

■ Cuerpo humano y arquitectura: Analogías, metáforas, derivaciones¹

Juan Antonio Ramírez

Desde la Antigüedad, el cuerpo humano ha sido visto y entendido con fascinación, con curiosidad, con declarada admiración. Por ello no sorprende que, en repetidas ocasiones, se haya ensayado su proyección particular sobre el campo de la Arquitectura, aportando variopintas visiones que, en cualquier caso, exponen con especial atención el conocimiento de él y la sensibilidad frente a él, que tan magnífica y ejemplarmente han venido logrando, a lo largo de la Historia, tanto los médicos y filósofos como los teóricos y/o los prácticos del Arte. En un momento en el que el mundo actual rinde tan diverso y rendido culto a la realidad del cuerpo, el texto de este ensayo aparece como una auténtica "resurrección de la carne", explicitada a través de construcciones somáticas, literarias y literales.

From Antiquity, Human Body has been seen and felt with fascination, curiosity and declared admiration. So, it's no strange its reiterative projection over Architecture throughout History, generating conspicuous and splendid interpretations on the part of physicians, philosophers, theorists and artists who have approached to knowledge of Body with sensibility and solicitude. It's known how at the present day, society renders homage to Body in several aspects. So, this essay presents a true "resurrection of flesh", expressed itself by means of somatic, literary and real constructions.

*No creas que me tienen arrobado
la hornacina, el altar, los cupulones
de ese edificio en que se descompone
el cuerpo de la amante derribado.*

*Es un esbelto fuste lo que admiro,
Es su penacho por lo que deliro,
Su basamento lo que así me inflama².*

RAMÍREZ, Juan Antonio: "Cuerpo humano y arquitectura: Analogías, metáforas, derivaciones", en *Boletín de Arte* nº 23, Universidad de Málaga, 2002, págs. 15-78.

CUERPO ANCESTRAL, CUERPO CRISTIANO

Estas palabras que Rafael Alberti pone en boca de Miguel Ángel, dirigiéndose hipotéticamente a Picasso, son muy representativas de un determinado tipo de identificación entre el cuerpo humano y la arquitectura. No es el cuerpo de la Fornarina, viene a decir esta parte del soneto, lo que encandila y mantiene al florentino mirando a escondidas el regocijo de los amantes, sino el muy masculino y bien dotado de Rafael. Así es como un poeta andaluz y socarrón comentaba la no menos hilarante interpretación gráfica que su compatriota malagueño había hecho de la conocida obra de Ingres *Rafael y la Fornarina*³. Pero no ha sido Alberti el único escritor en hacer este tipo de comparaciones que tanto abundan, por otra parte, en el habla popular.

A ese mismo asunto se refirió también Sigmund Freud en diferentes pasajes de sus obras: *Conozco pacientes* -escribió en *La interpretación de los sueños- que han conservado el simbolismo arquitectónico del cuerpo y de los genitales (el interés sexual sobrepasa con exceso el terreno de los genitales exteriores), y para los cuales las columnas y los pilares representan las piernas (como en el Cantar de los cantares), cada puerta una de las aberturas del cuerpo ("agujeros"), las cañerías el aparato vesical, etc.*⁴. He aquí, pues, un asunto fuertemente arraigado en el inconsciente colectivo y que, como no podía dejar de ocurrir, tiene su propia historia, con implicaciones culturales e ideológicas de gran riqueza y complejidad.

¹ En 1999 me propusieron dirigir el XI Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo que organizan anualmente los Amigos de ARCO y el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Lo titulé "Metáforas del Cuerpo en el arte del siglo XX", y me asigné a mí mismo dos conferencias, la inaugural y la de clausura. No las escribí entonces, pero me quedó la sensación de que debía algo a quienes me escucharon, y también a los que, no habiendo estado allí, deseaban conocer mis puntos de vista sobre aquellos temas. Me puse a ello y ya he dado por acabado un libro sobre la primera de aquellas lecciones (que titulé "Para un mapa artístico del cuerpo") y también este otro texto que publico ahora aquí, y que se corresponde con la otra conferencia. He escrito esto en Montreal durante los meses de marzo y abril de 2002, maravillosamente acogido en el Centre Canadien d'Architecture con un nombramiento como "Mellon Senior Fellow". Unos pocos agradecimientos imprescindibles: a Rosina Gómez Baeza, directora de ARCO, al Círculo de Bellas Artes de Madrid por su invitación a dirigir el curso de 1999 y a los amigos y colegas del Grupo de Investigación "Metáforas del Movimiento Moderno". Mención aparte merece todo el personal del CCA de Montreal por su solicitud y cordialidad, y especialmente Kurt W. Forster, su antiguo director, y Phyllis Lambert, fundadora y animadora infatigable de esa institución.

² ALBERTI, R., *Lo que canté y dije de Picasso*. Ed. Bruguera, Barcelona 1984, pág. 69.

³ Cfr. RAMÍREZ, J. A., "Am Rande des Abgrundes: künstlerische Beweggründe für sechs Arten von Umarmungen" ["Al borde del abismo: razones artísticas para seis tipos de abrazos"]. En Picasso: *Die Umarmung*. Sociedad Estatal Hannover 2000, págs. 49-57 y 293-97.

⁴ FREUD, S., *La interpretación de los sueños*. Biblioteca Nueva, Madrid 1923, págs. 55-56.

Constante y ancestral ha sido la asociación entre la vivienda y el cuerpo humano. Las cavernas prehistóricas y las cabañas de los (mal) llamados pueblos primitivos se habilitaron por y para el hombre, a su escala, en función de su propia anatomía. Luego se erigieron santuarios y palacios, para que los dioses y los reyes tuvieran residencias dignas de su grandeza. Aquella arquitectura fue ya una cosa de "especialistas", geómetras que planificaban los espacios y ponían en práctica atrevidos experimentos sociales. Algún día tendremos más claras las complejas motivaciones políticas que llevaron a crear edificios desmesurados, fuera de la escala humana. En efecto, los grandes imperios agrarios del próximo oriente, y todas las formaciones políticas o religiosas de cierta entidad, desde el helenismo a nuestros días, promovieron construcciones que parecían olvidar los cuerpos reales de los hipotéticos usuarios. Nunca se consiguió del todo. Esto está muy claro también en todas las justificaciones intelectuales de la arquitectura occidental.

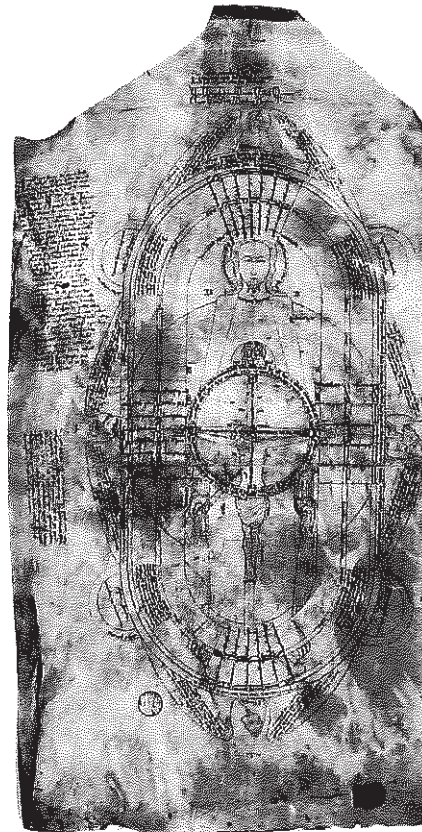
El mundo cristiano encontró razones para vincular el cuerpo humano con la arquitectura recurriendo a diversos pasajes de las Sagradas Escrituras. Uno de ellos en particular llegó a producir consecuencias extraordinarias en el curso de la historia: Jesús es llevado ante el Sanedrín, y alguien formula una de las más graves acusaciones. *Este dijo: puedo derribar el Templo de Dios, y en tres días reedificarlo (Mateo, 26,61)*. Los comentaristas coincidieron en señalar que Cristo se refería a la resurrección de su propio cuerpo, pero la simple enunciación de esa metáfora arquitectónica implicaba aceptar la idea de que existía algún tipo de similitud (visual, estructural o proporcional) entre el cuerpo del Salvador y el Templo real de Jerusalén. Así que los planos de aquella arquitectura perfecta, inspirados por Dios a Salomón, tendrían que haber reproducido, de alguna manera, la naturaleza *humana* de Jesús, es decir, la de un hombre adulto normalmente configurado.

De ahí que la forma normal de muchas iglesias medievales sea la de una estructura longitudinal a la cual se añadían la "cabecera" semicircular y un "crucero", todo lo cual representaba el cuerpo completo del crucificado, con los brazos extendido (*Fig. 1. 2.*) Era ésta en lo esencial una semejanza figurativa, pero no dejaba por ello de tener otras implicaciones de carácter matemático y simbólico: como la forma general de aquellas iglesias no habría sido perceptible más que desde una imposible contemplación aérea, era importante que las proporciones generales del edificio (es decir, las relaciones entre la longitud, la anchura y la altura) concordaran de alguna manera con las del cuerpo humano al que supuestamente aludían. La arquitectura era *como un cuerpo*, y bastaba con que esta asociación se estableciera a algún nivel, más o menos verificable, para que funcionaran con eficacia los distintos parámetros ideológicos involucrados en la operación.

1. *La iglesia como cuerpo místico de Cristo. Opinicus de Canistris (1340)*

DE VITRUVIO A CESARIANO: LA ARQUITECTURA PERFECTA Y EL CENTRO DEL CUERPO

Conviene recordar que esa tradición cristiana medieval, heredada y modificada luego en la Edad Moderna, se fundió de modo inextricable con las consideraciones de Vitruvio relativas a la proporción de los edificios religiosos paganos. Según el tratadista romano la buena disposición de los templos debe estar basada en el cuerpo humano, del cual derivarían también los patrones: *El sistema de medidas cuya necesidad se manifiesta en todas las obras ha sido tomado en préstamo a los órganos del cuerpo humano; éste es el caso del dedo, el palmo, el pie y el codo, y estas unidades se han dividido según el número perfecto que los griegos llaman télos. Los antiguos establecieron que el número perfecto era el diez; es un hecho que este número ha sido establecido a partir de las manos y del número de los dedos*⁵.



La atrevida conexión entre la visión matemática, propia de la arquitectura, y la disposición física del cuerpo humano real estuvo favorecida por una importante observación de Vitruvio: un hombre, correctamente proporcionado, con las cuatro extremidades extendidas, encajaría perfectamente en un círculo trazado con un compás cuyo eje estuviera en el ombligo; inmediatamente después menciona la posibilidad de hacer lo mismo con un cuadrado⁶. Sabemos que las copias conservadas del texto de

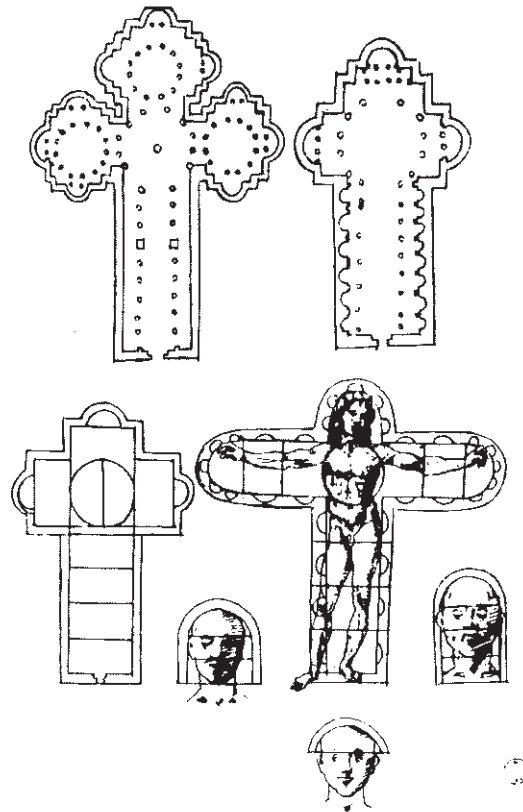
⁵ VITRUVIO, libro III, 5. Citamos ahora según la edición de GROS, P.: Vitruve, *De l'architecture*. Les Belles Lettres, París 1990.

⁶ VITRUVIO, libro III, 3.

2. El cuerpo humano y la planta eclesiástica cruciforme. Esquemas de Pietro Cataneo (hacia 1550), copiados de Francesco de Giorgio

este tratadista no tenían imágenes y fue en la época renacentista cuando se hicieron las primeras tentativas consistentes de ilustrar éste y otros pasajes, introduciendo de paso, según los casos, interesantes variaciones respecto a la descripción original⁷.

Parece que la primera interpretación gráfica de este fragmento se encuentra en el tratado de arquitectura e ingeniería de Francesco de Giorgio Martini, donde puede verse, entre otras cosas, a un hombre joven, de pie, dentro de un cuadrado y de un círculo, en una disposición próxima a lo que parece decir Vitruvio⁸. Conocemos también otros dibujos, copiados de Francesco di Giorgio, en los que el cuerpo humano (¿el cuerpo de Cristo?) está muy claramente inscrito dentro de una planta eclesiástica longitudinal, siguiendo la pauta medieval a la que nos hemos referido más atrás⁹ (Fig. 1,2).

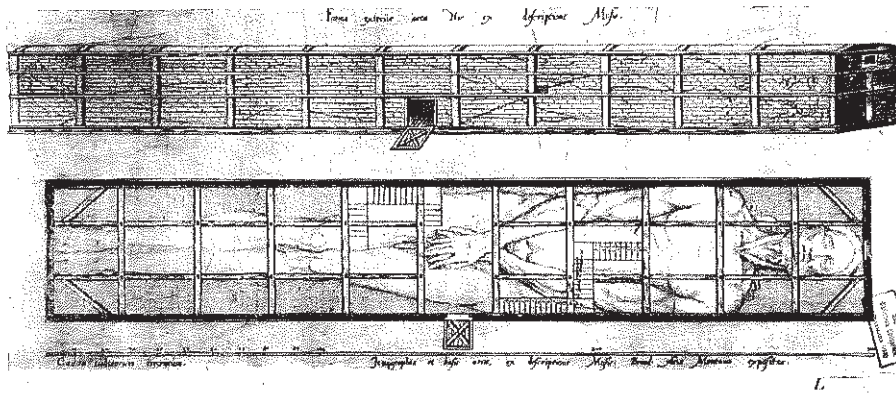


Esquemas de Pietro Cataneo (r. 1569) copiados de los diseños de Francesco di Giorgio

⁷ Los tratados previos a la aparición de la imprenta no podían tener ilustraciones fiables, pues era imposible esperar fidelidad gráfica absoluta por parte de los copistas. Esta problemática ha sido estudiada recientemente por CARPO, M. en *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. The MIT Press, Cambridge 2001.

⁸ Véase para todo esto RYKWERT, J., "Body and Mind". En BIANCHI, M. L., (ed.), *Storia delle idee. Problemi e prospettive*. Edizioni dell'Ateneo, págs. 157-168.

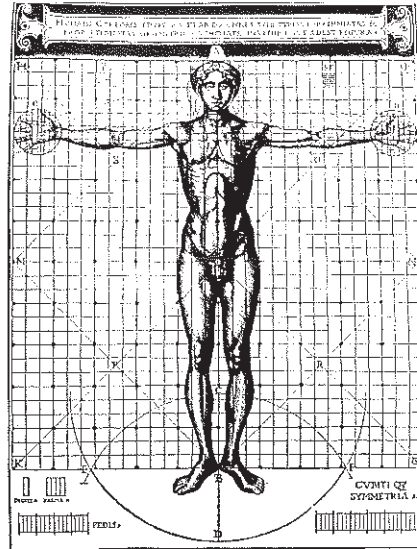
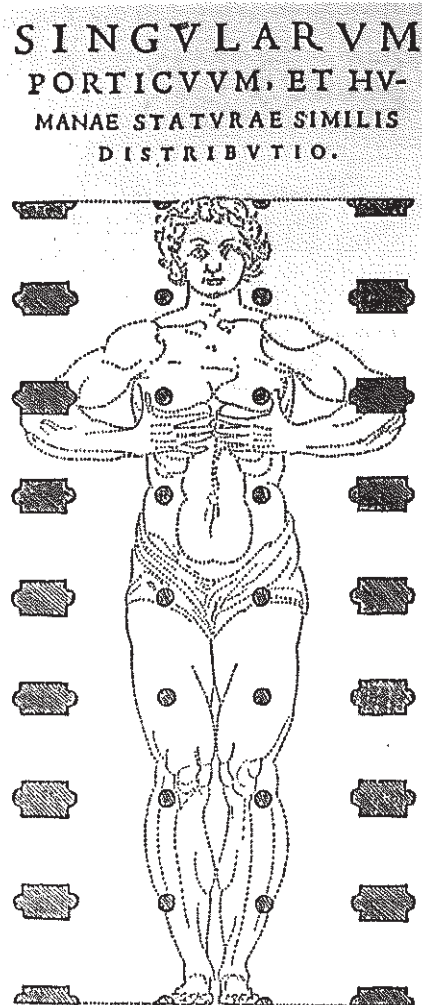
⁹ Vid. LEACH, N., "Vitruvius Crucifixus: Architecture, Mimesis, and the Death Instinct". En DODDS, G. y TAVERNOR, R., (editores), *Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture*. The MIT Press, Cambridge 2002, págs. 210-225.



3. El cuerpo de Cristo y el Arca de Noé, según Benito Arias Montano (hacia 1571-72)

Pero la contemplación detenida de esos diseños nos sirve para comprender mejor cómo pudieron llegar a encontrarse justificaciones "antropomórficas" para las dos grandes tipologías de la arquitectura religiosa renacentista: la planta longitudinal y la centralizada. Muchos comentaristas, siguiendo a San Agustín, compararon la perfección corporal de Adán, el primer hombre, con la del Salvador, y la de éste con la de los otras "naves" de la salvación: el Arca de Noé, el Tabernáculo del Desierto y el Templo de Jerusalén¹⁰. Todas ellas eran estructuras longitudinales, y nos parece interesante que se encuentren asociadas al cuerpo humano en las reconstrucciones de estructuras bíblicas efectuadas por estudiosos muy diversos, rivales en ocasiones, como es el caso de Benito Arias Montano y Juan Bautista Villalpando. El primero de ellos ofreció una imagen del Arca de Noé como si ésta hubiera sido el ataúd de Cristo, perfectamente adaptado a un cuerpo desnudo y tumbado, muy parecido, por cierto, al que parecía estar impreso sobre la Sábana Santa de Turín (Fig. 3). El jesuita cordobés, por su parte, dibujó a un adulto masculino para mostrar la armonía antropomórfica de los distintos tramos del pórtico del Templo hierosolimitano (Fig. 4). Ese diseño, sin embargo, parece algo relativamente marginal en el contexto de aquella obra monumental que fue *In Ezechielen Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani* (Roma, 1596-1605), porque la identificación corporal más importante se encuentra en otro lugar: René Taylor ha demostrado que la planta general del Templo de Villalpando, con todos sus pórticos, se adapta perfectamente al esquema del hombre inscrito en el cuadrado y el círculo que ofreció Cesare Cesariano.

¹⁰ Aug. *De Civ. Dei*. XV, 26. Citado por RYKWERT, J., "Body and Mind". *Op. cit.*

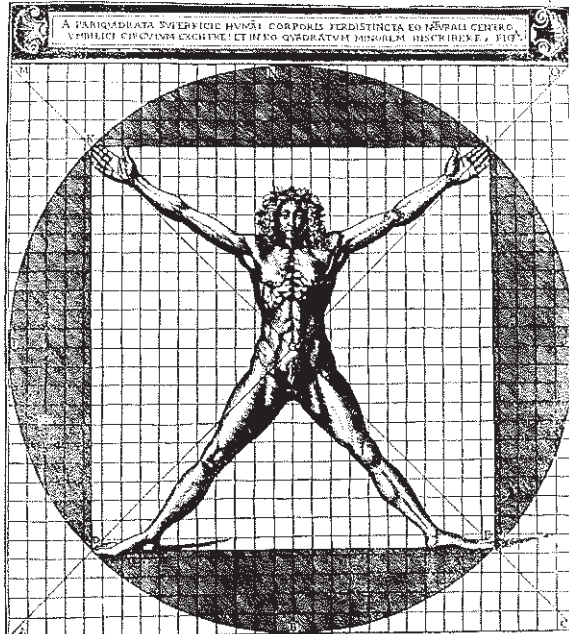


5. El hombre "al cuadrado", según la interpretación gráfica de Cesare Cesariano (1521)

4. El cuerpo humano y las proporciones del pórtico del Templo Salomón, según J. B. Villalpando (1604)

Este último autor había proporcionado en 1521 su traducción italiana de Vitruvio (con extensos comentarios personales y un buen número de ilustraciones), y allí incluyó dos grabados dedicados al pasaje del que ahora hablamos. Aunque esas imágenes son mucho menos emocionantes que la del famoso dibujo de Leonardo da Vinci conservado en la Academia de Venecia (ejecutado entre 1476 y 1490), es obvio que tuvieron una gran influencia ulterior. La primera de esas ilustraciones muestra a un hombre de pie, con los brazos en cruz, y un centro geométrico situado en el pubis (Fig. 5). Cesariano aceptaba aquí una interpretación bastante asentada en los talleres italianos del renacimiento, que tendieron a ilustrar este fragmento de Vitruvio de un modo parecido a como se hacía con las columnas, es decir, sugiriendo una asociación entre la verticalidad del cuerpo y las estructuras arquitectónicas "alargadas" o rectangulares.

