

critic|all

I International Conference
on Architectural Design & Criticism
Madrid 12-14 June 2014

La Huella de Jørn Utzon

De Lara Ruiz, Manuel

1. Alumno de Doctorado de la ETSAM, DPA, UPM, Madrid, España

Resumen

Se pretende realizar un acercamiento a la arquitectura de Utzon y de su pensamiento desde el análisis de algunas obras emblemáticas. De esta manera, se partirá desde lo más particular a lo más universal de su obra. Se plantea que Utzon entiende la arquitectura como huella del hombre en la naturaleza y se establecerán indicios de cómo es esa huella para el maestro. Varios campos de investigación parecen sugerir tratar de temas como la huella del hombre en la naturaleza, la huella de los dioses antiguos en la arquitectura de los hombres, la huella del espacio, la huella del tiempo, la huella de la humildad, etc. La primera acepción del diccionario de "huella" dice "señal que deja el pie del hombre o del animal en la tierra por donde pasa". Será interesante estudiar varios tipos de huellas, en el sentido de marca o impresión sobre los elementos naturales y establecer sus diferencias más básicas para valorarlas como fuente inagotable de aprendizaje y de ensoñación. En este punto, podríamos preguntarnos por el tipo de huella que deja el hombre. La segunda y tercera acepciones del diccionario son muy claras: "Huella: Ruina, señal o resto que queda de algo material o inmaterial. Memoria o noticia de las acciones de los antiguos que se observa para la imitación y el ejemplo". Se quiere estudiar la arquitectura como huella del hombre en la naturaleza a través del tiempo y la importancia que tiene en la obra de Utzon. En lo referente a la huella espacial, Utzon es uno de los pocos arquitectos que ha sido capaz de trasladar las ideas de compartimentación espacial de la arquitectura musulmana no como huella directa, sino como huella espacial, intuida con juegos de diafragmas, de luces y de sombras. También será interesante profundizar el "paso amoroso del tiempo" sobre los materiales, como decía el maestro Oiza, es decir, ver cómo el tiempo deja su huella impresa en los materiales. Por último, se puede reconocer la humildad del arquitecto, al ponerse al servicio del sentido del lugar y las necesidades de las personas y no al servicio de sí mismo. "Huella: Indicio por donde se infiere la verdad de algo o se sigue la averiguación de ello", en el sentido de encontrar, a través del maestro Utzon, algún "indicio de verdad" que nos permita pensar y soñar a través de la arquitectura como huella necesaria; "Huella: Impresión profunda y duradera".

Palabras clave: Utzon, huella, lugar, personas, humildad.

Jørn Utzon's foot print

Abstract

The intention of the article is to approach Utzon's architectural thought through the analysis of some of his emblematic works starting in the detail and ending in the universal nature of his art. The point of view is that Utzon understands architecture as the foot print of man in nature. Some indications are given as to what the master considers that foot print to be. Different fields of research suggest dealing different matters as a foot print of man in nature or that of antique gods in man's architecture, the print of space or of time, the foot print of humbleness, etc. The dictionary states the first meaning of "foot print" as "the mark that a person's or animal's feet leave in the soil". The two main questions are: what kinds of foot print, be they marks or prints are there in natural elements and what are the most essential differences between the two: this opens a door leading to endless learning and dreaming. What kinds of print does man leave on his way? The dictionary states as second and third meanings of "foot print" the following: "Ruin, sign or remnant of some material or immaterial thing. Memory or vestige of the actions of men of antiquity that serves as an example to be followed". Architecture is analyzed as a print of man left in nature with the passing of time. Also the importance of the sense of Utzon's architecture as a foot print is examined. Regarding foot print in space, one can state that Utzon is one of the few architects that has been able to transfer the idea of compartment of space inherent to Muslim architecture into another architecture; not directly and explicitly, but as a print in space felt through the game of light, shadows and diaphragms. Master Oiza called the print of time on materials "the loving passing of time". The humbleness of the architect can also be recognised in so far as he intends to fulfil the meaning of the place and the needs of man instead serving himself through his work. "Foot print: sign pointing towards the truth of something". In Utzon's masterpieces one hopes to find a "sign of truth" allowing to think and dream by the means of architecture as a necessary foot print. "Foot print: deep and lasting print".

Key words: Utzon, foot print, place, man, humbleness.

Introducción

Uno de los pocos edificios modernos que ha trasladado las ideas de las compartimentaciones espaciales de la arquitectura islámica es Can Lis. Analizaremos las fuertes relaciones que existen entre Can Lis y esa arquitectura, y la reinterpretación que nos devuelve Utzon de su sentido espacial. Conviene resaltar que haya tenido que ser el maestro danés quien haya entendido aquellos espacios, de tal manera, que los haya construido no como imagen formal directa superficial, algo que desgraciadamente han hecho muchos edificios neomusulmanes en todo el mundo, sino como huella espacial, intuida con juegos de diafragmas, de luces y de sombras, de recorridos por patios abiertos y unidades cerradas, produciéndose una compresión dinámica de la totalidad a través de las unidades espaciales interiores. Todo ello bajo un control emocionante de todos los temas de escala y proporción entre los distintos elementos arquitectónicos y, de manera muy especial, con el hombre.

La idea de una arquitectura aditiva fue profundamente desarrollada por Utzon a través de muchas experiencias directas. En su manifiesto de 1970, Utzon afirmaba muy claramente sus ideas¹. Propone sistemas que permitan a un edificio crecer como un bazar, al que se añaden elementos, un sistema creado por adición y yuxtaposición de una serie de elementos susceptibles de poder combinarse, no solamente como elemento repetitivo sino como base de variación; se crea una ley de crecimiento. En una entrevista con Markku Komonen en 1983, Utzon habla de la fragmentación de los edificios y de la inclusión de patios y espacios abiertos como parte indisoluble del concepto arquitectónico². Este concepto pertenece a la arquitectura islámica y se expresa mejor que en ningún lugar en la Alhambra, lo que nos liga inevitablemente a una relectura de Can Lis.

