuestas la una frente a la otra. El emir Musa le preguntó al jeque: «¿Qué es esa cosa negra que hay allí y esas dos hogueras que están una frente a otra?» Entonces el guía exclamó: «¡Alégrate, oh, emir! Es la ciudad de latón. Así se la describe en el libro de los tesoros ocultos que poseo. Sus muros están hechos de piedra negra y tiene dos torres de latón de Andalucía; ellas se le aparecen al espectador como dos hogueras que se encuentran una frente a otra. Por eso se llama también la ciudad de latón». En ese momento, giraron hacia allá, hasta llegar junto a la ciudad; se trataba de una construcción elevada y sólida y se alzaba como un baluarte hacia los aires; la altura de sus muros ascendía a ochenta varas y tenía veinticinco puertas, de las que ninguna resultaba visible desde fuera ni podía reconocerse en sus contornos; pues las murallas parecían un peñasco o hierro que se hubiera vertido creando una forma. [...].

Entonces el emir Musa tomó consigo a Talib, hijo de Sahl, y al jeque 'Abd es-Samad y subieron a una montaña que había enfrente y que dominaba la ciudad. Y cuando estuvieron

allá arriba divisaron una ciudad tan grande y señorial como jamás habían visto los ojos de ningún hombre: llamaban la atención altos palacios y refulgían cúpulas resplandecientes; se pensaría que las casas de allí estarían llenas de gente y los jardines se hallaban en todo su esplendor; los arroyuelos saltaban y los árboles estaban repletos de frutas. Era una ciudad con sólidas puertas pero estaba desierta y abandonada; no se oía en ella ningún sonido ni había allí ser humano alguno.

(Las mil y una noches, Noches 566 a 578).

La Bella Durmiente

En cuanto sintió el pinchazo, cayó sobre una cama que estaba allí y entró en un profundo sueño. Y ese sueño se hizo extensivo para todo el territorio del palacio. El rey y la reina, quienes estaban justo llegando a casa y habían entrado al gran salón, quedaron dormidos y toda la corte con ellos. Los caballos también se durmieron en el establo, los perros en el césped, las palomas en los aleros del techo, las moscas en las paredes, incluso el fuego del hogar, que bien flameaba, quedó sin calor, la carne que se estaba asando paró de asarse y el cocinero que en ese momento iba a jalarle el pelo al joven ayudante por haber olvidado algo, lo dejó y quedó dormido. El viento se detuvo, y en los árboles cercanos al castillo ni una hoja se movía.



Gustave Doré, «La Bella Durmiente», en *Dornröschen. Märchen nach Perrault neu erzählt* [...], Stuttgart, en torno a 1870, lámina IV.

Pero alrededor del castillo comenzó a crecer una red de espinos, que cada año se hacían más y más grandes, tanto que lo rodearon y cubrieron totalmente, de modo que nada de él se veía, ni siquiera una bandera que estaba sobre el techo.

(Jakob y Wilhelm Grimm, Cuentos de niños y del hogar, KHM 50).

La casa de la bruja

Cuando hubo terminado, abrió sus alas y emprendió el vuelo, y ellos lo siguieron, hasta llegar a una casita, en cuyo tejado se posó; y al acercarse vieron que la casita estaba hecha de pan y cubierta de bizcocho, y las ventanas eran de puro azúcar. «¡Mira qué bien! —exclamó Hänsel—, aquí podremos sacar el vientre de mal año. Yo comeré un pedacito del tejado; tú, Gretel, puedes probar la ventana, verás cuán dulce es». Se encaramó el niño al tejado y rompió un trocito para probar a qué sabía, mientras su hermanita mordisqueaba en los cristales. Entonces oyeron una voz suave que procedía del interior: «¿Será acaso la ratita la que roe mi casita?» Pero los niños respondieron: «Es el viento, es el viento que sopla

violento». Y siguieron comiendo sin desconcertarse. Hänsel, que encontraba el tejado sabrosísimo, desgajó un buen pedazo, y Gretel sacó todo un cristal redondo y se sentó en el suelo, comiendo a dos carrillos.

(Jakob y Wilhelm Grimm, Cuentos de niños y del hogar, KHM 15).

La torre de Rapunzel

Rapunzel era la niña más hermosa que viera el sol. Cuando cumplió los doce años, la hechicera la encerró en una torre que se alzaba en medio de un bosque y no tenía puertas ni escaleras; únicamente en lo alto había una diminuta ventana. Cuando la bruja quería entrar, colocábase al pie y gritaba: «¡Rapunzel, Rapunzel, suéltame tu cabellera!».

Rapunzel tenía un cabello magnífico y larguísimo, fino como hebras de oro. Cuando oía la voz de la hechicera se soltaba las trenzas, las envolvía en torno a un gancho de la ventana y las dejaba colgantes: y como tenían veinte varas de longitud, la bruja trepaba por ellas.

(Jakob y Wilhelm Grimm, Cuentos de niños y del hogar, KHM 12).

Winfried Nerdinger

BIBLIOGRAFÍA

Die Erzählungen aus den tausendundein Nächten, 566. bis 578. Nacht, Wiesbaden, 1953; Jakob y Wilhelm Grimm, *Kinder- und Haus-Märchen*, Gotinga, 1857; Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, Berna, 1960.

Es propio de las características de los cuentos el que las construcciones y las ciudades se señalen de forma estereotipada casi siempre, sin una descripción ulterior, sencillamente como palacio, castillo, torre, casa o cabaña. Los cuentos no narran historias personales ni se dedican a tratar con determinadas construcciones o lugares sino que dan cuenta de personajes, situaciones y sitios ejemplares. No se trazarán trasuntos de la realidad sino patrones generales y, al mismo tiempo, se presentarán juicios «morales» válidos. «Al cuento no sólo le falta el tacto para percibir el abismo entre el mundo profano y el numinoso. Carece por completo y en cualquier sentido de estructura profunda. Sus formas son figuras sin corporeidad, sin mundo interior, sin entorno; les falta la relación con un mundo anterior y con un mundo posterior; en general, les falta una relación con el tiempo» (Max Lüthi, p. 15).

Las construcciones y los lugares tan sólo se diferencian para explicitar su función en los acontecimientos. De este modo, se



Cubierta de Paul Benndorf (ed.), *Hänsel und Gretel* [...], Leipzig, en torno a 1920, a partir de un boceto de Oswald Poetzelberger.

le dará al rey bueno o al malo el castillo «bueno» o el «malo», y habrá castillos hechizados o con fantasmas en los que habrá de superarse una prueba. Habitaciones cerradas o jardines rodeados por muros o cercas remitirán a espacios prohibidos. Con indicaciones materiales sencillas se señalarán la riqueza y la pobreza. El palacio será de oro y diamantes; la mísera cabaña de carbonero no se describirá en absoluto.

El castillo de la Bella Durmiente, tras el encantamiento de la princesa, quedará rodeado por un impenetrable seto de espino para que se cumpla una maldición; y la torre donde la maga tiene encarcelada a Rapunzel carecerá de escaleras. La casa a la que llegan Hänsel y Gretel es una casa de pan de especias, es decir, que si hace falta puede comerse. Los edificios y los lugares en los cuentos refuerzan las situaciones arquetípicas; generan miedo o alegría; son parte de la felicidad o de la desdicha.

En los cuentos orientales, las personas que actúan serán descritas de un modo mucho más corporal que el príncipe y la princesa estereotipados de los relatos europeos. También las construcciones y las ciudades serán representadas en colores preciosos y con sumo detalle. Ellas son el precipitado de relatos y sueños utópicos que se han ido recargando cada vez más a lo largo de las generaciones. Ahora bien, los datos de las construcciones también resultan aquí, en último término, estereotipados; ciertas imágenes se reiteran, lo mismo que ciertas situaciones y constelaciones sencillamente varían a cada instante. La alfombra mágica se basa en patrones que se entrelazan entre sí pero que se repiten.

TIMEO / CRITIAS, 360 a.C.

PLATÓN

Pero Poseidón, movido de amor a ella [Clito], fortificó la colina y la aisló de todo lo que la circundaba, haciendo muros de tierra y fosos de agua alternativamente, unos más pequeños y otros más grandes, dos de tierra y tres de agua, rodeando el centro de la isla de manera que todas sus partes se encontraran a igual distancia del mismo [...].

También abrieron, siguiendo la dirección de los puentes, los círculos de tierra que separaban los de mar, lo necesario para que los atravesara un trirreme, y cubrieron la parte superior de modo que el paso estuviera debajo, pues los bordes de los anillos de tierra tenían una altura que superaba suficientemente al mar. El anillo mayor, en el que habían vertido el mar por medio de un canal, tenía tres estadios de ancho. El siguiente de tierra era igual a aquel [...]. La

isla, en la que estaba el palacio real, tenía un diámetro de cinco estadios. Rodearon ésta, las zonas circulares y el puente, que tenía una anchura de cien pies, con una muralla de piedras y colocaron sobre los puentes, en los pasajes del mar, torres y puertas a cada lado [...]. El palacio dentro de la Acrópolis estaba dispuesto de la siguiente manera. En el centro, habían consagrado un templo a Clito y Poseidón, rodeado de un muro de oro: ese era el lugar en el que al principio concibieron y engendraron la estirpe de las diez familias reales [...]. El templo de Poseidón era de un estadio de longitud y trescientos pies de ancho; su altura parecía proporcional a estas medidas, y su forma tenía algo de bárbaro. Recubrieron todo el exterior del templo de plata, excepto los pináculos, que revistieron de oro. En el interior, el techo de marfil, entremezclado con oro, plata y oricalco, tenía una apariencia multicolor. Revistieron las paredes, columnas y pavimento de oricalco [...].

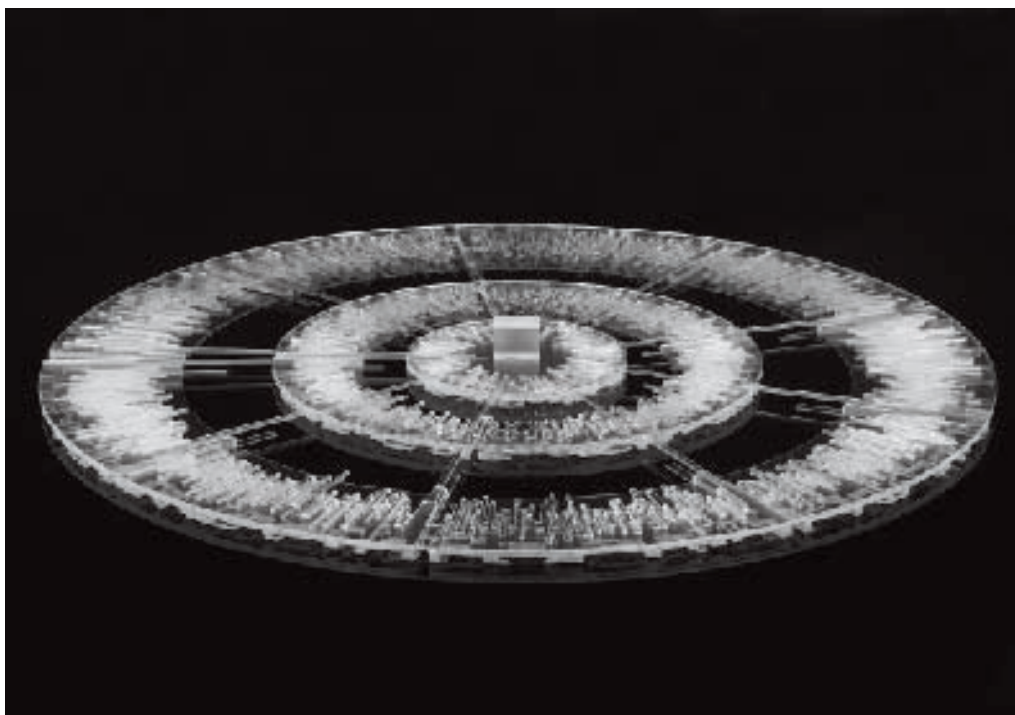
Jochen Witthinrich

Cuando las ciudades-estado áticas pierdan importancia política a causa de la Guerra del Peloponeso, el filósofo griego Platón llevará a cabo la teoría del Estado *Politeia*; en los diálogos *Timeo* y *Critias* pondrá frente a frente dos formas ideales de Estado: la Atenas originaria y el inmenso reino insular de Atlántida, extraordinariamente rico y poderoso, que desapareció en un día a causa de una catástrofe natural, unos 9.000 años antes de la época de Platón, tras un ataque fallido a la Atenas originaria. En la descripción de la isla principal nos encontraremos, en primer lugar, el nexo de un Estado ideal con una descripción de la ciudad muy precisa en lo constructivo. Siguiendo el ejemplo de la descripción de Heródoto de la capital meda de Ecbatana y a partir de su pensamiento geométrico de base cosmológica, Platón elegirá el círculo como expresión de un dominio regio otorgado por Dios. Atlántida es un proyecto-modelo de trazado de ciudad a partir de tres anillos de tierra y tres anillos de agua, así como de una llanura circundante que, a su vez, está rodeada por una muralla exterior. El cinturón de tierra interior es una isla con los dos centros de poder: el santuario de Poseidón-Clito y el palacio real. La distancia entre la isla y la muralla se eleva a 61,5 estadios (cerca de 11 kilómetros). Los anillos de tierra se

BIBLIOGRAFÍA

Platón, *Sämtliche Werke* 5. *Politikos, Philebos, Timaios, Kritias*, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher und Hieronymus Müller mit der Stephanus-Numerierung, ed. Walter F. Otto, Ernesto Grassi y Gert Plamböck, Hamburgo, 1959; Paul Friedländer, *Platon*, 3 vols., Berlin, 1964; Alexander Demandt, *Der Idealstaat. Die politischen Theorien der Antike*, Colonia, 1993.

hallan protegidos por ambas partes por muros de piedra. Estos se hallan revestidos por fuera con metales, que hacia el centro aumentan su grado de preciosidad. Aquí se encuentran acantamientos y recintos de ejercicios para el orden de los guerreros y los guardianes, cuya tarea es la de defender el centro de dominio. La propia ciudad donde residen los ciudadanos, dispuesta en densas filas en la vasta llanura, y los edificios públicos no se seguirán describiendo. Platón sólo tratará con algo más de profundidad el templo de Poseidón, que con sus proporciones fantásticas «ofrece un tipo de arquitectura bastante insólito». La descripción de la Atlántida, de la que se deriva el *topos* histórico-literario del Estado ideal como crítica filosófico-política a los sistemas sociales existentes, se concentra en una forma simbólica urbanística que pone en claro, en el plano abstracto, la organización de la sociedad monárquica. El vínculo con una imagen de la ciudad no es un fin en sí mismo sino una herramienta para el diseño del Estado ideal. La recepción del esbozo de la Atlántida quedará por ello más en una influencia en la metodología de la teoría urbanística del Humanismo y de las utopías literarias, como por ejemplo la *Utopía* de Tomás Moro, que en la asunción de imágenes arquitectónicas concretas.



Atlántida. Maqueta. Rupert Reiser, 2006.

LAURENTINUM PLINIO EL JOVEN

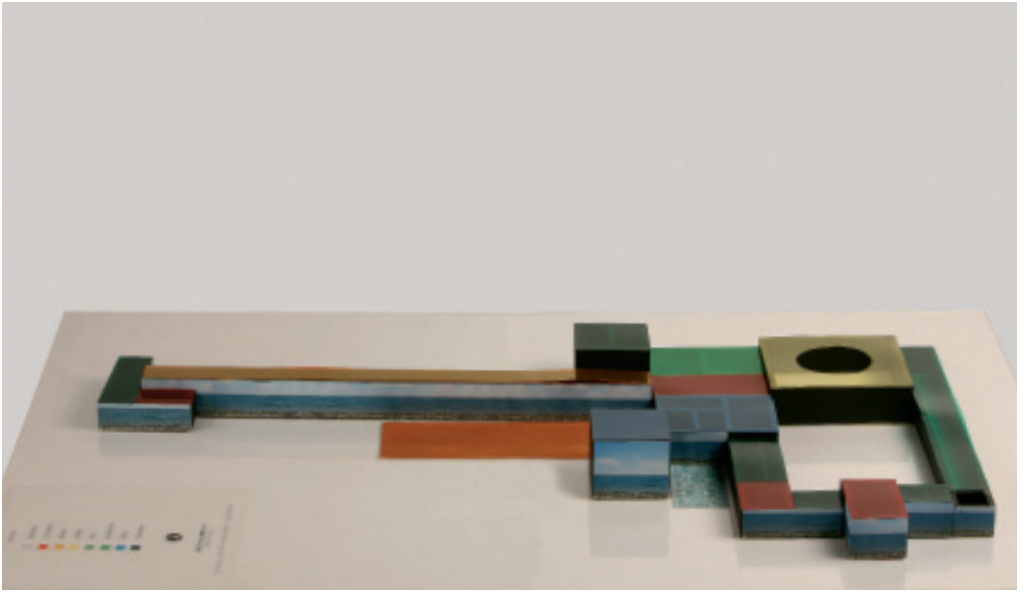
Su entrada da a un atrio simple pero no carente de elegancia; viene después una columnata en forma de D alrededor de un patio pequeño pero encantador. El conjunto ofrece un maravilloso resguardo para los días de mal tiempo porque en él se está protegido por vidrios y, sobre todo, por el saliente de los tejados. A su centro se adosa un cavedium muy alegre, y después un comedor bastante bello que avanza sobre la orilla del mar y al que las olas, cuando el viento de África solivianta el mar, tocan ligeramente, ya rotas y expirantes. Esta sala tiene, en todo su contorno, puertas y ventanas no menos grandes que puertas, y así abarca, por sus lados y su centro, lo que podríamos llamar tres mares; por detrás mira al cavedium, a la columnata, el pequeño patio, la segunda parte de la columnata y, después, el atrio, los bosques y, a lo lejos, las montañas.

A la izquierda de este comedor, un poco en retroceso, hay un gran dormitorio, y a continuación otro más pequeño que, por una de sus ventanas, da entrada al sol levante y por otra retiene al sol poniente. Por esta última uno puede ver también el mar a sus pies, un poco más lejos pero con menos riesgo. El dormitorio de una parte y el comedor de otra forman un ángulo en el que los rayos más directos del sol se acumulan y se concentran. Son los cuarteles de invierno, y es también el gimnasio de mis gentes; en este lugar todos los vientos se apaciguan, excepto los que llevan las nubes y velan el cielo, pero dejan el sitio practicable. A este ángulo se une una estancia que termina en una curva en forma de arco y que ofrece sucesivamente al sol todas sus ventanas. En uno de sus muros se ha practicado un bufete a modo de biblioteca, que encierra obras destinadas no a la lectura sino al estudio. A su lado hay una pieza en la que uno puede acostarse, separada de la precedente por un paso elevado y atravesada por conductos

que recogen el calor, lo dirigen y lo distribuyen a diversos lugares. El resto de este lado del edificio contiene las habitaciones de los esclavos y libertos, casi todas tan bien dispuestas y arregladas que en ellas se pueden albergar huéspedes.

Al otro lado del cuerpo central hay una habitación elegantemente decorada, y a continuación lo que yo llamaría un gran dormitorio o un pequeño comedor, radiante por el brillo del sol y del mar; viene después una estancia dotada de antecámara, buena en verano gracias a su elevación y en invierno gracias a que, al estar rodeada, se encuentra defendida de todos los vientos. Esta cámara tiene una pared medianera con otra, también a su vez dotada de antecámara. Viene a continuación la sala de baños fríos, grande y espaciosa y en la que dos muros, uno frente a otro, proyectan —esa es la palabra— dos bañeras de contornos redondeados que muchos encuentran singularmente grandes pensando en lo cerca que está el mar. Al lado está el cuarto de aseo, la habitación de calefacción y, al lado, el baño caliente, y después dos estancias de decoración exquisita pero simple. Junto a estas habitaciones hay una piscina de agua caliente maravillosa, en la que se puede nadar mirando al mar, y, muy cerca, el juego de pelota se abre al sol del verano en la caída del día. En este lugar se alza una pequeña torre que tiene en su parte baja dos habitaciones, en el centro otras dos y, finalmente, una sala para las cenas; ofrece vistas sobre una gran extensión de mar, una larga banda de la orilla y una serie de deliciosas villas. Hay también otra torreta y, en ella, una habitación ve salir y ponerse el sol; debajo, un vasto almacén y despensa; en la planta baja, un comedor al que no llega más que el eco, ya sordo y desmayado, de la cólera del mar incluso cuando está enfurecido; da al jardín y al camino destinado a las literas que lo encuadra.

Este camino está bordeado de boj, y de romero en los lugares en que aquél no crece (porque el boj presenta un bello verdor en los lugares en que el tejado lo protege, pero, a cielo abierto y a



Maqueta de la Villa Laurentina. Pierre Bazin, Sarah Frère, Adelaide Martínez y Stanislas Robert. 90 x 65 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

merced del viento, el salpicar del agua de mar lo seca). Junto a este camino y rodeada por él hay una viña aún joven y que da sombra al suelo, suave y elástico incluso bajo los pies desnudos. El jardín está poblado de abundancia de moreras e higueras, árboles a los que este terreno se muestra especialmente favorable, mientras que poco vale para otras especies. Y he aquí la vista, que vale tanto como la del mar, de que goza esta sala alejada del mar. Por detrás se adosan dos habitaciones cuyas ventanas dominan el vestíbulo de la villa y otro jardín, el vergel.

A partir de este cuerpo principal se desarrolla una galería abovedada que se podría tomar por un monumento público. En sus dos caras hay ventanas, más numerosas en el lado que da al mar y menos en el lado del jardín. Dichas ventanas se abren sin inconveniente a ambos lados cuando hace un tiempo bueno y tranquilo; si a la derecha o a la izquierda el cielo está turbado por los vientos, del lado donde no soplan. Delante de esta galería, una terraza perfumada de violetas; desde allí, los rayos del sol se diversifican y multiplican por la reflexión de la galería, que conserva el calor deteniendo y alejando el

viento del norte. Así, la parte de delante de la galería es tan cálida como fresca la de detrás; se opone igualmente al viento de África, y los dos vientos más contrarios resultan así, a izquierda y derecha, eliminados. Tal es su atractivo en invierno, mayor aún en verano. Porque antes de la hora de mediodía la terraza y después de esa hora la parte próxima del camino de las literas y del jardín gozan de su sombra, que las refresca, y según avanza o decae el día, se alarga o se recorta, primero a la derecha y luego a la izquierda. En cuanto a la galería, en ella no penetra el sol a la hora en que el astro, en el momento de su mayor ardor, se encuentra sobre su cubierta. Y sus ventanas abiertas dejan entrar y salir la brisa, haciendo que nunca se respire en ella un aire cargado y cerrado.

En el extremo de la terraza, después de la galería del jardín, hay un pabellón, delicia de mi corazón, sí, delicia de mi corazón. Soy yo quien lo ha construido. Hay en él un baño solar con vistas a un lado sobre la terraza y al otro sobre el mar, y desde los dos sobre el astro luminoso; un dormitorio que da a la columnata a través de una doble puerta y al mar por una

ventana. El centro de una de las paredes está ocupado por una alcoba que se abre en ella de modo encantador; por medio de vidrios y de cortinas que se abren y se cierran se puede unir a la anterior estancia o separarla. Alberga un lecho y dos sillas. Cuando uno está allí tendido, tiene a sus pies el mar, tras de sí villas y sobre su cabeza, bosque; estas diversas vistas se presentan a la vez separadamente y todas juntas por un mismo número de ventanas. Al lado hay una habitación para la noche y el sueño. En este lugar no se oyen ni las voces de los esclavos ni el rugido del mar ni las tormentas, ni se aprecia el resplandor de los relámpagos y ni tan siquiera la luz del día, salvo cuando las ventanas están abiertas. La profundidad de este retiro y este aislamiento se explica por

la existencia de un corredor entre el muro de la estancia y el del jardín, de forma que los ruidos mueren en el vacío entre las paredes. Junto a esta habitación hay una pequeña pieza de calefacción que tiene una boca estrecha por la cual se regula el calor que viene de abajo, ora repartiéndolo ora reteniéndolo. Hay después una antecámara y un dormitorio que avanzan al encuentro del sol, lo acogen cuando sale y, después del mediodía, no lo conservan más que con rayos oblicuos. Cuando me retiro a este pabellón me parece estar incluso lejos de mí mismo y gusto de sus encantos, sobre todo en la época de las Saturnales, cuando todo el resto de la villa resuena con las locuras de esas fiestas y los gritos de alegría. Así, yo no estorbo los placeres de mis gentes ni ellos mis estudios.

Klaus Jan Philipp

BIBLIOGRAFÍA

Plinio el Joven, «Carta a Cayo Asinio Galo», traducción castellana en Michel Baridon, *Los Jardines. Paisajistas, jardineros, poetas*, Madrid, Abada, 2004, pp. 281-287; Jean Bouchet, *Le Laurentin. Maison de campagne de Pline le consul*, París, 1852; Guido Mansuelli, «La villa nelle epistulae di C. Plinio Cecilio secondo», *Studi romagnoli*, 24 (1978), pp. 59-76; AA.VV., *La Laurentine et l'invention de la villa romaine*, París, Edition du Moniteur, 1982; Pierre Grimal, *Les jardins romains*, París, Fayard, 1984; James S. Ackerman, *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, Akal, 1997; Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, 2005; Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006.

En Italia, desde la época del Renacimiento, las dos epístolas del estadista y escritor Plinio el Joven dirigidas a sendos destinatarios ficticios, Gallus y Apollinaris, y que versaban sobre su villa marina y su villa veraniega, despertaron el interés de los arquitectos. Se trata de unas reconstrucciones atmosféricas de la villa Tusci, a los pies de los Apeninos, en el alto valle del Tiber, junto a Tifernum Tiberinum, la actual Città di Castello; y la villa Laurentinum, en las cercanías de Ostia, a la que Plinio podía llegar desde Roma en un breve espacio de tiempo. Las cartas ofrecían una idea viva del modo de vida en la Antigüedad y de las formas de una casa de campo antigua junto con sus zonas ajardinadas; sin embargo, no permitían realizar una reconstrucción arquitectónica precisa de las villas. Dado que los edificios no han podido verificarse arqueológicamente, resulta casi imposible comparar el contenido de las cartas con las construcciones de verdad. La suntuosa villa de Oplontis (Torre Annunziata), excavada por vez primera recientemente, como mucho puede transmitir la imagen de una edificación tal y como Plinio la había descrito. Esto valdrá para la secuencia de espacios, para su orientación hacia el recorrido del sol y para la importancia de la dirección de la mirada y la relación con ella, tanto al interior de la casa como también a la naturaleza, a los pequeños jardines palaciegos y al jardín formalmente dispuesto.

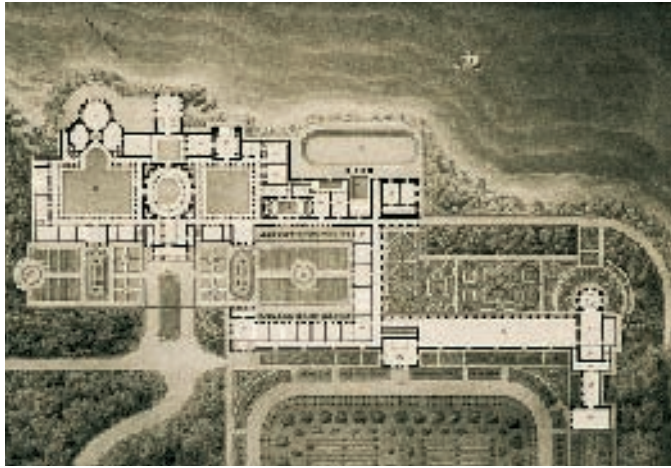
La ubicación de los espacios en las villas de Plinio y dentro del conjunto de edificaciones se define mediante referencias mutuas entre los espacios o mediante vistas fragmentarias a la naturaleza libre u organizada. El verdadero tema de las cartas es la interacción de arquitectura y naturaleza. La villa Laurentinum, que Plinio frecuentaba sobre todo en invierno, se orienta de forma aún más marcada que la Tusci a la trayectoria del sol y a las distintas estaciones. La arquitectura se corresponde con el paisaje que la rodea. Plinio no sólo describe la dirección de la mirada desde el interior, la percepción del exterior como fragmento enmarcado, un artificio más de la configuración de la casa de campo y del jardín romanos, sino que de vez en cuando rompe la mirada al paisaje en puntos fijos, y hace que pase rozando sobre umbrales artificiales para destacar de un modo tanto más impresionante la «cercana lejanía» de la perspectiva real del paisaje.

Karl Friedrich Schinkel había estado ocupado con una reconstrucción probablemente ya durante sus trabajos en la villa de Tegel, en los primeros años 20 del siglo XIX, y recibió en 1831 de parte del príncipe heredero Friedrich Wilhelm, con ocasión de los bocetos para las edificaciones de Charlottenhof en Potsdam, un encargo igualmente oficial para la reconstrucción de las dos villas de Plinio. Las reconstrucciones de Schinkel le fueron más familiares al público cuando se publicaron como litografías a color en el *Álbum arquitectónico* [*Architektonisches Album*] de sus discípulos Friedrich August Stüler, Eduard Knoblauch, Wilhelm Salzenberg y Johann Heinrich Strack, que ellos redactaron como miembros de la Sociedad de Arquitectos de Berlín, aunque eso ocurriera en 1841, año de su muerte. Esta publicación tardía de las reconstrucciones de Schinkel puede clasificarse como una respuesta a las espléndidas reconstrucciones del año 1832 de



Wilhelm Stier, *Tusculum*, vista en perspectiva, 1832.

Wilhelm Stier, discípulo de Schinkel. Mientras que Schinkel se mantiene muy pegado al texto y logra trasladar la arquitectura y la estética natural de la época romana imperial, Stier se aleja mucho del texto de Plinio y sencillamente inventa, en analogía al texto antiguo, una edificación arquitectónicamente grandiosa y un jardín desbordante. La reconstrucción de Stier es menos cuidadosa con la fidelidad arqueológica y quiere más bien poner de manifiesto el talento inventivo y la riqueza de ideas de su autor. De igual modo, Stier incluyó los resultados de las nuevas investigaciones y excavaciones de Pompeya y recurrió a la Antigüedad conocida, de forma especialmente acertada en la iluminación y el equipamiento de los espacios.



«Villa Laurentinum», en Karl Friedrich Schinkel, *Architektonisches Album*, Berlín, 1841, lamina XLI.



Wilhelm Stier, *Laurentinum*, alzado de la fachada suroriental, 1832.

ALÍ BABÁ Y LOS CUARENTA LADRONES

ANÓNIMO

Cargados de esta manera llegaron ante una gran roca que había al pie del montículo, y se pararon. El jefe, que era el que iba a la cabeza, dejando un instante en el suelo su pesada alforja, se encaró con la roca, y con voz retumbante, dirigiéndose a alguien o algo que permanecía invisible a todas las miradas, exclamo: «¡Sésamo, ábrete!». Al momento la roca se entreabrió, y entonces el jefe se apartó un poco para dejar pasar a sus hombres, y cuando hubieron entrado todos, volvió a cargar su alforja sobre sus espaldas, entrando el último, y exclamando con voz autoritaria que no admitía réplica: «¡Sésamo, ciérrate!». La roca se empotró en su sitio como si el sortilegio del bandido nunca la hubiese movido por medio de la fórmula mágica. Al ver todas estas cosas, Alí Babá, maravillado, se dijo: «¡Con tal que no me descubran usando su ciencia de la brujería, me doy por contento!».

[...] En lugar de ver el interior de una caverna tenebrosa, su asombro creció aún más al ver que ante él se abría una gran galería que conducía a una sala espaciosa y abovedada, excavada en la misma roca y que recibía abundante luz por medio de aberturas practicadas en lo más alto.

A lo largo de los muros vio pilas de ricas mercaderías, que llegaban hasta la bóveda, formadas por fardos de seda y brocado, sacos repletos de provisiones de boca, grandes cofres llenos hasta los bordes de monedas y lingotes de plata y otros llenos de dinares de oro. Como si todos aquellos cofres no fuesen suficientes para contener todas las riquezas allí acumuladas, el suelo estaba hasta tal punto cubierto de vasijas llenas de oro y joyas, que el pie no sabía dónde posarse, temeroso de estropear algún valioso objeto. El leñador, que en su vida había visto el brillo del oro, se maravilló de todo lo que veía. Al contemplar aquellos tesoros y riquezas [...] pensó que debían de haber pasado siglos desde que esa gruta empezó a servir de depósito, al mismo tiempo que de refugio, a generaciones de bandidos, hijos de bandidos, descendientes de los bandoleros de Babilonia.

[...] Y sin aguijonearlos tomó con ellos el camino de la ciudad, y al llegar ante su casa, como encontrase que las puertas estaban cerradas, se dijo: «¿Y si ensayase sobre ellas el poder de la fórmula mágica?»; y en voz alta exclamó: «¡Sésamo, ábrete!»; al instante las puertas se abrieron, y Alí Babá, sin anunciar su llegada, penetró con sus asnos en el pequeño corral de su casa, y volviéndose hacia la puerta; dijo: «¡Sésamo, ciérrate!»; y la puerta, girando sin ruido sobre sí misma, se cerró.

Juan Calatrava

Historia de origen incierto y cuya ubicación en el seno de la literatura árabe oriental es controvertida, tradicionalmente se la ha considerado parte integrante de las narraciones originales con las que se compuso *Las mil y una noches*, y como tal figura en la mayor parte de las ediciones occidentales de la obra, empezando por la de Antoine Galland, su primer compilador y traductor a principios del siglo XVIII. En ellas, ocupa las narraciones de Shezade correspondientes a las noches 851 a 860. Sin embargo, recientemente ha cobrado fuerza la hipótesis de que se trate de un añadido posterior del propio Galland, lo que hace que algunas ediciones recientes de *Las mil y una noches* no la incluyan.

En cualquier caso, la historia de Alí Babá figura en la presente antología como uno de los ejemplos más enraizados en el imaginario occidental de toda esa literatura oriental marcada por la

BIBLIOGRAFÍA

Les mille et une nuits, trad. Antoine Galland, París, 1704-1717; *Las mil y una noches*, ed. J.C. Mardrus y Vicente Blasco Ibáñez, Madrid, Cátedra, 2007, 2 vols.; Nikita Elisseeff, *Thèmes et motifs des mille et une nuits, essai de classification*, Beirut, Institut français de Damas, 1949; María Jesús Rubiera Mata, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Hiperión, 1988; Malek Chebel, *Psychanalyse des mille et une nuits*, París, Payot, 1996; Ulrich Marzolph, *The Arabian Nights Encyclopaedia*, Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2004.



La cueva de Alí Babá. Maqueta (detalle). Marina Álvarez Auriguiberry, Agustín Gómez Meleró, Ariel Krukower y Greta Souari. 115 x 45 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada

magia y lo maravilloso. La cueva tal y como figura en el relato es, claramente, arquitectura y constituye una de las numerosas evocaciones míticas de la caverna como morada primigenia.

Por una parte, la apertura de la cueva parecería obedecer a un mecanismo, y podría insertarse así en esa fascinación del mundo islámico oriental por la máquina maravillosa que encuentra su terreno más fértil en el mundo de los autómatas que pueblan los jardines paradisiacos. De este hipotético artificio, sin embargo, no se conoce su autor: no se nos informa sobre si es obra de un antiguo artífice mítico o de algún genio o potencia sobrenatural. Lo cierto es que su accionamiento no se produciría mediante la mano, sino mediante la palabra, y eso lo emparenta definitivamente con el mundo mágico de la fórmula secreta, de los conjuros e invocaciones que tienen el poder de mover los resortes ocultos del mundo y que revisten a los artificios mecánicos o arquitectónicos de un prestigio más allá de lo humano. Pero, en calculada ambigüedad, en contra de la idea misma de «mecanismo» juega el hecho de que, como descubre más tarde Alí Babá al llegar a su propia casa, las palabras mágicas abren cualquier puerta, no sólo la de la cueva.

Una vez traspasado este mágico umbral, el interior mismo de la cueva es descrito en términos puramente arquitectónicos que marcan su carácter artificial, aunque lo sigamos ignorando todo sobre su artífice. No es un recinto tenebroso, sino un dispositivo espacial doble que, en un recorrido que tiene mucho de iniciático, consta de una galería y una gran sala abovedada de la que se nos dice que ha sido «excavada» en la roca y que posee aberturas de iluminación que han sido «practicadas». Es en el interior de este antro espacioso donde se despliegan la maravilla y el derroche, las riquezas acumuladas por generaciones de ladrones (extraños ladrones que, a lo largo de los siglos, parecen no haber perseguido con sus latrocinios otro objetivo que el de engrosar un tesoro celosamente custodiado y del que nunca llegan a disponer).

La intromisión en este recinto de una codicia externa, la representada por Kassim, el hermano de Alí Babá, desencadena los acontecimientos subsiguientes, en los que el marco arquitectónico pasa a ser la casa de Alí Babá, y, más concretamente, su característico patio-almacén, en el que tiene lugar el episodio de las tinajas, con la muerte de los ladrones.

Cabe recordar que la fuerte presencia, con auténtico papel protagonista, de la arquitectura en la literatura oriental tendrá una brillante continuidad en la literatura europea moderna de tradición orientalista, con hitos como el *Vathek* de William Beckford o los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving.

AMADÍS DE GAULA, 1492-1508
V. AA.

El terreno de este palacio señorial [...] también jardín de recreo / al mismo tiempo / era rectangular / y tenía [...] de largo / seiscientas / veinticinco brazas / pero de ancho / trescientas cincuenta y siete [...] con altos / muros de mármol negro rodeándolo / columnas dóricas / de mármol blanco. Para reforzar esta construcción / se puso el palacio [...] a cuyas cuatro esquinas / se levantaban cuatro altas torres / una en piedra azul / la otra de piedra de iris / la tercera de crisolita / y la cuarta de jaspe / que de circunferencia tenían / en su interior / aproximadamente / ocho brazas / dos pies / y tres pulgadas / en cada una de éstas, había dos salas / cuatro cámaras / y cuatro despachos / y con eso se accedía a las cámaras ocultas [...] Las puertas y los marcos de las ventanas / de marfil / los postes y las mol-

duras, de plata / y las lunas, de bello y claro cristal. [...] / Así uno seguía hacia adelante / llegaba a un gracioso patio / de cincuenta y tres brazas de ancho / pavimentado con jaspe / haciendo cuadrados sobre los mosaicos blancos. Y más allá / una torre muy sólida [...] en cuyo medio se construyó una escalera de caracol doble / de nueve brazas de ancho. Y alrededor / todavía cuatro imponentes palacios / de veinte brazas de alto / aislados de las torres / pero no inferiores en cuanto a riqueza / y belleza. Y esta escalera de caracol / era de latón dorado / trabajada con gran claridad / con columnas contiguas u oblicuas / y levantadas o puestas al modo de las columnas áticas [...] Pero en su recorrido ninguna de las dos / de esta escalera de caracol se encontraba con la otra / ni al subir ni al bajar. Esta torre subía hasta cuatro pisos de altura [...]. Con ello se sabía [...] de qué material estaba hecha esta torre única / han de creer / que / el primer piso



«El castillo de la Diana», en Jacques Gohorry, *L'onzième livre d'Amadis de Gaule*, París, 1554.

/ era de calcedonia / adornado con columnas de mármol rojo [...] con pilares corintios de dóricas de mármol blanco [...] El otro piso / marfil / o columnas. Y el cuarto [...] con co- era de mármol verde [...] con columnas jóni- columnas toscanas / de cuya piedra salían es- cas de señoriales topacios [...] El tercer piso / meraldas.

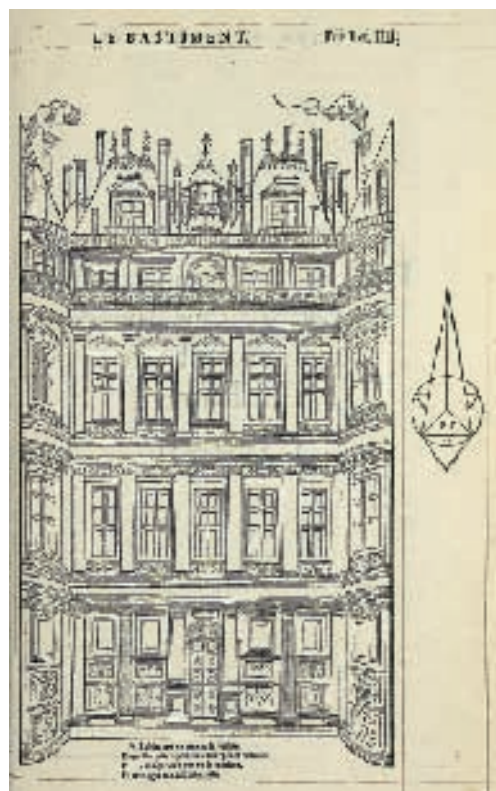
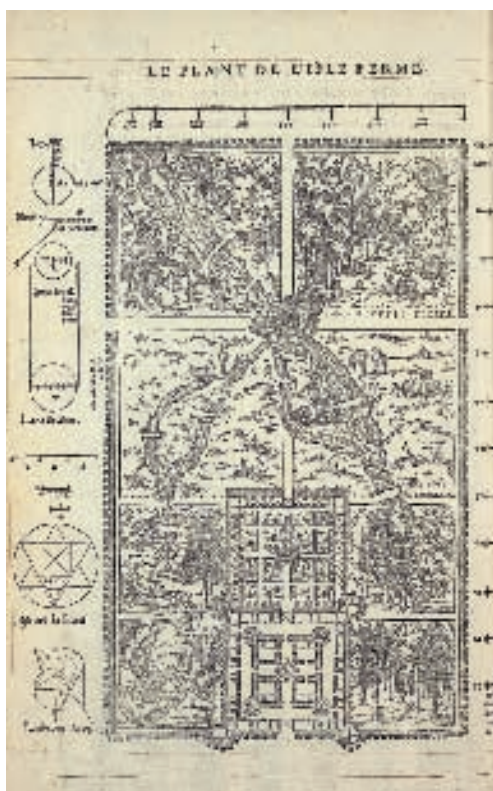
Barbara Rusch

BIBLIOGRAFÍA

Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, Barcelona, Planeta, 1991; *Neue Historia vom Amadis auß Franckreich* [...], Libros I-VI, reimpresión de la edición de Frankfurt, Sigmund Feyera- bend (1569-1572), ed. Hans-Gert Rol- loff, Berna, 1988; Gerhart Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete in der italienischen, spa- nischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, 1971; Henning Krauß y Erich Köhler (ed.), *Vorklassik. Freiburg im Breisgau*, 2006 (elaboración digital: Universi- tätsbibliothek Freiburg im Breisgau).

Nada menos que el «rey caballero» de Francia, Francisco I, le encargó al oficial y literato Nicolas Herberay des Essarts traducir del español al francés la obra medieval en prosa *Amadís de Gau- la*. Entre 1540 y 1543, publicó los cuatro tomos de la obra, origi- nalmente en portugués, que García Ordóñez de Montalvo había elaborado en español y ampliado entre 1492 y 1508. La novela de caballería constituyó la base para todo un género de novelas de Amadís que gozaron en Europa de una enorme popularidad. Ya entre 1569 y 1573, apareció una traducción al alemán bajo el mi- nucioso título de *Neue Historia, vom Amadis aus Franckreich seer lieblich und kurtzweilig auch den jungen nützlich zu lesen mit viel angehefften guten Leeren newlich auß frantzösischer in unser alge- meine geliebte Teuscht sprach gebracht* [Nueva historia de Amadís de Francia, deliciosa, muy entretenida y cuya lectura será también de gran aprovechamiento para los jóvenes en razón de las buenas en- señanzas que contiene, traducida recientemente del francés a nuestra amada lengua común, el alemán].