6. El hombre "al cuadrado y al círculo" (sorprendentemente itifálico), según Cesare Cesariano, que lo atribuye a P. P. Segazone



Adancha si la natura ha così composto il corpo del homo: Et che l'effettione di fosse altrimenti le nolte quasi uno fuffetto di linee p ordine como alcuni gliu d'hanno fu ipso: Ma per le sopradette si ritano per le figure talune che Vitruvio qua triffette in parate adate spiegare: Ma considerando che poniamo fare grandissima fatica in spiegare la infrequentia de quilibet membra le quale cosa a me pareno facile & così penso debeno essere a tua li periti de Arabarica: cum sia spertamente fita per la compositione de li numeri simplici: potere presenciar a formare uno composto de quilibet quanta voglia si fa. Poi de ipso un alio figura di natura: per potere ipso quanta d'essere proporzionalmente in disegni: potemo in le quale figure considerare le pte de li numeri de quilibet figure: & nel par ipso potere prendere tutte le pte de li numeri de quilibet figure: & de le figure tanto per potere con potere quanto etiam de quilibet compo: uno in figura quanta interabile si cono in un corpo de uno animale reale: uno homo considerare ogni membra principali & intendere le in apparenze colt & immediatione: si altre parte como nobil phibit: hanno de quilibet ut puta da uno braco uno cubito: & dal cubito la mano: & de ipso li diu

Adancha si la natura ha così composto il corpo del homo si como co le proportioni de membra de ipso rispondeno a la suma figurazione. Cum si li antichi si vedemo haue conlucito quella: cioè che anchora in le perfectione de ciascuno membra de le opere le figure habbiano a la uniuersa specie la exactione de la conenturatione. Aduucha cui

G II

Seguía también opiniones tan autorizadas como la de Ghiberti, quien había dicho en sus *Commentari*: *Tampoco me parece que el centro sea el ombligo, pues en mi opinión debe situarse donde se halla el miembro genital y de donde arranca (e dove é nasce)*¹¹.

Pero Vitruvio es muy explícito al afirmar que *el centro del cuerpo es, por lo demás, de forma natural, el ombligo*¹², y es eso lo que explica seguramente la pre-

¹¹ Ghiberti, L., *Commentari*, III, 45. Cfr. O Morisani, *I Commentari del Ghiberti*, Nápoles 1947. Cit. Por Fiore, Francesco Paolo, "Le architetture vitruviane nelle illustrazioni del Cesariano". En Vitruvio, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*. 1521. Edición a cargo de Arnaldo Bruschi, Adriano Carugo e Francesco Paolo Fiore. Edizioni Il Polifilo, Milán 1981, pág. XL.

¹² Vitruvio, III, 3.

sentación también de otro diseño, cuya paternidad atribuye Cesariano al milanés Pietro Paolo Segazone, *nostro nobile patricio*¹³ (Fig. 6). Estaba inspirado, seguramente, en el diseño de Leonardo, pero se diferenciaba de él en una cosa fundamental: en vez de presentar una sola figura con dos centros (en el ombligo para el círculo, y en los genitales para el cuadrado), situó en el punto anatómico indicado por Vitruvio el centro de todos los elementos de la representación. Este hombre, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, toca con los bordes de sus cuatro extremidades el perímetro externo del círculo y los cuatro ángulos del cuadrado. ¿Y por qué tiene el pene erecto, contraviniendo la costumbre y la conveniencia dictada por el decoro cristiano? No creemos que éste sea un detalle insignificante, y cabría incluso alimentar la sospecha de que el clérigo que era Cesare Cesariano haya atribuido (falsamente) este diseño a otro autor para evitarse la previsible acusación de haber colocado ahí un elemento escabroso sobre el que, por cierto, tampoco hace ningún comentario. Porque si nuestra hipótesis es correcta Cesariano habría tenido buenos motivos para insertar ese detalle, ya que esta posición del pene (y no la detumesciente habitual en el arte de su época) resolvía la contradicción entre los dos centros que acabamos de comentar: el miembro erecto plegado sobre el bajo vientre alcanza (o apunta) con su vértice el ombligo haciendo así que ambos centros "coincidan"; ésta es una manera ingeniosa, en verdad, de dar la razón a Vitruvio sin quitársela a quienes participaban de la opinión de Ghiberti.

VILLALPANDO Y SIMÓN GARCÍA

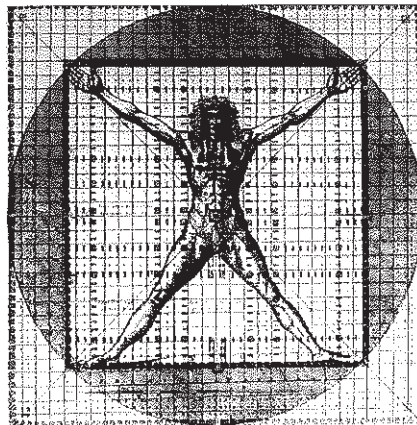
Con ese ombligo central se corresponde, precisamente, el sitio donde estaba el altar de los holocaustos en la planta general del Templo ofrecida por Villalpando. Era lógico que una arquitectura divina como era la que se describía en el texto de Ezequiel solucionara de un modo consistente el viejo problema de la "cuadratura del círculo". El cuerpo humano (el de Cristo) era, en fin, el mediador proporcional y figurativo de semejante conciliación.

Observamos que la planta general de toda la estructura del Templo de Jerusalén según la reconstrucción de Juan Bautista Villalpando, incluyendo los pórticos, es "centralizada" (Fig. 7). Era ésta, sin duda, una manera sutil de conectar su visión ortogonal de la arquitectura (muy influenciada por Juan de Herrera y por su *Discurso de la figura cúbica*)¹⁴ con la imagen tradicional de la Cúpula de la Roca. El gran santuario musulmán, de planta octogonal, había venido siendo identificado por los viajeros medievales con el Templo mismo, ya que éste había estado situado efectivamente,

¹³ VITRUVIO. *De architectura translato... op. cit.*, pág. L.

¹⁴ R., TAYLOR, ha conectado toda la reconstrucción de Villalpando con el *Discurso de la figura cúbica de Juan de Herrera*. Véase su texto "Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística". En RAMÍREZ, J. A., *Dios, arquitecto*. Ediciones Siruela, Madrid 1991, págs. 153-211.

7. La planta general del Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando y el hombre "al cuadrado y al círculo" de Cesariano. Esquema de René Taylor



antes de su destrucción por las tropas romanas del emperador Tito, en ese mismo lugar de la ciudad¹⁵. Los edificios centralizados fueron en el renaci-

miento símbolos de la perfección por múltiples razones: a los motivos filosóficos y cosmogónicos estudiados en su día por Rudolf Wittkower¹⁶, deben añadirse las consideraciones iconográficas que sugerimos ahora relativas a la identificación del Templo de Salomón (el edificio divino por excelencia) con una estructura de planta central. Pero esa imagen vitruviana del hombre dentro del cuadrado y del círculo, aportada por Cesariano, parece estar en la base de ambas concepciones, legiti-mándolas con una justificación antropomórfica. Una vez más, la metáfora del cuerpo como agente conciliador.

En los siglos XVI y XVII llegó a estar tan aceptada la idea de la fundamentación corporal de la arquitectura que pudieron desarrollarse numerosas variaciones, más o menos heterodoxas, sobre el asunto. El caso de Simón García es especialmente interesante, pues muestra una rara tentativa, muy tardía, de incorporar al vocabulario de la arquitectura gótica algunos estereotipos de la tradición vitruviana. Su manuscrito contiene muchas recetas para levantar torres con pináculos, hacer ventanas ojivales, cubiertas, etc., siguiendo siempre formas y proporciones humanas. No se trata casi nunca del cuerpo entero sino de fragmentos: la asimilación de los nervios de una bóveda de crucería con los dedos de una mano, tal como lo vemos en una de sus páginas, constituye un buen ejemplo de su extraña singularidad (Fig. 8). Esto parece propio de alguien que no ha comprendido bien el mensaje humanista de la arquitectura renacentista pero que también ha olvidado ya el intenso simbolismo de la medieval: se diría que el cuerpo humano es para Simón García un reper-

¹⁵ Véase sobre esto RAMÍREZ, J. A., "La iglesia cristiana imita a un prototipo: el Templo de Salomón como edificio de planta central en algunos ejemplos medievales". En *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. Ed. Nerea, Madrid 1991, págs. 43-100; también *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Editorial, Madrid 1983, capítulo 5, y Dios, arquitecto. *op. cit.*, capítulo 1.

¹⁶ Vid. WITTKOWER, Rudolf, *Los fundamentos de la arquitectura en la Edad del Humanismo*. [1949]. Alianza Editorial, Madrid 1995.

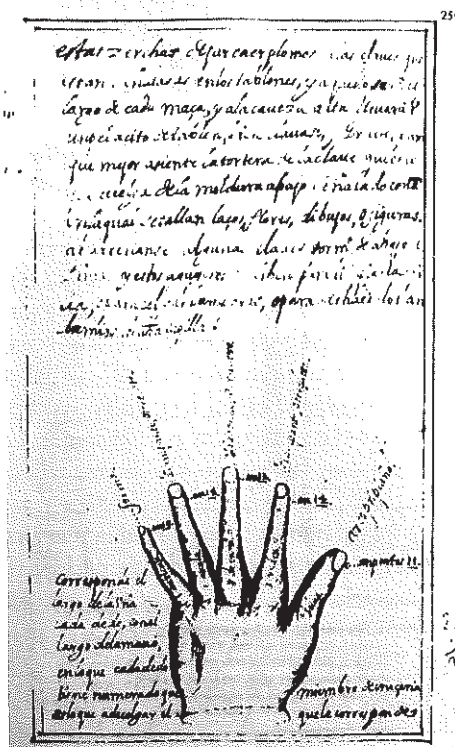
8. Las nervaduras de una bóveda gótica y los dedos de la mano, según Simón García (hacia 1681)

torio casi interminable de metáforas visuales. Su aproximación al asunto parece "iconográfica", y es por ello mucho más barroca (y más moderna, podríamos también decir) de lo que parece a primera vista, en clara sintonía con la época en la que el libro se escribió¹⁷.

EL GÉNERO DE LOS ÓRDENES CLÁSICOS

Dejando de lado ahora la estructura general de los edificios vamos a ocuparnos de las columnas, cuya dimensión antropomórfica parece haber sido siempre especialmente evidente. Vitruvio se refirió a ellas, y contó las razones por las que estaban asociadas a los diferentes géneros y edades del ser humano. Al hablar del Templo dedicado a Apolo Panonio, edificado por los jonios dijo:

Quisieron colocar unas columnas pero al no dominar sus proporciones y pensando de qué medida las podrían lograr, con el fin de que fueran apropiadas para soportar todo el peso y que además ofrecieran en su aspecto una belleza contrastada, midieron la huella de la pisada del pie del hombre y lo aplicaron (como módulo) para levantar las columnas. Descubrieron que un "pie" equivale a la sexta parte de la altura del hombre y, exactamente así, lo aplicaron a sus



¹⁷ Este tratado reflejaría con gran desfase cronológico, según se viene suponiendo, las ideas tardogóticas de Rodrigo Gil de Hontañón, pero no creo que sea imposible hacer una relectura del mismo viéndolo también como algo que anticipa aspectos del pensamiento arquitectónico del barroco y de la ilustración. Vid. GARCÍA, S., *Compendio de arquitectura y simetría de los templos*. [1681-1683]. Edición facsímil y transcripción a cargo de CHANFÓN OLMOS, C. Churubusco, México 1979.

columnas, de manera que el imoscapo tuviera una anchura equivalente a la sexta parte de la altura de la columna, incluyendo el capitel. De esta manera la columna dórica era una respuesta a la proporción del cuerpo humano y sobresalía, en los edificios, por su solidez y belleza.

Si este tipo de columna representaba, de alguna manera, al cuerpo de un hombre, no ocurría lo mismo con la jónica, cuyas formas eran claramente femeninas:

Posteriormente levantaron un templo a la diosa Diana, intentando buscar un aspecto nuevo, de un nuevo estilo; pero, teniendo en cuenta los mismos principios, los adecuaron a la esbeltez y delicadeza femeninas; en principio, levantaron las columnas con un diámetro que equivalía a una octava parte de su altura, para que tuviera un aspecto más elevado. Colocaron debajo de una columna una basa, como si fuera su calzado, y colocaron en el capitel unas volutas colgantes a derecha y a izquierda, como los rizos ensortijados de su propia cabellera; adornaron sus frentes o fachadas con cimacios y festones, colocándolos como si fueran los cabellos y, a lo largo de todo el fuste, excavaron unas estrías, imitando los pliegues de las estolas que llevan las mujeres; así lograron una doble estructura en la columna, mediante dos claras diferencias: una, de aspecto viril y sin ninguna clase de adorno (dórica) y la otra imitando los adornos femeninos (jónica).

Las columnas corintias, en fin, eran también femeninas, pero representaban una edad más juvenil:

*El tercer orden, llamado corintio, imita la delicadeza de una muchacha, pues las muchachas, debido a su juventud, poseen una configuración conformada por miembros delicados y mediante sus adornos logran efectos muy hermosos*¹⁸.

No sabemos hasta qué punto estaba codificada en la Grecia Clásica esta división genérica de los distintos lenguajes de la arquitectura que nos transmitió Vitruvio, pero no parece que ése fuera un asunto inventado por el tratadista romano. Está claro que los soportes de cariátides confieren al Erecteion, por ejemplo, un carácter femenino, reforzándose así el sentido de las columnas jónicas en las otras partes del edificio. Otros casos famosos: el Templo de Zeus en Olimpia era dórico, como corresponde al todopoderoso padre masculino de los dioses, y el santuario de Artemisa en Éfeso (una de las maravillas del mundo antiguo) era lógicamente jónico, como cabía esperar al estar dedicado a una diosa adulta. ¿Y el Partenón de Atenas? Es un edificio extraño, aparentemente inconsistente desde este punto de vista, pues adopta el dórico en el perímetro exterior, con un ordenamiento jónico en el muro y

¹⁸ VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*. Libro IV, cap. 1. Traducción de José Luis Oliver Domingo. Alianza Editorial, Madrid 1995, págs. 160-62.

en el interior. Esto se ha pretendido explicar con argumentos de tipo proporcional¹⁹, pero me parece más adecuado recurrir a las razones iconológicas: el Partenón sería, en realidad, una especie de edificio "andrógino", lo cual parece bastante lógico tratándose del templo dedicado a una diosa sabia, pero también militar, como era Palas Atenea. El exterior dórico (masculino) equivaldría a la coraza guerrera de Atenea mientras que el interior jónico revelaba su verdadera naturaleza femenina²⁰. Recordemos que en el recinto del Partenón había dos grandes estatuas de la diosa: una de bronce, situada afuera, donde aparecía con un casco guerrero y con la lanza preparada (era la Atenea Prómachos), y otra de oro y marfil, dentro del templo, en actitud reposada, con el escudo apoyado en el suelo (Atenea Parthenos). Es como si Fidias hubiera interpretado de un modo figurativo con estas dos estatuas las alusiones corporales genéricas que estaban implícitas en los dos lenguajes arquitectónicos, aparentemente incompatibles, del edificio proyectado por Ictino y Calícrates.

LA CRISTIANIZACIÓN DEL GÉNERO ARQUITECTÓNICO

Una gran operación de adaptación y retraducción de estos pasajes vitruvianos se produjo durante el renacimiento y el barroco. Sebastiano Serlio retomó en 1537 el valor antropomórfico de las columnas y propuso una receta para dotar de un sentido iconológico a la nueva arquitectura cristiana: el orden dórico se debería emplear en templos dedicados a Cristo, San Pedro, San Pablo, y a aquellos santos *que hayan tenido fuerza y virilidad para exponer sus vidas por la fe de Cristo*; el jónico sería adecuado para santas matronas, santos cuya vida haya estado *entre lo robusto y lo tierno*, y también para edificios profanos de carácter intelectual; el corintio y el compuesto, en fin, serían adecuados para los templos dedicados a la Virgen María y a todos los santos y santas de vida virginal²¹.

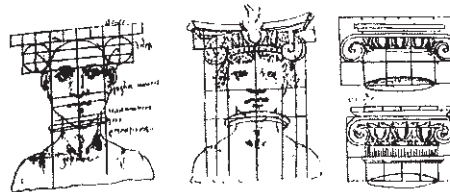
Pero esta receta dejaba muchas cuestiones sin resolver como por ejemplo la de cómo se debería conciliar la riqueza y el esplendor (algo deseable siempre en todo gran edificio dedicado a la gloria de Dios y de los santos) con el hecho de que sólo los órdenes femeninos eran considerados verdaderamente lujosos. Otro problema era que todo edificio de varios pisos debía presentar una articulación en altura de los tres órdenes principales (dórico en el piso bajo, jónico en el intermedio y corintio en el más elevado), lo cual parecía estar en contradicción con la idea de emplear exclusivamente uno de ellos exigida por la consistencia genérica e iconológica propugnada por Serlio.

¹⁹ Cfr. por ejemplo la postura de MARTIN, R., *Architettura greca*. Electa, Milán 1980, pág. 104.

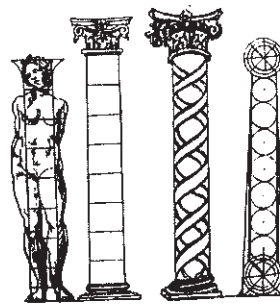
²⁰ John Onians ha conectado el dórico con la falange griega, una asociación militar que reforzaría la tesis que tratamos de mantener aquí. Cfr. Su trabajo "Greek Temple and Greek Brain". En DODDS, G. and TAVERNOR, R., *Body and Building. op. cit.*, págs. 50 y ss.

²¹ Citamos de Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*. Venecia 1619.

9. Cuerpos humanos y columnas, según Fra Giocondo (hacia 1510)



Todo ello tiene mucho que ver con el hecho de que el sistema de los órdenes estaba lejos de poseer una coherencia absoluta. Sus contradicciones internas eran numerosas, y ellas fueron las responsables, a medio plazo, del descrédito y del abandono de las premisas de la arquitectura clásica. No estaba claro, por ejemplo, si los órdenes eran cinco, como establecieron



Esquema de Fra Giocondo (1499-1514)

Serlio y Vignola, o si debía admitirse alguno más, como parecía sugerir el añadido, por parte de este último tratadista, del diseño de las columnas torsas o salomónicas²². Pero nunca hubo dudas de la cimentación antropomórfica de todo el sistema: abundan en el quattrocento italiano las imágenes de hombres-columna (de cuerpo entero o mostrando detalles con los capiteles-cabezas) (Fig. 9). Diego de Sagredo, el primero que publicó un tratado de arquitectura en lengua vulgar (1526), presentó un grabado mostrando cómo la cornisa de los edificios "romanos" se acomodaba perfectamente al perfil de una cara (Fig. 10). A propósito de ellos dice: *Concertaron y armaron los antiguos las molduras de la cornisa sobre el rostro del hombre poniendo cinco quadros en cinco lugares de dicho rostro. Las quatro principales molduras se corresponden con la frente, la nariz, la boca y la barbilla, respectivamente*²³. También presentó otra imagen de un hombre desnudo cuyas proporciones se ajustaban a las de la arquitectura antigua, dejando muy clara la fundamentación corporal de toda la arquitectura: *Y como los primeros fabricantes no tuviesen reglas para traçar repartir y ordenar sus edificios: parecioles debían imitar la composición del hombre ... De manera que todo edificio bien ordenado y repartido es comparado al hombre bien dispuesto y proporcionado*²⁴. Demostrando un buen conocimiento de Vitruvio, Sagredo

²² Vid. RAMÍREZ, J. A., "El sistema de los órdenes..." En *Edificios y sueños. op. cit.*, capítulo 3.

²³ SAGREDO, Diego de, *Medidas del romano*. Toledo 1526. Consultamos la edición facsímil (con páginas numeradas) de la Academia de la Historia del Valle de Cauca, Cali 1967, págs. 22-23.

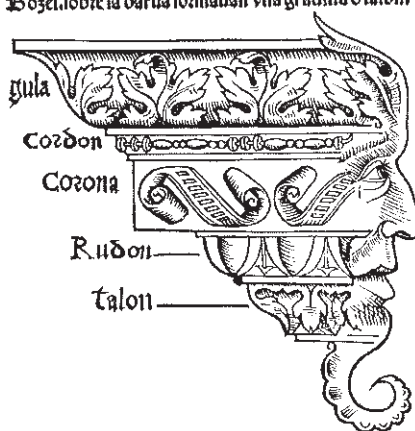
²⁴ *Ibíd.*, pág. 12.

10. La cornisa "romana" y el perfil del rostro humano, según Diego de Sagredo (1526)

dro en cinco lugares el dicho rostro. El primero sobre la frente. El.ii. sobre los ojos. El.iii. por las narices. El.iiii. sobre la boca. El.v. so la barua. El primero fasia mas q el segúdo/ todo lo q ay del vno al otro: el segúdo mas q el tercero: y el tercero por el semeñate mas q el quarto: y el quarto mas q el quinto. De guisa q el primero sale mas q el quinto: todo lo q ay del vno al otro. En estos çtro intervallos q se causan cõ estos cinco quadros formauan los dichos antiguos quatro principales molduras/ cõviene a saber: sobre la frente/ vna Sula: sobre la nariz vna Corona: sobre la boca vn Bozel: ya podria ser q por venir esta moldura sobre la boca se diga Bozel. sobre la barua formauan vna gradilla o talon.

tomó partido en la polémica de su época a la que nos hemos referido antes respecto al lugar donde debería situarse el eje del hombre cuadrado y circular: [los antiguos] hallaron que el ombligo era natural centro de todo el cuerpo²⁵.

La Península Ibérica participó con intensidad en el gran debate europeo sobre los órdenes. Hubo algunas tentativas de asumir en la práctica ese sistema de un modo coherente, como me parece que se evidencia en el caso de El Escorial. La basílica tiene grandiosas pilastras dóricas, algo lógico al ser un templo dedicado a un santo heroico como San Lorenzo, con el coraje suficiente como para recomendar a sus verdugos que le dieran la vuelta sobre la parrilla empleada para la tortura. Las premisas de Serlio fueron exasperadas, de alguna manera, en el *Tratado de la pintura sabia* del pintor y monje benedictino Fray Juan Ricci, que inventó un "orden salomónico entero" en el que las basas, capiteles y columnas ondulaban para adecuarse, con implacable consistencia, a la disposición espiraliforme de los fustes salomónicos ordinarios. La vinculación de este orden con el templo judaico le llevó a proponer su empleo en los edificios "supremos" dedicados a Dios padre o a su madre venerada, la Virgen María²⁶.