La huella de la Alhambra en Can Lis

El artista que desea expresar la idea de la "unidad de la existencia o unidad de lo real (wahdat al-wuyud), tiene en la práctica tres medios a su disposición: la geometría, que traslada la unidad al orden espacial; el ritmo, que la revela en el orden temporal y también de modo indirecto en el espacio; y la luz, que es para las formas visibles lo que el Ser para las existencias finitas. En realidad, la luz es en sí misma indivisible; su naturaleza no se altera por la refracción en colores ni se amengua por su graduación en claridad y oscuridad. Y así como la nada no existe sino por su oposición ilusoria al Ser, la oscuridad sólo es visible por contraste con la luz, en cuanto que es la luz la que hace surgir las sombras. Entre los ejemplos de la arquitectura islámica bajo la soberanía de la luz, la Alhambra de Granada ocupa el primer lugar.

Titus Buckhardt³

Estos medios descritos por Buckhardt son los que generan el orden que definen la Alhambra: la geometría en el orden espacial, el ritmo en el orden temporal, y la luz. Por ende, también es el principio generador de mucha de la arquitectura islámica histórica. Jørn Utzon, que tan influido estuvo por la arquitectura islámica y estos principios, probablemente la conoció de manera directa⁴. Como veremos, Can Lis responde igualmente a estas ideas.

1. Acceso cerrado exterior y fragmentación espacial

La Alhambra es una fortaleza cerrada y masiva, cuando se penetra se comprende su auténtica naturaleza interior. Al recinto se accede por unas pocas puertas por el sistema acodado, defensivo pero que responde al carácter islámico que prefiere la fragmentación espacial. La comprensión del espacio se produce a través de la transición entre unidades autónomas que se ordenan en los patios. La compartimentación espacial entre unidades yuxtapuestas y el descubrimiento dinámico del espacio geométrico, al que accedemos de manera tortuosa, evita la perspectiva directa hasta situarnos en el nuevo eje de cada patio. (Fig. 2)

Así se configuran unas relaciones entre la naturaleza interior del patio y las estancias que lo configuran. La ordenación en la Alhambra se produce con ejes que van desde el sur hacia el norte donde los palacios se adosan a la muralla para proyectarse finalmente hacia el exterior al perforar sus muros. Así se conjugan las ventajas de la orientación de las vistas del horizonte del paisaje con la mejor disposición climática⁵.

Esa idea del mundo interior del patio que se abre al horizonte es característica de la arquitectura nazarí. Como nos describe con acierto Robert Hillenbrand⁶, en la Alhambra se evita cuidadosamente la simetría como fin. Y que en su lugar, explota los contrastes de lo cerrado y lo abierto, espacios ocupados y vacíos, luz y oscuridad, funciones públicas y privadas.

En Can Lis encontramos también un recinto cerrado al exterior, formado por los muros de piedra que cosen toda la parte trasera de la vivienda y el carácter pétreo de los volúmenes que emergen sobre la cota superior de dichos muros. El acceso se produce por un único punto, que está señalado por el pórtico previo exterior donde se sitúa amablemente el banco, y que da paso al espacio previo interior donde se ubica el mosaico de la media luna. La forma de acceder es de manera indirecta, en recodo, la antesala nos obliga a girar y comenzar el recorrido perpendicularmente, a través de las unidades fragmentadas de los patios, cuyas transiciones se comienzan a visualizar en ese punto.

Se produce también un descubrimiento progresivo de cada unidad espacial, que está constituida por elementos autónomos, sabiamente articulados por el ritmo de la arquitectura. Esas secuencias entre patios con perspectivas cambiantes, nos conducen por el mundo íntimo trasero hasta situarnos en las nuevas unidades

especiales, donde un nuevo eje dirige la visión hacia el mar a través de los espacios geométricos cerrados. Se materializa así un nuevo eje fundamental.

2. Espacio de naturaleza interior abierto al exterior

La sucesión de palacios nazaríes y de los patios que los articulan se organizan en la muralla norte, desde donde se abren hacia el horizonte exterior, prologando así al infinito el eje interior del patio. Ese discurrir de patios con esos elementos geométricos cuadrados que avanzan sobre la cara norte de la Sabika y se convierten en espacios miradores, nos sugiere inmediatamente a la disposición de los patios y las piezas habitadas en Can Lis.

En Can Lis, la arquitectura parte de los patios y el recorrido, de los vacíos que ordenan y unen las distintas piezas que se disponen a lo largo de la plataforma del acantilado. El paso de un patio a otro constituye una búsqueda espacial, en el patio aparece el nuevo eje que se abre hacia el orden superior del horizonte del mar. De esa manera, se produce, por un lado, la comprensión dinámica de la totalidad en la transición entre los patios, y de éstos con las unidades espaciales interiores, y por otro, el entendimiento contemplativo en los espacios interiores que, salvo la pieza del gran patio abierto, tienen una comprensión espacial temporal. (Fig. 1)

En la distribución de los elementos de la vivienda se produce una transición de lo más público a lo más privado, de lo más universal a lo concreto, de la tierra hacia el mar, de la luz a la penumbra y de ésta a la luz enmarcada. Cada unidad espacial tiene una dimensión, una escala y una relación diferente con el patio que le precede, que presentan distintos grados de privacidad y autonomía.