En su traducción, Herberay se tomó libertades a la hora de escribir; por ejemplo, elaboró con más profundidad psicológica las escenas sentimentales o añadió descripciones más detalladas de las obras de arte o de arquitectura. Especialmente exhaustiva resultará, en el cuarto libro del *Amadís de Gaula*, la descripción del palacio de Apolidón, en la «Isla Cerrada». Para la grandiosa residencia, en la adaptación francesa se había tenido en cuenta, sin duda, el Castillo de Chambord; el soberbio edificio del rey Francisco I se encontrará, no obstante, en la fantasía literaria y se configurará como «utopía renacentista» (Goebel, p. 160) de una sociedad cortesana ideal. Herberay completará el edificio añadiendo un patio porticado cuyas galerías abiertas se adornan con «violentas batallas y acontecimientos terribles / de los griegos / de los romanos / y de los franceses» así como con escenas de caza, y en cuyo centro hay una fuente de Venus. Por detrás, se extiende un parque con «pinos / cipreses / laureles / y palmeras», con «granadas, limones y mirra», campos, arroyos y flores aromáticas, poblado por animales salvajes de caza y por animales fabulosos. Excepcionalmente interesante desde el punto de vista histórico-arquitectónico es el torreón del palacio imaginado. Al igual que en Chambord, hay allí una escalera de



«Isla Cerrada» / «El palacio de Apolidón», en Nicolas Herberay des Essarts, *Amadis de Gaule*, libro 4, París, 1543, fol. 3v y 4r..

caracol de doble tambor; sin embargo, el autor situará la torre, de forma opuesta al modelo real, en medio del patio de honor y hará que se eleve cuatro plantas. Resulta llamativo, ante todo, el minucioso orden de las columnas con el que cuenta el edificio. Cuando el libro fue publicado en 1543, aún no había en Francia ninguna construcción con la cadencia vitruviana (dórico, jónico, corintio y toscano) aquí descrita. Herberay se convertirá con ello, gracias a su fantasía arquitectónica, en «un pionero literario de la fase clásica del Renacimiento francés» (Goebel, p. 159).

HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, 1499 FRANCESCO COLONNA

Así que la insigne Polia y yo, llenos de inmensa ternura y robustecidos en nuestro sincero amor, hablando dulcemente de estos misterios y caminando muy juntos, llegamos alegres, festivos y contentos a un edificio antiquísimo que se alzaba cerca de un bosque sagrado y que estaba edificado en la orilla bañada por el resonante mar. Aún permanecían en pie una gran extensión de muros o paredes y de estructuras de mármol blanco y la fragmentada y destrozada mole de un puerto, en cuyas fracturas y grietas crecían el salsifi y el hinojo marino [...]. Desde el puerto se subía por muchos escalones impares a lo alto del propileo del templo que, arrojado al húmedo suelo por el tiempo voraz y la vejez corruptora y la negligencia, y demolido

aquí y allá, conservaba algunas ingentes columnas de piedra persa de gran rojo sin capiteles y con los fustes decapitados, y otras de mármol migdonio alternando con ellas [...]. Mi prudente y honesta Polia me dijo aquí: «Polifilo mío dulcísimo, mira este digno testimonio de las cosas grandes dejadas a la posteridad [...]. En sus tiempos de esplendor fue un templo egregio y admirable, cerca del cual se congregaba solemnemente la gente y venía a él todos los años una enorme multitud a celebrar las fiestas, y fue muy famoso por su elegante estructura y por la perfección con que se efectuaban los sacrificios y muy alabado por los mortales. Pero en el presente está abolida y olvidada toda su dignidad y yace roto y arruinado como ves. Se le llamaba templo Polyandrión».

[...] Entonces, de esta manera desacostumbrada, nuestra rápida nave discurría cual leve libélula sobre las plácidas y lisas orillas del mar sin surcarlo, y las bellísimas remeras cantaban alegremente con bien entonado yastio, y la divina Polia, sola y sin el acompañamiento de las otras, cantaba al modo lidio no desentonando, sino comparable en todo a ellas [...]. Así, libres y sin freno, navegamos alegremente y llegamos sin percances a la deliciosa isla de Citera.

[...] Éste, aunque era excesivo en lo más profundo de mis entrañas, se veía aumentado por la presencia divina y la de aquellas hermosas ninfas remeras y por el canto dulcísimo y la forma misteriosa de la navecilla sólida e inquebrantable, oportuno instrumento organizado por el amor, y por la preciosidad de su materia y la dulzura y amenidad del lugar, y mucho más por la llama que Polia, con su eximia hermosura, encendía exuberante en mi inflamado corazón [...].



«Polyandrión», en *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499, fol. 115v.

Andreas Tönnesmann

BIBLIOGRAFÍA

Hypnerotomachia Poliphili, Venecia, Aldus Manutius, 1499; Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. y trad. Pilar Pedraza, Barcelona, El Acanalado, 1999 (citas tomadas de esta edición); Georg Leidinger, *Albrecht Dürer und die «Hypnerotomachia Poliphili»*, Munich, 1929; Gerhard Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur und des Barock*, Heidelberg, 1971; Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño. Polifilo y la misteriosa del Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1996; Dorothea Schmidt, *Untersuchungen zu den Architekturerephrasen in der Hypnerotomachia Poliphili*, Frankfurt, 1978; Marco Gallo, «Aldo Manuzio e l'Hypnerotomachia Poliphili del 1499», en *Storia dell'arte*, 66, 1989, pp. 143-157; Hanno-Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, vol. 1; Marcus Frings, *Mensch und Maß. Anthropomorphe Elemente in der Architekturtheorie des Quattrocento*, Weimar, 1998; Tamara Griggs, «Promoting the Past. The Hypnerotomachia Poliphili as Antiquarian Enterprise», en *Word and Image*, 14 (1998), pp. 17-39; Michael Leslie, John Dixon Hunt (eds.), *Garden and Architectural Dreamscapes in the Hypnerotomachia Poliphili*, Londres, 1998; Roswitha Stewering, «Architectural Representations in the Hypnerotomachia Poliphili (Aldus Manutius, 1499)», en *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59 (2000), pp. 6-25; Horst Bredekamp, «Die Stabilität des Instabilen in der Hypnerotomachia Poliphili», en Hannah Baader (ed.), *Ars et scriptura*, Berlín, 2001, pp. 17-34; Daria Perocco, «La réception européenne du Songe de Poliphile. Littérature, jardin et architecture», en *Scholion*, 0 (2001), pp. 81-84; Rosemary Trippe, «The Hypnerotomachia Poliphili. Image, Text, and Vernacular Poetics», en *Renaissance Quarterly*, 55 (2002), pp. 1222-1258.

La *Hypnerotomachia Poliphili*, redactada en torno al año 1467 en italiano e impresa por vez primera en Venecia, por Aldus Manutius, resulta ya, en razón de su forma externa, uno de los más bellos libros del Renacimiento italiano. La obra se halla provista de 171 grabados en madera, entre los que se cuentan numerosas representaciones arquitectónicas. Sin embargo, este relato onírico de acceso difícil tanto en cuanto al contenido como en cuanto al lenguaje, que hace que el héroe Polifilo encuentre el camino hacia su amada Polia, parece que tuvo poco impacto en un primer momento. En 1509, la primera edición aún estaba casi por completo en el almacén, aun cuando, en 1507, Alberto Durero había adquirido un ejemplar al precio de un ducado. Las escasas reacciones contemporáneas al libro (entre otras, la de Baltasar de Castiglione) tuvieron un carácter marcadamente negativo. El éxito y la amplia recepción de la *Hypnerotomachia* se dieron por vez primera con las traducciones al francés de 1546 y 1554; una edición inglesa apareció en 1592; al alemán, la *Hypnerotomachia* sigue sin estar traducida.

Durante mucho tiempo la autoría resultó dudosa: sin embargo, la obra se adscribe hoy mayoritariamente al monje dominico Francesco Colonna, que entre 1455 y 1472 trabajó como lector en Treviso. Su nombre se contiene en un acróstico compuesto por las letras iniciales del capítulo 38: «*Poli am frater Franciscus Colonna per amavit*» (El hermano Francesco Colonna amaba a Polia). No obstante, se barajará aún la autoría de Leon Battista Alberti, aunque tanto el complicado estilo literario como la tendencia de la representación hacia lo críptico contradicen esta hipótesis.

En la primera parte del libro, la lucha entre el sueño y el amor que vive Polifilo en sueños atraviesa estaciones de lo más diversas. A la vez, se halla plagada de figuras alegóricas con nombres misteriosos, de alusiones literarias y de híbridos lingüísticos que resultan indescifrables incluso al lector formado. Las obras de arte y los edificios llaman una y otra vez la atención tanto del héroe como del lector; por ejemplo, en un paisaje adornado con misteriosas ruinas antiguas, ante una pirámide que se halla coronada por un obelisco, en el suntuoso palacio de la reina Eleutherilida, en Polyandrión, una lúgubre necrópolis, y en el templo circular de Venus, donde se consume por fin el compromiso matrimonial entre Polifilo y Polia. En primer término, se hallarán inequívocamente no los componentes narrativos sino los descriptivos. La segunda parte del libro, más corta (posiblemente surgiera antes que la primera), se desarrolla en la isla de Citera y concluye con el despertar de Polifilo.

La *Hypnerotomachia* es una obra clave del arte literario de la descripción, de la *ekphrasis*. Ninguna obra muestra de modo más claro lo decisivamente que se hallaba ligado el horizonte de representación material del Renacimiento a las obras del arte y la arquitectura. Sin embargo, mientras que las descripciones a menudo no llegan a ser comprendidas por el lector, ni siquiera en un estado de concentración máxima, serán las ilustraciones las que permitan la comprensión coherente de lo dicho. El texto como medio de comprensión sabio y exigente, y la imagen, por el contrario, como medio de comprensión «no culto» y espontáneo, se instruyen aquí mutuamente sobre arte y arquitectura de modo ejemplar.



«La navicella de Polifilo», en *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499, fol. 141r.



Maqueta del Jardín de la Isla. Tadeo López González, Adela Rodríguez Gómez, Ana Romero Izquierdo y Manuel Talero Sevilla. 100 x 70 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

UTOPIA, 1516 TOMÁS MORO

La isla de los Utópicos mide doscientas millas en su parte central, que es la más ancha; durante un gran trecho no disminuye su latitud, pero luego se estrecha paulatinamente y por ambos lados hacia los extremos. Éstos, como trazados a compás en un perímetro de quinientas millas, dan a la totalidad de la isla el aspecto de una luna en creciente.

[...] Conocer una de sus ciudades es conocerlas todas; hasta tal punto son semejantes entre sí, en cuanto a la naturaleza del lugar lo permite. Describiré, pues, una cualquiera. Y ¿cuál mejor que Amauroto misma? Ninguna más a propósito, así porque las demás le concedieron el privilegio de albergar al Senado, como por ser

mejor conocida, ya que viví en ella cinco años seguidos.

[...] En el trazado de las calles se tuvo en cuenta no sólo la comodidad del tráfico, sino la protección contra los vientos. Las casas, en modo alguno sórdidas, están construidas frente a frente en larga y continuada serie. Separa sus fachadas una calle de veinte pies de ancho y a sus espaldas, a todo lo largo de la ciudad, se extiende un amplio huerto limitado en todos sentidos por los muros posteriores. Las casas tienen, además de una puerta a la calle, un postigo sobre el huerto; ambas son de dos hojas que se abren fácilmente a una simple presión de la mano y se cierran solas dejando entrar a todo el mundo, pues no existe allí nada privado y las casas mismas se cambian por sorteo cada diez años.

Jochen Witthinrich

BIBLIOGRAFÍA

Utopía, en Moro – Campanella – Bacon, *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941; Tomás Moro, «Utopía», en *Der utopische Staat. Morus – Utopia. Campanella – Sonnenstaat. Bacon – Neu-Atlantis*, trad., comentarios y ed. Klaus J. Heinisch, Reinbek bei Hamburg, 1960; Raymond W. Chambers, *Thomas More. Ein Staatsmann Heinrichs VIII*, Munich/Kempton, 1946; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien Über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin, 1965; Thomas Nipperdey, «Die 'Utopia' des Thomas Morus und der Beginn der Neuzeit», en *ibidem*, *Reformation, Revolution, Utopie. Studien zum 16. Jahrhundert*, Gotinga, 1975.

En 1516, el humanista inglés Thomas More (latinizado, Morus; en español, Tomás Moro) publicó *Utopía*, que se encontraba en la tradición de la filosofía del Estado de la Antigüedad y que dio nombre al género de la utopía literaria. El texto vinculaba diálogo, narración y sátira. En un juego con realidad y ficción, este jurista y político esbozó el ideal de una sociedad insular marcada por el humanismo, que se asentaba sobre la igualdad fundamental de sus miembros, la falta de propiedad privada, la libre elección religiosa y un moderado deber general de trabajo. Una red homogénea de 54 ciudades con la misma estructura básica, que coexisten pacíficamente, cubre la isla. Como expresión simbólica del orden interior de la comunidad estatal, Moro no elegirá el esquema de la ciudad radial sino una estructura ortogonal cuadrada sin centro. Con ello, se sitúa conscientemente contra la forma radial descrita por Aristóteles, que ha de expresar estructuras teocráticas de poder. *Utopía* puede por ello entenderse también como una crítica de principios al creciente poder central principesco y a los Estados territoriales que se estaban forjando en Europa.

La ciudad se divide en cuatro partes iguales, cada una con un mercado central que no tiene ninguna función representativa o política sino que tan sólo sirve para el intercambio de mercancías. Otro elemento estructural urbano son los comedores

públicos. Los edificios residenciales se orientan a la arquitectura de las comunidades monásticas, en especial a los patios flamencos de beguinas, que Moro conoció con toda probabilidad en 1515, durante su estancia en Brujas y Amberes, donde a su vez llevó a cabo una parte de su utopía estatal. No obstante, a diferencia de los modelos reales, se dejan fuera en su totalidad elementos arquitectónicos que favorecerían la formación de ámbitos privados, ya sea en el espacio exterior o en el espacio interior de las casas. Las edificaciones estrictamente geométricas, formadas por casas individuales de forma idéntica, comprenden un patio que junto con los pabellones comunes constituye el centro espiritual y social y, por ello, el punto de identidad de la comunidad. Los bloques de casas resultan en todo momento accesibles a cualquiera. Una descripción más precisa mostrará sólo el espacio público en el interior del bloque de casas. Un jardín para cultivos agrícolas, deporte, juego, formación y cultura ha de prevenir todas las tendencias privatizadoras.

Moro no eleva a la categoría de ideal de su «ninguna parte» el tipo de casa representativa de la ciudad sino la arquitectura sencilla de una comunidad de vida semejante a la de los monasterios. La abstracción de los modelos reales en la repetición estereotipada (doscientas veces) es un símbolo de la igualdad de los habitantes de la ciudad como comunidad urbana cerrada en sí misma.



«La isla Utopía», en Tomás Moro, *De optimo Reipublicae* [...], Basilea, 1518, grabado en madera, p. 12.



La ciudad de Amaurota. Maqueta. Mathias Stelmach, 2006.

MUNDO SABIO Y LOCO, 1552 ANTON FRANCESCO DONI

Estos peregrinos nos guiaron hasta una gran ciudad que se había construido como una estrella perfecta. La forma de la ciudad tienes que representártela tal y como te la dibujaré aquí en el suelo. Dibujaré en primer lugar un círculo: este círculo es el muro y aquí en el medio, donde hago este punto, habría un templo de gran altu-

ra, que tendría entre cuatro y seis veces el tamaño de la cúpula de Florencia.

Este templo tenía cien puertas que, describiendo líneas como si fueran los rayos de luz de una estrella, llevaban justo hasta el muro de la ciudad, que de igual modo tenía cien puertas, y tenía también cien calles. Aquél que se encontraba en medio del templo y se giraba en redondo, con sólo una vuelta podía ver la ciudad entera.

Jochen Witthinrich

BIBLIOGRAFÍA

Anton Francesco Doni, *I mondi e gli inferni*, ed. Patrizia Pellizzari, Turín, 1994; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien Über das Kunst- und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlín, 1965; Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1999, pp. 99-152.

El *Mundo sabio y loco*, un breve diálogo en la obra ricamente ilustrada de Anton Francesco Doni *I mondi e gli inferni*, no esbozará ninguna tierra utópica real sino un mundo nuevo visto en un sueño. La *utopia piccola* del polígrafo florentino, que vivió en circunstancias inseguras en los márgenes de la sociedad culta, es un lamento sobre las relaciones sociales en Italia ante un tiempo de crisis política y económica en el que las ciudades-república, antaño independientes, habían de supeditarse al dominio absolutista de España y Francia. Los parecidos con Tomás Moro se encuentran en el estilo narrativo irónico, con el que Doni critica el optimismo humanista por la educación, así como en la refracción irónica del ideal utópico. Doni no cree en la omnipotencia de un orden sabio racional; él dibuja un cuadro pesimista del mundo como juego irresuelto entre sabiduría y locura. Reducción y simplificación en todos los ámbitos sociales y personales distinguen a una sociedad uniformizada, carente de propiedades, obligada a trabajar, que subsiste casi sin administración, así como sin educación ni enseñanza. Normas, religión, arte y ciencia carecen en buena medida de importancia; los seres humanos igualados serán seres limitados en sus necesidades existenciales sin relaciones emocionales ni atributos intelectuales.

En la representación sumamente concisa de la *gran città*, Doni enlaza con el plano de ciudad geoméricamente centrado de su época, pero lo modifica y lo simplifica de tal modo que su forma reducidamente estética, sin ventajas prácticas, se convertirá en símbolo de una ciudad entre la sabiduría y la locura. Queda una ciudad sin nombre con cien calles que salen en línea directa desde un templo circular gigante con cien puertas que hay en el centro, formando una estrella, y van hasta las cien puertas de la muralla sin que haya otros nexos transversales. El edificio circular, que se construye con una elevación entre cuatro y seis

veces mayor que la cúpula de la catedral de Florencia de Filippo Brunelleschi, aunque ocupa el espacio central de la ciudad, es, no obstante, un torso carente de estructura en su interior para cien sacerdotes sin tareas religiosas ni administrativas. Cada siete días, sirve únicamente como lugar de reunión el «día de fiesta». La edificación de ambos lados de las calles –cada uno siempre con dos empresas o negocios de artesanía relacionados entre sí para el abastecimiento básico de la ciudad– se compone de una fila de casas dobles (separadas por una pared medianera), completamente esquemáticas, de un tipo de vivienda simple que se acerca a la construcción residencial de las ciudades italianas. Al igual que en la *Utopía* de Moro, las representaciones de un sistema estatal se entrelazarán con las citas de la ciudad planificada. La «ciudad radiante» de Doni ofrece sin duda el marco para un contramundo estafalario que pone a la realidad del Humanismo frente a un cínico espejo.



La «gran città». Maqueta. Manlio Michieletto y Jochen Witthinrich, 2006.



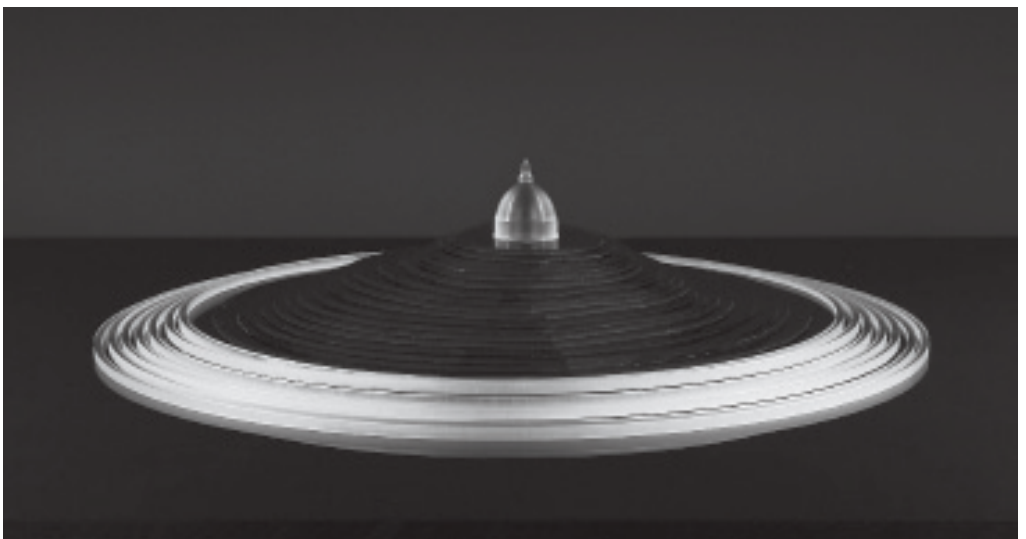
La «gran città», en Doni, *Les Mondes célestes* [...], 1578.

LA CIUDAD DEL SOL, 1623 TOMMASO CAMPANELLA

Cuando traspasé la puerta que mira al Septentrión (la cual está revestida de hierro y construida en forma tal que puede levantarse, bajarse y cerrarse cómoda y seguramente, corriendo para ello, con maravilloso arte, resortes que penetran hasta el fondo de resistentes jambas), vi un espacio llano, de sesenta pasos de extensión, entre la primera y la segunda pared. Desde allí se contemplan inmensos palacios, unidos tan estrechamente entre sí a lo largo del muro del segundo círculo que puede decirse que forman un solo edificio. A la mitad de la altura de dichos palacios surgen una serie de arcadas que se prolongan a lo largo de todo el círculo, sobre las cuales hay galerías y se apoyan en hermosas columnas de amplia base que rodean casi totalmente el subpórtico, como los peristilos o los claustros de los monjes. Por abajo, únicamente son accesibles por la parte cóncava del muro interior. Por ella se penetra a pie llano en las habitaciones inferiores, mientras que para llegar a las superiores hay que subir por esca-

leras de mármol que conducen a unas galerías interiores. Desde éstas se llega a las partes más altas de los edificios, que son hermosas, poseen ventanas en la parte cóncava y en la parte convexa de los muros y se distinguen por sus livianas paredes.

[...] El templo es completamente redondo y no está rodeado de muros, sino que se apoya en gruesas columnas, bellamente decoradas. La bóveda principal, admirablemente construida y situada en el centro o polo del templo, posee una segunda bóveda, más alta y de menor dimensión, dotada de un respiradero, próximo al altar que es único y se encuentra rodeado de columnas en el centro del templo. Este último tiene más de trescientos cincuenta pasos de extensión. En la parte externa de los capiteles de las columnas se apoyan unas arcadas que presentan un saliente de unos ocho pasos, cuyo exterior descansa a su vez en otras columnas adheridas a un grueso y resistente muro de tres pasos de altura. Entre este muro y las antedichas columnas están las galerías inferiores, bellamente pavimentadas.



La ciudad del Sol. Maqueta. Anna Jenewein, 2006.

Jochen Witthinrich

BIBLIOGRAFÍA

Tommaso Campanella, *Sonnenstadt*, en *Der utopische Staat. Morus – Utopia. Campanella – Sonnenstaat. Bacon – Neu-Atlantis*, trad. y ensayo «Zum Verständnis der Werke», bibliografía y comentario ed. Klaus J. Heinisch, Hamburgo, 1960; *La ciudad del Sol*, en Moro – Campanella – Bacon, *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941; Hermann Bauer, *Kunst und Utopie. Studien Über das Kunst und Staatsdenken in der Renaissance*, Berlin, 1965; Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt, 1959, tomo 1, pp. 607 y s.; Gisela Bock, *Thomas Campanella. Politisches Interesse und philosophische Spekulation*, Tübinga, 1974; Gerhard Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, 1971, pp. 98 y ss.; Joseph Jurt, «Das Bild der Stadt in den utopischen Entwürfen von Filarete bis L.-S. Mercier», en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, NF 27, 1986, p. 241; Sabine Rahmsdorf, *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1999, pp. 143-241.

Entre 1602 y 1603, el monje dominico Tommaso Campanella, encarcelado a causa de su participación en un levantamiento contra el gobernante español en el sur de Italia, escribirá *La ciudad del Sol*, que, reelaborada varias veces, aparecerá en latín en Frankfurt am Main. Como reacción a las relaciones políticas y económicas, describirá el ideal de un Estado teocrático-absolutista. La *Civitas Solis*, situada en la isla de Taprobana (Ceilán), está constituida por una sociedad cristiana ordenada de un modo estrictamente jerárquico, sin propiedad privada ni conformación de familias, bajo el dominio del *Sol*, que con la ayuda de un colosal aparato de funcionarios lo controlará todo, hasta la procreación de los niños. La base de *La ciudad del Sol* es un sistema metafísico universal, con el sol en su centro, que se corresponde con la idea contemporánea de un universo finito en forma de esfera. Siguiendo la descripción que había hecho Heródoto de Ecbatana, capital de los medos, concebida a partir de siete anillos de muros escarpados, Campanella esboza un plano de la ciudad que se simplifica en una simetría circular. Los anillos del muro de la casi inexpugnable *città del sole*, cuyo centro lo ocupa un templo circular, encarnan a las siete esferas de los planetas, que giran alrededor del sol y, por lo tanto, al cosmos. El alcance del anillo exterior se eleva hasta cerca de los 10'5 kilómetros; el diámetro de la ciudad, hasta los tres kilómetros. Los siete anillos amurallados se componen de palacios dispuestos en fila estereotípicamente, que se corresponden con el tipo de palacio del Renacimiento y reúnen en un solo edificio vivienda y negocio. Para el centro espacial e ideal en el anillo más interno, el lugar en el que vive el sacerdote supremo, Campanella elegirá la forma ideal, perfecta, del edificio circular; reducirá los modelos del Renacimiento temprano, como la cúpula florentina de Brunelleschi o el *tempietto* de Bramante, a sus formas geométricas básicas, pero aumentará las medidas hasta lo fantástico: el enorme templo tendrá, por ejemplo, seis veces el tamaño de la catedral de Florencia. La única fuente de luz en la cúspide de la cúpula pintada con un cielo estrellado ilumina el altar con dos bolas por encima que representan el firmamento y la Tierra. Un programa plástico monumental y enciclopédico recubre el templo y los palacios. La arquitectura se convertirá en portadora de un *orbis pictus* pedagógico-propagandístico, de un saber universal definitivo e intransformable que, por medio del aprendizaje que se halla en la tradición del arte de la memoria del Renacimiento, se transmitirá mediante visiones plásticas. *La ciudad del Sol* es la expresión clara de una idea del Estado «totalitario», en mayor medida alegoría del cosmos y espejo del orden divino que esbozo de una sociedad ideal.

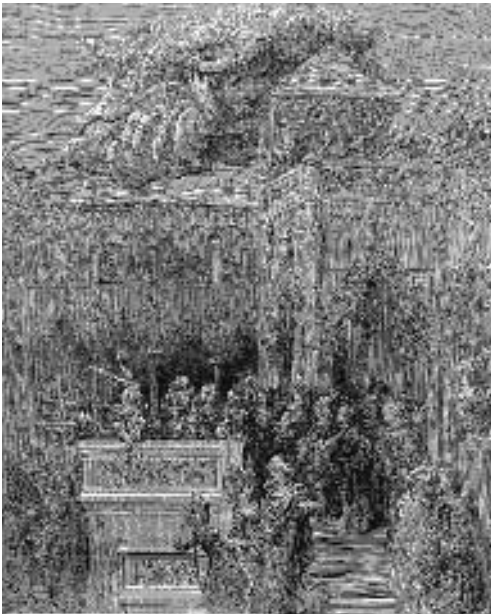
**LA MUY HORRIBLE VIDA
DEL GRAN GARGANTÚA,
PADRE DE PANTAGRUEL, 1534
FRANÇOIS RABELAIS**

La construcción se realizó a base de figuras exagonales, de modo que en cada ángulo se levantó una gran torre redonda de sesenta pasos de diámetro, siendo en grosor y aspecto iguales las unas a las otras. El río Loira corría del lado del septentrión y, al borde de su ribera, se asentaba una de las torres, llamada Ártica; en dirección al Oriente había otra, llamada de Calaire; la siguiente, Anatolia; la siguiente, Mesembrina; la siguiente, Hesperia; y la última, Cryera. Entre cada torre había un espacio de trescientos doce pasos. La construcción era de seis pisos, contando el de las cavas entre ellos, aunque estaba construido bajo tierra. El segundo aparecía abovedado, con tirantes en forma de asa de cesto, y a los restantes los habían estucado con yeso de Flandes, dándoles forma de culo de lámpara en la parte central de cada uno. La techumbre, recubierta de fina pizarra, se remata-

ba con pequeñas figurillas de plomo, representando hombres y animales, todo bien dorado y acabado; los canalones que sobresalían de la muralla, entre las ventanas, iban adornados con un dibujo diagonal, en oro y azur, hasta llegar a tierra, dando allí en unos grandes desagües que, por debajo de la construcción, llegaban hasta el río. [...] Entre las torres, y en medio de cada cuerpo, había una escalera de caracol con sus rellanos, cuyos escalones eran: unos, de pórvido, otros, de piedra numídica, y otros de mármol vetado, teniendo veintidós pies de ancho cada uno; [...]. Desde la torre Ártica hasta Cryera se alineaban hermosas y grandes estanterías, con libros en griego, latín, hebreo, francés, toscano y español, situados en los distintos pisos según las lenguas. En el centro había otra maravillosa escalera de caracol, a la que se accedía por la parte exterior del edificio, atravesando un arco de seis toesas de ancho; estando construida con tal capacidad y simetría que podían subir por ella hasta el piso más alto seis caballeros, uno al lado del otro, armados con sus lanzas.

Desde la torre Anatolia hasta la Mesembrina había unas soberbias y amplias galerías, enteramente decoradas con pinturas que representaban las antiguas historias y proezas, así como diversas descripciones del mundo. [...]

Los alojamientos de las damas iban desde la torre Ártica hasta la puerta Mesembrina, ocupando los hombres todo el resto.



Gustave Doré, «Gargantúa y la Abadía Thélème», en *Oeuvres de Rabelais [...]*, tomo 1, París, 1873.

Barbara Rusch

BIBLIOGRAFÍA

François Rabelais, *Gargantúa*, trad. Juan Barja, Madrid, Akal, 1986; Gerhard Goebel, *Poeta Faber. Erdichtete in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barock*, Heidelberg, 1971; Frank- Rutger Hausmann, *François Rabelais*, Stuttgart, 1979; Bettina Rommel, *Rabelais zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Gargantua: Literatur als Lebensführung*, Tübinga, 1997.

Una dinastía de gigantes será la protagonista del ciclo satírico de novelas de François Rabelais, que ingresó en la literatura universal bajo el título abreviado de *Gargantúa y Pantagruel*. Los libros aislados de la pentalogía publicada entre 1532 y 1564 son una mezcla turbulenta y sumamente placentera de elementos de libro popular y de obra grotesca, de novela de viajes y novela de caballería, de poema heroico y literatura fantástica; aúnan comicidad chocarrera, humor negro y crítica a la época no exenta de cinismo, con una profunda erudición y sabiduría mundana. *La vie très horrifique du grand Gargantua* apareció en 1534, al igual que el volumen realizado con anterioridad sobre Pantagruel, el hijo de Gargantúa, bajo el pseudónimo de Alcofrybas Nasier, fácilmente reconocible como anagrama del nombre de Rabelais. En razón de su visión humanista del mundo, envuelta en una drástica comicidad y, en parte, en una crítica cáustica a la sociedad y a la Iglesia, las novelas fueron reprobadas por la Sorbona como obscenas y declaradas por la Iglesia católica-romana como heréticas; no obstante —o puede que precisamente por ello—, ya en la época del autor gozaron de un gran éxito entre el público.

Con una potentísima elocuencia, Rabelais describe en *Gargantúa* las aventuras fantásticas del héroe que le da título. El gigante que, a causa de una medicina mal administrada, nacerá de una forma prodigiosa por la oreja de su madre, vivirá una juventud despreocupada, hasta que la utopía de su padre Grandgousier se rompa en pedazos en la guerra. Gargantúa y sus camaradas vencen a los invasores y, una vez que se ha superado con éxito la última espantosa batalla, el héroe recompensa a Jean de Entommeures (Johann von Hackemack) —monje voluptuoso, inculto y sumamente combativo— por sus méritos guerreros con la construcción de una abadía propia, que llevará por nombre Thélème.

El complejo arquitectónico concebido en el libro de *Gargantúa* no se parece en absoluto a una abadía. Dado que Jean de Entommeures le pide a su protector que «podría organizar su monasterio de tal modo que fuera justo lo contrario de todos los demás», hará que el gigante construya un edificio al estilo de los suntuosos castillos del Renacimiento, que surgen desde los primeros años del siglo XVI en la región del Loira, patria chica del escritor. La redacción del texto de Rabelais y la edificación de los castillos, que introducen un nuevo estilo arquitectónico en Francia, se encuentran en un paralelismo temporal absoluto. Rabelais describe un castillo con medidas gigantescas, «cien veces más majestuoso que Bonivet, Chambord o Chantilly», los edificios más marcadamente suntuosos de su época, en el que

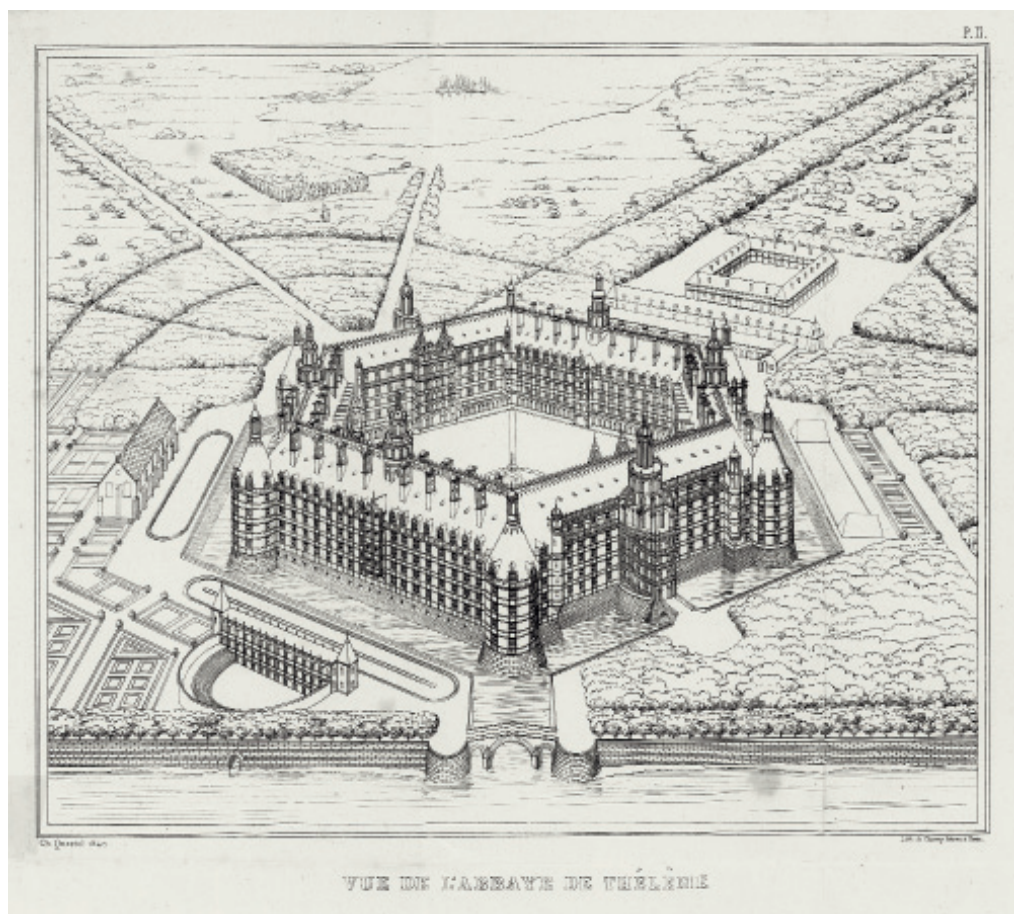


L. Dupray, «La gran escalera de la Abadía Thélème», en Arthur Heulhard, *Rabelais, ses voyages en Italie*, París, 1891.

hay «nueve mil trescientas treinta y dos cámaras, dotadas cada una de ellas con antecámara, gabinete, guardarropa y capilla, y dando todo ello a un salón de grandes dimensiones». La abadía tampoco está rodeada por murallas defensivas, pues, según Gargantúa, «todas las demás abadías están fuertemente amuralladas», lo que lleva al monje a decir que «donde por todas partes hay muro, por fuerza se murmura y hay mucha envidia y conspiración». La abadía, descrita con precisión y con gran amor por el detalle, es la primera obra arquitectónica imaginada de la literatura francesa que parece realizable mediante las indicaciones estructurales. Con la representación de Thélème, Rabelais crea no sólo una impresionante fantasía arquitectónica próxima a la realidad sino que también rinde tributo a la imaginación de su público, para el que las técnicas de visualización de las tradiciones orales, apoyadas en imágenes, jugaban aún un gran papel (Rommel, p. 141). El autor «llevará» a su público, en primer lugar, alrededor del edificio del castillo, antes de hacerlo «entrar» al patio interior, pasando por el portón. Éste será también descrito muy gráficamente; en su centro se oye el murmullo de «una fuente suntuosa, del más bello alabastro», sobre la que las tres Gracias con cuernos de la abundancia derraman «agua por pechos, boca, orejas, ojos y demás aberturas de su cuerpo». La parte interior de la construcción se asentará sobre «gruesas columnas de casidonia y pórfito, con hermosas arcadas en las que se encontraban bellas galerías alargadas y amplias, adornadas con pinturas y cornamentas de ciervos, con cuernos de diversos animales: unicornios, rinocerontes e hipopótamos, con colmillos de elefante y otras cosas dignas de ver». Más adelante, se conocerán los edificios exteriores, que, entre otros, comprenden los edificios de la granja más allá de la torre Hesperia, los huertos junto a la torre Cryera, un parque con animales salvajes y unas instalaciones para cetrería. En el interior, magníficamente dotado, están «todas las salas, cámaras y gabinetes [...] de forma diferente, según la estación del año, con tapices colgados por las paredes y con los suelos totalmente cubiertos de paño verde». Los habitantes cuentan, junto a la espléndida biblioteca con «obras en griego, latín, hebreo, francés, toscano y español», con un teatro, un campo para los torneos y las más diversas instalaciones deportivas a su disposición.

La abadía —con el plano poligonal de una ciudad ideal, de una Jerusalén celestial o terrenal— es, no obstante, no sólo en su forma constructiva, la estricta contraimagen de un monasterio: el denominado Thélème, a partir del griego *thelema* (voluntad), es el credo humanista de Rabelais, su utopía de una comunidad

ideal aristocrática cuyos individuos se esfuerzan en el perfeccionamiento personal a través de la formación universal. De forma contradictoria respecto al resto de reglas monásticas, los thelemitas, escogidos a partir de criterios estrictos, no prometen ni castidad ni pobreza y, además, pueden abandonar la comunidad en cualquier momento, según su propia voluntad. Ahora bien, lo que de ninguna manera vale para ella es el mandamiento supremo del monacato medieval: la obediencia. Más aún, ellos viven «según su libre albedrío y buen parecer» y aceptan como única norma la divisa: «Haz lo que quieras». Rabelais presenta también el razonamiento de por qué una comunidad de este tipo, absolutamente libre, sólo sometida a la voluntad humana, representa un ideal: «pues las gentes libres, bien nacidas e instruidas, que en honesta compañía conviven, tienen por naturaleza un instinto y aguijón que siempre les impulsa a prescindir del vicio y a acometer los hechos virtuosos, y a esto llaman honor».



Charles Questel, «La Abadía Thélème», en Charles Lenormant, *Rabelais et l'architecture de la Renaissance*, París, 1840, lámina II.

CASTILLO INTERIOR O LAS MORADAS, 1577 SANTA TERESA DE JESÚS

Estando hoy suplicando a nuestro Señor hablarse por mí, porque yo no atinaba a cosa que decir ni cómo comenzar a cumplir esta obediencia, se me ofreció lo que ahora diré, para comenzar con algún fundamento: que es considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal, adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas.

[...] Mas qué bienes puede haber en esta alma o quién está dentro en esta alma o el gran valor de ella, pocas veces lo consideramos; y así se tiene en tan poco procurar con todo cuidado conservar su hermosura: todo se nos va en la grosería del engaste o cerca de este castillo, que son estos cuerpos.

Pues consideremos que este castillo tiene como he dicho muchas moradas, unas en lo alto, otras embajo, otras a los lados; y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma.

No habéis de entender estas moradas una en pos de otra, como cosa en hilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza o palacio adonde está el rey, y considerar como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas que todo lo sabroso cercan. Así acá, enrededor de esta pieza están muchas, y encima lo mismo. Porque las cosas del alma siempre se han de considerar con plenitud y anchura y grandeza, pues no le levantan nada, que capaz es de mucho más que podremos considerar, y a todas partes de ella se comunica este sol que está en este palacio. (Morada 1ª, cap. 2, párrafo 8)

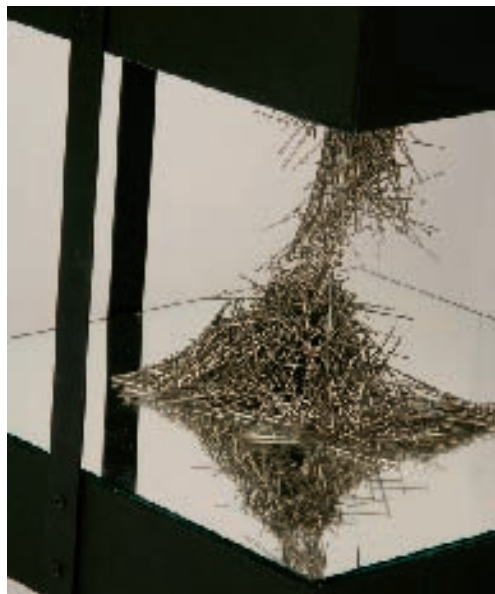
Aunque otras veces he dicho esto, importa tanto que lo torno a decir aquí: es que no se acuerde que hay regalos en esto que comienza, porque es muy baja manera de comenzar a labrar un tan precioso y grande edificio; y si comienzan sobre arena, darán con todo en el suelo;

nunca acabarán de andar disgustados y tentados. (Morada 2ª, cap. único, & 7)

[...] siempre hemos de andar como los que tienen los enemigos a la puerta, que ni pueden dormir ni comer sin armas, y siempre con sobresalto si por alguna parte pueden desportillar esta fortaleza. (Morada 3ª, cap. 1, & 2)

Está el Rey en su palacio, y hay muchas guerras en su reino y muchas cosas penosas, mas no por eso deja de estarse en su puesto; así acá, aunque en estotras moradas anden muchas baraúndas y fieras ponzoñosas y se oye el ruido, nadie entra en aquélla que la haga quitar de allí; ni las cosas que oye, aunque le dan alguna pena, no es de manera que la alboroten y quiten la paz, porque las pasiones están ya vencidas, de suerte que han miedo de entrar allí, porque salen más rendidas. (Morada 7ª, cap. 2)

Aunque no se trata de más de siete moradas, en cada una de éstas hay muchas: en lo bajo y alto y a los lados, con lindos jardines y fuentes y laberintos y cosas tan deleitosas, que deseáis deshaceros en alabanzas del gran Dios, que lo crió a su imagen y semejanza. (Epílogo)



Maqueta (detalle). José Navarrete Jiménez y Agueda Pelayo Rodríguez. 30 x 30 x 30 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Santa Teresa de Jesús, *Castillo interior o Las Moradas*, 1577; edición moderna utilizada a cargo de Antonio Comas, Barcelona, Bosch, 1974; Miguel Asín Palacios, «El símil de los castillos y moradas del alma en la mística islámica y en Santa Teresa», *Al Andalus*, 11 (1946), pp. 263-274; Robert Ricard, «Le symbolisme du château intérieur chez Sainte Thérèse», *Bulletin Hispanique*, 67 (1965), pp. 25-41; Giovanni Chiappini, *Figure e simboli nel linguaggio mistico di Teresa de Ávila. Le «Moradas» del castillo interior*, Génova, Quadrivium, 1987; Cristóbal Cuevas, «El significativo alegórico en el Castillo teresiano», *Letras de Deusto*, 12 (1982), pp. 77-97; Aurora Egido, «La configuración alegórica de *El castillo interior*», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 10 (1982), pp. 69-93; Francisco Márquez Villanueva, «El símil del castillo interior: sentido y génesis», en *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad, 1984, pp. 495-522; Patricio Peñalver, *La Mística española (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Akal, 1997; Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002; María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009.