²⁵ Ibídem, pág. 14.

²⁶ Vid. RICCI, Fr. J., *Tratado de la pintura sabia*. Edición de E. Lafuente Ferrari, Madrid 1930. Cfr. También RAMÍREZ, J. A., "Guarino Guarini, Fray Juan Ricci and the Complete Salomonic Order". *Art History*, vol. 4, num. 2, junio 1981, págs. 175-185. Para todas estas cuestiones véase además: FORSSMAN, E., *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del renacimiento*. Con un prólogo de MARÍAS, E., "Orden y Modo en la Arquitectura Española". Xarait Ediciones, Bilbao 1983; RYKWERT, J., *The dancing Column. On order in Achitecture*. Tehe MIT Press, Cambridge, MA, 1996; ONIANS, J., *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. Princeton University Press, 1988.

Ricci no era precisamente un arquitecto disciplinar sino más bien un pintor y un estudioso de vasta cultura humanística y teológica. Se trata de un hombre de mentalidad barroca cuya actitud ante los órdenes parece muy alejada del respeto riguroso a ese sistema mostrado por algunos tratadistas de la generación anterior (como Scamozzi, por poner un ejemplo muy conocido). Inventar órdenes nuevos era en realidad una manera de no tomarse en serio la canonización de Serlio y Vignola. Un hombre inteligente como Guarino Guarini quiso hallar una solución de compromiso entre la proliferación infinita de órdenes, que algunos parecían ya propugnar, y los cinco tradicionalmente admitidos por los rigoristas. Propuso así tres variedades para cada uno de los tipos de columnas mencionados por Vitruvio (tres para el dórico y otras tantas para el jónico y el corintio). Su *ordine corinto terzo* es, de hecho, similar al salomónico entero de Fray Juan Ricci, con todas las basas, entablamentos y fustes ondulando, lo cual nos ha llevado a pensar en un contacto intelectual más que probable entre ambos personajes, reforzándose de paso la vieja hipótesis del viaje de Guarini por la Península Ibérica²⁷.

LO OBLICUO Y LO FIGURATIVO: CARAMUEL

La ordenación de este arquitecto y tratadista italiano parecía dirigida en realidad contra Juan Caramuel, cuyo tratado *Architectvra civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678) pudo ser interpretado como un ataque irreverente a casi toda la teoría arquitectónica italiana del renacimiento y del barroco. La verdad es que no se recataba el madrileño al criticar a unos y otros, por intransigentes, incluyendo al mismo Vitruvio, *porque no puede haver mas evidente desacierto, que enseñar, o decir que la coluna Toscana ha de ser mas jarifa y delicada que la Dorica: y esto por alucinación del Autor [Vitruvio], o por descuydo de los que trasladaron sus libros*²⁸. Caramuel no respeta gran cosa ni la opinión originaria del autor romano respecto a la adecuación genérica de los órdenes a los templos, ni la tentativa renacentista de cristianizar el sistema:

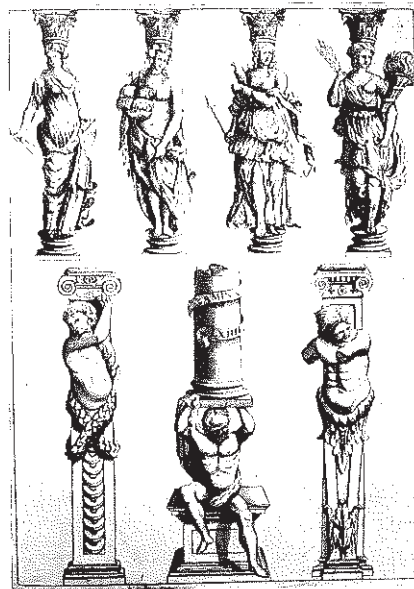
Pero esta consideración de Serlio no se guarda. Sabe el Artífice, que cuesta mas un Templo Corinthio, que un Dorico, y assi ajusta sus lineas, no a la fortaleza con que padecio martirio el Santo, a cuyo nombre se consagra, sino al caudal que tiene el q. manda que se erixa tal Templo. Y parece seria mas ajustada a la razon la doctrina de Serlio, si se executasse en Palacios de Príncipes ... Pero ni esto tan poco se guarda siempre en edificios de Palacios y Alcazares, porque en estos ha de seguir el Architecto el gusto, y parecer del Principe, y como unos gustan de obras macizas y seguras, otros de delicadas, hermosas y curiosas, no

²⁷ Cfr. RAMÍREZ, J. A., "Guarino Guarini..." *op. cit.*

²⁸ CARAMUEL, J., *Architectura civil recta y obliqua*. Vigevano, 1678, vol. II, art. XVI, pág. 80. Cfr. La edición facsímil con prólogo de Antonio Bonet Correa. Ediciones Turner, Madrid 1984.



11. Géneros y tipos humanos correspondientes a los cinco órdenes clásicos, según Caramuel (1678)



12. Caramuel, ejemplos de los órdenes atlántico y paranímpico

se puede dar otra Regla, que sea segura y cierta, sino solo decir, *Stat pro ratione voluntas*²⁹.

No es sorprendente en consecuencia que Juan Caramuel hable de un número muy considerable de columnas sin preocuparse de que el conjunto de todas ellas pueda parecer un sistema arquitectónico cerrado³⁰. Se interesa mucho por los soportes antropomorfos literales, es decir, estatuas de figuras humanas esculpidas, y de ahí su conocido diseño de las figuras humanas adecuadas para las cinco columnas tradicionales (Fig. 11). Pero lo más interesante es que ofrece también imágenes de otros "órdenes", más o menos inventados por él, como el atlántico y el paranympico (Fig. 12); el primero de ellos alude al empleo de atlantes y telamones que *fórmanse como Gigantes muy membrutos y fuertes, y se ponen de ordinario en lugar de las Toscanas o Doricas en la serie inferior de las Colunas*; del otro orden dice

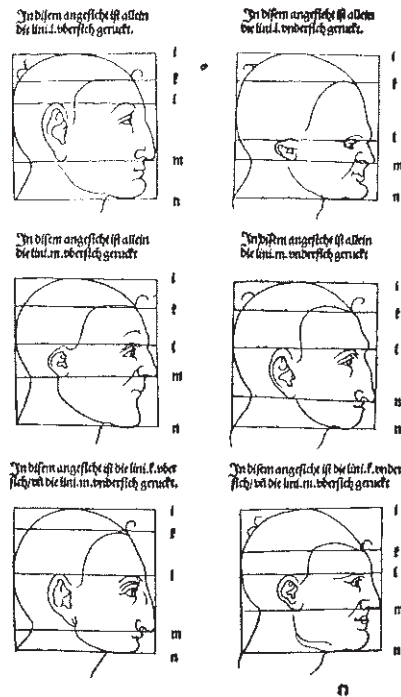
²⁹ *Ibíd.*, art. XVII, pág. 85

³⁰ Cfr. J. A. RAMÍREZ, "El sistema de los órdenes..." En *Edificios y sueños*. *op. cit.*

13. Proporciones y medidas para diferentes rostros humanos, según A. Dürero (1528)

que han nacido en nuestra edad estas columnas, porque algunos ingeniosos Artifices queriéndolas poner de obra mas delicada sobre las Corintias o Compuestas, formaron Nymphas, vestidas muy a la ligera, que con sus brazos, o cabezas sustentasen la cornisa mas alta ³¹.

Parece obvio que Caramuel estaba poniendo el acento sobre el sentido de una modalidad de la antropomorfización arquitectónica que calificaremos como "figurativa", por oposición a la examinada preferentemente hasta ahora, que era de carácter proporcional. Dicho de otra manera: si la tradición medieval y renacentista se había preocupado por justificar la buena arquitectura basándola en la hipotética estructura numérica y geométrica del hombre, ahora, en el mundo del barroco, importaba más que los edificios (o sus elementos constitutivos) tuvieran la imagen, la forma visual del cuerpo. Son muchas las implicaciones de esta nueva orientación tan ligada (como se ha dicho frecuentemente a propósito de las artes figurativas) a la "composición de lugar" de San Ignacio y a los fines propagandísticos de la Iglesia y de las monarquías absolutas. El caso es que la arquitectura barroca, en su conjunto, fue mucho más icónica que la renacentista. Los cuerpos construidos son reconocibles de inmediato. Esto lo heredará luego la Ilustración cuyo deseo declarado fue hacer un arte público *parlante*, que no perdiera de vista las aspiraciones pedagógicas del nuevo poder burgués. Podría pensarse incluso que el eclecticismo decimonónico (con sus prolongaciones en el siglo XX) haya supuesto también una extensión de la figuración explícita barroca, al intentar proclamar los usos y las aspiraciones ideológicas de cada edificio.



³¹ CARAMUEL, J., vol. I, s.p. Ed. de Turner, pág. 18.

14. Soportes humanos y oblicuidad
*en acceso a la sacristía de la Iglesia
 de El Salvador de Úbeda
 hacia 1550)*



SOPORTES ANTROPOMÓRFICOS

Pero antes de entrar de lleno en eso quisiera hacer algunas consideraciones relativas al papel de los soportes antropomórficos: han sido más flexibles al adecuarse a proporciones difíciles, es decir, que lo que no se podía hacer con columnas era factible empleando atlantes, cariátides o telamones. Aunque el ser humano perfecto tenía unos cánones ideales (y muchos tratados de arquitectura hablaron de ello) lo cierto es que la diversidad de la anatomía

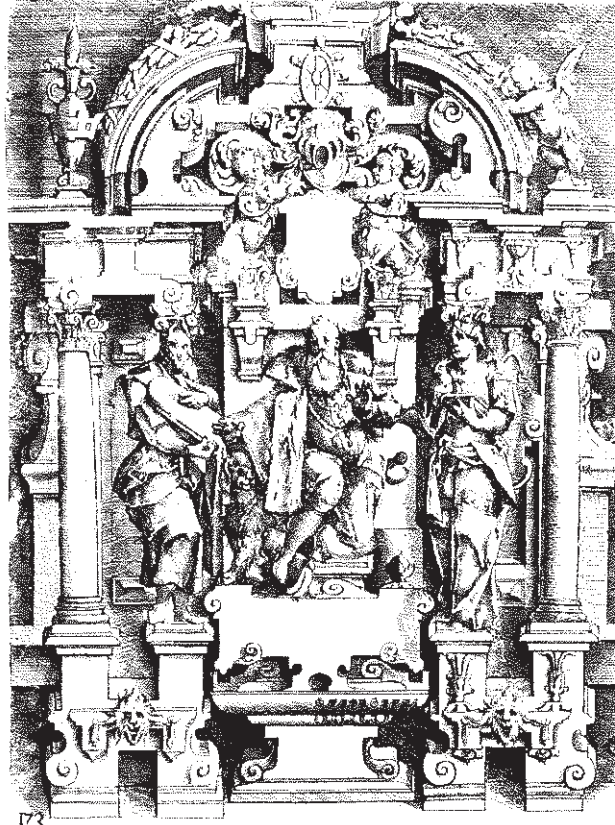
(siempre individual, a fin de cuentas) permitía hacer soportes figurativos de todos los tamaños y proporciones. Pensemos en las medidas del cuerpo proporcionadas por Durero³² (Fig. 13), o Juan de Arfe³³, por ejemplo, y nos daremos cuenta de que los tipos humanos codificados por ellos superan en variedad a las diversas clases de columnas (o de órdenes) presentadas por los tratadistas de arquitectura. Cualquier anomalía podía resolverse más fácilmente recurriendo a pilares figurativos que utilizando alguno de los órdenes "abstractos", cuyo empleo estaba tan rígidamente codificado. Quizá se explique así la presencia de estos soportes antropomórficos, durante la época renacentista, en sitios difíciles, angostos o inclinados. Fueron frecuentes en España y en Francia, dos países donde el purismo rigorista de Italia llega mal, o aparece mezclado con los vientos heterodoxos del manierismo (Fig. 14).

Quizá parezca paradójico, pero el cuerpo humano, que había servido como pretexto justificador para la codificación rigorista del sistema clásico de la arquitectura,

³² DÜRER, A., *Hierinn begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nürnberg 1528. Edición facsímil: Verlag Dr. Alfons Uhl, Nördlingen 1980.

³³ ARFE Y VILLAFANÉ, J. de, *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura*. Sevilla 1585. Edición facsímil: Albatros ediciones, Valencia 1979.

15. La disolución de los órdenes de figuras con abundancia de figuras en el tratado de Wendel Dietterlin (1589)



sirvió también, al emplearse de un modo explícitamente representativo, como un instrumento para la disolución de ese sistema arquitectónico. Por eso abundan estas figuraciones en un tratado como el de Wendel Dietterlin, cuyos modelos arquitectónicos están poblados por una multitud de fantasías arquitectónicas, con muchos soportes humanos (Fig. 15). Y me parece importante en este sentido que Juan Caramuel, tan desdeñoso como ya hemos visto de la ortodoxia clasicista, y tan dispuesto a admitir los distintos tipos de soportes figurativos, haya sido el primer teórico de la arquitectura *oblicua*. Es obvio, en efecto, que la tratadística clasicista no había sabido qué hacer con los elementos inclinados y con los espacios irregulares, no ortogonales. El sistema gótico de nervaduras y arcos de perfil variable, sin los constreñimientos de unas proporciones supuestamente inmutables, había sido mucho más flexible. Esta evidencia alimentó una especie de esquizofrenia disciplinar entre los constructores de la edad moderna que les llevaba a aceptar formalmente el discurso vitruviano mientras resolvían, con fórmulas de procedencia gótica, muchos problemas concretos de la práctica arquitectónica ordinaria. Teorizar sobre la arquitectura oblicua equivalía a poner en cuestión el sistema clásico, revelando sus fallos

16. Portada del Palacio del Marqués de Dos Aguas de Valencia, por Ignacio Vergara (1740-1744)

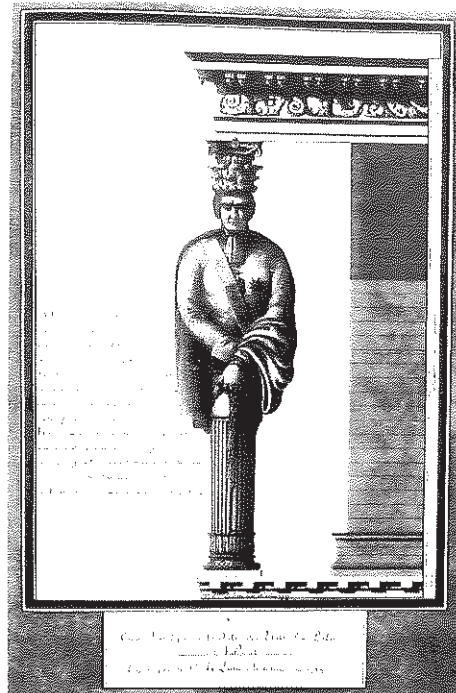


internos, la inconsistencia de sus premisas. Y el cuerpo jugaba un papel en todo ese proceso: devolverle su presencia figurativa equivalía a reivindicar su irregularidad poniéndose en cuestión la norma abstracta y las asociaciones iconológicas heredadas de Vitruvio y de Serlio. Oblicuidad y figuración corporal son las dos caras de una misma moneda. Ambos aspectos testimonian la crisis de un sistema arquitectónico poco adaptado a las exigencias sociales e ideológicas de la verdadera sociedad moderna, y destinado por ello a ser abandonado.

Entre los numerosos ejemplos de soportes antropomórficos en las épocas del Barroco y de la Ilustración, fijaremos ahora nuestra atención en dos casos muy distintos, pero que nos parecen especialmente representativos: la portada del palacio del Marqués de dos Aguas de Valencia y el *Orden simbólico* de Jean-Jacques Lequeu. No es casualidad que se considere a Ignacio Vergara, el autor de la obra valenciana (hacia 1740-44), como un escultor más que como un arquitecto (Fig. 16): los dos ríos de la región, recostados a duras penas sobre los laterales de la puerta, parecen sostener, como si fueran atlantes, el entablamento convexo de la zona superior. Pero esas figuras no son soportes en realidad, pues detrás de cada una de ellas se insinúan los fragmentos de las respectivas pilastras que sugieren, con su disposición en diagonal, una apertura en embudo de todo el portalón. Se trata de una curiosa fusión entre elementos arquitectónicos y escultóricos que evoca bien la ubérrima exuberancia de la huerta valenciana y la movilidad acuática de las personificaciones fluviales. Lo vegetal y lo arquitectónico se funden, gracias a los cuerpos, en una poderosa metáfora de líquida delicuescencia. Es obvio que el "sistema de los órdenes" brilla aquí ya por su ausencia: la fachada del palacio no tiene la clásica división en pisos, con la articulación horizontal y vertical de las superficies generada por pilastras o columnas, según las reglas de inspiración vitruviana, pero en torno a

17. Orden simbólico para un
Palacio nacional, de J. J.
Lequeu (1789)

los vanos (y muy especialmente alrededor de la puerta principal) se concentra una densa figuración escultórica. Las imágenes perceptibles de cuerpos reales suplantaban por completo, en edificios como éste, a las abstracciones subyacentes que habían predominado en la antropomorfización arquitectónica hasta la época renacentista.



En cuanto a la propuesta de Jean-Jacques Lequeu debemos decir que pertenece a una generación ulterior, la última tal vez que pudo jugar todavía con los problemas planteados por los teóricos renacentistas, antes de que se perdieran por completo sus referencias culturales. El *Orden Simbólico de la Sala de los Estados de un Palacio Nacional* está fechado el año de 1789, aunque no puede descartarse que el dibujo hubiera sido hecho más tarde, en la época del terror, para "demostrar" retrospectivamente la pasión revolucionaria de su autor (Fig. 17). Muestra, con no poca ironía, cómo podían adaptarse a las nuevas condiciones políticas los ingredientes significativos de la arquitectura clásica. El entablamento y el friso deberían tener bajorrelieves, dice Lequeu, con *genios floreados entrelazados con racimos de hojas, armados con fusiles, espadas, etc., dando caza a ese monstruo de una enorme grandeza y de una forma espantosa que apareció hacia el 12 de julio cerca del palacio del Soberano. Esta bestia repugnante tiene mil cabezas humanas vomitando fuego, y la llama, mezclada con un humo negro, parecía alimentarse con la sangre de los franceses*. Observemos que en esta descripción los elementos del entorno (el monstruo contrarrevolucionario) se han mezclado de un modo extraño con los del friso propiamente dicho.

Pero lo más llamativo de este "orden" son los fustes figurativos, que aparecen descritos de la siguiente manera: "Bustos en bulto redondo sobre un pedestal representando a los señores aristócratas, esos déspotas fugitivos, y a sus cómplices

subalternos, todos criminales contra su nación, encadenados" ³⁴. No vemos aquí, pues, al clásico atlante semidesnudo y musculoso, sino a un petimetre elegantemente vestido, portando la insignia de la Orden del Espíritu Santo. Es obvio que pertenece a la aristocracia, y quizá sea eso lo que explique algunas otras peculiaridades del diseño, como el capitel corintio-compuesto, con un follaje exuberante, colocado a modo de estrambótica cabellera sobre la cabeza del encadenado. No tiene un remate dórico, como habríamos podido imaginar tratándose de un orden masculino, sino un elemento arquitectónico (bastante figurativo también) de carácter "femenino". Así que éste no es un orden heroico y viril sino hermafrodita. Lequeu se habría servido aquí de las asociaciones iconológicas vitruvianas para burlarse de una clase social cuya proclamada ociosidad era asociada ahora a su hipotético afeminamiento. Así es como las implicaciones corporales y genéricas de la arquitectura clásica podían describir un círculo paradójico: lo que en el Partenón pudo haber sido un hermafroditismo simbólico divino (con el dórico aludiendo a una Atenea militar "masculinizada" y el jónico a otra pacífica "feminizada"), pasaba a ser con Lequeu, veintitrés siglos después, una parodia hilarante de difícil clasificación.

EL GESTO INCONSCIENTE DEL MODULOR

Pero no acaba aquí la historia de la asimilación entre el cuerpo humano y las proporciones de la buena arquitectura. Casi toda la problemática examinada hasta ahora reemergió súbitamente donde menos cabía esperarlo: en la obra de Le Corbusier, uno de los padres de la modernidad, y un enemigo formal de la pervivencia del eclecticismo y del sistema vitruviano, tal como éste era enseñado en las escuelas de Bellas Artes. La segunda guerra mundial marcó, sin embargo, un hiato en su carrera. El funcionalismo abstracto radical que había propugnado en el periodo de entreguerras se vio atenuado por una voluntad cada vez más explícita de hacer con sus edificios organismos intensamente conmovedores. La influencia de algunos grandes artistas del siglo XX, y muy especialmente la de Picasso, estimuló en Le Corbusier la tendencia a concebir sus grandes proyectos como si se tratara, casi, de "esculturas transitable". Es interesante constatar que el cuerpo humano actuó, al igual que había sucedido en el periodo barroco, como una especie de mediador.

Los dibujos y cálculos del Modulor datan de los años 1942-45, aunque no fueron publicados como libro hasta cinco años más tarde. Es la época de la *Unité d'habitation* de Marsella que fue una de las primeras realizaciones arquitectónicas diseñadas con la ayuda de esa invención, y una materialización, al fin, de algunas de sus viejas utopías colectivistas³⁵. Lo más próximo a una definición sumaria que hay en su libro es lo siguiente:

³⁴ Este dibujo pertenece a la serie de "Figures et architecture". Bien reproducido en DUBOY, R., *Jean-Jacques Lequeu, une énigme*. Hazan, París 1987, pág. 315. Cfr. También *Visionary Architects. Boullée, Ledoux, Lequeu*. Houston 1968, págs. 200-201.

