

intuición y deseo
mario algarín comino

Es probable que toda la literatura de la edad moderna comenzara en el instante en que Montaigne inventó el ensayo, en el momento en que afirmó que escribía con la intención de conocerse a sí mismo. Desde que empezamos a “buscarnos a nosotros mismos”, se puso en marcha una lenta pero progresiva desconfianza en las posibilidades del lenguaje y el temor a que éste nos arrastrara a zonas de profunda perplejidad¹.

La arquitectura sustractiva trabaja en esa línea que inició Montaigne en el campo de la literatura, indaga sobre la naturaleza, la misma esencia de la arquitectura, y toda investigación que arranca desde tan abajo lleva aparejada que el que la realiza profundice en el conocimiento de sí mismo.

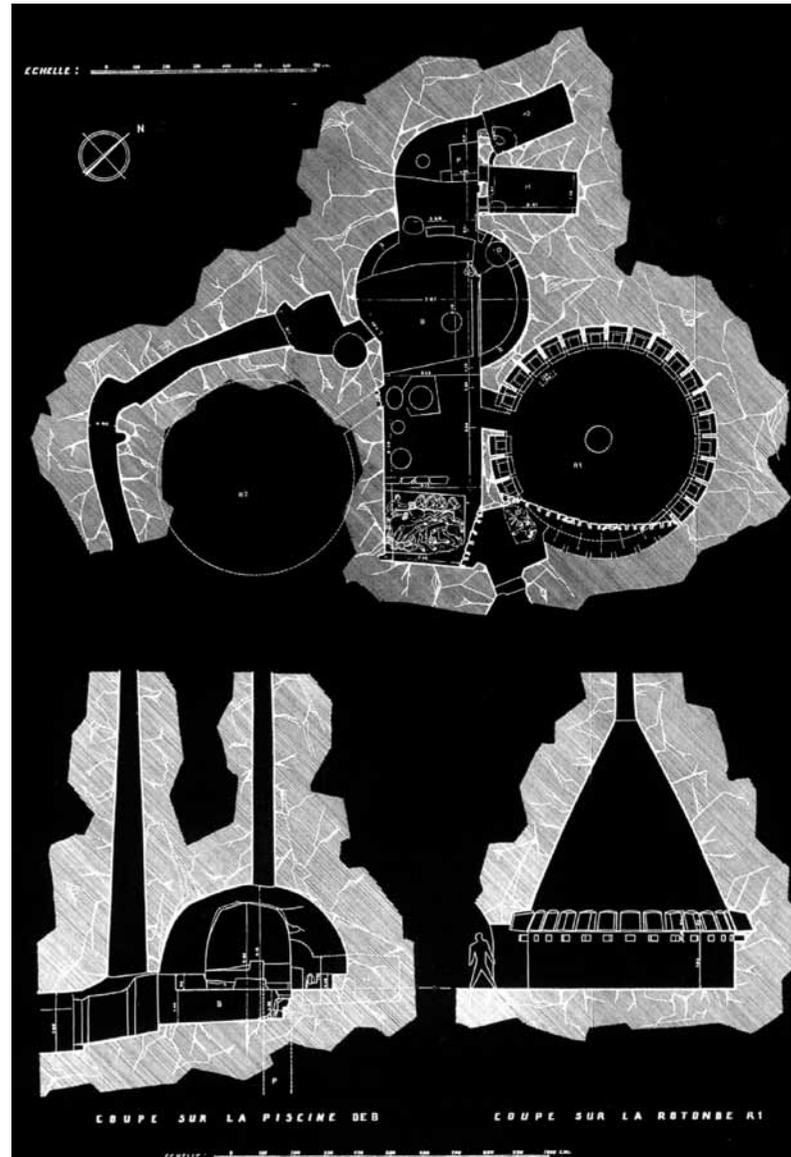
De la misma forma que señala Enrique Vila-Matas es en estos terrenos de la pura especulación que superan el mundo más tangible de la arquitectura construida donde el arquitecto puede llegar a perder pie alejándose de la realidad, desligarse de la finalidad de lo construido y extraviarse en zonas de “profunda perplejidad”, perplejidad que ha acompañado habitualmente a muchos de los edificios que se han asomado a este concepto de la sustracción a lo largo de la historia.

No obstante si la consideramos desde un punto de vista puro la excavación al fin y al cabo no es sino otra forma de construcción, muy distinta a la tectónica, que puede dar lugar a espacios de una libertad total, y a pesar de ese enorme potencial la arquitectura pocas veces se ha aventurado por este territorio aún inexplorado que probablemente guarda el espacio absoluto, el espacio totalmente libre, no condicionado.

Si lo ha hecho ha sido dando tímidos pasos, realizando pequeñas incursiones desde la arquitectura tectónica que detectamos en determinadas obras aparentemente herméticas, obras cuya ideación desde la composición puramente aditiva resulta difícil, contra natura.

¹ Enrique Vila Matas, “En la barbería del Chiado”, *El País*, viernes 13 de Junio de 2008, p. 44.

Planta y secciones de los baños griegos de El Pireo. Levantamientos de Ginouvès.



Aceptemos que sólo puntualmente pueden darse las condiciones para una construcción por excavación y que, por tanto, los ejemplos canónicos que nos han llegado y podemos estudiar del total de sus realizaciones es muy limitado. Más aún aquellos que podamos considerar arquitecturas dirigidas y complejas.

En general éstos están ligados a unas condiciones de particular adaptación del nuevo edificio a la construcción sustractiva: entendemos por ejemplo cómo en los baños de El Pireo el tamaño y el perfil circular de las salas es especialmente apto para disminuir las pérdidas de calor del interior. En la roca de sus paramentos se tallan escaños y estantes o taquillas para la ropa, su altura es la del ocupante, y la bóveda-chimenea se estira hacia arriba para ventilar e iluminar levemente el interior. Esta construcción disfruta de una libertad total en su planteamiento, que permite la aplicación directa de unos principios de racionalidad evidentes, función y construcción se dan la mano en un equilibrio admirable.