Último de los libros escritos por Santa Teresa, en unas condiciones de decadencia física a las que hace frecuente alusión, *Las Moradas* constituye uno de los hitos de la literatura de la mística española del Siglo de Oro. Nos interesa ahora destacar cómo toda la reflexión religiosa teresiana se articula aquí sobre la metáfora arquitectónica del castillo. El alma es, en efecto, un castillo que encierra en su interior la pureza más preciada y que envuelve este núcleo central resplandeciente de una sucesión concéntrica de «moradas» que deben ser recorridas en un itinerario iniciático que, trabajosamente, va alejando al alma del pecado y aproximándola al esplendor central, morada del «rey» del castillo que no es otro que el Señor.

El recurso a la imagen de un edificio es frecuente en la literatura religiosa tanto de la Reforma protestante como de la Contrarreforma católica, y el castillo fuertemente defendido proporciona una fácil metáfora de la fortaleza de la fe frente al asedio y las insidias del maligno. En ella convergen, sin duda, referentes diversos que van desde la tradición del «arte de la memoria» (de Simónides a Giulio Camillo) a la literatura medieval cabaleresca y sus transfiguraciones ideales del castillo feudal, la propia mística islámica o —no menos importante— el referente proporcionado por la moderna ciencia de la fortificación.

El castillo teresiano es de difícil acceso no tanto por las dificultades que la propia fortaleza opone —ya que, paradójicamente, es un castillo cuyo «rey» está deseoso de que se entre en él— cuanto por la debilidad de quienes quieren penetrar en ella: muchos se quedan en la ronda exterior y no logran ni tan siquiera el acceso a la puerta principal, que se franquea mediante el arma de la oración. A partir de ahí, el esforzado itinerario místico tiene más que ver con el amor que con la razón («no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho»). La dificultad del camino aparece marcada también con un símil arquitectónico: creer que todo será fácil, que todo vendrá dado como el maná a los israelitas, es equivalente a comenzar a labrar un edificio con arena.

El avance del alma por los sucesivos grados (las «moradas») de esa arquitectura mística es un recorrido hacia la pureza central y hacia la luz. El castillo resplandeciente se vuelve tenebroso cuando el alma está en pecado: el centro del castillo no pierde su pureza, pero es como si fuese un sol tapado por un velo negro. A las primeras moradas (en número de un millón), llenas de «sabandijas» y trampas del demonio, no llega aún casi nada de la luz interior. Las segundas son las de quienes ya han comprendido el valor de la oración; en ellas ya se oyen las llamadas del Señor, pero los demonios procuran apagarlas con su barahúnda.

En las terceras el peligro es, por contra, la falta de humildad y el exceso de confianza. Las cuartas y quintas se muestran ya llenas de hermosuras, «tesoros y deleites». En las moradas sextas el avance de la penetración hacia el interior del castillo y el aumento de la maravilla se acompaña, además, de una elevación del alma que, definida como «arrobamiento», muestra una evidente relación con la poética de San Juan de la Cruz. Es el momento de una «visión» que puede enseñar muchas cosas juntas porque no es visión del cuerpo sino del alma. En la séptima morada –brillantemente iluminada por el resplandor divino– tiene lugar, por último, el matrimonio místico entre el alma y Dios, en una quietud que no puede ya ser turbada por el eco lejano de las «barahúndas» exteriores.



Maqueta. José Navarrete Jiménez y Agueda Pelayo Rodríguez. 30 x 30 x 30 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

EL DIABLO COJUELO, 1641

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA

El Prado boqueaba de coches en la última jornada de su paseo, y en los baños de Manzanares los Adanes y Evas de la Corte, fregados más de la arena que limpios del agua, decían el Ite rio est, cuando don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos, galán de noviciado y estudiante de profesión, con un broquel y una espada, aprendía a gato por el caballete de un tejado, huyendo de la justicia [...].

[...] salieron los dos por la buarda como si los dispararan un tiro de artillería, no parando de volar hasta hacer pie en el capitel de la torre de San Salvador, mayor atalaya de Madrid [...].

— Don Cleofás, desde esta picota de las nubes, que es el lugar más eminente de Madrid [...], te he de enseñar todo lo más notable que a estas horas pasa en esta Babilonia española.

[...] Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente; que, por el mucho calor estivo, estaba con menos celosías, y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras.

[...] Ya comenzaban en el puchero humano de la Corte a hervir hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo, y otros de través, haciendo un cruzado al son de su misma confusión, y el piélagos racional de Madrid a sembrarse de ballenas con ruedas, que por otro nombre llaman coches, trabándose la batalla del día, cada uno con designio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras [...].

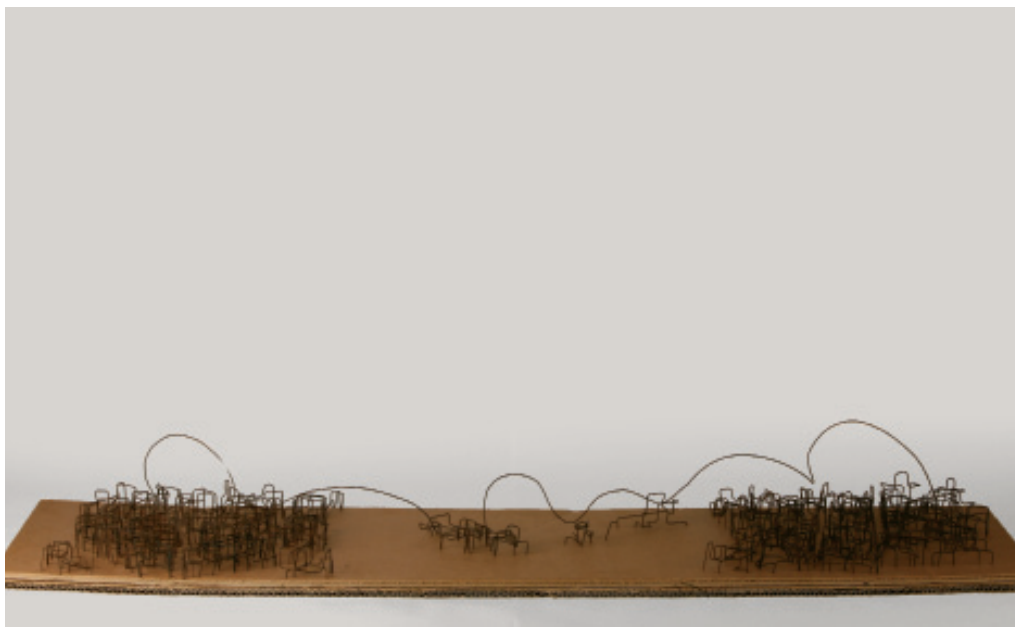
Juan Calatrava

En 1641 Luis Vélez de Guevara, con *El diablo cojuelo*, otorgaba carta de nobleza literaria a un personaje ya bien conocido desde siglos antes en la cultura popular castellana: un peculiar diablo, de baja posición en la jerarquía demoníaca, que tiene más de personaje picaresco que de ser maligno y que se asocia eventualmente con el protagonista humano de la trama poniendo sus poderes sobrenaturales al servicio de los muy terrenales anhelos de éste último. Si en la tradición faústica Mefistófeles servía a las ansias de conocimiento del sabio alemán, ahora este diablo de bajo nivel ayuda al estudiante Cleofás a satisfacer un tipo de curiosidad menos trascendente revelándole secretos íntimos ocultos tras las apariencias visibles. Para ello, la trama reúne un buen número de motivos de la tradición picaresca, integrando además elementos de la leyenda faústica —revisados en clave burlesca— o de origen oriental —el genio encerrado en la botella—, así como, por supuesto, el gran tema religioso de la tentación demoníaca, reinterpretado en clave satírica.

Un joven estudiante de condición hidalgo, don Cleofás, se ve obligado, por un asunto de faldas, a escapar de la justicia por los tejados de Madrid. En su huida accede por azar a la buhardilla que ocupa un astrólogo —especie de Fausto burlesco que

BIBLIOGRAFÍA

W. S. Hendrix, «Quevedo, Guevara, Lesage, and the Tatler», *Modern Philology*, 19/2 (1921), p. 177-86; Uwe Holtz, *Der hinkende Teufel von Vélez de Guevara und Lesage. Eine literatur- und sozialkritische Studie*, Wuppertal, 1970; Dolores Azorín, «Aspectos del discurso repetido en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara», *Anales de Literatura Española*, 1 (1982), pp. 55-67; René Garguilo, «*Le Diable boiteux* et *Gil Blas de Santillane* de Lesage. Manipulations culturelles ou créations originelles?», en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, 1991, pp. 21-29.



Maqueta. Sergio Álvarez García y Clara del Cerro Gutiérrez. 100, 5 x 28 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

reaparecerá más tarde demandando justicia ante la corte demoníaca— en la que un diablo, a quien éste mantiene encerrado en una botella, le pide que le libere a cambio de beneficiarse de sus poderes. Una vez liberado, se presenta como el Diablo Cojuelo y explica su tara física, de infernal Vulcano, por el chusco accidente de haber sido el primer demonio en caer de los cielos y haber recibido sobre sí a todos los demás (Vélez hace incluso que la cojera del Diablo sea la base de la especial división de su obra no en capítulos sino en diez «trancos»). A partir de este momento, el desarrollo del relato desgrana los diferentes momentos de un viaje corporal pero al mismo tiempo espiritual que permite al estudiante, de la mano de su mentor, penetrar en los secretos de la condición humana.

La primera etapa, la que ahora más nos interesa, se basa en la idea de la vista desde lo alto. Don Cleofás contempla Madrid desde la torre de San Salvador, pero los poderes del Diablo Cojuelo hacen que esta visión esté dotada de transparencia: puede ver desde las alturas el interior de las casas de Madrid, despojadas de la tapadera de sus tejados. La forma moderna de la tentación no es ya la contemplación del mundo, sino la mucho más específica de los interiores de la ciudad. La metáfora de la tapadera levantada es la clave de este nuevo modo de visión: si los tejados de Madrid son una «tapa» que el Diablo levanta, el propio

Madrid no es sino un gigantesco «puchero» en el que hierven y se cocinan los madrileños. Mucho antes de que los escritores de la metrópolis decimonónica (recordemos *Le Couvercle* de Baudelaire) comiencen a hablar de la multitud en ebullición en la sopa urbana, el símil gastronómico aparece reiteradamente en Vélez para caracterizar a esa ciudad abierta al ojo de Cleofás. A esta olla urbana descienden los dos para recorrer algunas de sus angostas calles y sus edificios, entre ellos la «casa de los locos» cuya visita constituye uno de los momentos culminantes de la obra.

Ambos personajes viajan después, por los aires, a diferentes ciudades que nos son narradas a vista de pájaro e identificadas por sus principales y «famosos» edificios: Toledo, Córdoba, Osuna, Écija, Carmona y, finalmente, Sevilla, con sus calles «hijas del Laberinto de Creta» y a la que contemplan desde una terraza desde la cual, gracias a las artes mágicas, pueden ver en un espejo lo que ocurre al mismo tiempo en las calles de Madrid. Las peripecias terminan bruscamente en el Tranco Décimo cuando el Diablo Cojuelo, acosado por el demonio Cienllamas enviado a su captura, huye metiéndose por la boca de un escribano que bostezaba.

Hay que señalar, igualmente, que en 1707 el personaje diabólico-picaresco del Diablo Cojuelo pasó a integrarse en la literatura francesa gracias a la obra de René de Lesage *Le diable boiteux*. Inspirada, por supuesto, en la de Vélez, y pese a la literalidad de la traducción del título, el libro de Lesage está lejos de ser una mera traducción, tratándose más bien de una imitación libre que adapta la historia al ambiente francés e incluye algunos episodios nuevos de cosecha del francés.

EL PARAÍSO PERDIDO, 1667**JOHN MILTON****PANDEMONIUM, 1825****JOHN MARTIN**

*Como una exhalación no presentida
de la tierra emergió un gran edificio
y una música dulce acompañaba
a un conjunto coral, organizado
como si un templo fuese, con su cerco
de pilastras y dóricas columnas
sobrepuestas por áureos arquivoltas;
no faltaban los frisos ó cornisas
con relieves labrados y techumbre
dorada y a cincel. Ni Babilonia
ni el esplendor de Alcairo se igualaban
a aquél con su fulgor y su grandeza*

*para albergar a Belus o a Serapis,
o acoger a su vez a los monarcas,
cuando Egipto y Asiria competían
en lujo y brillantez. Aquella mole
que ascendía paróse, ya alcanzada
una gran altitud. Rápidamente,
como de par en par abrió las puertas,
sus dos hojas bronceas descubrieron
en su enorme interior grandes espacios
con igualado y liso pavimento.
Del arco de la bóveda colgaban,
con magia singular, múltiples filas
de lámparas y antorchas como estrellas
que, nutridas con nafta y con asfalto,
procuraban la luz del firmamento.
La ansiosa multitud entró admirada,
loando la mansión o al arquitecto: [...]*



John Martin, «Pandemonium», en *Paradise Lost*, Londres, 1833 (1825).

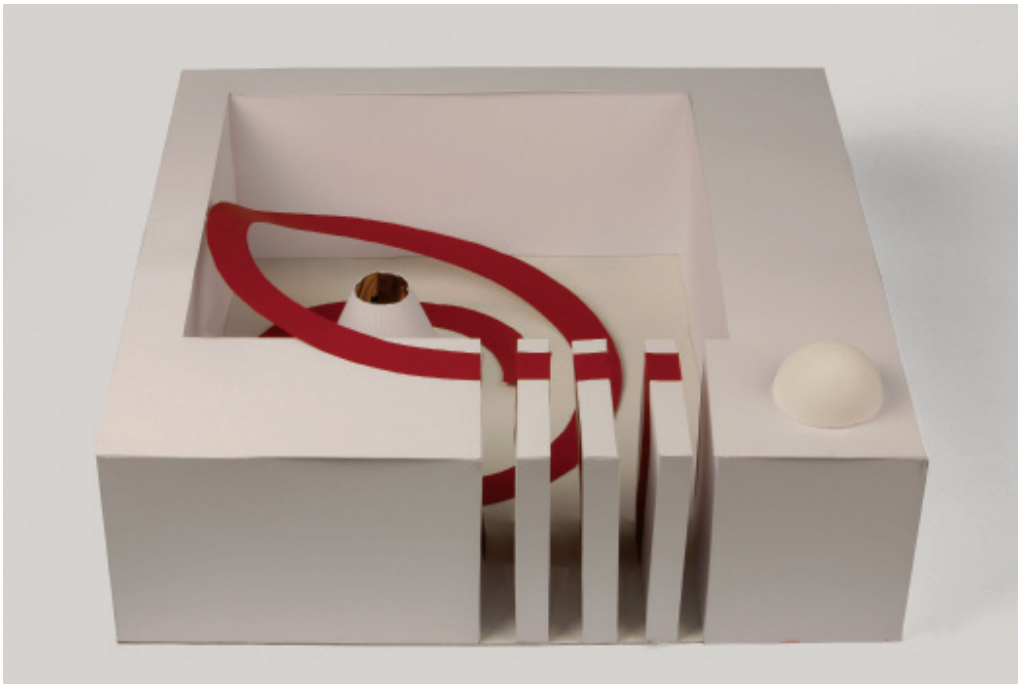
Klaus Altenbuchner

BIBLIOGRAFÍA

John Milton, *El paraíso perdido*, ed. bilingüe Enrique López Castellón, Madrid, Abada, 2005; Marcia R. Pointon, *Milton and English Art*, Manchester, 1970; J. Dustin Wees, *Darkness visible. The Prints of John Martin*, Williamstown, 1986; Michael J. Campbell (ed.), *John Martin, Visionary Printmaker*, Nueva York, 1992.

En 1667, John Milton publicó en diez volúmenes la epopeya religiosa *Paradise Lost*. Con el trasfondo de una guerra gigantesca entre los poderes del cielo y el infierno, se describirá la tragedia del pecado original, la seducción de Adán y Eva por el demonio y su expulsión del paraíso. El plástico estilo narrativo estimuló una y otra vez, desde mediados del siglo XVIII, a artistas como Johann Heinrich Füssli o William Hamilton a realizar una traslación de la obra a imágenes. Entre las series de ilustraciones más conocidas se encuentran los grabados de Gustave Doré (1866), así como los de John Martin, al que en 1823 el editor americano Samuel Prowett encargó representar visualmente *Paradise Lost*. Surgieron 48 grabados en mezzotinto, 24 en octavo y 24 en una edición de gran formato que Prowett publicó en cuatro fascículos entre 1825 y 1827. La crítica contemporánea emitió sus juicios sobre la obra: «No conocemos a otro artista cuyo genio sea igual de adecuado para poder ilustrar al gran Milton. [...] Sin duda, ha satisfecho más que de sobra nuestras expectativas. Su composición es de una tempestuosidad, de una grandiosidad y de un misterio que resulta indescriptiblemente majestuosa» (*Literary Gazette*, 2 de abril de 1825).

La ilustración para *Pandemonium*, la ciudad de todos los demonios, era vista por el propio artista como su hallazgo plástico más conseguido. Martin combinará aquí lo heroicamente elevado de la arquitectura con la riqueza de detalles de las figuras y llevará a ambos a una unidad inextricable. Paisaje y arquitectura funcionan como vectores emocionales y se encuentran en igualdad de condiciones junto a las figuras que protagonizan la acción. Una lucha teatral entre la claridad y la oscuridad sumerge el escenario completo en una luz fantasmal. La disposición escenográfica de la composición a partir de una perspectiva arquitectónica monumental en un paisaje infernal, junto con unos efectos de luz realzados, no es una invención propia de Martin sino que se remonta a la pintura de 1805, de igual título, de Joseph Gandy, quien también se había dedicado al poema épico de Milton. Ahora bien, mientras las arquitecturas templarias abiertas en estilo neoclásico de Gandy tienen una procedencia grecorromana, Martin llevará a cabo su creación a partir de otras fuentes. Los edificios cerrados, supuestamente arcaicos, así como las columnas rechonchas, se remontan a las vistas de arquitecturas y a los panoramas de los investigadores, tratadistas y artistas franceses que habían acompañado a Napoleón, como equipo de expertos científicos, en la expedición a Egipto de los años 1798-1799. La obra que nació de ella, editada en numerosos volúmenes y con lujosos grabados, *Description d'Égypte*, que



Maqueta del Pandemonium. Rosa Ferraro. 51 x 51 x 15 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

se publicó a partir de 1809, ejerció una gran influencia sobre Martin. Éste hizo una mezcla entre los monumentales templos egipcios representados, adornados con relieves, y las descripciones de los libros de viajes a Mesopotamia, de cuyos antiguos lugares aún no se conocían imágenes en esta época. En la puerta de la fortaleza, así como en el edificio en cúpula en forma escalonada, elaboró descripciones como las que aparecen en las *Observations on the Ruins of Babylon* (1816).

Mediante el virtuosismo con el que el artista expresa el dramatismo del acontecimiento, con una técnica de impresión muy exigente, al mismo tiempo de forma narrativa y emocional, los vigorosos mundos visuales de John Martin están muy por encima del nivel de las ilustraciones que sólo se ponen como acompañamiento ornamental. Pese al intervalo temporal entre texto e imagen de más de 150 años, los grabados en mezzotinto de John Martin quedan como poesía «dibujada» de igual naturaleza que la creación de John Milton.

LOS VIAJES DE GULLIVER, 1726 JONATHAN SWIFT

Me volví y vi un enorme cuerpo opaco que me separaba del sol y que avanzaba hacia la isla. Parecía tener unas dos millas de altura y ocultó al sol seis o siete minutos, pero no noté que el aire se enfriara o el cielo se oscureciera mucho más que si me hubiera hallado a

la sombra de una montaña. Según se aproximaba al lugar donde me encontraba, tenía la apariencia de ser una substancia sólida, con la parte de abajo plana, lisa y de un brillo luminoso por el reflejo del mar. De pie, en un alto a unos doscientos metros de la playa, vi que este cuerpo inmenso descendía hasta casi ponerse a mi altura, a menos de una milla inglesa de distancia.

Stephan Höppner

BIBLIOGRAFÍA

Jonathan Swift, *Los viajes de Gulliver*, ed. Pilar Elena, Madrid, Cátedra, 2000; Samuel Holt Monk, *The Pride of Lemuel Gulliver*, en Robert A. Greenberg y William B. Piper (eds.), *The Writings of Jonathan Swift: Authoritative Text – Backgrounds – Criticism*, Nueva York/Londres, 1973, pp. 631–647; George Orwell, *Politics vs. Literature: An Examination of Gulliver's Travel*, en Sonia Orwell e Ian Angus (eds.), *Collected Essays, Journalism and Letters*, vol. 4, Londres, 1968, pp. 205–223; Kathleen Williams, *Gulliver in Laputa*, en Frank Brady (ed.), *Twentieth-Century Interpretations of «Gulliver's Travels»: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1968, pp. 60–69.



«La isla voladora de Laputa», en Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver*, París, 1727 (fragmento).

Si hay una escena del clásico de Jonathan Swift *Viajes a algunas naciones remotas del mundo por Lemuel Gulliver* que se ha abierto camino en la memoria colectiva es esta: el naufrago Gulliver yace sobre la playa de la isla de Lilibut, cuyos diminutos habitantes le atan al suelo con innumerables cuerdas y, de igual modo, le arrojan lanzas diminutas. Al mismo tiempo, la obra es algo más que el entretenimiento inocente o el libro infantil que tantos adaptadores han hecho de ella; a saber, una cáustica sátira social. En cuatro libros, Swift bosqueja un archipiélago completo cuyas islas –grotescamente distanciadas– representan, cada una por su parte, determinados aspectos de la Inglaterra contemporánea y de la *conditio humana* en general. Uno de los diseños más impresionantes le corresponde a la isla voladora de Laputa, creada por la mano del hombre. Swift dedica mucho espacio a su forma y a su funcionamiento: Laputa es circular, con un diámetro de cuatro millas y media. Su abultado cuerpo es de «adamant», que puede traducirse como diamante o también como metal extremadamente duro. Las casas de Laputa están torcidas porque, si bien los habitantes dominan en teoría las leyes de la geometría, en la práctica no saben usarlas. En contraposición con las defectuosas construcciones arquitectónicas, se encuentra el sofisticado sistema de propulsión de la isla, al que la primera edición de la novela dedica una descripción particular: Laputa vuela con ayuda de una gran piedra magnética que se colocó en el observatorio astronómico, en el centro de la isla. Swift será uno de los primeros autores que recojan la teoría del magnetismo terrestre. Con ello se pone en funcionamiento el mecanismo. La isla ha de moverse siempre cerca de la tierra de Balnibarbi, cuyos habitantes son súbditos de Laputa y están obligados a suministrar alimentos a la isla. Si se niegan, se les bombardeará con piedras. La explotación de Balnibarbi por la isla volante y sus habitantes extraterrestres alude a la brutal colonización de Irlanda por Inglaterra, contra la que el dublinés Swift estuvo comprometido



J. J. Grandville, «La isla voladora de Laputa», en Jonathan Swift, *Voyages de Gulliver dans des contrées lointaines*, París, 1838.

toda su vida. Inglaterra como una «*floating island*» elevada e inestable es un *topos* frecuente, pero concebido casi siempre de un modo puramente alegórico en el arte y la literatura ingleses del siglo xvii; ahora bien, también se puede pensar en el *Luftschloß* alemán o en el «castillo en el aire» español. Laputa estará habitada por pensadores ineptos para la vida que sólo consumen alimentos con forma geométrica. Éstos se hallan por lo general tan profundamente sumidos en la especulación científica que un sirviente tiene que sacudirles con una vejiga hinchada en la boca o en el oído antes de hablar u oír; de los flirteos de sus mujeres no se enteran en absoluto. Así es como Swift ridiculiza el racionalismo abstracto y «alejado del mundo» propio de los pensadores de su tiempo, en especial de Isaac Newton, pero también los esbozos utópicos optimistas racionalistas de un Tomás Moro o un Francis Bacon. De ahí procede también el nombre de la isla: «La puta» significa en español «prostituta»; en el sentido de la absolutización de la «gran puta razón». La isla voladora de Swift cuenta con modelos netamente literarios; sin embargo, por primera vez se detalla también el funcionamiento técnico y la misma es descrita en términos de plausibilidad científica. El pasaje puede, por tanto, funcionar como uno de los primeros ejemplos de literatura de ciencia-ficción.



Maqueta. Karen Amor Mendoza, Katarzyna Bobrowska y Mayra Elena Hernández Parada. 70 x 47 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta. Alexandre Bourdon, Joel David, Jean-Baptiste Marchal y Sophie Roesslinger. 50 x 33,5 x 57 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

EL CASTILLO DE OTRANTO, 1764

HORACE WALPOLE

¡Tú, adelante! —gritó Manfred—. ¡Te seguiré hasta el pozo de la perdición!

El espectro se encaminó, tranquilo aunque desanimado, hacia el fondo de la galería, y luego entró en una cámara, a la derecha. Manfred iba detrás de él, a una corta distancia, presa de ansiedad y de horror pero con el ánimo resuelto. Cuando estaba a punto de traspasar el umbral, una mano invisible cerró la puerta con suma violencia. El príncipe tomó coraje ante esta demora y habría violado la puerta a puntapiés, pero se dio cuenta de que ésta resistía a sus esfuerzos más grandes.

—Ya que el infierno no está dispuesto a satisfacer mi curiosidad —dijo Manfred—, haré uso de todos los medios humanos a mi disposición para preservar la vida de mi raza; Isabella no escapará de mí.

La muchacha, cuya resolución había dado paso al terror en el momento de alejarse de Manfred, continuó su huida hasta el fondo de la escalera principal. Allí se detuvo, sin saber adónde dirigir los pasos ni cómo escapar de la impetuosidad del príncipe. [...] Mientras estos pensamientos pasaban rápidos por su cabeza, de pronto recordó un pasaje subterráneo que llevaba de las bóvedas del castillo a la iglesia de San Nicolás.

[...] Varios claustros intrincados se extendían por la parte inferior del castillo; y por cierto, para una persona presa de tamaña angustia, no era nada fácil encontrar la puerta que conducía a la caverna. Un silencio desagradable reinaba en estas regiones subterráneas, salvo, de cuando en cuando, el silbido de un golpe de viento que estremecía las puertas a su paso, y que, rechinando en los goznes herrumbrados, acumulaba ecos en ese largo laberinto de oscuridades.



Joinol, diseño para el frontispicio de la primera edición italiana de *Il Castello di Otranto*, 1795.

Barry Murname

BIBLIOGRAFÍA

Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, trad. Marcelo Covián, Barcelona, Tusquets, 1972; *The Castle of Otranto*, Oxford/Nueva York, 1982; David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, Londres, 1980; Norbert Miller, *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, Munich, 1986; Alok Bhalla, *The Cartographers of Hell*, Nueva Delhi, 1991; Maggie Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*, Londres/Nueva York, 1995; Richard Davenport-Hines, *Gothic. 400 Years of Excess*, Nueva York/Londres, 1999.

Son muy pocas las veces en las que puede datarse con tal precisión el comienzo de un género literario, como es el caso de la novela de terror inglesa, de la novela gótica: con *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, que en su primera edición de 1764 apareció de forma anónima como la aparente reedición de una novela de intriga de la Edad Media tardía, de 1529, se puso la primera piedra de una fascinación por lo fantástico y lo lúgubre que ha perdurado desde entonces. Ciertamente ya antes había castillos de fantasmas, el «*locus horribilis*» en la literatura de Walpole, cuya novela resaltará expresamente, de forma intertextual, dos modelos en el castillo de Elsinor en *Hamlet* y el castillo de Blair en *Macbeth*, aunque el acento de la «*imagination and improbability*» de las novelas medievales en un siglo XVIII que se ha ilustrado de forma creciente (entendido esto de forma racional) evidencia la *nouveauté* de Otranto. El castillo de fantasmas de Otranto, con sus pasadizos aéreos y sus torres y sus aún más confusas mazmorras y pasajes subterráneos, representa el momento del nacimiento de la moderna literatura de terror, elevada por la crítica literaria casi a un plano mítico.

El castillo italiano de Walpole resulta impensable sin el recurso a la estética sensualista y a la teoría de la arquitectura y la jardinería de la Inglaterra del siglo XVIII. Tal y como apunta el prólogo («*the author had some certain building in his eye*»), el castillo ficticio existía como arquitectura real: Strawberry Hill, la propia residencia campestre de Walpole, a la que él reconvirtió en «*fantastic fabric*» según todas las reglas de la irregularidad. Partiendo de la modesta Chopp'd Straw House en Twickenham, como arquitecto, político diletante y coleccionista de arte creó uno de los lugares más curiosos del neogótico. Uno de los primeros edificios monumentales del *revival* gótico fue ya para los contemporáneos el símbolo prominente de una estética en la que daba el tono lo medieval y lo estrafalariamente desordenado.

No obstante, ver el origen del castillo de fantasmas en una traducción de lo arquitectónico a lo literario resulta una explicación tan sólo parcial de la estructura del edificio en la novela. En contraposición a la afirmación que se hace en el prólogo, «*the scene is undoubtedly laid in some real castle*», y a la precisión de los datos que aparecen dramáticamente como «*on the right hand; the door on the left hand*», la imagen del castillo seguirá siendo, en último término, ostensiblemente imprecisa: a partir de las indicaciones esporádicas y aisladas sobre disposición, orientación y alejamiento, así como sobre espacios interiores y exteriores como galerías, patio interior, capilla o torre negra, no se conforma ningún todo concreto. El castillo seguirá siendo una



Horace Walpole, esbozos para Strawberry Hill antes y después de su reestructuración, 1774.

idea abstracta, las imágenes individuales constituirán tan sólo una arquitectura textual. De la unión de esta confusa imprecisión con las descripciones atmosféricas y con la «*funerary geography*» (Bhalla, p. 85) de las mazmorras surgirá una topofobia gótica, una percepción espacial de la claustrofobia y de la condición amenazante del espacio propia de la literatura de terror.

El auténtico protagonista de la novela es el castillo. Él se transforma y desarrolla su propio carácter; aunque al final se derrumba («*A clap of thunder at that instant shook the castle to its foundations*»), este hundimiento ya se anticipa en el texto en la fragmentariedad de la construcción. La transformación del castillo en ruinas pintorescas, que tan celebradas fueron por el *revival* gótico de Walpole, deja claro, en último término, lo que se expresa ya a través del absurdo y lo cómico de los excesos y las extravagancias que hay en el texto y a través de lo irónico que hay en la actitud narrativa, y que se ignoraría a través de una acentuación unilateral de lo terrorífico del castillo de fantasmas: el trato lúdico e irónico con su propia estética... el nacimiento del castillo de fantasmas a partir de los espíritus de la arquitectura.

**LOS AÑOS DE PEREGRINAJE
DE WILHELM MEISTER, 1821-1829**
JOHANN WOLFGANG GOETHE

Cuando condujeron a nuestro huésped al lindante distrito, notó al punto que la arquitectura de las casas era allí muy distinta. No estaban éstas diseminadas ni tenían aspecto de casuchas, se hallaban más bien simétricamente situadas, bellas y magníficas por fuera, espaciosas, cómodas y elegantes por dentro. Advertíase que se trataba de una población bien construida, en consonancia con el terreno y sin tropezar con dificultades. Tenían allí su sede las bellas artes y la artesanía y una calma impresionante reinaba en todas aquellas habitaciones.

[...] La admiración de nuestro visitante iba en aumento al advertir que la ciudad parecía

crecer ante él, ensanchándose calle tras calle y ofreciendo las más diversas perspectivas. El exterior de los edificios indicaba de manera inequívoca el fin al que estaban destinados, y resultaban dignos y más holgados, menos suntuosos que bellos. A los nobles y severos edificios del centro de la población sucedían de manera admirable los de aspecto más risueño, hasta que, al final, los arrabales, de un estilo alegre y decorativo, extendíanse hasta el campo, diseminados en casas rodeadas de jardines.

[...] Vea estos edificios de todo género, contruidos por nuestros alumnos, si bien sobre la base de planos cien veces contrastados y discutidos, ya que el constructor no puede proceder por tanteos y experimentos. Lo que haya de quedar en pie debe estar asentado de manera que pueda resistir, si no la eternidad, por lo menos un lapso de tiempo considerable.

Wolfgang Schedlbauer

Johann Wolfgang Goethe continuó la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, 25 años después de su aparición, con *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*. *Los años de aprendizaje*, considerados como la novela de formación alemana por antonomasia, trazan el intento de un autodescubrimiento individual, el desarrollo intelectual y espiritual de alguien que partió para realizarse en la confrontación con el mundo mismo. Al final, fracasa el ideal de una autoformación mediante el arte, aunque por medio de una formación humanística-integral, Wilhelm Meister encontrará su lugar en la comunidad ilustrada utópica de la «Sociedad de la Torre». De forma diferente a los «años de aprendizaje», aún rebosante del ideal del humanismo antropocéntrico de la Ilustración burguesa, la segunda novela de *Wilhelm Meister* de Goethe surgió en el contexto de las reformas educativas que tuvieron lugar en Prusia entre 1810 y 1820, así como en el de los movimientos político-sociales en el curso de la incipiente industrialización.

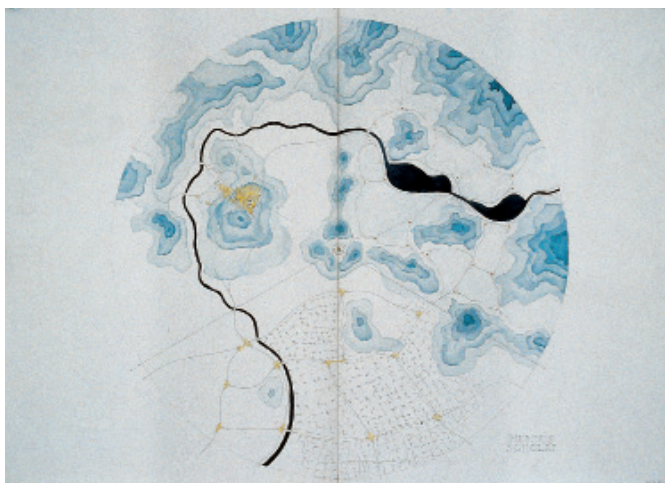
En *Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister*, el protagonista envía a su hijo Félix a la «Provincia Pedagógica», una institución educativa ideal, en la que el muchacho recibe la mejor educación tanto intelectual como corporal. La formación comenzará en un distrito marcadamente agrícola, en el que los alumnos hacen las faenas del campo y, al mismo tiempo, son instruidos

BIBLIOGRAFÍA

Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, en *Goethes Werke*, tomo 24 y 25, Weimar, 1895; J. W. Goethe, *Años de andanzas de Guillermo Meister*, trad. R. Cansinos Asséns, en J. W. Goethe, *Obras Completas*, vol. II, Madrid, Aguilar, 1991; Hannelore Schläpfer, *Wilhelm Meister. Das Ende der Kunst und die Wiederkehr des Mythos*, Stuttgart, 1980; Julius Posener, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur 1750-1930. Neue Tendenzen im 18. Jahrhundert. Das Zeitalter Schinkels*, Agen, 1983 (= archplus 69/70); Jürgen Jacobs, *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*, Munich, 1983; Theodor Litt y Holger Burckhardt (eds.), *Das Bildungsideal der deutschen Klassik und die moderne Arbeitswelt*, Darmstadt, 2003.

en un canto coral polifónico. Este canto constituye «el primer escalón de la formación», puesto que las disciplinas impartidas a continuación, como la ortografía, las matemáticas o las lenguas extranjeras, se transmitirán a través del mismo. Cuando los estudiantes alcanzan una cierta madurez, deciden sus dotes individuales, si perfeccionan su talento oral o cambian a otros ámbitos de formación. La pedagogía goethiana aspira así al mejor desarrollo posible de los talentos individuales que han de convertir al individuo en un miembro capacitado de la sociedad. Como modelo histórico para su utopía, Goethe se servirá del «Instituto de Educación para Hijos de los Estamentos Superiores», fundado en 1808 por Philipp Emmanuel Fellenberg en Hofwyl, cerca de Berna.

El relato lleva al lector a través de tres ámbitos parciales de la «Provincia Pedagógica», separados entre sí: a la región del aprendizaje de lenguas se incorpora una región de arcádicas estribaciones montañosas en la que cada alumno estudia un instrumento en una modesta cabaña, de forma particular, sin que los otros puedan escucharle. Sólo en ocasiones especiales los alumnos se encuentran en un espacio adaptado para alcanzar, a partir de una improvisación libre, un concierto disciplinado. Si la forma de vida aquí descrita, por evitar el estímulo visual, estimula la necesaria concentración que se vuelve hacia sí misma, el tercer ámbito parcial propone la ciudad de los artistas y los arquitectos «con una forma de construcción totalmente diferente»: el mundo exterior de la ciudad sometido a medidas y bellamente estructurado le enseña al alumno la tarea y la meta de



La ciudad de los artistas y los arquitectos. Maqueta. Wolfgang Schedlbauer y Josef Brandl, 2006.



«La Provincia Pedagógica». Diseño del plano. Wolfgang Schedlbauer, 2006.

su formación y, de igual modo, actúa como exposición perpetua de sus obras: «Los artistas plásticos han de vivir como los reyes y los dioses. ¿Cómo es que querían entonces, por el contrario, construir y ornamentar para reyes y dioses?»

Lo que unifica a los tres ámbitos parciales a pesar de su diversidad es la «triple veneración» enseñada en la provincia entera; la veneración ante lo poderoso, ante lo igual y ante lo débil. A los alumnos se les irá enseñando la triple veneración paulatinamente mediante palabras y mediante el uso ritual de gestos. Como punto culminante del año, todos visitan un santuario central en el que se visualizará cada veneración mediante representaciones religiosas, reclusos en una zona protegida. El santuario constituye al mismo tiempo una excepción, pues es el único edificio que será descrito en toda la «Provincia Pedagógica». La descripción, por lo demás no demasiado concreta, del entorno edificado, hará que surja una imagen abstracta de la combinación de la libertad de configuración individual, por un lado, y del rigor arquitectónico, por el otro. De este modo se reflejan también en el entorno arquitectónico dos ideas dominantes, sólo aparentemente contradictorias, de la pedagogía goethiana: el individualismo y la disciplina, y se despiertan asociaciones con el urbanismo de la época, de motivación humanista, tal y como lo representaron, por ejemplo, Carl Ludwig Engel en su plan urbanístico de la ciudad de Turku, de 1828, pero sobre todo Karl Friedrich Schinkel (conocido de Goethe).

EL COTTAGE DE LANDOR, 1849 EDGAR ALLAN POE

He dicho que el arroyo serpenteaba muy irregularmente durante todo su curso. Sus dos direcciones generales, como lo he explicado, eran primero de oeste a este, y luego de norte a sur. En el codo, la corriente volvía hacia atrás y formaba un bucle casi circular, dibujando una península que semejaba una isla, con una superficie aproximadamente igual a la decimo-sexta parte de un acre. En esta península había una casa-habitación, y cuando digo que esta casa, como la infernal terraza vista por Vathek, était d'une architecture inconnue dans les annales de la terre, aludo simplemente a que su conjunto me impresionó, dándome una sensación de novedad y ajuste combinados, en una palabra, de poesía (pues, como no sea con los términos que acabo de emplear, apenas podría dar, de la poesía en abstracto, una definición más rigurosa), y no quiero decir que en ningún sentido se percibiera allí algo de outré.

En realidad, nada más simple, más absolutamente modesto que este cottage. Su maravilloso efecto residía únicamente en su disposición artística, análoga a la de un cuadro. Hubiera podido imaginar, mientras lo miraba, que algún eminente paisajista lo había construido con su pincel.



Maqueta. Rodney Graham, *Landor's Cottage*.

EL SISTEMA DEL COTTAGE DE LANDOR, 1987 RODNEY GRAHAM

A pesar de que él pudiera echar en falta algo de la impresión general que brindaba la perspectiva que se tenía desde el muro, éste era el único punto de vista que permitía una mirada fugaz sobre otro pequeño edificio anexo, en apariencia añadido al edificio principal. Esta construcción fuera de lo común, que se hallaba embutida entre el muro occidental del ala norte y el muro norte de la casa principal, y que a lo que más se parecía era a un solarium o a un invernadero, ofrecía aparte de eso una apariencia hasta tal punto contradictoria con el diseño unitario del resto de la casa de campo que parecía como si hubiera sido pegada a aquel escenario. [...] Con los seis muros de la construcción, que se alzaban cuatro pies en vertical, el cuerpo principal del edificio anexo describía un gran prisma hexagonal que se deformaba sistemáticamente a lo largo del eje diagonal.

Aunque aún no he dicho nada sobre los materiales de construcción del edificio anexo, sí que querría añadir que gracias a ellos se realzaba aún más el efecto cristalográfico de prisma, pues todas las paredes así como los techos —con una excepción significativa que habrá de describirse a continuación— estaban formados por paneles de una sustancia un tanto traslúcida, que daba la sensación de ser algo así como una chapa de mica color humo; estas losas fueron ensambladas por sus aristas con una fina estructura de metal oscuro.

Eva Wattolik

BIBLIOGRAFÍA

Edgar Allan Poe, *Cuentos completos*, prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar, Madrid, Augur Libros, 2008; Rodney Graham, *The System of Landor's Cottage*, Bruselas, 1978; Marie-Ange Brayer, «Techniques of Appropriation and Interpolation in Five of Rodney Graham's Text Works», en Emile Van Balberghe y Yves Gevaert (eds.), *Rodney Graham. Works from 1976 to 1994*, pp. 111-123; Mona Clerico y Eva Wattolik, «Preserving by Changing: Rodney Graham's Book Objekts as a Perspective for a Seemingly Old-fashioned Medium», en *The International Journal of the Book*, 2 (2004/2005), pp. 95-106; Internet: <http://ijb.cgpublisher.com/product/pub.27/prod.2.11/>

La idea de que de la confrontación con una «pequeña casa de campo» se originen 308 páginas de texto no ilustrado parece absurda. Y, en efecto, *The System of Landor's Cottage*, frente a la retórica de la cubierta, no contiene ningún tratado científico sobre una construcción realmente existente. Graham cita más bien el título de un relato breve del escritor estadounidense Edgar Allan Poe, *El cottage de Landor* (1849). En estilo naturalista, Poe desarrollará allí la descripción de un paisaje idílico en cuyo punto central se encuentra una casa que pertenecerá al personaje ficticio Norbert Landor. El edificio se convertirá con Poe en símbolo de lo poético, pues tanto él mismo como el paisaje que lo rodea se compondrán conscientemente como una obra de arte plástica. La naturaleza incompleta se perfecciona aquí mediante la fuerza creativa del ser humano. La breve historia de Poe ha de entenderse como un texto autorreflexivo que, con los medios poéticos, reflexiona sobre la esencia de la poesía y su relación con la naturaleza.

Graham continuará escribiendo el texto programático de Poe, tomándosele al pie de la letra e incluyendo poco a poco pasajes propios. Con ello, imitará el estilo de su escritura. De este modo, surgirá a partir de una pequeña historia un relato desenfadado que vinculará, en el estilo de *Las mil y una noches*, episodios fantásticos y naturalistas plenos de fantasía. Consiguientemente, el texto de Graham es también un metatexto que está lleno de símbolos para las bellas artes y, con el entrelazamiento sistemático de hilos narrativos, encarnará un estricto orden compositivo.

Una posición decisiva en la transición del texto de Poe al de Graham es la invención de una ampliación que se une a la casa de Landor y refleja el crecimiento del texto. Como prisma de cristal maravilloso —aunque exteriormente no encaja con la arquitectura descrita por Poe— posee, no obstante, una importancia parecida: será el símbolo de la versión artística de Graham, que se halla marcada por una vinculación interior de poesía y ciencias naturales. Este tema se extiende como un *leitmotiv* por todo el libro y se manifiesta en la contracubierta mostrando un puente dibujado por Jeff Wall al estilo del siglo XIX. Este puente es parte integrante del paisaje descrito por Poe y representa un símbolo arquitectónico de la unión entre ambos textos. Además, constituye un contrapeso a la portada, de diseño sobrio: ciencia y poesía rodean la obra entera.