A l'atelier de la rue de Sèvres, je confie mettre en ordre les méditations du « Vernosité du langage réclamaient un nom pour plusieurs vocables, celui de MODULOR fut c « marque de fabrique », le label, était arrêté sin même une explication de l'invention.

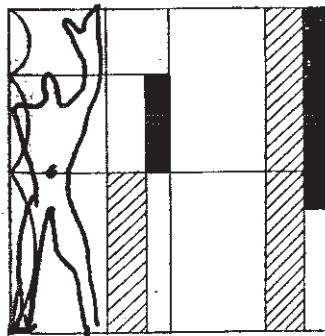
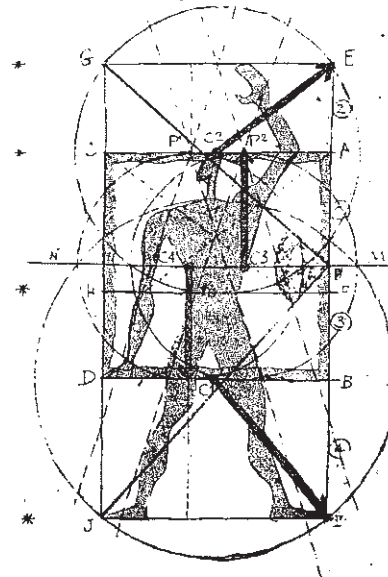


FIG. 19

Les combinaisons résultant de l'emploi illimitées. Préveral fut chargé de mettre au p

L'én ci, se f plicité outil de humain Un-hor aux poi cupatio le plexi mité de — troi drent i dite de la mati tion la plus fo ple, le d'or.



18. El "modulor" de le Corbusier: el brazo levantado y el inconsciente fascista (h. 1942-1950)

19. El hombre con la mano alzada del "modulor" de Le Corbusier con un cuadrado y dos círculos (1950)

El Modulor es un instrumento de medida tomado de la estatura humana y de la matemática. Un hombre con el brazo levantado suministra en tres puntos determinados de la ocupación del espacio -el pie, el plexo solar, la cabeza, la extremidad de los dedos con el brazo levantado- tres intervalos que engendran una serie de sección de oro, llamada de Fibonacci. Por otra parte la matemática ofrece la variación más simple y más fuerte de valor: el simple, el doble, las dos secciones de oro ³⁵.

Es evidente que el genial arquitecto suizo quiso elaborar una especie de regla para el diseño, de valor universal, y que estuviera basada en la proporción corporal: el centro se situaba en el ombligo, como en la interpretación de Vitruvio que había

³⁵ Vid. RAMÍREZ, J. A., *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier*. Eds. Siruela, Madrid 1998.

³⁶ LE CORBUSIER, *Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique a l'échelle humaine applicable universellement a l'architecture et a la mécanique*. Eds. de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne 1950, pág. 55. En esta traducción hemos suprimido los subrayados de Le Corbusier.

hecho Cesariano (Fig. 18); también se conservan algunos dibujos en los que Le Corbusier inscribió a ese hombre-base dentro de un círculo y un cuadrado³⁷, y uno de ellos, menos claramente derivado de los modelos renacentistas, fue incluido en el libro³⁸. No cabe dudar, pues, de que conocía y trataba de actualizar estas referencias tradicionales (Fig. 19).

Hay también otras cosas: Le Corbusier empieza su obra hablando de la música, y proclama en seguida su deseo de establecer un sistema universal de mensuración que concilie el sistema métrico decimal, abstracto y universal, con el anglosajón de pulgadas y pies, que parece haber conservado todavía las referencias antropométricas. El pretendido hallazgo de esa regla habría sido su peculiar "cuadratura del círculo". El punto de partida (el patrón base, podríamos decir) es la estatura de un hombre normal, un metro y setenta y cinco centímetros, y de ahí derivan las subdivisiones fundamentales. En casi todos los esquemas gráficos del modulator enlaza los distintos tramos de medidas empleando segmentos de círculo, una alusión sutil (y escondida, como es habitual en Le Corbusier) a los intervalos musicales de los griegos, tal como se representaron en la época renacentista³⁹. Así es como el arquitecto sugiere que una armonía musical, cósmica e indiscutible, basada en el cuerpo humano, haría inevitablemente perfectos los edificios y objetos diseñados con su modulator.

Parece extraña esta emergencia de un pensamiento platónico, "esencialista", en el corazón mismo del descreído siglo XX. Pero no debemos olvidar que un cierto despunte clasicista (aunque no siempre conservador) se detecta también en otros artistas de su época. Algún día se estudiará a fondo esa especie de renovada "vuelta al orden", después de la segunda guerra mundial, que habría llevado hacia la tradición a creadores tan distintos como Dalí, Picasso, y el mismo Le Corbusier (tal como lo prueba el *modulator*). Pero miremos bien a ese extraño hombre manco silueteado de sus dibujos: ¿Es el brazo levantado con la mano extendida de este modelo de perfección una traición del inconsciente, un síntoma revelador de sus pasados coqueteos con el régimen de Vichy? Parece difícil que no lo asociemos (sin querer) con el saludo fascista. Se diría que esa extremidad, mutilada simbólicamente, monumentalizada, aparecerá luego (semitravestida con las evocaciones de las palomas de Picasso) en la "mano abierta" (nunca el puño cerrado) de Chandigarh. Qué prodigioso alquimista de las ideas y de las formas fue Le Corbusier. Es conmovedor

³⁷ Véase H. A. BROOKS, (editor), *The Le Corbusier Archive. Le Corbusier. Le Modulator and Other Buildings and Projects, 1944-45*. Garland Publishing y Fondation Le Corbusier, Nueva York y París, 1983. Especialmente reveladores son los proyectos de las páginas 175 y 182.

³⁸ *Le Modulator. op. cit.*, p. 237.

³⁹ Este asunto estaba en el ambiente cultural de finales de los años cuarenta. La primera edición del libro de Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* es de 1949. Allí había interesantes consideraciones sobre la espacialización (eventualmente arquitectónica) de los acordes musicales griegos, con diagramas con arcos de círculo como el de las armonías musicales del Templo, según Villalpando.

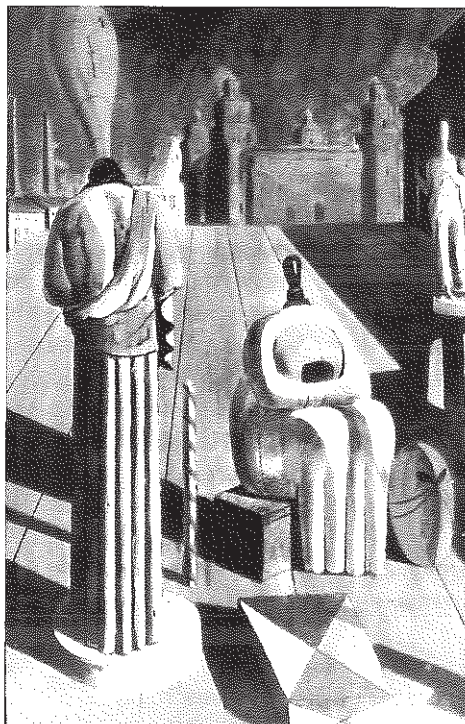
20. *Giorgio de Chirico, Musas inquietantes (1917). Neue Pinakothek, Munich*

comprobar cómo el cuerpo y sus lenguajes podían justificar sus invenciones más geniales sin dejar de revelar también, de modo subliminal, los aspectos oscuros de su propia biografía.

EDIFICIOS-ESCULTURAS (MANIQUÉS, APARATOS...)

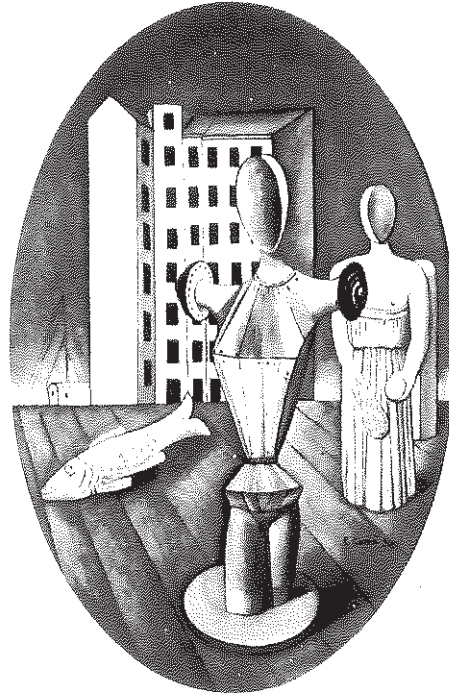
La orientación de Le Corbusier hacia una arquitectura "corporal" en un sentido más o menos metafórico está lejos, sin embargo, de ser un episodio aislado. En el seno de las vanguardias artísticas hubo muchos tubos capilares que pusieron en comunicación secreta episodios aparentemente irreconciliables como la abstracción geométrica del Movimiento Moderno y el irracionalismo surrealista. Nos parece, en cualquier caso, que las especulaciones que condujeron hacia el *modulor* por una parte, y hacia el organicismo internacional de los años cincuenta por otra, se apoyaron más de lo que parece en el universo iconográfico de la "corriente fantástica". Me gustaría abundar en esta idea fijando la atención en un asunto importante para nuestro argumento como es el de las esculturas gigantes o edificios-esculturas. No me refiero ahora a la antropomorfización de ciertos elementos (como los soportes) sino a la eventual visualización de estructuras figurativas completas cuyo tamaño o disposición permiten concebirlas como entidades "arquitectónicas".

Los primeros ejemplos consistentes que voy a considerar se encuentran en la pintura metafísica, en la segunda mitad de los años diez. En un cuadro muy conocido de Giorgio de Chirico como es *Musas inquietantes* (1916) (Fig. 20) vemos ya atisbos claros de lo que estamos diciendo: no hay ningún elemento que permita establecer cuál es la escala de esos maniqués que se apoyan en un entarimado y proyectan hacia la izquierda sus sombras nítidas y alargadas, pero cabe imaginar para ellos una dimensión desmesurada. El palacio ducal de Ferrara se destaca al fondo,



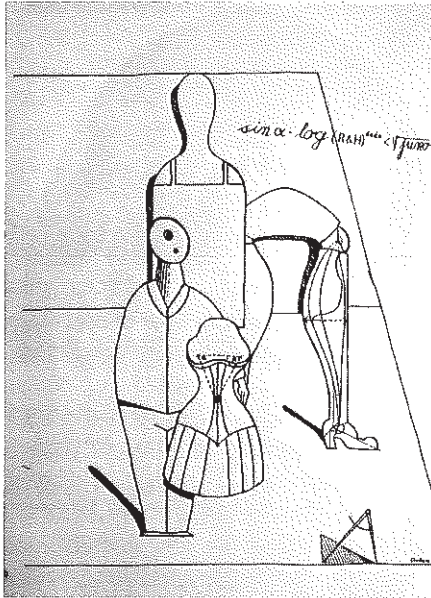
21. Carlo Carrá, *El óvalo de las apariciones* (1918)

junto a unas casas con chimeneas industriales, como si ese edificio tuviera la misma entidad y el mismo tamaño, casi, que las figuras del primer plano. El entarimado nos hace dudar acerca del lugar imaginario de la representación. ¿Es un interior o un gran escenario teatral? Todos los elementos, en fin, evocan de alguna manera a los nítidos volúmenes abstractos de las cajas con figuras de madera para la enseñanza de la geometría, una metáfora implícita que refuerza la

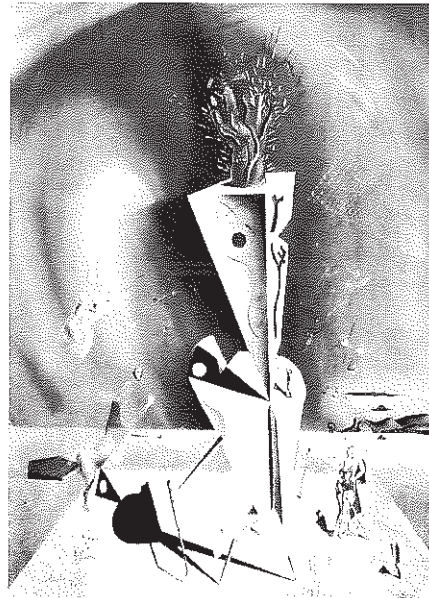


asociación de los maniqués con la arquitectura. Me parece que eso está más claro aún en una pintura como *El óvalo de las apariciones* (1918) (Fig. 21), de Carlo Carrá, donde el edificio del fondo establece una relación visual de analogía con los entes humanoides de la zona delantera.

Es importante esta invención artística del maniquí, que no es una escultura sino el recipiente, molde o contenedor hipotético de las ropas de muchos seres humanos. Se trata de la evocación más abstracta y neutral del cuerpo humano que cabe imaginar, y por eso mismo guarda un gran parentesco secreto con la arquitectura que es también un soporte más o menos mediatizador de habitantes o de usuarios variados. Eso podría explicar la derivación de los maniqués metafísicos hacia representaciones arquitectónicas mucho más explícitas en la obra de otros artistas del ámbito dadaísta y surrealista como Max Ernst, André Masson, Víctor Brauner, Salvador Dalí, etc. La serie de grabados del primero de ellos conocida con el título de *Fiat modes pereat ars* (1919) demuestra, en efecto, un conocimiento de los ingredientes típicos de Chirico o Carrá, pero la escala de las figuraciones parece mucho mayor (Fig. 22). También es muy interesante constatar el descoyuntamiento de los cuerpos de los maniqués gigantes y su recomposición arbitraria para hacer con ellos una "construcción". El procedimiento derivaba del cubismo sintético (de sus aplicaciones escultóricas) pero creo que es importante señalar su implicación arquitectónica.



22. Max Ernst, litografía de *Fiat mores pereat ars* (1919)



23. Salvador Dalí, *Aparato y mano* (1927). St. Petersburg, FL, The Salvador Dalí Museum

Los "aparatos" del primer Dalí proceden de ahí: son como instalaciones de equilibrio inestable, cuerpos recompuestos arquitectonizados; se diría que el pintor quería dar forma humana, de alguna manera, a disposiciones mecánicas y constructivas parecidas a las que había descrito Raymond Roussel en *Locus solus*. Un caso como el de *Aparato y mano* (1927) (Fig. 23) es especialmente claro, con una entelequia antropeide de dimensiones desmesuradas elevándose sobre una especie de pavimento rectangular, bien delineado en medio de una inmensa llanura. El lugar de la cabeza lo ocupa una mano viviseccionada cuyas venas y arterias tienen los colores azul y rojo convencionales de los atlas anatómicos. Pero aunque este "aparato" (al igual que otros de la misma época, como los que figuran en *La miel es más dulce que la sangre*) no parece muy arquitectónico, sí es claramente un precursor de los rascacielos antropomórficos imaginados por el mismo Dalí, como podría ser el caso de *Reminiscencia arqueológica del Ángelus de Millet* (1935) (Fig. 24). En esa pintura vemos a los dos miembros de la pareja convertidos en grandes edificios arruinados, invadidos por la vegetación y abandonados en la llanura, con una luz crepuscular que proyecta hacia el primer plano las consabidas sombras alargadas de influencia metafísica. Sabemos ya que Salvador Dalí se interesó bastante en términos generales por la arquitectura, un arte que debería reorientarse, según propugnó en más de una ocasión, hacia la esfera mórbida del

24. *Los cuerpos-ruina*
de S. Dalí:
Reminiscencia
arqueológica del
Ángelus de Millet
(1933). St.
Petersburg, FL,
The Salvador Dalí
Museum



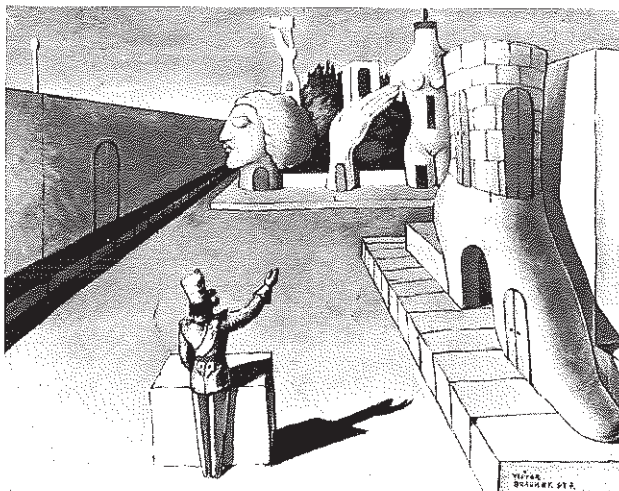
deseo, abandonando la pulsión autopunitiva que él creía peculiar del racionalismo⁴⁰. No es sorprendente que los rascacielos "futuristas" que imaginó para la revista *American Weekly* en 1937 tuvieran formas humanizadas, como si las torres elevadas fueran falos gigantes, ojos, vísceras, o reproducciones colosales de las dos figuras del *Ángelus*. Dalí conocía, sin duda, las implicaciones psicoanalíticas y míticas de los rascacielos, puestas en evidencia en un artículo de Michel Leiris, publicado en 1930, y que comentaremos más adelante.

DE SADE A BRETON

Ya hemos dicho que no fue Dalí el único artista que acusó el eco de aquellos maniqués gigantes que había inventado para la pintura Giorgio de Chirico. La antropomorfización de la arquitectura imaginaria fue, de hecho, un lugar común entre los surrealistas, que elaboraron un catálogo de variaciones sobre el asunto realmente impresionante. Victor Brauner presentó en *La ville qui rêve* (1937) (Fig. 25) un barrio suburbial con casas-pie, casas-cabeza, casas-mano, casas-torso femenino, etc.: el cuerpo habitable sería de alguna manera una proyección hacia el universo tangible de las pulsiones recónditas del inconsciente. Se había adelantado a este tipo de iconografía un Max Ernst con un cuadro como *Santa Cecilia* o *El piano invisible* (1923; Staatsgalerie, Stuttgart), donde vemos al cuerpo de la santa convertido en los sillares donde habría sido encerrado. *El Retrato imaginario de D. A. F. Sade* (1940), de Man Ray, supone un paso adelante en esta escala de creaciones arquitectónicas

⁴⁰ Véase el catálogo de la exposición *Dalí. Arquitectura*. A cargo de FANÉS, F y LAHUERTA, J. J., Fundación Gala-Salvador Dalí y Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona 1996.

25. Victor Brauner,
La ville qui rêve (1937).
 Centre
 Georges
 Pompidou,
 Paris



corporales (Fig. 26). El artista dio al rostro de su personaje la misma naturaleza pétreo de la Bastilla, ese ominoso lugar donde había permanecido durante muchos años. El famoso escritor *maudit*, transformado en prisión de sí mismo, enunciaba un mensaje de una convincente solidez mineral, oscuro y ancestral. Se trata de una interesante alegoría sobre el sentido profundo de los valores de los surrealistas, que siempre consideraron al Marqués de Sade como uno de sus héroes indiscutibles⁴¹. Man Ray debió tener muy presentes cosas como las que había escrito años antes Paul Éluard: *Por haber querido dar al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos, por haber querido liberar la imaginación amorosa y por haber luchado desesperadamente por la justicia y por la igualdad absolutas, el marqués de Sade fue encerrado casi toda su vida en La Bastilla, en Vincennes y en Cahrenton* ⁴². Un cuadro como éste nos permite apreciar cómo la "revolución surrealista" pudo ser vivida como una especie de eco de aquella otra "revolución francesa", que habría liberado al ilustre prisionero y destruido la cárcel-fortaleza donde éste hombre había estado encarcelado.

La arquitectura-cuerpo de los surrealistas tendió a ser, en fin, una metáfora de la impermanencia y de la entidad indestructible de las pulsiones inconscientes. André Masson hizo muchos cuadros y dibujos con cuerpos arquitectonizados. De algunos de ellos hablaremos más tarde, pues ahora quiero ocuparme brevemente de un retrato de André Breton, sumamente parecido al que acabamos de comentar del

⁴¹ Una reciente exposición ha sido dedicada a trazar la influencia de Sade sobre los escritores y artistas del surrealismo: *Sade/surreal*. Kunsthaus de Zurich, 30 noviembre de 2001 al 3 de marzo de 2002.

⁴² ÉLUARD, P, "D.A.F. de Sade, écrivain fantastique et révolutionnaire". *La Révolution Surréaliste*, num. 8, 1 diciembre 1929, pág. 9.

26. Man Ray,
Retrato
imaginario de
D. A. F. Sade
(1940).
Colección
particular



Marqués de Sade (Fig. 27). La similitud alcanza a los rasgos físicos del modelo y parece inevitable deducir que uno de ambos artistas conoció la obra del otro. Masson lo ejecutó el mismo año 1941, en un momento especialmente dramático de la historia universal, pero coincidiendo con un periodo de reconciliación temporal con el padre todopoderoso del surrealismo, con quien mantuvo una compleja relación de acercamientos y desacuerdos. Una torre hueca, a la derecha, con aspecto de obelisco y con muchas alas, ocupa el lugar de los torreones pétreos de La Bastilla en el cuadro de Man Ray: es una alegoría, sin duda, de la libertad del pensamiento y de la amplitud de la imaginación representada (y propugnada) por Breton. Su gran rostro de perfil parece encerrar una construcción laberíntica, parcialmente abierta en la frente. Todo ello parece el proyecto de un gran monumento en un paisaje abierto, interiormente transitable, con el que Masson habría logrado testimoniar su admiración ambivalente por el personaje representado, del cual se resaltarían cualidades antagónicas: creatividad intelectual, apertura de mente, pero también rigidez, dureza intransigente, orgullo desmedido y (tal vez) crueldad.

