



LA FÁBULA DE LA INVISIBILIDAD

Raúl Castellanos Gómez, Doctor Arquitecto

(Valencia, España)

Palabras clave: moral – sociedad – intimidad

Institución: Universidad Politécnica de Valencia

castellanosraul@yahoo.es

[INTRODUCCIÓN]

El saber arquitectónico no concierne únicamente a las formas y a los espacios en los que la arquitectura se materializa, sino también a las sociedades o grupos humanos que la habitan y que ponen los medios para su construcción. El estudio de las relaciones sociales, ya sea en el dominio de lo público o en el ámbito reducido de la intimidad, es paso ineludible para la comprensión de una arquitectura, y en mayor medida si se trata de la arquitectura de la casa, pues su realidad es inexplicable desde el desconocimiento de los modos de vida de las colectividades y de su devenir histórico. Siendo así, adquieren pleno sentido algunos de los pares conceptuales que el seminario plantea como líneas argumentales, y en las que este texto pretende inscribirse: identidad y cultura, cuerpo y espacio, arte y vida cotidiana.

[METODOLOGÍA]

Si de lo que se trata es de indagar en las obras de arquitectura del pasado desde el punto de vista del habitante, qué mejor que recurrir a la literatura de la época para desvelar el modo en que se gestaron y consolidaron los usos del espacio. Así se ha pretendido en este texto, que es deudor de un trabajo de investigación más amplio desarrollado en torno a la arquitectura doméstica francesa desde el Antiguo Régimen a la modernidad.

[EXPOSICIÓN DEL TRABAJO]

Hubo un tiempo en que el hombre quiso dotar a su vida privada e íntima de las cualidades de lo invisible, e incapaz de alcanzar tal atributo por sí mismo recurrió a la arquitectura que le ofrecía cobijo y que, a partir de entonces, sería también su máscara.

Era aquélla una actitud hipócrita pues el que así obraba lo hacía a sabiendas de que profesaba una doble moral: su anhelo por un lugar protegido e íntimo debía avenirse con el deseo recíproco de aparato y lucimiento que gobernaba su vida en sociedad.



Fotogramas de *Las amistades peligrosas* de Stephen Frears, 1989

Hablamos, por supuesto, de la alta sociedad francesa del Antiguo Régimen: una de las estructuras sociales más ambivalentes de cuantas hayan regido la vida en común de los hombres. La arquitectura doméstica de la que aquí trataremos no será más que un epifenómeno de ese desacuerdo esencial. Y es que si toda arquitectura de cualquier tiempo y lugar ha ambicionado la utilidad de sus espacios y la belleza de sus formas, nunca antes del siglo XVIII y nunca fuera de Francia, la residencia de la aristocracia quiso ser, a un tiempo, cómoda y fastuosa.

Tanto fue así que los arquitectos franceses de la época debieron exprimir su ingenio para verter hasta las últimas gotas de su talento sobre aquellas virtuosas plantas, que, aún hoy, admiramos desde la certidumbre de que contienen, traducidas en formas y espacios, las reglas de uso y costumbre de toda una época.

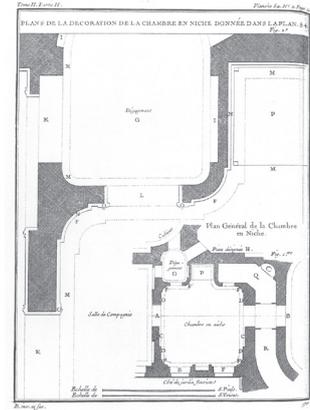
La sociedad francesa del Antiguo Régimen inventó la idea de *commodité*, de mucho mayor alcance que la *utilitas vitruviana* pues variaba sustancialmente el punto de vista: el análisis dejaría de realizarse desde arriba y de tener por objeto a la propia obra, para ejercerse ahora desde la óptica del habitante y considerando sus particulares modos de vida. El ideal de *commodité* regirá, a partir de entonces y hasta los albores de la modernidad, la distribución conveniente del plano.

Una de sus principales implicaciones será la progresiva especialización de las estancias de la vivienda frente a las salas polivalentes de épocas anteriores; otra no menos importante, la separación neta y estricta de los dominios de los señores y de la servidumbre. La convivencia, en cualquier vivienda de cierta importancia, de dos capas sociales tan distantes y al mismo tiempo tan complementarias, suscitará mil y una argucias en la distribución de las plantas, como la duplicidad de las rutas o la multitud de “escapes” o trayectos de *dégagement* con los que se garantizará la presencia, bien que inadvertida, de los domésticos en cualquier espacio de la casa. El resultado será un interior escindido en dos mundos paralelos y complementarios, cuya conjunción quedará arbitrada por complejos mecanismos de contigüidad y exclusión¹. Ese será, sin lugar a dudas, el fundamento del arte francés de la distribución.

