

REIA #06 / 2016  
200 páginas  
ISSN: 2340-9851  
www.reia.es

---

## José Joaquín Parra Bañón

Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura / jjpb@us.es

### *Arquitecturas frankenstein. Sucedáneos kircherianos, cúpulas e im-posturas / Frankenstein architectures. Kircherian substitutes, reproductions and impostures*

En algunos dibujos premonitorios de Athanasius Kircher se anticipan intervenciones, paisajes y arquitecturas, que serán maniáticamente replicadas en el siglo XX: si su demostración gráfica sobre la causa de los tifones reverbera en el Land Art (la *Spiral Jetty* es uno de sus más claros exponentes), su proyecto de una *Urbs Turrata* está en el origen de algunas de las formas arquitectónicas más repetidas y redundantes en la actualidad: en aquellas fundadas en la multiplicación de la imagen infantil de la casa simbólica. El problema de la identidad y de la impostura, con el apoyo de las hipótesis de Sabato y de Borges sobre la inutilidad de las duplicaciones y los riesgos de la cúpula, se aborda también a propósito de los dieciséis dibujos de Giulio Romano que dieron lugar a *I Modi*, el libro clandestino sobre posturas coitales cuyo eco, como la voz de Borromini y de Guarino Guarini, llega hasta Álvaro Siza. Estos apuntes sobre las variaciones en arquitectura concluyen con la teoría de Thomas Bernhard, apuntalada por Peter Handke, sobre la falsificación de la realidad.

Some of the drawings by Athanasius Kircher anticipate interventions, landscapes and architectures which will be replicated in the 20<sup>th</sup> century: if his graphic demonstration of the cause of typhoons lives in Land Art (*Spiral Jetty* is one of the clearest evidences), his project *Urbs Turrata* is at the origin of some of today's most repeated architectural forms: at those based on the multiplication of the childish image of the symbolic house. The problem of identity and imposture, with the support of the hypotheses of Sabato and Borges about the uselessness of duplications, is also tackled in relation to the sixteen drawings by Giulio Romano which resulted in *I Modi*, the clandestine book about amatory positions whose echo, like the voice of Borromini and Guarino Guarini, reaches Álvaro Siza. These notes on variations in Architecture conclude with the theory of Thomas Bernhard, underpinned by Peter Handke, about the falsification of reality.

---

Athanasius Kircher. Ernesto Sabato. Giulio Romano. Álvaro Siza. Thomas Bernhard. Peter Handke

Fecha de envío: 08/10/2015 | Fecha de aceptación: 17/05/2016



“La variedad es la única excusa para la abundancia. Ningún hombre debería dejar veinte libros distintos a no ser que pueda escribir como veinte hombres diferentes”

Fernando Pessoa, *Erostratus* (1925)

### **Athanasius Kircher. *Mundus Subterraneus I***

El egiptólogo, sinólogo, vulcanólogo, lingüista, arqueólogo, biólogo, filósofo, sacerdote, mecánico, dibujante y también, entre tantas otras ocupaciones enciclopédicas, geógrafo y longevo arquitecto Athanasius Kircher (1602-80) dibujó en *Mundus subterraneus I*, hacia 1665, adelantándose unos tres siglos a Robert Smithson, aunque la denominó *Tifón* en vez de espiral, la *Spiral Jetty* que desde 1970 emerge a intervalos de la península de Rozel Point: aquel camino tantas veces fotografiado para la arquitectura que, con cinco mil toneladas de basalto y no con líneas, se ensimisma en el agua en vez de en el aire. La reproducción gráfica del tifón kircheriano a partir del dibujo y de la plancha original, así como la reproducción gráfica del mismo tifón a partir del grabado que lo reproduce, evoca las imágenes aéreas, las ortofotos estratosféricas, no así los dibujos proyectivos, del artista norteamericano que también era aviador.

No hay constancia documental de que el dibujante y escultor de territorios Robert Smithson (1938-73) conociera la demostración gráfica que construyó el barroco Athanasius Kircher acerca de cómo el viento llamado Tifón era, según su análisis de la realidad, causado por la acción conjunta de la tierra y el mar. Es, en consecuencia, razonable proponer tanto que el camino espiral que se adentra enroscándose en el Gran Lago Salado de Utah no deriva directamente del torbellino kircheriano (quizás sí procede sigilosamente de alguno de sus intermediarios, de sus laberínticas versiones o de sus babélicas interpretaciones posteriores), cuanto que el dibujo especulativo del jesuita anticipó esa forma de intervenir en el agua mediante el tendido de una línea ancha a la que la naturaleza evidencia o disimula en función de sus propias circunstancias atmosféricas y climáticas. Así, bien en el Golfo de León o en la desembocadura del Ródano, entre otros tantos lugares de enfrentamiento de la tierra con el agua, es posible reconocer si se observa con atención, postula Kircher, esa enroscada agitación aéreo-marítima: ese dibujo creciente que el viento austral traza sobre la superficie del agua. Muchos dibujos caligráficos de Robert Smithson, como los grabados de Athanasius Kircher que incluyen letras inscritas que remiten las explicaciones dadas a pie de página, contienen anotaciones manuscritas y, como sucede en algunas cajas de Marcel Duchamp, instrucciones de montaje.

En el primer tomo de *Mundus subterraneus* hay otros dibujos fantásticos que desvelan figuras sifónicas (del Polo Ártico con las corrientes oceánicas girando helicoidales alrededor de su centro hasta derramarse y

perderse por las aberturas de los continentes), sinuosas, serpenteantes, circulares (por ejemplo, cuando compara cartográficamente los «hidragogos» con el sistema circulatorio del cuerpo humano). En *Mundus subterraneus* además de narrar su viaje a Sicilia entre 1636 y 1638 en la comitiva del Landgrave de Hesse-Darmstadt, Athanasius Kircher (quien gustaba de autorretratarse con un compás en la mano) se ocupa “de la gravedad, la Luna, el Sol, los eclipses, las corrientes oceánicas, las aguas subterráneas, el fuego subterráneo, climatología, los ríos y lagos, hidráulica, análisis salinos, sales y minerales, fósiles, tipos de roca, putrefacción, restos gigantes, bestias y demonios subterráneos, venenos, metalurgia, minería, alquimia, la simiente universal, generación de los insectos, las hierbas y sus propiedades, medicina, astrológica, destilación, química, aquilatación del oro y la plata, fuegos artificiales”<sup>1</sup>. En *Mundus subterraneus*, publicado en 1678 en Ámsterdam por Joannem Jassonium à Waesberge & Filios, en dos tomos conteniendo doce libros, también hay arquitectura [1].