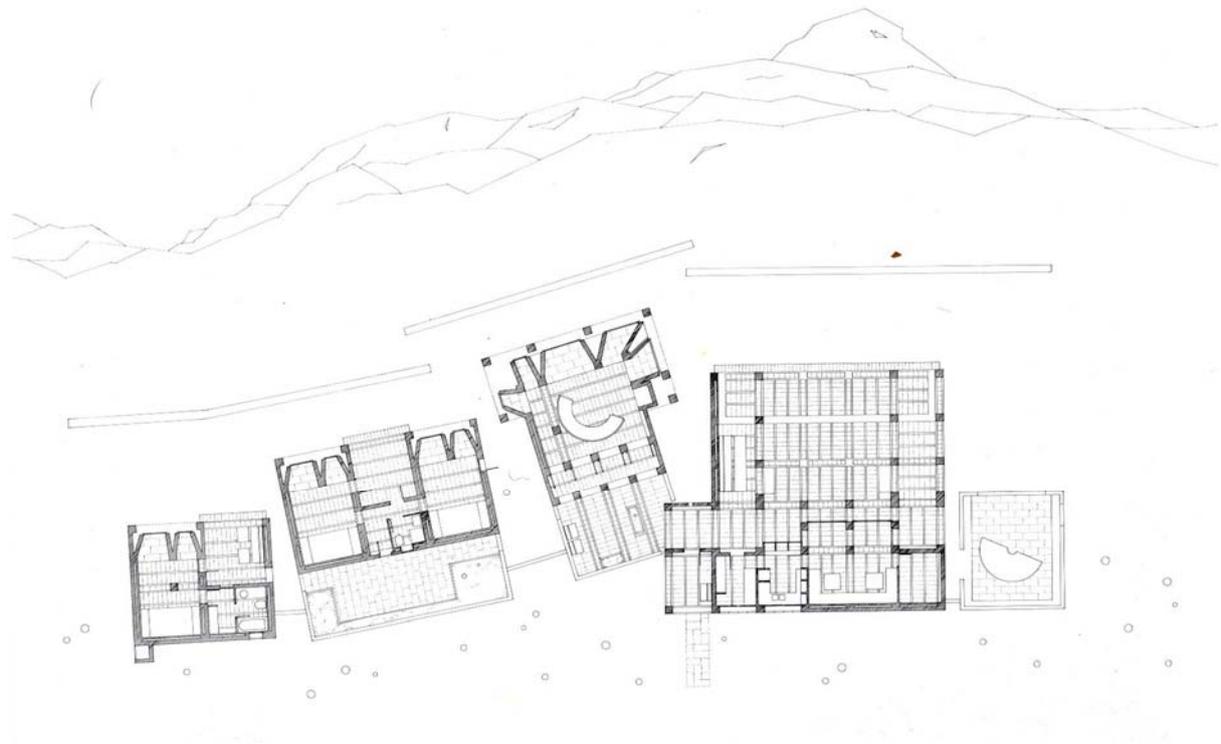


Fig.1

3. Adición y comprensión dinámica del espacio

Si la disposición de los volúmenes independientes situados frente al acantilado y las relaciones exteriores con ese paisaje sacro son características que remiten a Can Lis al espíritu de la arquitectura griega; en cambio, la yuxtaposición de las unidades autónomas que conforman la vivienda y su unión intrincada, la fragmentación espacial en los recorridos entre patios y espacios cerrados, los diafragmas, filtros y las graduaciones que se establecen en la transición entre sombra, luz y visión, tienen un carácter inconfundiblemente islámico.

La idea de compartimentar la vivienda según unidades espaciales diferenciadas, formadas por un patio previo y una unidad de habitación, que presentan entre sí una continuidad espacial, pero que se unen con otras unidades espaciales de manera indirecta, responde a la sensibilidad de la fragmentación espacial del palacio islámico o ciudad palatina.

La arquitectura se sirve del recorrido a través de la parte trasera, protegidos por la sombra del pinar, para atravesar los espacios intersticiales que se dan entre los elementos independientes y que nos remiten al lugar natural, y crear un descubrimiento espacial dinámico de las unidades que nacen en los patios, que se constituyen como lugares estanciales con su vegetación. Se materializa en ellos el nuevo eje fundamental que,

perpendicularmente al recorrido, nos dirige finalmente hacia el horizonte. La arquitectura se define a través de los recintos independientes formados por patio y edificio.

4. Unidad espacial entre patio y estancia

En ambos espacios, el acceso al patio previo se produce en recodo. Al acceder al nuevo recinto, nos situamos en un eje diferente que va a conectar el patio interior con el exterior, a través de la nueva unidad que conforman patio y sala. El patio forma así una unidad con el espacio interior adyacente y formaliza ese nuevo eje que va desde la naturaleza interior del patio hacia el infinito. El espacio va a fluir horizontalmente hasta proyectarse hacia el horizonte lejano.

En el caso de Can Lis, el patio forma con la sala un eje continuo y diferenciado, que a través de una serie de filtros que articulan el espacio interior se proyecta hacia el mar, mientras por el otro extremo queda limitado por el muro trasero de piedra que inmediatamente nos dirige la mirada hacia el cielo abierto y la vegetación, que completan la sección. Ese eje en sí mismo no tiene más que una relación indirecta con el recorrido que le une a otras unidades de la vivienda. La plataforma de piedra remarca la idea de su autonomía espacial. (Fig. 3)

En la Alhambra, se crea una unidad interior en el patio rectangular de la Alberca, donde el eje físico es ocupado por la lámina de agua y el eje visual se proyecta hacia el paisaje del Albaicín a través de la ventana que se proyecta sobre la penumbra del eje central de acceso al Salón de Embajadores, atravesado por el surtidor de agua que señala el centro, que no puede atravesarse más que visualmente. Una serie de filtros crean una sucesión espacial que se materializa por las luces y las sombras. (Fig. 4)