Ya se trate de un palacio, un *hôtel* o una casa de campo, la planta, o más genéricamente el plan, funcionará a la manera de un texto cuyo léxico y cuya sintaxis serán las propias de la arquitectura pero no por ello dejarán de aludir, como las metáforas de una obra literaria, a la vida del hombre que allí habita, a sus atributos y a sus contradicciones.

Una de ellas, y quizá la más evidente, será la que concierna a la cualidad que da título a este texto, pues la prevención con la que aquel hombre ilustrado tratará su vida privada contrastará abiertamente con el principio de visibilidad que ensayará en algunas de sus instituciones.⁴ No en vano el panóptico de Jeremías Bentham es un invento del siglo XVIII: una nueva organización del espacio y de sus implicaciones sociales ante la cual la alta sociedad francesa responderá con la fábula de la invisibilidad.³

Así, si los proyectos ilustrados de cárceles y hospicios ofrecerán una visión simultánea y conjunta del edificio y sus ocupantes que permita censurar cualquier posible desviación moral –un fin contrario al de aquellos mundos paralelos y excluyentes que conviven en la vivienda de la aristocracia–, lo cierto es que la sustitución definitiva de la invisibilidad como atributo a conferir a la vida íntima del hombre, por su condición recíproca, es decir, por la diafanidad o la transparencia, sólo llegará con la eclosión de la



Chambre en niche, según Jacques-François Blondel, 1737

modernidad.

Será entonces cuando la vivienda se convierta en sí misma en una suerte de panóptico doméstico que reconcilie dos líneas de evolución enfrentadas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, hasta que se conjuguen finalmente en un nuevo principio que regirá, ya en la modernidad, el hábitat del hombre: la casa como “máquina de vigilar”.⁴

Pero no vayamos tan lejos por el momento. Detengámonos, siquiera brevemente, en aquella sociedad del Antiguo Régimen incapacitada para traslucir otra verdad que no fuera la verdad de las máscaras.

Sería pertinente aproximarnos a la arquitectura y la sociedad de aquella época a partir de los tratados y manuales que codificaron ese arte de la distribución tan caro a personajes como Louis Savot, Augustin-Charles D’Aviler, Jacques-François Blondel, Charles-Etienne Briseux y tantos otros que, no siendo en todos los casos arquitectos -es significativo el caso del médico Louis Savot y de su obra *L’Architecture françoise des bastiments particuliers* (1624)- asumieron la tarea de hacer explícitas las complejas, y en ocasiones, contradictorias reglas con las que operaba la distribución del plan.⁵

Pero cabría a su vez consultar otra fuente de importancia equiparable a la anterior, integrada por la literatura de la época, pues, qué duda cabe de que la ficción literaria será el vehículo idóneo para la descripción de tantos artificios distributivos como los que acontecerán en las residencias de la aristocracia, desde los *hôtels* urbanos a aquellas *petites maisons*, también llamadas *folies* o “locuras”, que fueron entonces los escenarios privilegiados para la galantería. De este modo, la ficción literaria y el carácter ilusorio o engañoso del espacio arquitectónico coincidían y se solapaban en los textos de autores como Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, Jean-François de Bastide, o incluso el propio marqués de Sade, para quien la distribución y la decoración no eran otra cosa que instrumentos al servicio del placer. Podríamos considerar este deleite como una exacerbación de la idea de comodidad, llevada eso sí hasta un extremo en el que las reglas morales fuesen ya inefectivas o quedasen de algún modo suspendidas en aquellos secretos rincones, desde el boudoir más delicioso al guardarropa más austero disimulado tras la decoración de las paredes.

¿Qué podríamos decir de aquella sociedad que no apuntaran ya sus más destacados autores? El “monstruoso Laclos”⁶ pone en boca de la protagonista de su relato, la marquesa de Merteuil, el siguiente pasaje: “Todo ha salido tan bien que, antes de mediodía, y luego que se ha podido entrar en mi cuarto, ya mi vecina devota estaba en la cabecera de mi cama, para saber la verdad y el pormenor de esta horrible aventura. Me he visto obligada a quejarme amargamente con ella, durante una hora, de la corrupción de nuestro siglo”.⁷ En estas líneas la marquesa relata al destinatario de su carta, su cómplice el vizconde de Valmont, el desenlace de una intriga urdida por ella misma en su propio beneficio, y con ese fin hace pública su indignación y se lamenta ante su “vecina devota” de la corrupción de la que ella misma participa, aunque por el momento logre disimularlo con astucia.