Sin embargo cuántas de estas otras incursiones de la arquitectura tectónica que mencionábamos, mucho más abundantes, con sus resultados híbridos no son más ricas si cabe que estos objetos y más útiles a la arquitectura en cuanto que hacen a la construcción tectónica replantearse o reflexionar sobre sus fundamentos a la vez que la enriquecen y con ello la hacen progresar.

Obtienen resultados que no se derivan estrictamente de parámetros económicos, funcionales o constructivos, portan el germen de lo irreal o lo paradójico y por ello se han lanzado a una investigación inédita en la que priman valores intuitivos o sensitivos, produciendo elementos contradictorios pero expresivos, sugerentes, fuertemente evocadores, que se afianzarán y consolidarán más adelante, pues llevan en sí la fuerza de anticipar nuevas posibilidades constructivas.

Veamos un ejemplo, como se habrá comprobado todo el discurso se basará en ellos, ya que mientras que los principios definen el discurso científico, creo que son los ejemplos la clave de la comprensión de la elaboración artística y arquitectónica².

² Ver Carlos Martí Aris, "El arte y la ciencia: dos modos de hablar con el mundo", *La cimbra y el arco*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005, p. 26.

Entendemos que los sillones Huevo n.º 3316 o Cisne que Arne Jacobsen diseña a partir de un modelo de arcilla para el Hotel SAS de Copenhague en 1958 son posibles porque se construyen a partir de la aplicación de la nueva técnica de la espuma sintética, cuya patente era de Fritz Hansen en aquella época, a la construcción de mobiliario.

Pero vemos claramente que su inspiración está en la obra anterior de Finn Juhl, en ejemplos como la silla Pelicano, que produjo Niels Vodder en 1940, o en los elegantes sofás para Baker Furniture de 1951 contruidos con dificultad basándose en armazones de madera acolchados.

Finn Juhl trabaja con la madera como si fuese blanda (silla NV-44, 1944) y con la tela como si se tratase de un elemento rígido, el verdadero avance que vemos en Jacobsen al utilizar este nuevo material lo suficientemente rígido pero también lo suficientemente blando para desempeñar los roles de la tela y la madera entendemos que ya se ha dado antes, se ha intuido la nueva forma de trabajar, se ha anticipado la necesidad del material cuya aplicación quizás se debe precisamente a esta búsqueda previa.

Efectivamente frente a ejemplos de arquitecturas que han sabido aprovechar las características de la arquitectura sustractiva son muchas más las arquitecturas en las que podemos rastrear un “ADN” sustractivo, y éstas apuntan, como el mobiliario de Finn Juhl, por su condición híbrida, nuevas estrategias de proyecto, nuevas arquitecturas.

Algunos de estos edificios contruidos tectónicamente nos hablan de un pasado en el que la arquitectura sustractiva ha desempeñado un importante papel, muchas veces su forma nos acerca al que fue su modelo.

Esto ocurre en los conocidos templos neolíticos de la isla de Gozo en Malta, como Ggantija, o Mnajdra, sus ortostratos configuran la repetición de construcciones excavadas directamente en las dunas solidificadas como arenisca que aparecen en la costa, de las que hoy todavía podemos visitar alguna como la torre Xlendi en Ras il-Bajda.

Así parece indicarlo el perfil curvo de sus salas en el interior y sus paredes cóncavas al exterior; lo que en origen quizás fuesen cuevas limpiamente horadadas en la arena convertida en piedra,

Finn Juhl. Silla Pelicano, 1940. Silla NV-44, 1944.



Templo neolítico de Mnajdra. Cueva en la arenisca de la isla de Gozo (Malta).



con un techo que se iría abovedando naturalmente sin colapsar al realizar la excavación, se convierten por repetición en complejas arquitecturas, realizadas con anchos bloques de piedra que acercan su aspecto continuo al de la roca monolítica, y enormes espacios interiores cuya cubrición se imagina a partir de complejas construcciones de madera y piel realizadas de un modo totalmente intuitivo.

Las iglesias armenas como las de Ayrivank (*ayr* caverna, *vank* convento) o G(h)eghard y Sanahin apuntan a influencias cruzadas entre la arquitectura excavada y la construcción en madera, racionalizadas por el uso y tipificadas en estructuras canónicas.

El conjunto Gavit-Iglesia es una especie de unidad arquitectónica civico-religiosa ideal que alcanza su cenit entre el siglo X y el XIII (decae tras la invasión del pueblo mongol) aunque probablemente se origina mucho antes.

No vamos a extendernos en la organización de los complejos monásticos de Armenia, aunque sí merece la pena que nos detengamos brevemente en el Gavit, que tiene su origen en la casa agrícola armenia, una sala cuadrangular con cuatro pilares en el centro entre los cuales una apertura piramidal deja entrar la luz y salir el humo del fuego, y es la antesala desde donde los neófitos podían asistir a la misa pero también un lugar civil de reunión comunal, legitimado por ser además el lugar de enterramiento de los nobles. En las paredes pétreas de este espacio, totalmente pavimentado por lápidas, se graban las leyes así como determinadas ordenanzas particulares del lugar.

El conjunto Iglesia-Gavit forma un ente indisoluble cuya función y estructura hace que se cierre sobre sí mismo impidiendo una posible ampliación y provoca, por tanto, la necesidad de construir nuevas unidades completas al agotarse las existentes.