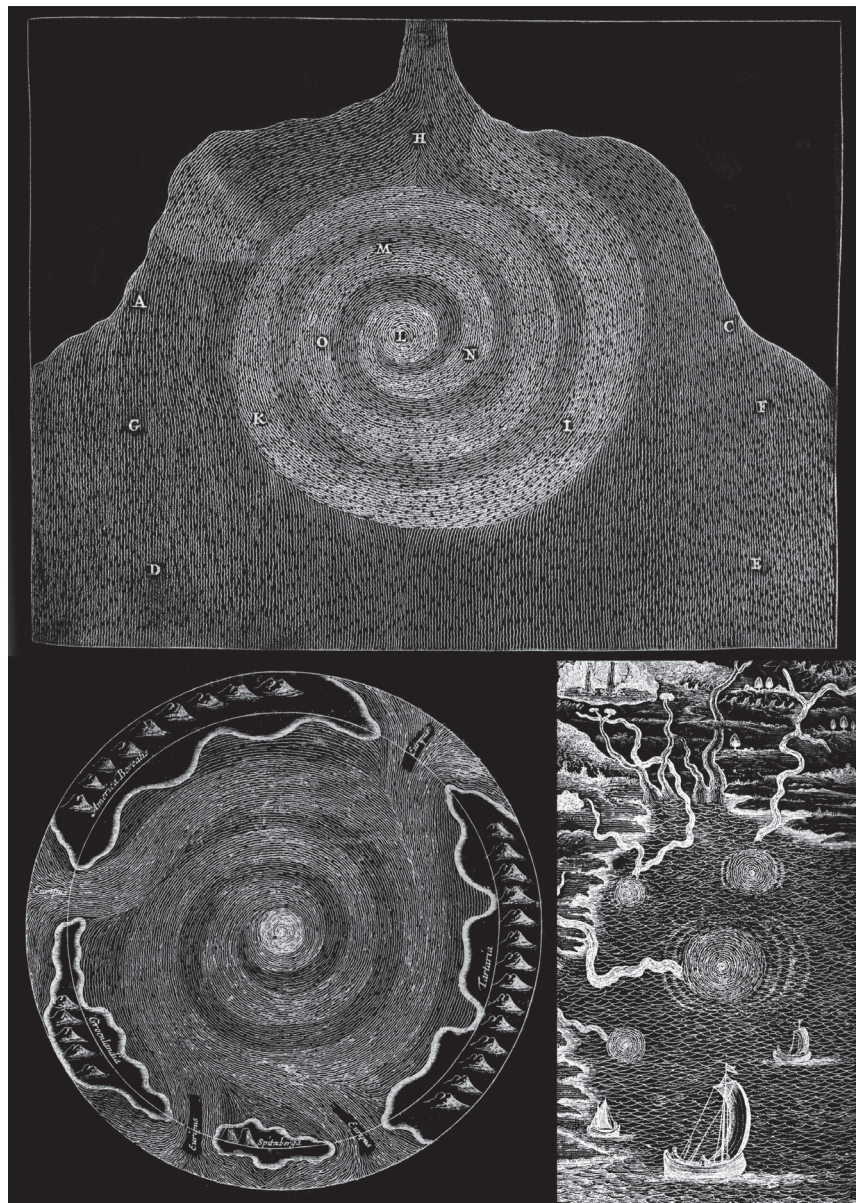
### **“Urbs Turrata”. En *Mundus Subterraneus II***

El reverendo Athanasius Kircher, que también dibujaría en perspectiva las ciudades de Nínive y Babilonia inventándoselas a partir de las fábulas y de las crónicas, así como la Pirámide de Queops y el Mausoleo de Simendino, y varias versiones magníficas de una Torre de Babel inconclusa que hasta él había permanecido oculta para los hombres, dibujó *Urbs Turrata* para ilustrar el segundo volumen de su *Mundus subterraneus* sin prever el éxito desmedido que su propuesta tendría en el repertorio formal de la arquitectura tres siglos y medio después: sin sospechar el número de réplicas que se harían del alzado hierático de su escueta ciudad imaginaria [2]. El arquitecto (aunque su nombre no figura en la nómina de los tratadistas de la antigüedad ni en los listados convencionales de arquitectos barrocos, quizá porque nunca construyó nada en piedra, porque se contentó con la línea y la palabra)<sup>2</sup> se ocupó de proyectar mediante dibujos su arquitectura ingrátida no sólo en *Turris Babel*, también impresa en Ámsterdam por la *Officina Jassonio-Waesbergiana* en 1679: lo hizo, de un modo u otro, en todas y cada una sus extraordinarias obras. Levantó la planimetría del Paraíso con el mismo rigor que describió detalladamente, como si de un conjunto de habitaciones se tratara, la construcción del Arca de Noé, a la que dedicó uno de sus más prolijos estudios; documentó docenas de obeliscos y de ciudades y villas latinas en ruinas (adelantándose a G. B. Piranesi) con el mismo afán con el que se ocupó de la acústica en los edificios mediante el análisis gráfico, por ejemplo, del palacio de Dionisio de Siracusa; imaginó los laberintos circulares con los que pudieron soñar el ingenioso Dédalo y el Minotauro estabulado y definió los laberintos egipcios a partir de las descripciones de Heródoto en sus libros de historia y de sus propias teorías sobre el

1. GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1990, p. 403.

2. Athanasius Kircher pertenece a la estirpe sacerdotal, religiosa y científica, especulativa y transgresora, del cisterciense Juan Caramuel (1606-1682) y de Guarino Guarini (1624-1683), al menos mientras el teatino se ocupaba de la Capilla del Santo Sudario de la Catedral de Turín, y también a la saga inquieta de Francesco Borromini (1599-1667).