La confesión de la marquesa tiene lugar en la cabecera de la cama, allí donde ésta liberaría el espacio justo para alojar a su confidente. Ese lugar liberado entre la cama y la pared tenía un nombre, la *ruelle*, y es el arquetipo de los espacios de intimidad que surgirán en torno al lecho, en la mayoría de los casos

ubicados al otro lado de un delgado tabique.⁸ Allí discurrirán estrechos pasajes que rodearán la alcoba o el nicho donde se sitúa la cama, pero también pequeños guardarropas iluminados mediante vidrios o espejos, disimulados como las puertas que les servirán de acceso, en la decoración de la estancia.

Esas minúsculas piezas serán a su vez el origen de diversos trayectos que, desde la habitación o incluso desde el propio lecho, se adentrarán en la oscuridad de las paredes perdiéndose en lo desconocido. De ese lugar recóndito surgirá como por ensalmo la servidumbre cuando se solicite su presencia, y a ese lugar se abandonarán los señores cuando deseen zafarse de una visita inesperada o escapar sin ser vistos del interior de sus aposentos. No en vano esas trayectorias de *dégagement* acometerán en las antecámaras o en los vestíbulos, cuando no directamente en el exterior de la vivienda, garantizando así la discreción que conviene a toda huida.

Será en esa cascada de piezas ocultas donde se produzca el entrecruzamiento entre la vida ociosa de los señores y las idas y venidas de los domésticos, algo que no supondrá para los nobles incomodidad alguna pues su relación con la servidumbre vendrá mediatizada por una indiferencia absoluta como si no se tratase de otra cosa que de animales domésticos.⁹ La ubicación del *lieux à soupape*, ese dispositivo para la evacuación corporal emplazado por lo general en un guardarropa o en un pasaje destinado al uso de los domésticos, da buena muestra de esa relación desigual que se establecía entre éstos y sus señores. En la vivienda la presencia del sirviente se toleraba como un mal necesario, y muchos de los inventos de la época perseguirán hacerlo invisible, como los timbres o las estufas que se abastecían desde el rostro oculto del espacio.

Y al igual que ese desequilibrio social motivará una auténtica revolución, ésta tendrá su correlato en una particular insurrección doméstica cuando los señores, acosados por los que hasta ese momento les habían servido fielmente, se verán obligados a huir por las mismas vías por las que antes una mano invisible -centenares, en realidad- les procuraba todo lo necesario para su vida cómoda y espléndida. Y así, la potencial reversibilidad del espacio tendrá su conclusión lógica: lo que antes se sustraía a las miradas -la pobreza y la banalidad- se mostrará ahora sin ambages, mientras que la futilidad de las apariencias acabará sus días finalmente desalojada por los escapes y pasajes ocultos donde en otro tiempo se guardara celosamente el pecado y la vergüenza de toda una sociedad.

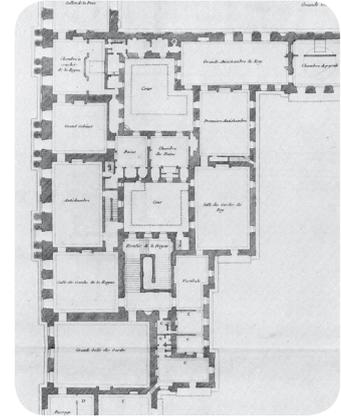
Grace Dalrymple Elliott, dama de origen inglés que sufrió en primera persona la revolución, cuenta en sus memorias una divertida historia que refleja ese uso, tan razonable como inesperado, de los dispositivos de disimulo propios de la tradición distributiva francesa: “Abandonó el duque mi casa, tras aquella, la que sería su última visita. Madame de Perigord estaba en mi casa (...) y conversábamos junto a la chimenea cuando llegó mi dama de compañía para anunciarme demudada: “*Madame, une visite des gardes!*” No tuvo Madame de Perigord tiempo más que para esconderse en uno de mis armarios. De inmediato entraron en mis aposentos más de cuarenta hombres, a cual más malencarado. Tenían orden de revisar mis papeles, mis escritos, mi correspondencia... Temía que descubriesen en cualquier momento a Madame de Perigord, pero la verdad es que el armario en el que se había escondido era muy discreto; situado entre dos puertas, estaba cubierto por un papel pintado idéntico al de la pared de la habitación, con lo cual no había cerradura, lo que dificultaba descubrirlo”.¹⁰ Durante la inspección, Madame de Perigord se hizo invisible a los ojos de los guardias gracias a un armario velado por la decoración, que bien pudiera haber sido un guardarropa o un pasaje secreto, pues los mecanismos para su ocultación eran básicamente los mismos.

