

TRÁNSITOS:

Reflexiones Sobre Los Recorridos En La Arquitectura

Olga Fajardo González

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

Resumen

*"La circulación es una palabra que he empleado sin cesar en Moscú para explicarme, hasta tal punto que algunos delegados de los Soviets comenzaban a ponerse nerviosos. He mantenido mi punto de vista (...) la arquitectura es circulación"*¹

La arquitectura que podríamos denominar dinámica es aquella en la que sólo tiene sentido la percepción del espacio desde el movimiento, desde el recorrido de la persona que la visita. Desde este punto de vista, podemos entender el espacio fundamentalmente desde el recorrido y así percibir la arquitectura como una manifestación del espacio entrelazado con el tiempo y por ello indagar sobre edificios que dan lugar a espacios "cinemáticos", o dinámicos, que tienen la peculiaridad de que cada persona lo crea, ya que cobran significación cuando los recorremos. En estos espacios se añade la toma de conciencia del tiempo a la del espacio. Espacios para recorrer, donde el único cometido es transitar, hacia delante, ascendiendo, descendiendo..., para llegar, para entrar, para salir...

Palabras clave: laberinto, land art, proporción áurea, espiral, recorrido

Abstract

*"Circulation is a word I have used incessantly in Moscow to explain myself, to such an extent that some Soviet delegates were beginning to get nervous. I have maintained my point of view (...) architecture is circulation"*¹

The architecture that we could call dynamic is one in which only the perception of space from the movement, from the path of the person who visits it, makes sense. From this point of view, we can understand the space fundamentally from the route and thus perceive architecture as a manifestation of space intertwined over time and therefore investigate buildings that give rise to "cinematic" spaces, or dynamics, they have the peculiarity of each person creating it, as they take on significance when we walk through them. In these spaces, the awareness of time is added to that of space. Spaces to travel, where the only task is to transit, forward, ascending, descending..., to arrive ...

Key words: labyrinth, land art, air ratio, spiral, travel

[1] LE CORBUSIER. Précisions Sur Un État Présent De l'Architecture Et De l'Urbanisme. L'Esprit Nouveau.reimp ed. Paris: Vincent Fréal & Cie, 1960. p. 48.

La teoría clásica de la arquitectura se basa en una concepción extensiva, intemporal y corpórea de la naturaleza y las artes. La obra arquitectónica se entiende como el resultado de la aplicación sobre el objeto construido de unas leyes universales de composición, proporción y orden de las partes supeditada a una concepción unitaria y abstracta del conjunto, del todo. En las últimas décadas del siglo XVIII comienza a delinearse una teoría diferente, conocida más tarde como “funcionalismo”. Según los funcionalistas, la obra arquitectónica se configura a partir de la organización de las funciones para la que están destinadas; toda edificación es consecuencia de una “función”, de una estructura temporal, dinámica, que en principio y fin y requiere de cierta organización para su cumplimiento.

La aparición de la teoría funcionalista supuso un cambio radical respecto a la concepción clásica de la arquitectura. Frente al valor de lo bello —o sea frente al valor de una estética única e intemporal— se opuso el valor de la función.

En clara oposición con la teoría clásica, para los funcionalistas las partes y el todo de una obra no se organizan de manera abstracta, a priori, sino en base a una finalidad, de la utilidad del espacio que se diseña. La forma arquitectónica no existe con independencia de funcionamiento y fin social.

Ante la inadecuación referencial de los órdenes arquitectónicos, las formas de la naturaleza animada se vieron como la expresión más clara de funcionalismo. Como lo demostraba la biología, la forma y relaciones entre las partes de los organismos vivos responden a fines específicos. En ellas nada es arbitrario, nada sobra, todo tiene una función; nada hay en un caracol o una gacela de ornamento, de búsqueda de un ideal estético universal. Al igual que en el mundo de lo orgánico, lo útil se considera como el valor ineludible por el cual las distintas partes de un edificio están localizadas y cumplen una función determinada dentro del conjunto.

También las teorías de Darwin han tenido desde finales del siglo XIX una notable influencia entre los arquitectos. En la medida en que el modelo de la Naturaleza venía a confirmar la correlación entre la forma y la función se adoptó como modelo teórico —e incluso formal— de toda una línea arquitectónica que, con diferentes matices, tendría gran relevancia durante todo el siglo XX. Esta línea (Sullivan, Wright;...) considera a la naturaleza, y a los organismos que la integran, no solo ejemplos teóricos de la relación armónica entre la forma y la función, sino que, al mismo tiempo, considera a la naturaleza como modelo metodológico: proyectar como lo hace la naturaleza.

La influencia y permanencia de estas teorías dentro de la arquitectura moderna ha sido significativa.

Por tanto la comparación de la obra arquitectónica con un organismo constituye una de las ideas que se repite con más insistencia a lo largo de la historia. Ya en Alberti aparece la noción de la arquitectura y del arte como imitación de la naturaleza. La naturaleza, pese a su enorme complejidad y variedad, ofrece una configuración equilibrada y armónica que hace que se constituya en modelo a imitar. La naturaleza, y en concreto los seres vivos, ofrecen un ideal de unidad, de armonía y de orden.

“Desde un cierto punto de vista, la arquitectura y sus detalles son biología”²

La asimilación a la naturaleza ha constituido en muchas ocasiones una línea de actuación de la arquitectura, son numerosos los autores que se refieren, por tanto, a la obra en términos casi biológicos. Tal es el caso de las obras que en los años cincuenta se encuadraron bajo el lema “Arquitectura Orgánica” (de Wright a Aalto). La naturaleza ofrece el ejemplo de intensidad de relación interna más consistente, dado que la relación biológica se sitúa por encima de lo formal y afecta a la estructura profunda del organismo, a sus relaciones funcionales, mecánicas, constructivas....