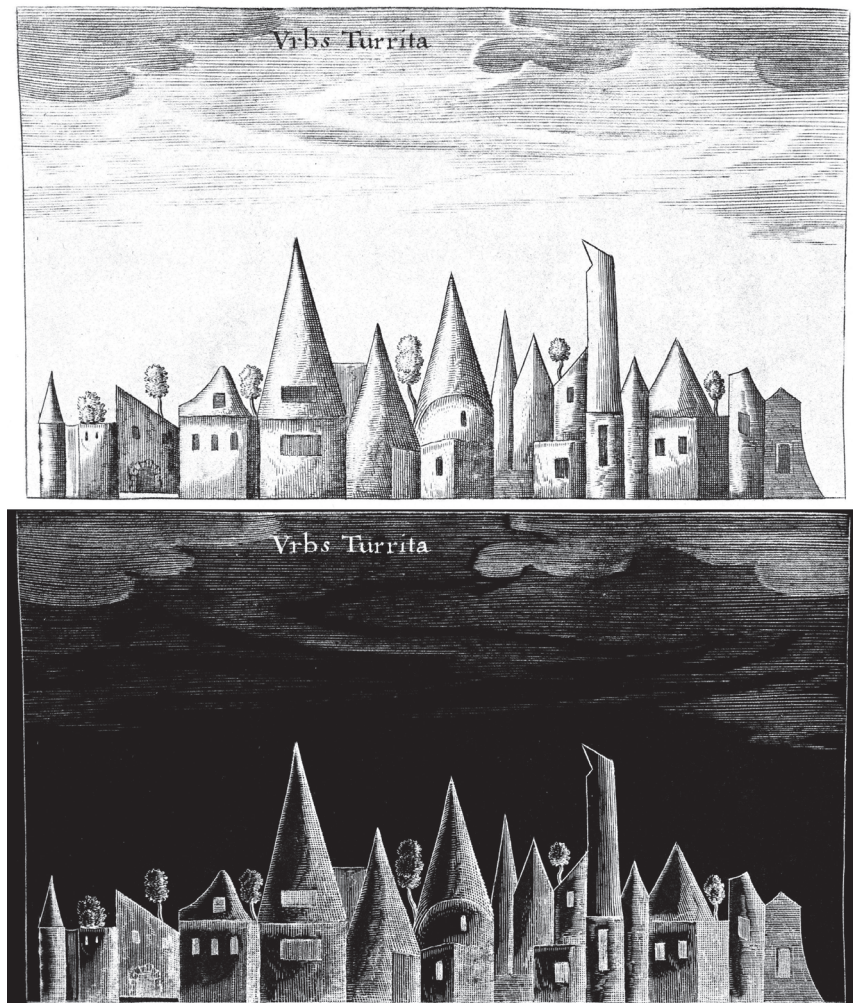
Figura 1. Composición I: inversiones cromográficas de Athanasius Kircher: Figura del Tifón causado por la tierra y el mar. Original 16 x 12 cm. *Mundus subterraneus I*, p.224. En Op. Cit. Athanasius Kircher, p.413; *Poli Artici Constitutio*. Original 19 x 33 cm (página completa). *Mundus subterraneus I*, p.170. En Op. Cit. Athanasius Kircher, p.415; Detalle del ciclo circulatorio del agua. Original 18 x 19,5 cm. *Mundus subterraneus I*, p.254. En Op. Cit. Athanasius Kircher, p.420. J. J. Parra, 2016.



espacio y, para no limitarse a la ideación, o a la arquitectura de la ficción, demostró científica, matemática y gráficamente las razones que impidieron que la Torre de Babel llegara hasta el cielo, región que por entonces comenzaba a partir de la cota de la órbita lunar. Entre sus razones figuraban: que en el planeta no había materiales de construcción suficientes para levantarla hasta esa altura; que, en su caso, la tierra no habría podido sustentar el peso desmedido de la torre ni mantener su equilibrio, pues el edificio desplazaría su centro gravitacional. Aduce, además, motivos climatológicos, y sigue en sus pesquisas una lógica deductiva similar a la que condujo a San Isidoro de Sevilla a plantearse seriamente la veracidad de los centauros y a demostrar en su *Etimologías* (*Originum sive etymologiarum libri viginti*, 627-630) cuál era la procedencia de estas criaturas.

Para atribuirle una forma a su *Urbs Turrata*, a esa ciudad vertical que preconiza lo que luego se denominará «skyline», el jesuita alemán engendró una hilera de prismas, de edificios de mármol de una o dos plantas que tenían una, dos o tres ventanas. Uno de ellos, el de mayor altura,

Figura 2. Composición II: Athanasius Kircher: *Urbs Turrata*. Original 15,5 x 9,5 cm. *Mundus subterraneus II*, p.33. En Athanasius Kircher, p.427; Inversión cromográfica de *Urbs Turrata* de Athanasius Kircher. J. J. Parra, 2016.



está horadado por dos precursoras «fenêtres en longueur» paralelas, una situada en el eje del cuadrado de la fachada y otra trazada en el eje del triángulo de la cubierta. De todos los edificios, ordenados como posa una familia real ante el retratista, o como los hubiera dispuesto Giorgio Morandi sobre una balda para componer uno de sus bodegones, sólo uno de ellos evidencia su puerta. Una puerta con jambas y dovelas de sillería, con arco de medio punto, abierta en el único edificio que, porque levita sobre la línea del suelo, parece estar en perspectiva [3].

Las construcciones que carecen de puerta, como sucede con todas las impermeables e inaccesibles, al ser inhabitables, habría que considerarlas monumentos. Las que propone Kircher, más que monumentos o que esculturas marmóreas, aunque oculten la puerta que las domestica, quizás sean casas en atalaya, viviendas elementales, refugios prehistóricos aptos tanto para los trogloditas como para las vanguardias (cabe pensar que Hugo Ball podría ser uno de los ciudadanos de esta ciudad teórica; otro, en el Brasil antropofágico de mediados del siglo XX, el arquitecto paulista Flávio de Calvalho). Con una sola excepción, unas y otras torres tienen vocación por lo agudo, por el remate afilado y los vértices, por la punta de lanza y el pico de flauta, por el cono o por la pirámide, por la cubierta en pendiente a una o dos aguas. De las probables casas, de sus patios o de sus terrazas más que de las improbables calles que podrían circundarlas, brotan seis árboles: cinco troncos con escoliosis y seis copas



Figura 3. Composición III: Francisco de Goya, *La familia de Carlos IV*, 1800. Óleo sobre lienzo, 280 x 336 cm, Museo del Prado, Madrid; Giorgio Morandi, *Naturaleza muerta*, 1940. Óleo sobre lienzo, 35 x 63 cm. Colección particular. J. J. Parra, 2016.



esquemáticas que se asoman tímidamente entre capirotes penitenciales de nazareno. En la cuarta por la izquierda, en la más corbuseriana de todas, cabe, si en algo menguara su base, la *Escuela Kumon*, levantada en 2011 por Takashi Yonezawa y Naoki Nomura [4].