Célebre es también la huida de la reina María Antonieta a través de la llamada “escalera del pasaje del rey” en busca de sus hijos, desatada ya la revolución. Esos lugares recónditos del palacio de Versalles parecen guardar todavía hoy la memoria de sus pasos apresurados, de su particular “caída en el abismo”, expresión ésta con la que un contemporáneo, el duque de Cröy, describía metafóricamente su experiencia al adentrarse en ese submundo de piezas minúsculas,¹¹ como si éstas sólo pudieran recorrerse con presteza y con el peso de la culpa sobre una conciencia atormentada.

De aquella duplicidad espacial Versalles fue sin duda alguna el paradigma. Desde que Luis XIV tomara la sabia decisión de atraer a la corte al conjunto de la nobleza francesa para preservar su poder absoluto, Versalles alojará el programa doméstico más complejo llevado a cabo en Francia durante el Antiguo Régimen. Multitud de pasajes y escaleras secretas surcarán a partir de entonces el corazón del palacio, salvaguardando la necesaria independencia de las rutas y dando lugar a una tupida red de relaciones espaciales que podemos imaginar como el reflejo de los lazos de parentesco, amistad y otras pasiones menos confesables, entre los cortesanos.



Ojo de buey en el boudoir de Bagatelle, 1775



Versalles, apartamento de la reina, c. 1730

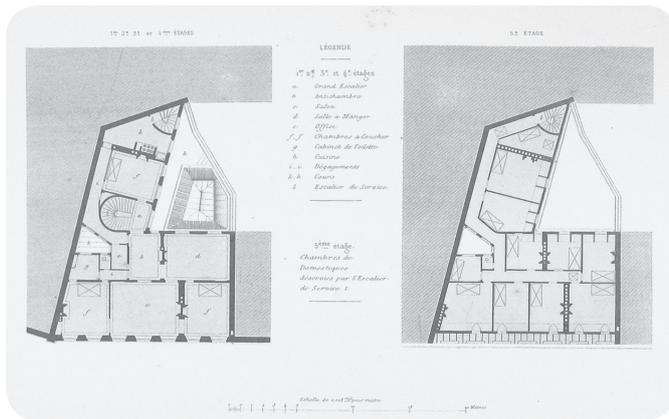
Sin duda, una de las uniones tácitas más relevantes para la distribución del palacio fue la del monarca Luis XV y su favorita, madame de Pompadour. Cuando ésta quiso dar por terminadas sus relaciones, simplemente tapió la pequeña escalerita que comunicaba directamente sus aposentos con los del rey: un acto simbólico que explica hasta qué punto la distribución del palacio reproducía una instantánea de los lazos entre sus ocupantes, y como tal permanecía siempre abierta a futuras e interminables modificaciones.

La que fuera doncella de la Pompadour, Nicole du Hausset, cuenta en su diario cómo desde el guardarropa en el que se alojaba, situado en el entresuelo del apartamento de la favorita, “escuchaba todo lo que se decía en el dormitorio, a no ser que hablasen en voz baja”, ocasión que aprovechaba también el teniente de la policía y otras personas de alta consideración “que eran, en sus corazones, enemigos de madame de Pompadour”, para introducirse “de un modo misterioso” en las entrañas de su apartamento y espiar cuanto acontecía al otro lado del tabique, en el centro mismo de la escena.¹² Como éste, numerosos rincones del palacio se constituían en esa especie de “máquina de vigilar” que, pese a su parentesco y contemporaneidad con el panóptico, carecía de intención moralizante alguna. Más bien todo lo contrario: no era sino el reflejo de una doble moral; doblez que pertenecía, a un tiempo, a los dos rostros del espacio arquitectónico y a sus hipócritas ocupantes.