El probable origen de estas construcciones en arquitecturas realizadas en madera no evita que el arquetipo de iglesia se haya contaminado de la arquitectura sustractiva. La nave lateral del templo se atrofia hasta convertirse en un muro grueso que así es capaz de albergar las capillas laterales, unos elementos que no se significan en el exterior de la iglesia y cuyo origen vemos tan claro en los pequeños altares de aparecen a los lados de cada uno de los templos trogloditas.

Es llamativo cómo estas arquitecturas acaban materializándose utilizando únicamente piedra, presentándose como moles continuas con mínimas aberturas y, en muchos casos, manteniendo su estructura, tienden al diseño curvo de sus espacios.

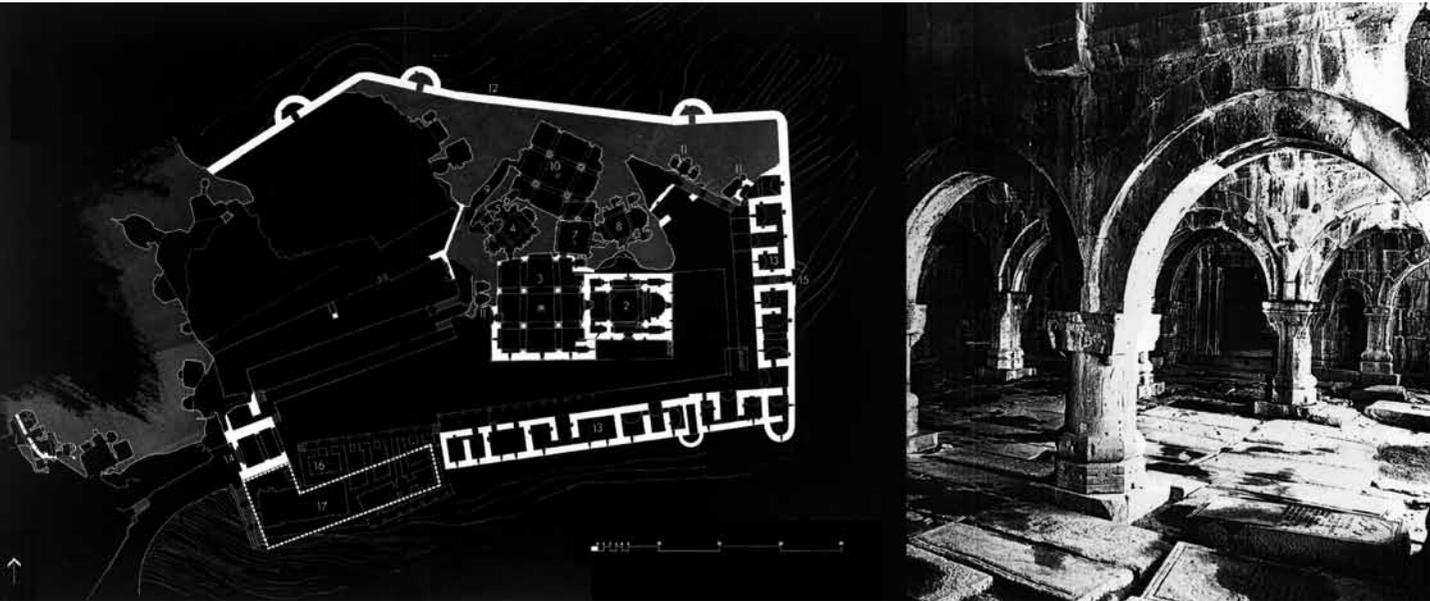
Demos ahora otro salto temporal y acerquémonos a la iglesia de Sant'Ivo (1660) de Francesco Borromini para comparar su planta con la anterior y sorprendernos de su proximidad. Si ambas iglesias son construidas tectónicamente, en ambas reconocemos características de la arquitectura sustractiva: en las dos percibimos una envolvente rígida preexistente y un trabajo complejo de articulación de espacios en el interior de su masa.

Borromini parece haber tomado nota de edificios funerarios romanos como la Conocchia, aunque también entendemos que este resultado es producto del largo desarrollo de su proceso de proyecto, con numerosas etapas sucesivas, en el que interviene de forma decisiva la nueva adopción del lápiz de grafito como herramienta de dibujo.

Cuando en 1948 Edouard Trouin propone a Le Corbusier realizar una basílica tallada en el interior de la extensión montañosa que éste posee cerca de Marsella le presenta un plano que, por falta de oficio, está más cerca de la verdadera construcción por sustracción que la propuesta que finalmente el arquitecto materializa en la capilla de Ronchamp mucho más tarde. Se trata otra vez de un edificio levantado con una forma de construcción tectónica tradicional pero con el que irrumpe una poética personal en su carrera profesional que no abandonará a Le Corbusier en el futuro.

Los referentes principales (simplificando en la enorme riqueza de esta gran arquitectura) sin embargo parecen ser el dolmen, otra construcción que a pesar de su fin tampoco es sustractiva, sino por acumulación, y para el planteamiento de sus torres, los “periscopios de luz”, el arquitecto rescata sus apuntes de viaje a la Villa Adriana. A pesar de que la Villa tiene una extensa red de túneles que servían como nevera o comunicación entre sus distintas dependencias, y de que éstos están comunicados con un conjunto de grutas naturales existentes previamente a su construcción, la inspiración surge de un elemento que se construye a imagen del acceso real a este conjunto subterráneo desarrollándolo y magnificándolo. Un elemento que vuelve a estar construido pero que también interpreta

Planta del complejo monástico de G(h)eghard. Interior del Gavit del monasterio de Sanahin (Armenia).



la arquitectura sustractiva de una forma más extrema y evidente que las galerías auténticas de la representación del Mundo conocido que es la Villa.