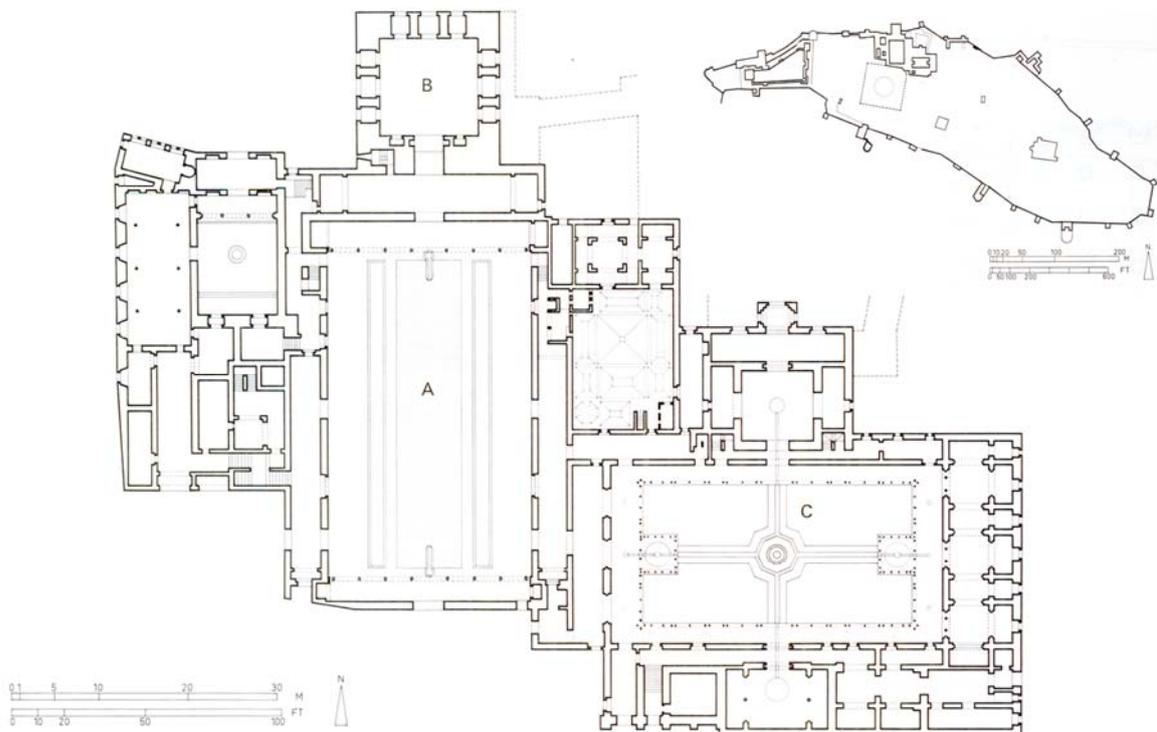


Fig.2

5. Juego de diafragmas, luces y sombras

Desde el patio, se lee la luz en el primer plano de la fachada del pórtico y en el plano del volumen que sobresale por detrás. Desde la luz, leemos la sombra del espacio interior y vemos la luz en el plano final de los huecos de luz-paisaje. En ambos edificios, desde el patio se abre un primer pórtico como zona de transición desde la luz a la penumbra, y una compresión horizontal del espacio que actúa de filtro espacial.

En Can Lis, el acceso a esa sala trascendente necesita de ese espacio de transición entre la luz exterior y la penumbra para su comprensión. Desde el patio, aparece el primer plano iluminado de la fachada donde se recorta la luz del plano del fondo que contiene el horizonte del mar. La luz del fondo como horizonte lejano se manifiesta a través de la sombra: la luz se ve desde la sombra creada. Desde el exterior, el espacio interior desaparece en la sombra y se nos presenta sólo ese paisaje lejano como objeto final, luz y materia. Se produce una transición horizontal que se abre a lo lejano, acercándonos dicho objeto y haciéndolo cercano.

En la Alhambra vemos desde el eje central del patio la presencia de la luz-paisaje en el hueco central de los arcos geminados de la camarilla real, que se presenta sobre el espacio en sombra, que lo hace posible mientras desaparece. El artificio es magistral, con el arco central del pórtico elevado sobre los demás, y el plano de penumbra donde se abre el arco que permite la visión lejana de la luz en la sombra. En la Alhambra existe una

lección arquitectónica añadida que no existe en Can Lis, la importancia del plano de agua, que con su reflejo transforma el plano vertical en horizontal y amplifica así el hueco de luz en el plano de sombra.



Fig. 3

6. Transición en sección

A la transición horizontal le acompaña la transición vertical. Esa graduación de los filtros, la transición de luz-penumbra-sombra- penumbra- luz es regulada por la forma geométrica vertical y la disposición de los huecos en sección. La creación de ese espacio en altura y gruesos muros crea el espacio en sombra, al alejar el plano de sombra del plano del suelo. El primer plano del pórtico actúa de filtro creando la penumbra frente a la luz del patio. El espacio principal está creado por su geometría de mayor altura, que permite percibir el espacio en sombra frente a las aperturas practicadas en la parte inferior del muro que se abren a lo lejano.

Aunque la escala es diferente, en ambos casos la transición se produce en sección desde el patio, a través de la compresión que se produce en el primer pórtico, que da paso a la sala de gran altura, donde se alcanzan las dimensiones necesarias para crear el espacio trascendente. Se practican a continuación en el muro los huecos, sabiamente dispuestos con respecto al horizonte y a la escala de las personas. Son precisamente esa transición en altura y las proporciones generales del espacio las que permiten crear la sombra que permite ver la luz que nos proyecta al mundo exterior: la luz desde la sombra.

7. Lo horizontal es vertical y lo vertical horizontal.

Desde el Patio de la Alberca tenemos una visión del reflejo del pórtico y la torre de Comares sobre el espejo del agua. La visión en el agua de la luz que se proyecta al fondo sobre la sombra, del ajimez central, se prolonga en el reflejo de la misma en el agua, acentuando la importancia del eje. Lo vertical se ha transformado en elemento horizontal por artificio de la arquitectura. (Fig. 4)

En las troneras de la Sala de Can Lis, el horizonte del mar se transforma en cuadro, pasando a formar materia del muro, y se transforma en un elemento vertical, expresando la idea de la arquitectura. En los huecos del Salón de Embajadores, el paisaje de la ladera del Albaicín pasa también a formar parte del cuadro vertical, haciendo lo infinito, finito y lo lejano, cercano.



Fig. 4

8. Geometría cuadrada con expansión centrífuga

En ambos casos se formaliza un espacio de planta cuadrada, al que se accede por un espacio comprimido ligado a un patio. En ese espacio, los huecos perforados en el muro se expanden en las otras tres direcciones del espacio. El movimiento tiene un carácter centrífugo desde el planteamiento de centralidad que es señalado por el espacio geométrico. Se logra así que el espacio estático inicial se expanda al exterior, a la contemplación del paisaje materializado en los muros.



Fig. 5

La idea del palacio de Granada se crea al sintetizar la idea del modelo de sala regia ligada al patio con la idea de avanzar sobre el paisaje. Se produce aquí una transición desde el primer pórtico a la sala de la Barca, que sirve de antesala a Comares, en cuyos muros se excavan nueve huecos que miran al norte, este y oeste. Este tipo de espacio se ha venido en definir como qubba-mirador⁷, y es estrictamente una creación nazarí. La *qubba* es un espacio trascendente, que domina con su individualidad y se constituye en centro⁸, de ahí la novedad de ese carácter centrífugo.

En Can Lis, la sala queda dividida en dos zonas: el cuadrado central donde se ubica el banco de fábrica semicircular y que nos dirige hacia las troneras principales del muro, sureste y suroeste, y el cuasi cuadrado perimetral que abraza al anterior y contiene la zona de circulación trasera y lateral. Ese deambulatorio lateral se enfrenta a otro de los huecos en dirección al mar, que coincide con el hueco de menor tamaño del pórtico del patio, y se enlaza con la tronera lateral que mira aproximadamente al nordeste.