El funcionamiento interno del palacio se basaba, en realidad, en una duplicidad análoga, según un principio distributivo que se desarrollaba a todas las escalas: los aposentos privados del rey y de la reina habían conquistado con el tiempo el espacio inicialmente ocupado por dos patios, el patio de los ciervos y el patio de la reina, situados en el corazón del edificio, entre el castillo original de Luis XIII y la ampliación proyectada por Louis Le Vau. En ese centro duplicado del palacio surgirá una casa; o mejor aún, dos, pues habrá una para cada cónyuge, conectadas a través del entresuelo por el llamado “pasaje del rey” y hasta tal punto ajenas a las miradas que “sólo contando los pasos o usando una cinta de medir podía saberse que estaban allí”.¹³ En tan discreta ubicación la reina María Leszczyńska, esposa de Luis XV, tendría su gabinete *de los poetas*, un lugar magníficamente decorado en el que guardaría sus pelucas. También allí, María Antonieta gozaría del retiro en su gabinete de la meridiana, situado exactamente tras la pared de su habitación de gala: un muro que simbolizaba la escisión entre “una arquitectura para mirar a su través y una para esconder”.¹⁴

Frente a la magnificencia del palacio conviene reparar en el otro extremo de la escala arquitectónica: en las *petites maisons*, esos instrumentos de seducción que constituyen un caso muy elocuente de los usos del espacio en aquella sociedad del Antiguo Régimen.

Cuenta Jean-François de Bastide en un breve relato la escena galante entre el marqués de Trénicour y la infeliz protagonista, Melita, quien, hechizada por el interior prodigioso de la casita del marqués, donde la música provenía de algún lugar inadvertido e incluso la comida se servía como por encantamiento, se preguntará, ya sin voluntad: “¿Pero dónde están los domésticos? ¿Por qué este aire de misterio?” A lo cual el marqués no dudará en responder: “El personal no entra nunca aquí (...) y pensé que hoy era más prudente aun impedirselo: son habladores, os crearán una mala reputación, y os respeto demasiado... ¡Singular respeto! -siguió ella-. No sabía que debía temer más a sus miradas que a sus ideas”.¹⁵



Inmueble del arquitecto M. Lecomte, según César Daly

Quizá Melita no fuera consciente de ello, pero para el control de las voluntades no hay nada más efectivo que el principio de visibilidad. Lo sabían muy bien aquellos reformadores del siglo XVIII que, según Michel Foucault, “creyeron que las gentes se harían virtuosas por el hecho de ser observadas”.¹⁶ Tanto es así que, a juicio de su inventor Jeremías Bentham, la verdadera utilidad de la arquitectura del panóptico no era otra que “la facultad de ver con una mirada todo cuanto se hace en ella”.¹⁷

Y es que para enderezar una conducta basta una mirada. Quizá por ello, el relato de las intrigas dieciochescas, declinaría, una y otra vez, el mito de la invisibilidad.

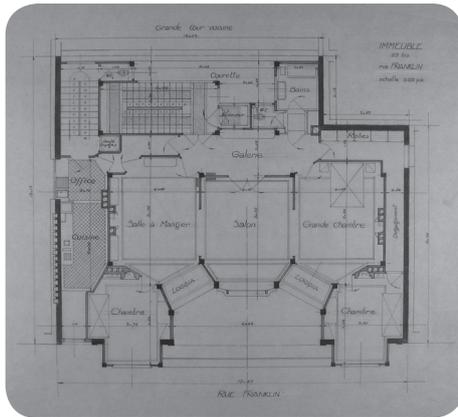
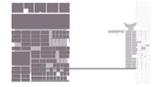
Pese a los cambios sociales que originaría la revolución, durante el siglo XIX la burguesía imperante continuaría poseída por una especie de nostalgia aristocrática que le llevará a reproducir en su vivienda algunos patrones distributivos del pasado. De hecho, el modelo hegemónico en la tradición doméstica francesa seguirá siendo, hasta principios del siglo XX, el *hôtel particulier*,¹⁸ concebido sobre la base de una contradicción esencial que se resumía en la difícil convivencia de lo público o manifiesto y lo privado o invisible.

El tipo residencial dominante será ahora el inmueble urbano, cuya ordenación topológica nos informará, como ya sucedía con los modelos del XVIII en los que se basa, de toda una organización social. Los autores insistirán ahora en la necesidad de establecer en cualquier apartamento una división tripartita, a saber: la separación neta de los dominios de lo público, lo privado y la servidumbre.

Con toda seguridad, será en el primero de ellos donde más nítidamente se manifieste ese anhelo aristocrático que señalábamos, pues las estancias más públicas de cualquier apartamento burgués se organizarán, como las de los apartamentos de gala y sociedad en los antiguos *hôtels* dieciochescos, según el mecanismo de la enfilada: una sucesión ininterrumpida de puertas convenientemente alineadas para provocar una perspectiva cuya extensión se consideraba proporcional a la riqueza y posición social de quien la ostentaba. Frente a este dispositivo puro-visual, el ala privada de la vivienda se ubicará discretamente en torno a un patio, generando la organización en L característica del inmueble burgués decimonónico. Ese será el lugar de la intimidad familiar. De hecho, la verdadera aportación de esta sociedad burguesa será, sin duda, un nuevo sentido de la familia que, como vemos, no resultará inocuo para la distribución del hábitat burgués.