“Si un edificio es orgánico, ha de ser armonioso en todas sus partes, de expresión coherente y en unidad con su entorno, con sus habitantes, materiales, métodos de construcción, emplazamiento, finalidad, entorno cultural y con las ideas que lo han creado, siendo cada aspecto una consecuencia de los demás. Una estructura orgánica define y promete vida, crece con los que la usan, adquiere su propia “realidad esencial” o “naturaleza interna” y, en tanto incluye todo lo necesario y nada innecesario para resolver los problemas arquitectónicos inmediatos, es tan coherente y económica como la propia naturaleza”³

Realmente esta actitud de imitación de la naturaleza, proviene de una realidad adaptativa y empírica basada en recoger las experiencias que lo natural brinda para probarlas de manera práctica (biónica). La concepción orgánica de la arquitectura introduce además la idea de crecimiento. La obra se comporta como un organismo vivo y como tal es adaptativa y susceptible de cambiar, evolucionar y crecer.

“Para Wright la arquitectura orgánica está constituida por la unidad de forma y de función; de ahí que él asuma la fórmula de Sullivan “form follows function” y la transforme en “form and function are one”. En Wright el concepto de la forma se encuentra en una curiosa relación entre las ideas platónicas, según las cuales la forma es preexistente, y el concepto espacial de Lao Tse, al que cita constantemente. De ahí que Wright formule afirmaciones como que un edificio orgánico jamás podrá darse por terminado o que nunca se alcanza la meta en su totalidad”⁴

La naturaleza no ofrece sólo un comportamiento eficaz, lo natural se convierte en un ideal en cuanto ejemplo de unidad y orden. La idea de organismo distancia a la arquitectura de su condición de abstracta y la liga a las contingencias del lugar y del programa. La forma orgánica es vista como símbolo unitario e integrador de sistemas, no sujeto a formalizaciones estrictas. La inspiración en la naturaleza permite al arquitecto que forma y estructura tengan una relación lógica, una

[2] AALTO, Alvar. La Humanización de la Arquitectura. Tusquets Editor. Serie de Arquitectura y Diseño dirigida por Xavier Sust, volumen 9. Barcelona, 1977.

[3] KRUFFT Twombly, Hanno-Walter Geschichte der Architekturtheorie. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) München, 1985. Versión castellana: Historia de la Teoría de la Arquitectura 2, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1990.

[4] KRUFFT Twombly, Hanno-Walter Geschichte der Architekturtheorie. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) München, 1985. Versión castellana: Historia de la Teoría de la Arquitectura 2, desde el siglo XIX hasta nuestros días. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1990.

armonía, similar a la que se manifiesta en los seres vivos. Decía Wright que ambas, se fundan o no, al menos han de pertenecer a la misma escala, como ocurre en los esqueletos de los animales; un animal grande tiene un esqueleto formado por piezas grandes y no muchas piezas pequeñas. Esta condición constituye, posiblemente, su mayor atractivo.⁵

Las condiciones de lo natural y lo biológico, es decir, la complejidad, la adaptabilidad y cierta economía o adecuación entre medios y fines, manteniendo la unidad integral del organismo, han ejercido desde antiguo una gran influencia, más o menos explícita, sobre la arquitectura: favoreciendo, por un lado, el desarrollo de una manera empirista de abordar el hecho arquitectónico, y por otro, aportando un catálogo formal de enorme atractivo que ha sido, y es, utilizado con diferente fortuna por muchos arquitectos.

En esta forma de entender la relación entre arquitectura y naturaleza se encuadran algunas de las mejores obras de la modernidad: Wright, Aalto, Le Corbusier... Todos estos arquitectos, presentan un conjunto de obras en general poco ortodoxas, siendo difícil clasificarlos dentro de una corriente de arquitectura determinada. Sus obras tienen muchos matices y una gran diversidad, desarrollándose a partir de circunstancias que dejan ver una gran intuición. Todos ellos aman la naturaleza y su método proyectual extrae referentes de la misma. La luz, las formas libres, los recorridos.

Dentro de este discurso, interesa destacar algunas obras de arquitectos antes citados, fundamentalmente de Wright y Le Corbusier, los cuales, en la etapa final de su desarrollo profesional, plantean el recorrido como el aspecto fundamental de experimentación del proyecto y en concreto la rampa helicoidal desarrollará función y forma en el edificio. Son propuestas que plantean recorridos en rampa alrededor de un espacio central vacío y que generalmente se ilumina cenitalmente, dejando la fachada prácticamente ciega.

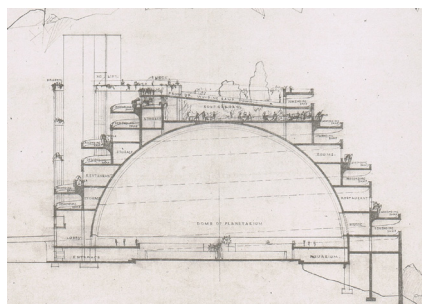
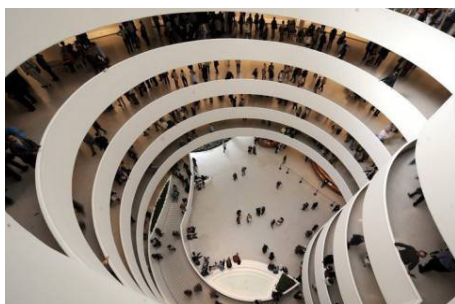
El museo Guggenheim en New York de Frank Lloyd Wright (1943-1959) sintetiza en un edificio este modelo de percepción del espacio. En esta obra de arquitectura, el recorrido describiendo una helicoide descendente no se limita a los espacios de circulación, sino que las propias salas expositivas del museo son las que conforman la rampa, constituyendo lo que Montaner denomina espacio “cinemático”:

“Síntesis de modernidad y permanencia por su definición de un espacio cinemático y por su recreación del espacio ritual del Panteón romano. Síntesis de máquina y naturaleza, por la importancia del ascensor y la estética de submarino y a la vez por las formas orgánicas, tectónicas y telúricas.”⁶

El museo Guggenheim de Wright no será el primer edificio en el que este arquitecto utiliza la rampa helicoidal como eje vertebrador del proyecto. En 1924, proyectará el Automobile Objective and Planetarium para Gordon Strong, en Sugarloaf

[5] FOSTER, Norman. Norman Foster. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes, 1990

[6] MONTANER, Joseph Maria, Museos para el nuevo siglo, (1994). España: G. Gilli. pp. 10-14.