9. Luz diagonal y luz horizontal

Otro elemento fundamental es la luz diagonal que se introduce en el espacio, a través de los huecos practicados en la parte superior del muro. El espacio-refugio que permanece en la quietud de la sombra con el objeto lejano-cercano de los huecos, se ve vibrado por la luz que penetra superiormente y que refleja la temporalidad, el paso del tiempo como elemento trascendente. La luz se materializa en la pared y hace visible el movimiento del sol, vibra la materia. (Fig. 5)

Aunque en la Alhambra es mucho más acentuada la combinación de luz horizontal con focalización hacia el paisaje con la luz vertical que desciende materializándose en el muro, ya que dichas perforaciones son más numerosas, la formalización también está claramente presente en el hueco superior practicado en la cara suroeste del muro de la sala de Can Lis.

Para el edificio islámico el objeto más perfecto de la unidad es la luz, y su arquitectura busca la transformación de la materia a través de la vibración luminosa. Además de la carga simbólica de su escritura, las yeserías y los mocárabes buscan precisamente esa ruptura de la luz que vibra en la materia. Las quince ventanas caladas del nivel superior permiten ese sentido rotatorio, como nos recuerda Buckhardt acertadamente en su texto "La alquimia de la luz"⁹.

En Can Lis, la operación es más modesta en escala, pero no menos intensa por efímera: durante unos 15 minutos al día la luz se materializa en el muro trasladando el movimiento final del sol. Utzon alude a este elemento como algo relevante, que marca el devenir del tiempo. El espacio en sombra interior vibra gracias a esa luz superior capaz de materializarse en el muro.

10. Control de la visión y la luz

El hueco profundo que controla la luz está presente en ambos espacios. En la Alhambra, los huecos excavados en el grosor del muro doble constituyen alhanías. Hasta época reciente, esos nichos han estado abiertos, la imagen de esa visión producía el efecto de acercar al plano vertical el paisaje del Albaicín. El Patronato decidió cerrar con celosías fijas y muy opacas todos los huecos¹⁰. Sin embargo, los ajimeces con celosía originales presentaban hojas móviles y permitirían la visión con su apertura a elección. La situación de dominancia sobre la ciudad se ha perdido en parte, pero es apreciable todavía en otras estancias.

En las troneras de Can Lis, se crea el artificio de la excavación de la cueva. Los muros en esviaje enmarcan la línea horizontal del mar en cuadros que pasan a formar parte del muro como elementos verticales. Se mantiene el plano de la plataforma y se crea el plano inclinado del techo que aumenta mar y resta cielo¹¹.

Es interesante acudir a los escasos croquis reales de Utzon de Can Lis para ver las inspiraciones islámicas a la hora de encuadrar el horizonte. En un croquis de 1972, una secuencia de arcos en perspectiva de inconfundible naturaleza islámica enmarca la visión con su secuencia fragmentada. Un segundo boceto aparece en uno de sus libros de arquitectura islámica turca, Utzon acostumbraba a realizar croquis y anotaciones en sus libros, se representa en sección y perspectiva un esquema similar a los nichos de Can Lis, con un horizonte de paisaje. También aparece una planta que representan espacios con muros en esviaje. Utzon anota lo siguiente: "Idea: un muro con nichos que tiene un espacio aquí y allá"¹²

11. Dos escalas: espacio simbólico y escala humana

Tanto en la Alhambra como en Can Lis, la escala y significación espacial de la sala pertenece a una dimensión trascendente, de carácter sagrado, pero la dimensión en planta y sección de las troneras está relacionada con la proporción humana. La proporción relativa de la disposición de los elementos en ambos espacios, entre la geometría de la sala y la proporción de los huecos a escala humana, es también similar. La proporción en sección de la idea de hueco corresponde a la escala del hombre.

12. Refugio y atalaya

En ambos espacios subyace la idea de ser un refugio, ya sea torre en la Alhambra y cueva en Can Lis, y la de ser una fortaleza frente al medio natural circundante y, a la vez, una atalaya que se abre sobre el paisaje que abarcan, de manera centrífuga, como ya se resaltó anteriormente. Aunque la materialización final difiere en ambos casos, la base de esta geometría cuadrada está construida sobre la idea de lo estereotómico, de lo que está unido a la tierra.

Desde el interior la idea del plano de la plataforma sobre el horizonte se hace dominante en ambos casos, una atalaya. La plataforma va a terminar de manera abrupta donde terminan los huecos para pasar al plano vertical, y el posterior inclinado, pronunciado y abrupto del terreno; de esa manera el plano de suelo del basamento. Queda completamente remarcada la idea arquitectónica de torre, refugio, fortaleza y atalaya.

13. Sustracción con adición

Si en la Alhambra el ropaje efímero interior del espacio es envuelto por la idea de fortaleza de la torre exterior¹³; en Can Lis, el ropaje del lenguaje tectónico aditivo de los pórticos, manifestado con sus líneas de fuerza estructurales, es el que envuelve a la cueva interior, regularizando la naturaleza orgánica de las troneras. Los pilares que nacen del suelo refuerzan la idea de elemento ligero tectónico que abraza a la plataforma. En planta se vuelve a advertir un uso de la geometría profundamente orgánico. Los nichos excavados en el muro, salen en realidad como los dedos de una mano buscando la orientación al mar. La estructura adintelada exterior envuelve y protege los salientes de piedra del sol y la lluvia y reconstruye la forma definitiva del volumen, regularizando la geometría nuevamente. Lo tectónico contiene aquí a lo estereotómico como lo manifiesta el orden constructivo. Es un juego inverso, en este sentido, al que se produce en el salón de Embajadores, donde el ropaje estereotómico masivo de la torre abraza al tectónico de las delicadas formas interiores.