Una puerta, situada en la antecámara del apartamento, simbolizará la escisión entre la parte pública o representativa y el ámbito de la estricta intimidad familiar. No en vano el lenguaje de la privacidad en el apartamento burgués será el de una puerta entreabierta: su grado de apertura tornará visible el deseo del habitante de relacionarse o recluirse en su particular ciudadela. La pared que separa, y la puerta que ignora o reconoce tal división, son las manifestaciones visibles o los signos de un lenguaje cargado de simbolismo: “el muro es el del silencio, y la brecha, la de la confianza”.¹⁹

Completando la división tripartita, los domésticos serán alojados en las buhardillas, su particular paraíso, y sus flujos encauzados a través de una escalera de servicio que surcará el inmueble en toda su altura, duplicando los sistemas de circulación según un mecanismo muy similar al de aquellas escaleras secretas ubicadas en el espesor de los muros en cualquier *hôtel o maison de plaisance* del XVIII. César Daly,



Frères Perret, 25bis de la calle Franklin, 1902-03



Le Corbusier, villa Savoye, 1929

responsable de la codificación teórica del modelo, se expresará en los siguientes términos: “Hay dos corrientes de movimiento en la vivienda de una familia (...). [En primer lugar] la circulación de los señores y sus amigos [que] se soluciona mediante las vías más visibles, más nobles y más fácilmente accesibles; y [en segundo lugar] la circulación de los domésticos, de los suministradores, de todos aquellos que forman parte del servicio de la casa, [que] se resuelve de la manera menos ostensible y más discreta posible”.²⁰ De nuevo, el velo de las apariencias se tenderá sobre una parte del universo doméstico, en este caso la más innoble, y es que “la primacía de lo visible en el campo de lo estético no puede (...) constituirse más que con un trasfondo de cocina”.²¹

Un caso muy singular en la evolución del inmueble burgués lo constituye el proyecto de los hermanos Perret para el 25 bis de la calle Franklin, ya a comienzos del siglo XX. Se trata de una suerte de eslabón entre dos modos de concebir los usos del espacio doméstico. Para comprenderlo basta imaginar el apartamento tipo de este inmueble en dos situaciones alternativas: una primera en la que todas sus puertas permanecieran cerradas, a excepción de las que comunican la galería con el comedor, la sala de estar y el dormitorio; y otra opuesta en la que, momentáneamente, ninguna puerta de la vivienda ofreciera a su paso obstáculo alguno. En el primer caso se mantendría estrictamente la frontera entre dos mundos paralelos o, dicho de otro modo, entre el ámbito visible y el invisible, hasta el punto de que un visitante que no conociera a fondo la vivienda podría sospechar de un apartamento mucho más vasto de lo que es en realidad: bastaría con identificar una de las puertas de la antecámara con la que, en un tradicional apartamento en L, conduciría al ala lateral en torno al patio trasero. Por el contrario, si todas las puertas estuvieran abiertas de par en par, la multiplicidad de recorridos sería tal que difícilmente podríamos imaginar una escisión semejante. Todo lo contrario: se diría que asistimos a una suspensión de aquella frontera tajante entre lo oculto y lo perceptible ahora que todos los lugares de la vivienda se disuelven en una única, aunque muy matizada, continuidad espacial.

Qué duda cabe de que será este matiz el que desaparecerá definitivamente cuando uno de los discípulos de Perret que se hará llamar Le Corbusier, diluya las diferencias espaciales hasta tal punto que se permitirá la licencia de proclamar, ya sin reservas, la auténtica libertad de la planta. Entonces, su *plan libre* someterá los restos de aquel espacio sistemático que le sirve de precedente a un orden nuevo.

Pero, ¿es esa libertad declarada también la de sus ocupantes? ¿En qué medida esta multiplicidad de posiciones en el espacio anuncia un nuevo habitante de atributos completamente distintos a los de aquél que moraba en la duplicidad espacial de las antiguas residencias?