EL TÍO GORIOT, 1834 HONORÉ DE BALZAC

La fachada de la pensión da a un pequeño jardincillo de manera que la casa cae en ángulo recto con la rue Neuve-Sainte-Geneviève. A lo largo de esta fachada, entre la casa y el jardincillo, hay un empedrado acanalado de más de un metro de anchura frente al cual discurre un camino enarenado, bordeado de geranios, adelfas y granados plantados en grandes macetas de mayólica blanca y azul [...].

La fachada, de tres pisos de altura y coronada por las buhardillas, es de sillería y está embadurnada con ese color amarillo que da un carácter innoble a casi todas las casas de París [...].

[...] El entresuelo se compone de una primera estancia iluminada por las dos ventanas a la calle y a la que se entra por una puerta ventana. Este salón comunica con el comedor, que está separado de la cocina por la caja de la escalera. [...] Esta primera estancia exhala un olor que no tiene nombre en nuestra lengua y que debería llamarse «olor a pensión». Huele a cerrada, a moho, a rancia; da frío, huele a humedad, impregna los vestidos; sabe a habitación donde se ha comido; hiede a servicio, a despensa, a hospicio [...]. En fin, reina allí la miseria sin poesía; una miseria económica, concentrada, raída.

[...] En la época en que comienza nuestra historia, los internos eran siete. En el primer

piso estaban los dos mejores cuartos de la casa. La señora Vauquer habitaba el menos importante y el otro pertenecía a la señora Couture [...]. Los dos departamentos del segundo estaban ocupados uno por un anciano llamado Poiret y el otro por un hombre de unos cuarenta años de edad [...]. El tercer piso se componía de cuatro habitaciones, dos de las cuales estaban alquiladas. [...] Las otras dos habitaciones estaban destinadas a las aves de paso. [...] Encima de este tercer piso había un desván para tender la ropa y dos desvanes.

[...] La última invención del diorama, que llevaba la ilusión óptica más lejos que en los panoramas, había traído en ciertos talleres de pintura la broma de hablar en rama, especie de muletilla que un pintor joven, habitual de la pensión Vauquer, había introducido.

[...] Rastignac, solo, dio algunos pasos hacia lo alto del cementerio y vio París, tortuosamente acostado a lo largo de las dos orillas del Sena, en el que comenzaban a brillar las luces.

Sus ojos se fijaron casi ávidamente entre las columnas de la plaza Vendôme y la cúpula de los Inválidos, en aquel espacio donde vivía el tortuoso mundo en que había querido penetrar. Lanzó sobre aquella colmena zumbadora una mirada que parecía que chupara ya su miel por anticipado y dijo esta frase magnífica: — ¡A por ti, ahora!.



Maqueta de la Pensión Vauquer. Ángeles Gómez Ortega y Wivine Bruneau. 66 x 48 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Honoré de Balzac, *El tío Goriot*, ed. María Isabel Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 2006; J. Bertaut, *Le Père Goriot de Balzac*, París, Sfelt, 1947; Nicole Mozet, «La description de la maison Vauquer», *L'Année Balzacienne*, 1 (1972), pp. 97-130; Pierre Barbéris, *Le Père Goriot de Balzac. Écriture, structures, significations*, París, Larousse, 1972; Guy Riegert, *Le Père Goriot*, París, Hatier, 1973; Michel Crozet, «Le Père Goriot et Lucien Leuwen: romans parallèles?», *L'Année Balzacienne*, 1986, pp. 191-222; Jeannine Guichardet, *Balzac archéologue de Paris*, París, SEDES, 1986; Rebecca M. Pauly, «Sur le décor de la pension Vauquer: Télémaque échoué aux murs du salon», *L'Année Balzacienne*, 1989, pp. 317-324; Wolfgang Matzat, «L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot*», *L'Année Balzacienne*, 2004, pp. 303-315.

Si Balzac aspiraba con *La Comédie Humaine* a trazar un fresco de la sociedad francesa que pudiese rivalizar con el propio Registro Civil, *Le Père Goriot* supone la disección minuciosa de esa pequeña parte del París de la Restauración representada por las gentes (propietaria, huéspedes y sirvientes) que se agolpan en la pensión de Madame Vauquer, uno de los cientos de lugares y arquitecturas que en el universo balzaciano asumen un papel tan preponderante como los propios personajes humanos, y que ha permitido a J. Guichardet hablar de Balzac como un verdadero «arqueólogo de París».

La pensión es un verdadero microcosmos, claustrofóbico por momentos, en el que conviven y se relacionan de modo tenso representantes tanto de los sectores sociales en decadencia —llamados a ser pronto aplastados por los engranajes de la metrópolis— como de los nuevos grupos que, procedentes de la provincia, se lanzan a la conquista de París. En efecto, sobre el telón de fondo constituido por la historia, de clara raigambre shakespeariana, del personaje epónimo (Goriot) que se despoja de todo en favor de unas hijas ingratas, el verdadero protagonismo se centra en los personajes emergentes, sobre todo Vautrin y Rastignac (a ambos les esperaba un gran futuro en sucesivas novelas de Balzac).

La descripción arquitectónica de la pensión Vauquer es minuciosa y coherente con la obsesión de Balzac por situar a sus personajes en una relación íntima con el espacio que habitan y con las cosas que les rodean. El edificio, de tres pisos de altura y separado de la calle por un «jardincillo», es un remanso de paz en medio de París, pero un remanso tan sólo momentáneo porque en él hierven fuerzas conquistadoras que, al final de la obra, se desbordarán sobre la ciudad. El espacio está claramente jerarquizado en función de las distintas capacidades de renta de los inquilinos, al modo en que ciertos grabados de la década de 1840-50 representaban secciones de bloques de pisos parisinos: en la pensión Vauquer se encuentra, en embrión, ese universo humano forzado a cohabitar bajo un mismo tejado, un tema que pasa cuatro décadas más tarde al Zola de *Pot-Bouille* y que ejerce su lejana influencia sobre el Pérec de *La vie, mode d'emploi*. Desde las estancias, relativamente más acomodadas, que en el primer piso ocupan la propietaria de la casa y Madame Couture y los dos apartamentos del segundo, en uno de los cuales anida Vautrin, la jerarquía social llega a su punto más bajo en las cuatro habitaciones del tercero, en las que se codean la decadencia final de Goriot (que ha recorrido en caída sucesiva, siempre a peor a medida que avanzaba su despojo por sus hijas, todas las etapas) con la ambición conquistadora de Rastignac.

Estos diferentes espacios quedan cualificados no sólo por su superficie, sino especialmente por la decoración, los desgastes de la construcción y el mobiliario, cuyo progresivo desvencijamiento va acompañando el decaer de los personajes. El enfoque de Balzac no es, sin embargo, tan obsesivamente interior como lo será el de Zola en su bloque de *Pot-Bouille*. La pensión Vauquer es, para algunos de sus habitantes, puerto y refugio temporal de actividades que se desarrollan en el espacio urbano. Quizá la más significativa intromisión del exterior en este mundo cerrado sea la del diorama: los pensionados participan del deslumbramiento parisino ante ese nuevo espectáculo visual que modifica incluso su manera de hablar. Las correrías de Vautrin y, sobre todo, los esfuerzos arrivististas de Rastignac marcan los puntos máximos de tensión entre el dentro y el fuera, culminando con el célebre «*À nous deux!*», la última frase de la obra, con la que Rastignac lanza, desde el cementerio del Père-Lachaise, su desafío a la ciudad que domina desde las alturas.



Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, *Oeuvres Illustrées de Balzac*, Paris, 1856, vol. 1.

VIDA DE HENRY BRULARD,
1835-36 (1890)
STENDHAL

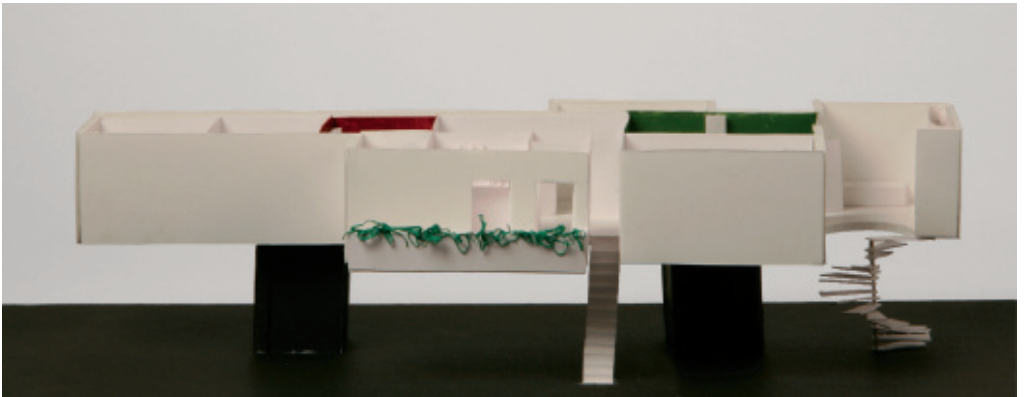
Y así pasé dos años, en un quinto piso de la calle de Angivilliers, con una bella vista sobre la columnata del Louvre, y leyendo a La Bruyère, a Montaigne y a J.-J. Rousseau, cuyo énfasis no tardó en resultarme desagradable. Allí se formó mi carácter.

[...] Su habitación [de su madre] permaneció cerrada diez años después de su muerte. Finalmente, y tras muchas dificultades, mi padre me permitió poner allí un encerado para estudiar matemáticas en 1798. Pero ningún criado tenía acceso a su interior y, de haberlo hecho, se le habría reprendido severamente. Tan sólo yo tenía la llave.

[...] Al escribir mi vida en 1835 hago abundantes descubrimientos. Estos descubrimientos son de dos tipos: en primer lugar, hay como grandes trozos de frescos en una pared que, olvidados desde hace mucho tiempo, aparecen de repente, y, junto a esos trozos bien conservados, hay, como he dicho varias veces, grandes espacios donde sólo se ve el ladrillo de la pared. El yeso sobre el que estaba pintado el fresco se ha desprendido, y éste se ha perdido para siempre.

[...] Pasábamos en la terraza los atardeceres de verano, de siete a nueve y media [...]. Aquella terraza, formada por el espesor de un muro llamado Sarrasin y que tenía quince o dieciocho pies, ofrecía una vista magnífica hacia la montaña de Sassenage, por donde se ponía el sol en invierno; hacia la Peña de Voreppe, donde se ponía en verano, y hacia el noroeste de la Bastille, cuya montaña (transformada ahora por el general Haxo) se elevaba por encima de todas las casas y por encima de la torre Rabot, que fue, según creo, la antigua entrada de la ciudad antes de que perforaran la roca de la Porte de France.

[...] Durante las ausencias de mi padre se me ocurrió ir a trabajar a la rue des Vieux-Jésuites, en el salón de nuestro apartamento, donde nadie había puesto los pies desde hacía cuatro años [...]. Allí, tranquilo en el salón silencioso donde estaba el hermoso mueble bordado por mi madre, empecé a trabajar a gusto [...]. Mi imaginación había estado ocupada previendo el mal que me hacían mis tiranos y maldiciéndolos; en cuanto me vi libre en H, en el salón de mi madre, tuve ya tiempo para interesarme por algunas cosas [...]. Tras cuatro o cinco años de la más profunda y estúpida desdicha, respiré únicamente cuando me vi solo y encerrado con llave en el apartamento de la rue des Vieux-Jésuites.



Maqueta. Ana Arrebola Martínez del Mármol y Carlos Manuel Saavedra Aranda. 35 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Vie d'Henry Brulard de Stendhal, ensayo y dossier a cargo de Philippe Bertier, París, Callimard, 2000; Stendhal, *Vida de Henry Brulard*, trad. Juan Bravo Castillo, Madrid, Alfaguara, 1988; Michel Crouzet, «Écriture et autobiographie dans la *Vie d'Henry Brulard*», en V. del Litto (ed.), *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*, Presses Universitaires de Grenoble, 1976; Consuelo Bergés, *Stendhal y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1983; B. Didier, *Stendhal autobiographe*, París, PUF, 1983; Louis Marin, «Dessins et gravures de la *Vie d'Henry Brulard*», en *Écritures du Romantisme I*, Stendhal, París, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, pp. 107-121; Michel Crouzet, *Stendhal o el señor Yo mismo*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993; S. Sérodes, *Les manuscrits autobiographiques de Stendhal*, Ginebra, Droz, 1993; Philippe Bertier, *Espaces stendhaliens*, París, PUF, 1997; Olivier Lumbroso, «Les dessins dans *La Vie d'Henry Brulard*: approche de la topologie stendhalienne», *Romantisme*, 138 (2007), pp. 119-135.



Stendhal, *Vida de Henry Brulard*, croquis.

La Vie d'Henry Brulard, escrita por Henry Beyle, Stendhal, entre 1835 y 1836 y no publicada hasta 1890, es un texto cuya naturaleza misma y cuyo encaje en la obra stendhaliana ha sido objeto de un amplio debate por parte de la crítica especializada. Se ha discutido, en especial, sobre hasta qué punto se le puede considerar una autobiografía en sentido estricto, lo que ha llevado a numerosos estudios sobre el modo, muy particular, que revisita el tratamiento del elemento autobiográfico en el escritor de Grenoble.

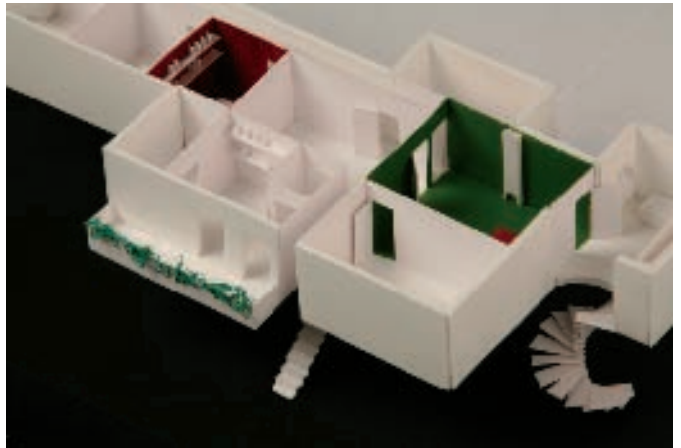
De este debate nos interesa ahora, sobre todo, un aspecto: el papel central que en el relato stendhaliano de la vida de Henry Brulard asumen los espacios en los que se desenvuelve la trayectoria biográfica del personaje. El hombre no puede ser comprendido al margen de sus lugares, parece repetirnos una y otra vez Stendhal, que nos narra una vida indisolublemente ligada a la topografía, a los lugares, las casas, los paisajes, los entornos urbanos... Si las *Confessions* de Rousseau constituyen (junto con las *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand) su gran referente autobiográfico, Stendhal va mucho más lejos que el ginebrino (a quien, sin embargo, no era en absoluto ajeno el problema de la relación entre el hombre y su entorno urbano o natural) en cuanto a la estrechísima ligazón que establece entre vida y lugares, hasta el punto de que la biografía se hace ya inseparable de una topología.

Ello se aprecia especialmente en la abundante presencia de dibujos y croquis arquitectónicos o urbanos que acompañan al texto. Como Olivier Lumbroso y otros investigadores se han encargado de demostrar, tales croquis constituyen la manifestación de una cartografía íntima en la que la expresión gráfica y el discurso escrito mantienen una relación dialéctica. No se trata ya de esos dibujos previos que, como en el bien conocido caso de Émile Zola, sirven de apoyo al narrador para fijar su trama y quedan después relegados a los *dossiers* preparatorios, sino que están pensados para estar presentes en el texto y, es más, a menudo, en la elaboración de la obra, suceden al texto en lugar de precederlo. El texto remite a ellos continuamente, marcando con precisión la posición de los personajes, las distancias, las relaciones espaciales recíprocas, la presencia de los objetos en el espacio, etcétera.

El mismo inicio de la obra marca el absoluto entrelazamiento entre memoria y lugar: el desencadenante de la escritura es una reflexión/sensación experimentada muy precisamente el 16 de octubre de 1832 en Roma, en San Pietro in Montorio. Allí, entre la Roma antigua y la moderna, se abre paso el pensamiento au-

tobiográfico: «Voy a cumplir los cincuenta y ya va siendo hora de conocerme». Y ese conocimiento quedará ya para siempre ligado a la influencia de los lugares sobre la formación del carácter y a la necesidad absoluta de describir y conocer tales lugares con la precisión de un topógrafo.

Y es que lo arquitectónico en el *Henry Brulard* no es un mero marco de referencia sino un componente esencial de una biografía que no se concibe al margen de la compleja relación del personaje con los lugares en los que se desenvuelve su existencia y se forja su personalidad, en sucesivos círculos concéntricos que van desde la habitación (y los objetos que dentro de ella adquieren una significación precisa) hasta la casa, las partes de ella que conectan con el exterior y permiten la ósmosis (puertas, ventanas, umbrales o terrazas), la calle o la plaza, la ciudad, el campo y, en última instancia, el paisaje lejano. Así, por ejemplo, su casa, tras la muerte de su madre, es un espacio con ojos en el que se siente continuamente espiado y que, lejos de constituir un refugio, es territorio hostil lleno de posibles trampas; en cambio, más tarde, el salón abandonado de la rue des Vieux-Jésuites constituirá, en su cerrazón misma, un espacio de libertad y dicha.



Maqueta (detalle). Ana Arrebola Martínez del Mármol y Carlos Manuel Saavedra Aranda. 35 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

TIEMPOS DIFÍCILES, 1854 CHARLES DICKENS

El Palacio de Piedra se ofrecía sobre la faz del panorama como un rasgo característico normal [...]. Era una construcción bien calculada, bien acabada, bien conjuntada, bien equilibrada. Seis ventanas a un lado de la puerta y otras seis al otro lado; un total de doce en el ala derecha y un total de doce en el ala izquierda: veinticuatro ventanas que encontraban su correspondencia en la fachada de la parte posterior. Una cespedera, un jardín y una minúscula avenida, dibujado todo en líneas rectas, igual que si fuese un libro de cuentas botánico. Gas, ventilación, traída de aguas e instalaciones de cloacas, todo de primerísima calidad. Pies y vigas de hierro a prueba de fuego desde el sótano hasta el tejado, ascensores mecánicos para las doncellas y para todos sus cepillos y escobones; en una palabra: todo cuanto podía pedir el más exigente. ¿Todo? Sí, supongo que sí. Había también para los pequeños Gradgrins varias salas que correspondían a otras tantas ramas de la ciencia.

[...] Era una ciudad de ladrillo rojo, es decir, de ladrillo que habría sido rojo si el humo y la ceniza se lo hubiesen consentido; como no era así, la ciudad tenía un extraño color rojinegro,

parecido al que usan los salvajes para embadurnarse la cara. Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas [...]. Pasaban por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente, tenía también grandes bloques de edificios llenos de ventanas, y en cuyo interior resonaba todo el día un continuo traqueteo y temblor y en el que el émbolo de la máquina de vapor subía y bajaba con monotonía lo mismo que la cabeza de un elefante enloquecido de melancolía. Contenía la ciudad varias calles anchas, todas muy parecidas, además de muchas calles estrechas que se parecían entre sí todavía más que las grandes.

[...] En Coketown no se veía por ninguna parte cosa que no fuese rigurosamente productiva [...]. Había una solitaria excepción: la iglesia nueva. Era un edificio estucado con un campanario cuadrado sobre la puerta de entrada, rematado por cuatro pináculos que parecían patas de palo muy trabajadas. Todos los rótulos públicos de la ciudad estaban pintados, uniformemente, en severos caracteres blancos y negros. La prisión se parecía al hospital; el hospital pudiera tomarse por prisión; la Casa consistorial podría ser lo mismo prisión que hospital, o las dos cosas a un tiempo, o cualquier otra cosa, porque no había en su fachada rasgo alguno que se opusiese a ello. Realismo práctico, realismo práctico, realismo práctico...



Maqueta de Coketown. Dolores García Medina y Víctor Ibáñez Gómez. 71 x 32 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Charles Dickens, *Hard Times*, Londres, 1854; edición española *Tiempos difíciles*, trad. Fernando Galván, Madrid, Cátedra, 2000; Alexander Welsh, *The City of Dickens*, Oxford University Press, 1971; Dominic Hyland, *Notes on Hard Times*, Harlow, Longman, 1983; Catherina Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form, 1832-1867*, Chicago-Londres, University of Chicago Press, 1985; Peter Ackroyd, *Dickens*, Londres, Sinclair-Stevenson, 1990; Dinny Thorold, *Introduction to Hard Times*, Wordsworth, Printing Press, 1995; J. Wolfreys, *Writing London: the Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, Nueva York, St. Martin's Press, 1998; Juan Calatrava, *Casas de papel*, en prensa, Madrid, Abada editores.

Publicada por entregas en 1854 en su publicación semanal *Houseworld Words*, *Hard Times* es una novela de gran complejidad ideológica que ha suscitado a menudo la perplejidad de quienes buscaban en ella una mera denuncia de las condiciones de la clase obrera en la Inglaterra de mediados del siglo XIX, es decir, el estereotipo reductivo de «lo dickensiano».

En efecto, sobre el telón de fondo de Coketown, una ciudad imaginaria representativa de las nuevas urbes industriales británicas, las relaciones entre clase obrera y empresarios están lejos de ser simples y unidireccionales, ya que cada uno de estos grupos aparece atravesado a su vez por conflictos y tensiones específicas que componen, finalmente, un complejo puzzle en el que los enfrentamientos sociales se ven profundamente matizados por las peripecias personales.

Así, *Hard Times* tiene, ciertamente, estrechas relaciones con obras como *North and South* de Elizabeth Gaskell, publicada sólo un año después, en 1855; *Sybil, or the Two Nations* de Disraeli; o incluso *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, obra-denuncia por excelencia, de Friedrich Engels, publicadas ambas en 1845. Pero, por otro lado, se inserta con características propias en la trayectoria dickensiana, en la que es mucho más directamente relacionable con la complejidad de los personajes de *Bleak House* (1852-53) o *Great Expectations* (1860-61) que con *Oliver Twist* (1838), de temática aparentemente más próxima pero escrita casi veinte años antes.

Coketown, cuyo nombre es más que significativo y evoca la suciedad y el hollín presentes en todas las descripciones literarias del paisaje urbano británico decimonónico, es una ciudad industrial en la que se produce la más descarnada explotación. La fábrica es el escenario de un trabajo embrutecedor y las viviendas de la clase obrera prolongan la explotación y la miseria. Dickens conocía a la perfección estas condiciones de vida, y además se documentó específicamente para esta novela visitando la ciudad de Preston, en la que, durante el periodo de escritura de *Hard Times*, se vivió una durísima huelga de los trabajadores textiles.

Sin embargo, no son las fábricas, aunque omnipresentes, los lugares arquitectónicos de mayor protagonismo en la novela. Está, por un lado, la propia ciudad. Coketown, más que la ciudad de la explotación, es descrita como la ciudad de los detritus, de la fealdad y de la monotonía. En su paisaje visual, las chimeneas ocupan (como en la célebre estampa de los *Contrasts* de Pugin) el lugar que en otro tiempo tuvieron los campanarios de las iglesias, y los cursos de agua naturales son ahora canales negros portadores de todo tipo de desechos. Dickens presta atención también



Maqueta de Coketown (detalle). Dolores García Medina y Víctor Ibáñez Gómez. 71 x 32 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

al peculiar paisaje sonoro de la ciudad industrial, marcado por el retumbar incesante de unas máquinas de vapor equiparadas —en una metáfora muy habitual en la literatura «maquinista»— a animales salvajes.

Pero en Coketown reina, sobre todo, la monotonía producida por la igualdad absoluta, fruto a su vez de un utilitarismo que adquiere tintes de verdadera caricatura. Todo en Coketown se parece a todo; nada tiene rasgos individuales; todo, desde las calles a los edificios públicos, es uniforme porque responde a la exigencia exclusiva de la productividad y la utilidad, al «realismo práctico». Esta uniformidad se extiende al propio color de la ciudad (sin duda Dickens no era ajeno a los amplios debates de mediados del XIX sobre el color en la arquitectura), cuya monotonía es el resultado tanto del material elegido (ladrillo rojo) como de la pátina con que la polución industrial lo ha ensuciado de manera uniforme: Coketown es monótona hasta en la suciedad, y en la descripción de Dickens resulta evidente el trasfondo de sus duras críticas contra el utilitarismo y sus excesos (no resulta en absoluto anecdótico que la obra esté dedicada a Thomas Carlyle).

El espacio arquitectónico que traduce de la manera más fiel este utilitarismo es el llamado Palacio de Piedra, residencia de Mr. Gradgrind y sede de sus particulares experimentos pedagógicos destinados a extirpar de la infancia todo rastro de fantasía o imaginación y a entronizar el predominio absoluto de la razón calculadora. El Palacio de Piedra es tajante, frío, simétrico y rotundo, expresión perfecta de lo utilitario y carente de cualquier elemento superfluo. Está dotado de las más modernas comodidades en instalaciones de gas, agua y alcantarillado y su estructura es de hierro a prueba de fuego, lo que le convierte en un verdadero monumento al progreso tecnológico en el ámbito doméstico. Podemos sospechar que su distribución interior es tan fría y simétrica como traduce su exterior, y se limita a albergar de la manera más útil y menos imaginativa las diferentes funciones del habitar de una familia acomodada victoriana. Pero Dickens se detiene explícitamente en las salas correspondientes a diversas ramas de la ciencia y en las que los niños de la familia son sometidos a esta particular pedagogía utilitarista.

Finalmente, no es tanto la lucha de clases lo que pone en crisis la pretendida asepsia de la ciudad industrial cuanto actuaciones individuales de miembros de la clase obrera (Blackpool), de la élite dominante (Boulderby) o, lo que es más significativo, de una influencia exterior, la del circo ambulante, que representa para Dickens la venganza de esa fantasía que, como podría haber dicho Marx, vuelve a entrar por la ventana si se la arroja por la puerta.

LOS 500 MILLONES DE LA BEGUM, 1879 JULIO VERNE

La ciudad, envuelta entre espesas matas de adelfas y de tamarindos, se prolongaba graciosa al pie del Monte de las Cascadas y presentaba sus muelles de mármol a las olas cortas del Pacífico, que los acariciaban sin ruido. Las calles, regadas con cuidado y refrescadas por la brisa, ofrecían a la vista el espectáculo más risueño y animado. Los árboles, que les daban sombra, se mecían suavemente a impulsos del aire; los prados de los jardines ostentaban su verdor luciente; las flores de los parterres, abriendo sus corolas, exhalaban a la vez sus perfumes; las casas parecían sonreírse, blancas y coquetas, en medio de aquella escena; el aire era tibio; el cielo, azul como el mar, se reflejaba al final de las largas alamedas.

[...] En aquella llanura desnuda y pedregosa se levantaron en cinco años dieciocho aldeas de obreros, formadas con pequeñas casas de madera uniformes y grises, prefabricadas en

Chicago, y que contienen una numerosa población de infatigables trabajadores.

En el centro de estas aldeas, al pie mismo de los Coal-Butts, cerros de carbón mineral inagotables, se levanta una masa oscura, colosal, extraña, una aglomeración de edificios regulares perforados por ventanas simétricas, cubiertos de tejados rojos, coronados de un bosque de chimeneas cilíndricas, que vomitan por sus mil bocas torrentes continuos de vapores fuliginosos. Estos vapores velan el cielo como con una cortina negra, por la cual pasan de cuando en cuando rápidos relámpagos rojos. El viento trae al oído un gruñido lejano, semejante al de un trueno o al de una mar gruesa, pero más regular y de notas más graves.

Esta masa es Stahlstadt, la ciudad de acero, la ciudad alemana, la propiedad personal de Herr Schultze, el ex profesor de química de Jena, que por los millones de la Begum se ha convertido en el mayor fabricante de objetos de hierro y especialmente en el mayor fundidor de cañones de ambos mundos.

Dietrich Neumann

Una de las novelas menos famosas de Julio Verne contiene sus visiones arquitectónicas más detalladas. *Les cinq-cent millions de la Begum* fue publicada en enero de 1879 por entregas en la revista *Magasin* por el editor de Verne, Pierre-Jules Hetzel, y apareció como libro en septiembre del mismo año. En ella se habla claramente de la historia y de su tópico, en parte algo exagerado, del conflicto franco-alemán de 1870-1871, que acababa de tener lugar. Un médico francés y un industrial alemán han de repartirse una gran herencia. Ambos invertirán el dinero en la construcción de una ciudad ideal en el Estado americano de Oregón. El profesor Schultze (seguramente una alusión a Alfred Krupp) erigirá una horripilante fábrica de armas ultratecnificada de nombre «Stahlstadt» (*Ciudad de acero*), cuyas chimeneas pronto descollarán por encima del paisaje. El doctor Octave Sarrasin, por el contrario, creará una espléndida ciudad para cien mil habitantes, orientada a las necesidades de los seres humanos, a la que llamará «France-Ville».

Lo que hace tan seductora la utopía arquitectónica de Julio Verne es el detalle con el que se describirá la arquitectura. El au-

BIBLIOGRAFÍA

- Julio Verne, *Los 500 millones de la Begum*, Barcelona, RBA, 2004; Herbert R. Lottmann, *Jules Verne - An Exploratory Biography*, Nueva York, 1996, pp. 21 y s.; Jean Jules Verne, *Jules Verne: A Biography*, Nueva York, 1976, pp. 149 y s.

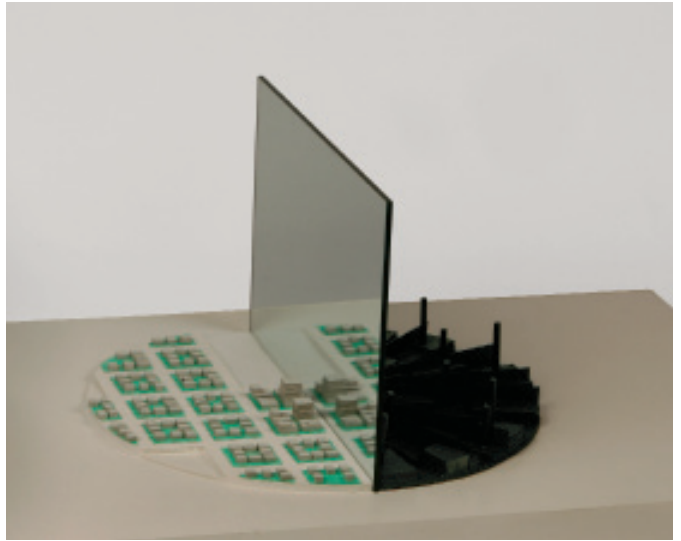
tor era del todo consciente de los esfuerzos contemporáneos por conseguir una arquitectura higiénica y resistente al fuego. En la novela, desde Europa viajará un comité de expertos y dictará normas arquitectónicas precisas para la construcción de France-Ville. Siguiendo el ejemplo de otras localidades de reciente fundación en América, la ciudad se construirá sobre una retícula cuadrada regular, con bulevares adoquinados y calles laterales así como con numerosos parques públicos. La mayor preocupación del ayuntamiento reside en la higiene; toda la ropa ha de lavarse de forma centralizada; los enfermos han de ser atendidos en casa en lugar de en hospitales. Para evitar la uniformidad (que aún se hallaba fresca en la memoria desde los trabajos de Haussman en los bulevares de París) se les concederá a los arquitectos libertad creativa en tanto en cuanto se atengan a diez reglas básicas: 1. Cada familia tiene su propia casa que se encuentra aislada en un terreno en medio de su jardín. 2. Ninguna casa podrá tener una altura superior a los dos pisos, con lo que la luz y el aire estarán a disposición de todas por igual. 3. Cada casa habrá de estar a diez pies de distancia de la calle y tener antejardín. 4. Las paredes habrán de construirse con ladrillos huecos de forma que el aire pueda circular por el interior de la pared.



Léon Benett, «La ciudad de acero», en Jules Verne, *Les cinq-cent millions de la Begum*, París, 1879, p. 88.



Léon Benett, «France-Ville», en Jules Verne, *Les cinq-cent millions de la Begum*, París, 1879, p. 212.



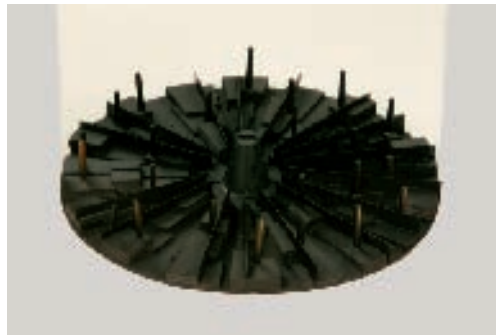
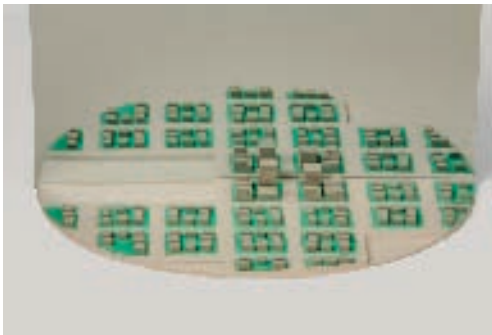
Maquetas de las ciudades ideales de Franceville y Stahlstadt. Eva Etzenberger, Edouard Guyard, Ewa Kierklo y David Schwarzkopf. 60 x 35,5 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

5. Los tejados deberán ser planos, cubiertos con asfalto y rodeados por una barandilla para que puedan ser usados sin peligro. 6. La planta baja habrá de quedar libre y abierta para garantizar el paso del aire. 7. Una escalera y un ascensor habrán de abastecer la cocina y los espacios de habitación de arriba. 8. En los espacios, que podrán decorarse según el gusto personal, no habrá ni alfombras ni tapices para impedir que aparezcan bacterias. En lugar de éstos, se pondrán en los distintos espacios pisos de madera de alta calidad y cerámica vidriada de ricas coloraciones. Todo habrá de ser lavable. 9. El dormitorio tendrá que ser la habitación más grande y más ventilada y tan sólo contendrá cuatro sillas y un sencillo armazón metálico para la cama. 10. El humo que se produzca para calentar la habitación deberá ser absorbido y depurado de sus componentes nocivos. Además, se les sugerirá a los habitantes que hagan ejercicios corporales a diario.

La lúgubre Stahlstadt del señor Schultze se desarrollará, con el discurrir de la historia, como una amenaza para France-Ville, que no obstante sabrá defenderse y, finalmente, ambas ciudades vivirán en feliz vecindad como ciudad de habitación y centro de producción.

No queda otro remedio que asombrarse de la sorprendente modernidad de esta visión arquitectónica de 1879. Las ideas de una ciudad-jardín o de una moderna ciudad industrial, tal como habrían de formularlas Ebenezer Howard en 1898 y Tony

Garnier en 1918, se hallaban aún en un futuro bastante lejano. También el *best-seller* de Edward Bellamy, *Looking Backward*, que había descrito el Boston del año 2000 como una ciudad-jardín socialista, apareció en 1888, diez años después de la novela de Verne. El éxito inmediato de *Los 500 millones de la Begum* fue considerable y su influencia en la siguiente generación de novelistas y de planificadores urbanos no puede de ningún modo dejarse de lado. Uno cree casi sentir el eco de las diez reglas de Verne para las casas de France-Ville cuando lee el «Manual of the Dwelling» de Le Corbusier, un capítulo de su publicación más importante: *Vers une architecture*, de 1923, donde postula casas sobre soportes con azoteas planas. Allí se dice, entre otras cosas: «Pedid paredes desnudas en el dormitorio, en la sala de estar y en el comedor. [...] Cuando sea posible, colocad la cocina hacia arriba para evitar los olores. [...] Comprad sólo muebles prácticos y dejaos de adornos. [...] Enseñadles a vuestros hijos que una casa sólo es habitable si está llena de luz y de aire y cuando las paredes y los suelos están libres. [...] Para mantener los pisos en orden, evitad los muebles y las alfombras». La visión arquitectónica de Verne miraba tan lejos y era tan convincente que su efecto siguió percibiéndose hasta bien entrados en el siglo xx.



Maquetas de las ciudades ideales de France-Ville y Stahlstadt (detalles). Eva Etzenberger, Edouard Guyard, Ewa Kierklo y David Schwarzkopf. 60 x 35,5 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

A CONTRAPELO, 1884 JORIS-KARL HUYSMANS

Más de dos meses transcurrieron antes de que Des Esseintes pudiera sumergirse en el silencioso reposo de su casa de Fontenay.

[...] Cuando la casa de Fontenay estuvo lista y ordenada, según sus deseos y sus planes, por un arquitecto; cuando ya no quedó por determinar más que el amueblamiento y la decoración, pasó revista de nuevo, detenidamente, a la serie de los colores y de los matices.

[...] Descartados estos colores, solamente quedaban tres: rojo, naranja, amarillo.

[...] Aunque hubiera sacrificado todo el primer y único piso de su casa, que no habitaba personalmente, la planta baja por sí sola precisaba de numerosas series de marcos para revestir los muros.

Esta planta baja estaba distribuida de la siguiente manera:

Un gabinete de toilette, que comunicaba con el dormitorio, ocupaba uno de los ángulos de la construcción; del dormitorio se pasaba a la biblioteca, y de la biblioteca al comedor, que formaba el otro ángulo.

Estas estancias, que componían una de las caras de la vivienda, se extendían en línea recta, perforadas por ventanas que se abrían al valle de Aunay.

La otra cara de la vivienda estaba constituida por cuatro habitaciones exactamente semejantes a las primeras en cuanto a su disposición. Así, la cocina hacía un codo y correspondía al comedor; un gran vestíbulo, que servía de entrada a la vivienda, a la biblioteca; una especie de tocador, al dormitorio; y los excusados, que trazaban un ángulo, al gabinete de toilette.

[...] En cuanto a la escalera, estaba pegada a uno de los lados de la casa, por fuera; los pasos de los criados al recorrerla llegaban así más atenuados, más sordos, a Des Esseintes.

Juliette Israel

Tres años antes de *À Rebours*, el breviario de la decadencia de Joris-Karl Huysmans, Edmond de Goncourt publicó, en 1881, *La maison d'un artiste*. En ambas novelas se describirá la disposición interior de la casa de un esteta cuyas colecciones y espacios se organizan a partir de su gusto personal. La mínima acción que tiene lugar en *A contrapelo* gira tan sólo alrededor del coleccionista de arte Des Esseintes, que se retira al mundo artificial de su casa de campo para huir de una realidad a la que odia. Al igual que el protagonista de Goncourt, Des Esseintes evitará a la sociedad; a su vez, coleccionará preferentemente obras de arte que son despreciadas. Huysmans, no obstante, a diferencia de Goncourt, hace que surja una colección ficticia así como unos espacios de exposición imaginarios. En contraposición al *Musée imaginaire* de André Malraux (1947), que existe sin paredes, tal colección habrá de comprenderse arquitectónicamente. El «museo imaginario» de Huysmans es, en el sentido propio de la palabra, el portador de los cuadros, como lugar de presentación de las obras de arte. El *intérieur* ha de entenderse en sus dos significados: como lugar interior y como lugar subjetivo. A

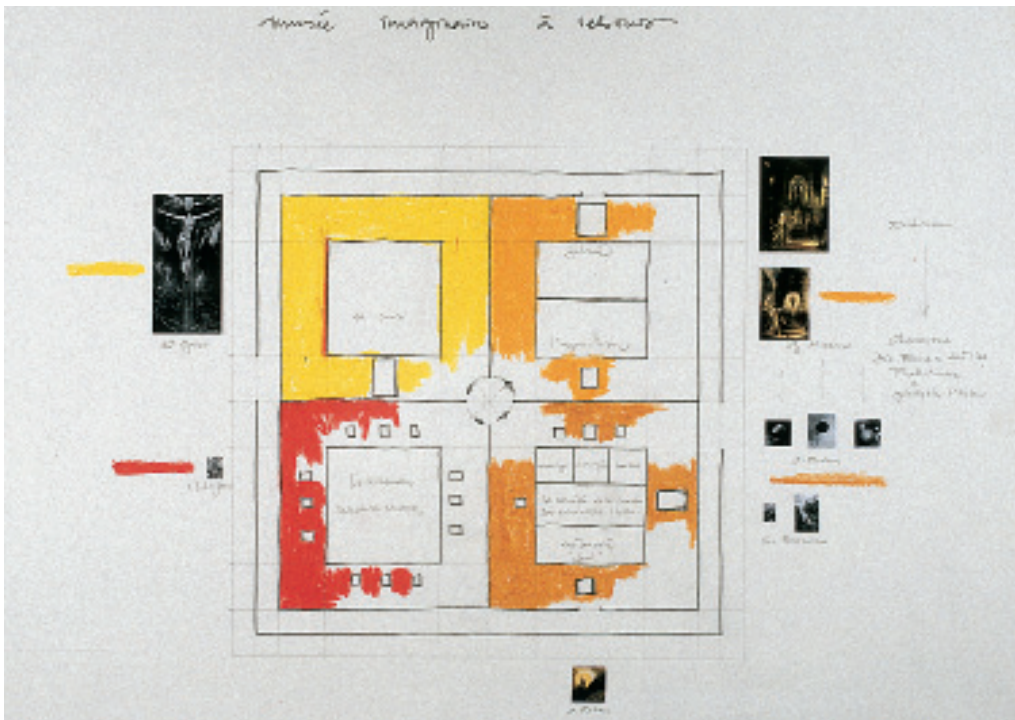
BIBLIOGRAFÍA

Joris-Karl Huysmans, *A contrapelo*, trad. J. Herrero, Madrid, Cátedra, 1984; Hans-Jürgen Greif, *Huysmans «À Rebours» und die Dekadenz*, Bonn, 1971; Charles Maingon, *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, París, 1977; Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, París, 1996; André Guyaux (ed.), *Huysmans. Une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar, 1984*, Ginebra, 1987.

través de la dialéctica de las obras de arte reales con su entorno ficticio, se descubrirán cuadros que surgen de esta interacción real-ficticia. El «aura» (Walter Benjamin) de las obras de arte no se pierde sino que será desplazado a los espacios a través de analogías estructurales. La forma propia de la obra se convertirá en atmósfera propia del espacio. La arquitectura virtual en *À Rebours* es, por ello, una intersección entre la realidad y la visión onírica, entre entorno físico y mundos imaginarios.

Mientras que se desconoce la forma exterior de la casa, en el capítulo quinto se encuentra una breve explicación de la disposición espacial. Cuatro espacios en el piso bajo de la casa de campo en Fontenay-aus-Roses se dedican al pequeño museo: la biblioteca (en naranja), en la que cuelgan dos pinturas de Gustave Moreau; el tocador (tapizado en un rojo intenso), para los grabados de Jan Luykens; el vestíbulo (de color madera), con dos litografías de Rodolphe Bresdin y tres dibujos a carboncillo y un pastel de Odilon Redon; y el dormitorio (cubierto con seda de azafrán), con unos monumentales bocetos en óleo de El Greco.

El proyecto de la instalación espacial «*Musée imaginaire à rebours*», elaborado en 2004 como proyecto de fin de carrera de escenografía en la *Hochschule für Gestaltung* de Karlsruhe, lle-



Instalación espacial «*Musée imaginaire à rebours*». Boceto. Juliette Israël, 2004.



Instalación espacial «Musée imaginaire à rebours». Maqueta. Juliette Israël, 2004.

vó a cabo una separación completa de los espacios respecto del mundo real mediante las premisas de una «inmersión» en un espacio no sólo artístico (*künstlerisch*) sino sobre todo artificial (*künstlich*). El oscuro museo nocturno ha de invitar a la entrada en la ficción. Los colores y la luz artificial de las lámparas contribuyen decisivamente al efecto de *intérieur*. Las obras de arte se ponen en las paredes metafóricamente; asumen la función de la ventana que de otro modo estaría cerrada en una forma «paradójica»: serán percibidas, en el sentido de Stéphane Mallarmé (*Les Fenêtres*, 1866), como aberturas con (vista interior o) vista al interior. El punto de vista de los espacios, por ello, se vuelve del revés. Las paredes empapeladas interiores se vuelven hacia afuera, el espacio que puede pisarse se da ya sólo en forma de pasillo. Surgen espacialidades transitables, laberínticas, así como «espacios visuales» intransitables, cerrados, a cuyo interior de escenografías e instalaciones se puede mirar a través de la «ventana-imagen». Mediante las aberturas en el tamaño original de la obra de arte correspondiente se dan diferentes experiencias del espacio de la imagen adecuadas a cada obra.