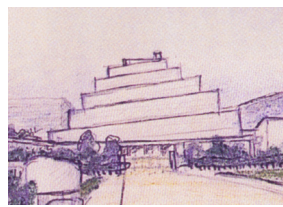
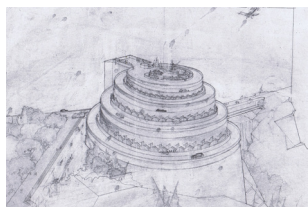


1 Museo Guggenheim, F. LL. Wright. New York. 1943-59.
2 Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium, F. LL. Wright. 1924. Baltimore. Sección.

Mountain, Maryland. Será la primera vez en la historia de la arquitectura, en la que se utiliza una larga rampa continua como estructura principal del edificio. El edificio, no construido, plantea una doble rampa helicoidal que deja vacío un espacio interior, en el que se ubica el Planetario. Los vehículos están obligados a subir por una rampa desde la que divisan unas espectaculares vistas de los alrededores, para después bajar por otra rampa paralela que va accediendo a los aparcamientos. En el exterior los visitantes, desde el automóvil, pueden disfrutar de la naturaleza, mientras que en el interior contemplan los misterios del cosmos. Este proyecto será el que inspire al museo proyectado casi veinte años después. En el museo, repite esta idea de primero subir hasta la cima y después bajar por un recorrido en rampa que culmina de nuevo en el punto de partida, la calle. El visitante sube hasta el séptimo nivel, esta vez en ascensor, para después bajar por la rampa, esta vez para visitar las exposiciones existentes en las salas, que son la propia rampa. Wright pensaba que en la mayoría de los museos existentes, el público debe recorrer las diferentes salas para visitarlas, y para salir, de nuevo desandar el recorrido hasta alcanzar la salida. Las exposiciones temporales del museo se exhiben en la rampa. El vacío central, rodeado de la rampa helicoidal, se va abriendo a medida que desciende y se ilumina cenitalmente por un gran lucernario. Los que acceden a este espacio tienen siempre múltiples percepciones del mismo: primero, desde abajo al entrar en el edificio, desde arriba después, al subir en el ascensor, y por último, las múltiples visiones intermedias durante el recorrido de bajada, recreándose de esta forma cambios de perspectiva envolvente. A partir de este momento y hasta su muerte en abril de 1959, Wright seguirá experimentando sobre esta idea espacial en diferentes proyectos como el Proyecto Self-Service Garage para Edgar J. Kaufmann en Pittsburgh, Pennsylvania, de 1949, o en la Tienda Morris en Maiden Lane, San Francisco, de 1949, o en la Casa para David Wright en Phoenix, Arizona, de 1950.

Adelantándose al museo Guggenheim, pero posterior al Planetarium de 1924 de Wright, entre 1928 y 1939 Le Corbusier realiza una serie de proyectos basados en la figura espiral, estudiados por Cecilia O'Byrne⁷, que le permiten investigar sobre estos espacios de los que hablamos y que podríamos llamar dinámicos. En ellos, el recorrido es la característica central del proyecto. En todos estos proyectos

[7] Maria Cecilia O'Byrne Orozco, El Proyecto Para El Hospital De Venecia De Le Corbusier, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Projectes Arquitectònics).



3 Gordon Strong Automobile Objective and Planetarium, F.L.L. Wright. 1924. Baltimore. Perspectiva.

4 Museo Guggenheim, F.L.L. Wright. New York. 1943-59.

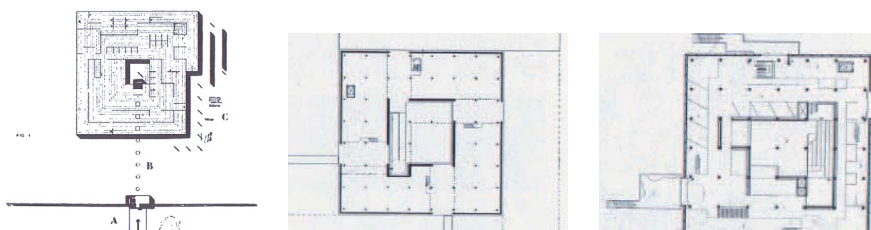
5 Museo Mundaneum. Le Corbusier. 1928. Suiza. Perspectiva.

Le Corbusier investiga sobre las cualidades asimétricas de rotación y sobre la dispersión periférica. Muchos autores han relacionado estos proyectos con otros creados en los años sesenta basados en un cuadrado alrededor del cual giran en esvástica cuatro rectángulos áureos. Si bien Wright era más fiel a la figura de la espiral al asociar los recorridos helicoidales a una curva, Le Corbusier, sin embargo, siempre los plantea, en estos proyectos, mediante trazados ortogonales, lo cual le permite trabajar con el rectángulo áureo.