Imaginemos a este nuevo habitante, desplazándose libremente por el interior de la vivienda en una fruición intensa del espacio, enlazando recorridos que antes pertenecían a uno u otro rostro del espacio doméstico y que ahora concurren en un espacio continuo e indistinto. De él diríamos que ya no pretende encubrir “ningún secreto doméstico”.²² Se trata en realidad de un hombre “ideal”, que ya no ha de ocultar nada pues su vida es recta y ejemplar. Es el sueño de los reformadores del XVIII... en esta villa purista la vida también es clara, límpida como las formas que la cobijan. Aquí no existe ya “lugar ni rincón para la desviación, para el aislamiento o el gozo”.²³

La casa no es todavía transparente y, sin embargo, cobija ya tras sus cuatro paredes blancas un principio



Mies van der Rohe, casa Farnsworth, 1945-50

de visibilidad. Poco importa ahora que una puerta se muestre abierta o cerrada, pues la función de la pared en la que se practica ya no es la de escindir dos mundos, sino la de surcar un universo doméstico indiferenciado, e introducir, en suma, un contrapunto que invite al morador errante a la quietud y a la permanencia.

No nos hallamos muy lejos de la conquista de la transparencia o la diafanidad absolutas... poco a poco la vida íntima del hombre va despojándose de aquellas máscaras que antaño cubrieran su verdadero rostro, como también la arquitectura se desprende, paralelamente, de todo aquello que le era innecesario: “Contemplad cuánto gana el arte cuando el objeto principal se halla despojado de cuanto le es inútil; contemplad lo que pierde al ser diluido en lo accesorio”, vaticinará Ledoux.²⁴

Sea como fuere, si todavía durante el XIX la vida familiar guardará una frontera estricta con la vida pública y con el dominio de la servidumbre, el habitante de la casa moderna y, más concretamente de su caso más paradigmático, la villa suburbana, vivirá ya sin ningún secreto doméstico: todas las estancias se intercomunicarán y la casa se mostrará abiertamente al paisaje como si se tratase de una versión evolucionada de aquel *abri du pauvre* que Ledoux ofreciera al hombre rousseauiano.

Y si de lo que se trata es de encuadrar entre dos acontecimientos significativos la evolución que aquí describimos, que concierne a los espacios domésticos en la misma medida que a los comportamientos sociales, sería lícito confrontar en los dos extremos de dicha evolución la *petite maison* de Jean-François de Bastide (los espejismos de un espacio concebido como una escena teatral) a un caso igualmente singular pero por razones opuestas: la casa Farnsworth que Mies construirá dos siglos después para unos habitantes de los que diríamos, siguiendo a Carlos Martí Arís, que “carecen de secretos y por ello la arquitectura que les acoge es tersa y cristalina”.²⁵

Ciertamente ante una vivienda que ofrece como único instrumento de control de la privacidad un simple cortinaje podríamos difícilmente imaginar una escena galante como la que nos relata de Bastide, transcurriendo en el espacio interior, de espaldas al mundo. Más bien todo lo contrario: cualquier actividad que tiene lugar en esta casa adquiere visibilidad, bien es cierto que hacia un exterior privado aunque metafóricamente represente una naturaleza idealizada.

Podríamos afirmar que, gracias a su transparencia, en la arquitectura de Mies resplandece la verdad. Frente a ella, la construcción ilusoria de de Bastide y sus contemporáneos no supera la verosimilitud, y como es bien sabido, lo verosímil no es lo verdadero sino tan sólo su apariencia. ¿Pero pertenece aquella verdad únicamente a la construcción, o existe un sujeto íntegro que se corresponda con esa moral intachable que la arquitectura ostenta? ¿Es creíble el “hombre ética y moralmente entero, de costumbres puritanas, de una funcionalidad espartana, capaz de vivir en espacios del todo racionalizados, perfectos, transparentes, configurados según formas simples”²⁶ que identificamos usualmente con la ortodoxia moderna?

Bien pensado, quizá este hombre al que Mies ofrece cobijo, exponiéndolo a la mirada penetrante de los otros, no nos dice la verdad. Puede que, recíprocamente, aquel teatro de lo aparente que fuera la arquitectura del pasado trasluciera más certeramente la verdadera conciencia de los hombres. Y es que



“nunca el hombre es menos él mismo que cuando habla en su propia persona. Dale una máscara y te dirá la verdad”.²⁷

[REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS]

¹ A este respecto, véase: BENHAMOU, R. (1994) *Parallel walls, parallel worlds: the places of masters and servants in the maisons de plaisance of Jacques-François Blondel*. *Journal of design history*, v. 7, nº 1, 1994, pp. 1-11.

² FOUCAULT, M. (1979) *El ojo del poder*. En BENTHAM, J. *El panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1979, p.11.

³ AIRA, C. (2004) *Nota del traductor*. En DE BASTIDE, J-F. *La casita*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, p. 48.