Es evidente que en el alzado imaginado por Kircher (quizás influenciado por los «trulli» del sur de Italia, por alguna de sus ciudades medievales erizadas de torres o por un calle convencional de Delft) encaja a la perfección el frente en cuña de ese colegio privado, aunque también podrían encastrarse en el dibujo del XVII, transformándolo en un collage, otras muchas obras recientes. Se podría acoplar, integrar o ser comparada con él debido al fervor común que manifiestan por la sucesión de cubiertas quebradas, la *7/2 House* en Hokkaido de Sou Fujimoto, edificada en 2006, cuya correspondencia con el dibujo del visionario se incrementaría si esa casa ciempiés de catorce faldones se comprimiera al empujarla por los laterales y luego, una vez constreñida, se multiplicara especularmente hacia ambos lados [4].

En el siglo XXI la tendencia hacia la yuxtaposición de cubiertas a dos aguas con pendiente hacia las medianeras se ha generalizado, con la consecuente renuncia a la cubierta plana promovida por el antiguo Movimiento Moderno. Así, la nómina de los que han caído en la tentación de la repetición es demasiado extensa, y demasiado variopinto el repertorio de matices *Guardería* y *escuela* en Mouriz del Atelier Nuno Lacerda Lopes, acabado de revestir con listones de madera en 2010, con huecos que parece que danzan sin pauta por la fachada bajo una aleatoria línea del cielo, y el policromo contenedor de Carlos Arroyo para la *Academie MWD*, en Dilbeek, inaugurada en 2012, que también agresivo recorta contra el aire la gráfica quebrada de un cómico balance empresarial cualquiera. Los centros de arte y otros contenedores afines también han apostado por esa silueta, unas veces recortada por aleatorias inclinaciones y otras definida por rígidas simetrías axiales: véanse, como otras espigas de esta improvisada gavilla, las del exitoso David Chipperfield, con su *Gormley Studio* de Londres, inaugurado en 2003, o la cresta de su más reciente *Museo Jumex* en Méjico, abierto en 2013; incluso el oscuro *Archipiélago-Centro de Arte Contemporáneo* en las Azores, de los jóvenes arquitectos portugueses João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes y Francisco Vieira, concluido en 2014, tras su intervención en unas naves industriales preexistentes que, en cierta medida, y por previas, argumentan la solución serrana de la cubierta (Herzog y De Meuron, en el caso del *Caixa Forum* madrileño, transgredieron los frontones patrimoniales que presentaban las antiguas

Figura 4. Composición IV: Sou Fujimoto, *Casa 7/2*, Hokkaido, 2006; Carlos Arroyo, *Academie MWD*, Dilbeek, 2012; Takashi Yonezawa (HAP+) y Naoki Nomura (Takenaka Corporation), *Escuela privada Kumon*, 2010; Atelier Nuno Lacerda Lopes, *Guardería infantil y escuela primaria*, Motriz, 2010; David Chipperfield, *Museo Jumex*, Méjico, 2013; Elemental, *Casas incrementales*, Villa Verde, Constitución, Chile, 2013; David Chipperfield, *Gormley Studio*, Londres, 2003; João Mendes Ribeiro, Cristina Guedes y Francisco Vieira, *Archipiélago-Centro de Arte Contemporáneo*, Azores, 2014. J. J. Parra, 2016.



Figura 5. Composición V: Elemental, *Casa prefabricada de tamaño variable*, 2013; Aires Mateus, *Casa en Leiria*, 2010; John Pawson, *Casa delle Bottere*, Treviso, 2006-11; Louise Bourgeois, *Casa*, 1984; Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994; Louise Bourgeois, *concauidad de la Casa curva en mármol rosa*, 2010; Louise Bourgeois, *Casa curva*, 1990. Louise Bourgeois, *convexidad de la Casa curva en mármol rosa*, 2010. J. J. Parra, 2016.

naves de ladrillo imponiéndoles a las cerchas triangulares otro remate). A esta escueta muestra de arquitecturas que apuestan por la imagen tradicional de la arquitectura en las regiones más lluviosas y que, como signo de modernidad, renuncian a la teja como solución constructiva de la cubierta, habría que añadir las del último Premio Pritker y director de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2016: las de Alejandro Aravena cuando firmaba como Elemental: las medias 484 viviendas chilenas en Villa Verde, Constitución, de 2013, o, como ellos prefieren denominarlas, las *Casas incrementales* que apostaban por la progresividad [4].

Quizás el de la elección de la línea poligonal no sea más que un síntoma del hartazgo de casi la mitad de los productores de la arquitectura por las formas más o menos orgánicas y sinuosas que resultan de enlazar complicadísimas y costosísimas curvas tangentes moldeadas en hormigón, talladas en heterogéneos polímeros o conformadas en titanio flexible. O quizás sólo se trate de una reivindicación ideológica de la casa simbólica, a la que buena parte de la contemporaneidad anecdóticamente ha procurado afiliarse para estar a la moda. O quizás el de la repetición clónica de una línea perimétrica que separa en zigzag la materia arquitectónica del cielo hostil que la amenaza, con aleros, con albardillas y cornisas, o sin ellas, es una manifestación del cansancio o del agotamiento profesional: una señal nefasta de la inmediatez con la que se recurre a la copia y de la facilidad de la reiteración: una prueba más, en definitiva, de la problemática ausencia de pensamiento y de crítica.

Tal vez, más que de un homenaje a la silueta del caserío en medianera de una calle convencional en alguna inconcreta ciudad europea, se trate de una forzada reivindicación de la forma esquemática de la casa infantil, de un deseo de retorno al origen idílico de la arquitectura. Quien más y quien menos incluye en su catálogo una casa prismática elemental rematada con una cubierta a dos aguas: la albina *Casa en Leiria* de los hermanos Aires Mateus en 2010; la prístina *Casa delle Bottere* de John Pawson en Treviso, 2006-11, o la experimental *Casa prefabricada de tamaño variable*, 2013, de Elemental, son tres claros exponentes de esta tendencia: tendencia, por otro lado, muy alejada, a pesar de las inmediatas similitudes morfológicas, de las propuestas críticas de Louise Bourgeois sobre lo femenino-doméstico



Figura 6. Composición VI: Herzog & de Meuron, *VitraHaus*, Weil am Reim, 2009; Sou Fujimoto, *Edificio de apartamentos*, Tabashi-ku, 2010; Cuatro fotografías de Bernard Rudofsky en *Architecture Without Architects*: imagen nº 36 - Anticoli Corrado, Italia; imagen nº 41 - ciudad del pueblo Dogon, Sudán; imagen nº 146 - ciudad en el Egeo; imagen nº 58, Apanomeria. J. J. Parra, 2016.



con sus casas alegóricas talladas, como hiciera Athanasius Kircher con las de su urbe lineal, en mármol. Maquetas pétreas de casas impenetrables y metafóricas que cuestionan la idea de hogar [5].