Lo que trasciende a todos estos proyectos son tres características. En primer lugar la relación que mantienen todos ellos con la proporción áurea; unas veces será la planta o partes de la planta del edificio las que establezcan esta relación y otras será la ordenación de la parcela en la que se inserta el edificio. Por otra parte su capacidad de ser ilimitados, de crecer sin fin, y por último la cualidad de los recorridos, continuos, en espiral, concibiéndose el espacio desde una nueva perspectiva, la investigación sobre el espacio dinámico. Desde la aparente ingenuidad e idealización del proyecto del Mundaneum, hasta la complejidad del espacio inefable construido en el Pabellón Philips, Le Corbusier, de una forma casi obstinada, no dejará de insistir en esta nueva forma de percepción del espacio.

En el Mundaneum, proyecto no construido del año 1928, Le Corbusier diseña un edificio de alto contenido simbólico y monumental, basado en los recorridos en espiral. El acceso desde arriba, proporciona al visitante una visualización global e instantánea del interior. La organización en espiral de arriba hacia abajo construye un enorme vacío en el centro, donde se situará el Sagrarium. Su composición consta de un rectángulo áureo sobre una topografía plana y rodeado de montañas. En el esquema que realiza Le Corbusier sobre la explicación del trazado regulador vemos que el rectángulo áureo inicial se divide en cinco partes iguales en las dos direcciones, localizándose el centro de la pirámide justo en el cruce entre dos de estas particiones. El marcado carácter simbólico del edificio destinado a museo, construido en forma de pirámide, dará lugar a unas duras críticas por parte de Karel Teige⁸ en base a su estilo trasnochado y grandilocuente. A este ataque responderá Le Corbusier en un largo artículo titulado "*En defensa de la Arquitectura*". Su defensa se basa en concebir al visitante como un espectador-observador que deberá subir hasta la cúspide de la pirámide desde donde observará el espectacular paisaje natural, la naturaleza, los orígenes, lo primigenio, antes de adentrarse en la montaña sagrada

[8] TEIGE, Karel, Mundaneum, en Stavda, vol. 7, Praha 1929. Pg 145. Versión consultada, *Oppositions Reader*, ed. Karl M. Hays, MIT Press 1998. p. 592.



6 Museo de Arte contemporáneo, L. C. Paris. 1931. Planta de cubiertas. El acceso al museo se realiza sub-terráneo, con iluminación cenital, entrando directamente al corazón del museo, la sala central de 14 x 14 m, de doble altura, desde la cual, a través de una escalera se sube al resto del museo. Alrededor de este núcleo central se despliega la espiral cuadrada conformando las salas del museo, de una sola altura, que ira creciendo a medida que las necesidades lo requieran.

7 Museo de Ahmedabad, L. C. 1954. Planta primera. En este edificio, la sala de 14x 14 m -la distancia entre pilares es 7 m- se convierte en un patio, a cielo abierto, desde el que parte la rampa que sube al museo. En este caso el Museo no es de crecimiento ilimitado, pero podrá pasar de los 50 x 50 m de lado a 84 x 84 m, mediante una construcción estandar modulada.

8 Museo de Tokio, L. C. 1957-59. Planta primera. El patio del museo de 1954 se convierte en este caso en el hall del museo, cubierto a doble altura por un lucernario, desde el que se sube en rampa al primer piso.

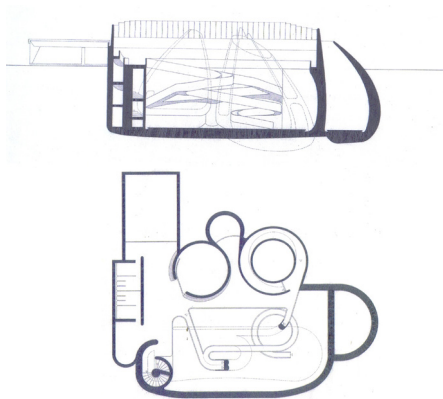
que a través de un zigzagueante recorrido descendente lo irá introduciendo en el mundo de la cultura creado por el hombre. De lo terrenal, a los cielos, volviendo de nuevo a lo terrenal. Es el mismo diseño que el empleado por Wright en New York, subida peatonal por el exterior o en ascensor desde el interior, para bajar después por otra rampa interior que, a su vez, constituye las salas del museo.

A medida que Le Corbusier sigue estudiando sobre su nueva propuesta de espacio dinámico y de crecimiento, se va alejando de la figuración de la espiral y acercándose al concepto de la misma, manteniéndose la idea de crecimiento infinito del museo. En el Museo de Paris y el museo de crecimiento ilimitado, la espiral, que antes – en el Mundaneum- se desarrollaba en altura, se convierte en una espiral cuadrada y plana desarrollada en planta. Esto le permite a Le Corbusier dar un paso más en su investigación al plantear una espiral que puede crecer hasta el infinito, lo cual facilitará el inevitable aumento de los fondos museísticos a medida que las necesidades así lo vayan requiriendo.

En museo de Ahmedabad plantea la espiral en forma de esvástica a partir de cuatro rectángulos áureos que van girando alrededor de un patio que contiene la rampa de acceso.