⁴ ÁBALOS, I. (2000) *La buena vida*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 75.

⁵ Algunos de los textos más relevantes de la tratadística francesa de los siglos XVII y XVIII serían, por orden cronológico, los siguientes:

LE MUET, P. (1623) *Manière de bien bastir pour toute sorte de personnes*, París, 1623.

SAVOT, L. (1624) *L'Architecture française des bastiments particuliers*. París: Sébastien Cramoisy, 1624.

D'AVILER, A-Ch. (1710) *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange...* París: Jean Mariette, 1710.

JOMBERT, Ch-A. (1728) *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*. París, 1728.

BLONDEL, J-F. (1737) *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général*. París, 1737.

BRISEUX, Ch-E. (1743) *L'Art de bâtir des maisons de campagne*. París, 1743.

BLONDEL, J-F. (1752-1756) *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels...* París: Charles-Antoine Jombert, 1752-1756.

LAUGIER, M-A. (1753) *Essai sur l'Architecture*, París, 1753.

BLONDEL, J-F. (1771-1777) *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens: contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*. París, 1771-1777.

KRAFT, J-Ch; RANSONNETTE, N. (1801-1812) *Les plus belles maisons et hôtels construits à Paris et dans les environs*, París, 1801-1812.

LEDOUX, CI-N. (1804) *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, París, 1804.

⁶ DALRYMPLE ELLIOTT, G. (c.1800) *Diario de mi vida durante la Revolución Francesa*. Madrid: Valdemar, 2001.

⁷ CHODERLOS DE LACLOS, P-A-F. (1782) *Las amistades peligrosas*. Madrid: Editorial Planeta, 1990.

⁸ Respecto a los espacios de la intimidad como la ruelle, se recomienda la lectura de: ARIÈS, Ph. y otros (1989) *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 1989.

⁹ Así los denomina el autor en: BENHAMOU, R. (1994) *Op. cit.*, p. 6.

¹⁰ DALRYMPLE ELLIOTT, G. (c.1800) *Op. cit.*, pp. 122-123.

¹¹ SCOTT, K. (2005) *Framing ambition: The interior politics of Mme de Pompadour*. *Art History*, v. 28, nº 2, abril 2005, p. 285.

¹² DU HAUSSET, N. (c. 1720) *Memoirs of the Courts of Louis XV and XVI. Being secret memoirs of Madame du Hausset, lady's maid to Madame de Pompadour, and of the Princess Lamballe [en línea]*, p. 40.

<<http://www.gutenberg.org/ebooks/3883>> [consulta: 23/03/09]

¹³ DAVIS, K. (2005) *Versalles*. Barcelona: El Cobre, 2005, p. 126.

¹⁴ EVANS, R. (2005) *Figuras, puertas y pasillos*. En EVANS, R. *Traducciones*. Girona: Pre-Textos, 2005, p. 90.

¹⁵ DE BASTIDE, J-F. (1758) *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶ FOUCAULT, M. (1979) *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷ BENTHAM, J. (1791) *Op. cit.*, p.37.

¹⁸ ELEB, M. (1991) *L'appartement de l'immeuble haussmannien*. En CARS, J.; PINON, P. *Paris-Haussmann: "le Pari d'Haussmann"*. París: Edition du Pavillon de l'Arsenal - Picard, 1991, p. 284.

¹⁹ PERROT, M. (1989) *Formas de habitación*. En ARIÈS, Ph. y otros (1989) *Op. cit.*, v. 8, p. 14.

²⁰ DALY, C. (1870) *L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III: nouvelles maisons de Paris et des environs*. París : Ducher-Librairie Génér-



rale de l'Architecture et des Travaux Publics, 1870, v. 1, p. 19.

²¹ LAPORTE, D. (1980) Historia de la mierda. Valencia: Pre-textos, 1980, p. 45.

²² COLQUHOUN, A. (1991) Modernidad y tradición clásica. Madrid: Júcar, 1991, p. 207.

²³ ÁBALOS, I. (2000) Op. cit., p. 75.

²⁴ LEDOUX, CI-N. (1804) Op. cit., pp. 15-16.

²⁵ MARTÍ ARÍS, C. (2005) La cimbra y el arco. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 113. El autor hace esta reflexión sobre la obra del arquitecto Arne Jacobsen, aunque bien pudiera aplicarse al caso que nos ocupa.

²⁶ MONTANER, J. M. (1993) Después del movimiento moderno. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 18.

²⁷ WILDE, O. (1890) El crítico como artista. Madrid: Langre - Bilingües de base, 2002, p. 209.