Charles-Edouard Jeanneret utilizará en otro proyecto el túnel, la galería excavada. El prototipo de Museo que irá perfeccionando a lo largo de toda su trayectoria profesional surge de una reinterpretación de su propuesta de 1929 para el Mundaneum de Paul Otlet y Henri La Fontaine en Ginebra que incluye una galería subterránea de acceso. Ésta subirá a la superficie y continuará, alargándose, enrollándose sobre sí misma, dando lugar a un recorrido lineal que recoge la génesis funcional de cualquier exposición además de ser consecuente con la necesaria futura ampliación del museo a medida que crecen sus fondos, un crecimiento que en este caso se producirá sin interferir con su acceso situado desde el principio en su centro.

Con toda seguridad Le Corbusier estudiaría la obra de Étienne-Louis Boullée a la hora de realizar su propuesta para el Mundaneum, sin embargo su edificio baja desde la cúspide en espiral y termina chocando directamente contra el suelo, no utiliza como él un elemento transitivo, un fuerte podio, que en definitiva juega dentro del edificio el papel del terreno sobre el que éste se asienta, acogiendo estancias y recorridos que simulan estar excavados en su masa.

No nos sorprende que la mayoría de estos espacios sean túneles o galerías: suele ser en el tránsito entre la cimentación y el edificio construido donde buscan acomodo estos elementos laberínticos de trazado más o menos irregular.

El referente del Proyecto para Cenotafio a Newton de Étienne-Louis Boullée es claramente el Panteón de Agripa, y si nos fijamos, encontramos claros paralelismos entre la sección de éste y las capillas excavadas del complejo de G(h)eghard. Pero mientras uno parece tener una vocación de apertura, de plaza pública como otras de Roma, de espacio abierto tal y como vemos en el óleo de Giovanni Paolo Paninni de 1734, el cenotafio está reservado a la reunión privada, y retrata un enterramiento casi dolménico, con un interior que se alcanza con notable dificultad tras recorrer una interminable galería subterránea.

Observa los edificios de la Roma antigua, pero deteriorados por siglos de abandono y sepultados por montañas de tierra, como vemos en el grabado de Ducros de los restos de la cúpula del complejo

termal de Baiae, la segunda mayor construida por Roma y al parecer un ensayo para la del Panteón. Al interior se accede por un arco de medio punto que se muestra como un arco rebajado debido a la acumulación de tierra; trepando con dificultad se llega al interior, en este caso inundado.

El recorrido por el túnel angosto y oscuro, el difícil acceso que hemos visto retratado en el edificio termal y la ascensión se ven recompensados más arriba y entendemos así que Étienne-Louis Boullée para este cenotafio construye voluntariamente una contraposición en la que el recorrido previo por el túnel ha ido cargando de expectativas la llegada al espacio central que así se ve magnificado, alterando su percepción.

Si observamos el interior, mientras en la versión diurna del Cenotafio entendemos que el interior dibuja claramente un enterramiento, en el edificio de la versión nocturna parece estar desarrollándose una ceremonia, que se ha asociado con el rito masón, y es que la desacralización de la sociedad de la época y la proliferación de la francmasonería influyeron en el conjunto del ideario de Boullée. Así, en 1784, a la vez que se proyecta el Cenotafio, Cagliostro crea el rito egipcio en el Iseum de la Rue de la Sourdière, al que quizá el arquitecto acudiera en alguna ocasión.

El arquitecto está reinterpretando un espacio con una larga tradición, pues acoge un rito que alcanza su cenit en Roma³ pero cuyo origen se pierde antes del comienzo de nuestra era.

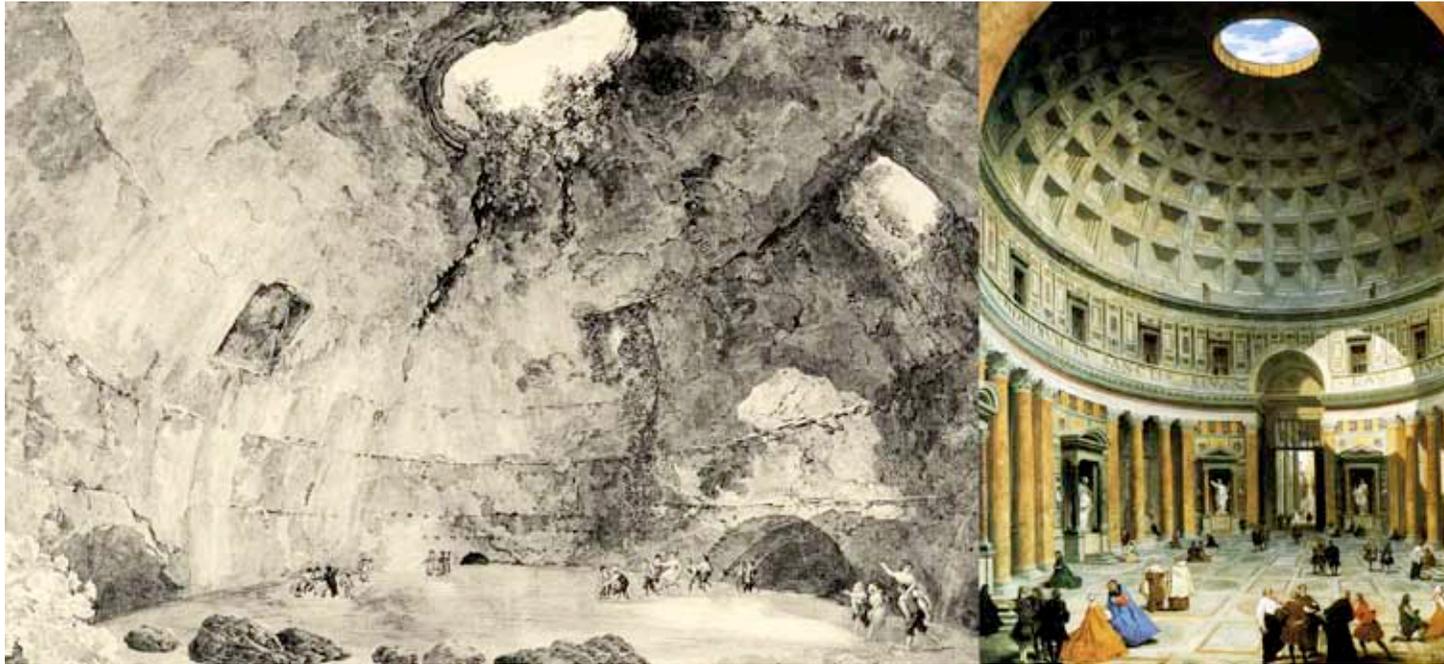
Los templos destinados a albergar estas ceremonias iniciáticas que a veces incluyen sacrificios, se asemejan a la cueva de Zoroastro:

«En grutas inmensas y profundas, los sacerdotes y las sacerdotisas de Isis oficiaban sacrificios nocturnos. [...] Al entrar en el templo de los masones, se ve una bóveda pintada de azul adornada de imágenes del sol, la luna y las estrellas. [...] Veo aparecer una bóveda llamada la bóveda secreta o el subterráneo, después entro en un templo con el nombre templo perfecto. Ya he hablado de la bóveda secreta o misteriosa de Mitra, dentro de la que estaba plasmada la visión del mundo superior o de los cielos⁴».

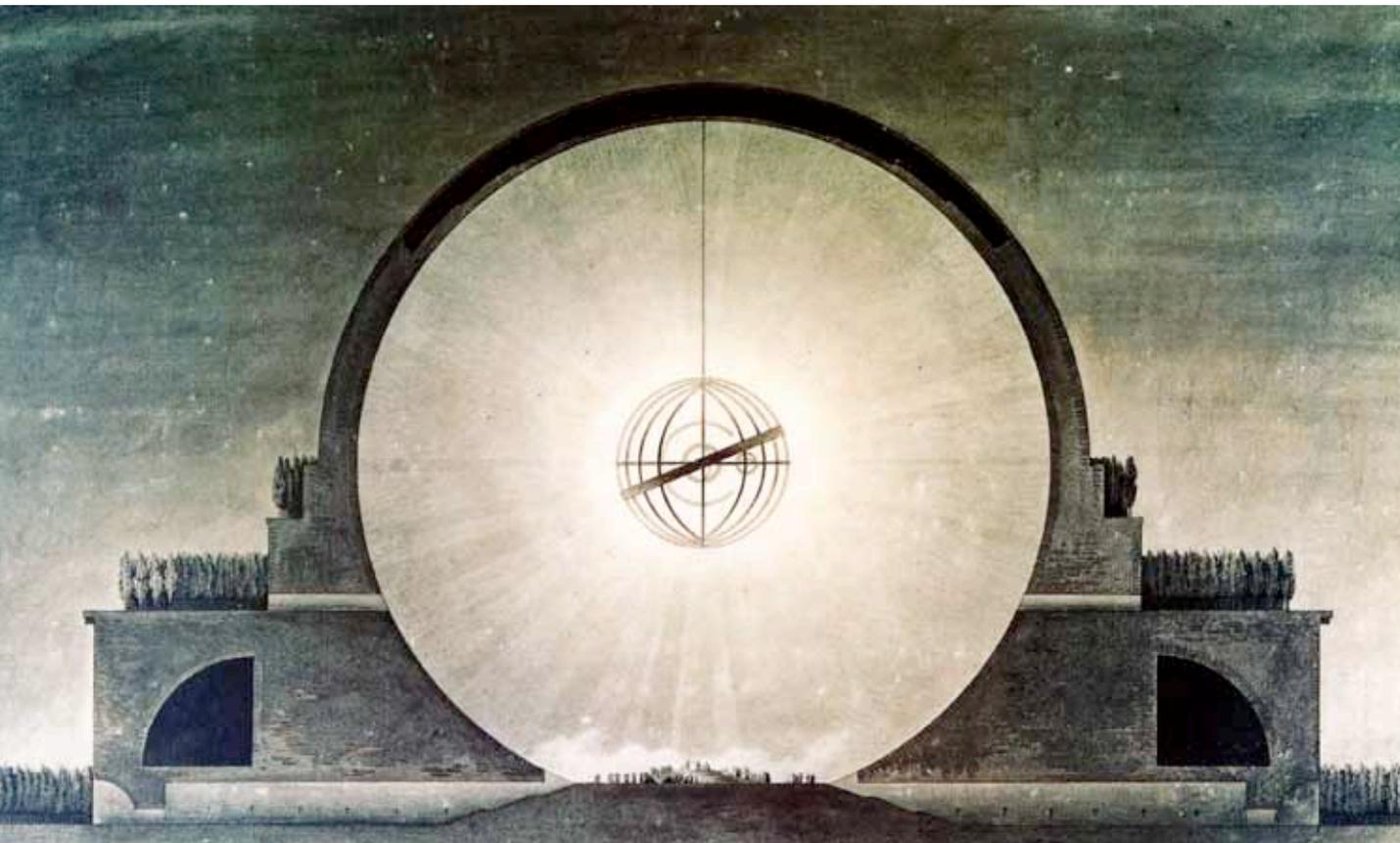
3 Parecen traer y extender el culto las tropas destinadas en Oriente. En 386 d.C. Teodosio publica un edicto contra el mitraísmo.

4 Alexander Lenoir (1814), "La Franche-Maçonnerie rendue à sa vénérable origine ou l'Antiquité de la Franche-Maçonnerie", en Jean-Marie Perouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée 1728-1799*, p. 120.

Abraham Louis Ducros. Templo di Mercurio a Baia. Giovanni Paolo Paninni. Interior del Panteón (1734).



Étienne-Louis Boullée. Proyecto de Cenotafio de Newton, sección nocturna.