Estos proyectos, de Wright, Le Corbusier, y otros de Foster, Campo Baeza, Utzon, con sus diferencias, repiten varias características:

1. El recorrido helicoidal acoge las funciones principales del edificio, esto es, no suponen simplemente un elemento de circulación del mismo.
2. La principal fuente de luz de todos ellos se resuelve cenitalmente.
3. Son edificios con fachadas ciegas, lo cual permite por adición o acumulación, como la concha del Nautilus, establecer la hipótesis de que pueden crecer hasta el infinito. En el caso del Mundaneum el crecimiento tendría que hacerse en un primer paso ocupando la parte de la planta baja que queda libre sobre pilotis y en un segundo, excavando hacia abajo, como hace Utzon en su museo.
4. Estos edificios, que dan lugar a espacios “cinemáticos”, o dinámicos, “ tienen



9 Silkeborg Art Museum, Jørn Utzon. 1963. Planta y Sección. El museo, está enterrado e iluminado cenitalmente a través de un vacío central. Los recorridos en el interior del museo se realizan mediante un sistema de rampas que giran en este vacío.
 10 Laberinto, Leonora Carrington. 1991. Oleo sobre lienzo, 77 x 91 cm. Describe, mediante una espiral, un camino un tanto ambiguo y laberíntico. La biografía de esta escritora inglesa muestra que para ella lo importante no es el destino sino moverse.

la peculiaridad de que cada persona lo crea, ya que cobran significación cuando los recorremos. En estos espacios se añade la toma de conciencia del tiempo a la del espacio, como una cuarta dimensión; son como dijo Einstein “espacio-tiempo”. La conciencia del tiempo se produce por la traslación del cuerpo en el espacio. Según *Eclesiastés* todo tiene un tiempo, tiempo de nacer, tiempo de morir..., y el tiempo se construye con ritmos, en los que tiene que existir la pausa, el silencio, que durante el recorrido serán los que nos permitan la reflexión, la contemplación. Son espacios que construyen la música callada.

5. Estas obras, en definitiva, son espacios para recorrer, como el laberinto donde el único cometido es transitar, hacia delante, en espiral, para llegar a su centro. El espacio laberíntico es, pues, una metáfora del arte, de la historia, e incluso del propio discurrir del pensamiento. Como lugar real no existe, porque nunca acaba de construirse, se va trazando en su recorrido.

Pues bien, estas características antes mencionadas se plasman de una forma muy clara en una obra de arquitectura en la que han centrado su atención múltiples investigadores a lo largo de la historia aún cuando paradójicamente el proyecto no se llegara a construir: El Danteum.

En el marco de las celebraciones del vigésimo aniversario del régimen fascista, en mayo de 1938, Rino Valdameri, Director de la Real Academia de Brera de Milán, propone al gobierno italiano que se cree en Roma un Danteum para celebrar «la grandeza de los poetas italianos» y redacta unos estatutos para llevarlo a cabo. Benito Mussolini convoca un concurso al que se presentan 100 equipos, resultando los ganadores Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri. Aún cuando en noviembre de 1938 el proyecto contaba con la aprobación de Mussolini, las obras del Danteum no llegarían a iniciarse nunca. El 1 de septiembre de 1939, Alemania declara la guerra e invade Polonia y Terragni es llamado a filas, muriendo el 19 de julio de 1943.

Los arquitectos, cercanos al régimen, proponen la construcción de un edificio basado en la Divina Comedia. Dedicar un edificio a una obra literaria será uno de los aspectos más innovadores de este trabajo. No existen referentes tipológicos ni modelos anteriores al que asociarlo. Generalmente la Arquitectura y la Poesía se manifiestan por separado. No ocurre así con la Música y la Poesía ya que sí se han cantado poemas, pero hasta el Danteum nunca un poema se había convertido en un proyecto arquitectónico. Por tanto la idea de plantear el Danteum como una experiencia de una obra literaria resulta un planteamiento novedoso y fascinante.

El Danteum se ubica en la nueva vía del Impero, cercano al Coliseo y entre la Torre dei Conti y la Basilica de Magencio. El entorno en el que se ubica y la rotunda presencia del Coliseo será lo que en un primer momento determine su forma:

“Descartada la forma redonda por la modestia de las medidas posibles y también por la inmediata comparación que se habría producido por la proximidad de la perfectísima e imponente elipse del Coliseo, era necesario dirigir nuestra atención hacia una forma rectangular, para alcanzar la elección de un rectángulo particular que marcara, por la relación feliz de sus dimensiones, toda la construcción del Monumento con aquel valor de “Absoluta” belleza geométrica que es prerrogativa de las arquitecturas ejemplares de las grandes épocas históricas”⁹

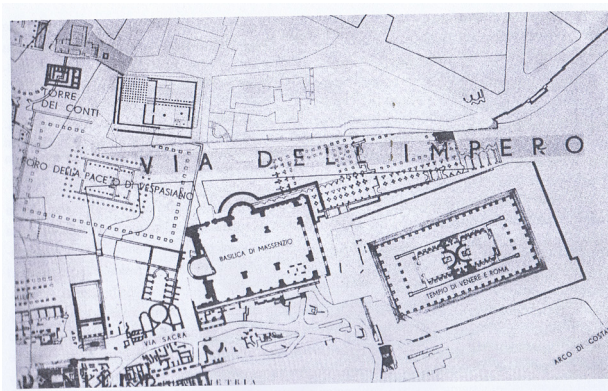
Para Terragni, la planta circular se hubiera adaptado más fielmente al espíritu de la obra de Dante, pero como vemos, la descarta en un intento de evitar competir con el Coliseo romano. Descartado el círculo, el rectángulo es para Terragni la forma más idónea, que se adapta con más determinación al espíritu innovador en Europa, y más concretamente el rectángulo áureo. En los Manifiestos del Gruppo 7, Terragni se declara un franco admirador de Le Corbusier y de su modulator:

“Es opinión generalizada que el nuestro es tiempo de confusión y desorden en el campo del arte. Lo fue. Tal vez lo ha sido hasta hace bien poco; ahora, ciertamente, ya no es así... Vivimos, pues, en tiempos privilegiados, ya que podemos asistir al nacimiento de un nuevo orden de ideas. Una serie de arquitectos de fama europea: Behrens, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier, crean arquitecturas estrechamente ligadas a las necesidades de nuestros tiempos, y a partir de esas necesidades obtienen una estética nueva. Un deseo de verdad, de lógica, de orden, una lucidez con sabor a helenismo, éste es el verdadero carácter del espíritu nuevo”¹⁰