Si se compararan los dibujos, eludidas las texturas y las sombras, de algunos de los edificios citados y de otros similares que pueblan la web, si se yuxtaponen alzados escuetos en los que sólo figuraran los macizos y los vacíos, el parecido que tendrían con la ciudad kircheriana las hileras disímiles de casas, o las cubiertas en diente de sierra de los edificios públicos referidos, sería incluso más evidente. Más grave la indistinción, mayor la homogeneidad, más inquietante la mimesis. Otros arquitectos prefirieron, también en la última década, además de colocar en formación militar casas alegóricas, ponerlas unas encima de otras, apilándolas como contenedores desorientados, haciéndolas aparearse orgiásticamente (cosa a la que, por limitarse a parejas, no se atrevió Giulio Romano). Superpusieron, aunque sin chimenea, unidades de casas con cubiertas infantiles de dos vertientes, girándolas para un lado y para otro, elongándolas o ensimismándolas, incrustando los suelos de unas en los faldones de las anteriores, restándoles los aleros sobrantes, pintándolas de blanco, como hizo Sou Fujimoto en su *Edificio de apartamentos* en Tabashi-ku de 2010, u obscureciéndolas, que es como los sacerdotales Herzog & de Meuron terminaron en 2009 su *VitraHaus*, en Weil am Reim [6].

La *Urbs Turrata* de Athanasius Kircher es sólo uno de los más antiguos referentes de este ruido de fondo, del aire de familia de la arquitectura mimética y gestual, de los rasgos idénticos que se repiten en las seis

direcciones, de las formas, en definitiva, que conforme van despojándose de ideología son clonadas sistemáticamente. La arquitectura de las protuberancias, unas veces angulosas y otras morbosas, afiladas o romas, como cristales o como burbujas, como zarzas, como rizomas o como holoturias, recurrentes en hoteles y museos y residencias y parasoles para plazas sureñas, es otro de los estridentes sonidos de fondo del panorama de la arquitectura reciente: uno de los últimos acúfenos.

### **Uno y el Universo. Ernesto Sabato**

Antes de que la arquitectura fuera consciente de que se había extraviado en un universo saturado de reproducciones, de que estaba anegada en simulacros, enterrada en sucedáneos, cercada por sustitutos y fantasmas, acosada por réplicas reiterativas, confundida por máscaras y alusiones, y casi al mismo tiempo en el que comenzaba a constatar que en la práctica era incapaz de distinguir entre lo natural y lo artificial, entre el original y su copia, entre el ciborg y el «ecce homo» del que el híbrido provenía, Ernesto Sabato, en *Uno y el Universo*, escribió: “Suponiendo posible la reproducción fiel del mundo externo, no veo para qué esa inútil duplicación”<sup>3</sup>. Lo dijo a propósito de Stendhal en 1945, aunque ya en 1941 Jorge Luis Borges había especulado en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* sobre la similar abominación que provocan, que le suscitaban por su común naturaleza reproductiva, los espejos y la cópula<sup>4</sup>. Borges y Thomas Bernhard, como algunas sectas epicúreas, como los cátaros y ciertas sagas de sacerdotes estériles, rechazan la procreación. Josep Joubert, Felicien Marboeuf y una larga nómina de artistas sin obra que reivindicaban la infamia, rechazan sin piedad la producción<sup>5</sup>. Sabato, como Borges y Marcel Duchamp, como tantos otros creadores, algunos de ellos afanados en el ejercicio de la arquitectura, cual Max Frisch, repudian, por inútil o por banal, la reproducción, la repetición, y la multiplicación en cualquiera de sus posibilidades<sup>6</sup>.

3. SABATO, Ernesto. *Uno y el Universo* (1954). Barcelona: Seix-Barral, 1997; p.61.

4. BORGES, Jorge Luis. *Ficciones* (1941), *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Madrid: Alianza, 1981; p.14. Bioy Casares, escribe Borges, “recordó que uno de lo heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”.

5. JOUANNAIS, Jean-Ives. *Artistas sin obra* (1997). Tr. C. Olló. Barcelona: Acantilado, 2013.

6. FRISCH, Max. *No soy Stiller* (1954). Tr. M. Fontseré. Barcelona: Seix Barral, 2005. Max Frisch fue un arquitecto suizo hijo de arquitecto austriaco emigrado a Suiza, que escribió en 1954 *No soy Stiller*, una reflexión sobre “el problema de la identidad y la impostura” (dice Vila-Matas en *Para acabar con los números redondos* (1997). Barcelona: Random House Mondadori, 2012; p.449. Y añade, refiriéndose a *El hombre aparece en el Holoceno*, publicado por Frisch en 1979, que se trata de una reflexión sobre “la relación entre el individuo y la dura naturaleza de la soledad”); una novela sobre “la tentación en la que constantemente caen los hombres de hacerse imágenes unos de otros, los cuales, de seguro, no responden a la realidad” (I. Hernández y J. A. Abadalejo en “Introducción a Max Frisch” en Frisch, Max. *Don Juan o El amor a la Geometría* (1953). Madrid: Cátedra, 2012. p.49.). Impostura, fingimiento, engaño, falsificación, reflejo de la imagen reflejada. El fracaso inicial como escritor, el convencimiento de Max Frisch de que nunca escribiría nada a la altura de sus expectativas, añadido a sus antecedentes familiares, lo condujeron a la arquitectura, a matricularse en 1936 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Zúrich. Concluyó la carrera en 1940, y aunque mientras se forma como arquitecto no deja de escribir, no es hasta la publicación catorce años después de *No soy Stiller* cuando se emancipa del ejercicio de la arquitectura y se libera de su compromiso matrimonial, retirándose a vivir aislado en una granja para consagrarse sólo a la escritura.