«Por esta razón, el cosmos puede describirse con propiedad como una gruta [...] Cuya superficie exterior resulta agradable a la vista, siendo en cambio su interior profundo y oscuro. Así los persas llaman gruta al lugar donde introducen un iniciado en los misterios [...] Zoroastro fue el primero en dedicar una cueva en honor de Mitra [...] Emplazada en los montes cerca de Persia, cubierta de flores y bañada por fuentes. La cueva representaba la imagen del cosmos que Mitra había creado: todo lo que ella encerraba, según una distribución apropiada, llevaba símbolos de elementos y latitudes del cosmos⁵».

Se trata de una gruta que acoge el cosmos, un espacio subterráneo en cuyo techo abovedado se dibujaba el firmamento en el equinoccio. Un edificio contradictorio ya que se sitúa bajo tierra pero simula estar totalmente descubierto.

Esta doble condición y probablemente la dificultad del trazado de las constelaciones hace que pronto el cielo se sustituya por una imagen alegórica que aparece en la mayoría de los mitreos romanos, un grupo pictórico o escultórico más o menos elaborado en el que Mitra, cubierto con su manto que adorna el cielo, mata a un toro en cuyo rabo vemos una espiga mientras un perro y una serpiente acuden a lamer su sangre y un escorpión ataca sus testículos: la espada es la imagen de Aries, el toro de Tauro y el resto de las imágenes corresponderían por orden a Espiga, Can Menor, Hidra y Escorpión. Su posición encaja aproximadamente con la que ocupan en ese momento en el firmamento y a veces también aparecen completando la composición una vasija y un cuervo que corresponderían respectivamente a las constelaciones Cráter y Cuervo.

Merece la pena que nos detengamos en alguno de los mitreos de época romana que aún hoy día se conservan:

El Mitreo di Duino, situado en Trieste, es un buen ejemplo de lo que en origen se ha descrito como la primera gruta de Zoroastro. Una cueva natural se abre a un patio deprimido desde donde es posible contemplar el cielo sobre las cabezas de los asistentes a la ceremonia.

5 Porfirio, "De antro 6", p. 8, en Luisa Musso y Elémire Zolla: "Mitreos de Roma", Milán, *Art FMR*, t. II. 1991.

Sin embargo la ubicación habitual para el templo de Mitra es formando parte de los subterráneos de las grandes villas: el conocido Mitreo romano de San Clemente está excavado bajo el patio de la antigua vivienda que hoy forma parte de la iglesia. En su techo abovedado presenta once aperturas: las siete grandes aluden a los siete planetas conocidos y las cuatro pequeñas a las cuatro estaciones.

Por último y dentro del tema que nos ocupa mencionaremos el Mitreo di Sutri, también situado en Roma. Tiene su fachada a la Via Cassia y resulta de la ocupación de un sepulcro probablemente etrusco totalmente tallado en la roca, estando situado junto a otras tumbas de época romana.

En época paleocristiana fue transformado en iglesia y probablemente tanto el ábside como parte de la nave lateral y la gran ventana fueron fruto de una ampliación realizada entonces. Más tarde, ya en los siglos XIV-XV, sus paredes se cubrieron con frescos. Tras una antesala, el mitreo propiamente dicho es una nave muy profunda, con unas dimensiones de 21 x 5,5 metros y en el suelo puede apreciarse tallada la *fossa sanguinis* para los sacrificios.

Étienne-Louis Boullée piensa en uno de estos espacios cuando plantea el proyecto para el cenotafio y su gran sala esférica central, sin embargo el recorrido subterráneo que le sirve como antesala, la referencia a la arquitectura sepultada que utiliza en la escalera de subida y la gruta han sido profundamente estudiadas para replantearlas desde un punto de vista totalmente racional. Lo que es en origen una sala de forma irregular con la única condición de que soporte el rito, se encaja en un esquema de proporciones colosales cuya intención es aproximarse tanto como sea posible a la condición de modelo universal, alcanzar una sublimación de la arquitectura.

Y para que el visitante sienta el espacio como sublime es imprescindible su preparación previa mediante el recorrido y el acceso a la sala.

En su artículo “El Cielo como una bóveda. Gunnar Asplund y la articulación del espacio”⁶, Elias Cornell describe este mismo mecanismo arquitectónico y lo analiza en algunas de las obras de Erik Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz llamándolo de “expectativa y culminación”.

6 Puede consultarse en: Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund, arquitecto. 1885-1940*. También en VV.AA., *Asplund*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

Mitreo di Sutri. Mitreo en la Basílica de San Clemente de Roma (s. II).



No será un argumento que podamos atribuir en exclusiva a estos arquitectos, se convertirá en una idea de proyecto recurrente, utilizada ampliamente en estos comienzos de siglo e incluso mucho más tarde. Todavía en 1955 la conocida propuesta de concurso de Jørn Utzon para la Ópera de Sydney calca el esquema de Boullée: existe un gran basamento masivo y de él se emerge a través de una escalera en el punto más amplio del interior de un espacio desproporcionadamente grande.

Efectivamente Asplund hará de este planteamiento una constante que aplicará en muchos de sus proyectos y en algunos de ellos su acercamiento a las arquitecturas de Étienne-Louis Boullée va más allá incluso. La biblioteca de Estocolmo parte del esquema, muy admirado por el arquitecto, de la Villa Rotonda de Andrea Palladio, pero a partir de ahí se desarrolla intentando la síntesis de dos de los proyectos de Boullée: la propuesta de ampliación para la Biblioteca Real, de 1784, y el proyecto de Cenotafio a Isaac Newton.