LA ISLA DE HÉLICE, 1895 JULIO VERNE

[...] Una isla artificial que ofrecería a los nababs de los Estados Unidos las diversas ventajas que no tienen en las demás regiones sedentarias del globo terrestre [...]. Cuatro años se emplearon en la construcción de la isla, de la que conviene indicar las principales dimensiones, la forma interior de las casas y los procedimientos de locomoción que le permiten utilizar la más hermosa parte del océano Pacífico. [...] Estas ciudades flotantes existen en China sobre el río Yang-tse-Kiang; en Brasil, sobre el río Amazonas; en Europa, sobre el Danubio. Pero no son más que construcciones efímeras, algunas casas construidas en la superficie de largas armadias. La isla de que hablamos es otra cosa: debía durar lo que pueden durar las obras producidas por la mano del hombre.

Por otra parte, ¿quién sabe si algún día la Tierra no será pequeña para sus habitantes,

cuyo número debe llegar a unos seis mil millones en 2072 [...]?

Standard Island es una isla de acero y la resistencia de su casco ha sido calculada para lo enorme del peso que tiene que soportar. Está compuesta de doscientos sesenta mil arcones, cada uno de dieciséis metros sesenta de alto por diez de ancho y de largo. Su superficie horizontal representa, pues, un cuadrado de diez metros de lado, o sea cien metros de superficie. Todos estos arcones, sujetos con pernos unos a otros, dan a la isla unos veintisiete millones de metros cuadrados, o veintisiete kilómetros superficiales. En la forma oval que los constructores le han dado, mide siete kilómetros de ancho y cinco de largo, y su perímetro es de dieciocho kilómetros en números redondos. La parte sumergida de este casco es de treinta pies, la parte emergente de veinte. Resulta que su volumen se cifra en cuatrocientos treinta y dos millones de metros cúbicos y las tres quintas partes de su volumen en doscientos cincuenta y nueve millones de metros cúbicos.



Léon Benett, «La construcción de la isla», en Jules Verne, *Die Propeller-Insel*, Viena, 1897, lámina 9 (fragmento).



Léon Benett, «Salón de fumadores en el casino de la isla», en Jules Verne, *Die Propeller-Insel*, Viena, 1897, lámina 12.

Stephan Höppner

BIBLIOGRAFÍA

Julio Verne, *La isla de hélice*, trad. F. Sáez de Jubera, Barcelona, Orbis, 2003; *Die Propellerinsel*, elab. Günter Jürgensmeier, sin lugar, 2006, Biblioteca de referencia de la Gesellschaft der Arno-Schmidt-Leser, www.gasl.org/refbib/Verne_Propellerinsel.pdf; Philippe de la Cotadière y Jean-Paul Dekiss (ed.), *Jules Verne: De la science à l'imaginaire*, París, 2004; Volker Dehs, *Jules Verne: Eine kritische Biographie*, Düsseldorf/Zürich, 2005; Jean-Pierre Picot, «Utopie de la mort et mort de l'utopie chez Jules Verne», en *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*, 61 (1988), pp. 95-105.



Leon Benett, «La isla se desmorona», en Jules Verne, *Die Propeller-Insel*, Viena, 1897, lámina 49.

Un cuarteto de cuerdas famoso será secuestrado de camino a San Diego y se le volverá a encontrar en Standard Island, una isla gigantesca que flota en el Pacífico, donde los músicos viven toda clase de aventuras. La mayor aventura en *L'île à hélice* de Julio Verne es la vivencia misma de la isla artificial. En largos listados cuajados de detalles técnicos, Verne dibujará un mundo de lujo en el que riqueza desorbitada y progreso tecnológico determinarán la vida. La espléndida edificación de la isla imita en forma idealizada a la arquitectura de la gran ciudad del siglo XIX, con su sistema de ejes y de bloques. Milliard City, en la que habitan los más ricos de los ricos de América, se halla dispuesta en la típica estructura de tabla de ajedrez de las ciudades americanas. El principio democrático que en los Estados Unidos se vincula tradicionalmente con esta forma de planta urbana, podrá aplicarse a la Isla de Hélice sólo en tanto en cuanto todos los habitantes, con la excepción del personal de servicio, son igual de ricos. El ideal de una sociedad igualitaria se lleva al absurdo. Verne romperá de este modo la imagen de los Estados Unidos como tierra del sistema político más moderno.

Villas suntuosas jalonan las anchas calles iluminadas mediante luz eléctrica. En los dos extremos del eje de tráfico más denso, la First Avenue, de tres kilómetros de largo, se alzan los edificios más importantes, el ayuntamiento y el observatorio de 150 metros de altura. En el casino puede aspirarse humo de tabaco libre de nicotina gracias al sistema de conductos subterráneos. Alrededor de la muralla, de 18 kilómetros de longitud, se extiende un cinturón verde exuberante y campos de cultivo. En definitiva, tal y como es habitual en la utopía literaria desde Tomás Moro, la arquitectura en Verne crea relaciones con las que la mayoría de los lectores contemporáneos sólo pueden soñar. Por mucho que Milliard City se oriente a la arquitectura real de la época, la ciudad se desvía de ella en dos puntos centrales. El material de construcción más importante es el aluminio —puesto que es más ligero que el hierro—, y los «rascacielos», el último grito de aquel entonces, son proscritos expresamente por antiestéticos.

Julio Verne poseía un fino olfato para las novedades técnicas de su época, cuyo desarrollo anticipó de un modo asombrosamente preciso en muchos de sus esbozos, como el submarino Nautilus en *20.000 leguas de viaje submarino* (1870) y el cohete como medio de transporte en *Un viaje a la luna* (1870). Con todo, el progreso técnico, que casi alcanza medidas monstruosas, no sólo llevará a una vida en común mejor: Standard Island se divide *de facto* en dos Estados enfrentados —también en lo topográfico— el Estado Norte protestante y el Estado Sur católico. Las dos

familias destacadas, los Coverley y los Tankerdon, luchan por la hegemonía hasta que dirigen sus mitades en direcciones opuestas y la isla se rompe. Sólo la catástrofe hará posible una conciliación. Con este final tan escéptico, la novela tardía de Verne reunirá en sí los elementos de la utopía y las sátiras visionarias à la Swift y Voltaire, poniendo en entredicho el optimismo técnico de su tiempo. Arno Schmidt enlazará con este escepticismo sesenta años más tarde con su *Celehrtenrepublik* [*La república de los sabios*], que es su homenaje a la isla flotante de Verne, pero en lugar de hacer que aparezcan enfrentados los multimillonarios, lo harán los antagonistas de la Guerra Fría.

No es casualidad que tanto los constructores como los habitantes de Standard Island sean americanos. En torno a 1900, en la literatura europea resultaba del todo habitual representar a los Estados Unidos como el país del progreso técnico absoluto, cuyos habitantes no obstante tienen predilección por los bienes tradicionales de la cultura (a los que pertenece también la música del «Cuarteto Concertante») pero no pueden producirlos por sí mismos. Frente a esto, a Verne le maravilla muy sinceramente el país, al que él mismo ha viajado, en otros aspectos; por ejemplo, en el ámbito de las invenciones técnicas de su contemporáneo Thomas Edison y de la ingeniería. En *La isla de hélice*, la «tierra del futuro» es, desde luego, también un poder imperialista activo: los Estados Unidos de Verne alcanzan desde Canadá hasta el Canal de Panamá (en aquel entonces tan sólo un proyecto), cuya construcción será comparable de forma indirecta con el gran proyecto técnico de Standard Island.



La isla de hélice. Maqueta. Stefan Ballmeier, 2006.

EFFI BRIEST, 1895
THEODOR FONTANE

Del lado del parque y del jardín [de la casa señorial de Hohen-Cremmen], el ala rectangular del edificio arrojaba una amplia sombra sobre un pasadizo de blancas y verdes baldosas [...]. La fachada, el ala lateral y el muro del atrio formaban un conjunto a modo de herradura que contorneaba un pequeño jardín [...].

La inspección [de la casa de Kessin] había empezado por la cocina, cuyo fogón era de construcción moderna; por el techo corría un cordón conductor de la corriente eléctrica que seguía hasta el cuarto de las criadas [...]. La escalera era empinada, ruinosa, oscura. El pasillo en

que desembocaba ofrecía, por el contrario, un aspecto casi alegre debido a la mucha luz que recibía y al excelente panorama que desde allí se divisaba.

Berlín ofrece la ventaja de no tener casas con fantasmas. ¿De dónde podrían salir?

Al asomarse a la amplia balconada de mampostería, contempló ante ella, al otro lado del puente tendido sobre el canal, el gran parque denominado Tiergarten [...]. Ahora, con la ayuda de Dios, a emprender una vida nueva.

Lo mejor será que sigas viviendo en Berlín (en una gran ciudad es donde más llevaderas se hacen estas tribulaciones). Allí serás una de tantas que tienen su derecho a la vida, su puesto al sol y al aire libre.

Juan Calatrava

Effi Briest es la más conocida de las numerosas obras en las que Theodor Fontane noveló uno de los problemas básicos de la sociedad prusiana y alemana de su tiempo: la difícil relación entre el mundo tradicional —patriarcal y marcado por el lento fluir de la vida— y la aceleración y los nuevos ritmos introducidos por el advenimiento de la sociedad industrial y el universo de la metrópolis. Los avatares de la protagonista, Effi Briest, nos presentan sucesivamente el mundo de las viejas élites rurales, la pequeña ciudad de provincias y la gran metrópolis por excelencia, el Berlín guillermino. La casa natal de Effi en Hohen-Cremmen, la ciudad de Kessin —en Pomerania, adonde se traslada tras su matrimonio con el burócrata Instetten— y Berlín son los tres polos topográficos de la historia.

La casa señorial de Hohen-Cremmen representa la cristalización nostálgica del mundo sencillo de una sociedad agraria y paternalista en trance de desaparición. Es una villa cómoda, pero no lujosa, en la que Effi crece en medio del contacto con la naturaleza y de una sociabilidad ingenua de claros tintes rousseaunianos en la que el jardín hace las veces de verdadero espacio doméstico, al tiempo que el interior de la casa se abre hacia fuera a través de «una amplia sala a modo de jardín de invierno». En ella se abre y se cierra, «de la cuna a la tumba», el ciclo de la vida de Effi Briest.

La segunda casa es la que alberga a Effi, tras su matrimonio sin amor con el burócrata Instetten, en la gris y pequeña ciudad de Kessin, cercana a Rostock, en esa Pomerania en la que

BIBLIOGRAFÍA

Theodor Fontane, *Effi Briest*, Berlín, Deutsche Rundschau, 1894-95; *Effi Briest*, ed. F. de Ocampo, Barcelona, Bruguera, 1982; catálogo de la exposición *Fontane und die bildende Kunst*, Berlín, Henschen Verlag, 1998; G. A. Craig, *Theodor Fontane. Literature and History in the Bismarck Reich*, Nueva York - Oxford, Oxford University Press, 1999; M. Thuret (ed.), *Theodor Fontane. Un promeneur dans le siècle*, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 1999; Juan Calatrava, «Ciudad y literatura: *La Regenta* y *Effi Briest*» (en prensa).

había transcurrido la infancia del propio Fontane. En esa ciudad dominada por la mediocridad, la residencia de la pareja es «un edificio sencillo, algo anticuado, construido en el estilo del país», en el que no se rechazan la decoración moderna y el confort domésticos pero que resulta, pese a todo, opresiva. En este ambiente asfixiante, el adulterio de Effi, en torno al que girará toda la trama posterior, ocurre casi como consecuencia lógica del aburrimiento más que de la pasión.

Berlín, la gran metrópolis del anonimato, será, por último, el escenario del cruel destino final de la adúltera. Berlín, esa ciudad nueva en la que ya no hay lugar para los terrores irracionales que agobiaban a Effi en Kessin, aparece marcada por el movimiento incesante, plasmado en la omnipresencia de los tranvías y de la multitud. La nueva vivienda del matrimonio Instetten está situada en la Keithstrasse, junto al zoo, en «un edificio nuevo, algo húmedo y todavía inacabado», representativo del crecimiento frenético del Berlín guillermino. La instalación en esta casa sin historia, casi aún por nacer, hace que Berlín equivalga para Effi a un verdadero renacimiento, pero el pasado reaparece para revelar la fragilidad de esa nueva vida. Tras el descubrimiento de su adulterio y el posterior duelo, Effi, repudiada por su marido y por sus padres y privada de su hija, seguirá viviendo en Berlín como uno más de los miles de seres anónimos que la metrópolis se traga. Finalmente, después de recibir el perdón paterno, terminará por regresar a la vieja casa de Hohen-Cremmen para morir allí, cerrándose así el ciclo marcado por los tres lugares básicos de la Alemania fin de siglo: los restos del viejo mundo rural, la *kleine Stadt* y la *Gross Stadt*.

Conviene reseñar, por último, que *Effi Briest* fue objeto de diversas adaptaciones cinematográficas, entre ellas la dirigida por R.W. Fassbinder en 1974.



Maqueta de las tres casas de Effi. Sara Bleda Galiano, Juliana Errazu, José Juan Gea Giménez, Miguel López Tapia y Alejandro Rodrigo Ruiz. 105 x 85 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

DRÁCULA, 1897 BRAM STOKER

Al marcharse él, me metí en mi habitación. Un momento después, como no oía ningún ruido, salí y subí la escalera de piedra hasta la ventana desde donde puedo asomarme hacia el mediodía. El paisaje, aunque inaccesible para mí, produce cierta sensación de libertad, comparado con la angosta lobreguez del patio. Al contemplarlo, me di cuenta de que estaba efectivamente en una prisión, y sentí la necesidad de un soplo de aire fresco, aunque viniese de la noche. Me está empezando a afectar esta existencia nocturna. Me está destrozando los nervios. Me asusto de mi propia sombra y me asaltan toda clase de horribles figuraciones. ¡Bien sabe Dios que hay fundamento para cualquier clase de temor en este lugar de maldición! Me asomé a este escenario sublime, bañado por el resplandor suave de la luna que lo iluminaba como si fuese de día. Bajo esta claridad, los

montes lejanos parecían derretirse, así como las sombras de los valles y gargantas de aterciopelada negrura. La mera belleza me reconfortaba. Cada bocanada de aire que aspiraba me producía paz y sosiego. Al apoyarme en la ventana, mis ojos percibieron un movimiento en la planta de abajo, un poco a mi izquierda, donde imagino, por la orientación de las habitaciones, que se abren las ventanas de la habitación del propio Conde. La ventana en la que estaba yo es alta y honda, con parteluz de piedra que, aunque gastado por la lluvia, aún se conserva entero; pero noté que hace tiempo que le falta el marco. Me coloqué tras el antepecho de piedra y me asomé con cuidado.

[...] En la oscuridad, el patio parecía de grandes dimensiones, pero como de él parten varios accesos bajo sus correspondientes arcos de medio punto, quizá me dio la impresión de que era mayor de lo que es en realidad. Aún no lo he podido ver de día.

Barry Murnane

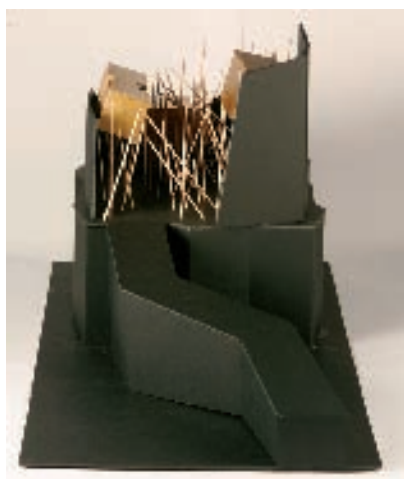
BIBLIOGRAFÍA

Bram Stoker, *Drácula*, Barcelona, Bru-guera, 1981; *ibidem*, *Dracula*, Dingle/Irlanda, 1992; Siegbert Salomon Prawer, *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*, Oxford, 1980; David Glover, *Vampires, Mummies and Liberals: Bram Stoker and the Politics of Popular Fiction*, Londres, 1996; Nicholas Daly, *Modernism, Romance and the Fin de Siècle*, Cambridge, 1999; Heidi Kaye, «Gothic Film», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Oxford, 2000, pp. 180-192; Misha Kavka, «The Gothic on screen», en Jerrold E. Hogle (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge, 2002, pp. 209-228.

La historia del vampiro Drácula y del abogado londinense Jonathan Harker, que a raíz de sus negocios inmobiliarios viajará a Transilvania a ver a un conde que era un muerto viviente, es una leyenda cinematográfica. El cine de la primera época se sintió atraído por el *Drácula* de Bram Stoker de un modo literalmente mágico: Friedrich Murnau adaptó la novela ya en 1922; nueve años más tarde, vino la cinta legendaria de la Universal Pictures, con Bela Lugosi en el papel protagonista. Esta fuerza de atracción procede de la representación, a todas luces imposible de olvidar, de Stoker del paisaje montañoso a la vez bello y escalofriante, de las salvajes costas inglesas, de las ciudades modernas y de los estremecedores castillos y capillas, que sencillamente plantean un desafío a la traslación de las imágenes. Será, sobre todo la escenografía muy cargada atmosféricamente del castillo de Drácula la que domine la versión filmica de Todd Browning. La concentración en este lugar es asombrosa aunque las partes narrativas en la imponente construcción sobre el Paso del Borgo desempeñen un papel mínimo en la novela; mucho más decisivos serán los lugares de la acción en Inglaterra. Las descripciones del castillo mismo se componen de forma preponderante de vistas fragmentarias desde el interior sobre el paisaje

circundante o sobre otras zonas de la edificación, descritas de forma incompleta. También se contará que el castillo se eleva en las montañas sobre «*a great precipice*» y que cuenta con un patio interior; de igual modo, aparece claramente que contará con mazmorras subterráneas y con una capilla... Sin embargo, en las difusas impresiones de los comentarios de Jonathan Harker no hay nada con que localizarlo mejor o, por ejemplo, cartografiarlo.

Mientras Harker avanza cada vez más hacia el este de una Inglaterra del «*nineteenth century up-to-date with a vengeance*», con su red de correo-ferrocarril-telégrafo-fonógrafo, se interna también de un modo cada vez más profundo en un mundo preindustrial para, por último, llegar al final de la red de ferrocarril, donde el habitante de la gran ciudad se encuentra en la esfera de lo sobrenatural. Stoker confronta la modernidad con lo místico premoderno. Al castillo, situado en Transilvania, excluido del progreso y la técnica, le contrapondrá Inglaterra, tierra de urbanización, velocidad y circulación de masas humanas e información, como una topografía interconectada con modernos medios de comunicación y de transporte. Así como el tenebroso castillo de Drácula aparecerá de un modo vago, la imagen de la metrópolis londinense, vibrátil y ampliamente electrificada, lo hará con toda precisión. Pese a este punto fuerte, en la gran ciudad dinámica de la modernidad, el castillo, que aparecía en la novela como introducción y coda, resultaba de gran importancia para los directores de cine: las representaciones del espacio de Stoker, con su arquitectura inquietante y enrevesada, y sus juegos de luces y sombras, presentan *avant-la-lettre* claros paralelos con las imágenes escénicas y los elementos de la *mise-en-scène* del cine expresionista (Kaye, pp. 183 y ss.).



Maqueta del castillo de Drácula. Sergio Martín Valverde. 45 x 100 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

NOTICIAS DE NINGUNA PARTE, 1890 WILLIAM MORRIS

En los alrededores todo eran casas, unas en la calle, algunas en el campo, a las cuales se llegaba por amenos senderos, y otras rodeadas de fértiles jardines. Todas tenían sólida y buena construcción, pero de rústica apariencia como habitaciones de campesinos. Unas estaban edificadas con ladrillo rojo, y las más con madera y tapia de yeso, y todas ellas tan semejantes a las construcciones de la Edad Media, que me parecía vivir en el siglo XIV. Pero esta impresión se disipaba pronto viendo a las gentes, cuyos vestidos no tenían nada de «moderno».

[...] —Tal es nuestro estado presente. Inglaterra era en tiempos un país de tierras incultas, de bosques y de pantanos, con ciudades esparcidas aquí y allá, que para el ejército feudal representaban fortalezas, para el pueblo mercados y para los artífices lugares de asambleas o municipios. Después se cambió en el país de los grandes y sucios oficios y de las más sucias

trapacerías del comercio, circundado de tierras mal cultivadas, enfermo por la pobreza, despreciado por los patronos de las fábricas, y ahora es un jardín que nada destruye ni nada turba, con sus habitaciones, sus edificios públicos, sus laboratorios esparcidos por los campos, todo ordenado, limpio, bello. Y sería demasiada vergüenza para nosotros que consintiéramos la producción de mercancías en vasta escala, que acaso traería consigo un fantasma de palidez y de miseria.

[...] —¿Qué ha sido de las ciudades menores? Supongo que las habréis destruido en seguida.

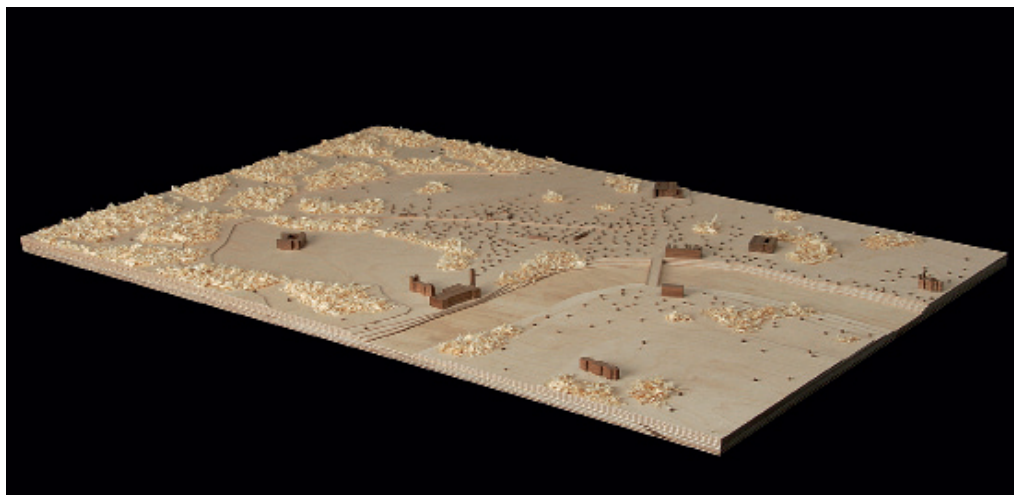
—No —respondió—, no ha sido así. Por el contrario, se ha demolido poco y se ha edificado mucho en las ciudades pequeñas. Sus arrabales, cuando los tenían, han ido a confundirse con el campo, obteniéndose así amplitud en el centro de ellas, pero las ciudades se conservan con sus calles, plazas y mercados. Esas pequeñas ciudades pueden darnos hoy idea de lo que eran las ciudades en el mundo antiguo. Hablo en la mejor hipótesis.

Jochen Witthinrich y Ulrike Steiner

BIBLIOGRAFÍA

William Morris, *Noticias de ninguna parte*, trad. J. Morato y prólogo J. Munárriz, Madrid, Ciencia Nueva, 1968; William Morris, *Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890*, MIT einem Vorwort von Wilhelm Liebknecht, ed. Gert Selle, Reutlingen, 1980; Julius Posener, *Vorlesungen zur Geschichte der neuen Architektur III. Das Zeitalter Wilhelms II.*, Arch+, 59 (1981), p. 10 y s.; *ibidem*, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*, *Bauwelt Fundamente* 11, Berlín, 1964, p. 24 y s.; E.P. Thompson, *William Morris. Romantic to Revolutionary*, Londres, 1977; Hanno-Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, Munich, 1991, pp. 365-388; Hamilton y Jill Douglas Hamilton, *The Gardens of William Morris*, Nueva York, 1999.

Como reacción a la espectacular utopía social del reformador social americano Edward Bellamy —quien en *Looking Backward* propagará la idea de una sociedad basada en la gran ciudad socialista, que vivía en el bienestar y la armonía, sustentada en la industria y la técnica—, William Morris esbozó en *News from Nowhere, or, an Epoch of Rest: Being Some Chapters from a Utopian Romance* la contravisión de una sociedad nueva, igualmente socialista, del siglo XXI, sin fábricas ni máquinas, de un mundo ideal en forma medieval. El título tiene un doble sentido: gracias a un simple juego de palabras puede leerse tanto «News from Nowhere» como «News from Now Here» (Noticias de aquí y ahora). El protagonista de este *Utopian Romance* despierta en la Inglaterra meridional del futuro y se encuentra con un mundo completamente transformado. Viajará a un Londres pequeño y verde, emprenderá un viaje en barca corriente arriba del Támesis hasta Oxfordshire y se encontrará con una sociedad sin clases, de individualistas que desconocen la propiedad privada, el dinero, el gobierno o la ley. Las personas viven libremente

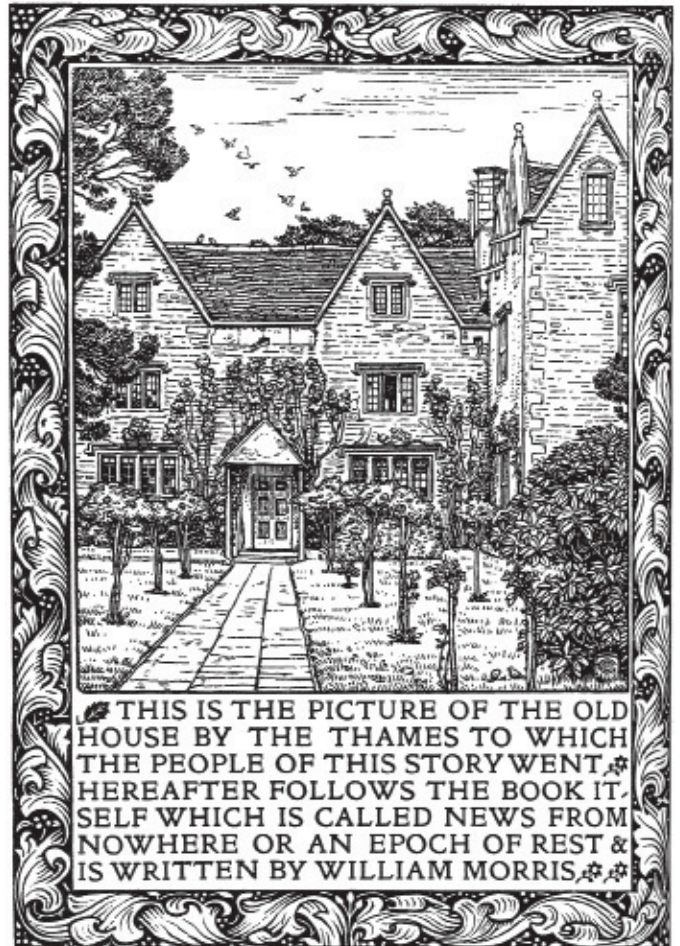


Londres contraconstruido. Maqueta. Maren Ziegler, 2006.

según sus inclinaciones, capacidades y necesidades. Se dedican al trabajo por voluntad propia, sin hacer distinción entre trabajo intelectual y trabajo manual, y se reúnen en *banded-workshops*, talleres asociados que sustituyen a las fábricas. Formación y ciencia juegan aquí un papel subordinado. El *Nowhere* de Morris es una Inglaterra transformada en un exuberante huerto y jardín paisajístico, sin grandes ciudades, sin industria y por ello sin contradicción entre ciudad y campo. Casas sencillas aparecen diseminadas por el paisaje sin un esquema urbanístico determinado. Los preceptos o las reglas arquitectónicas se verán como algo superfluo; cada cual construirá lo que quiera y donde quiera. Londres será reorganizado y reformado arquitectónicamente. La *House of Parliament*, erigida en estilo neogótico, se seguirá manteniendo; no obstante, se la degradará a depósito de estiércol, pues en el nuevo sistema estatal ya no tendrá ninguna función, en la línea de una crítica socialista al parlamentarismo. Trafalgar Square junto con la contigua National Gallery y la Iglesia de St. Martin in the Fields se convertirán en un apacible rincón verde.

La novela utópica es una síntesis del pensamiento teórico de William Morris, quien, después de sus comienzos en la arquitectura como diseñador con su propia empresa, se dedicó a ser escritor, conservador de monumentos, ilustrador y editor, además de miembro fundador del Partido Socialista en Inglaterra. La concepción que tenía Morris de la sociedad, la arquitectura y el arte resulta extremadamente compleja, pues considera las artes plásticas, el trabajo manual y la arquitectura como una unidad, un entorno organizado que es expresión del correspondiente sistema político-social y cuyas formas estilísticas

no pueden ser trasladadas a sociedades estructuradas de otro modo. Su demanda de un *new art* apunta a otra forma de configuración vital bajo la máxima de la «sencillez». La realización de ésta requería en realidad una *true society* basada en la libertad, la igualdad y la fraternidad. El cofundador del movimiento *Arts and Crafts*, que se fijó la meta de la vuelta al trabajo artesanal de calidad y estéticamente elevado, irá contra la producción industrial en masa y contra sus consecuencias (como, por ejemplo, la opresión y la depauperación de los trabajadores), también contra las máquinas; no obstante, reconocerá absolutamente las posibilidades de aquélla en cuanto a aligeramiento del trabajo, que para él, sin embargo, sólo podrán producirse en una *new society*. Morris verá encarnadas sus ideas sociales y teórico-artísticas en el *living organism* del gótico y de la Edad Media, a las que seguirá su nuevo *Nowhere* o *Now here* postindustrial en la estructura democrático-social y, por ello, en las formas estilísticas.



Frontispicio para William Morris, *News from Nowhere* [...], Hammersmith, 1892.

TRABAJO, 1901**ÉMILE ZOLA****UNA CIUDAD INDUSTRIAL, 1904****TONY GARNIER**

Mucho tiempo estuvo Lucas en la ventana, como arrobado en una esperanza sin límites. Entre el Abismo, donde alentaba la sorda respiración del trabajo maldito, y la Guerdache, cuyo parque formaba una mancha negra; en medio de la llanura rasa de la Rumaña, miraba al viejo Beauclair, el barrio obrero, de casuchas temblorosas, medio podridas, dormidas bajo el peso abrumador de su miseria y sufrimiento. Aquella era la cloaca que él quería sanear, la antigua cárcel del salario, que se trataba de arrasar, con sus iniquidades y crueldades execrables, para curar a la humanidad del secular envenenamiento.

Y, reedificándola en el mismo sitio, colocaba la ciudad futura, cuyas casas blancas ya veía reír entre verdores, libres y fraternales, bajo un gran sol de alegría.

[...] Y hasta quiso que las casas de esta ciudad obrera fuesen mansión del bienestar en que florece la vida de familia. Unas cincuenta ocupaban ya las tierras próximas al parque de la Crécherie; una aldehuela que iba caminando hacia Beauclair; pues cada casa nueva era como un paso más hacia la ciudad futura, en la conquista del pueblo viejo, culpable y condenado. Luego, en el centro del terreno ocupado, Lucas había hecho levantar la casa comunal, un gran edificio en el que estaban las escuelas, una biblioteca, una sala de reuniones y fiestas, juegos y baños. Era esto lo único que se conservaba del Falansterio de Fourier, dejando a cada cual construir a su gusto, sin obligar a nadie a alinearse, y sin creer necesaria la comunidad más que para ciertos servicios públicos.

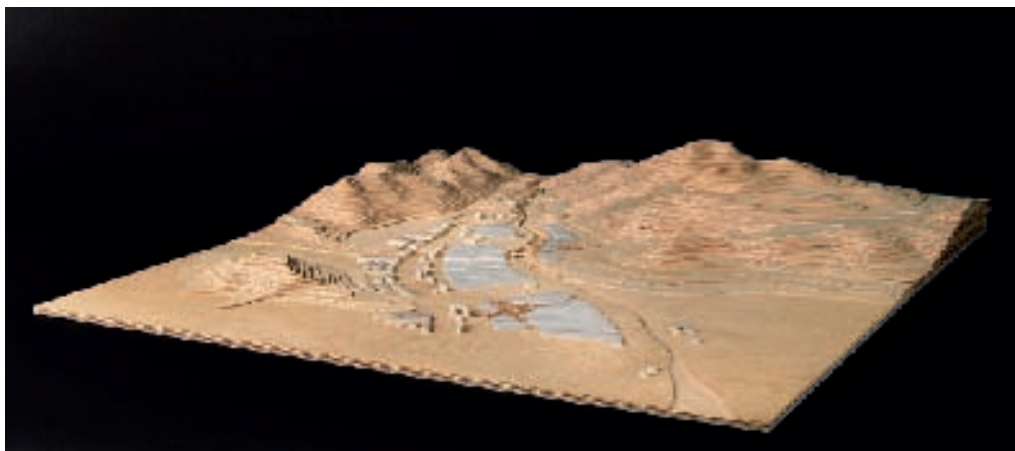
[...] Era la ciudad soñada, la ciudad del trabajo reorganizado, otra vez noble; la ciudad futura de

la dicha conquistada, camino de ser metrópoli. Los talleres, todas las construcciones, crecían, cubrían hectáreas; y las casitas claras y alegres entre verdes jardines se multiplicaban. Esta ola avanzaba hacia el Abismo, amenazaba con sumergirle.

[...] Lucas y Susana habían seguido la avenida y entraron en la amplia plaza, donde estaba la Casa Comunal rodeada de praderas, muy verdes, adornadas con arbustos y macizos llenos de flores. Ya no era aquél el modestísimo edificio de los primeros años; se había construido un verdadero palacio, con amplia fachada policroma, cuyos lienzos, decorados y azulejos de colores, se armonizaban con el hierro visible para el recreo de la vista.

[...] El aspecto general de la ciudad reconstruida era propiamente el de un inmenso jardín, en el que las casas se habían esparcido, naturalmente, entre la vegetación, como necesitadas de aire y vida libre. En vez de estrecharse unas con otras, como en las épocas de tiranía y de terror, las casas parecían haberse dispersado buscando mayor paz, más salud venturosa. Los solares, puestos en común, nada costaban, extendiéndose de un promontorio al otro de los Montes Bleuses.

[...] Era en efecto el antiguo Beauclair, el montón sórdido de casuchas levantadas en medio de un pantano nauseabundo, con las calles sin sol, sin ventilación, apestadas por un arroyo central. En aquellos nidos de miseria y de enfermedades amontonábase el desdichado pueblo trabajador, agonizando desde muchos siglos atrás, bajo la terrible iniquidad social. Acordábase, especialmente, de la calle de las Tres Lunas, la más oscura, la más estrecha, la más inmunda de todas. Y he aquí que una bocanada de justicia y de venganza había purificado la cloaca, arrastrando consigo aquellos abominables escombros, sembrando en su lugar árboles, arbustos, habitaciones en las que la salud y la alegría habían germinado.



Cité industrielle. Maqueta. Monika Braig, 2006.

Winfried Nerdinger

BIBLIOGRAFÍA

Émile Zola, *Trabajo*, trad. Leopoldo Alas «Clarín», Barcelona, 1903, reed. Barcelona, Taifa, 1985; Tony Garnier, *Cité industrielle*, París, 1917; Tony Garnier, *L'oeuvre complète*, París, 1990; F.I. Case, *La cité idéale dans «travail» de Zola*, Toronto, 1975; H. Mitterand, «Ein 'Anti-Germinal'. Die soziale Heilslehre von 'Travail'», en F. Trauzettel (ed.), *Der französische Sozialroman des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1982, pp. 447-460.

Después del ciclo novelesco en veinte tomos *Rougon-Macquart*, en el que había criticado agudamente las situaciones sociales y morales en el Segundo Imperio, Emile Zola escribió la tetralogía novelada *Los cuatro Evangelios*, en los que esbozaba el modelo de una nueva sociedad que había de calar en lugar de la vieja sociedad corrupta. Los cuatro evangelios proclaman un mensaje completamente universal, han de hacer que surja un paraíso en la Tierra sobre cuatro pilares fundamentales: la fecundidad, el trabajo, la verdad y la justicia. Los héroes de las cuatro novelas, los hermanos Froment, tienen simbólicamente los nombres de los evangelistas: Mateo, Marcos, Lucas y Juan. En el segundo de estos evangelios, *El trabajo*, el ingeniero Lucas, en medio de unas luchas tremendas, transforma paso a paso el negro infierno industrial de la ciudad ficticia de Beauclair en una «ciudad de la alegría y la justicia». La vieja fábrica, con el nombre simbólico de «Abismo» (*Abîme*), en la que los trabajadores se desgastan bajo condiciones inhumanas, será sustituida por una instalación limpia, clara y segura; la negra Beauclair se verá reemplazada paulatinamente por la blanca «ciudad feliz», la *cité heureuse*, en la que serán abolidos los antagonismos de clase. Zola soñará con una hermandad en la que se mezclan las ideas del socialista temprano Charles Fournier, de los comunistas y de la liberación de la dominación de los anarquistas: «Sí, el último día, en el umbral de la tierra prometida, los anarquistas igual que los comunistas habían de reunirse con los discípulos de Fourier. Si los caminos eran diferentes, la meta era la misma». La novela acabará con la descripción de una última batalla fructífera, de la que nace el pacífico mundo sin clases.



Tony Garnier, barrio residencial de la *Cité industrielle*, 1917.

La novela *Trabajo* de Zola apareció en primer lugar en el periódico *L'Aurore* (marzo de 1900 a febrero de 1901) y fue acogida con entusiasmo por el joven estudiante de arquitectura Tony Garnier, miembro de la *Société des Amis Zola* en su ciudad natal de Lyon. En su calidad de galardonado con el Grand Prix, Garnier se encontró en este punto en la Académie de France en Roma donde, para estupor de su profesor, presentó como *envoi complémentaire* a su primer año de estudio los dibujos para una *cit  industrielle*, que él había concebido a partir de las descripciones de la ciudad industrial «feliz» de Zola. Garnier seguir  el modelo de la novela punto por punto y lo convertirá en dibujos arquitectónicos. Una comparación con los esbozos que el propio Zola preparó para su novela documenta además la asombrosa proximidad entre las ideas arquitectónicas de Zola y su realización por parte de Garnier en una *Cit  industrielle*: una casa de la comunidad y un mercado central se encuentran en el centro, a continuación vendrán zonas de viviendas y complejos industriales con altos hornos. Al igual que en Zola, no hay ni cárcel ni iglesia. En las paredes de la casa de la comunidad, Garnier quería hacer que se instalasen dos largas citas sacadas de *El trabajo*.

Los planos de la *Cit  industrielle* fueron expuestos en 1904 y en 1905, el nuevo alcalde de Lyon, Edouard Herriot, designó a Garnier como arquitecto de la ciudad. En esta función, Garnier pudo realizar en los años siguientes un buen número de edificios: matadero, estadio, ayuntamiento, poblados, que había concebido para *Cit  industrielle*. En el prólogo a la publicación aparecida en 1917 volvió a recalcar una vez más, en el espíritu de Zola, que el trabajo de los hombres debe dirigirse a la belleza y al bienestar.



Tony Garnier, fábricas de metal de la *Cit  industrielle*, 25 de mayo de 1917.

AL OTRO LADO, 1908 ALFRED KUBIN

Aquí era donde se había erigido Perla, la capital del Reino de los Sueños. Sombria y lóbrega, se elevaba sobre el árido suelo en una descolorida monotonía. Podría pensarse que llevaría ya varios siglos así, pero de hecho apenas tenía una docena de años. El fundador de esta ciudad no quiso perturbar la severidad de la región. Aquí no se erigieron vociferantes edificios; le preocupaba mucho la armonía e hizo que le enviaran sus casas antiguas desde todas las partes de Europa. Tan sólo se trataba de edificios que encajaban bien aquí; se integraban en el conjunto a partir de una idea elegida con un instinto seguro. Cuando él llegó, la ciudad contaba con unos veintidós mil habitantes.

Para hacer posible una orientación precisa, que considero imprescindible a la hora de entender los acontecimientos que iban a venir después, le he adjuntado al libro un pequeño plano.

Como puede verse, Perla se organizaba en cuatro partes principales: el barrio de la estación, situado sobre una ciénaga, completamente envuelto en humo, contenía los sosos edifi-

cios de la administración, el archivo y Correos. Se trataba de un distrito plomizo y poco agradable. La denominada ciudad-jardín, lugar de residencia de los ricos, venía a continuación. Luego la Lange Gasse; ésta constituía el barrio del comercio. Aquí vivía la clase media. Hacia el río, tomaba más bien el carácter de un pueblo. De la Lange Gasse hasta casi estar pegado a la montaña estaba el cuarto distrito: el barrio francés. A esta pequeña parte de la ciudad, con sus cuatro mil habitantes, latinos, eslavos y judíos, se la consideraba una zona de mala fama. La multitud abigarrada y multicolor se hacinaba allí en viejas casas de madera. Plagado de pequeñas callejuelas y de tugurios hediondos, este barrio no era precisamente el orgullo de Perla. Suspendida por encima de la ciudad entera y a la vez dominándola, se elevaba una construcción monstruosa de un tamaño gigantesco. Las elevadas ventanas miraban amenazantes a las tierras que se extendían en la lejanía y a los hombres que había allá abajo. Apoyándose sobre la roca porosa y corroída, deslizaba su masa hasta el centro de la ciudad, la gran plaza. Allí estaba el palacio... la residencia de Patera.

Hilde Strobl

El dibujante Alfred Kubin tuvo al principio grandes dudas sobre el éxito de su novela *Die andere Seite*; acaso viera amenazado su prestigio artístico, aunque en la novela no haga otra cosa que perseguir aquellos mundos oníricos fantásticos y visiones misticamente glorificadas que se extienden por toda su obra gráfica. Sin ir más lejos, sus numerosas ilustraciones de las obras de autores diversos como Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann y Gustav Meyrink difunden un mundo fabuloso ilimitado, a menudo grotesco y lúgubre.

La única novela de Kubin, *Die andere Seite*, surgió a partir de una crisis creativa artística. Él buscaba en la escritura una escapatoria y una liberación de la presión psíquico-creativa. El dibujante escribía como en un estado de embriaguez creativa: «Y en ese momento me afluían las ideas a borbotones, me fustigaban día y noche para que trabajase de forma que en doce semanas ya había escrito mi novela fantástica *Die andere Seite*. En las

BIBLIOGRAFÍA

- Alfred Kubin, *Die andere Seite*, Munich, 1962; Ulrich Riemerschmidt (ed.), *Alfred Kubin. Aus meiner Werkstatt*, Munich, 1973, p. 172; Alfred Kubin, *Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa*, Munich, 1974, pp. 40 y s.; Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman «Die andere Seite»*, Berna, 1977; Gabriele Branstetter, «Das Verhältnis von Traum und Phantastik in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*», en Christian W. Thomsen y Jens Malte Fischer, *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt, 1980, pp. 255-280; Wilfried Seipel, *Alfred Kubin. Der Zeichner 1877-1959*, Viena/Munich, 1988; Clemens Brunn, *Der Ausweg ins Unwirkliche. Fiktion und Weltmodell bei Paul Scheerbarth und Alfred Kubin*, Oldenburgo, 2000, pp. 151-286.

siguientes 12 semanas, le incorporé las ilustraciones» (Kubin, 1974, p. 41). Esta «novela fantástica» es el relato de un dibujante sobre el ascenso y caída de un «reino de los sueños» en alguna parte de Asia Central. Invitados por el emperador Patera, enigmático e inmensamente rico, el narrador en primera persona y su mujer irán a la capital del país. Después del entusiasmo del comienzo, entre otras cosas debido a los muchos tesoros artísticos de la ciudad de Perla, la vida en el reino de los sueños se convertirá en una pesadilla. Los habitantes de Perla, los «soñadores», se muestran dibujados mediante toda clase de «finas neurastenias», excentricidades y fobias como «manía coleccionista, fiebre lectora, ludopatía, hiperreligiosidad» u otros rasgos de «lo anormal o del desarrollo unilateral». La utopía de Kubin no se orienta a un futuro ideal y que marque el camino sino a un mundo regresivo en el que se rechazará cualquier tipo de progreso («tan sólo existe lo viejo, las gentes viven como sus abuelos en el *Vormärz* y se ríen del progreso»), imperará la luz tamizada, nunca entrará el sol y dominarán el miedo, la persecución y los delirios.