Fue también el físico Ernesto Sabato quien, recurriendo a Sócrates y a Kierkegaard, a Pitágoras y al obispo Berkeley, dentro de otra colección de ensayos sintéticos titulada *El escritor y sus fantasmas*, en el capítulo denominado *El arte como conocimiento*, afirmó: “debemos concluir que el conocimiento de vastos territorios de la realidad está reservado al arte y solamente a él”. Antes de llegar a esta feliz, y difícilmente discutible, conclusión, el escritor argentino postuló: “Es de toda evidencia que la rabia o la mezquindad no agregan nada al teorema de Pitágoras. Pero también es evidente que la razón es ciega para los valores; y no es mediante la razón ni por medio del análisis lógico o matemático que valoramos un paisaje o una estatua o un amor. [...] Ahora sabemos que [...] es tan absurdo querer conocer el hombre y sus valores con ellas como pretender el conocimiento de París leyendo su guía de teléfonos y mirando su cartografía”<sup>7</sup>.

Así la dificultad, o acaso la imposibilidad, de conocer una ciudad o cualquier entidad arquitectónica, así París como el Panteón de Roma, a través de uno o de varios de sus fragmentos es similar, o en todo caso menor, que la de aspirar a conocerla por medio de una de sus representaciones (de sus simulacros, de sus imposturas). Sabato, que, por evitar la exageración, no es partidario del dislate de forzar las conclusiones hasta que se precipiten por sus extremos, reniega de la aplicación generalizada del método analítico a cualquier objeto del conocimiento, en la misma medida a un poliedro que a las *Variaciones Golberg*, y defiende que no es por medio de versiones, de interpretaciones, de representaciones, como se puede llegar a conocer cualquier entidad, por poco compleja que ésta en principio parezca.

### ***I Modi. De Giulio Romano a Siza***

El grabado titulado *Hércules y Deyanira* de Jacques-Joseph Coigny, dice Pascal Quignard en *La noche sexual*, fue “realizado a partir de un grabado de Agostino Carracci según un grabado de Marcantonio Raimondi –que a su vez interpretaba un dibujo de Giulio Romano”<sup>8</sup>. Coigny remite a Carracci, quien se retrotrae a Raimondi, que procede de Romano, quien quizás aprendió a comunicar el erotismo, la lubricidad y la emoción de la arquitectura, de los frescos pompeyanos<sup>9</sup>. Giulio Romano construyó una serie de dieciséis dibujos en los que podían verse a un hombre y a una mujer copulando: en los prolegómenos del ayuntamiento o durante el acto. Dieciséis dibujos en los que una pareja fornicaba cada vez en una postura distinta, en un lugar diferente, sobre un suelo cambiante, a menudo observados por alguien que mira la escena desde fuera del escenario. Al parecer los dibujó en Roma hacia el año 1524, antes de partir hacia Mantua a la corte de los Gonzaga. Aún los historiadores del arte no saben porqué se arriesgó dibujándolos: si lo hizo para demostrar sus conocimientos de anatomía, para ejercitarse con el desnudo, para investigar las leyes de la acrobacia, para experimentar con las posibilidades combinatorias de dos cuerpos enredados y compenetrados,

7. SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas* (1963). Barcelona: Seix-Barral, 1997; pp.22-24.

8. QUIGNARD, Pascal. *La noche sexual* (2009). Tr. P. Gómez. Madrid: Funambulista, 2014. p.22-23.

9. QUIGNARD, Pascal. *El sexo y el espanto* (1994). Tr. A. Becciu. Barcelona: Minúscula, 2015.

para cumplir un encargo del que no quedó constancia contractual, para comerciar como autónomo con su producción, para entretenerse o para satisfacer alguna carencia. Que se sepa, ninguno de ellos se conservó intacto hasta el siglo siguiente. Marcantonio Raimondi los vio antes de que se extraviaran, o los destruyeran, y, prendado de ellos (tal vez excitado), los copió y los grabó al buril y, tomando la iniciativa, se entretuvo en estampar una primera edición (titulada *De omnibus Veneris Schematibus*, aunque más conocida por el sobrenombre de *I Modi*) que soliviantó a la curia romana al completo después de haberle levantado el ánimo al papa. El grabador fue condenado a la cárcel y sus estampas condenadas a la destrucción. Pietro Aretino (lo cuenta Giorgio Vasari al referirse a Raimondi) conoció los grabados, y al contemplarlos su lírica se inflamó con ellos: compuso dieciséis sonetos para acompañar con la letra a cada una de las escenas, para añadirle a la imagen orificios poéticos y lubricantes verbales. Es muy probable que en 1527 se hiciera en Venecia una edición conjunta de los grabados (con copias o versiones realizadas por Agostino Carracci) y de los poemas: un libro en el que la propuesta amorosa de cada estampa venía auxiliada por los diecisiete versos, de cuando en cuando procaces, de aquellos sonetos renacentistas que le ponían música al sexo. Ninguno de estos ejemplares sobrevivió a la aniquilación. Lo que se sabe de *I Modi* del pintor y arquitecto Giulio Romano (1499-1546) y de la interpretación de Marcantonio Raimondi (1475-1534) se debe, además de a la literatura, a una versión posterior, con toda probabilidad clandestina, incompleta y con xilografías mediocres (“hecha en un lugar desconocido y en una fecha incierta” dice la profesora Ana Ávila en su introducción de *Los Modi y los Sonetos lujuriosos*)<sup>10</sup>, que, sin embargo, tiene la capacidad de transmitir algo de lo que tal vez fueron esos dibujos ignotos. De esa versión se conoce el ejemplar conocido como «Toscanini» por ser éste uno de sus propietarios. Estos dibujos de Giulio Romano (alguna vez atribuidos erróneamente a su maestro en pintura, Rafael Sanzio) son otras de las frágiles obras del hombre perdidas para el arte, no por extravío ni a causa de la catástrofe sino por la voluntad censora y esquilmadora de algún gobernante (Gian Matteo Giberti, obispo de la diócesis de Verona, se llamaba uno de ellos). También es uno de los casos de supervivencia de una obra que se resiste a morir, de cómo se puede eludir la extinción de una especie: reproduciendo, copiándose unos a otros, debido a aquellos que aprovecharon las pruebas de impresión de Raimondi, o los pliegos que fueron desechados, o quizá una de las tiradas defectuosas que fueron recogidas de la basura de la imprenta incipiente por alguien que las aprovechó, que las adulteró sin mala intención y las reeditó y así, basándose unos en otros, fueron dándole continuidad a la obra. Añadiendo y quitando, unos por darle más volumen al miembro del macho o por incorporar espectadores al ejercicio docente de la encarnación, otros por rejuvenecer a las amantes y hacerlas ágiles como gacelas, entre todos consiguieron que no se perdiera por completo la memoria, que las posturas pudieran ser imitadas por las generaciones siguientes, repetidos los modos de amarse, clonados los prototipos gimnásticos.