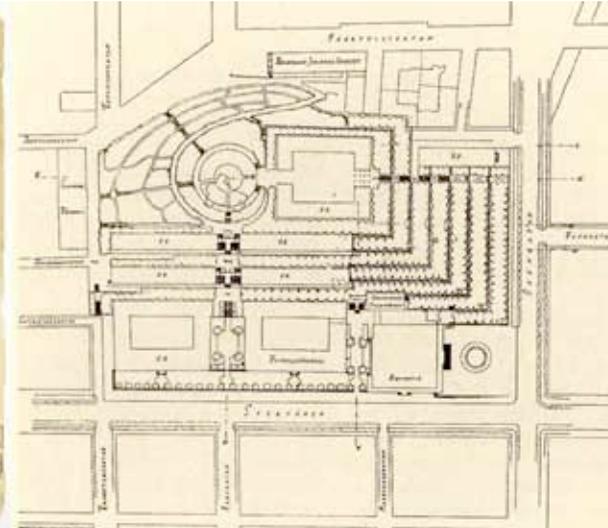
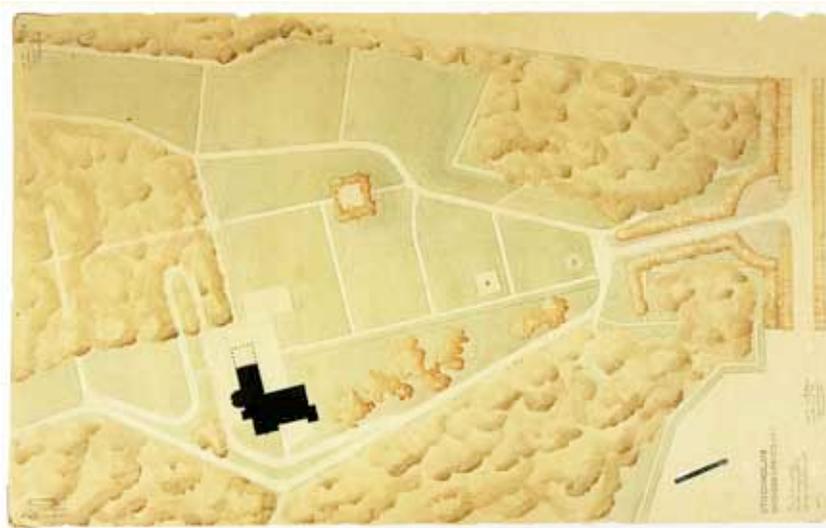
Mientras que de la primera toma la sección del tambor con las estanterías escalonadas, la escalera de acceso al edificio que continúa hasta la sala principal se inspira claramente en la del Cenotafio. Veremos que también en la idea de su cubrición.

En la colina de la meditación del Parque Cementerio de Estocolmo que proyecta con Lewerentz aislarán y desnudarán esta misma idea planteando una escalera de subida exquisitamente medida sobre un monte artificial que terminará en una plataforma rodeada de árboles desde donde se pueden contemplar las vistas del resto del conjunto⁷. Aunque el espacio esférico no está, desde este lugar también se tiene una especial percepción del cielo, que esta vez no es necesario dibujar en las paredes.

Casi sin cambios podemos ver cómo esta idea se repite a una escala mucho mayor en la planta de ordenación de la colina situada tras la Biblioteca. Sobre la explanada que plantea el proyecto para su cima se hace aún más evidente esa relación con el cielo, ya que se mantiene un observatorio astronómico preexistente.

⁷ A pesar de las sucesivas versiones del conjunto, este elemento se mantiene con un diseño similar desde los primeros dibujos hasta la versión definitiva.

Sigurd Lewerentz y Erik Gunnar Asplund. Plano de la primera propuesta para el Parque Cementerio de Estocolmo.
Erik Gunnar Asplund. Primer plano de ordenación de los alrededores de la Biblioteca de Estocolmo.



En el mismo artículo se destaca cómo Asplund insiste en utilizar espacios hemisféricos en sus edificios y como, invariablemente, el resultado ya construido no produce las sensaciones esperadas por el arquitecto. Probablemente las pequeñas decepciones sufridas con las cúpulas de la capilla del Bosque,

«La cúpula debería haberse erguido grácilmente por encima de la reducida altura del pórtico y de la entrada, pero da la sensación de ser más baja y chata de lo que los dibujos permitían suponer, lo cual, por otro lado, no tiene nada de extraño⁸».

y la del tribunal del condado de Lister (que intentará construir en hormigón una vez que ve como resulta, lo que finalmente no se hizo por motivos económicos),

«He podido comprobar aquí los efectos de un espacio circular: da la impresión de ser más alto que en los planos, [...] antes de colocar la cornisa, la sala, en lugar de parecer baja, como se pretendía, tenía un carácter indeterminado, ni alto, ni grácil, ni bajo⁹».

le disuadieran de la propuesta previa con solución abovedada para la sala central de la biblioteca de Estocolmo.

Volvamos de nuevo al artículo y centrémonos esta vez en la destacada pasión que Elias Cornell atribuye al arquitecto nórdico por decorar los techos de sus edificios como si se tratara de un cielo, lo que provoca una sensación ambigua de interior-exterior. Un hecho que podemos comprobar en el proyecto para el teatro Skandia, un paradójico cine de verano en la capital sueca.

«De los puntos de vista señalados sobre el carácter del cinematógrafo y el deseo de lograr mayor calma y tranquilidad en la sala, partió la poco arquitectónica idea de hacer desaparecer el techo en la oscuridad, construyéndolo en forma de ligera bóveda pintada de azul oscuro. De este modo el interior quedaba limitado por los doseles de los palcos y por la decoración alegre de los muros; el efecto era el de un lugar de fiesta bajo un cielo nocturno¹⁰».

8 Elias Cornell, *op. cit.* p. 23.

9 *Ibidem*, p. 24.