14. Elementos sensoriales y efímeros

Si bien el Patio de los Arrayanes tiene una lectura de lo efímero en el agua, en la escritura cífica de las paredes y otros elementos interiores, hay una cierta concordancia en la introducción de la percepción por los sentidos que apreciamos también en Can Lis, donde la idea sensorial la aportan los elementos de los patios, el sol, el viento, y los olores como parte fundamental en la comprensión de los espacios, con el cobijo que nos proporcionan los pinos y la percepción del viento marino. Frente a ello, la sala se presenta como un espacio de silencio absoluto que nos predispone al acto de la contemplación.

15. Construcción y espacio

La sala de Can está manifiestamente despojada de cualquier ornamentación que distraiga del esfuerzo final de buscar al mar¹⁴. En el muro de piedra desaparecen todas las viguetas de la casa, para crear el espacio de la cueva: cualquier otro elemento en el muro de piedra nos distraería del objeto final de la confrontación al mar. Solo el brillo de los remates cerámicos de banco y mesa invitan con su brillo a definir la posición del hombre en ese espacio. Un elemento cercano a la idea de la cerámica en el palacio, donde brillan los zócalos de los muros para hacerlos más ingravidos.

La construcción del ropaje interior del Palacio de Comares es una joya labrada con poemas y alabanzas, sus delicadas yeserías ocupan todas las paredes hasta la bóveda que es un firmamento estrellado y simbólico. El basamento de la cerámica con dibujos geométricos es el lugar cercano donde habita el hombre. Existe a pesar de la ornamentación una idea de sobriedad y sabia perfección en el ordenamiento del espacio del palacio. Un espacio trascendente del que emana un orden universal confrontado con su entorno.

Conclusión. Movimiento espacial y temporal

Tanto en Can Lis como en la Alhambra, nos encontramos con dos ideas espaciales que se funden: el espacio en movimiento que tiene que ver con el ritmo, la fragmentación espacial y el recorrido; y el espacio desde la quietud del hombre donde el movimiento viene de lo temporal. El movimiento temporal se da desde la contemplación, lo que se mueve es el tiempo, los ciclos del movimiento solar, los cambios estacionales con su luz, formas y colores. En el movimiento espacial, la persona se traslada a través del edificio y lo recorre en transiciones de un espacio a otro, de la luz a la penumbra, de lo interior a lo exterior, de lo cerrado a lo abierto. Hay un movimiento espacial a través del recorrido y un sentido del ritmo en la arquitectura. El espacio horizontal se comprende en movimiento, el hombre es móvil en el espacio.

Tanto en la Sala de Can Lis como en la Torre de Comares se logra un equilibrio único, de esa manera se aúna la idea del mundo exterior que nos pone en relación con el espacio externo del horizonte y nuestra relación con lo exterior; con la idea de lo vertical que nos pone en comunicación con nosotros mismos, en el acto vertical en el que el hombre une los planos del suelo y el cielo y nos sitúa en el plano trascendente de la comprensión. La vivienda de Utzon trabaja sabiamente ambos conceptos y nos devuelve una lectura hermosa de las lecciones de la Alhambra en su modesta y gran casa de Porto Petro.

Notas

1. En 1970, Utzon publica un ensayo monográfico en la revista danesa, "Arkitektur" #1, 1970, denominado "Additiv Arkitektur", "Arquitectura aditiva". En él, propone su manera de ver la arquitectura y unas leyes para un sistema de arquitectura modular de crecimiento orgánico, basada en componentes industrializados. Utzon ilustra con varios proyectos propios de la segunda década de 1960 sus postulados, muchos de ellos están influenciadas por la experiencia de su viaje a Isfahan de 1969. Dice "Al trabajar con el principio aditivo, uno puede respetar sin dificultad todas las demandas de diseño y distribución, así como todas las necesidades de ampliación y transformación. Esto es posible porque la arquitectura -o quizá, más bien, el carácter del edificio- es resultado de la suma total de componentes y no de una composición dictada por las fachadas. Al proyectar con el principio aditivo, uno está en disposición de evitar ir en contra del derecho a la existencia de cada componente individual. Todos encuentran su expresión propia".

UTZON, Jørn. "Additive Architecture. Arkitektur, #1, 1970. Copenhague. 1970

2. En una entrevista con Markku Komonen, en 1983, publicada en la revista finlandesa Arkkitheti, y cuyo tema principal son las ideas islámicas en su arquitectura y el proyecto de la Asamblea de Kuwait, Utzon plantea algunos de sus principios de trabajo a propósito de la idea de una arquitectura fragmentada antes que las cajas impersonales y la idea de los llenos y los vacíos como elementos generador de un proyecto.

"La complejidad de los requerimientos de los programas de nuestros edificios hoy en día se abordan de manera más fácil y natural mediante conjuntos de edificios fragmentados en unidades más pequeñas, en lugar de encerrar funciones diferentes en un edificio-caja. Esto permite que se dé una expresión individual a cada habitación y cada función, y que este grupo de edificios englobe los espacios abiertos tales como patios, plazas, calles y jardines. Si estos espacios intermedios se tratan como parte inseparable del concepto general, la experiencia a la que da lugar la arquitectura se ve considerablemente enriquecida."

En: KOMONEN, Markku. "Elements in the Way of Life," interview with Jørn Utzon, (English translation.) Arkkitheti 80 (2) (1983): 81-82, Helsinki, 1983.

3. BURCKHARDT, Titus. El Arte del Islam. Lenguaje y significado. 2ª edición. José J. de Olañeta, Editor Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 1988.

4. Utzon debió visitar Granada probablemente, al menos, en la época en la que trabajó en el concurso para la nueva ordenación del municipio de Elviria. Él mismo menciona la configuración de los pueblos de la zona y habla de Salobreña, en las afueras de Granada (sic), en la entrevista realizada con el editor Torsten Bløndal. Additive Unfolding Conversation between Jørn Utzon and Torsten Bløndal. Pág. 227 en; VV.AA.. Jørn Utzon Logbook: v. 5: Additive Architecture. Editorial Bløndal. Copenhague. 2009.

5. Sobre la condiciones medioambientales y el sistema de refrigeración patio-pórtico-qubba en las transiciones espaciales de la arquitectura de la Alhambra, se pueden consultar estas referencias:

JIMÉNEZ ALCALÁ, Benito. "Environmental performance of the Sequence Patio-Portico-Tower in Hispano-Moslem architecture". Architecture. City. Environment. Proceedings of PLEA 2000. Cambridge, 2000. pp. 229-232.