*I Modi* es considerada, por una parte de la ética, como una mancha escandalosa en el expediente de Giulio Romano y, por una parte despreciable de la crítica, como una aberración en su catálogo artístico. Poco del *Palacio*

---

10. ÁVILA, Ana. *Los Modi y los Sonetos lujuriosos*. Madrid: Siruela, 2008.

*del Té* de Mantua, de la arquitectura y la pintura que lo determinan, del programa iconográfico que lo cualifica, hubiera sido igual (acaso viable) sin *I Modi*, sin este ejercicio de la fantasía, sin esta contemplación de los sucesos en primer plano y en riguroso directo (sin ellos no hubiera habido ni frescos en los techos ni caballos apostados sobre los dinteles de algunas de sus puertas palaciegas); sin el precedente de los modos de penetrarse no hubiera sido posible ninguna de las batallas cuerpo a cuerpo. Igual ocurre con la obra de Carlo Mollino respecto a su interés por las curvas femeninas contempladas con arrobo desde la retaguardia: si él no las hubiera fotografiado para sí mismo, el Teatro Regio que proyectó no podría tener la planta propuesta. La arquitectura erótica, bien lo supieron Giulio Romano y Carlo Mollino, no existe más que en el desvarío de los sueños febriles. Lo que proponen Giulio Romano y Carlo Mollino no es la reproducción de la arquitectura sino el gozo del erótico de la arquitectura.

No fueron Jacques-Joseph Coigny, ni Agostino Carracci ni Marcantonio Raimondi los únicos que secundaron a Giulio Romano: a partir de las míticas ensoñaciones del arquitecto italiano otros muchos, también en Francia y en Inglaterra y en la antigua Checoslovaquia (Jean Frédéric Maximilien de Waldeck lo hizo hacia 1850, según consta en el Museo Británico)<sup>11</sup>, redibujaron las escenas originales añadiendo y restando detalles, cambiando los escenarios, alterando los nombres, adaptando los cuerpos de los amantes al gusto de cada lugar y de cada época, hasta llegar, como demuestra el número 856 de la revista *Casabella*, de diciembre de 2015, a Carlo Scarpa y a Álvaro Siza<sup>12</sup> [7]. Esta misma línea de transmisión, en similar secuencia, ha acontecido con algunas arquitecturas trascendentales: una versión invertida del interior de cúpula de la Capilla del Santo Sudario en la Catedral de Turín, de Guarino Guarini, filtrada por el seno rampante del Guggenheim neoyorkino de Frank Lloyd Wright y matizada por el *SESC Pompeia* de Lina Bo Bardi, puede verse en el atrio de acceso del edificio del Museo de la Fundação Iberê Camargo proyectada por el arquitecto portugués para Porto Alegre. En la obra de Siza es posible detectar, además, la constante presencia de Francesco Borromini [8].

### **Maestros Antiguos. Thomas Bernhard**

Thomas Bernhard en *Maestros antiguos*, por medio de Reger, el viudo que afirma que mientras que “siempre he sido mucho más feliz en el arte que en la Naturaleza, la Naturaleza me ha resultado toda mi vida *sinies- tra*, en el arte me he sentido siempre *seguro*”<sup>13</sup>, se ocupa críticamente de Adolf Loos y de Josef Hoffman, de Otto Wagner y de algunos otros arquitectos cuya obra ha experimentado en carne viva, no siempre ni todos ellos vinculados a Viena, arquitectos que, aunque habían colaborado eficazmente con otros de sus congéneres a destruir la naturaleza y a sustituirla por los artificios, no parecían haberse sentido de ningún modo

---

11. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/search.aspx?people=123436&peoA=123436-1-9](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?people=123436&peoA=123436-1-9)

12. Comisariada por Francesco Dal Co, entre el 11 de marzo y el 15 de mayo de 2016 se muestra en Venecia, en la Fondazione Querini-Stampalia la exposición “*I Modi*” di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza.

13. BERNHARD, Thomas. *Maestros antiguos* (1985). Tr. M. Sáenz. Barcelona: Alianza, 1990; p.34.

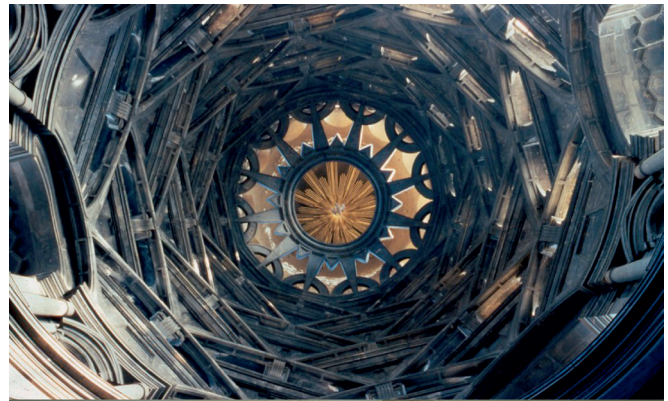
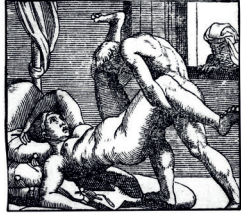
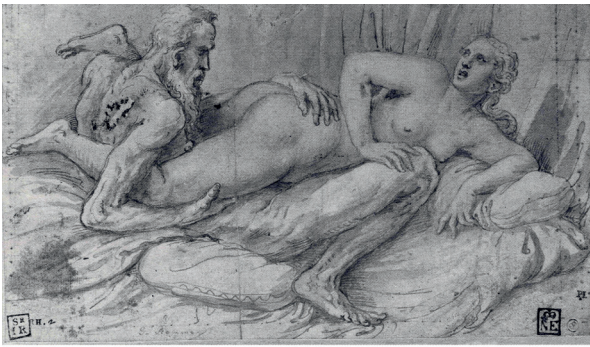