Junto a las numerosas ilustraciones, a la novela se le añade un plano de la ciudad y sus distritos. En el Este, hay edificios para la administración y la logística. El palacio sobredimensionado de Patera limita con la plaza mayor, en cuyo medio se encuentra la torre del reloj. El dibujante que hace el relato—su nombre no lo conocerá el lector—vivirá en la zona de la *lange Gasse*, el



Alfred Kubin, *Jinete y caminante ante las ruinas*, 1909.



Alfred Kubin, *Vista de la ciudad de Perla*, 1909.

barrio de la artesanía y los oficios. Las zonas residenciales llegan desde la «ciudad-jardín», espléndidamente organizada, con villas muy cuidadas hasta el desvencijado «barrio francés», cerradamente intrincado. Los dibujos de Kubin ilustran los espeluznantes y estrafalarios acontecimientos, intensifican el lúgubre ambiente narrado y dan una imagen del todo concreta de los edificios aislados.

Las casas de la ciudad, que se hallaron por toda Europa, se compraron y se volvieron a levantar en Perla, se distinguirán porque antes habían sido lugares en los que se habían dado atrocidades y delitos diversos. La arquitectura jugará en la novela un papel central y a los edificios se les atribuirá carácter y eficacia en razón de su historia: «Las casas jugaban allí un papel muy importante. A menudo, me parecía como si las personas estuvieran allí sólo a causa de ellas y no al revés. Estas casas eran los individuos más fuertes y reales. [...] Una cualquiera tenía por tanto su historia determinada, sólo se debía poder esperar y levantar pieza a pieza los viejos edificios. Las casas cambiaban mucho según sus estados de ánimo. Algunas se odiaban, recelaban mutuamente unas de otras. Entre ellas había cascarrabias abominables, como la lechería de ahí enfrente; otras parecían descarradas y tenían una lengua viperina, justamente mi café es un buen ejemplo de ello. Un poco más allá, la casa en la que vivíamos nosotros era una vieja tía pesarosa. Las ventanas miraban de soslayo, de forma chismosa y malintencionada. Mala, muy mala, era la gran tienda de M. Blumentich; rústica y campechana, la fragua junto a la lechería; frívola y ligera de cascos, la pequeña casita del guarda del río, construida al lado».

Con la aparición del adversario de Patera, el americano Hercules Bell, un antisoñador racional, aumentarán las relaciones caóticas y éstas llevarán finalmente al colapso completo del reino de los sueños. Diversas interpretaciones conjeturan en la visionaria descripción el ocaso de la monarquía austriaca o insinúan la imagen fantástica del ciclo de generación y degeneración de la vida. El reino de los Sueños acabará en un escenario apocalíptico del que el narrador aún podrá escapar a tiempo: «Desde el barrio francés, situado en lo alto, como si fuera un río de lava, se deslizaba una masa de porquería, desperdicios, sangre coagulada, intestinos y cadáveres de animales y personas. [...] El amplio lugar parecía una cloaca gigantesca en la que se estrangulaban y se mordían unos a otros y finalmente perecían».

**LOS CUADERNOS
DE MALTE LAURIDS BRIGGE, 1910**
RAINER MARIA RILKE

No puedo dormir sin la ventana abierta. Los tranvías ruedan estrepitosamente a través de mi habitación. Los autos pasan por encima de mí. Suena una puerta. En algún sitio cae un vidrio chasqueando. Oigo la risa de los trozos grandes de cristal y el ligero cloqueo de las briznas. Después, de pronto, un ruido sordo, ahogado, al otro lado, en el interior de la casa. Alguien sube la escalera. Se acerca, se acerca sin detenerse. Está ahí, mucho tiempo ahí, pasa. Otra vez la calle. Una chica grita: «Ah, tais-toi, je ne veux plus!». El tranvía eléctrico acude, todo agitado, pasa por encima, más allá de todo. Alguien llama. Hay gentes que corren, se agolpan. Un perro ladra. ¡Qué alivio! Un perro. Hacia la madrugada hay hasta un gallo que canta, y es una infinita delicia. Después, de pronto, me duermo.

[...] Es ridículo. Estoy sentado en mi pequeña habitación, yo, Brigge, de veintiocho años y no conocido de nadie. Estoy aquí sentado y no soy nada. Y, sin embargo, esta nada se pone a pen-

sar y en su quinto piso, en esta gris tarde parisense, piensa esto: [...].

[...] He hecho bien en no ir al Louvre. He andado sin descanso. Sabe el cielo en cuántas ciudades, barrios, cementerios, puentes y pasadizos.

[...] ¿Casas? Pero, para ser más exacto, eran casas que ya no estaban allí. Casas que habían demolido de arriba abajo. Lo que había eran las otras casas, las que se habían apoyado contra las mismas, las casas medianeras. Ostensiblemente corrían el riesgo de derrumbarse desde que se había quitado lo que las sostenía; pues todo un andamiaje de largas vigas alquitranadas estaba apuntalado entre el suelo lleno de cascotes y la pared descarnada. No sé si he dicho ya que es de esta pared de la que hablo. No era propiamente la primera pared de las casas subsistentes (como podría suponerse) sino la última de las que ya no estaban. Se veía su cara interna.

[...] Estoy acostado en mi cama, en mi quinto piso, y mi día que nadie interrumpe es como un reloj sin manillas. Igual que una cosa mucho tiempo perdida se vuelve a encontrar una mañana en su sitio, cuidada y buena, casi más nueva que el día de la pérdida, como si hubiese estado confiada al cuidado de alguien, igualmente se encuentran dispersas sobre la colcha de mi cama cosas perdidas de mi infancia que son como nuevas. Todos los miedos olvidados están aquí de nuevo.

[...] Pues bien, desde que merodeo solitario he tenido incontables vecinos; de arriba y de abajo, de derecha y de izquierda, y a veces de las cuatro clases al mismo tiempo. Podría simplemente escribir la historia de mis vecinos: valdría como obra de una vida. Verdad es que sería más bien la historia de los síntomas de enfermedades que ellos me han producido. Pero comparten con todos los seres de su especie la peculiaridad de que sólo se puede probar su presencia por las perturbaciones que causan en ciertos tejidos.



Maqueta del apartamento de París. Charlotte Huteau. 30 x 34 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Leipzig, Insel Verlag, 1910; Rainer Maria Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, prolog. Guillermo de Torre, trad. Francisco Ayala, Buenos Aires, Losada, 1958; *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, Michael M. Metzger (ed.), Rochester, 2001; Paola Capriolo, *Rilke, biografía di uno sguardo*, Milán, Ananké, 2006; Carl J. Burkhardt, *Una mañana entre libros. Un insólito encuentro con Rilke*, Madrid, Abada, 2006; Antonio Pau, *Vida de Rainer Maria Rilke. La belleza y el espanto*, Madrid, Trotta, 2007.

Los cuadernos de Malte Laurids Brigge (tal es el título en la traducción de Francisco Ayala, la primera realizada al castellano, pese a que más recientemente se haya propuesto que al sentido original del término *Aufzeichnungen* quizás le correspondería mejor una traducción como *apuntes*) apareció en 1910 en la Insel Verlag, la editorial a la que desde esos años quedará indisolublemente unida la obra de Rainer Maria Rilke. Este libro, que representa el punto más alto de la prosa rilkeana, había sido empezado en 1904, durante una estancia del poeta en Roma, pero no sería terminado hasta seis años más tarde, entre Leipzig, Berlín y la propia Roma. Su lenta elaboración constituyó para Rilke una auténtica obsesión, ligada a la dificultosa puesta a punto de esa prosa «maciza y resistente», como él mismo la definió, que debía plasmar su interés absoluto por la objetividad, la precisión, la realidad individual de las cosas: el *Ding-Gedicht* que marca a su obra durante este periodo.

El libro de Rilke se nutre en buena medida de reflexión autobiográfica, pero de ningún modo es una autobiografía, como el mismo autor se encargó de remarcar: si las similitudes entre el autor y su personaje son muchas veces evidentes, también lo son las diferencias. El joven danés Malte Laurids Brigge, de veintiocho años de edad, exactamente los mismos que tiene Rilke en ese momento, habita en el quinto piso de un edificio de alquiler en París, en la rue Toullier (la misma en que se había alojado el propio Rilke entre agosto y octubre de 1902). Como en Baudelaire, este apartamento en alto está bien lejos de ser un hermético bastión de tranquilidad: a él llegan, por esa ventana que tiene que estar necesariamente abierta, los ruidos de la calle, de la vida exterior.

Este quinto piso parisino es el lugar desde el cual esa «nada», como se autodefine el protagonista, comienza a pensar, pero quizás el primer pensamiento sea ante todo la nostalgia, el dolor por la ausencia de un espacio propio en el que anidar, de una casa-guante que se adapte a su habitante y no conozca sucesivas generaciones de inquilinos. De hecho, cuando Brigge fantasee (como Rousseau en el *Émile*) con los deseos que podría satisfacer si no fuese pobre, soñará con una estufa en la que quemar «fuerte y pura leña de montaña» (y no los sucedáneos que ofrece la industria doméstica de la gran ciudad) y con unos muebles que no ostenten la huella del uso continuado por generaciones de inquilinos anteriores.

En este relato, que tan poco tiene de «narración» en sentido estricto, el yo de Brigge se desdobra en dos seres: el que deambula por París en una visión desolada, perpleja y nada triunfalista, y el que, desde su quinto piso, pone en juego los mecanismos de la

memoria para recordar, de manera fragmentaria, entrecortada y selectiva pero, por eso mismo, dolorosamente intensa, determinados episodios, cosas, lugares y personas de su infancia.

En los episodios, que verdaderamente se suceden como hojas sueltas de unos desordenados «apuntes» vitales, hay una constante alternancia entre el viaje de la memoria, con la reaparición intempestiva de los recuerdos, y los recorridos en el espacio a través de París, la ciudad que es, a su vez, la trama difusa, neblinosa, sobre la que se teje una compleja relación entre recuerdo y vida siempre ligada a los lugares. De hecho, la relación entre la memoria y esa metrópolis, vivida desde la urdimbre mental en la que recuerdos y olvidos se necesitan mutuamente, es esencial para entender la ciudad del poeta («Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas [...]. Y tampoco basta tener recuerdos. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que vuelvan»).

En París, Rilke comienza consultando el plano de la ciudad: ajeno a cualquier idea de despreocupada *flânerie*, su aspiración es ubicarse con exactitud en el espacio urbano. Identifica con precisión muchas de las etapas de sus recorridos. Pasea por las Tullerías en un gris día otoñal, está atento (nos recuerda que ha escrito un estudio sobre Carpaccio) a los contrastes cromáticos que le pueden ofrecer el verde de un coche sobre el Pont-Neuf o los colores de los libros de los *bouquinistes*, recorre las pequeñas tiendas de anticuarios o librerías de la rue de Seine (un periplo semejante, acompañando al Rilke real al que ha conocido por azar en una barbería, quedará plasmado en el recuerdo de Carl J. Burckhardt) o se refugia en la seguridad reconfortante de la Bibliothèque Nationale («¡Ah! qué bien se está entre hombres que leen»). Pero, pese a todo, sabe que París—o cualquier ciudad—nunca se le entregará con transparencia: no se libra de extraviarse por calles desconocidas o de contemplar con perplejidad y desorientación esos no-lugares que son las casas desventradas que, en proceso de demolición, muestran sus interioridades en un espectáculo que, en ese mismo París pero cuarenta años antes, ya también le había resultado insoportable al Zola de *La Curée*.

Nada expresa mejor la tensa articulación entre el ahora y el entonces, entre la actualidad y el recuerdo, entre París y Dinamarca, que los lugares marcados por la muerte, que constituyen un tema central de la obra. Frente a la muerte genérica, indiferenciada, masiva, de la ciudad moderna, Rilke reivindica el derecho a la muerte individualizada, a la muerte propia de cada uno, tan personal como la vida. La primera tiene su lugar ade-

cuado en el París fantasmal, transfigurado, de Rilke: ese Hôtel-Dieu, sede de la muerte estandarizada propia de la metrópolis de las multitudes: «A veces se tiene la sensación de que en esta inmensa ciudad hay ejércitos de enfermos, multitudes de moribundos, pueblos de muertos», había escrito en 1902. El Hôtel-Dieu es, además, generador de un tráfigo que perturba la contemplación de Nôtre-Dame (en una irrupción semejante a la del coche fúnebre en medio del bullicio metropolitano tal y como lo había pintado Munch por esos mismos años). En cuanto a la muerte individualizada, aparece ligada al recuerdo de Urnekloster, la casa familiar de la infancia del protagonista en Dinamarca. Desde el recuerdo de esa mansión, que acude a la memoria de manera fragmentaria («Es como si la imagen de esta casa hubiese caído desde alturas infinitas y se hubiese roto en mi fondo»), Brigge rememora la lentísima extinción de su abuelo marcada por una relación absolutamente especial con el espacio y con las cosas (los «objetos somnolientos») en una casa que, pese a sus dimensiones palaciegas, resultaba ser al final «demasiado pequeña para contener esta muerte».

Las arquitecturas de Brigge no son, pues, otra cosa que la traducción espacial del conflicto entre intimidad y dimensión pública, del choque entre la gran ciudad con sus multitudes y el anhelo del nido individual, de un refugio construido con los materiales de la memoria.



Maqueta del apartamento de París. Charlotte Huteau. 30 x 34 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

LOCUS SOLUS, 1914 RAYMOND ROUSSEL

[...] Una jaula alta, gigantesca, de cristal, que podía cubrir un rectángulo de diez metros por cuarenta.

Formada exclusivamente por inmensas vidrieras sostenidas por una sólida y fina trabazón de madera, la transparente construcción, en la que dominaba la línea recta, parecía, con la sencillez geométrica de sus cuatro paredes y de su techo, una monstruosa caja sin tapa, colocada boca abajo sobre el suelo, de modo que coincidiera su eje principal con el de la avenida.

[...] A nuestras miradas se ofrecía, dispuesta aisladamente sobre el mismo suelo, a menos de un metro tras la vidriera, una especie de habitación cuadrada que, para poder ser observada perfectamente, carecía de techo y de la pared que hubiera tenido que estar junto a nosotros mostrándonos su fachada exterior.

[...] Transportado a aquella enorme nevera, cada difunto admitido por el maestro era ob-

jeto de una inyección craneal de resurrectina. La introducción de la sustancia se producía a través de un estrecho agujero practicado encima de la oreja derecha, sobre el que se aplicaba enseguida un pequeño tapón de vitalium.

Cuando entraban en contacto el vitalium y la resurrectina, el sujeto cobraba movimiento, y entretanto, junto a él, un testigo de su vida, convenientemente abrigado, se dedicaba a reconocer, a través de los gestos y de las palabras, la escena reproducida, que podía componerse de una serie de diferentes episodios.

[...] Uno a uno, los ocho muertos siguientes traídos a Locus Solus fueron el objeto del mismo tratamiento y volvieron a vivir escenas que resumían diversas concatenaciones de hechos.

[...] Cubierto de pieles, un ayudante de Canterel ponía o quitaba a los ocho muertos su autoritario tapón de vitalium y, si era preciso, hacía sucederse sin interrupción las escenas, cuidándose regularmente de animar a un sujeto poco antes de hacer dormir a otro.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Raymond Roussel, *Locus Solus*, París, Librairie Alphonse Lemerre, 1914; edición española, *Locus Solus*, trad. José Escué y Juan Alberto Ollé, Barcelona, Seix Barral, 1970; Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, París, Alphonse Lemerre, 1935; Michel Foucault, *Raymond Roussel*, París, Gallimard, 1963; Ginette Adamson, *Le procédé de Raymond Roussel*, Amsterdam, Rodopi, 1984; *Raymond Roussel*, num. monográfico de *Europe*, 714 (octubre de 1988); Pierre Bazantay y Petrick Besnier (eds.), *Petit Dictionnaire de «Locus Solus»*, Amsterdam, Rodopi, 1993; Annie Le Brun, *Vingt Mille Lieues sous les mots, Raymond Roussel*, París, Pauvert, 1994.

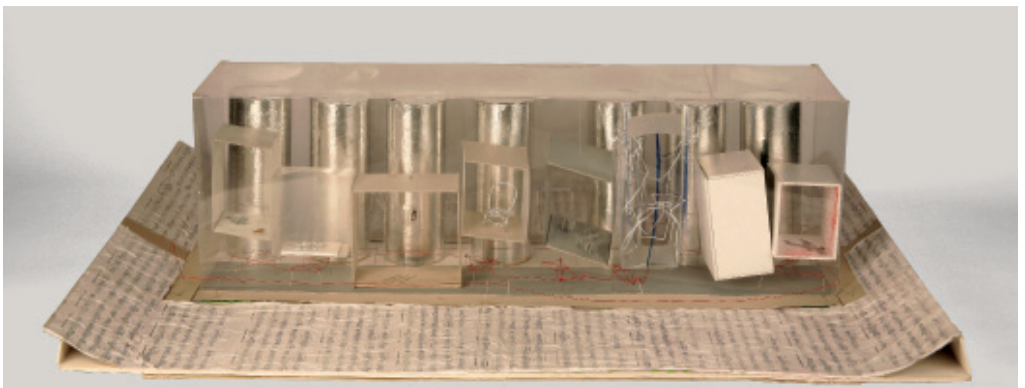
En 1914, el mismo año en el que comenzaba la conflagración mundial que tan dura prueba supondría para el mito decimonónico de la bondad intrínseca del progreso tecnológico, se publicaba en París *Locus Solus*, un extrañísimo libro en el que la relación entre las máquinas y sus creadores humanos se establecía en planos tan desconcertantes como para atraer hacia esa obra y hacia su autor, Raymond Roussel, la admiración de Marcel Duchamp o de André Bréton y, más tarde, de manera bien significativa, el interés de Michel Foucault.

El profesor Martial Canterel, protagonista del relato, ha hecho de su finca Locus Solus, en Montmorency, un auténtico lugar único. El hilo argumental del relato, marcado por el muy particular manejo rousseliano de la lengua y del que ya había hecho gala cuatro años antes en sus desconcertantes *Impressions d'Afrique*, no es otro que el recorrido de dicho lugar en una extravagante procesión, ritmada por etapas discontinuas e itinerarios irregulares, en el curso de la cual el anfitrión muestra a sus invitados diferen-

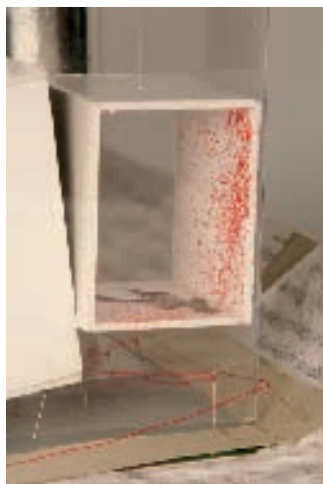
tes ingenios mecánicos de su invención, descritos con minuciosidad de tratado técnico, todos muy diferentes pero que tienen en común el carecer casi completamente de utilidad práctica directa: desde una compleja maquinaria que dibuja mosaicos con dientes humanos hasta un cristal diamantino lleno de un agua en la que flota una bailarina, los ingenios de Canterel evocan a veces más las maravillas de los jardines manieristas que las maquinarias de la industria moderna. En este recorrido, por lo demás, la villa misma, el ámbito doméstico de Canterel, está claramente desdibujada al lado de las instalaciones que albergan los ingenios.

Se pueden evocar diversos precedentes de *Locus Solus* y de su creador. Están, en primer lugar, los itinerarios iniciáticos que los paisajistas de las Luces diseñaban por esos parques llenos de *fabriques* y en los que, como por ejemplo en el Désert de Retz, trataban de poner en escena los progresos del espíritu humano en su contacto recuperado con la Naturaleza y con la Historia. Más próximo en el tiempo, el tipo de científico-demiurgo plasmado por Julio Verne es, en determinados aspectos, un claro predecesor de Canterel, pero les diferencia el talante absolutamente positivista de los personajes de Verne, ausente en Rousset. Más próxima podría ser, como señala A. Le Brun, la figura del científico teñido de espiritualismo tal y como la configuran a finales del xix las obras divulgativas de Camille Flammarion.

La parte más importante de la obra, y la que más nos interesa aquí, es el largo capítulo IV, en el que la comitiva llega a la célebre caja de cristal que constituye el culmen del recorrido. Este dispositivo espacial es una verdadera máquina óptica. Se trata de un paralelepípedo de proporción 1:4 construido en vidrio y sostenido por una ligera estructura de madera. En una de las caras del lado largo se alinean ocho habitaciones cuyo total acristalamiento de la fachada permite ver todo su interior y hace de ellas



Maqueta de la caja de cristal del doctor Canterel. María del Mar Cuevas Arrabal, Cristina Isabel Pasadas Ávila y Silvia Noemí Segura Plaza. 100 x 70 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta de la caja de cristal del doctor Canterel (detalle). María del Mar Cuevas Arrabal, Cristina Isabel Pasadas Ávila y Silvia Noemí Segura Plaza. 100 x 70 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

una sucesión de escenarios teatrales (la serie de escenas dramáticas ya había constituido el entramado del relato en *Impressions d'Afrique*). Estas habitaciones están refrigeradas a bajísimas temperaturas y tras ellas se encuentran, alineadas junto al otro lado largo, las grandes baterías de refrigeración.

En las cajas de cristal se desarrolla, convertido en espectáculo, el gran tema del combate de la ciencia contra la muerte. En cada una de las ocho celdas un personaje muerto sufre una falsa y efímera resurrección gracias a dos sustancias inventadas por Canterel: la «resurrectina», inyectada en el cerebro, y el «vitalium». Llevados a Locus Solus por parientes o amigos, los cadáveres reproducen mecánicamente determinados momentos trascendentes de su vida, siempre los mismos; la escena se completa con la presencia de los deudos, protegidos del frío artificial de las cajas cristalinas por pesadas ropas de abrigo. El tercer componente es, por último, el ayudante que manipula las sustancias revitalizadoras y las válvulas de refrigeración y que, como verdadero coreógrafo, regula los ritmos de las resurrecciones para que nunca se superpongan.

Las cajas son, así, el lugar en el que se cruzan miradas y actitudes contrapuestas: la «profesional» del ayudante; la lastimera y, al mismo tiempo, reconfortada de los parientes; el movimiento inconsciente y mecánico, vital sólo en apariencia, de esos sinistros muertos vivientes; y, finalmente, desde el exterior del cristal, la mirada asombrada de los invitados de Canterel.

Se suceden en las cajas de cristal, repitiendo continuamente su mismo *momento pregnante*, un poeta secuestrado por bandidos italianos, un anciano bretón que revive sus bodas de plata, un actor que representa el papel principal de un drama histórico medieval, un niño muerto de tifus, un escultor que realiza en mármol réplicas del Gilles de Watteau, un escritor que repite un tratamiento médico al que fue sometido, una joven inglesa muerta por su aprensión al color rojo y un joven suicida que oculta una historia misteriosa. De todos ellos se nos narra prolijamente su historia, recurriendo a la técnica, magistralmente manejada por Roussel, del relato dentro del relato, hasta hacer de la obra una verdadera *matrioska* de historias diversas (en cada una de las cuales, a su vez, la referencia espacial vuelve a ser fundamental).

En esas «vidrieras de la desesperación», como las llama Le Brun, el cristal no es el material industrial moderno que hace posible la nueva arquitectura funcional, sino la materia mítica e inquietante que permite convertir una simple caja en una reflexión sobre el tiempo y sobre la muerte.

ARQUITECTURA DE CRISTAL, 1914
LESABÉNDIO, 1913
PAUL SCHEERBART

VIII. *El mobiliario dispuesto en el centro de la habitación.*

Que el mobiliario en la casa de cristal no debe colocarse contra las valiosas paredes de cristal policromadas es algo que cae por su propio peso [...]. Los prejuicios del tiempo de nuestros abuelos ya no tendrán por qué influir de forma decisiva en el desarrollo del nuevo entorno.

XIII. *El estilo «objetivo».*

De todas formas, quisiera creer que mediante la utilización del color en el cristal es posible conseguir un efecto muy cálido; quizás con ello se llegue a transmitir una «nueva» forma de calidez.

Así, para que lo dicho hasta ahora adquiera un tono más cálido, quisiera aquí proclamarle fervientemente en contra del estilo desnudo, llamado «objetivo», dado que carece por completo de sentido artístico.

XIX. *Las catedrales y los castillos góticos.*

Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable. En su tiempo, cuando aparecieron las catedrales y los castillos góticos, también se deseó una arquitectura de cristal. Sin embargo, ésta no pudo realizarse de forma completa porque no se disponía del hierro apropiado para su construcción. Tan sólo a partir de su obtención ha sido posible realizar el sueño del cristal.

En la época del gótico el uso del cristal se desconocía en la mayor parte de las casas privadas. Hoy, el cristal se ha convertido en un elemento indispensable en cualquier tipo de construcción. Sin duda, le falta aún el color, pero también el color llegará...

XXXVI. *Columnas y torres luminosas.*

Las torres siempre deberían destacar un lugar o una ciudad. Por eso, es lógico que también se intente hacerlas resaltar en medio de la oscuridad de la noche. En este sentido, todas las torres deberán transformarse siguiendo los principios de la arquitectura de cristal, para convertirlas en auténticas torres luminosas.

II. *Maquetas para la arquitectura de cristal.*

Sin lugar a dudas lo más interesante sería que se expusieran públicamente una serie de maquetas de arquitectura de cristal. Esperemos que así suceda en la exposición de artes y oficios que se celebrará en la ciudad de Colonia en 1914, para la que Bruno Taut ha construido una casa de cristal con el objetivo de representar toda la industria del vidrio y el cristal [...].

L. *La iluminación de las montañas.*

A veces nos puede parecer del todo fantástico algo que, en el fondo, no lo es en absoluto [...]. Y el día en que la navegación aérea se haya adueñado de la noche, las montañas de Suiza resplandecerán con vivos colores también durante la noche, gracias a la arquitectura de cristal.

LVI. *La naturaleza bajo otra luz.*

Toda la naturaleza nos aparecerá bajo una luz completamente distinta cuando los preceptos de la arquitectura de cristal se hayan impuesto en todos los países. La enorme cantidad de cristal coloreado por fuerza le conferirá otro aspecto a la naturaleza, como si sobre ella se hubiese derramado una nueva luz.

CXI. *La cultura del cristal.*

Con todo lo dicho hasta el momento bien podemos hablar de una «cultura del cristal».

El nuevo entorno de cristal transformará por completo al hombre.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Paul Scheerbart, *Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman*, Munich-Leipzig, Georg Müller, 1913 (ed. italiana, con estudio introductorio de Fabrizio Desideri, Roma, Editori Riuniti, 1982); Paul Scheerbart, *Der Graue Tuch und Zehn Prozent Weiss*, Munich-Leipzig, Georg Müller, 1914 (ed. inglesa John A. Stuart, *The Gray Cloth. Paul Scheerbart's Novel on Glass Architecture*, Cambridge, Massachusetts-Londres, The MIT Press, 2001); Paul Scheerbart, *Glasarhitektur*, Berlín, Verlag der Sturm, 1914; Paul Scheerbart, *La arquitectura de cristal*, ed. Antonio Pizza, trad. Alejandro Pinós, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Librería Yerbajamurcia, 1998; *Frühlicht, 1920-1922. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, ensayo introductorio de Giuseppe Samonà, Milán, Gabriele Mazzotta, 1974; Ian Boyd Whyte (ed.), *The Crystal Chain Letters. Architectural Fantasies by Bruno Taut and his Circle*, Cambridge, Massachusetts-Londres, The MIT Press, 1985; Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim-Zurich-Nueva York, Georg Olms Verlag, 1991; Juan Calatrava, «Cartas de la Glaserne Kette», *Sileno. Variaciones de arte y pensamiento*, num. monográfico *Expresionismos*, 10 (2001), pp. 83-97.

En 1914, justo el mismo año en que Raymond Roussel encerraba una de las alucinaciones científicas de su *Locus Solus* en una caja de cristal, aparecía en Berlín, en las prensas de *Der Sturm*, la editorial homónima de la célebre revista de vanguardia creada por Herwarth Walden, un extraño texto resultado de la hibridación entre diversos géneros: la *Glasarhitektur* de Paul Scheerbart.

Scheerbart (1863-1915) es una de las figuras más interesantes y difíciles de clasificar del complejo panorama intelectual alemán de los años a caballo entre el siglo XIX y el XX. Publicó obras de los más diversos géneros y formatos, desde su *Das Paradies. Die Heimat der Kunst* (1889) hasta *Das Graue Tuch* o la misma *Glasarhitektur*, ambas de 1914 y sus últimas obras importantes antes de fallecer en 1915 por negarse a alimentarse como protesta pacifista contra el estallido de la I Guerra Mundial, incluyendo entre ambos hitos cronológicos, por ejemplo, un estudio sobre Cervantes, una novela de ciencia-ficción (*Lesabéndio*, ilustrada con 14 dibujos de su gran amigo Alfred Kubin), un relato de sus frustradas tentativas por construir la máquina del movimiento continuo (*Perpetuum Mobile*), obras de teatro o un estudio sobre la relación entre el militarismo y los progresos de la aviación.

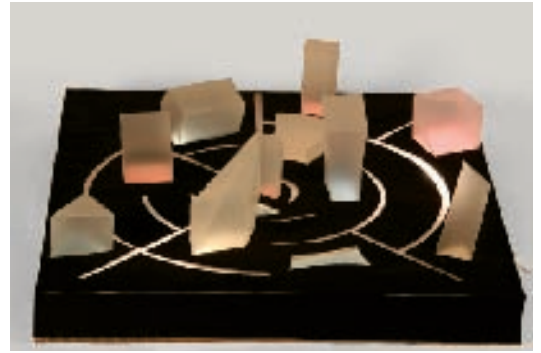
Son temas, como se ve, de lo más diverso pero en los que siempre aparecerá como elemento común la confianza ciega de Scheerbart en la *fantasía*. Esta fantasía (el único lugar, nos dirá en *Perpetuum Mobile*, donde puede buscarse la salvación) es objeto de una rigurosa definición filosófica: constituye la exaltación máxima del poder de ver, de la facultad de la visión, de



Pabellón de la industria alemana del cristal, de Bruno Taut, en la Exposición del Deutschen Werkbund en Colonia, 1914.



Bruno Taut, «Nieve, glaciar, cristal», en *Alpine Architektur*, 1919.



Maqueta. Laura Patricia Macías Montes, Aída Cassandra González Villegas y Aurelie Renault. 50 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

un ver-más-allá que no es profecía arbitraria sino comprensión superior de todas las posibilidades futuras implícitas en los actuales desarrollos. Y esa «fantasía científica» capaz de vislumbrar un mundo diferente no es sino una forma moderna de *utopía*, una mirada de futuro que parte del rechazo de la realidad grosera del presente.

De ahí la dificultad a la hora de definir *Glasarchitektur*, que es a un tiempo una utopía visionaria (cuya forma textual la emparenta con los manifiestos de las vanguardias) y un pequeño tratado de arquitectura. Los 111 brevísimos párrafos (que son más bien tesis algo desarrolladas que verdaderos capítulos) que componen la obra se presentan, en una primera mirada, en efecto, como un libro de arquitectura. Pretenden componer una reflexión sobre las posibilidades abiertas a la arquitectura contemporánea por los nuevos materiales industriales (y, por supuesto, de manera muy especial el vidrio). Pero el libro renuncia para ello a revestir la forma de un tratado de técnica constructiva: no son los detalles técnicos de esos nuevos materiales lo que interesa a su autor, sino el amplísimo abanico de posibilidades de futuro que su uso abre y que es susceptible no sólo de un simple progreso de los procesos constructivos sino de una verdadera transformación de la faz del mundo.

Ello resultaba, por otro lado, coherente con la evolución de la vanguardia arquitectónica alemana en esos años previos a la Gran Guerra, en un clima en el que el objetivismo del discurso sobre el progreso científico y tecnológico estaba ya tiñéndose de

un irracionalismo espiritualista que explotaría violentamente tras la derrota militar en la breve pero intensa oleada expresionista. Nadie ejemplifica mejor esta evolución que Bruno Taut, a quien Scheerbart había conocido en 1912 en el círculo de *Der Sturm*. El Pabellón de la Industria del Vidrio edificado por Taut en la exposición del Deutsche Werkbund en Colonia, en 1914, es prueba de un intenso diálogo: Taut dedicó el edificio a Scheerbart, y éste, que lo consideró como una ilustración de sus propias ideas, dedicó a su vez a Taut la *Glasarhitektur*. Más tarde, tras la guerra, Taut fundaría el esotérico círculo de iniciados conocido como la *Glaserne Kette* y publicaría sus ensoñaciones de la *Alpinearchitektur*, la *Auflösung der Städte* o el *Weltbaumeister*.

Para entonces Scheerbart ya había muerto, pero había dejado como legado casi póstumo su tentativa, paralela a la de Taut, de extraer poesía de la industria, sueños de futuro resplandeciente del producto de las sórdidas fábricas y de los hombres explotados de los *Mietkaserne*. En este sueño, el cristal se transforma: ya no es el material industrial panóptico que aspira a la transparencia total, sino que integra el color como componente básico y recupera con ello el poder transfigurador de la luz que en otro tiempo tuvieron la vidriera gótica o las celosías orientales cerradas por vidrios de color. Y es que, en efecto, tanto el Gótico como «Oriente» son, para Scheerbart, referencias históricas indispensables, que sirven de alternativa a la racionalidad clásica: «Oriente Próximo es, por así decirlo, la cuna de la arquitectura de cristal».

Coherentemente con su carácter híbrido técnico-visionario, en vano se buscaría en los 111 minicapítulos de la *Glasarhitektur* el orden discursivo tradicional del «tratado». Scheerbart salta de un tema a otro con asombrosa facilidad, como haciendo de cada capítulo una cuenta de vidrio independiente que sólo al final quedará ensartada en el hilo del collar. De los aspiradores a la pirotecnia, del ladrillo a los bloques de cristal vitrocerámico, del jardín a la torre, de la ciudad a la montaña, de las farolas a los ferrocarriles, de los aplacados en piedra al hormigón, de los muebles en el espacio interior al panorama de la tierra vista desde el aire... Scheerbart compone, con su sueño de cristal y de color, una de las más poderosas visiones utópicas de principios del siglo xx, la idea de un nuevo mundo que, algunos años más tarde, tratarán de visualizar Taut, Scharoun, Finsterlin o Wenzel Hablik.

NOSOTROS, 1920 EVGUENII IVANOVICH ZAMIATIN

Para mí fue como descubrir todo esto por primera vez en mi vida: las calles trazadas con tiralíneas, el cristal centelleante del pavimento, las hileras de cubos de las viviendas transparentes, la cuadrada armonía de los bloques alineados de color gris-azulado. [...] En un instante... un salto de varios siglos, de más a menos. De pronto, me invadió el recuerdo de un cuadro del museo (probablemente, una asociación por contraste): una calle del siglo XX, una aglomeración tan multicolor que desconcertaba; hombres, ruedas, animales, carteles, árboles, colores y pájaros... ¡Pero aquello había ocurrido de veras! Me parecía que todo era tan improbable y tan absurdo que no me pude contener y se me escaparon unas sonoras carcajadas.

En una hora, O vendría a verme. Yo me encontraba en un estado de excitación agradable y, a la vez, conveniente. Ya en casa, fui de inmediato adonde el administrador del inmueble, le mostré mi ticket rosa y él me concedió la autorización para bajar las cortinas. Tan sólo tenemos este derecho los días de sexo. En los demás casos, vivimos en nuestras casas transparentes, que parecen tejidas de luminoso aire y eternamente envueltas por la luz. Entre nosotros no tenemos nada que ocultar y, además, esta forma de vida aligera el trabajo arduo pero importante de los guardianes. ¡De otro modo, podría ocurrir de todo! Precisamente, puede que hayan sido las estrambóticas viviendas opacas de nuestros antepasados las que hayan sido la causa de su miserable psicología carcelésca: «¡Mi casa es mi castillo!».

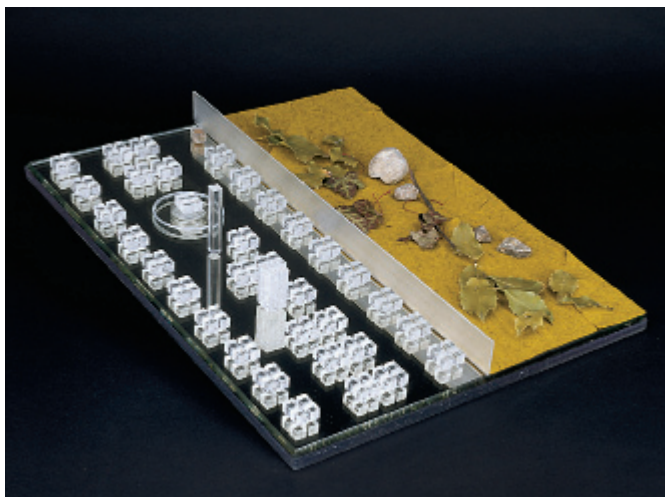
Susanna Layh

En la novela aparecida en 1920 *My [Nosotros]* del autor ruso Evguenii Zamiatin, «el mundo entero es [...] moldeado con cristal irrompible, eterno», no sólo todas las viviendas y edificios públicos sino también las calles, las grúas y hasta el cielo. Zamiatin, cuya obra puede verse como modelo para las antiutopías de Aldous Huxley y George Orwell, esbozará la unidad arquitectónica de una ciudad de cristal, resplandeciente, traspasada por la luz. Creará un espacio vital y urbano ficticio que estará marcado por la igualdad y la normativización a ultranza. Estos principios arquitectónicos reflejan, al mismo tiempo, las características del «Estado único» totalitario y estancado en sí mismo, por el que vela el denominado «Bienhechor» como cabeza dictatorial del Estado. El cristal como símbolo positivo de la luz, la transparencia y la claridad experimentará en Zamiatin una reversión negativa de sus valores y se convertirá en símbolo de una perverción de la libertad y la democracia. Se convertirá en un instrumento de la deshumanización y de la opresión del individuo, en un medio de la vigilancia total sobre todos. De este modo, el protagonista, el técnico de cohetes D-503, que como el resto de ciudadanos no lleva ya un nombre individual, mediante los múltiples reflejos del cristal de su vivienda se sentirá como parte de un «organismo imponente y uniforme». La ciudad de cristal es el espacio vital de la persona-unidad transparente, de un ser sin

BIBLIOGRAFÍA

Evguenii Ivanovich Zamiatin, *Nosotros*, trad. S. Hernández-Ranera, Madrid, Akal, 2008; Elisabeth Klosty Beaujour, «Zamiatin's We and the Modernist Architecture», en *Russian Review*, 47/1 (1988), pp. 49-60; M. Keith Booker, «Zamyatin's We: Anticipating Stalin», en *ibidem*, *The Dystopian Impulse in Modern Literature. Fiction as Social Criticism*, Westport/Connecticut, Londres, 1994, pp. 25-46; Hiltrud Gnüg, *Utopie und utopischer Roman*, Stuttgart, 1999, pp. 182-186.

alma, sin emociones y sin individualidad propia. La arquitectura significará aquí, sobre todo, orden y funcionalidad. La claridad de las formas, las líneas y las estructuras arquitectónicas se corresponden con la rutina diaria de «los números», claramente estructurada y que se ajusta a la colectividad hasta el detalle. De esta forma, las viviendas idénticas tienen la forma de un cubo, en sí un símbolo de lo firme, lo sólido y lo inmutable. En esto se expresa la finalidad del Estado, alcanzar un punto final social perfecto y, con ello, la absoluta felicidad, lo que no equivale a otra cosa que al estatismo totalitario. La ideología aquí bosquejada del Estado ideal no sólo revela la advertencia de Zamiatin ante un desarrollo del socialismo hacia el totalitarismo sino también ante una fe creciente en el progreso, la tecnología y la racionalidad. A consecuencia de ello, el enfoque crítico social de Zamiatin encontrará su equivalente en la configuración dicotómica de la topografía, que se manifiesta en las oposiciones binarias cultura/naturaleza, urbanidad/selvajismo u orden del presente frente a caos del pasado. Separados por un muro de vidrio verde, estos antagonismos seguirán existiendo en dos mundos contrapuestos. La ciudad de cristal, estéril, racionalizada y, por ello, carente de alma se halla perfectamente cerrada hacia el exterior, en contraste con la total transparencia de su interior. La supuesta libertad que el muro parece conferirles a los habitantes significa *de facto* su encarcelamiento en un mundo que preserva su estabilidad tan sólo extirpándoles la fantasía de la cabeza – como le ocurre al final de la novela al protagonista D-503–, pues ésta, al igual que el salvajismo, pone en peligro la uniformidad de la sociedad de cristal.



La ciudad de cristal. Maqueta. Eva Bodner y Katharina Frtus, 2003.

EL CASTILLO, 1922

FRANZ KAFKA

En conjunto, el castillo, tal como se mostraba a lo lejos, correspondía a las expectativas de K. No era un viejo castillo feudal ni una fastuosa construcción moderna sino una extensa estructura, compuesta de algunos edificios de dos pisos y de muchos edificios bajos muy juntos; si no hubiera sabido que era un castillo, K. lo habría podido tomar por una pequeña ciudad. Vio solo una torre, y no pudo saber si pertenecía a un edificio destinado a habitación o a una iglesia. A su alrededor volaban bandadas de cornejas.

[...] De manera que siguió adelante, pero el camino era largo. La calle, aquella calle principal

del pueblo, no llevaba al cerro del castillo; solo se acercaba, pero luego, como deliberadamente, se apartaba y, aunque no se alejaba del castillo, tampoco se acercaba más a él. K. esperaba continuamente que la calle torciera por fin hacia el castillo, y solo porque lo esperaba seguía adelante; evidentemente, como consecuencia de su cansancio vacilaba en dejar la calle, y lo asombraba también la longitud de aquel pueblo, que no terminaba nunca; continuamente las pequeñas casitas y los cristales helados y la nieve y la falta de gente... Por fin se desvió de aquella calle que lo retenía, tomó una calleja estrecha, en donde la nieve era aún más profunda y resultaba un trabajo pesado levantar los pies que se hundían, rompió a sudar y de pronto se detuvo sin poder seguir.

Barry Murnane

BIBLIOGRAFÍA

Franz Kafka, *Das Schloß*, en *Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe*, Frankfurt, 2002; *El castillo*, en Franz Kafka, *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999; Hans Paul Fiechter, *Kafka fiktionaler Raum*, Erlangen, 1980; Bettina Küfer, *Mehr Raum als sonst. Zum gelebten Raum im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt, e.o., 1989; Stefan Gradmann, *Topographie/Text. Stifter und Kafka*, Frankfurt, 1990; Gerhard Neumann, «Kafkas 'Schloß'-Roman: Das parasitäre Spiel der Zeichen», en Wolf Kittler y Gerhard Neumann (eds.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Friburgo, 1990, pp. 199-221; Michael Müller, «Das Schloß», en Heinz Ludwig Arnold (ed.), *Text+Kritik. Sonderband Kafka*, Munich, pp. 218-237.