10 Elias Cornell relaciona esta sensación de celebración al aire libre con los escritos de Asplund en el diario de viaje por el Mediterráneo en 1914: "Era el último día de carnaval. La noche con sus luces de colores, con sus divertidas y abigarradas gentes, con su gran orquesta bajo el cielo estrellado, estaba arriba, abajo, el profundo rugido del mar". *Ibidem*, p. 26.

Parece que tras la desilusión con los espacios cupulados realizados, Asplund decide hacerlos desaparecer en lo sucesivo. La idea para el edificio no es “poco arquitectónica”, tan sólo muestra que el arquitecto no se deja llevar únicamente por las necesidades funcionales, sino que en su proyecto antepone la inspiración, lo personal, el deseo.

Este planteamiento romántico está ya implícito en la gran obra de uno de los inspiradores de esta generación, el Ayuntamiento de Estocolmo de Ragnar Östberg. El Salón Azul, el lugar donde cada año se celebra la ceremonia de entrega de los premios Nobel, no es sino su segundo patio con un pavimento que quiere ser vegetal, tan sólo cubierto con un dosel que estaba destinado originalmente a ser pintado en color azul, de ahí su nombre.

Y será utilizado por otros arquitectos de la época como Sven Markelius en su propuesta de concurso para el teatro de Helsingborg, donde el techo azul sólo se entrevé al quedar parcialmente cubierto por un toldo.

La idea proviene del hecho de que los techos planos ya son pintados de azul oscuro tanto en la cultura egipcia como en la babilónica y en algunos casos se decoran con estrellas¹¹. Podemos apreciarlo en muchos de los hipogeos egipcios, donde cualquier sala subterránea parece convertirse de esta forma en un espacio abierto. Incluso el interior de la tapa de algunos sarcófagos está decorado del mismo modo.

Según la mitología egipcia, la diosa Nut, la noche, diariamente paría (daba a luz) al Sol que viajando sobre su cuerpo azul adornado con estrellas llegaba hasta su boca en cuyo interior desaparecía, para volver a nacer al día siguiente. Protectora de los muertos que acudían a ella para obtener alimento, daba a los difuntos la facultad de renacer.

¹¹ Schäfer cuenta que las columnas egipcias se presentaron en su día en los templos como plantas que crecían libremente hacia el cielo, sin indicación de que su zona superior en forma de flor de papiro sustentaba carga alguna. En Sigfried Giedion, *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura*, p. 479.

Sven Markelius. Propuesta de concurso para el teatro de Helsingborg (1926).
Ragnar Östberg. Salón Azul en el Ayuntamiento de Estocolmo (1905-23).



No obstante hay que señalar que Asplund es especialmente sensible a esta idea y así nos lo manifiesta en sus dibujos de su viaje de 1914 por el mediterráneo. Su acuarela del templo de Agrigento retrata un recinto de columnas sobre un promontorio abierto a un cielo azul oscuro. Ese año probablemente encontró en Vicenza a Piccuti pintando un cielo en el techo del *Teatro Olimpico* de Andrea Palladio.

El proyecto de la biblioteca de Estocolmo se comienza en 1918 aunque no se terminará hasta diez años más tarde. Entonces, en 1928, para los arquitectos nórdicos las preocupaciones ya son otras, comienzan a plantearse la arquitectura desde un nuevo pragmatismo que “intenta aceptar la realidad tal como es y crear una cultura que sea un instrumento útil para la vida de cada uno”. En 1931 firman y publican el manifiesto *Acceptera* en el que escriben sobre el movimiento moderno y la Bauhaus, sobre construcción y de cómo los condicionantes funcionales deben ser antepuestos a otros más relacionados con el estilo o la composición.

La intención más probable de Asplund es que sobre la sala principal de la biblioteca se extendiera una enorme bóveda ligera y azul oscuro en la que, como en la versión nocturna del Cenotafio a Newton y como en tantos mitreos romanos, se dibujara el cielo sobre la ciudad de Estocolmo colmando las expectativas de los que venían subiendo por la larga escalera desde antes de entrar siquiera al edificio, algo que choca frontalmente con el nuevo funcionalismo que lleva al arquitecto a llenar el basamento de su edificio, aquel bloque masivo que albergó los pasillos y galerías en los edificios de Boullée, de locales comerciales.

Encontramos indicios de esta posibilidad tanto en la sala, cuyas paredes tienen un acabado irregular que parece destinado a quedar oculto, como una planta más abajo: el mismo tono azul oscuro sirve de fondo a las paredes y al techo de la sala de lectura de cuentos y con ello a un fresco de Nils Dardel y en la contigua sala de lectura para niños, de planta rectangular, las estanterías se deforman modelando un espacio curvo al tiempo que en el techo se dibuja un planetario, un cielo estrellado circular donde se nombran constelaciones y planetas. Entendemos que éste es el dibujo que estuvo destinado a cubrir la sala principal de la biblioteca cuando leemos la cartela que lo ilustra y comprobamos que se trata del cielo de Estocolmo el 22 de septiembre de 1920, precisamente la fecha en la que Erik Gunnar Asplund cumplió treinta y cinco años.

La arquitectura se ha despojado del deseo, Markelius construye finalmente el teatro de Helsingborg con una sala pensada únicamente desde la asepsia funcional y en cuya gran pared blanca exterior se realizan proyecciones en un cine de verano, por supuesto real.

No obstante ese cielo azul seguirá apareciendo en las acuarelas de Asplund, aunque sólo sea como fondo del proyecto de la Exposición Internacional de Estocolmo de 1930. Un joven Finn Juhl (entonces tiene dieciocho años) visita la exposición y queda tan impresionado por su nueva arquitectura de acero y vidrio que ingresa ese mismo año en la Academia Danesa de Bellas Artes de Copenhague donde comienza a estudiar arquitectura con Kay Fisker.

Cartela e imagen del techo de la zona infantil de la biblioteca de Estocolmo.