Figura 7. Composición VII: Giulio Romano, *Amantes*; Álvaro Siza, *Dibujos*, 1996-97; Marco Raimondi, *I Modi XI e I Modi XIV*. J. J Parra, 2016

Figura 8. Composición VIII: Guarino Guarini, cúpula de la *Capilla del Santo Sudario*, o de *la Sábana Santa*, en la Catedral de Turín, 1667-1694. Álvaro Siza, *Museo de la Fundação Iberê Camargo*, Porto Alegre, 2001-2008. J. J Parra, 2016

más felices en el arte que en la naturaleza, aunque sí sentirse mucho más seguros en lo artificial que en lo natural. Para Bernhard, ya todo es arquitectura: es decir, sustitución, artificio, falsificación. Dice: “Mire usted bastante tiempo un autorretrato de Rembrandt, cualquiera, y se le convertirá a la larga, con toda seguridad, en caricatura, y se apartará de él. Mire usted bastante tiempo el rostro de su padre, y se le convertirá en caricatura y se apartará de él. Lea a Kant con insistencia y con más insistencia aún y de pronto le dará un ataque de risa, dijo. Al fin y al cabo, todo original es ya en realidad, en sí, una falsificación”<sup>14</sup>.

También para Thomas Bernhard, uno de los escritores contemporáneos que se ocupó del pensamiento arquitectónico con mayor fervor crítico y con más productiva intensidad, la arquitectura es el artificio de los artificios: el artefacto por antonomasia, la causa de la «artificialización» de la naturaleza y el resultado de su domesticación. La ciudad es hoy el medio ambiente de las cosas artificiales; la acumulación, más o menos ordenada, de los objetos y de las cosas ideadas y materializadas por otros, el lugar imaginario que produce y que consume arte, herramientas, palabras, signos, ideas, plagas y un exceso de deshechos. La ciudad, no la naturaleza, es el lugar de la réplica y de la repetición maniática. La naturaleza, no la ciudad, es el lugar de la transformación y de lo irrepetible. La arquitectura, no el arte, es el producto estrella de esta primera época de la era de la reproductibilidad técnica sobre la que teorizara Walter Benjamin al mismo tiempo que hacía apostolado del «hic et nunc», del aquí y ahora.

14. BERNHARD. Op. Cit. p.100.

Todos los violines del violero cremonense Stradivari, y los de su paisano Guarneri, son distintos. Todas las obras de Zaha Hadid, sin embargo, por muy dispar que sea el capricho de la forma, parecen la misma. Hubo un tiempo en el que cada obra de arquitectura contenía y aspiraba a expresar una idea. Hubo épocas en las que toda obra de arquitectura era una obra original, en las que cada obra le incorporaba una variante a aquella de la que humildemente procedía, periodos en los que para producir arquitectura no fue necesario recurrir a intermediarios entre la idea y la materia, entre la voluntad y la ejecución, entre el proyecto y la puesta en obra; épocas que pueden antojársenos remotas en las que cada obra era auténtica y era ajena a la noción de modelo, de tipo, de estilo<sup>15</sup>, de patrón, de fábrica, de repetición (la teoría de los órdenes es sólo una taxonomía académica). En ciclos recientes ha sucedido todo lo contrario: en ellos se ha tenido que hacer un gran esfuerzo para distinguir entre lo natural y lo artificial, entre el original y la copia, entre producción y reproducción, entre presentación y representación; épocas en las que con demasiada indiferencia acontece lo que le ocurría a aquella niña totalmente civilizada que imaginó Peter Handke en su *Carta breve para un largo adiós*, a esa Benedictine que, acostumbrada a vivir exclusivamente en la ciudad y a considerarlo todo exclusivamente como ciudad, creía que las señales de tráfico, las farolas y las casas eran organismos naturales que emergían de la tierra de igual modo que lo hacían los árboles: era extraño, escribe Handke, “ver que Benedictine no se daba ya cuenta casi de la Naturaleza, sino que sentía como naturaleza los signos y objetos artificiales de la civilización [...] Así, le parecían naturales las letras y los números, y los consideraba como cosas evidentes sin tener que descifrarlos previamente como signos”<sup>16</sup>. La arquitectura genética de Athanasius Kircher no es evidente: hay que descifrarla como signo. La arquitectura frankenstein es aquella derivada que evidencia sus costuras: la que está compuesta con desechos, con casquería, hilvanando fragmentos de dudosa procedencia.

---

15. D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco* (1935). Madrid: Tecnos, 2002.

16. HANDKE, Peter; *Carta breve para un largo adiós* (1971). Tr. M. Sáenz. Madrid, Alianza, 1987.

## Referencias bibliográficas

- ÁVILA, Ana. *Los Modí y los Sonetos lujuriosos*. Madrid: Siruela, 2008.
- BERNHARD, Thomas. *Maestros antiguos* (1985). Tr. M. Sáenz. Barcelona: Alianza, 1990; p 34.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones* (1941), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Madrid: Alianza, 1981.
- FRISCH, Max. *No soy Stiller* (1954). Tr. M. Fontseré. Barcelona: Seix-Barral, 2005.
- D’ORS, Eugenio. *Lo Barroco* (1935). Madrid: Tecnos, 2002.
- FRISCH, Max. *Don Juan o El amor a la Geometría* (1953). Madrid: Cátedra, 2012.
- GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio. *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid: Siruela, 1990.
- HANDKE, Peter. *Carta breve para un largo adiós* (1971). Tr. M. Sáenz. Madrid, Alianza, 1987.
- JOUANNAIS, Jean-Ives. *Artistas sin obra* (1997). Tr. C. Ollo. Barcelona: Acantilado, 2013.
- PESSOA, Fernando. *Erostratus* (1925). Tr. R. M. Sánchez. Valencia: Pretextos, 1988.
- QUIGNARD, Pascal. *La noche sexual* (2009). Tr. P. Gómez. Madrid: Funambulista, 2014.
- QUIGNARD, Pascal. *El sexo y el espanto* (1994). Tr. A. Becció. Barcelona: Minúscula, 2015.
- RUDOFISKY, Bernard. *Architecture Without Architects, a short introduction to non-pedigreed architecture* (1964). Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.
- SABATO, Ernesto. *Uno y el Universo* (1954). Barcelona: Seix-Barral, 1997.
- SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas* (1963). Barcelona: Seix-Barral, 1997.