Un caminante solitario va por un paisaje cubierto por la nieve y llega a un pueblo extraño que se halla situado debajo de un castillo: ya las primeras frases de la novela de Franz Kafka que se quedó en fragmento, *El castillo*, recuerdan de inmediato al topos del castillo lúgubre de la literatura de terror. Sin embargo, se echa de menos a los personajes típicos de la novela de terror: aquí no actuarán fantasmas; aquí no existe ni tan siquiera ningún malvado ostensible, sino tan sólo burócratas y sirvientes. Un castillo que, en efecto, no se ve, pues ni siquiera se verá «insinuado» por un débil rayo de luz; un castillo que únicamente se encuentra como «vacío aparente» en «niebla y tiniebla»: el castillo no alberga fantasma alguno, más bien está presente de un modo fantasmal. El castillo puede ser entendido como un «espacio despojado de contornos» —según un concepto avanzado de la investigación kafkiana— (Küfer, pp. 135 y s.): los rasgos y los límites espaciales aparentemente estables se colocarán y se retirarán, y serán entendidos «en perpetuo cambio» (*ibidem*, p. 57). El espacio porta una naturaleza «ilusorio-proteica» (Gradmann, p. 135); unas veces se trata de una pequeña ciudad; otras, de un pueblo. El castillo de Kafka puede denominarse, en el mejor de los casos, como anti-arquitectura: sus perfiles se entienden de continuo en un proceso de desintegración. No se puede construir porque no aparece en el texto como una estructura sólida. A la anti-arquitectura le corresponde una anti-topografía: desde el principio se sugerirá una orientación básica-



Maqueta. Kerstin Prejawa y Daniela Stindlova. 50 cm de diámetro. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

mente topográfica entre pueblo y castillo, con diferenciaciones como pueblo/castillo, aquí/allí, abajo/arriba, que no obstante se superaban una y otra vez. Incluso la calle principal entre el pueblo y el castillo que, al principio, presenta dos posibilidades de orientación opuestas entre las que el protagonista K. puede medir la tierra, será negada como punto de medición cartográfico potencial. En razón de esta topografía, la concentración en la región próxima que se extiende en torno al agrimensor K. (es decir, el espacio interior que contrasta de continuo frente al vacío imposible de cartografiar del paisaje nevado), trazada ya en la novela, parecerá ser la única posibilidad de acercamiento a la arquitectura. La contraposición entre la lejanía que provoca efectos fantasmales y los espacios estrechos y oscuros de las tabernas y las casas familiares, etcétera, es la única realización con sentido del mundo del castillo, tal y como mostrará la que durante mucho tiempo fue la única versión filmica de la novela, la de Rudolf Noelte (1968). Finalmente, K. desaparecerá de uno de estos espacios oscuros en un remolino de nieve, convirtiéndose él mismo en un vacío aparente sobre la superficie de la imagen.

LOS NIÑOS TERRIBLES, 1929

JEAN COCTEAU

[...] muchacha de dieciséis años. Se parecía a Paul; tenía sus mismos ojos azules sombreados por pestañas negras, las mismas mejillas pálidas. Ciertas líneas acusaban un par de años más y, bajo su corta cabellera, rizada, el rostro de la hermana, que dejaba de ser un esbozo y hacía aparecer el del hermano un tanto tierno, se organizaba, se orientaba apresurada y desordenadamente hacia la belleza.

Desde el oscuro vestíbulo lo primero que pudo verse surgir fue esta blancura de Elisabeth, y el manchón de un delantal de cocina demasiado largo para ella.

La realidad de lo que ella había creído una farsa impidió que prorrumiera en exclamaciones. Entre ella y Gérard sostuvieron a Paul, que daba traspiés y dejaba colgar su cabeza. Desde el vestíbulo, quiso Gérard explicar lo ocurrido.

—Especie de idiota —musitó Elisabeth—, no hay pifia en la que no participe usted. ¿No puede hablar sin gritar? ¿Quiere que mamá se entere?

Atravesaron un comedor rodeando la mesa y entraron, a la derecha, en el dormitorio de los hermanos.

[...] Elisabeth le dio la habitación de Michael, separada de la suya por un enorme cuarto de baño. Los criados, tres mulatos a las órdenes

de un mayordomo negro, quisieron regresar a América. Mariette contrató a una compatriota. El chófer se quedaba.

Apenas instalado Paul, reformaron el dormitorio.

Agathe tenía miedo, arriba, sola... Paul dormía mal en una cama con dosel... El tío de Gérard solía visitar las fábricas de Alemania... En suma, Agathe dormía en la cama de Elisabeth, Paul arrastraba su ropa de cama y construía su refugio en el sofá, Gérard se amontonaba sus chales.

[...] Recordemos que había en la casita una galería, mitad sala de billar, mitad gabinete de trabajo, mitad comedor. Esta heteróclita galería ya lo era aunque sólo fuera por el hecho de que en realidad no lo era y a nada conducía tampoco. Una banda de alfombra de escalera atravesaba su linóleo por la derecha y se detenía en la pared. Al entrar, hacia la izquierda, podía verse una mesa de comedor bajo una especie de lámpara colgante, algunas sillas y unos biombo de panel flexible adaptándose a la forma deseada. Esos biombo aislaban este esbozo de comedor de un esbozo de gabinete de trabajo, con sofá, sillón de cuero, biblioteca giratoria, planisferio terrestre, agrupados sin estilo en torno a otra mesa, una mesa de arquitecto, sobre la cual una lámpara con reflector formaba el único foco luminoso del vestíbulo.

Hilde Strobl

El escritor y artista Jean Cocteau lleva al lector en su novela *Les Enfants Terribles* a un mundo de sueños y fantasía: la vida de Elisabeth y Paul. Los hermanos adolescentes se defienden —dependiendo casi por completo de sí mismos— frente a una vida de adultos convencional y conformista, contra la soledad y las obligaciones, y así huirán a su propia realidad artificial. El romance entretejido en torno a un amor anhelado y no consumado es como un drama concebido en dos actos que recuerda en su estructura y dramaturgia a una pieza escénica de teatro del absurdo. El escenario es la *chambre*, la habitación. Tras la muerte del padre y, más tarde, también de la madre, los niños se retiran a su habitación y crean dentro un mundo inviolable por el mundo

BIBLIOGRAFÍA

Jean Cocteau, *Soixante dessins pour «Les Enfants Terribles»*, París, 1935; Jean Cocteau, *Los niños terribles*, ed. J. I. Velázquez, Madrid, Cátedra, 2006; Karl Ulrich Syndram, «Die Spielräume der Kindheit 'Les Enfants Terribles'», en Jochen Poetter (ed.), *Jean Cocteau, Gemälde, Zeichnungen, Keramik, Tapisserien, Literatur, Theater, Film, Ballett*, Colonia, 1989, pp. 88-96; Francis Ramirez y Christian Rolot, *Jean Cocteau. L'Œil Architecte*, París, 2000, pp. 280-285.

exterior a partir de unas reglas que ellos mismos marcarán. El caos y el desorden determinarán el espacio y reflejarán las costumbres vitales de los adolescentes. Se celebrará un ritual vespertino diario que reforzará aún más el culto místico en torno a la habitación: «Esta habitación era como el caparazón de una tortuga, en el que ellos vivían, se deseaban, se vestían y se desnudaban, como dos miembros del mismo cuerpo». Dos amigos de los hermanos, Agathe y Gérard, ambos igualmente huérfanos, se integrarán en las reglas del juego de la habitación. En la segunda parte de la novela, se añadirá una nueva figura, Michael, el novio de Elisabeth; sin embargo, morirá poco después de la boda y dejará una casa en herencia. La galería de la nueva casa asumirá en adelante la función de la habitación y se convertirá en el lugar central de la acción, «Una galería como creada para los miedos de la infancia [...]». La nueva situación espacial hará que se precipiten los acontecimientos. La amiga de Elisabeth, Agathe, se enamorará de Paul pero se casará con Gérard a causa de una intriga de la hermana. Paul se suicidará por su amor no satisfecho por Agathe. También Elisabeth huirá hacia la muerte para estar cerca de su hermano para siempre.

Seis años después de la publicación de la novela, Jean Cocteau publicó los dibujos que surgieron al hilo de *Les Enfants Terribles*: «*Ces dessins s'adressent au public qui fait plus que lire ce livre [...]*». Los sesenta esbozos reflejan como en un cuento en imágenes el transcurso de la acción. En los dibujos reducidos y lineales, siguiendo elementos de estilo cubista y neoclásico, Cocteau ilustrará escenas y figuras aisladas así como los dos espacios principales de la acción: la habitación de los niños de la casa paterna y la galería de la nueva casa. De la «habitación» sale un poder mítico sobre las figuras que actúan; se comportan como prisioneros en un espacio hermético, la escena para el teatro de la vida. También se les atribuirá un alto valor simbólico a los objetos aislados; éstos sirven como desencadenantes de un mundo de fantasía irreal. Casi como autores, Paul y Elisabeth crean la escenografía de su propio drama en un espacio creado por Jean Cocteau.



Maqueta. Delphine Berre y Adeline Vigneron. 80,5 x 37 x 29 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

**LA CASA DE BERNARDA
ALBA, 1936-1945
FEDERICO GARCÍA LORCA**

[...] Habitación blanquísima del interior de la casa de BERNARDA. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.

[...] BERNARDA. [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.

[...] ADELA (Rompiendo a llorar con ira). ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir!

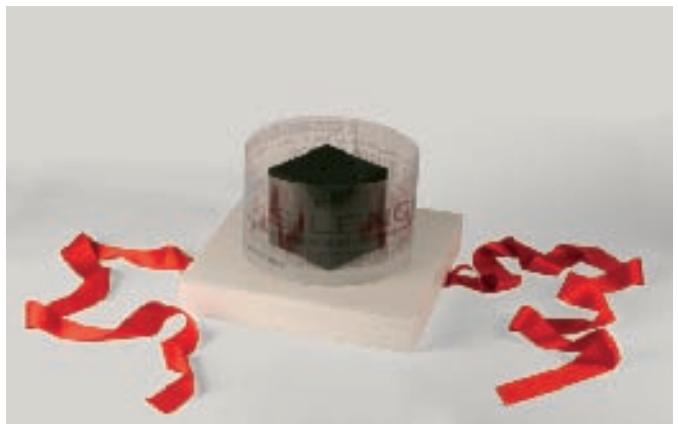
Juan Calatrava

La casa de Bernarda Alba fue escrita por Federico García Lorca en 1936, aunque no fue publicada hasta marzo de 1945 con motivo de su representación en el Teatro Avenida de Buenos Aires, con Margarita Xirgu en el papel principal. La obra, verdadera tragedia moderna en clave rural, es uno de los textos dramáticos más conocidos y representados de Lorca, pero de él nos interesa ahora el papel específico que desempeña el espacio arquitectónico como protagonista de la propia trama y, por extensión, la importante función que desempeña la arquitectura en el conjunto de la obra lorquiana.

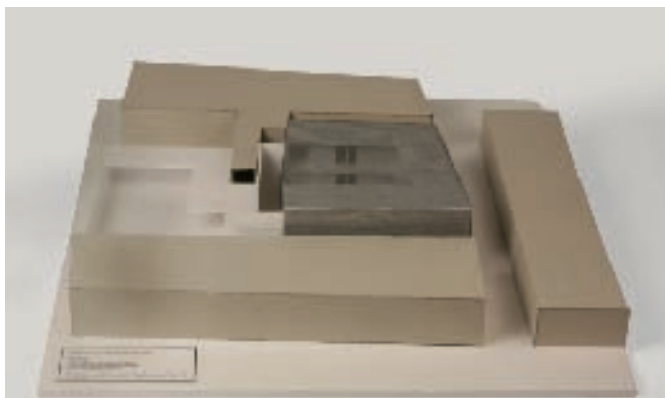
Para Federico lo arquitectónico es uno de los terrenos en que se plasma la confrontación entre la verdadera tradición, la esencia de lo popular, y el populismo del folclorismo regionalista. La arquitectura popular anónima, cristalizada por una tradición se-

BIBLIOGRAFÍA

Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires, Losada, 1945 (edición utilizada Granada, Editorial Comares – Fundación Federico García Lorca, 1998); Juan Calatrava, «Sobre arquitectura, música y poesía: a propósito de Federico García Lorca», en *Arte-Facto. Memoria de una exposición*, Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 33-47.



Maqueta. María Jesús Herrera Carrasco, Francisco Javier Pérez Jiménez y Pablo Valero Flores. 63,5 x 70 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta. Eva Virginia Ruiz Morillas. 56 x 52 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

cular y una sabiduría constructiva paciente, ligada a los materiales del lugar, que nada sabe de modas pasajeras, deviene ahora metáfora de un pueblo cuya alma esencial quiere aprehender el poeta. Los pueblos y ciudades lentamente contruidos por la historia (y en trance siempre, para Lorca, de sufrir agresiones pseudo-modernizadoras) y la auténtica música popular (sepultada bajo las aberraciones populistas de la zarzuela o el pasodoble) nos dan la imagen de una tradición «verdadera», simétricamente lejana tanto del pastiche y del falso folclorismo como del cosmopolitismo artificial y el frívolo afán de modernidad no meditada. Cuando Lorca habla de «arquitectura zarzuelizada» para referirse a esa arquitectura pseudo-popular, introduce una comparación entre arquitectura, música y poesía que le llevará a trazar una clara equivalencia entre el cante jondo y la arquitectura popular blanca, geométrica y desornamentada, «pura», a la hora de definir una tradición que pueda entroncar directamente con la modernidad.

En 1922, al hablar de la *Arquitectura del cante jondo*, definía a su propia conferencia como «...una maqueta de frío yeso» y narraba cómo, un día de verano, paseando por Granada con Manuel de Falla, oyeron —la irrupción súbita e inesperada de la música es un motivo habitual en Lorca— una canción «antigua, pura», inseparable de su encuadre arquitectónico: «Nos asomamos a la ventana y a través de las celosías verdes vimos una habitación blanca, aséptica, sin un cuadro, como una máquina para vivir del arquitecto Le Corbusier, y en ella dos hombres, uno con la guitarra y el otro con su voz». En la «pureza» simultánea de la canción y de su ambiente construido aparecían asociadas la modernidad arquitectónica radical de Le Corbusier (que impartiría en 1928 una conferencia en la Residencia de Estudiantes y cuya figura sería también evocada por Lorca en *Sketch de la nueva pintura*) y la desnudez, tradicional pero preci-

samente por eso igualmente moderna, de la arquitectura y de la música populares.

Pero esa misma arquitectura popular blanca, limpia, en la que Lorca y Falla habían hallado la voz pura del pueblo en forma de «cante» —y en la que el propio Federico encontraría su paraíso privado, la Huerta de San Vicente— no es sólo el lugar mítico de una supuesta pureza incontaminada, sino también marco de conflictos, miseria, represiones y dramas personales y colectivos.

En la casa de Bernarda Alba, típica casa de pueblo que podría responder formalmente a esos rasgos arquitectónicos de la verdadera arquitectura popular, no habita ya el cante sino el horror, la intolerancia y la represión tiránica. Su interior es un espacio de dominación en el que estallan conflictos ancestrales que tienen que ver con el peso opresivo de la tradición misma (en este caso, el luto). La casa, en la que habita sobre todo la muerte, una y otra vez recordada, es un espacio opresivamente cerrado, con una contraposición obsesiva entre el dentro y el fuera. En la calle está la vida, y de la calle llega, lejano, el eco de esa vida plasmado en ruidos, gritos y canciones. En cambio, en el interior asfixiante de la casa —donde el discurso no fluye libre, donde el aire parece densificarse, donde hay que medir cada palabra y, sobre todo, donde no hay música— no se encuentran más que la putrefacción y la muerte lenta. Los personajes lorquianos —y, sobre todo, las mujeres— aspiran siempre a «salir» frente a las imposiciones tradicionales que los mantienen encerrados dentro de esos patios, tan diferentes a los habitados por el «salero» de los estereotipos folclóricos creados por los hermanos Quintero. Es el silencio opresivo lo que reina entre las paredes de esas habitaciones «blanquísimas», con sus sillas de anea.



Maqueta. Javier Lucena Hoces, Elena Quereda Herrera y Fernando Segura Senent. 37,5 x 37,5 x 24 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta. Laura Navarro Moral, María del Mar Terriza García, Juan Luis Torres García y María Victoria Torres Quero. 50 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

EL JUEGO DE LOS ABALORIOS, 1943

HERMANN HESSE

Eschholz era la colonia escolar más amplia y más moderna de toda Castalia; los edificios todos habían sido construidos recientemente; no había poblaciones cerca, sino sólo un pequeño caserío, prietamente rodeado de árboles. Tras él, sobre un llano, se desplegaba ancha y jovial la institución, alrededor de un gran rectángulo despejado, en cuya parte central, ordenados como los puntos del cinco de un dado, elevaban su oscura copa al cielo cinco soberbias secuoyas. La enorme plaza estaba cubierta en parte de césped y en parte de arena,

e interrumpida solamente por dos grandes piscinas con agua corriente a las que daba acceso una escalera de peldaños anchos y bajos. A la entrada de esta soleada plaza estaba el edificio de la escuela, más elevado que las construcciones adyacentes, de dos alas, con un atrio de cinco columnas en cada ala. Era, en realidad, el único edificio alto del grupo; los demás que cerraban la plaza por los otros tres lados, sin dejar una brecha, eran bajos, lisos y sin adornos, distribuidos en cuerpos exactamente iguales, cada uno con su peristilo y su corta escalera que conducía a la plaza; en casi todos los vanos del pórtico había macetas de flores.

Heike Gfrereis

Entre los trabajos preparatorios de *El juego de los abalorios*, novela de madurez de Hesse por la que recibió el Premio Nobel en 1946, se encuentra un esbozo del primer escenario de la novela: el plano de la escuela Eschholz, en la que fue admitido Josef Knecht para aprender en Castalia el juego de los abalorios, aquel juego que resulta tan impreciso «con todos los contenidos y los valores de nuestra cultura». El juego de los abalorios «no resulta fácil de describir pues es muy complicado y además aún no se ha inventado», explicará Hesse en otra página sobre la época del surgimiento de la novela, en la que él también anota la fórmula para el contenido: «5 veces nacerá x».

Él hará a la novela y al personaje principal de una forma abstracta y esquemática, de una forma parecida a una ecuación matemática, como bidimensional será también el esbozo de escenario de Hesse. La arquitectura será aquí una acumulación de formas geométricas que pueden cargarse de significado y no un espacio aéreo transformado: el amplio muro rectangular, los edificios funcionales, los tiestos en el muro y el orden de las secuoyas en el Quincunx, del latín *quinque* y *uncia*, cinco doceavos, es un signo ambiguo: se da un valor numérico y monetario, garantiza una cierta constelación de dos planetas en el cielo y se leerá en la cristiandad como «X», signo de la cruz y de las cinco heridas de Cristo. En *Finnegan's Wake*, de James Joyce, hay un juego de niños que se llama así, la variante irlandesa de *Cielo e Infierno*.

También en el propio Hesse, el escenario será desde el principio sólo un terreno de juego para la imaginación que, en razón de su fuerza, nos puede poner en el cielo pero también en el in-

BIBLIOGRAFÍA

Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, en *Sämtliche Werke*, ed. Volker Michels, tomo 5, Frankfurt, 2001; Hermann Hesse, *El juego de los abalorios*, trad. M. S. Luque, Barcelona, Plaza y Janés, 1960; Volker Michels (ed.), *Materialien zu Hermann Hesses «Das Glasperlenspiel»*, tomo 1, Frankfurt, 1973; Heike Gfrereis, *Hermann Hesse – Diesseits des «Glasperlenspiels»*, Marbach, 2002 (*Marbacher Magazin*, 98).

fierno. En el sueño, Josef Knecht llegará «a la cumbre de aquel altozano por encima de los bosques, donde había descansado el día anterior con su camarada y vio a sus pies a su querida escuela de Eschholz y, mientras miraba hacia abajo, el rectángulo del edificio de la escuela se convertía en un óvalo y luego en un círculo, en una corona, y la corona comenzaba a girar lentamente; después empezaba a girar con una velocidad creciente y, por fin, se ponía a girar de un modo vertiginosamente rápido y estallaba y volaba en estrellas centelleantes.»



Maqueta de la ciudad de Castalia. Miriam Campanario Orantes y Yasmina Novo López. 58 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta de la ciudad de Castalia. Miriam Campanario Orantes y Yasmina Novo López. 58 x 50 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

LA BIBLIOTECA DE BABEL, 1944 JORGE LUIS BORGES

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. Una de las caras libres da a un angosto zaguán, que desemboca en otra galería, idéntica a la primera y a todas. A izquierda y a derecha del zaguán hay dos gabinetes minúsculos. Uno permite dormir de pie; otro, satisfacer las necesidades finales. Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma

y se eleva hacia lo remoto. En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante.

[...] *A cada uno de los muros de cada hexágono corresponden cinco anaqueles; cada anaquel encierra treinta y dos libros de formato uniforme; cada libro es de cuatrocientas diez páginas; cada página, de cuarenta renglones; cada renglón, de unas ochenta letras de color negro. También hay letras en el dorso de cada libro; esas letras no indican o prefiguran lo que dirán las páginas.*

Juan Calatrava

La importancia de la arquitectura y, en general, de las referencias espaciales en el imaginario de Jorge Luis Borges ha sido con frecuencia destacada por los investigadores de su obra y ha dado lugar incluso a estudios específicos como el de Cristina Grau. Desde la mitificación de Buenos Aires hasta la creación *ex nihilo* de espacios soñados en los que cristaliza su muy particular (y literaturizada) visión del mundo y que, inevitablemente, ponen sobre el tapete una mirada comparativa con Italo Calvino, la poética de Borges es, en gran medida, una poética ligada a los lugares, ya sean reales (pero inmediatamente transfigurados) o puramente ficticios, como es el caso del que es seguramente el más conocido de sus relatos «arquitectónicos», *La Biblioteca de Babel*.

La Biblioteca de Babel es una narración muy breve que fue publicada por Borges en 1941 dentro del libro de relatos *El jardín de los senderos que se bifurcan*, siendo posteriormente incluida (1944) en *Ficciones*. En 1956 fue publicada de nuevo por la editorial Emecé, y en esa tercera edición Borges introdujo un cambio casi imperceptible pero que, como ha destacado Cristina Grau, tuvo importantes repercusiones para la concepción de ese espacio arquitectónico que es el verdadero protagonista del texto.

BIBLIOGRAFÍA

Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1941; Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944; Cristina Grau García, *Borges y la arquitectura*, Madrid, Cátedra, 1968; Horacio Capel, *Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*, Barcelona, Serbal, 2001; Enrique Santos Unamuno, *Laberintos de papel. Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

Borges crea en estas apenas diez páginas un universo-biblioteca en el que se combinan, paradójicamente, la infinitud y la cerrazón, el enclaustramiento, ya que está constituido por la repetición ilimitada, hacia las tres dimensiones del espacio, de células hexagonales absolutamente iguales. Cada una de ellas es un módulo bibliotecario que encierra veinte anaqueles, a razón de cinco en cada uno de cuatro lados del hexágono, dejando los otros dos libres para establecer la comunicación entre estos módulos. Tal y como destaca Grau, ese es el cambio fundamental introducido por Borges en 1956, ya que en la primera versión del relato (la de 1941 y 1944) sólo uno de los lados quedaba libre (había 25 anaqueles ocupando 5 lados): «Al comunicar los hexágonos unos con otros por dos lados, Borges permite que la Biblioteca crezca en todas las direcciones del espacio —y no solamente en altura como sucedía en la primera versión— por lo que el espacio se convierte en ilimitado. La representación de un fragmento en planta sería, esquemáticamente, una yuxtaposición de cuadrados y hexágonos. Y su representación en tres dimensiones sería una yuxtaposición de prismas cuadrados y hexagonales. Todo el universo quedaría pues no sólo recubierto por la trama hexagonal sino totalmente relleno por una serie infinita de prismas hexagonales yuxtapuestos» (Grau, pp. 68-69).

La dimensión vertical de este espacio infinito se ve acentuada por la mención a dos elementos que introducen en este esquema inmóvil y ordenado la contingencia humana: los pozos de ventilación y las escaleras. Los primeros, vertiginosos abismos de los que ha tomado buena nota el más reciente cine de ciencia-ficción, reconocen la existencia de necesidades humanas: proporcionan el aire que han de respirar los «bibliotecarios», pero también, en su prolongación infinita, son un particular cementerio al que son arrojados los cuerpos fallecidos, que se disuelven en la propia caída eterna. La fisiología de los bibliotecarios aparece igualmente en el interior de cada uno de los hexágonos, en cuyo zaguán se abren, a los lados, «dos gabinetes minúsculos»: uno de ellos permite que se pueda dormir («¡de pie!») y otro es una letrina para «satisfacer las necesidades finales». Del mismo modo, hay luz artificial, a un tiempo insuficiente e incesante, emitida desde unas lámparas esféricas. Nada se dice, en cambio, sobre el aprovisionamiento de agua y alimentos, que necesariamente habrían de venir, como el propio aire de los pozos de ventilación, de un exterior imposible de pensar.

El otro elemento vertical es el constituido por la escalera de cada hexágono: una escalera espiral «...que se abisma y se eleva hacia lo remoto». Por esas escaleras transcurren los ocasionales



Maqueta de la Biblioteca de Babel. Elena María del Arco Carcelén, Raquel Ortiz Acosta, Javier Terrón Segovia y Amanda Vicente Murcia. 78 cm de diámetro. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

viajes de algunos bibliotecarios que se aventuran a la búsqueda de libros imposibles de hallar. Pero también son el escenario alucinado de los momentos de crisis, cuando masas de bibliotecarios enloquecidos se apiñan en ellas disputando, destruyendo libros o arrojándose al abismo. Viene enseguida a la mente el recuerdo de las prisiones imaginarias de Piranesi, tan presentes en el imaginario borgesiano.

Los libros que encierra la Biblioteca son todos los libros posibles. Dentro de su uniformidad de medidas, encierran todas las combinaciones posibles de los veinticinco símbolos ortográficos y están en la Biblioteca desde siempre. No se registran nuevas incorporaciones, pero sí eventuales destrucciones porque la Biblioteca está sometida a los avatares de la limitación de la inteligencia humana, bajo la forma de polémicas religiosas, herejías y, ocasionalmente, biblioclastias. Movimientos todos que requieren a veces la intervención de unas imprecisas «autoridades» capaces de dictar normas pero cuyo carácter y ubicación física ignoramos. La actitud de los bibliotecarios, tanto los protagonistas de revueltas como los que permanecen inmóviles en sus cubículos, los que protagonizan una paciente andadura sin sentido que se prolonga a lo largo de generaciones o los

que se suicidan, introduce así la escala del tiempo humano en la eternidad de la Biblioteca.

Por otra parte, la evocación de Babel en el título mismo del relato remite a la imbricación mítica entre desmesura arquitectónica y confusión, superación del límite dentro del cual le es dada a la inteligencia humana la comprensión de las relaciones espaciales. En este sentido, la biblioteca, el edificio-libro, se cruza en Borges con otro gran mito constructivo de continua presencia en su obra (aunque pocas veces mencionado de manera explícita): el laberinto. Resulta imposible orientarse en el mundo infinito y sin centro compuesto por los hexágonos de la biblioteca borgiana, metáfora de un mundo aparentemente ordenado, eterno, dado de una vez por todas, congelado en su inmutabilidad, pero al mismo tiempo inabarcable para la experiencia humana.



Maqueta de la Biblioteca de Babel. Antoine Gauffeny, Heidy Guadalupe Lizama Sánchez, Andrea Sima y Ioana Stancu. 70 x 40 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

PIPPI LANGSTRUMPF, 1945 ASTRID LINDGREN

En las afueras de aquella ciudad tan pequeña, había un viejo jardín abandonado. En el jardín, había una casa vieja y, en la casa, vivía Pippi Langstrumpf. Tenía nueve años y vivía allí totalmente sola [...].

Entonces atravesaron la desvencijada puerta del jardín de la villa Kunterbunt y pasaron por el camino de grava en cuyas orillas había árboles todos llenos de musgo y enredaderas verdaderamente finas, tanto por arriba de la villa como por el porche.

Allí había un caballo y comía avena de una sopera.

«¿Por qué tienes un caballo en el porche?» – preguntó Thomas.

Todos los caballos que él conocía vivían en un establo.

«Pues bueno» – dijo Pippi reflexivamente–, «en la cocina sería un estorbo. Y en la sala de estar no le gusta estar».

Thomas y Annika acariciaron al caballo y después entraron en la casa. Allí había una cocina y una sala de estar y un dormitorio. Pero era como si Pippi se hubiera olvidado de la limpieza semanal. [...]

Luego Pippi les invitó a pasar a la sala de estar. Allí tan sólo había un mueble. Se trataba de un aparador con muchos cajones pequeños. Pippi abrió los cajones y les mostró a Thomas y a Annika todos los tesoros que había guardado allí.

[...] Pippi propuso un juego que se llamaba «No tocar el suelo». Era muy fácil. Lo único que uno tenía que hacer era subirse por toda la cocina sin poner ni una sola vez los pies sobre el suelo. [...] Se empezaba por el fregadero y si uno abría las piernas lo suficiente, se llegaba al fogón, y del fogón a la leñera; de la leñera pasando por el perchero sobre la mesa hacia abajo y, desde allí, sobre dos sillas hasta la rinconera. Entre la rinconera y el fregadero había un hueco de unos cuantos metros pero allí, por suerte, estaba el caballo.

Ulrike Steiner

Ya antes de la Segunda Guerra Mundial, Astrid Lindgren presentó a una serie de editoriales de Estocolmo el manuscrito de una novela para niños que, al principio, fue rechazada y después de una revisión de arriba abajo apareció bajo el título de *Pippi Långstrumpf*. Con ello, no sólo comenzaba la carrera internacional de una renombrada autora infantil y juvenil sino también su creación más célebre, la pelirroja y pecosa huérfana de madre de nombre «Pippilotta Viktualia Rollgardina Hija-de-Efraim, Langstrumpf (Calzaslargas), hija del capitán Efraim Langstrumpf, antes terror de los mares, ahora rey de los negros»; Pippi, para los amigos. Como un ataque literario a los métodos de educación tradicionales y a los roles de género, el libro sobre una chiquilla fuera de lo común suscitó una vehemente crítica negativa. De igual modo, la protagonista que lleva el nombre del título –«Pippi» significa en el lenguaje de los niños suecos «pajarito» y también «locura»– se convirtió en un icono de la infancia. Sea en Francia como la señorita Brindacier o como Bibi Meia-longa en Portugal, Pippi Langstrumpf es la realización en-

BIBLIOGRAFÍA

Astrid Lindgren, *Pippi Långstrumpf*, Frankfurt/Viena/Zürich, 1967, pp. 8, 17 y ss., y 127; Gabriele Cromme, *Astrid Lindgren und die Autarkie der Weiblichkeit. Literarische Darstellung von Frauen und Mädchen in ihrem Gesamtwerk*, Hamburgo, 1996; Paul Berf y Astrid Surmatz (eds.), *Astrid Lindgren. Zum Donnerdrummel! Ein Werkporträt*, Hamburgo, 2001.



Rolf Rettich, «La villa Kunterbunt», en Astrid Lindgren, *Pippi Langstrumpf*, Frankfurt / Viena / Zürich, 1967, p. 19.

carnada de los deseos y los sueños infantiles. Independiente de los adultos, tanto en lo personal como en lo económico, creará su pequeño mundo particular, desde luego con un orden social pero a su forma. Valiente, soberana y tolerante, será ella misma quien defina su vida. La villa Villekulla —ése es el nombre sueco de la villa Kunterbunt (villa Manga-por-Hombro)— es la utopía infantil; sin embargo, no es de ninguna manera perfecta o inmaculada. La propia dueña de la casa tiene inclinación a contar fantásticas historias falsas y, de cuando en cuando, cae en un estado de ánimo meditabundo y literalmente melancólico. En la versión primigenia, se le trazó un carácter aún más rudo, a veces incluso malévolo.

No sólo la protagonista, que duerme de culo, lleva calzas de dos tipos diferentes y zapatos demasiado grandes, sino también su descuidada casa en el descuidado jardín, la desastrada cocina en la que de continuo huele a pan de jengibre o la sala de estar con sólo un mueble, son el espejo y la contraimagen del orden familiar imperante en una sociedad que junto con sus bien protegidos hijos se ha instalado en pequeñas ciudades limpias con casas y antejardines meticulosamente cuidados. La novela, que se compone de episodios separados, desenmascara las estructuras autoritarias de poder de un mundo de adultos cuyo concepto de educación se orienta más al cumplimiento de las normas sociales que al estímulo de las capacidades individuales. La villa Manga-por-Hombro en la que Pippi Langstrumpf vive sola con un mono y un caballo es un experimento pedagógico. Se contraponen a la vida cotidiana burguesa, a la que el idilio y la libertad de la villa Manga-por-Hombro amenazan de continuo, cuando por ejemplo dos policías han de echar a Pippi a un hospicio o un especulador quiere echar abajo la «miserable chabola». Gracias a su enorme fuerza física y también a través de su capacidad de réplica e ironía, Pippi Langstrumpf puede vencer todas las dificultades. Demuestra que se puede tener poder sin abusar de él.



La villa Kunterbunt. Maqueta. Annika Sophia Dreyer, 2000.

1984, 1949
GEORGE ORWELL

El Ministerio de la Verdad —que en neolengua, el idioma oficial de Oceanía, se llamaba el Miniver— era diferente, hasta un extremo asombroso, de cualquier otro objeto que se presentara a la vista. Era una enorme estructura piramidal de cemento armado blanco y reluciente, que se elevaba terraza tras terraza a unos trescientos metros en el aire. Desde donde Winston se hallaba, podían leerse, adheridos sobre su blanca fachada en letras de elegante forma, las tres consignas del Partido:

LA GUERRA ES LA PAZ
LA LIBERTAD ES LA ESCLAVITUD
LA IGNORANCIA ES LA FUERZA

Se decía que el Ministerio de la Verdad tenía tres mil habitaciones sobre el nivel del suelo y las correspondientes ramificaciones en el subsuelo. En Londres sólo había otros tres edificios del mismo aspecto y tamaño. Estos aplastaban de tal manera la arquitectura de los alrededores que desde el techo de las Casas de la Victoria se podían distinguir, a la vez, los cuatro edificios. En ellos estaban instalados los cuatro ministerios entre los que se dividía todo el sistema gubernamental. El Ministerio de la Verdad, que se dedicaba a las noticias, a los espectáculos, la educación y las bellas artes. El Ministerio de la Paz, para los asuntos de guerra. El Ministerio del Amor, encargado de mantener la ley y el orden. Y el Ministerio de la Abundancia, al que correspondían los asuntos económicos. Sus nombres, en neolengua: Miniver, Minipax, Minimor y Minindancia.

Susanna Layh

En la anti-utopía de George Orwell 1984, la arquitectura urbana se muestra como imagen especular de la estructura social de un Estado totalitario y de su doctrina del «doble pensamiento». Frente al lema de la elite partidista dominante, el Londres del futuro de Orwell presenta una imagen de desmoronamiento urbano, de regresión y de pobreza del proletariado estúpidamente vegetante que tiene ante sí. «[C]asas derrumbadas del siglo XIX [...] cuyas paredes estaban revestidas de madera, las ventanas tapadas con cartón, los techos remendados con planchas de zinc» revelan la desolación de la existencia de una gran parte de la población. En contraste con esto, igualmente como manifestación del poder del Estado, destacan por encima de esta miseria urbana las arquitecturas de la dominación de los cuatro ministerios que cimentan el Estado. En la forma constructiva sobredimensionada de estos edificios semejantes en lo arquitectónico, que hacen que todos los que les rodean parezcan exageradamente pequeños, se hallan simbolizadas la omnipotencia y la omnipresencia del *Big Brother*. La doble moral inherente al «Ingsoc», la ideología estatal y la consiguiente denominación eufemística de los edificios serán desenmascaradas de forma

BIBLIOGRAFÍA

George Orwell, 1984, Barcelona, Salvat, 1970; Bernd-Peter Lange, *George Orwell «1984»*, Munich, 1982; Harold Bloom (ed.), *George Orwell's 1984*, Nueva York/New Haven, 1987.



George Orwell, 1984, portada.

satírica ya mediante los rasgos arquitectónicos externos. El hor-migón de un blanco resplandeciente con el que se construyó el «Ministerio de la Verdad» no sólo remitirá a la severidad del sistema sino que ulteriormente lo hará, en el plano simbólico cromático, a la frialdad y a la muerte; el centelleo del edificio a la luz del sol es una imagen del deslumbramiento del individuo provocado por el gobernante. La forma piramidal como insignia de la dominación sugerirá además, mediante la asociación con la función original de la pirámide como sepulcro, que la verdad aquí será proverbialmente «enterrada», pues las informaciones se falsearán, la historia se alterará y los datos se eliminarán a su antojo. El interior del ministerio laberíntico, con sus miles de salas en superficie y bajo tierra, representará la *desindividua-lización* del individuo decretada por el Estado y su absorción en el anonimato de la masa.

Aún más pérfido que el edificio del «Miniver», cuyas miríadas de ventanas resultarán «tétricas como las troneras de una fortaleza», será el edificio sin ventanas del «Ministerio del Amor», que desenmascarará el funcionamiento del aparato estatal y de la temida «Policía del Pensamiento». Ya para acceder al edificio «había de pasarse por un laberinto de caminos rodeados de alambre de espino, puertas de acero y nidos ocultos de ametralladoras» y, en el interior, se encontraban numerosas celdas claustrofóbicamente cerradas, altas, con baldosas blancas. El «Minimor» no será otra cosa que un espantoso centro de tortura en el que la voluntad de los prisioneros se viola de forma brutal. Aquí se encontrará localizado el poder con el único fin de despojarle al individuo, también al protagonista Winston Smith (entre otras cosas, culpable del delito de amar), de su identidad individual.



El Ministerio de la Verdad. Maqueta. Miriam Knechtel, 2006.

HELIÓPOLIS, 1949

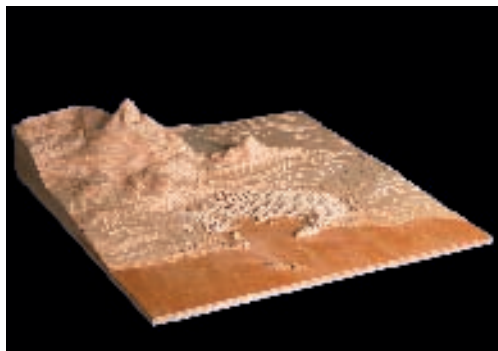
ERNST JÜNGER

Hacia ya largo tiempo que tanto el castillo como la isla servían sólo de prisión. Del mismo modo que existen lugares en la tierra en los que desde los tiempos primigenios se ha dado una sucesión de santuarios, así ocurre con los centros y lugares del poder y de la violencia. [...] El castillo marino servía al Prefecto como punto de tránsito para los prisioneros cuya suerte estaba ya decidida. [...] A unos se les condenaba a trabajos forzados, que aniquilaban rápidamente, sobre todo en lugares subterráneos, otros eran trasladados a lugares de los que nunca se regresa. Se rumoreaban cosas siniestras. Así, por ejemplo, se decía que en el interior de la isla, en una garganta llamada Malpasso, había un edificio en el cual se envenenaba a la gente: el Instituto de Toxicología del doctor Mertens. Se decía también que lo visitaba con frecuencia Messer Grande porque sentía cierta predilección por esta ciencia, como por el progreso en general.

Entre los dos cabos, coronados por oscuros árboles, alzaba su amplio hemisiciclo la ciudad de Heliópolis, agrupada en torno al viejo puerto o dársena, desde la que irradiaban las empinadas calles. Resplandecía sobre el mar azul a la luz meridiana que diluía sus colores, mientras que el sol de la tarde acentuaba el rojizo tono

de las piedras con que había sido construida la ciudad antigua. La ciudad nueva, en cambio, fue construida en mármol después del último de los Grandes Incendios. El terreno fue durante muchos años campo de ruinas hasta que, por una parte, el progreso técnico garantizó las condiciones atmosféricas y, por otra, el regente se reservó el monopolio de las armas pesadas. Fue entonces cuando se acometió la construcción de ciudades siguiendo planos que alcanzaron gran celebridad. La calefacción climatizada, los reguladores de ambiente, la iluminación sin sombras y otros medios del lujo conferían un estilo propio a la vida de estos barrios. En las blancas calles, brillantes bajo la clara luz también durante la noche, reinaba un monótono bienestar.

Los pasillos de vidrio armado eran estrechos y ahogados; se percibía olor a petróleo y acero y de máquinas que renovaban el aire. Todo parecía pensado para que la estancia en estos lugares provocara terror; los muros despedían apagados colores y no había reguladores de ambiente. Se tenía la sensación de que miles de oídos estaban a la escucha de las palabras. [...] Un ascensor le llevó a una enorme profundidad, donde había un nuevo laberinto de pasillos. [...] Lucius paseó la mirada por la habitación. Además de la puerta por la que había entrado, había otra oculta tras una pesada cortina. Conducía sin duda al dormitorio. La pantalla de proyección permanente estaba desconectada. Ocupaba toda la extensión de la pared más larga y estaba dividida en varios paneles. Se decía que, gracias a esta división, el Prefecto podía contemplar a sus prisioneros cuando le apetecía. No necesitaba, pues, bajar, como Luis XI, a las mazmorras para concederse este placer.



La ciudad de Heliópolis. Maqueta. Markus Stempl, 2006.

Markus Stempel

BIBLIOGRAFÍA

Ernst Jünger, *Heliopolis*, Tübinga, 1949; *Heliopolis*, trad. J. M. Villanueva, Barcelona, Seix Barral, 1980; Gerhard Loose, *Ernst Jünger. Gestalt und Werk*, Frankfurt, 1957, pp. 247-287; Till Rödheudt, *Die Philosophie Ernst Jüngers aus dem Gesit der Mythologie unter besonderer Berücksichtigung des Romans Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt*, Hamburgo, 2002; Hans Krahl, «Die Apokalypse als literarische Technik. Ernst Jüngers Heliopolis im Schnittpunkt denk- und diskursgeschichtlicher Paradigmen», en Lutz Hagenstedt (ed.), *Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst*, Berlín/Nueva York, 2004, pp. 225-251.

La novela utópica *Heliópolis* surgió durante la prohibición de publicación de Ernst Jünger (entre 1946 y 1949) y ha de leerse como síntesis de su visión, siempre cambiante, del mundo a lo largo de tres decenios. Jünger describirá el caótico tiempo de transición entre una catástrofe global y la vuelta del «Regente universal», un salvador semejante a Dios, con el que propagará el giro renovado a la religión como tercera vía en lugar de una sociedad oligárquico-capitalista o colectivista-comunista. Las alusiones a personajes, acontecimientos y lugares históricos y sus nexos a modo de collage traspasan la acción.

Heliópolis ha sobrevivido como única ciudad universal a una guerra. Dos grupos con ideologías totalitarias contrapuestas lucharán por el poder. El procónsul, que se rodea de artistas y filósofos, es partidario de un orden universal conservador-aristocrático; su contrincante, el regidor, encarnará un mundo nihilístico-técnico completamente burocratizado. Lucius de Geer, un agente humanizado al servicio del procónsul, puede poner fin a un conflicto bélico; sin embargo, en último término, fracasa y desaparece en un lugar desconocido en una nave espacial, desde la que, sin intervenir, observa el acontecimiento el regente universal suprainstitucional.

En la estructura y la arquitectura de Heliópolis se puede leer lo que sucede. A la forma de la ciudad, junto al mar y sus alrededores, le corresponde un papel protagonista en la novela, simbólicamente muy recargada. El bulevar que sube del puerto a la catedral marcará la intersección entre la serpenteante ciudad vieja de piedra roja, con el palacio del procónsul, y la ciudad nueva dispuesta en forma de retícula, de mármol blanco con la oficina central del regidor, de hormigón vidriado ignífugo. Por encima de la ciudad se extienden las estribaciones del Pagos, atravesadas por catacumbas, con jardines y casas de campo. La escuela de guerra dominará la meseta. La tesorería y el Energeion se hallan profundamente incrustados en la montaña. Los lugares y sus características expresan la ideología y la esencia de los protagonistas: por ejemplo, las centrales de poder de los adversarios, que destacan respecto del resto de la ciudad (la polimorfa residencia del procónsul y la oficina central tecnoide del regidor, en forma de estrella, con instalaciones subterráneas de bunkers), la expuesta escuela de guerra o la amenazadora fortaleza en el mar, como edificación carcelaria del regidor, un lugar de terror, de tortura y de experimentos con humanos. El héroe de la novela, de Geer, vive en una *volière* de cristal; la casa del caprichoso consejero de minas se halla construida en un despeñadero; el eremita padre Foelix vive en un apiario debajo de la cumbre del Pagos.

LA CASA, 1954 MANUEL MUJICA LÁINEZ

Era el «cuarto japonés», el cuarto de los paneles bordeados con siluetas de geishas que corrían bajo la lluvia con sus sombrillas de colores; el de los biombos en que los dragones encrespaban sus lomos de nácar irritante; el de los farolitos, los árboles enanos, las teteras de esmalte, diseminadas sobre las mesas rojas [...]; un cuarto inspirado por la moda de los hermanos Goncourt y que miraba a Florida por un balcón encerrado en una caja de cristales blancos y azules [...], un cuarto lujosamente inquietante [...]. A mí no me gustaba, nunca me gustó, el cuarto japonés. Lo sentía extranjero, absurdo, y sólo comencé a reconciliarme con él precisamente en el momento en que Clara acentuó su disparate al agregarle la santería que lo aproximó un poco más a lo nuestro, al abigarramiento latino.