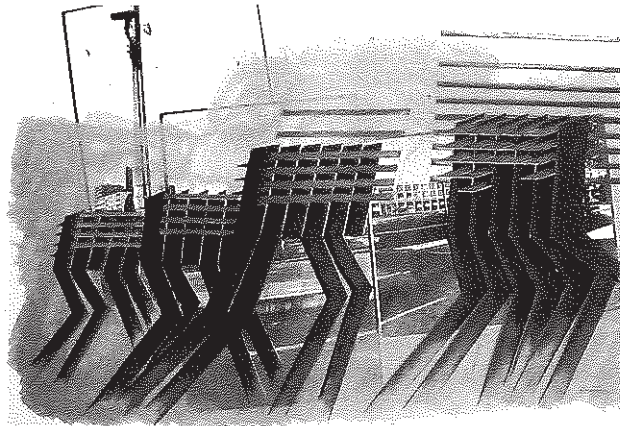


27. André Masson, Retrato de André Breton (1941)

GOLEMS URBANOS: CHARNEY

Mucho más recientes son las "esculturas habitables" concebidas por el artista-arquitecto canadiense Melvin Charney con el título genérico de *Cities on the run* (1996-98). Forman parte de una serie de trabajos, en dos y en tres dimensiones, dedicados a analizar la alienación provocada por la arquitectura contemporánea y los procesos de explotación y degradación de los suburbios industriales. Charney ha pintado algunos de los modelos arquetípicos del Movimiento Moderno (Malevich, especialmente) sobre el fondo de grandes fotografías de prensa que muestran conflictos sociales o paisajes suburbanos desafectados. Pues bien, en algunas de esas pinturas hay diversos bloques de viviendas cuyos pilotes, convertidos en piernas gigantes, les permiten desplazarse (Fig. 28). De estas estructuras ha hecho maquetas tridimensionales, de madera y de otros materiales, que funcionan como modelos para esculturas monumentales. Los títulos de algunas de estas obras nos parecen bastante explícitos para anclar sus significados: *El infierno del no-lugar*, *Bloques de apartamentos a la búsqueda de calles*, *Apartamentos desplazándose*, *Bloques buscando una ciudad*, *Bloques huyendo atemorizados*, etc. Parece que toda esta serie se conecta estrechamente con el trabajo de arte público emprendido en la ciudad francesa de Hérouville-Saint Clair (1995-97), a propósito del cual Charney ha dicho lo siguiente:

28. Melvin Charney,
*Cities on the
 Run... Blocks in
 search of a city
 (1997-98)*



El cuerpo humano es considerado como un registro fundamental, y los movimientos del cuerpo como generadores de formas urbanas ... Estas figuras [de la gente] reaparecen bajo la forma de fabricaciones de acero inoxidable, de tamaño superior al natural -Golems urbanos- compuestos de trozos de edificios que corren hacia el lugar o regresan ... Las figuras son móviles. Se desplazan a intervalos de un sitio a otro, para designar con su presencia lugares públicos como calles y plazas ⁴³.

ARQUITECTURA DE HUESOS

La dureza y las evocaciones ancestrales de la piedra o del metal pueden trasladarnos al esqueleto, ese interior permanente del cuerpo, tan frecuentemente comparado con una estructura arquitectónica. Había una cierta tradición en occidente de lo que llamaremos "arquitectura de huesos", con ejemplos tan impactantes como el cementerio de los Capuchinos de Roma o la iglesia de Todos los Santos en Kunta Hora (República Checa). Las catacumbas de París fueron rehabilitadas y decoradas en el siglo XIX con miles de huesos procedentes de los cementerios-conventos de la capital (Fig. 29). Podríamos hablar, a propósito de éstos y de otros ejemplos, de *edificios-vanitas* concebidos para que el visitante meditara sobre la fugacidad de la vida y sobre el triunfo inevitable de la muerte. Desde el punto de vista conceptual estas construcciones se emparentan un poco con las ruinas artificiales, que fueron construidas como follies en algunos jardines durante los siglos XVIII y XIX (pensemos en

⁴³ Recogido en LANDRY, P., *Melvin Charney*. Musée d'Art Contemporain de Montréal, 2002, pág. 131.

29. *Autorretrato de Nadar en las
Catacumbas de París
(1861-62)*



los casos de Shönbrunn, Caserta, Sanssouci, etc.). El gran anatomista Vesalio había colocado ya algunas disecciones anatómicas de su *De humani corporis fabrica* (1543) delante de grandiosas ruinas romanas, dando a entender que éstas revelaban la disposición interior del antiguo edificio de un modo similar a como lo hacía el trabajo del anatomista respecto al cuerpo humano.

Pilar Pedraza hizo una sugerente evocación de las arquitecturas-vanitas tradicionales al contarnos, en un magistral relato breve, la ensoñación macabra de un estudioso que dormita brevemente mientras lee la descripción de un catafalco con huesos humanos concebido en el México barroco⁴⁴.

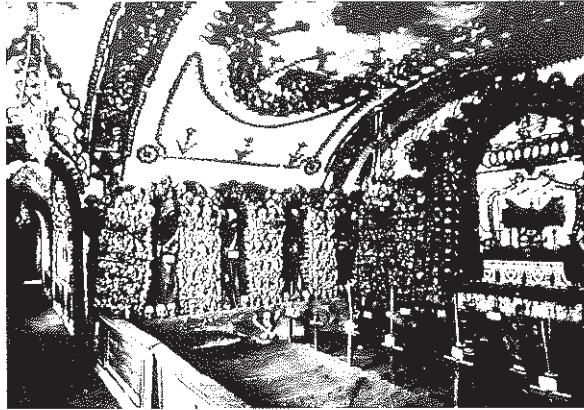
Pero algunos artistas vinculados al surrealismo dieron un sentido completamente distinto a estas metáforas óseas tradicionales: la revista *Documents* publicó la fotografía de una de las capillas del ya mencionado cementerio de los capuchinos de Santa María de la Concepción de Roma⁴⁵ (Fig. 30); en un artículo de Benjamín Peret publicado en *Minotaure* y titulado muy significativamente "Ruines", apareció también una foto con arquitecturas de cráneos tomada en algún lugar no especificado de Serbia⁴⁶ (Fig. 31). No es sorprendente, dado que el gran Picasso, tan admirado por los surrealistas, ya se había anticipado a este interés (o lo había suscitado) creando un nuevo lenguaje artístico en el que las figuras parecían construidas a base de huesos erosionados, precariamente ensamblados, como formando "aparatos" inestables. Las primeras formulaciones consistentes de ese lenguaje se encuentran en diversos bocetos como del llamado *Cuaderno número 95*, con numerosos dibujos a lápiz eje-

⁴⁴ PEDRAZA, P., "Tristes ayes del águila mexicana". En *Arcano 13. Cuentos crueles*. Valdemar, Madrid 2000, págs. 49-59.

⁴⁵ Cfr. *Documents*, 8, 1930.

⁴⁶ PÉRET, B., "Ruines". *Minotaure*, num. 12-13, mayo de 1939.

30. Cementerio de los Capuchinos de Roma, según una fotografía publicada en *Documents* (1930)

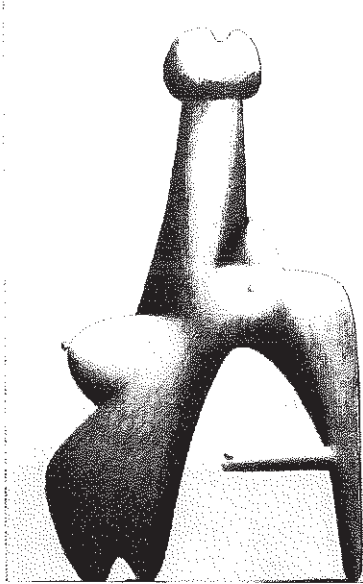


31. Construcción con cráneos en Serbia, según una foto publicada en *Minotaure* (1930)

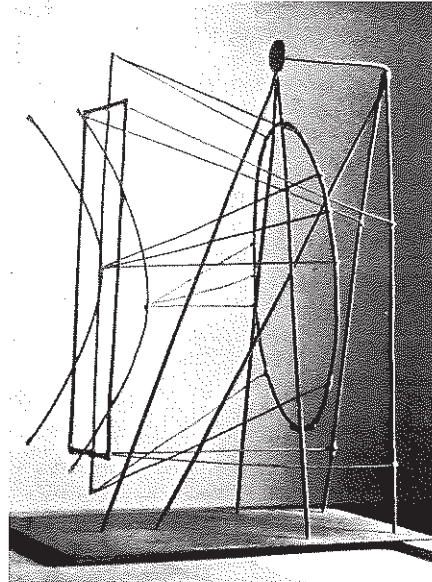


cutados en Cannes en septiembre de 1927. Son, casi con seguridad, ideas para el monumento a Apollinaire y muestran extraños seres hibridados, con extremidades insólitas y órganos genitales (de ambos sexos) hipertrofiados (Fig. 32). Nadie podría decir de qué están hechos estos seres, para cuya materialización efectiva en tres dimensiones sí habría sido necesario construir un "esqueleto metálico" real. Eso es lo que hizo Picasso, en efecto, y quedó tan encantado con los resultados que decidió no rellenar la estructura de alambre adoptándola como la maqueta definitiva para el monumento⁴⁷. Había nacido así otra invención picassiana, el "dibujo en el espacio" (Fig. 33). Pero no podemos dejar de resaltar esa asociación de ideas que permitió pasar de una forma "huesuda" (boceto a lápiz) al esqueleto

⁴⁷ Cfr. JACKSON, R., *Picasso y las poéticas surrealistas. De la biología a lo sagrado. Metáforas del Movimiento Moderno*, Madrid, 2000.



32. Pablo Picasso, dibujo antropomórfico del Cuaderno de bocetos num. 95 (1927)



33. Pablo Picasso, Maqueta para el monumento a Apollinaire (1928). Fotografía de Brassai publicada en *Minotaure* (num. 1, 1933)

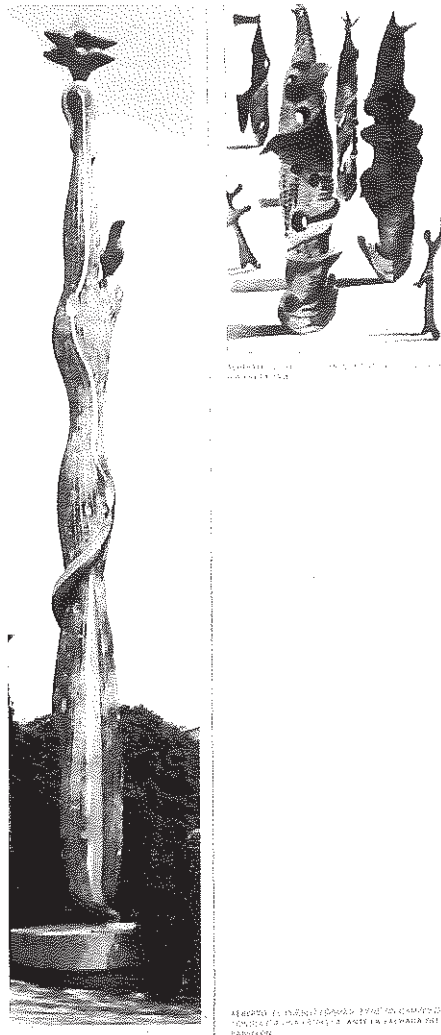
metálico de esa obra, con su asimilación a las estructuras (jaulas de acero) que sostienen a los grandes edificios de la época contemporánea. El monumento a Apollinaire habría sido bastante grande si se hubiera hecho, y habría sido "transitable", como una arquitectura abierta o como una jaula de la que uno se puede escapar.

Dos grandes líneas artísticas con implicaciones arquitectónicas salieron de aquí: tenemos de una parte a los numerosos cuadros y dibujos de Picasso con huesos y formas erosionadas, desde las variaciones sobre la *Crucifixión según Grünewald* (1932), hasta el mismo guerrero muerto de *Guernica* (1937), cuya cabeza "en canto rodado" es un recuerdo de ese lenguaje "óseo" del que ahora estamos hablando. Otros artistas lo imitaron de un modo más o menos literal: Benjamín Palencia, Henry Moore, Yves Tanguy (e Isamu Noguchi, más tarde), etc., pero fue Alberto Sánchez quien llevó a cabo la realización monumental más importante de esta corriente al ejecutar *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, un gran tótem vertical colocado ante el Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937 (Fig. 34). Era un paisaje castellano puesto en vertical, con sus caminos serpenteantes, una inmensa garrota de pastor, una madre, un tronco de árbol; un pedestal inmenso, en fin, para la esperanza ancestral del pueblo, inevitablemente abocada al destino libre y luminoso sugerido por la estrella-pájaro de

34. Alberto Sánchez, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (1937)

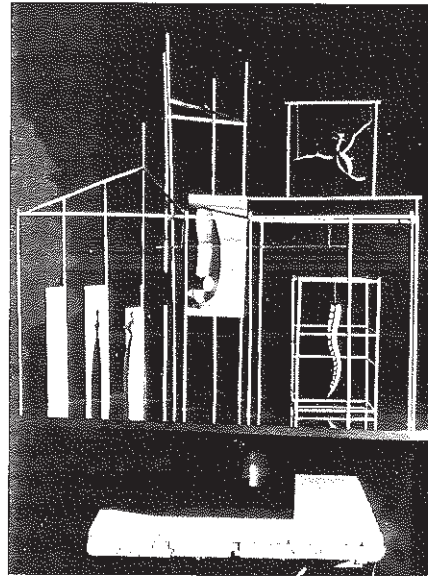
la zona superior⁴⁸. Se diría que *El pueblo español...* era la otra cara, comprometida e intensamente poética, de aquellos hilarantes rascacielos, también con evocaciones corporales (ya lo hemos visto), que imaginara Dalí en América por las mismas fechas.

La otra derivación está bien representada por Alberto Giacometti, que encerró en "jaulas" a seres mutilados de apariencia fosilizada. *El palacio a las 4 de la madrugada* (1932-33) es como una maqueta arquitectónica, en efecto, con la inclusión de un frontón triangular y varios prismas definidos por unas tenues varillas (Fig. 35). Se trata de otro "dibujo en el espacio", también heredero de la invención de Picasso, pero a diferencia de éste se percibe bien una distinción entre la arquitectura como entidad contenedora y los cuerpos (entes físicos) que eventualmente la habitan: una espina dorsal, el esqueleto de un pájaro y una figura femenina. Giacometti dio una explicación bastante completa de esta obra diciendo que aludía a un periodo intenso de seis meses de vida en común con una mujer: *Nosotros construimos un palacio fantástico en la noche ... un palacio muy frágil de cerillas: al más mínimo movimiento en falso toda una parte de la minúscula construcción se derrumbaba y teníamos que recomenzar el trabajo.*



⁴⁸ Vid. El catálogo de la exposición *Alberto*, 1895-1962. Comisario: Jaime Brihuega. MNCARS, Madrid, 2001.

35. A. Giacometti, *El palacio a las 4 de la madrugada* (1932-33). MOMA, Nueva York. Fotografía publicada en *Minotaure* (num. 3-4, 1933)



En el centro de esta obra, dijo su autor, está el andamiaje de una torre inacabada, o tal vez derribada en su parte superior, arrasada⁴⁹. Otra escultura de aquella época como es *La jaula* (1930-32) muestra más posibilidades de jugar con parecidos ingredientes; el cuerpo contenido (encerrado) en el espacio "euclidiano" es un cuerpo fragmentado, y la parte interna de la arquitectura parece más bien el interior orgánico, viviseccionado o destrozado en un acto de amor.

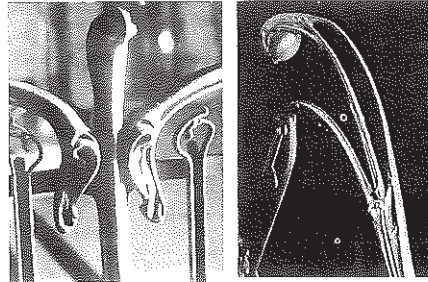
ARQUITECTURAS VISCERALES: FINSTERLIN

Esta creación nos da pie para considerar ahora el caso contrario: frente a la rigidez de las estructuras óseas la blandura e inconsistencia de los órganos internos. Lo que llamaremos "arquitectura visceral" había sido importante para algunos arquitectos finiseculares en la órbita del art nouveau. Ya hemos señalado en otro lugar la alusión sutil a un interior corporal en un edificio de Antoni Gaudí como la *Casa Batlló* (1904)⁵⁰. Las sinuosidades de esta corriente arquitectónica de fines del siglo XIX triunfaron de modo especial en las bocas del metro de París, diseñadas por Hector Guimard, y que fueron admiradas por muchos viajeros de todo el mundo, llegados a la capital francesa para visitar la exposición universal de 1900. A Dalí le encantaron luego aquellos kioscos, barandillas y farolas, y utilizó algunas fotografías de esos elementos (tomadas por Brassai) para ilustrar un artículo publicado en *Minotaure* titulado "Sobre la belleza terrorífica y comestible de la arquitectura del Modern Style"⁵¹ (Fig. 36). No había allí solamente una de las primeras reivindicaciones apasionadas de la obra de Gaudí sino también (o sobre todo) una exaltación de la blandu-

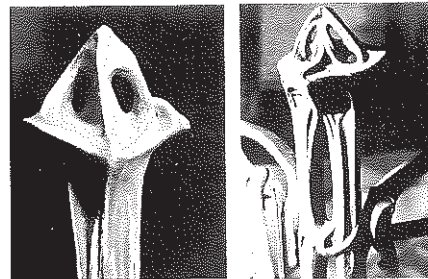
⁴⁹ Texto Alberto Giacometti, sin título, acompañando algunas fotografías de sus obras. En *Minotaure*, num. 3-4, 1933, pág. 46.

⁵⁰ Vid. RAMÍREZ, J. A., *Gaudí. La arquitectura como obra de arte total*. Ed. Anaya, Madrid 1992, pág. 62.

36. Detalles de las entradas del metro de París, de Héctor Guimard (1900), fotografiadas por Brassai para ilustrar un artículo de Dalí (Minotaure, num. 3-4, 1933)



ra "comestible" de la arquitectura finisecular: la metáfora de las vísceras arquitectónicas se hacía canibalística, siguiendo uno de esos deslizamientos conceptuales tan típicos de Dalí⁵².



Algo de ese mundo sinuoso del *art nouveau* lo heredó Hermann Finsterlin (1887-1973), el menos "mineral" de todos los arquitectos expresionistas que constituyeron la *Gläserne Kette*: si Bruno Taut, el animador del grupo, firmaba con el seudónimo *Glas* (Cristal), o Walter Gropius con *Mass* (Masa), Finsterlin eligió el de *Prometh* (Prometeo), aludiendo así al carácter cambiante e indiferenciado de sus propuestas. Miembro de una rica familia industrial de Munich, recibió primero una formación científica variada, estudiando química con Bayer, física con Röntgen, medicina con Moliere, antes de dedicarse a la filosofía y a la indología. Parece que sólo la poesía y las artes plásticas colmaron su insatisfacción, su ansia de infinitud. Una faceta importante de su muy compleja actividad la constituyó el diseño de juguetes, y me parece importante señalar que éstos, a diferencia de la escultura tradicional, son por definición manipulables: no se conciben al margen de la ergonomía, sin tener en cuenta las exigencias psicológicas y corporales del usuario. Todos ellos parecen llevar impresa la divisa duchampiana de "se ruega tocar"⁵³.

Finsterlin elaboró varias series, con bloques de madera, y publicó las fotografías y algunos dibujos del *Juego de los estilos* en la revista *Frühlicht*⁵⁴ (Fig. 37). No era para

⁵¹ DALÍ, S., "De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style". *Minotaure*, num. 3-4, 1933, págs. 69-76. Las fotografías de París eran de Brassai y las de Barcelona de Man Ray. Edición española en S. Dalí, ¿Por qué se ataca a la Gioconda? A cargo de María J. Vera. Ediciones Siruela, Madrid 1994.

⁵² Cfr. RAMÍREZ, J. A., *Dalí: lo crudo y lo podrido*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid 2002.

⁵³ Duchamp puso la inscripción "Prière de toucher" junto a unos senos femeninos de goma espuma, en la portada del catálogo *Le surréalisme en 1947*. Vid. Arturo Schwarz, *The complete Works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge, Nueva York 2000, págs. 787-788.

37. Hermann Finsterlin, *El juego de los estilos*, dibujo publicado en *Frühlicht* (fascículo 3, 1922)



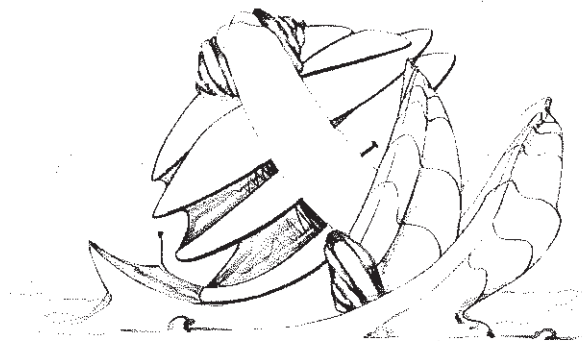
él una actividad aislada ni marginal, pues se inscribía en un vasto programa explicativo de la evolución de la arquitectura universal, que habría pasado por tres grandes etapas: la primera sería la "época de las coordinadas (*Koordinatenepoche*) que desarrolla y combina entre sí los elementos formales primarios como complejos integrales hacia las tres dimensiones (los grandes estilos de los pueblos hasta la época actual); la segunda época sería la "geométrica o trigonométrica o también la época mineral que disgrega los elementos formales primarios poniéndolos en relación recíproca mediante un corte puro (*setz im Reinschnitt*) en gemelos y en grupos, y que parece iniciarse en nuestros días"; la época tercera, finalmente, alcanza una incalculable fusión orgánica de elementos formales híbridos y Finsterlin la sitúa en el futuro⁵⁴. Sus juguetes, pues, con las numerosas posibilidades combinatorias de sus piezas móviles, ofrecían la posibilidad de comprender la arquitectura del pasado y también la "cristalina" de su propia época, representada por las especulaciones de sus amigos de la "Cadena de cristal"⁵⁵. Estaba presente en todo ello el juego con los universales geométricos, como entes platónicos ideales: la esfera, el cilindro, el prisma, la pirámide, el cono y el cuerno.