JIMÉNEZ ALCALÁ, Benito. Environmental Aspects of Hispano-Islamic Architecture. An Approach to the Daylight and Summer Thermal Performance of Muslim Buildings in Spain. VDM Verlag Dr. Müller. 2011

GARCÍA-PULIDO, José Luis. Bioclimatic Devices of Nasrid Domestic Buildings. Papers by the 2011-2012 AKPIA@MIT visiting fellows. The Aga Khan Program for Islamic Architecture at the Massachusetts Institute of Technology. 2012.

6. HILLENBRAND, Robert. 1994. Islamic Architecture. Edinburgh University Press. Reprinted in paperback with amendments, edición. 2000.

Hillenbrand plantea interesantes reflexiones sobre las articulaciones espaciales de la Alhambra, entre ellas destacamos esta que son de interés para las cuestiones que tratamos:

"A pesar de su disposición tripartita, la Alhambra evita cuidadosamente la simetría. En su lugar, explota los contrastes de lo cerrado y lo abierto, espacios ocupados y vacíos, luz y oscuridad, funciones públicas y privadas, torres masivas y columnatas insustanciales. Abundan las visiones inesperadas, a menudo aperturas desde miradores (belvederes) situados para capturar la brisa, y las perspectivas cambian constantemente. Incluso los 2 grandes patios que forman el eje de todo el proyecto están situados en ángulo recto uno respecto al otro. Los edificios que se agrupan alrededor de ellos son el resultado de un crecimiento orgánico, no planificado. Las entradas en recodo son una característica estándar. La discreta, aditiva naturaleza de los edificios, su cambiar continuo de ejes y las forma rectangular que trasciende su variedad de aspectos (forma) y ornamentación absoluta para invitar a la vista a vagar libremente, pero dentro de unos límites bien definidos. A pesar de sus vistas espectaculares, la Alhambra es esencialmente una creación mirar hacia dentro, que enfatiza la reclusión y la privacidad. Visto como un todo, es un laberinto, pero sus partes constituyentes son coherentes y están bien ordenadas"

7. MANZANO MARTOS, Rafael. Qubba, aula regia en la España musulmana. Editorial: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1994.

"Esta disposición tenemos que atribuir a una fórmula bellísima nacida en la arquitectura granadina, que se venía repitiendo en la Alhambra al menos desde las reformas del Generalife de la época de Ismail: a la sala estrecha y larga del tipo tradicional doméstico en la España musulmana, se adosaba una torre mirador para la ensoñación en el paisaje, montada sobre el fuerte

desnivel brindado por lo escarpado de la topografía. Aquí el mirador se va a convertir en “qubba” suprema y salón del Trono. En torno a la sala de planta rígidamente cuadrada, y de altura idéntica a su lado, nueve camarillas vaciadas en el grosor de los muros de la torre abren en tres direcciones del espacio, hacia Norte, a saliente, y a poniente, requiriéndonos con el brillo de las luces que destellan en los paisajes lejanos, en contraste con la umbrosa luz de la sala, iluminada sólo por altas ventanas de dobles y caladas celosías, que matizan aún más la invariable persistencia de la suave luz que bien del septentrión”

8. PAVÓN MALDONADO, Basilio. En torno a la Qubba Real en la arquitectura hispano-musulmana. Ponencia a cargo del Dr. Basilio del Instituto Miguel de Asín, del CSIC.

“Dozy (Reinhardt) ofrece como acepciones de la voz “qubba” las siguientes: pabellón, quiosco, cúpula, tienda de campaña y lugar que sirve de centro de otros lugares y que ejerce especie de supremacía o soberanía. (...) Mi propósito es traer o aproximar la qubba a esta última acepción contando para ello con una exposición retrospectiva que va a tener como punto de arranque La Alhambra. Este conjunto monumental tiene salas de grandes proporciones, amplios espacios arquitecturales que han despertado la admiración del público en cualquier tiempo. Me refiero a salas como las de las dos hermanas y la de Comares encajadas dentro de sus respectivos patios, de Leones y de los Arrayanes. En sus inscripciones inferiores se les llama qubbas. Son colosales espacios, edificios de relevancia especial, arquitecturas trascendentes que presiden como unidades soberanas e individualizadas un conjunto de piezas (...) En el interior de esta qubbas reales nuestra personalidad se siente disminuida y somos conscientes de que tenemos delante algo trascendente. (...) La pieza arquitectónica de superior jerarquía en todo palacio o ciudad palatina islámica es la qubba y, por extensión pasa a simbolizar el ecumenismo musulmán.”

9. BURCKHARDT, Titus. El Arte del Islam. Lenguaje y significado. 2ª edición. José J. de Olañeta, Editor Sophia Perennis, Palma de Mallorca. 1988.

“No existe símbolo más perfecto de la Unidad divina que la luz. Por esta razón, el artista musulmán procura la transformación del material mismo que modela en una vibración luminosa. Para este fin recubre las superficies interiores – y a veces las exteriores- de una mezquita o un palacio con mosaicos de azulejos. Este revestimiento se limita con frecuencia a la parte inferior de los muros, como si quisiera disipar su pesantez.”

10. Esta decisión se debe a la iconografía que aparece en el escudo de Hernando de Zafra en la Casa del Castril, de 1539. En dicho escudo aparece la Torre de Comares con unos ajimeces, pequeños balcones salientes en celosía, en los huecos principales de la torre. Sin embargo, se han construido unas celosías fijas, algo bastas, y carentes de las hojas móviles que también se adivinan y permitirían ver el paisaje. El daño ocasionado a la percepción dominante sobre la ciudad desde el palacio es apreciable. En la Alhambra aún se puede observar la única celosía en ajimez original del recinto, no del Palacio, que incluía elementos practicables, como por otro lado existen en otros muchos lugares.

11. Esta idea, formulada con estos términos, es deudora del artículo “Más mar” publicado en: CAMPO BAEZA, Alberto. La idea construida. Librería Técnica CP67 S.A. Argentina. 1998.

12. El primer boceto pertenece a los archivos de la Fundación Utzon y ha aparecido publicado en el libro KEIDING, Martin. A Tribute to Jørn Utzon: Sketches. Arkitektens Forlag. Copenhagen, 2008.