[...] Cuando me construyeron a fines del pasado siglo, los hombres, por lo que vi y deduje, se movían dentro de un bosque de estatuas. Las

había por doquier. Trepaban por las fachadas, se afirmaban en los balcones, sostenían las cornisas, se acomodaban en nichos, avanzaban por las escaleras, descansaban en mesas, en pedestales, se establecían con una lámpara en la mano en las terrazas que miraban a los jardines [...]. Ahora me han dicho que no hay estatuas en ninguna parte, que no las toleran las fachadas actuales, lisas, idénticas, ni los bajísimos techos de los cuartos. El techo de mi sala estaba a cuatro metros del suelo, y el de mi comedor —el techo italiano— a cuatro metros veinticinco. Las casas de hoy, gigantes por fuera y pigmeas por dentro, no tienen estatuas; son mudas. No dicen nada. No pueden decirlo.

[...] Los enemigos desclavaron los jirones del lienzo rojo que pendía de la empalizada, en mi frente, y que anunciaba el remate de mi demolición, y los cambiaron por varios carteles sensoriales según los cuales se proyecta levantar aquí un edificio de once pisos para oficiales y pequeñas residencias, con amplios locales en la planta baja.

Juan Calatrava

La casa, novela publicada en 1954 por el escritor argentino Manuel Mujica Láinez, forma parte de un ciclo de obras escritas a lo largo de los años cuarenta y cincuenta (además de la que nos ocupa, habría que recordar *Estampas de Buenos Aires*, *Misteriosa Buenos Aires*, *Los ídolos*, *Los viajeros* o *Invitados en el paraíso*) y cuyo verdadero protagonista es la ciudad de Buenos Aires, retratada, con una mezcla de nostalgia y crítica, como marco urbano del desencanto, de la crisis del sueño metropolitano y europeo de la burguesía porteña.

Con *La casa*, Mujica ensaya una fórmula literaria que repetirá más adelante: articular en torno a un lugar (la casa que nos ocupa, o bien el parque manierista de *Bomarzo*, 1962, su obra de mayor éxito y difusión) o a un objeto (el anillo egipcio de *El escarabajo*, 1982) una historia coral que se sucede a lo largo de generaciones o incluso de siglos. Si en *Bomarzo* el narrador es un fantasmal Pier Francesco Orsini, el constructor del parque, tanto en *La casa* como en *El escarabajo* es el objeto inanimado el que se personifica, se humaniza y asume la primera persona del relato.

BIBLIOGRAFÍA

Manuel Mujica Láinez, *La casa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1954 (edición utilizada: Barcelona, Plaza & Janés, 1982, pp. 30, 31, 52, 53 y 171; Eduardo Font, *Realidad y fantasía en la narrativa de Manuel Mujica Láinez*, Madrid, Editorial Porrúa, 1976 (en especial cap. IV: «La estructura de *La casa*»).



Maqueta (detalle). Elena María Lucena Guerrero, Juan Antonio Martínez Navarro, José María Pérez Córdón y Emilia Quesada Caballero. 38 x 56 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

La casa de Mujica, pues, está corporeizada, siente dolor, nostalgia, vergüenza, frío... Ubicada en la elegante arteria bonaerense de la calle Florida, cuenta lo ocurrido entre sus muros en un periodo de unos setenta años, que van desde el esplendor a la ruina y la demolición. Cada capítulo se inicia con el avance de las demoliciones, de la muerte lenta de la casa entregada por fin a los especuladores, de los progresos de la furia destructora del capataz y sus obreros. En este sentido, hay dos temporalidades en la obra: por un lado, la que compondría la suma de los comienzos de cada uno de los diez capítulos (y el último completo), que desarrollan el tema de la lenta muerte de la casa (las piezas que se arrancan, las partes que van cayendo bajo la piqueta...); por otro, los retornos a la historia anterior de las generaciones que la habitaron.

Ésta última es la historia de una continuada decadencia, en la que hay un punto de no retorno, el crimen cometido en 1888, que constituye el pecado original que marca a lo que ya nunca volverá a ser paraíso. En esos momentos de fin de siglo, la casa se encuentra aún en todo su esplendor: su orgulloso aislamiento es posible precisamente porque es el vórtice que absorbe hacia la calle Florida los recursos ingentes de todo un imperio económico, «la capital de un reino para el cual trabajaban en distancias desconocidas ignorados súbditos». Su arquitectura responde a la evocación de los hoteles urbanos a la francesa, con elementos clasicistas y una ornamentación pesada y abundante, llena de estatuas y relieves. En su interior, el comedor y el jardín son los escenarios privilegiados de la vida mundana, y en todos estos espacios cobran vida también los personajes del gran fresco italiano del techo, del tapiz de Beauvais o de las muchas otras obras de arte que se abigarran, con esa acumulación propia de «...una época en la que las mansiones no toleraban la frialdad de los espacios desnudos».

Junto a estos ámbitos de recepción, otro espacio cobra también protagonismo en la narración: el cuarto japonés de Clara. Se trata de un eco lejano y degradado de todas esas estancias «japonizantes» de las mansiones francesas *fin-de-siècle*, pintadas por Whistler o descritas por Huysmans. El cuarto japonés de Buenos Aires ya no alberga los refinamientos de Des Esseintes, sino la gula desenfrenada de Clara, y terminará, al hilo de la decadencia personal y familiar, llenándose de objetos relacionados con la santería.

La degeneración se apodera de estos espacios bajo una forma triple. Por un lado, cambia el panorama urbano circundante: en la casa de al lado aparece el neón, por la parte trasera se sufre

el ahogo de la casa que se acerca cuando hay que vender la mitad del jardín... Por otro, aumentan su presencia síntomas de enfermedad tanto humana como constructiva: la casa muestra cada vez más herrumbre, óxido, humedad, desconchones, pero también «lepra». Finalmente, se registra una invasión paulatina de moscas, ratas y gatos, y sobre todo, en medio de la ruina económica, de antiguos criados, personajes cada vez de más baja estofa que van habitando unos espacios cada vez más contraídos y abandonando el resto a su suerte.

Una vez vendida la casa, el proceso de demolición hace aparecer un viejo tema, ya presente desde el París de Haussmann en las caricaturas de Daumier o en *La Curée* de Zola (y que, como vimos, afloraba también en Rilke): el de la casa que expone sus vergüenzas cuando el avance de la destrucción permite que desde la calle se vea el interior y se abole así la sagrada frontera entre lo privado y lo público. El futuro inminente, con el que se cierra esta peculiar «autobiografía», es un bloque de 11 pisos cuyos planos se exponen sobre la empalizada que hace de cierre provisional del solar una vez derribada la fachada.



Maqueta. Elena María Lucena Guerrero, Juan Antonio Martínez Navarro, José María Pérez Cordón y Emilia Quesada Caballero. 38 x 56 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

SOLARIS, 1961
STANISLAW LEM

Luego todo fue muy rápido. Hasta ese momento yo sabía que estaba cayendo. Ahora, lo veía. El tablero verde y blanco crecía rápidamente, y pude ver que estaba pintado sobre un cuerpo oblongo y plateado, en forma de ballena, los flancos erizados de antenas de radar; observé que el coloso metálico, atravesado por varias hileras de orificios sombríos, no descansaba sobre la superficie del planeta, sino que estaba suspendido en el aire, proyectando sobre un fondo de tinta una sombra elipsoidal de un negro más intenso.

[...] La Estación es un disco de cien metros de radio; hay cuatro niveles en el centro y dos niveles en el contorno; gravitadores encargados

de compensar las fuerzas de atracción la mantienen a una altura de entre quinientos y mil metros por encima del océano. Además de todos los aparatos de que disponen las estaciones ordinarias y los grandes sateloides de los otros planetas, la Estación Solaris está equipada con radares especiales, sensibles al más mínimo cambio en la superficie del océano.

[...] Pero hoy, no obstante la presencia de nuestros fieles «visitantes», la Estación estaba singularmente despoblada. Desde que los robots fueran encerrados en los depósitos del nivel inferior —por una razón que yo ignoraba aún—, uno podía ir de un lado a otro por las cubiertas de este buque fantasma sin tropezarse con nadie; la tripulación había desaparecido y las máquinas continuaban funcionando.

Susanna Layh

BIBLIOGRAFÍA

Stanislaw Lem, *Solaris*, trad. Matilde Horne y F.A., Barcelona, Minotauro, 2008; Werner Berthel (ed.), *Stanislaw Lem. Der dialektische Weise aus Kraków. Werk und Wirkung*, Frankfurt, 1976; Florian F. Marzan (ed.), *Stanislaw Lem. An den Grenzen der Science Fiction und darüber hinaus*, Meitingen, 1985.

En la novela *Solaris* de Stanislaw Lem, la arquitectura será, en sí misma, no sólo un espacio elemental de la acción sino también el espejo de la psique del protagonista en el viaje hacia su propio yo. El autor polaco situará de forma simbólica la temática de la novela —el intento infructuoso de una comunicación con la vida extraterrestre— en la descripción de la forma arquitectónica de la estación espacial a la llegada del protagonista. La estación se le presentará al joven psicólogo Kris Kelvin como un insecto gigante, tan animal como la esencia de la tecnología del futuro; con ello reflejará la confrontación de lo orgánico y lo inorgánico.

La intención de los científicos es entablar contacto con el único ser vivo del planeta Solaris, un océano semejante al plasma. Sin embargo, en lugar de averiguar algo sobre éste, los investigadores tan sólo se enterarán de cosas sobre sí mismos; se verán con recuerdos cargados de culpa en forma de las «Creaciones-F» humanoides, confrontados con su propia imagen especular. Ésta experimentará otra reduplicación más en la configuración de los espacios interiores. Aislado herméticamente del mundo exterior mediante un acorazamiento de acero, el interior de la estación se convertirá de modo sucesivo en el lugar de lo enigmático, lo misterioso y lo angustioso. La descripción de las circunstancias topográficas puede leerse por ello, a modo de parábola, como la simbolización espacial de las categorías psicoanalíticas del inconsciente de Freud. Los espacios se con-

vertirán en imagen exterior de la búsqueda de cada ser humano de la confrontación consigo mismo. El narrador en primera persona se moverá de un modo kafkiano por corredores estrechos y oscuros que, como los radios de una rueda, parten de un punto central; subirá y bajará por escaleras de caracol y correrá en círculo por los pasillos dispuestos en torno a espacios que, a su vez, son casi siempre circulares. Las vueltas de sus caminos por este microcosmos parecen a veces casi laberínticas y le llevarán una y otra vez de forma resuelta hasta el «corazón» de la estación, la biblioteca: «[Ella] estaba exactamente en el centro de la estación y carecía de ventanas; era el lugar mejor aislado dentro de la coraza de acero». Ésta y las fuentes históricas de los solaristas emplazadas en ella se convertirán en una clave del protagonista en el camino de su autoconocimiento, mientras el trabajo en la estación en su conjunto se halla casi suspendido. En los corredores sin gente dominará el caos y la destrucción, la estación misma se hallará como huérfana; un lugar de aislamiento y, por ello, espejo de la soledad interior y de la no comunicación de los tres investigadores que quedan, que se han retirado a sus espacios respectivos y hacia sí mismos. La estrechez de las cabinas individuales —propia de una cárcel— lo mismo que la de la estación en su conjunto, simboliza por tal razón el estado de encarcelamiento del individuo humano en su inconsciente. El impulso del científico hacia el conocimiento será castigado en último término con la penosa experiencia de la propia cárcel tanto emocional como intelectual; de una cárcel de la que no hay escapatoria.



Solaris. Animación. Moritz Brill, Sven Deinert y Ralph Greiner, 2006.

EL NOMBRE DE LA ROSA, 1980
UMBERTO ECO

Se trataba de una construcción octogonal que de lejos parecía un tetragono (figura perfectísima que expresa la solidez e invulnerabilidad de la Ciudad de Dios), cuyos lados meridionales se erguían sobre la meseta de la abadía, mientras que los septentrionales parecían surgir de las mismas faldas de la montaña, arraigando en ellas y alzándose como un despeñadero. Quiero decir que, en algunas partes, mirando desde abajo, la roca parecía prolongarse hacia el cielo, sin cambio de color ni de materia, y convertirse, a cierta altura, en burche y torreón (obra de gigantes habituados a tratar tanto con la tierra como con el cielo). Tres órdenes de ventanas expresaban el ritmo ternario de la elevación, de modo que lo que era físicamente cuadrado en la tierra era espiritualmente triangular en el cielo. Al acercarse más se ad-

vertía que, en cada ángulo, la forma cuadrangular engendraba un torreón heptagonal, cinco de cuyos lados asomaban hacia afuera; o sea que cuatro de los ocho lados del octágono mayor engendraban cuatro heptágonos menores, que hacia afuera se manifestaban como pentágonos. Evidente, y admirable, armonía de tantos números sagrados, cada uno revestido de un sutilísimo sentido espiritual. Ocho es el número de la perfección de todo tetragono; cuatro, el número de los evangelios; cinco, el número de las partes del mundo; siete, el número de los dones del Espíritu Santo. Por la mole, y por la forma, el Edificio era similar a Castel Urbino o a Castel del Monte, que luego vería en el sur de la península italiana, pero, por su posición inaccesible, era más tremendo que ellos, y capaz de infundir temor al viajero que se fuese acercando poco a poco. Por suerte, era una diáfana mañana de invierno y no vi la construcción con el aspecto que presenta los días de tormenta.

Ulrike Steiner

Cuando en 1980 apareció *Il nome della rosa*, el «camaleón intelectual» Umberto Eco (Heinz Fuhrmann) no podía imaginarse el grandioso éxito que iba a tener su libro; un libro que no resultaba precisamente fácil de leer. La sofisticada mezcla de historia de la Edad Media, historia de la Filosofía, novela histórica, historia criminal, novela de desarrollo de un personaje (*Entwicklungsroman*) y novela gótica conquistó, para sorpresa de algunos críticos, en un abrir y cerrar de ojos, el mercado internacional del libro y catapultó a su autor, un viajero que iba por el mundo tras las huellas de los signos, al Olimpo de la celebridad literaria. A buen seguro, no ha habido ningún otro *best-seller* del siglo xx que haya desatado una ola de recepción semejante. No sólo fueron las masas de lectores las que se abalanzaron sobre el relato retrospectivo del viejo yo-narrador Adso de Melk sobre los siete estremecedores días de noviembre del año 1327 en una apartada abadía benedictina situada en algún lugar del Piamonte, sino también el mundo de los eruditos.

Animado por la idea de que un monje encontrase la muerte por hojear un libro envenenado, Eco hará que se descifren los enigmáticos asesinatos que se desataban mediante un precioso y mortífero códice, en una peculiar biblioteca de gigantescas

BIBLIOGRAFÍA

Umberto Eco, *Il nome della rosa*. Milán, Bompiani, 1980; *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, trad. Ricardo Pochtar, 1982; Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1988; Félix García Matarranz, *Fuentes ideológicas e históricas de El nombre de la rosa*, Madrid, Editorial Complutense, 1988; Juan Luis Suárez Grande, *Guía de lectura de El nombre de la rosa*, Madrid, Akal, 1989.



Maqueta de la Abadía. María Cruz Alonso Alastrué, Luis Durbán García, Adrián García Montoya y Eugenia Martínez García. 77 x 59 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

dimensiones, valiéndose de un monje franciscano inglés, Guillermo de Baskerville, encargado de una delicada misión político-eclesial al tiempo que descifra el secreto de la estructura laberíntica de la biblioteca. El texto de Eco sirve de base para un estricto esquema compositivo que engloba en una unidad lugar, tiempo y acción. Los acontecimientos se dividen en siete días y éstos, por su parte, se dividen en horas litúrgicas. Al ritmo invariable de las horas canónicas desde Maitines hasta Completas, llevará a la acción de aquí para allá entre historia criminal y disputas filosóficas, en medio de una gran tensión. La emulsión de textos de fuentes medievales, de disputas teológicas y filosóficas de la época y de modernas teorías del conocimiento, detalles extremadamente cercanos a la verdad y aspectos fantásticos intempestivos, desplegará un panorama impresionante, en apariencia creíble, de un paisaje espiritual de la Edad Media tardía, que se apoya sobre una lectura de muchos estratos.

En su drama, Eco le asignará a la arquitectura un papel decisivo, subrayado por el añadido de dos planos. Ella no será sólo el lugar sino el vehículo de la acción. Justo al principio, se le introducirá al lector en la topografía y la disposición de la abadía. Eco le hará cómplice invisible de los dos protagonistas, el sagaz hermano Guillermo y el asombrado novicio Adso, comparables

a Sherlock Holmes y el Doctor Watson. De forma análoga a las pesquisas del detective en hábito de monje, el espíritu abierto e iluminado, herético en opinión de la Iglesia, penetra en el mundo hermético y dogmático del monasterio y socava su orden aparentemente sagrado. Las descripciones detalladas y extensas de los caminos y construcciones sugieren un conocimiento siempre creciente del emplazamiento, pero refuerzan de igual modo la impresión de lo inabarcable y lo impenetrable. Por un lado, un lugar ideal, privilegiado, casi paradisiaco, con la biblioteca legendariamente rica e importantísima del mundo de entonces, la abadía esconde, por otro lado, en lo más interno de sí misma, un baluarte recóndito y mortal del saber que se encarnará en la biblioteca fabulosa e inaccesible: «La biblioteca se defenderá a sí misma. Impenetrable como la verdad que alberga, traicionera como las mentiras que cobija, es un laberinto espiritual y, al mismo tiempo, un laberinto terrenal. Si penetraseis en ella, no volveríais a salir.»

Según Eco (*La Repubblica*, 2006), durante un año no habría escrito ni una línea y, en su lugar, habría leído y habría inventado un mundo con esbozos y diagramas, por medio de cientos



Maqueta de la Abadía. Simone Espósito y María Gabriela Orlandi Barbano. 51 x 52 cm. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

de dibujos de laberintos y planos de monasterios que conocía tanto por su propia experiencia como por otras fuentes. Muy especialmente, el edificio es un *collage* histórico-arquitectónico y una hipérbole de gran fuerza expresiva simbólica antropomorfa: abajo, la cocina y el refectorio; arriba, el *scriptorium* y la biblioteca. Lo carnal y lo espiritual que constituyen al hombre y que a menudo resultan mutuamente peligrosos, dan forma a una obra constructiva. Aquí Eco descubre un tipo propio de edificio que —en esta combinación tan inflamable de dos funciones, de materiales fácilmente incendiables y sensibles a la humedad y lugares con fuego— no se encuentra en un monasterio medieval: «L'Edificio», «El edificio», así reza la denominación extremadamente poco específica pero a la vez elocuente en el original —el *Aedificium* de la traducción alemana no podía expresar esto—. La ideal construcción central impresiona por sus imponentes dimensiones y su forma maciza. En su interior, sorprende al visitante con un extraordinario *scriptorium* de inmensos vanos que se extienden por todo el primer piso alto. Nadie sabe cómo se consigue la estructura interior de la planta de arriba, pues la biblioteca «surgió según un plan que quedó en sombra para todos los implicados a lo largo de los siglos». Sólo el bibliotecario conoce el secreto y tiene derecho a «moverse por el laberinto de los libros; él es el único que sabe dónde se encuentran los libros particulares». Cuando, hacia el final de la novela, Guillermo de Baskerville entra en el espacio inaccesible de la torre del sur, «Finis Africae», descubre el principio secreto que ordenaba la biblioteca, la red geográfica dispuesta sobre el plano simétrico y organizada con claridad a partir del ejemplo del círculo del mundo. Por medio de los múltiples esbozos de Eco, puede seguirse bien la forma en la que el autor trataba una y otra vez de armonizar la estructura arquitectónica del edificio con el sistema de organización de la biblioteca y la guía de los caminos organizada a partir de letras y palabras-modelo encriptadas semánticamente.

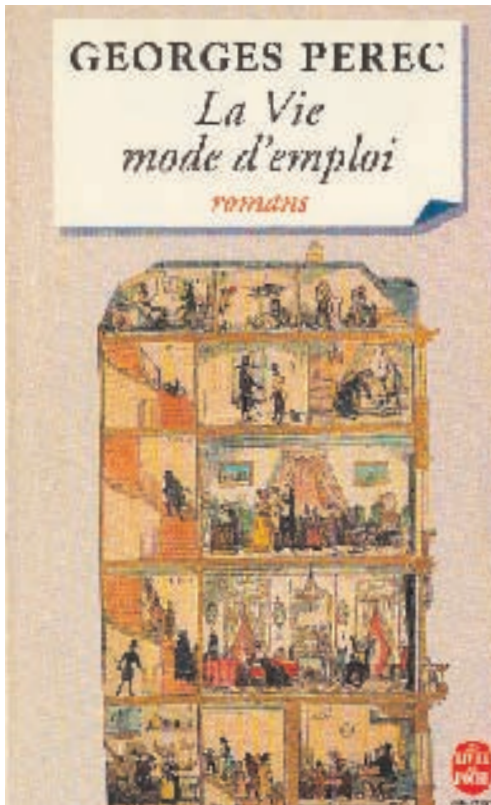
Al final, la biblioteca y con ella el homicida objeto de deseo —el ficticio segundo libro de la poética de Aristóteles sobre la comedia— serán pasto de las llamas. Así, se destruirá aquello que cuestiona cualquier verdad absoluta y cualquier pretensión totalitaria de poder: la risa a la que tanto temen los «profetas de la verdad».

LA VIDA, INSTRUCCIONES DE USO, 1978 GEORGES PEREC

Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie; [...] sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; [...] no es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado [...].

En la escalera, 1.

Sí, podría empezar así, aquí, de un modo un poco pesado y lento, en ese lugar neutro que es de todos y de nadie, donde se cruza la



Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, portada.

gente casi sin verse, donde resuena lejana y regular la vida de la casa. De lo que acontece detrás de las pesadas puertas de los pisos casi nunca se percibe más que esos ecos filtrados, esos fragmentos, esos esbozos, esos inicios, esos incidentes o accidentes que ocurren en las llamadas «partes comunes», esos murmullos apagados que ahoga el felpudo de lana roja descolorido, esos embriones de vida comunitaria que se detienen siempre en los rellanos. Los vecinos de una misma casa viven a pocos centímetros unos de otros; los separa un simple tabique; comparten los mismos espacios repetidos de arriba abajo del edificio; hacen los mismos gestos al mismo tiempo: abrir el grifo, tirar de la cadena del water, encender la luz, poner la mesa, algunas decenas de existencias simultáneas que se repiten de piso en piso, de casa en casa, de calle en calle. Se atrincheran en sus partes privadas —que así se llaman— y querrían que de ellas no saliera nada, pero lo poco que dejan salir —el perro con su correa, el niño que va por el pan, el visitante acompañado o el importuno despedido— sale por la escalera. Porque todo lo que pasa pasa por la escalera, todo lo que llega llega por la escalera.

[...] Un día, sobre todo, desaparecerá toda la casa, morirán la calle y el barrio. Hará falta tiempo. Al principio tendrá un aire como de leyenda, como de rumor casi inadmisibile: se habrá oído hablar de una ampliación posible del parque Monceau o de un proyecto de gran hotel o de un enlace directo entre el Elíseo y Roissy siguiendo, para empalmar con el periférico, el trazado de la avenida de Courcelles. Luego se irán precisando los rumores; se sabrá el nombre de sus promotores y la naturaleza exacta de sus ambiciones ilustradas por unos lujosos prospectos en cuatricromía [...].

¿Quién, ante una casa de pisos parisién, no ha pensado nunca que era indestructible? Pero la misma fiebre que hizo surgir del suelo estos edificios, en Les Batignolles como en Clichy, en

Ménilmontant como en La Butte-aux-Cailles, en Balard como en Le Pré-Saint-Gervais, no parará ahora hasta destruirlos.

[...] Valène anhelaba a veces cataclismos y tempestades, huracanes que arrastraran la casa entera como una brizna de paja y descubrieran a sus habitantes náufragos las maravillas del sistema solar; o una grieta invisible que, recorriendo el edificio de arriba abajo como un

escalofrío, con un crujido hondo y prolongado, lo partiera y lo hundiera lentamente en un vacío sin nombre [...]. Pero no había nada de eso. Sólo aquellas disputas sórdidas por cuestiones de palanganas o de fregaderos. Y, detrás de aquella puerta cerrada para siempre, el tedio mórbido de aquella venganza lenta, aquel caso terrible de monomaniacos chochos repitiendo machaconamente sus historias fingidas y sus trampas miserables.

Juan Calatrava

BIBLIOGRAFÍA

Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, París, Hachette, 1978; edición española utilizada: *La vida, instrucciones de uso*, Barcelona, Anagrama, 1992; AA.VV., *Georges Perec. Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida*, núm. monográfico de *Anthropos*, julio-agosto 1992, 134-135; Manet van Monfrans, *Georges Pérec, la contrainte du réel*, Amsterdam, Rodopi, 1999; AA.VV., *Georges Pérec et l'histoire*, num. monográfico de *Études romanes*, 46 (2000); Georges Perec, *El viaje de invierno*, Madrid, Abada, 2004; Rinaldo Rinaldi, *La Grande Catena. Studi su «La Vie mode d'emploi»*, Turin, Marietti, 2004; Peter Consenstein, *Literary Memory, Consciousness, and the Group Oulipo*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

La Vie, mode d'emploi: romans, una de las obras fundamentales de la atípica trayectoria literaria de Georges Perec, fue publicada en 1978, once años después de que su autor se adhiriera al grupo *Oulipo* (acrónimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle*). Fundado en 1960 por Raymond Queneau (a cuya memoria —había fallecido en octubre de 1976— dedica Perec *La Vie*), *Oulipo* aspiraba a ser un taller experimental en el que formas y expresiones literarias nuevas surgieran a partir del afrontamiento de limitaciones y restricciones previas de todo tipo, deliberadamente asumidas por los autores. Desde este punto de vista, las cuestiones de «estilo» carecen de interés para los miembros de *Oulipo* y cada libro es, en realidad, un experimento en sí mismo.

En esta exasperación de las condiciones racionales (en el extremo opuesto a la función que el azar desempeñaba para dadaístas o surrealistas, pero, en paradoja sólo aparente, con claros puntos de contacto con estos últimos), las matemáticas y, en especial, la combinatoria tienen un papel esencial: un rasgo que estuvo en el origen de este libro, ya que, según declaró el propio Perec, su punto de partida fue una estructura combinatoria matemática propuesta en el seno del *Oulipo*.

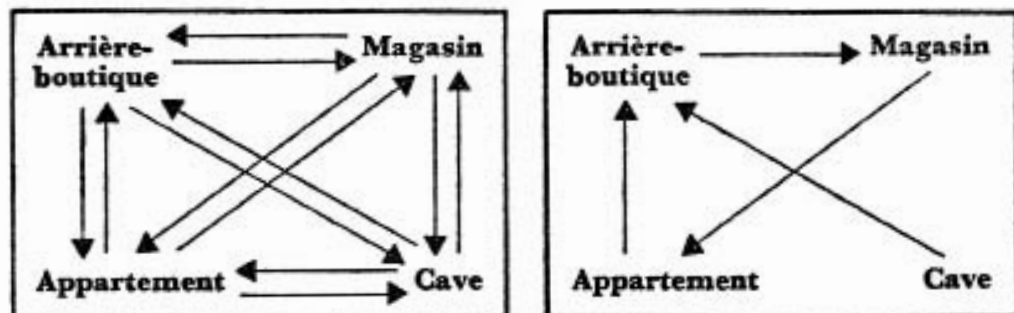
Las combinaciones de *La Vie, mode d'emploi* son las que se establecen, en el seno de un típico *immeuble de rapport* parisense de diez pisos, entre los apartamentos y espacios que lo componen y entre las personas que los habitan o que los han habitado en el pasado. En una referencia explícita a *Le Diable Boiteux* de René Lesage (inspirado a su vez en *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, obra presente en esta misma exposición), Perec piensa en un edificio al que se le hubiera quitado la fachada permitiéndonos ver los espacios interiores, tal y como nos mostraban también diversos grabados parisinos de mediados del siglo XIX (uno de los cuales sirvió de portada a la propia obra de Perec).

La descripción de las historias particulares ligadas a cada apartamento y de la trama infinita de combinaciones que se establecen entre los espacios y los personajes es abordada por Perec con un tipo de escritura que nada tiene que ver con una «historia» o con una narración ordenada y estructurada según los cánones de la novela realista. La escritura de Perec es, por el contrario, versátil, fragmentaria y entrecortada, con continuos cambios de punto de vista, de género, de tema, de lenguaje, de estilo. Las citas, no confesadas pero a menudo evidentes (en cada capítulo hay dos, como afirmará a posteriori el propio Perec, quien dedicaría a esta cuestión de las citas otra de sus obras, *El viaje de invierno*), hacen al lector partícipe de los juegos combinatorios del autor y sitúan el texto en un mundo ya pre-

NOMBRE	ANAGNE	EUTTON	DELON- NAK	ARTEM	MIRIAM	DEPARTAMENT		
	CHATELLET		CHICOT			PIERRE	BERNARD	VALENT
PAULINE	DORINE JACQUESVILLE			TERRESTRIALES	JULIEN			
CHLOE					MIRALLER			
HELENE	PIERRE							
ELODIE	MATHIEU				EUGENIE			
YVES					PIERRE			
MARIE	CYPRIEN				MARQUESSIN			
FRANCOIS			CAMILLE					
JACQUESVILLE			JULIEN					
APPROPRIE			DEPARTAMENT					
BUREAU			LOTTIE					
BERNARD DUBOIS FUNGLENG	MARIE	ANTHONY	ANNE LOUIS THERESA	TERRAQUELLE	MIRIAM			
KRISTIN	KRISTIN	HELENE	KELEN	MACHINERIE DES ANGES	KEUTE	KEULE	KEULE	

Plan des Hameaux
des hameaux imprimés dans les années de la vie.

Alzado de la casa con los nombres de los inquilinos de ese momento y de los de otras épocas, en Georges Perec, *Das Leben. Gebrauchsanweisung* [La vida, instrucciones de uso], Frankfurt, 1982, p. 777.



Caminos de los objetos de la tienda de antigüedades en el interior de la casa, en Georges Perec, *Das Leben. Gebrauchsanweisung* [La vida, instrucciones de uso], Frankfurt, 1982, p. 173.

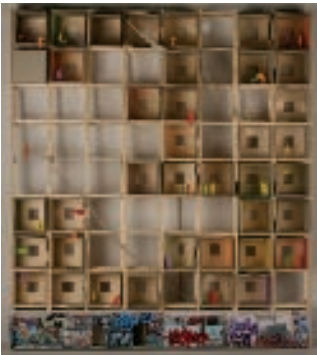
viamente lleno de otros textos, en un entramado de referencias tan denso como las que se crean en el interior del edificio que es el verdadero protagonista de este libro. Hay que destacar, igualmente, la importancia que adquieren, como piezas separadas, los catálogos, listas y enumeraciones de todo tipo: como dice Italo Calvino, «el demonio del coleccionismo bate alas sin cesar en las páginas Perec», aunque añade: «y la colección más 'suya' entre las muchas que evoca este libro es, diría yo, la de los *única*, es decir, la de los objetos de los que existe sólo un ejemplar».

A esta combinatoria se superpone la imagen del puzzle, verdadera metáfora por la que al edificio y a sus relaciones internas se le pueden aplicar las mismas palabras con las que Perec define este juego de recortes y recomposiciones: «No es el asunto del cuadro o la técnica del pintor lo que constituye la dificultad del puzzle, sino la sutileza del cortado». Convendría recordar cómo Manfredo Tafuri recurría también, para describir la complejidad de las tareas del historiador de la arquitectura, a la imagen de un puzzle en el que cada pieza carece de sentido hasta el momento en que resulta encajada en su lugar dentro del conjunto.

El edificio de Perec aparece marcado por la tensión entre la solidez y la aspiración de perennidad de la arquitectura y la constatación de que el edificio está continuamente atravesado por el cambio, es casi un organismo vivo, en continua transformación. Así, frente a la obsesión burguesa por la estabilidad, la existencia física del edificio se ve continuamente contrapuesta no sólo a su propia historia de transformaciones arquitectónicas sino sobre todo a la fugacidad de las vidas que se escurren por entre sus espacios. En los fragmentos o los recortes de puzzle (no se puede hablar de capítulos: de hecho a menudo se suele olvidar la coletilla *romans*, en plural, presente en el título) de esta obra se suceden las transformaciones de unos espacios que, en principio, parecían definidos de una vez por todas desde el proyecto original: desvanes y habitaciones de servicio que van reagrupán-



Maqueta. Aitor Frías Sánchez
y Joaquín Perailes Santiago.
88 x 90 x 8 cm. Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de Granada.



Maqueta. Inmaculada Aguilera Alonso,
Cayetano Espígares Postigo y Esther
Bernabé Orozco.
88 x 90 x 8 cm. Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de Granada

dose, cancelando sus funciones originarias y convirtiéndose en viviendas (por ejemplo, el estudio del pintor Hutting), modernizaciones técnicas trabajosamente introducidas (la instalación del ascensor o la posterior de la calefacción central).

El puzzle de Perec es espacial y temporal. Por un lado, nos muestra un conjunto de espacios múltiples que teje y desteje continuamente una densa maraña de relaciones, de divisiones internas (arriba y abajo, nuevos y viejos, propietarios e inquilinos...), de microconflictos y de tensiones en continua recomposición. Una combinatoria que tiene incluso traducción gráfica, como ocurre con los recorridos de la señora Marcia, permutaciones de movimientos entre trastienda, almacén, vivienda y sótano que recuerdan los gráficos con los que los arquitectos «tayloristas» de los años veinte estudiaban la manera más eficiente de componer los espacios domésticos para ahorrar movimientos innecesarios.

Pero, por otro lado, el puzzle es también temporal. Perec nos muestra una sección del edificio en la que hay lugar no sólo para el presente sino también para el pasado, una sección en la que, en esos espacios en perpetua transformación, conviven también diferentes tiempos. Ello se aprecia en múltiples síntomas, como por ejemplo el de la caída en desuso de la escalera de servicio y la eliminación en la práctica de la jerarquía vertical, tan habitual en los *immeubles de rapport* del París burgués (lo que no impide, sin embargo, el mantenimiento tenaz de los prejuicios característicos de cuando el edificio funcionaba todavía a lo Haussmann).

En esta compleja trama espacio-temporal hay un lugar que desempeña un papel relacional esencial: la escalera. «Por la escalera pasan las sombras furtivas de aquellos que un día vivieron en la casa», dice Perec, y ello la convierte en el territorio privilegiado para plasmar las relaciones entre los lugares físicos y la memoria. Es por la escalera por donde se establecen las relaciones entre los vecinos, pero también por donde llegan los visitantes o por donde salen afuera los habitantes del bloque, que viven historias que en su mayor parte se desarrollan o se han desarrollado fuera del mismo, en el ámbito de la vida exterior.

El bloque de pisos se convierte así en una metáfora transparente de la quiebra del sueño del conocimiento total: el interior no sirve como espejo microcósmico del mundo. Dentro las historias estallan, revolotean como cohetes, no se dejan encerrar dentro de los límites respetables de la propiedad horizontal; no constituyen «modelos» ni arquetipos, se agotan en sí mismas, en su propia singularidad. Así, pese a las apariencias, el bloque de Perec resulta bien diferente al que podría considerarse como su antecesor: el edificio claustrofóbico de *Pot-Bouille*, de Émile Zola.

LA CASA DE PAPEL, 2000 CARLOS MARÍA DOMÍNGUEZ

Pidió, Carlos, al albañil de Rocha, que clavara los puntales del armazón de las ventanas en la arena, y los puntales de dos puertas, y que le armara con un muro de piedra, una chimenea. Cuando la chimenea estuvo en pie, asomada al costado del quincho, y las ventanas y las puertas quedaron apuntaladas, pidió que le hiciera una planchada de cemento. Y arriba del cemento, comprenderá que decirlo me produzca una sensación de horror, le pidió que convirtiera sus libros en ladrillos.

[...] Apenas la proporción de cada volumen, el grosor, la fortaleza de sus tapas para resistir la lechada de cal, cemento y arena. El albañil presentó el tomo enciclopédico sobre el ángulo de uno de los postes y contó los volúmenes de la colección, y debió alinearlos sobre el hilo que le servía de guía.

[...] Podría decir, sin embargo: «Siguen siendo mis amigos. Me dan abrigo. Sombra en el verano. Me protegen de los vientos. Los libros son mi casa». Nadie podría discutirle eso, aunque las cosas se hubieran ligado por el lado más rudimentario y, a fuerza de frecuentar la dimensión más delicada de los libros, hubiese sido arrojado a una lejana y solitaria playa.

Bettina Englmann

La casa de papel cuenta la historia del bibliófilo Carlos Brauer, que se hará construir con libros una casa en la costa de Uruguay y, tras su destrucción, desaparecerá de forma enigmática. Relacionado con esto, se encuentra la muerte violenta de su antigua amada, una profesora de literatura en Inglaterra, que será atropellada mientras leía un libro. Más allá de este acontecimiento realista, se retomará la escritura, en un plano intertextual, de numerosos textos de la literatura universal; Domínguez tematizará de forma autoirónica la constructividad de la escritura literaria. La frágil construcción de la casa a partir de libros se ve amenazada de continuo por las fuerzas de los elementos en la Laguna de Rocha: el agua, el sol, el viento y la arena. Su arquitecto apenas parece poner ningún énfasis en la durabilidad; la base de sus «planes constructivos» es tan sólo la necesidad apremiante de darle a su biblioteca un uso «provechoso». El libro se convertirá en el material de construcción. Ya no servirá más para la lectura ni, con ello, como morada espiritual, sino que se convertirá en materia constructiva para una casa concreta, reducida a su materialidad desnuda.

Antes de la huida de la ciudad, los libros no sólo ocupaban el piso de Brauer sino que también su pensamiento, su tiempo y su dinero fueron acaparados cada vez más por ellos. Su biblioteca se convirtió para él en un laberinto —las alusiones a *La Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges pueden ser leídas como señales de los peligros del coleccionista de libros— en cuyos caminos acabó por perderse definitivamente cuando se destruyó su sistema de fichas. Con ello, se aniquilará también el ideal del lector

BIBLIOGRAFÍA

Carlos María Domínguez, *La casa de papel*, Barcelona, Mondadori, 2007.

burgués, que lee libros con el fin de distraerse y formarse y, con ello, mantiene siempre el control sobre sus experiencias lectoras. Las figuras de *La casa de papel* escapan a este control, pues sus libros parecen haber conseguido un poder elemental, demoníaco, de forma que el lector de ficción no sólo ha de temer por su existencia burguesa sino incluso por su propia vida.

La construcción de la casa de papel se piensa como un acto de liberación. Emparedando sus libros, Brauer imposibilita el que haya lecturas o coacciones para ubicarlos en un nuevo sistema. Aunque Brauer también fracasa como arquitecto, pues no tiene en cuenta aspectos fundamentales de la construcción. Tampoco una casa de libros puede prescindir de las piezas individuales de su «material de construcción»: cuando Brauer se ve obligado a perforar la construcción en la búsqueda de un libro, la estructura del edificio se verá dañada de forma irreparable. De la casa de papel —y, con ello, también de la enorme biblioteca de Brauer— sólo quedarán ruinas.



La casa de papel. Maqueta. Museo de Arquitectura de la TU de Munich, 2006.

ÍNDICE

Juan Calatrava, <i>Edificios, ciudades, textos: sobre arquitectura y literatura</i>	15
Winfried Nerdinger, <i>La arquitectura tal y como se alza en el libro</i>	35
Martin Mosebach, <i>La casa épica</i>	47
Angelika Corbineau-Hoffmann, <i>Arquitecturas de la imaginación</i>	57
Hans Holländer, <i>Arquitectura fantástica. Textos e imágenes</i>	73
Andreas Tönnemann, <i>Ciudades ideales narradas, de Filarete a Ledoux</i>	91
Ingrid Krau, <i>Utopía e ideal en la utopía urbana y la ciudad ideal</i>	105
Jochen Witthinrich, <i>Utopías urbanas y ciudades planificadas</i>	117
Klaus Jan Philipp, «Non e vero, ma ben trovato»	125
Ulrich Ernst, <i>Texto como arquitectura – Arquitectura como texto</i>	149
Hilde Strobl, <i>La planificación del espacio en el dibujo del escritor</i>	163
LECTURAS	
	177
Lugares de la Biblia	179
Lugares de las leyendas y los mitos	187
Lugares de los cuentos	191
Platón, <i>Timeo / Critias</i> , 360 a. C.	194
Plinio el Joven, <i>Laurentinum</i>	196
Alí Babá y los cuarenta ladrones	201
Amadís de Gaula , 1492-1508	203
Francesco Colonna, <i>Hypnerotomachia Poliphili</i> , 1499	206
Tomás Moro, <i>Utopía</i> , 1516	209
Anton Francesco Doni, <i>Mundo sabio y loco</i> , 1552	211
Tommaso Campanella, <i>La ciudad del Sol</i> , 1623	213
François Rabelais, <i>La muy horrible vida del gran Gargantúa</i> , 1534	215
Santa Teresa de Jesús, <i>Castillo interior o Las Moradas</i> , 1577	219
Luis Vélez de Guevara, <i>El diablo cojuelo</i> , 1641	222
John Milton / J. Martin, <i>El paraíso perdido / Pandemonium</i> , 1667 / 1825	225
Jonathan Swift, <i>Los viajes de Gulliver</i> , 1726	228
Horace Walpole, <i>El castillo de Otranto</i> , 1764	230
J. W. Goethe, <i>Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister</i> , 1821-1829	233

Edgar Allan Poe / Rodney Graham, <i>El cottage de Landor / El sistema del cottage de Landor</i> , 1849 / 1987	236
Honoré de Balzac, <i>El tío Goriot</i> , 1834	238
Stendhal, <i>Vida de Henry Brulard</i> , 1835-36 (1890)	241
Charles Dickens, <i>Tiempos difíciles</i> , 1854	244
Julio Verne, <i>Los 500 millones de la Begum</i> , 1879	247
Joris-Karl Huysmans, <i>A contrapelo</i> , 1884	251
Julio Verne, <i>La isla de hélice</i> , 1895	254
Theodor Fontane, <i>Effi Briest</i> , 1895	257
Bram Stoker, <i>Drácula</i> , 1897	259
William Morris, <i>Noticias de ninguna parte</i> , 1890	261
Émile Zola / Tony Garnier, <i>Trabajo / Una ciudad industrial</i> , 1901 / 1904	264
Alfred Kubin, <i>Al otro lado</i> , 1908	267
Rainer Maria Rilke, <i>Los cuadernos de Malte Laurids Brigge</i> , 1910	270
Raymond Roussel, <i>Locus Solus</i> , 1914	274
Paul Scheerbart, <i>Arquitectura de cristal / Lasabéndio</i> , 1914 / 1913	277
E.I. Zamiatin, <i>Nosotros</i> , 1920	281
Franz Kafka, <i>El castillo</i> , 1922	283
Jean Cocteau, <i>Los niños terribles</i> , 1929	285
Federico García Lorca, <i>La casa de Bernarda Alba</i> , 1936-1945	287
Herman Hesse, <i>El juego de los abalorios</i> , 1943	290
Jorge Luis Borges, <i>La Biblioteca de Babel</i> , 1944	292
Astrid Lindgren, <i>Pippi Langstrumpf</i> , 1945	296
George Orwell, <i>1984</i> , 1949	298
Ernst Jünger, <i>Heliópolis</i> , 1949	300
Manuel Mujica Láinez, <i>La casa</i> , 1954	302
Stanislaw Lem, <i>Solaris</i> , 1961	305
Umberto Eco, <i>El nombre de la rosa</i> , 1980	307
Georges Perec, <i>La vida, instrucciones de uso</i> , 1978	311
Carlos María Domínguez, <i>La casa de papel</i> , 2000	316