Terragni reafirma su elección del rectángulo áureo y justifica su decisión aún más por la forma en planta de la cercana Basilica de Magencio, que también es un rectángulo áureo. Es más, el arquitecto decide que las dimensiones de su rectángulo áureo establezcan un diálogo con el de la Basilica, de tal forma que la dimensión del

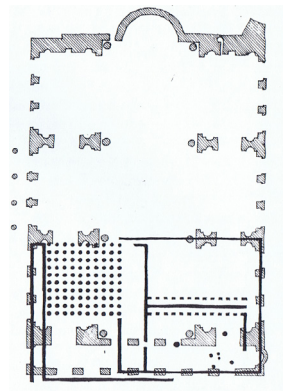
[9] TERRAGNI, Giuseppe and QUETGLAS, Josep, Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica, Vol. 3 Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Comisión de Cultura, 1982), 150. p. 116.

[10] TERRAGNI, Giuseppe and QUETGLAS, Josep, Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica, Vol. 3 (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Comisión de Cultura, 1982), 150. p. 39.



11 Plano de situación. G. Terragni y P. Lingeri.

12 Planta de la Basílica de Magencio con la planta del Danteum superpuesta.



lado menor de ésta es igual que la dimensión del lado mayor del Danteum, y como consecuencia el lado menor del Danteum coincide con la diferencia entre los dos lados de la Basílica.

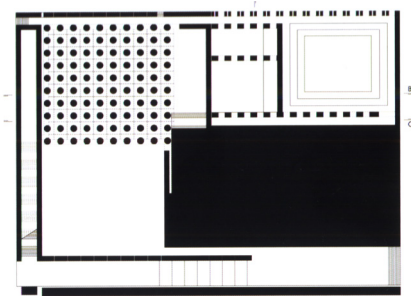
Una vez decidida la forma rectangular para la planta, el círculo se convierte en el elemento icónico del edificio, adoptado en las columnas y los recorridos en espiral. La manera en que Terragni acepta el rectángulo áureo, como impuesto por Dios, recuerda la afirmación de Dante:

“toda esencia, excepto la primera, es causada”¹¹

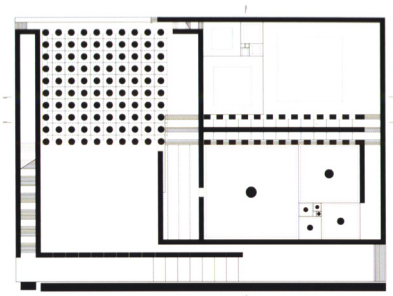
En la Divina Comedia se describe a Dante, el Yo parlante, florentino de mediana edad que se interna desvariadamente en la oscuridad de una selva el día 7 de abril de 1300. Aquí inicia su recorrido que durará una semana. El tema central de la Comedia es el viaje que realiza Dante, a lo largo del cual encontrará su propia identidad. El viaje representa la condición humana, de tal forma que no sólo se trataría de la adquisición de unas experiencias sino que además hay que buscar un simbolismo a cada una de las etapas, a cada uno de los pasos por los que transita el caminante: el Infierno comienza en la noche, equivalente de la desesperación; la llegada al Purgatorio se produce al alba, símbolo de la esperanza, mientras que la entrada en el Paraíso es a mediodía, como clara muestra de la salvación por la abundante luz que hay.

Terragni descarta el museo al entenderlo como contenedor de documentos muertos. El templo sí está en condiciones de acoger a los dioses, y puede convertirse en morada del genio italiano. En cualquier caso su fidelidad a la obra literaria no supone una representación directa o figurativa de la misma sino que construye su edificio a partir de vías alegóricas, aludiendo a la estructura del poema por medio de correspondencias conceptuales, geométricas y numéricas. La idea del autor es

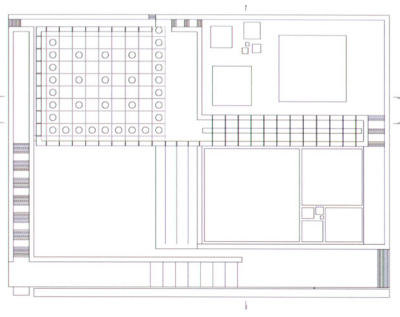
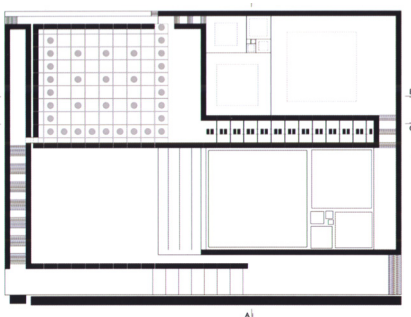
[11] Della Scala, Epístola a Cangrade. p. 21.



13 Planta del Danteum. Cota acceso con el patio, la sala Hipóstila y la Biblioteca.



14 Planta del Danteum. Cota Sala del Infierno y Purgatorio.



15 Planta del Danteum. Cota Sala del Imperio y Paraíso.

16 Planta del Danteum. Cubiertas.

la de presentar el pasado, sumergiendo al visitante en unos espacios de una gran sugestión.¹²

Las estructuras religiosas de Occidente buscan lo sagrado a través de oraciones repetitivas y rituales, donde el creyente no participa voluntariamente, su misión es escuchar, rezar y obedecer considerándose lo religioso sinónimo de sometimiento de la voluntad. En el Templo tradicional la atención, las miradas normalmente convergen en un punto, el ábside, la cruz, un altar, la celda. Sin embargo en el Danteum el recorrido prepara al visitante para la experiencia sagrada, que no es otra que aproximarlos hacia su interior a través del recorrido y la luz. Lo sagrado no es el espacio o el lugar, sino la experiencia que se tiene en ese lugar. Quizás este es el aspecto más interesante del Danteum, o hubiera sido de haberse construido, la capacidad de transmitir ante todo sensaciones. A través de una minuciosa descripción del mismo llegamos a la conclusión de que al Danteum se llega, se avanza, se interna uno sin encontrar espacio para la reunión, para la estancia, sólo se puede recorrer. Los efectos de luz, sombra, geometría, materiales, recorridos, silencio... irán produciendo las sensaciones deseadas por el arquitecto para que obra literaria y arquitectura se fundan. Para Terragni, ferviente católico, practicante, introvertido, puede que éste sea el sentido del Templo, un espacio silencioso, fuera del tiempo. El edificio es un viaje, es un recorrido en un helicoide ascendente.