El segundo croquis aparece publicado en VV.AA., Jørn Utzon Logbook. Vol. IV: Kuwait National Assembly. Edition Bløndal. Hellerup, 2008. Pág. 89

13. Debo esta reflexión, como algunas otras ideas a las reflexiones planteadas por Jesús Aparicio Guisado en su libro El Muro. APARICIO GUIADO, Jesús. El Muro. Editorial Nobuko. Buenos Aires. 2006

14. Aunque esta idea de la ausencia absoluta de ornamentación en la sola busca de la confrontación del mar es un hecho evidente, el propio Utzon lo indica expresamente en: UTZON, Jørn. 1983. Art between science and Instinct. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 157. Abril-junio de 1983.

Figuras

Fig. 1. Can Lis, Planta general. Dibujo de Martín Lucena.

Fig. 2. La Alhambra, planta general del recinto y palacios nazaríes.

Fig. 3. Can Lis. Transiciones espaciales.

Fig. 4. La Alhambra. Transiciones espaciales.

Fig. 5. La Alhambra y Can Lis. Movimiento del sol en el espacio.

Bibliografía

APARICIO GUIADO, Jesús. El Muro. Editorial Nobuko. Buenos Aires. 2006

BURCKHARDT, Titus. El Arte del Islam. Lenguaje y significado. 2ª edición. José J. de Olañeta, Editor Sophia Perennis, Palma de Mallorca, 1988

CAMPO BAEZA, Alberto. La idea construida. Librería Técnica CP67 S.A. Buenos Aires. 1998.

GARCÍA-PULIDO, José Luis. Bioclimatic Devices of Nasrid Domestic Buildings. Papers by the 2011-2012 AKPIA@MIT visiting fellows. The Aga Khan Program for Islamic Architecture at the Massachusetts Institute of Technology.

JIMÉNEZ ALCALÁ, Benito. “Environmental performance of the Sequence Patio-Portico-Tower in Hispano--Moslem architecture”. Architecture. City. Environment. Proceedings of PLEA 2000. Cambridge, 2000. pp. 229-232.

JIMÉNEZ ALCALÁ, Benito. Environmental Aspects of Hispano-Islamic Architecture. An Approach to the Daylight and Summer Thermal Performance of Muslim Buildings in Spain. VDM Verlag Dr. Müller. 2011

KOMONEN, Markku. “Elements in the Way of Life,” interview with Jørn Utzon, (English translation.) Arkkitehti 80 (2) (1983): 81-82, Helsinki, 1983.

-
- HILLENBRAND, Robert. 1994. Islamic Architecture. Edinburgh University Press. Reprinted in paperback with amendments, edición año 2000.
- MANZANO MARTOS, Rafael. Qubba, aula regia en la España musulmana. Editorial: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1994.
- MØLLER, Henrik Sten; "Can Lis, Jørn Utzon's Own House: A house built of sea, sky, light and spirit – and of course, stone", Living Architecture, nr.8, 1989, pág. 146-167. 1989
- NORBERG-SCHULTZ C., "Jørn Utzon and the primordial". en Keiding M., Dickinck-holmfeld K., Utzon's own houses. Copenhague: The danish architectural press. 2004
- ORIHUELA UZAL, Antonio. Casas y Palacios Nazaríes. Siglos XIII-XV. Col. El Legado Andalusí-Lunweg Editores. Barcelona. 1996
- PAVÓN MALDONADO, Basilio. En torno a la Qubba Real en la arquitectura hispano-musulmana. Ponencia a cargo del Dr. Basilio del Instituto Miguel de Asín, del CSIC.
- SOBEJANO, E.; FRAMPTON, K.; MONEO, R. y otros; Jørn Utzon, Serie Monografías, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente; Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura. Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones. De la exposición Jørn Utzon en la galería de los arcos del M.O.P.U. Madrid. 1995
- UTZON, Jørn. 1983. Art between science and Instinct. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme 157. Abril-junio de 1983.
- UTZON, Jørn. "Additive Architecture. Arkitektur, #1, 1970. Copenhague. 1970
- V.V.A.A. Jørn Utzon Logbook: v. 5: Additive Architecture. Editorial Bløndal. Copenhague. 2009.
- WESTON, RICHARD, Jørn Utzon. Inspiration, Vision, Architecture. Editorial Bløndal. Hellerup. 2002.

Biografía

Manuel de Lara Ruiz.

Arquitecto por la ETSAM desde 1993, especialidad en Edificación. Actualmente está finalizando su tesis doctoral sobre la obra de Jørn Utzon.

Tras una estancia profesional de varios años en Berlín, y tras completar su formación en otros estudios de prestigio en Madrid, con los que todavía puntualmente colabora, funda su propio estudio en Madrid en 1999. Su obra profesional ha aparecido en diversas publicaciones y ha sido expuesta en Madrid, Bruselas Paris, Estocolmo, Roma, EE.UU., Venecia, Oporto o Núremberg.

En paralelo a su actividad profesional, realiza labores docentes en la Escuela Politécnica de Arquitectura de la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid como profesor contratado desde el año 2008.

Participa en varios grupos de investigación en la Universidad Francisco de Vitoria, como "Aliseda 18. espacio participativo de recuperación urbana" del grupo de investigación "arquitecturas ocasionales" [aa oo*]; o "estrategias materiales: arquitectura vegetal". Miembro organizador del I congreso internacional estrategias materiales arquitectura vegetal, UFV, 2013.

Curriculum

Manuel de Lara Ruiz

Architect, graduated from the Superior Technical School of Architecture, ETSAM, Madrid. Currently working on this doctoral thesis on Jørn Utzon.

After working for several years in Berlin and other practices in Madrid —with which he still currently collaborates occasionally—, he established himself as an independent architect in Madrid in 1999. His work has been published in several reviews and chosen for exhibitions in Madrid, Brussels, Paris, Stockholm, Rome, USA, Venice, Porto and Núremberg.

In 2008 he started teaching at the School of Architecture of the Francisco de Vitoria University in Madrid.

He participates in several research groups at the Universidad Francisco de Vitoria, in projects such as, "Aliseda 18, active spaces for urban recovery" carried out by the group "occasional architecture" [aa oo*]; "material strategies: plant architecture". He also participated as an organizer in the I international conference - material strategies plant architecture, UFV 2013.