⁵⁴ Vid. *Frühlicht 1920-1922* Edición de Giuseppe Samonà, Gabrielle Mazzotta Editore, Milán 1974, págs. 153-163.

⁵⁵ FINSTERLIN, H., "Die Genesis der Weltarchitektur oder die Deszendenz der Dome als Stilspiel". Publicado originalmente en *Frühlicht*, en 1923. En BORSI, Franco, *Hermann Finsterlin. Idea dell'architettura. Architettura in seiner Idee*. Libreria Editrice Fiorentina, Florencia 1968, págs. 225-226.

⁵⁶ Sobre los juguetes de Finsterlin véase el interesante "Diplomarbeit" de HANOUSEK, R, *Die Genesis der Weltarchitektur oder die Deszendenz der Dome als Stilspiel*. Technischen Universität Wien, 1992 (una copia de esta tesis se encuentra en la biblioteca del Centre Canadien d'Architecture de Montréal).

38. H. Finsterlin: *Casa nova* (1920), un ejemplo de sus metáforas arquitectónicas viscerales



Mayor conexión con el asunto que tratamos ahora tenía el *Juguete gigante*, en el que Finsterlin partía de *la bola en reposo, de la serpiente y de su relación con el "eje periódico" y el "proyector óptimo", en tanto que formas orgánicas elementales que simbolizan también la esencia de la vida* ⁵⁷. Lo que obsesionaba a Finsterlin de un modo especial era la indiferenciación y la transformación cósmica, que es *la patria de nuestro espíritu soberano la cual hará posible, a partir de cada mancha de niebla dada la formación por afinidad, y más allá de eso, la transmutación, de los elementos espirituales de la forma* ⁵⁸.

A ello parecen referirse sus maquetas y proyectos arquitectónicos que son, en realidad, juegos ideales con formas orgánicas complejas e irregulares: más que "manchas de niebla", parecen vísceras metamorfoseadas y monumentalizadas (Fig. 38). En las acuarelas y dibujos que ilustran esa hipotética tercera fase futura de la arquitectura universal, no hay planos ortogonales. Las formas y los espacios se interpenetran, evocando la blandura y la adaptabilidad de los órganos abdominales, o los acoplamientos sexuales. No se trata de reproducciones literales de fragmentos de cuerpos sino de evocaciones sutiles de un estadio biológico pre-consciente. Habitar en el interior de esas casas de imposible estandarización implicaría participar en una experiencia cuasi mística de reencuentro con lo originario irracional: *En el interior de la nueva casa no sólo se sentirá uno como en el interior de una fabulosa drusa cristalina sino más bien como el habitante interior de un organismo, errando de un órgano a otro, simbiótico donante y receptor en un gigantesco seno materno fosilizado* ⁵⁹.

⁵⁷ DÖHLE, R., "Hermann Finsterlin". En el catálogo *Vision machine*. Musée des Beaux Arts de Nantes. Somogy Éditions d'Art, París 2000, pág. 129.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 130.

⁵⁹ FINSTERLIN, H., "Der Inneraum" (*Frühlicht*, 1921). En F. Borsi, *Hermann... op. cit.*, pág. 230.

39. André Masson, *El laberinto* (1938). Centro Georges Pompidou

MASSON, MATTA...

Finsterlin hizo estas propuestas entre 1919 y 1921. Luego elaboró otras muchas variaciones sobre los mismos temas, a partir de 1922⁶⁰. Se anticipó al surrealismo, como vemos (cuyo primer manifiesto es de 1924). Lo cierto es que algunos miembros de este movimiento retomaron con entusiasmo el asunto de la arquitectura visceral. André Masson es un caso excepcional. En 1934 vino a España donde retomó el mito del Minotauro, asociado entonces tácitamente con las corridas de toros⁶¹. No olvidemos la importancia que adquirió la revista *Minotaure*, ni tampoco el hecho, bien conocido, de que Picasso se llegara a identificar con ese ente semihumano que representaba la fuerza instintiva primordial y el destino trágico de la masculinidad. El mito adquirió en los años treinta una interesante simbiosis corporal-arquitectónica: el laberinto de Dédalo se situaba en el interior mismo del Minotauro. El continente y el contenido se identificaban. Las circunvoluciones intestinales y las cavidades pulmonares eran representadas como pasillos pétreos con puertas enigmáticas y escaleras de caracol. Masson hizo muchos dibujos con diversas variaciones, desde la formulación simple y directa de *El Minotauro* y

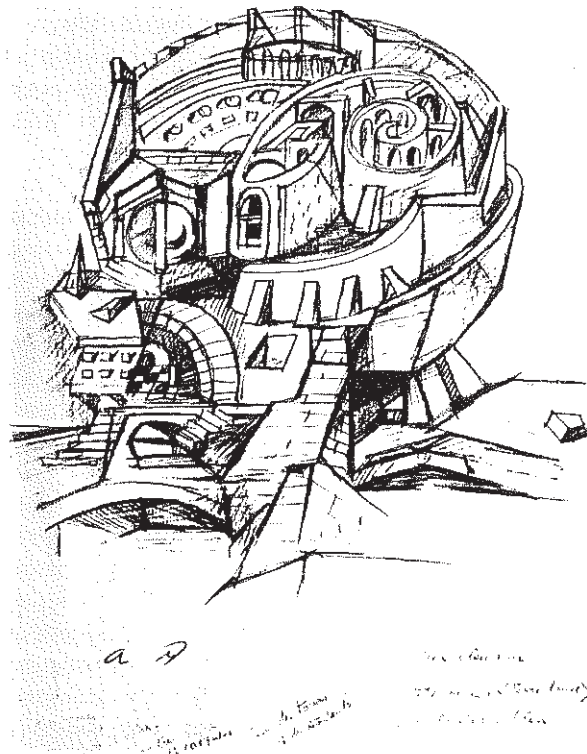


El Minotauro y

⁶⁰ R. Döhl, *op. cit.*, pág. 129

⁶¹ Vid. Cfr. MAYAYO, P., *André Masson: Mitologías. Metáforas del Movimiento Moderno*, UAM, Madrid 2002, págs. 53 y ss.

40. André Masson,
Ciudad craneal
(1940)



el laberinto (1930) hasta el barroquismo extremado de *El secreto del laberinto* (1935; aquí vemos fundidos en una misma entidad arquitectónica los cuerpos del Minotauro y de Ariadna), o del óleo *El laberinto*⁶² (1938) (Fig. 39).

¿Podríamos hablar de vísceras a propósito de las blandas ondulaciones cerebrales? Si el interior abdominal fue identificado con el símbolo arquitectónico de la confusión, más lógico parecía aún que esa metáfora se trasladara al interior de la cabeza: *Ciudad craneal* es un dibujo de 1940, emparentado, sin duda, con los retratos de Sade y de André Breton que ya hemos comentado antes (Fig. 40); las espirales y curvas de esta parte del cuerpo humano se han trasmutado en fragmentos de un estadio, una construcción en caracol, arcos, murallas reforzadas, escaleras, etc. Era otra manera, evidentemente, de regresar a lo arcaico ancestral: si la arquitectura dibujada por Masson (esa "ciudad" en su conjunto) está lejos de poseer la coherencia y la plausibilidad que cabría exigir a un arquitecto disciplinar, ello indica, en realidad, que la confusión es el estado natural de la mente humana. La razón, viene a decirnos el artista, es una máscara del caos primordial, de ese

⁶² *Ibíd.*, capítulo cuarto, págs. 159 y ss.

recóndito laberinto donde reside la fuerza instintiva que alienta tras las mejores empresas humanas. Dar a ese desorden corporal la solidez de la arquitectura es una manera de conferir eternidad y legitimidad a la inestabilidad del inconsciente, una operación que sintoniza perfectamente con las aspiraciones declaradas del movimiento surrealista.

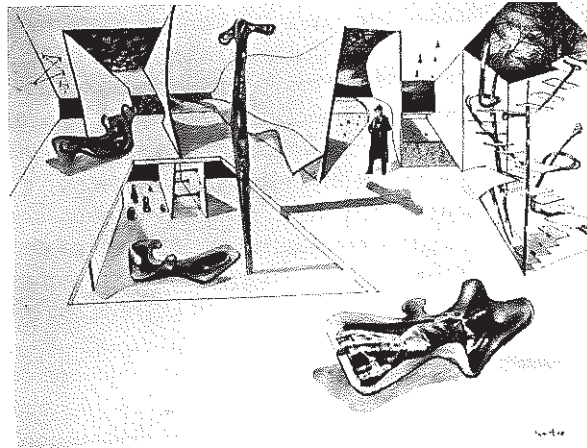
Dejaremos de lado el comentario de otros dibujos y pinturas de Masson con metáforas arquitectónico-visceral. Quisiera recordar, en cambio, que muchos artistas más siguieron esta misma vía. Las extrañas formas redondeadas (las llamaremos escultórico-arquitectónicas) de Yves Tanguy parecen también viscerales (además de huesudas, como ya hemos dicho); lo mismo cabe decir de artistas como Policarpo Niebla o de los seguidores catalanes de Dalí (Massanet y Planells). Por ahí andaba la ortodoxia arquitectónica del movimiento surrealista, como lo muestra un texto Tristan Tzara publicado en *Minotaure: La arquitectura del porvenir será intrauterina si es que logra resolver los problemas del confort y de los bienestar materiales y sentimentales, si renuncia a su papel de intérprete-servidor de la burguesía, cuya voluntad coercitiva no conduce más que a separar al hombre de los caminos de su destino*⁶³. En esta línea de pensamiento no debemos soslayar la mención del chileno Roberto Matta que, pese a su dedicación ulterior a la pintura, tuvo una formación profesional como arquitecto. Conocemos bien el intenso erotismo trágico de sus figuras, y el de los espacios ambivalentes donde las ha venido situando. Estas cosas apuntaban ya claramente en un importante artículo titulado *Matemática sensible, arquitectura del tiempo* (1938) en el que propugnaba la creación de una arquitectura blanda que aludiría al interior del cuerpo, cierto, pero que también sería ella misma como una anatomía acogedora y "sensible" en todas las acepciones de la palabra. La ilustración que acompañaba al texto mostraba un apartamento con un espacio fluido, no ortogonal, en el que destacan una escalera de caracol, flotante (a la izquierda), una especie de columna-mástil (en el centro), y tres sofás-esculturas (Fig. 41). Estos escasos muebles son blandos y ondulantes, y se parecen mucho a las obras que, algo más tarde, harían famoso a Henry Moore. De ellos dice Matta:

Muy aperitivos y de perfiles moldeados, avanzan los muebles que desarrollan espacios inesperados, cediendo, plegándose, redondeándose como un camino en el agua, hasta un libro que, de espejo en espejo, refleja sus imágenes en un recorrido informulable que diseña un espacio nuevo, arquitectónico, habitable.

Y también están las inevitables referencias eróticas que impregnan casi todas las manifestaciones artísticas de los surrealistas:

⁶³ TZARA, T., " D'un certain automatisme du goût ". *Minotaure*, num. 3-4, pág. 84.

41. *Matta Echaurren, Maqueta de apartamentos, según un diseño publicado en Minotaure (num. 11, 1938)*



Y todavía otros objetos entreabiertos, comportando sexos de configuración inaudita cuyo descubrimiento provoca deseos más compulsivos que los del hombre hacia la mujer, hasta el éxtasis ⁶⁴.

KIESLER Y LA CASA-CUERPO SIN FIN

El artículo de Matta no constituía en sí mismo un programa arquitectónico muy detallado, pero sí era suficiente para fundamentar intelectualmente toda aquella corriente internacional de la arquitectura y del diseño que fue conocida con el nombre genérico de "organicismo", y que tuvo su máximo apogeo algo más tarde, durante los años cincuenta. También en este punto podemos señalar la existencia de dos direcciones o corrientes diferenciadas: una, minoritaria, pretendió continuar o desarrollar las propuestas radicales del surrealismo ortodoxo; la otra, mucho más masiva, adoptó de modo semiconsciente las evocaciones corporales de los artistas surrealistas, pero las hibridó con sugerencias "racionalistas" adoptando los modos (re)productivos de la cultura de masas.

Representativo de la primera postura nos parece Frederick Kiesler (1890-1965), un artista polifacético, muy difícil de clasificar por su versatilidad, y a quien bien podríamos considerar como un verdadero pionero en el arte tan actual de las "instalaciones". Aunque nacido en Cernuti, una parte de Rumania que luego pasaría a formar parte de Rusia, se formó en la Viena de principios del siglo XX, en un clima cultural envidiable, antes de entablar contacto, en los años veinte, con algunos de

⁶⁴ ECHAURREN, M., "Mathématique sensible - Architecture du temp". *Minotaure*, num. 11, primavera de 1938, pág. 43.

los personajes y núcleos vanguardistas más importantes de la Europa del momento: Adolf Loos, De Stijl, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Léger, Richter, etc. En 1926 fue a Nueva York para instalar la *Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik*, con ocasión de la cual pronunció una conferencia sobre el "teatro cuatridimensional" y sobre su idea del *Endless-theater* (teatro sin fin), un proyecto del que presentaba también una maqueta en la exposición. Kiesler hizo a lo largo de su vida numerosos diseños teatrales, carteles, panfletos, montajes de exposiciones, e inventó dispositivos para la contemplación de las obras de arte, además de un curioso aparato, la *Vision Machine* (1938-1942), cuyo propósito habría sido *demostrar de manera concreta que una percepción visual es una correlación de fuerzas*⁶⁵.

Pero entre todas sus actividades nos interesan algunas instalaciones, y especialmente sus proyectos arquitectónicos, muy ligados a las metáforas orgánicas que venimos considerando ahora. El ya mencionado *Endless-theater* (1924) habría sido un enorme edificio esferoide en cuyo interior se dispondrían diversas rampas entrelazadas accesibles desde todos los niveles, a pie o en automóvil⁶⁶: la metáfora germinal del huevo parece insoslayable cuando contemplamos las fotografías de la maqueta. Obviamente vaginal parecía la pantalla del *Film Guild Cinema* de Nueva York (1929), con un gran óvalo vertical a modo de diafragma fotográfico dentro de un círculo negro. *La Space-House* (Casa-espacio), concebida en Nueva York en 1933, era el modelo a escala real de una vivienda unifamiliar, cuya característica principal fue la eliminación de las líneas rectas y de los ángulos perpendiculares. Notable era el empleo de materiales inusuales como la paja, el rayón, o la esponja de caucho que se utilizó para las cortinas y como revestimiento del suelo: Kiesler estaba persuadido de que la influencia "psicofuncional" (como él decía) era ejercida también por los materiales y no sólo por las formas. La casa, escribió, es *un organismo vivo que reacciona como una criatura de sangre caliente*⁶⁷.

Semejantes ideas arquitectónicas enlazaban perfectamente con las de los surrealistas, con quienes colaboró más tarde diseñando la *Sala surrealista* de la galería Art of This Century (Nueva York, 1942), o la *Sala de la superstición* en la Exposition Internationale du Surréalisme (París, Galerie Maeght 1947). Sus contactos con algunos artistas del grupo fueron estrechos, sin olvidar los trabajos con Marcel Duchamp (parece obvio ya, entre otras cosas, que la disposición de *Étant donnés* le debe mucho a Kiesler⁶⁸). Así es como pudo elaborar en 1947, recién acabada la

⁶⁵ Citado por BOGNER, D., "Frederick Kiesler et la Vision Machine". En el catálogo *Vision Machine. op. cit.*, pág. 138.

⁶⁶ Cfr. MARÍ, B. y GROENENBOOM, R. (comisarios), *Frederick Kiesler 1890-1965. En el interior de la Endless House*. IVAM, Valencia 1997, pág. 48.

⁶⁷ Citado por COLOMINA, B. en "La Space House et la psyché de la construction". En Chantal Béret (dir.), *Frederick Kiesler. Artiste-architecte*. Centre Georges Pompidou, París 1996, pág. 67.

⁶⁸ Cfr. DANIELS, D., "Points d'interférence entre Frederick Kiesler et Marcel Duchamp". En C. Béret (ed.), *Frederick... op. cit.*, págs. 119-132.

exposición de Maeght, el *Manifiesto del correalismo o los estados unidos de las artes plásticas*, un interesante panfleto publicado dos años más tarde por *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Se trata, entre otras cosas, de un ataque radical contra el funcionalismo racionalista. Frente a la construcción ortogonal propugnaba un regreso a la irregularidad de caverna primordial:

Retrocedamos. Entremos en nosotros mismos. Seamos nuestros propios trogloditas. Podremos de nuevo garabatear nuestras creencias sobre los muros. Porque todas las cavernas se parecen y todos los garabatos son similares. ¡Viviremos entonces todos juntos! Los compartimentos de separación no serán más que los muros medianeros de un edificio único e ilimitado. Ha nacido la Folk Architecture ⁶⁹.

La metáfora corporal está presente por todas partes, y muy especialmente en algunos fragmentos que revelan cuál es la inspiración de sus invenciones: *La casa no es una máquina, ni la máquina una obra de arte. La casa es un organismo vivo y no sólo un arreglo (agencement) de materiales muertos. Ella es un ente vivo, en el conjunto y en sus detalles. La casa es una epidermis del cuerpo humano* ⁷⁰.

En aquel mismo panfleto anunciaba ya su concepción de la Casa sin fin, que definía como *una construcción continua, tanto en el conjunto como en sus detalles*. El proyecto era por entonces un esferoide, algo *parecido a una hogaza de pan achatada*. La sección ecuatorial, decía Kiesler, era un círculo, y la vertical o meridiana, una elipse⁷¹. Ésta es la límpida forma geométrica que tienen, en efecto, los dibujos y la maqueta en yeso de la *Endless House* realizados hacia 1950. Pero el proyecto final de 1959, mucho más complejo, muestra un organismo irregular que evoca a los caparazones de algunos animales y muy especialmente a las vísceras irregulares del cuerpo (Fig. 42). Se trata de una caverna metafórica, una especie de útero materno, que se pretende situar en las antípodas de la formulación mecánica corbuseriana: *La casa [sin fin] no es una máquina de habitar. Es un organismo vivo con un sistema nervioso muy sensible* ⁷². Quisiera llamar la atención sobre el hecho de que la continuidad espacial es una característica de los órganos vitales, a los que sólo cabe aplicar términos como "suelo" o "techo" en un sentido vagamente metafórico. La maqueta de 1959 fue hecha con tela metálica recubierta de cemento, formando así una especie de corazas esferoidales, como si se tratara de órganos

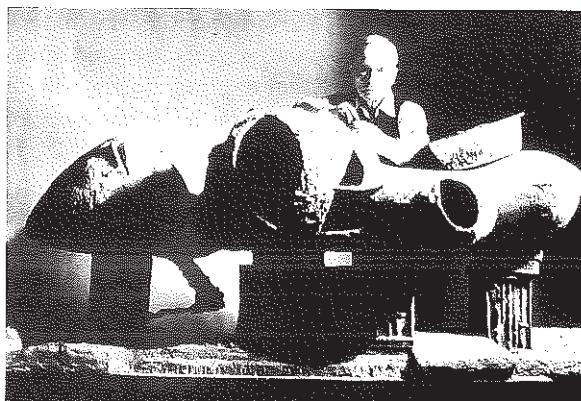
⁶⁹ F. Kiesler, *Manifeste du Corréalisme ou les états unis de l'art plastique*. Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui, París 1949, s.p. Una reproducción facsímil de este manifiesto en MARÍ, B. y GROENENBOOM, R., *Frederick... op. cit.*, págs. 104-131.

⁷⁰ *Ibidem*, s. p.

⁷¹ *Ibidem*, s. p.

⁷² KIESLER, F., "Notas sobre arquitectura como escultura". *Art in America*, mayo-junio 1966, págs. 57-58. Recogido por MARÍ, B. y GROENENBOOM, R. *op. cit.*, pág. 152.

42. Frederick Kiesler
ante la maqueta
de su Casa
interminable. Foto
de Irving Penn
(1959)



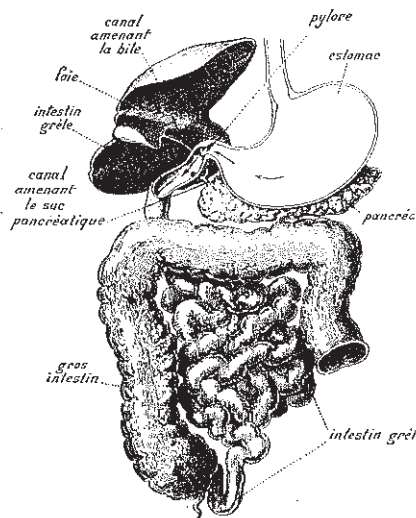
abdominales rígidos. ¿Pero se trataba de un simple modelo a escala? Aquella obra, de unos dos metros y medio, era casi habitable por un hombre como Kiesler, que era de muy baja estatura⁷³. El cuerpo de la propuesta arquitectónica se adecuaba al cuerpo efectivo del artista, reduciéndose así la distancia existente en la realidad y la utopía. El arte, una vez más, actuaba de mediador.