[12] TERRAGNI, Giuseppe and QUETGLAS, Josep, Manifestos, Memorias, Borradores y Polémica, Vol. 3 (Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Comisión de Cultura, 1982), 150. p. 268.

En el Danteum, salvo la Biblioteca, algo camuflada en el recorrido, ningún espacio del edificio se plantea como estancia, todos ellos se conciben como espacios a recorrer, para de esta forma emular los 7 días empleados por Dante en su alegórico viaje empezado el 7 de Abril de 1300. Este edificio permitiría a los visitantes revivir el viaje del peregrino Dante dentro del entorno urbano imperial, Coliseo, Vía del Imperio, Basílica de Magencio y Piazza Venecia pero reconduciendo la narración de Dante a su esencia. De esta forma, la intención de Terragni es la de ofrecer al visitante el viaje de Dante entendido casi como *“el camino de nuestra propia vida”*¹³. En este aspecto el edificio se revela como si fuera una obra artística perteneciente al land art ya que adquiere su significado en el recorrido, la luz y el tiempo. En el Danteum, es el observador en su caminar el que va construyendo cada espacio aislándose del entorno. La finalidad es que la persona que lo recorre se encuentre a sí mismo, se introduzca en los espacios imaginarios del pensamiento. En definitiva se intenta desmontar la certeza del EGO a través de espacios sin jerarquía, laberínticos, para que la mirada pierda sus referencias habituales. No existen izquierda, derecha, arriba, abajo. Además Terragni dirige el recorrido del visitante a lo largo del edificio igual que si fuera un laberinto “univiario” - el que está formado por un solo camino en el que no tenemos que tomar decisiones -, sólo tenemos que seguir el hilo-sendero por el que transitar sin pérdida (hilo de Ariadna). A quien entra por un lado solo le queda la opción de dar la vuelta o salir por el final. El único camino del Danteum discurre en espiral hacia arriba y hacia la luz, hacia el imperio y hacia el cielo¹⁴.

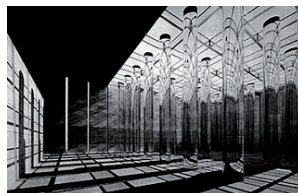
En la Divina Comedia, Dante es acompañado en su viaje hacia la luz y de este recurso se vale Terragni en el Danteum, la luz que va penetrando la materia y estableciendo sensaciones en el espectador, de la opacidad a la translucidez, de la materialidad a la inmaterialidad, de las tinieblas a la luz, de la gravitación terrenal a la levitación divina.



17 Render de la sala del Infi erno

18 Render de la Sala del Purgatorio.

19 Render de la Sala del Paraíso.



La relación luz-sombra es el fundamento de la arquitectura religiosa. En el Danteum el carácter sagrado viene marcado por el fuerte aislamiento del mundo exterior y por la luz cambiante captada siempre cenitalmente, que dan lugar a espacios de silencio mediatizados por la luz. La luz es el único elemento de contacto entre interior y exterior. Terragni tiene una constante referencia a la arquitectura del pasado en sus obras y también admiraba la obra de Le Corbusier. Su frase: *“La arquitectura*

[13] Della Scala, Epístola a Cangrade. p. 270.

[14] TERRAGNI and CIUCCI, Giuseppe Terragni :Obra Completa p. 270.

*es el juego perfecto, correcto y magnífico de volúmenes reconciliados por la luz*¹⁵, confirma la importancia que Le Corbusier le daba a la luz en su arquitectura.

Al Danteum se llega, se avanza, se interna uno sin encontrar espacio para la reunión, para la estancia, sólo se puede recorrer. Los efectos de luz, sombra, geometría, materiales, recorridos, silencio... irán produciendo las sensaciones deseadas por el arquitecto para que obra literaria y arquitectura se fundan. Para Terragni, ferviente católico, practicante, introvertido, puede que éste sea el sentido del Templo, un espacio silencioso, fuera del tiempo.¹⁶

Cualquier proyección espacial produce en el hombre un estado de ánimo que participa de una o varias sensaciones. Todas las lecturas del espacio, y por tanto de la arquitectura, suponen sistemas estructurados de sensaciones. Claramente el tiempo modifica la forma de vivir y sentir un espacio. La luminosidad de una mañana fría, la intensidad de la luz del mediodía que acentúa los contrastes sombra-luz, la luz nítida del atardecer casi en el crepúsculo, provocan en el espectador una variación en la percepción de la espacialidad. Espacio y tiempo se reúnen en un discurso único en la arquitectura.

Terragni diseña un edificio casi sin función, fuera del discurso de la utilidad, pero que él llama Templo. Por tanto estamos ante un edificio que es un Templo, diseñado con unas claves fuera de su *tiempo* pero claramente condicionado y definido por el trascurso del *tiempo*. Se trata de un edificio situado en la Roma más representativa, y se cierra a ella, constituyendo una contemplación acotada. En el edificio se construyen recintos que no están concebidos para ser habitados, no hay espacios de reunión, y los espacios de transición son estrechos para obligar a la procesión, sólo pueden ser recorridos, un lugar donde sólo nos podemos guiar por la luz. Geometría, silencio, tiempo, viaje, columnas, sin límites, un confín de piedra que reproduce la espiral del tiempo, igual que Dante acepta la travesía que propone el universo. La mente avanza, igual que el cuerpo, siempre hacia arriba, siempre en espiral, siempre hacia la luz, siempre solo, abstraídos del mundo exterior, recreando un ambiente espiritual que nos recoge en nuestro interior.