ORGANICISMO POPULAR

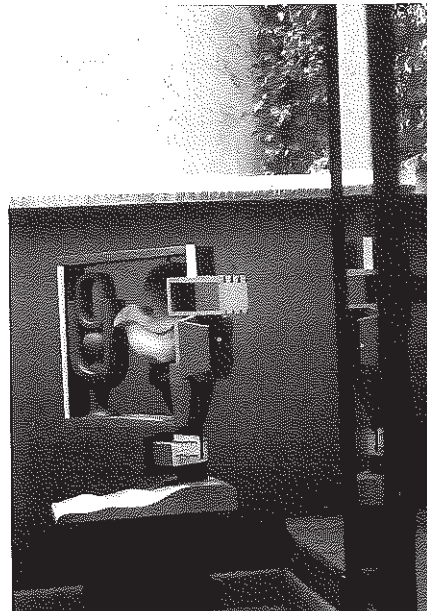
Pero la postura de Kiesler estaba demasiado próxima al radicalismo de las vanguardias y no logró el éxito masivo al que aspiraba su pretensión de hacer una auténtica *folk architecture*. Sí lo lograron, en cambio, otros representantes del organicismo, como el mismo Le Corbusier. En su libro reprodujo varios esquemas anatómicos. Uno de ellos, en *Urbanisme*, mostrando los órganos abdominales de un ser humano, pretendía ser una clara alusión a la "semejanza" que podría establecerse entre ellos y la perfecta disposición urbana y arquitectónica (Fig. 43). Era una metáfora funcional, ciertamente, y a ella se refirió en muchas ocasiones, como cuando, hablando del rascacielos central previsto para Argel, dice que *no es como en América una forma accidental sino una verdadera biología conteniendo con precisión órganos determinados*⁷⁴. Pero era inevitable que la metáfora tuviera también repercusiones en

⁷³ La obra, conservada en el Whitney Museum of American Art mide 96,5 x 247 x 106,7 cms. En algunas fotos vemos a Kiesler trabajando (viviendo) en el interior de sus esculturas orgánicas de tela metálica. Cfr. MARÍ y GROENENBOOM, *op. cit.*, págs. 176 y 18. Para un conocimiento más profundo de la vida y el trabajo de este artista vid. KIESLER, F., *Inside the Endless House. Art, People and Architecture. A Journal*. Simon and Schuster, Nueva York 1966. También la tesis doctoral de M. S. SGAN-COHEN, *Frederick Kiesler: Artist, Architect, Visionary. A Study of his Work and Writing*. UMI, Ann Arbor, The City University of New York, 1989.

⁷⁴ LE CORBUSIER, *Oeuvre complète*, 1938-46. pág. 50



43. Visceras y funciones del organismo humano, según un dibujo publicado por Le Corbusier en *Urbanisme*

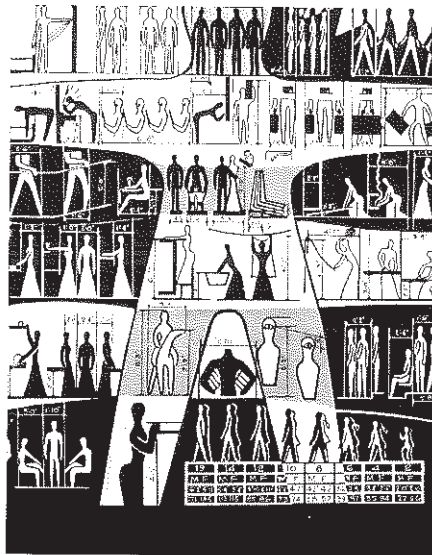


44. Evocaciones viscerales en *Naturaleza muerta* (1957), de Le Corbusier

el ámbito formal: las esculturas realizadas por Le Corbusier en aquellos años cincuenta parecían, en ocasiones, verdaderos interiores corporales, y es esa blanda plasticidad la que fecundó algunos de los proyectos arquitectónicos de la última etapa de su carrera (Fig. 44). El organicismo internacional de los años cincuenta y sesenta le debe mucho al gran arquitecto suizo, aunque no sólo a él, pues también bebe de otras fuentes visuales: las formas flotantes de Calder y el biomorfismo de Jean Arp, por ejemplo, inspiraron a los numerosos diseñadores de piscinas y mesas "de riñón", con patas inclinadas de sugerente suavidad. Hubo muchos muebles-cuerpo, como las sillas evocadoras de las cinturas femeninas que diseñara Arne Jacobsen (aunque tuvieran los nombres más neutrales de silla-cisne, silla-huevo o silla-hormiga), con toda la larga secuela de acompañantes e imitadores. Muy significativo es el éxito alcanzado entonces por algunos libros dedicados a las relaciones entre la anatomía humana y el diseño interior, como es el caso de la obra de Julius Panero: los dibujos de Nino Repetto que ilustraban los conceptos convertían a las figuras humanas en una especie de muebles biomórficos, como si se acentuara de esta manera la exigencia ergonómica para todo el diseño interior ⁷⁵ (Fig. 45).

⁷⁵ Cfr. Julius Panero con ilustraciones de Nino Repetto, *Anatomy for Interior Designers*. Whitney Library of Design, Nueva York 1963 [Primera edición: 1948]

45. *El cuerpo como referente universal del diseño en una ilustración de Nino Repetto para el libro Anatomy for Interior Designers de Julius Panero (1948)*



Un caso muy interesante es el de Carlo Mollino, que ha sido rescatado del olvido en los últimos años. No ha sido fácil encontrar un hueco para él en los discursos críticos habituales debido a su posición oscilante entre la vanguardia de tradición surrealista⁷⁶, el arte de masas y la mera excentricidad personal. Polifacético genial, cultivó la fotografía, el diseño y la arquitectura de un modo simultáneo. Sus aficiones le inclinaban hacia lo utópico y lo distinto, y no es sorprendente que fotografiara la obra de Gaudí, sobre quien había pensado escribir un ensayo. Soñaba con un urbanismo vivo, que fuera como un organismo biológico, que no estuviese fijado (es decir, muerto) de antemano⁷⁷. Diseñó edificios con una planta corporal tan clara como la del *Teatro Regio* de Turín (1964) (Fig. 46), e incluyó el sofá con los labios de Mae West en el interior de la *Casa Devalle* (Turín, 1939-40). *Casi todo me viene después de un sueño -dijo-; más tarde me esfuerzo del modo más escrupuloso e intransigente posible de hacerlo coincidir con una posibilidad empírica, edificable, utilizable, visible* ⁷⁸.

Es difícil sustraerse a la impresión de que cada uno de sus diseños era como el decorado o el lugar coadyuvante ideal de acciones vitales muy concretas, tales como sentarse, comer, hacer el amor, etc. Podríamos inventar para él el calificativo de "funcionalista pasional" ⁷⁹, algo que se deduce no sólo de sus trabajos sino también de muchos textos, como la carta que escribió a Dorfles, Rosselli y Zanusso, a

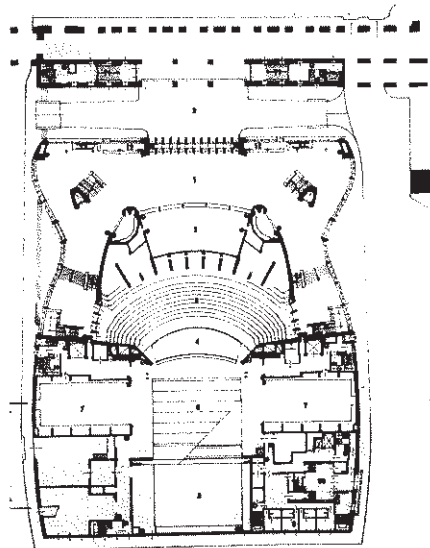
⁷⁶ En otro lugar hemos señalado la filiación vagamente surrealista de este estilo híbrido de los años cincuenta-sesenta. Vid. Juan Antonio Ramírez, "Surreoide curviquebrado". En *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid 1992.

⁷⁷ MOLLINO, C., "Urbanismo, tecnica dell'utopia". *Il costume*, 29 septiembre de 1945. Cat. Georges Pompidou, pág. 154

⁷⁸ Carta a PONTI, G., (1944). Reproducida en el Catálogo del Centre Georges Pompidou. *op. cit.*, pág. 143

⁷⁹ Cfr. RAMÍREZ, J. A., "Carlo Mollino: un funcionalismo pasional". En *Arte y arquitectura... op. cit.*, págs. 135-143.

46. Carlo Mollino, planta del Teatro Regio de Turín (1964)



propósito del sillón de este último: *Este sillón es un profundo error. ¿Por qué? Porque no ha nacido del deseo amoroso del que se va a sentar en él, sino de los prejuicios formalistas del gusto, es decir, de una idea gratuita, llena de a priori...* No se ha tratado de estudiar la relación existente entre el hombre sentado y esta forma⁸⁰.

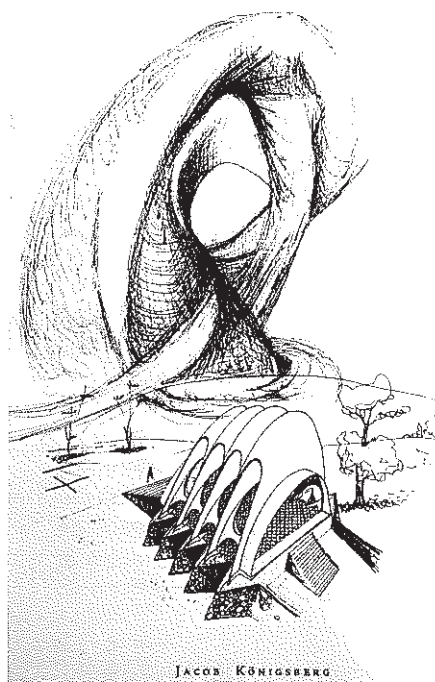
MÁS FANTASÍAS: KÖNIGSBERG Y E. NETO

Las variaciones orgánico-arquitectónicas de aquellos años cincuenta fueron muy numerosas, y no siempre se presentaron con la voluntad de convertirse en proyectos realizables. Un ejemplo de ello es el raro libro de Jacob Königsberg titulado *Croquis de arquitectura* (México 1958), en el que abundan las formas blandas, evocadoras de cartílagos y vísceras. Es muy significativo que la única copia que conocemos de esta rareza bibliográfica se encuentre en la antigua biblioteca de Salvador Dalí (Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí), y que algunas de sus páginas hayan estimulado en el gran pintor surrealista la creación de fantasías arquitectónicas que desarrollan, hipertrofiándolas, las invenciones de ese enigmático arquitecto (Fig. 47).

Observemos ahora, para terminar nuestro recorrido de las metáforas viscerales, el caso de Ernesto Neto (Rio de Janeiro 1964) cuya obra ha figurado de modo prominente en la primera bienal artística de Venecia del siglo XXI (2001). A fines de los años ochenta empezó a utilizar materiales blandos para sus esculturas, después de una primera etapa, muy breve, durante la que había experimentado con disposiciones geométricas postminimalistas. *Partículas*, de 1989, era ya una instalación con medias de licra y otros tejidos, parcialmente rellenos de materiales blandos. La disposición de los elementos parecía aleatoria, como si estos trabajos se reclamasen

⁸⁰ Catálogo Pompidou, *op. cit.*, pág. 94.

47. Jacob Königsberg, *Croquis de arquitectura, con un dibujo de Salvador Dalí (hacia 1958)*. Fundación Gala-Dalí, Figueras



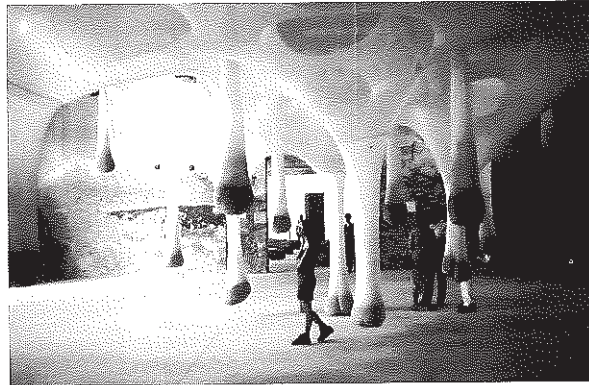
herederos de aquella *Escultura de viaje* que Marcel Duchamp había hecho en 1918 recortando tiras de goma procedentes de unos gorros de baño. Otras obras posteriores permitieron a Neto desarrollar las implicaciones orgánicas hasta crear, a fines de los años noventa, cosas de gran sensualidad, plenamente participativas: los elásticos cilíndricos de tejidos semitransparentes forman grandes protuberancias que evocan huesos, vísceras o tendones, vaginas, úteros y genitales masculinos; el relleno parcial con materiales

comestibles y olorosos (harinas o especias como clavo y cúrcuma) incrementa el ámbito de la percepción, que no se limita ya a lo meramente visual, puesto que involucra también al olfato y al tacto, con asociaciones claramente gustativas⁸¹. En algunos de sus trabajos más ambiciosos como *Nhó*, *Nhó Nave* (1999), *Snowmeba* (2000), *Walking in Venus Blue Cave* (2001) u *O bicho* (2001) (Fig. 48), Ernesto Neto ha confeccionado objetos-entornos completos que exigen del espectador una penetración efectiva en el espacio de la creación. Seguir un recorrido más o menos azaroso, tocar los elementos dispuestos en las paredes y en el suelo, o tumbarse sobre ellos, parecen actos preliminares de un ritual destinado a trascender las fronteras del arte para abordar el ámbito de la vida.

El artista es muy consciente de las implicaciones eróticas de sus trabajos, como lo revelan algunas de sus declaraciones: *Quiero también un arte que una a los unos con los otros, que nos ayude a interactuar con los demás, que nos muestre el límite*. Y también: *Perdóname, mundo, pero sólo la libido puede salvarnos. La libido es la única que conoce la verdad*⁸². Entrar en tales obras, vivir momentáneamente en

⁸¹ Vid. El catálogo de la exposición comisariada por DE DIEGO, Estrella, *A vueltas con los sentidos*. Casa de América, Madrid 1999, págs. 23 y 58-59.

48. Ernesto Neto,
O bicho (Bienal
de Venecia, 2001)



ellas, es un acto metafórico que alude a la elevación física y espiritual, una promesa de felicidad. Neto desea que sus obras tengan *una escala muy grande, con un organismo interno ... para que la persona pueda olvidar que ha entrado allí y para que cuando ella salga, también tenga una impresión diferente de lo externo*⁸².

METONIMIAS ARQUITECTÓNICAS: LA BOCA

Lo examinado hasta ahora nos ha permitido comprobar que son muchos los ejemplos en los que el cuerpo no aparece evocado en conjunto sino mediante algún fragmento significativo. Mencionaremos ahora algunos casos memorables de edificios-cuerpo claramente metonímicos, concebidos a partir de un miembro o un órgano concreto. La boca como puerta o ventana ha sido utilizada reiteradamente en la tradición visual de las arquitecturas fantásticas. Dejando de lado los múltiples grabados y pinturas con bocas-vano, nos parece que es imposible soslayar dos realizaciones magistrales de la Italia manierista como son la cara del "ogro" tallado en la roca de Bomarzo (hacia 1551) (Fig. 49), y la fachada del palacio de Federico Zuccari de Roma (1592) (Fig. 50): las fauces abiertas de todas esas figuras monstruosas fabrican metáforas de gran intensidad que hacen pensar en la ingestión del visitante. Parecen, a primera vista, guardianes de las puertas y ventanas, que aterrizan a los intrusos no deseados. Pero también pueden contener un mensaje subyacente de signo contrapuesto, permitiéndonos relacionar los interiores de tales seres, a un nivel inconsciente, con el cuerpo femenino. Veamos las observaciones de Sigmund Freud: *Los estuches, cajas, cajones y estufas corresponden al cuerpo femenino, como también las cuevas, los barcos y toda clase de*

⁸² En el catálogo *La Biennale di Venezia. 49. Esposizione Internazionale d'Arte*. Electa, Venecia 2001, vol 1, pág. 180, y vol. 2, pág. 18. Véase también el catálogo del pabellón de Brasil a cargo de CELANT, G., *Vik Muniz, Ernesto Neto*. Ministerio da Cultura, Brasil, Venecia 2001.

⁸³ NETO, E., *Dossier de prensa*. CGAC, Santiago de Compostela, 2001, pág. 21.

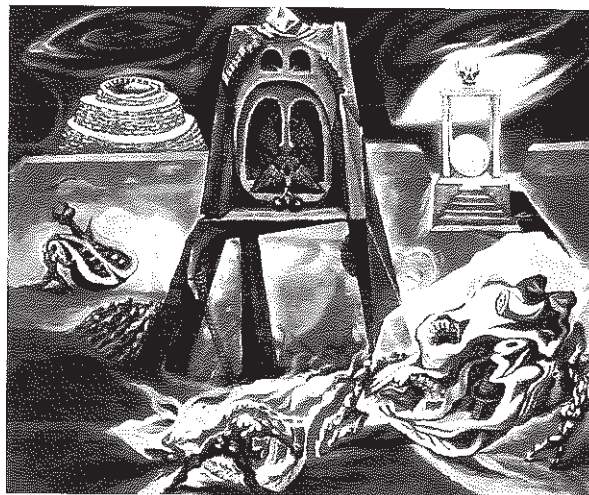


49. La "boca del ogro" en el Parque de Bomarzo (hacia 1550)

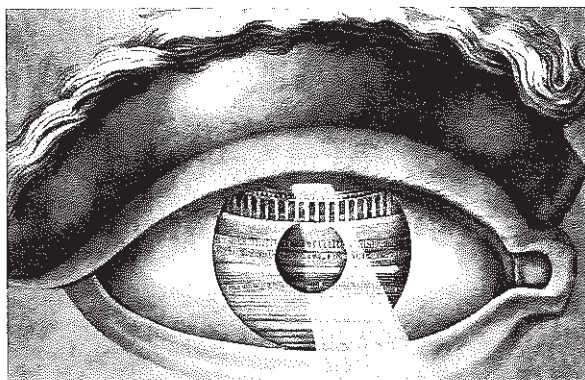


50. La puerta-boca del Palacio Zuccari de Roma (1592)

51. André Masson,
Le chantier de
Dédale (1939),
Colección Masson



52. C. N. Ledoux,
vista-ojo del Teatro
de Besançon (1804)



recipientes. Las habitaciones son, casi siempre, en el sueño, mujeres, y la descripción de sus diversas entradas y salidas suele confirmar esta interpretación... No creemos preciso indicar expresamente cuál es la llave que abre la habitación ⁸⁴.

Por ahí debían ir los significados de un cuadro de André Masson como *Le chantier de Dédale* (1939) (Fig. 51) donde, además de las alusiones al laberinto y a las vísceras (que ya hemos comentado más atrás), se destaca un ente con una gran boca-puerta sobre una especie de trípode de tablones. Es una figura reminiscente del ogro de Bomarzo que suscita además los componentes sexuales del mito del Minotauro: la boca abierta es la del monstruo devorador de las doncellas, pero también parece la entrada misma a los cuerpos femeninos, incluyendo el de Ariadna. Se diría que la arquitectura imaginaria es como una personificación simultánea de todos los actores del mito incluyendo la representación de sus acciones.

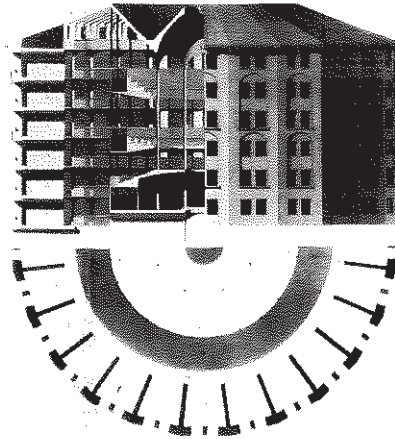
LOS EDIFICIOS-OJO Y EL PANÓPTICO

El ojo ha sido un órgano privilegiado para los artistas visuales y ha suscitado también interesantes metáforas arquitectónicas. La más fascinante de todas es, seguramente, la concebida por Claude-Nicolas Ledoux en los primeros años del siglo XIX, y que publicó junto a las consideraciones que acompañaban a sus planos del teatro de Besançon (Fig. 52). Se trata de un gran ojo de apariencia escultórica dentro del cual se ve, como en gran angular, toda esa parte del teatro donde habrían de situarse los espectadores, enfrente de la escena. Un rayo luminoso, procedente de la techumbre (no visible) de la platea, "perfora" su parte central y se proyecta hacia lo que sería el escenario, y que es el lugar donde se halla el espectador del grabado. Ledoux alude, seguramente, a su obsesión por la comodidad y por la perfecta visibilidad que debería existir en todos los teatros. *Este último aspecto [el efecto general] -dice- está muy*

⁸⁴ FREUD, S., *La interpretación de los sueños*. op. cit., págs. 213-14.

53. J. Bentham, planta y alzado de un Panóptico (h. 1787). Foto del CCA, Montréal

descuidado [en el diseño teatral actual] a pesar de que todo el mundo sabe que uno de los grandes atractivos del espectáculo [teatral] es verlo todo y ser visto sin obstáculos (*voir par-tout et d'être bien vu*). ¿Qué hacer para lograr ese objetivo? Es preciso buscar en la naturaleza y en sus provocaciones los principios que pueden orientarnos⁸⁵.



Mediante un discurso farragoso y ampuloso el arquitecto declara que la disposición ideal del teatro es la semicircular, *única forma que deja la posibilidad de descubrir todas las escenas del teatro*. Una justificación ideológica democrática está latiendo bajo las consideraciones técnicas del diseño teatral: *Entonces el sistema moral, al encontrarse unido a la fuerza política, restablecerá los grados naturales. El que pague más estará más cerca y el que pague menos estará más lejos; pero todos, al pagar, habrán adquirido el derecho a estar cómodamente sentados; habrán adquirido el derecho de ver con un radio similar, y el de ser bien vistos (le droit de voir dans un rayon égal, et d'être bien vus)*⁸⁶.

Es el ideal del panóptico absoluto, y no es una casualidad que Ledoux fuera un contemporáneo de Jeremy Bentham. Todo el dispositivo inventado por este último es, de hecho, la traducción penitenciaria de una metáfora orgánica muy precisa: la torre de vigilancia en el centro (lo que él llama el *inspector's lodge*) equivale al cristalino; el anillo intermedio (*intermediate or annular area*) puede compararse al iris; las células con muros radiales apuntando al centro, en el círculo exterior, equivaldrían al resto del globo ocular⁸⁷ (Fig. 53). Las cárceles y los otros panópticos

⁸⁵ LEDOUX, C. N., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. Paris 1804, pág. 222.

⁸⁶ *Ibidem*, pág. 223.

⁸⁷ BENTHAM, Jeremy, *Panopticon or the Inspection-House...* [1787]. Edición moderna de Verso, Londres 1995, pág. 35.

54. Victor Brauner,
La porte (1932)



son, pues, edificios-ojo: el acto de ver y controlar se traduce en una arquitectura que reproduce el órgano de la visión de un modo candorosamente literal.

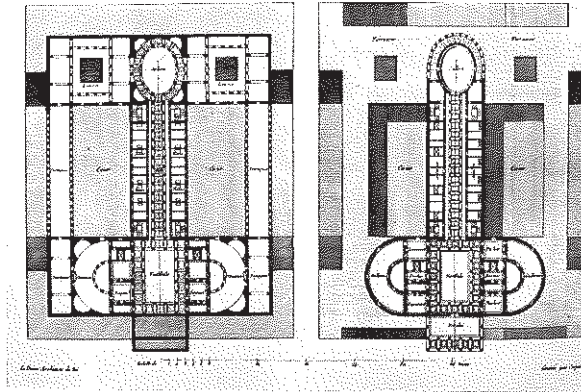
Ledoux alude a estas cosas en su grabado del teatro-ojo. Representa, como ya hemos dicho, a los espectadores, pero también al ojo de los actores, que miran a quienes se hallan situados en las butacas (a todos ellos por igual). La semicircularidad de la platea es un eco formal, también, de la curvatura del globo ocular. Podría decirse, casi, que es un ojo colectivo, biconvexo, atravesado por ese rayo (el *rayon égal*) que pone en comunicación todos los ámbitos de la arquitectura y anuncia subliminalmente la vocación democratizadora de la revolución.

Ese grabado sedujo a los surrealistas que lo evocaron en muchas ocasiones. René Magritte lo copió casi literalmente al pintar *El falso espejo* (1928): sustituyendo el teatro por un cielo con algunas nubes introducía, entre otras cosas, la idea de que ya no es la arquitectura lo que se identificaba con el cuerpo, sino la naturaleza, el cosmos. Era otra manera, típicamente surrealista, de sugerir el regreso a lo primordial. Más edificios-ojos encontramos en *Une semaine de bonté*, de Max Ernst (1934) o en algunos dibujos de Salvador Dalí⁸⁸. Victor Brauner pintó en *La porte* (1932) un juego o confusión entre el ojo y el huevo, en la línea de lo expuesto por Georges Bataille cuando escribió su *Historia del ojo*⁸⁹ (Fig. 54). Un ojo-huevo, en efecto, corona el tabique separador de la habitación central de ese tríptico inquietante; es un testigo y un fetiche, y sugiere que la mediación entre las figuras y las arquitecturas se establece a través del órgano corporal que hace posible el voyeurismo⁹⁰.

⁸⁸ Vid. RAMÍREZ, J. A., "La ciudad surrealista". En *Edificios y sueños*. Ed. Nerea 19991, págs. 294-295.

⁸⁹ BATAILLE, G., *Historia del ojo*. [1928] Tusquets, Barcelona 1978, pág. 88

55. C. N. Ledoux: el edificio-falo de la Oikema (hacia 1804)



EDIFICIOS GENITALES Y COPULANTES

Privilegiados en las fantasías (y en algunas realizaciones ejemplares) han sido los órganos genitales. No hablamos ahora de esa sexualización genérica de la arquitectura, tan importante, como hemos visto, en toda la tradición vitruviana, sino de algo más específico como son los edificios-sexo. El más conocido es la *Oikema*, un proyecto de Ledoux destinado a completar la educación de los jóvenes, introduciéndoles en el placer sexual (Fig. 55). Esta fantasía es un híbrido funcional, con salas de baño (como las termas), espacios de reunión (como los palacetes rococó) y numerosas habitaciones destinadas presumiblemente a los encuentros amorosos (como un hotel). El término *cellules* utilizado por Ledoux para estas últimas estancias es idéntico al inglés *cells* empleado por Bentham para designar los *apartamentos de los prisioneros*⁹⁰. Pero representan cosas contrapuestas. Las habitaciones separadas de la *Oikema* se disponen a ambos lados de un pasillo central, ocupando todo ese pabellón longitudinal que dibuja, en la planta, el fuste del miembro viril. Parece que está clara la asociación entre el secreto amoroso y la irracionalidad. El amor es lo contrario del panóptico:

*¿Veis a la muchedumbre vivaracha de los adeptos descender del bosque? Avanzan a pasos acelerados, ya llegan; las risas y los juegos se apoderan de las células destinadas a los misterios; desdeñan la luz del día en sus secretas libaciones, hacen descender de la nube los fuegos devoradores de Prometeo, y los iniciados se familiarizan con ellos ... Ahí es donde los placeres se reúnen y retozan alrededor de la fría razón para someterla*⁹².

⁹⁰ Sobre esta obra véase Elisabet Haglund, Victor Brauner. *La porte, en färd genom jaget i tiden*. Hässleholm 1978.

⁹¹ "The apartments of the prisoners occupy the circumference. You may call them, if you please, the *cells*". BENTHAM, J. *Ibidem*, pág. 35.

⁹² LEDOUX, C. N., *L'Architecture...* op. cit., pág. 201

56. Dalí, Rascacielos fálicos en La ciudad, dibujo realizado en 1935 para American Weekly



La planta "revolucionaria" de este edificio, dibujando el pene y los testículos, le parece lógica a Ledoux: *¿Acaso hay algún hombre -se interroga- que rechace reconocer la potencia que lo ha creado?*⁹³. Por lo demás, su situación en medio de la naturaleza nos hace pensar en una *folie* más que en la pieza efectiva de una hipotética ciudad ideal.

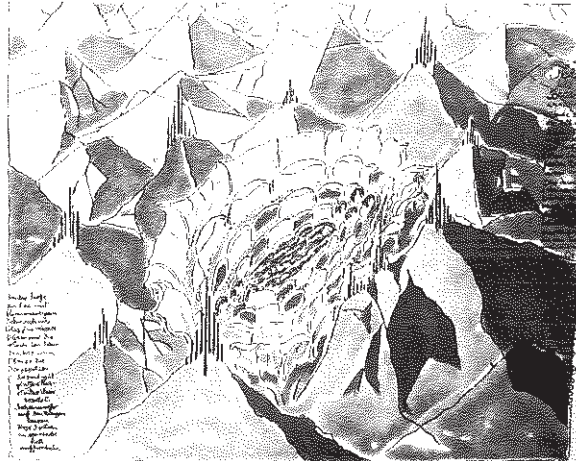
Hay muchos más edificios-falo, como el proyecto de Paul Thiersch para una casa particular a construir en Munich-Nymphenberg (1923), o los muchos rascacielos que poseen esas connotaciones⁹⁴. Algunos, muy explícitos, figuran entre los *Croquis de arquitectura* de Jacob Königsberg que hemos mencionado antes. Los surrealistas habían comprendido bien (lo hemos visto antes con el caso de Salvador Dalí) la asociación inconsciente universal entre la gran torre y el miembro viril, y es obvio que esas implicaciones llegaron de alguna manera hasta algunos proyectos de fines del siglo XX (Fig. 56).

Entre los edificios conscientemente "femeninos" mencionaremos algunos proyectos fantásticos de Bruno Taut, concebidos en la época utópica de la "Cadena de cristal". El más claro de todos es *El valle como flor* (1919) (Fig. 57), un dibujo que muestra la vista aérea de un gran paisaje montañoso en cuyo centro hay toda una ciudad, abriéndose como una flor en el fondo de un valle. Es obvia su forma genital, perceptible en la hipotética vista desde el aeroplano, prevista ya por el arquitecto, aunque nada dice del carácter femenino de esa ciudad en las inscripciones que colocó a ambos lados de la imagen:

⁹³ *Ibidem*, pág. 200.

⁹⁴ Cfr. Algunos ejemplos más de arquitectura genital y erotizada en Christian THOMSEN, W., *Bauen für die Sinne. Gefühl, Erotik und Sexualität in der Architektur*. Prestel, Munich y Nueva York, 1996, págs. 57 y ss.

57. Bruno Taut,
El valle como una
flor (1919)



En las profundidades, un lugar con adornos de cristal en forma de flor dentro del agua. Estos adornos y las mamparas brillan por la noche. También brillan las cimas de las montañas, adornadas con unos pináculos de cristal bruñido. Unos proyectores en las montañas hacen que estos pináculos lancen destellos luminosos por la noche.

El valle como flor. Subiendo por las pendientes se han dispuesto unas mamparas de cristal coloreado con marcos resistentes. La luz que las baña produce múltiples efectos tornasolados, tanto para los que pasean por el valle como para los que van en avión. La mirada desde el aire cambiará mucho la arquitectura, y también a los arquitectos⁹⁵.

La sexualización del espacio típica de los surrealistas, unida a la mitificación general de la mujer, determinó la aparición de muchas imágenes arquitectónicas femeninas. Hemos visto ya algunas, implícitas, pero quiero detenerme ahora en otros dibujos de André Masson como los titulados *La cascada* (1938) o *La tierra (...?)* en los que hay un cuerpo gigantesco de mujer, tendida, identificándose con el mundo "natural". En el segundo de esos ejemplos (Fig. 58) el paisaje-cuerpo es claramente arquitectónico (laberíntico, una vez más) y la entrada, siguiendo la ortodoxia freudiana, es el sexo femenino, dispuesto para acoger al visitante. Es una metáfora amorosa, obviamente, no tan distinta de la que maquinó Marcel Duchamp al hacer los *Étant donnés*: el muro derruido de ladrillos tras el portalón precede al sexo de la mujer que está tendida, al fondo, frente a un delicado paisaje otoñal⁹⁶.

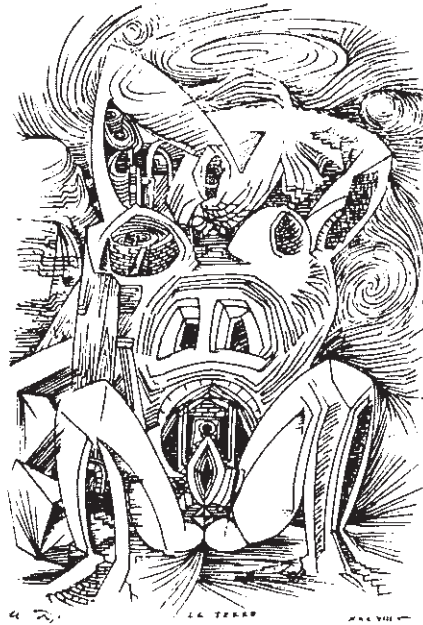
⁹⁵ TAUT, B., *Alpine Architektur*. [1919]. Traducción de ABALOS, M. D., En TAUT, B., *Escritos expresionistas*. El Croquis Editorial, Madrid 1997, págs. 106-107.

⁹⁶ Nos hemos ocupado extensamente de esta obra en RAMÍREZ, J. A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Ediciones Siruela, Madrid 1993, págs. 199-248.

58. André Masson, *La tierra* (1938)

También André Breton ofreció la imagen literaria de una parte de París que representaba el sexo femenino de la ciudad. Era de la Place Dauphine, de la cual escribió en distintas ocasiones cosas parecidas a las del texto siguiente:

Hoy me cuesta admitir que otra gente al aventurarse antes que yo hacia la Place Dauphine por el Pont-Neuf, no se sintiera atenazada por el aspecto de su configuración triangular, por lo demás levemente curvilínea, y por la cisura que la bisecta en dos espacios arbolados. Se trata, sin lugar a error, del sexo de París que se dibuja bajo esas frondas umbrías. Su vello sigue ardiendo, a veces mucho, por el suplicio de los templarios que se consumó el 13 de marzo de 1313 y que para algunos ha influido con fuerza en el destino revolucionario de la ciudad ... No hace falta decir, en fin, que las parejas que erran por la plaza durante los atardeceres de verano exasperan su deseo y se convierten en juguetes de un volcán⁹⁷.

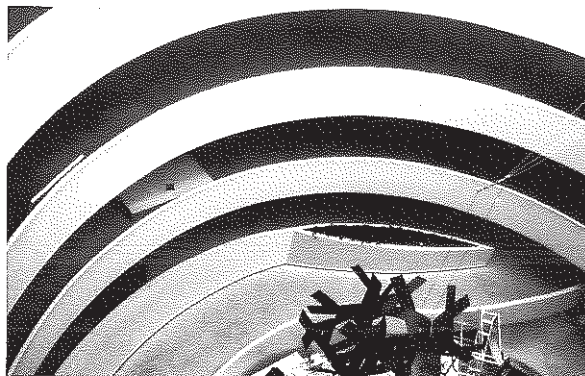


Muy clara nos parece también la metáfora sexual arquitectónica de F. L. Wright en el Museo Guggenheim de Nueva York. Aunque se ha hablado mucho de las implicaciones ideológicas y formales de esa espiral prodigiosa⁹⁸, nadie parece haber reparado en que su "origen" está en un fragmento arquitectónico, con una forma biconvexa, obviamente femenina (Fig. 59). Se encuentra al nivel del suelo y es

⁹⁷ Este texto es de *Pont-Neuf* (1950). Recogido por DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B., *El surrealismo*. Ed. Guadarrama, Madrid 1974, pág. 141; cfr. RAMÍREZ, J. A., *Edificios y sueños* [1983]. *op. cit.*, pág. 268. Véase también MOTYCKA WESTON, D., "Surrealist Paris: The Non-Perspectival Space of the Lived City". En PÉREZ-GÓMEZ, A. y PARCELL, S., (editores), *Chora. Intervals in the Philosophy of Architecture*. vol 2. McGill University, Montréal 1996, págs. 156-57.

⁹⁸ Especialmente agudas son las observaciones de LEVINE, N., *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton University Press, New Jersey 1996, págs. 301 y ss.

59. *El origen genital femenino de la espiral en el Museo Guggenheim de Nueva York, de F. L. Wright.*



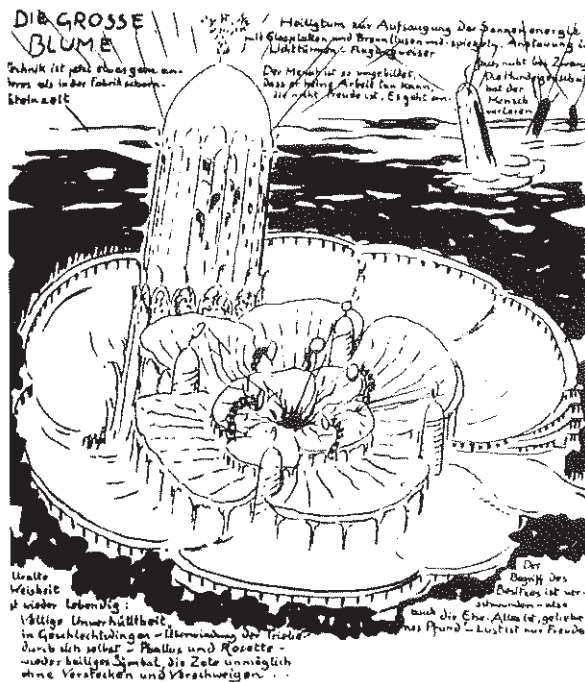
imposible no verlo cuando uno se asoma hacia abajo desde cualquier nivel de la rampa ascendente. Creo que Wright hizo ahí una representación bastante literal del sexo de su edificio y un comentario sutil sobre qué es de verdad la arquitectura "orgánica", y acerca del origen mismo de la creación artística, que no puede ser otro sino la vida misma.

Aludiremos, finalmente, a los edificios copulantes, empezando con otro dibujo de Bruno Taut perteneciente a su librito *Die Auflösung der Städte* (1920) (Fig. 60). Un gran torreón fálico está en el centro de una ciudad-flor parecida a la que hemos comentado algo más atrás. El autor es un poco elíptico en su explicación pero parece muy obvia la relación sexual entre ambos ingredientes arquitectónicos. El acoplamiento del rascacielos y la ciudad es aquí el emblema de la sociedad ideal, y un buen resumen, también, de las aspiraciones implícitas en toda la larga historia de la arquitectura corporal:

La gran flor ... Santuario para absorber la energía solar con placas de vidrio y lentes ustorias. Acumulamiento en faros: indicadores de vías aéreas. El hombre se ha transformado tanto, que no puede hacer ningún trabajo que no le proporcione placer. A la fuerza, le resulta sencillamente imposible. El hombre ha dejado de comportarse como un perro. Pervive la sabiduría ancestral: absoluta franqueza en cuestiones sexuales. Superación de los instintos por medio de sí mismos. Falo y roseta ... de nuevo símbolos sagrados; la obscenidad es imposible sin la ocultación y el silencio. El concepto de la posesión ha desaparecido y, por tanto, también el matrimonio. Todo es 'moneda prestada'. El placer es sólo alegría⁹⁹.

⁹⁹ TAUT, B., *La disolución de las ciudades*. [1920]. Edición de el Croquis, págs. 264-65.

60. La cúpula arquitectónica: Bruno Taut, ilustración de Die Auflösung der Städte (1920)



El rascacielos como construcción genérica fue visto con una óptica similar (tácitamente copulante) por los surrealistas, tal como lo explicitó Michel Leiris en el artículo al que hemos aludido antes, publicado en Documents (1930):

Rascacielos. Como todo lo que está dotado de valor exótico, los altos buildings americanos se prestan, con una insólita facilidad, al juego tentador de las comparaciones. La más inmediata es sin duda la que transforma estas construcciones en modernas Torres de Babel. Pero por vulgar que sea tal identificación, tiene sin embargo el interés (en razón de su misma inmediatez) de confirmar el contenido sicoanalítico de la expresión rasca-cielos (gratte-ciel) ... Pero por lo demás el acoplamiento azaroso de estas dos palabras, el verbo "rascar" (gratter) por una parte y el sustantivo "cielo", evoca en seguida una imagen erótica, donde el building, el que rasca, es un falo más neto todavía que la Torre de Babel y el cielo que es rascado -objeto ansiado de dicho falo- la madre deseada incestuosamente, como sucede con todos los ensayos de raptó de la virilidad paterna¹⁰⁰.

¹⁰⁰ M. L. [Michel Leiris], "Gratte-ciel". Documents, num. 7 (1930), pág. 433.

A MODO DE EPÍLOGO: CUERPOS Y EDIFICIOS CON-FUNDIDOS

Pero había también en aquel texto unas inquietantes consideraciones cuyo sentido profético se nos ha revelado mucho más tarde. Leiris hablaba de cómo el rascacielos es un símbolo del complejo de Edipo, al cual consideraba *sin discusión, uno de los más poderosos factores de evolución, o si se quiere de "progreso", pues implica un deseo no menor de reemplazamiento que de gozosa demolición*¹⁰¹. Estas palabras parecían anunciar, en efecto, lo acontecido el 11 de septiembre de 2001, con la espectacular destrucción de las torres gemelas del World Trade Centre de Nueva York. Allí vimos caer el símbolo del poderío capitalista. La irracional furia bélica que este acto terrorista desencadenó sólo se puede explicar por las implicaciones psicoanalíticas apuntadas por Leiris, pues parece obvio que la caída de las torres fue experimentada inconscientemente por la clase política norteamericana (y por el público en general) como una brutal mutilación genital. Más importante todavía: los cuerpos reales de las víctimas se fundieron de modo inextricable con los restos de la arquitectura. No hubo víctimas localizables, ni tampoco fragmentos constructivos (ruinas) que pudieran dar una idea de la forma original. Los restos de la arquitectura y los de los cuerpos se fundieron en un polvo común que cubrió la ciudad como una siniestra nevada, comparable a las lluvias de ceniza emanadas de los grandes volcanes en erupción¹⁰².

Unos meses después, en abril de 2002, he visto fugazmente en la televisión canadiense la imagen estremecedora de un palestino enloquecido, deambulando entre los restos informes del campo de refugiados de Yenín. El ejército israelí había seguido la lección del World Trade Centre y por eso amasó, en una misma destrucción total, cuerpos y arquitecturas, con el deseo inconsciente de que nada fuera ya "reconocible". A pesar de todo: el palestino obnubilado de ese reportaje periodístico llevaba en la mano, sin saber por qué, el fragmento sanguinolento de una mandíbula humana. Poco se puede comentar ante los espectáculos dantescos con los que se está estrenando el jovencísimo siglo XXI. Estas destrucciones violentas y sistemáticas de cuerpos y arquitecturas son difíciles de soportar. Basta ya. Esta es la hora de refundar la arquitectura sobre la justicia y la libertad ¿No parece imperioso volver a la idea humanista del cuerpo como referente de medida universal? ¿Cuándo nos tomaremos en serio la tradición hedonista que considera a los edificios como cuerpos amorosos que protegen y aportan felicidad?

¹⁰¹ *Ibidem*, pág. 433.

¹⁰² Hemos aludido a estas cosas en un artículo escrito casi inmediatamente después de la destrucción de las torres, y también en la conferencia que pronuncié en el Centre Canadien d'Architecture de Montréal el día 19 de marzo de 2002 y que titulé "La chute de Babel. Pour une histoire de la destruction architecturale". Cfr. RAMÍREZ, J. A., "De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica". *Arquitectura Viva*, num. 79-80, julio-octubre 2001, págs. 100-105. En una misma línea oí expresarse a Mark Wigley en un coloquio público en el Centre Canadien d'Architecture de Montréal el día 18 de abril de 2002, a propósito de la exposición Laboratoires, inaugurada el día anterior en esa misma institución.