La secuencia de muros, el muro externo más sólido, tras el que se esconde la primera escalera, desde la que alcanzamos la primera grieta que nos inicia en este espacio de peregrinación. Cuatro salas de densidad decreciente precedidas del patio, cuyo techo es el cielo. Éste será pues el inicio y el final del viaje: el cielo, o mejor dicho los cielos, porque Terragni nos lo va mostrando de diferentes formas, del cielo limpio del patio, al cielo atrapado del Purgatorio, al cielo velado por la parrilla paradisíaca perfectamente regular del Paraíso¹⁷ Primero las 100 columnas de la tierra, e iniciamos el ascenso, siempre en espiral. Luego el Infierno, el Purgatorio con sus cielos recortados en el techo. La sala estrecha y austera del Imperio, junto al Paraíso a su nivel y como testigo. El Paraíso transparente con sus 33 columnas

[15] LE CORBUSIER, *Verws une architecture*, cit.. p 79.

[16] TERRAGNI and CIUCCI, Giuseppe Terragni :Obra Completa. p. 567.

[17] Terragni and Ciucci, Giuseppe Terragni :Obra Completa p. 271.

de vidrio que nos ofrecen el cielo atrapado. Según María Zambrano *“edificar no es construir un lleno, sino circunscribir un vacío, un espacio donde descienda el cielo”*¹⁸

Dentro de este discurso en la sala del Paraíso las columnas inmateriales de vidrio soportan una carga sin peso, donde nos fundimos con el cielo, con el infinito, la luz y la abstracción máxima. Ese infinito al que aspira el hombre en su creencia religiosa de la vida después de la muerte.

Lo que Le Corbusier define como el Espacio Inefable, entendemos que se hubiera producido al visitar, al transitar el Danteum. El encuentro entre la luz y el tiempo produce un lugar ilimitado.

“Así los movimientos más recónditos y esenciales del ser humano, si consumen tiempo y proponen un espacio cualitativo, aunque del movimiento del ser se trate, se dan en función de la luz.”

María Zambrano

Bibliografía

- AA. VV.: OPPOSITIONS. Frampton, Kenneth. 19/20, (1980).
- AA. VV.: Quetglas, Josep. Promenade architecturale, en WAN, 5, <http://web.archmag.com>.
- ALGARÍN COMINO, Mario and Fundación Caja de Arquitectos. Arquitecturas Excavadas: El Proyecto Frente a La Construcción De Espacio. Arquithesis. Vol. 21. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.
- ARNUNCIO PASTOR, Juan Carlos. Peso y Levedad: Notas Sobre La Gravedad a Partir Del Danteum. Arquithemas. Vol. 20. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social. ISSN: 1886-6190.El Museo como Laberinto.Vol. 3/ 2008.
- BASU, Paul. The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design. Macdonald / Exhibition Experiments 1405130768_4_002 Page Proof .
- BAZIN, Germain. El Tiempo De Los Museos. Madrid etc.: Daimon, 1969.
- BONELL COSTA, Carmen. La Divina Proporción, Las Formas Geométricas y La Acción Del Demiurgo. Aula d'Arquitectura / Universitat Politècnica De Catalunya. Vol. 6 Edicions UPC, 1994.
- MONTANER, Joseph Maria. Museos para el nuevo siglo. España: G. Gilli. 1994.
- Pfeiffer, Bruce Brooks. Frank Lloyd Wright 1917-1942 :The Complete Works = Das Gesamtwerk = l'Oeuvre Complète. Köln: Taschen, 2010.
- PIZZA, Antonio. Giuseppe Terragni :Arte y Arquitectura En Italia Durante Los Años Treinta. Estudios Críticos. Vol. 9. Barcelona: Serbal, 1997.
- RILEY, Terence, Peter Reed, Anthony Alofsin, and Museum of Modern Art. Frank Lloyd Wright, Architect Museum of Modern Art, 1994.

[18] Jean Le Mee, Hymns from the Rig-Veda. Jonathan Cape. Great Britain 1975.

SACRISTE, Eduardo. Frank Lloyd Wright. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

SCHUMACHER, Thomas. The Danteum: Architecture, Poetics and Politics Under Italian Fascism. New York: Princeton Architectural Press, 1993.

TEIGE, Karel. Mundaneum. Stavda, vol. 7, Praha 1929. Versión consultada, *Oppositions Reader*, ed. Karl M. Hays, MIT Press 1998.

TERRAGNI, Attilio, Daniel Libeskind, and Paolo Roselli. *Atlante Terragni :Architetture Costruite*. Milano: Skira editore, 2004.

TERRAGNI, Giuseppe and Giorgio Ciucci. *Giuseppe Terragni: Obra Completa. Documentos De Arquitectura*. Madrid: Electa España, 1997.

TERRAGNI, Giuseppe and Josep Quetglas. *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Colección De Arquilectura / Colegio Oficial De Aparejadores y Arquitectos Técnicos De Murcia, Comisión De Cultura. Vol. 3. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Comisión de Cultura, 1982.

TORRES CUECO, Jorge. *Le Corbusier :Visiones De La Técnica En Cinco Tiempos. Arquíthemas*. Vol. 13. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.

WINTER, Pierre, *Introducción en: Le Corbusier, OEuvre complète 1934-38*, Girsberger, Zürich 1934.