

catálogos de

# arquitectura



COLEGIO  
OFICIAL DE  
ARQUITECTOS  
DE MURCIA

2005 nº 17



## Catálogos de arQuitectura

### Arquitectura y Paisaje (2)

Número 17. Julio 2005

**PUBLICA**  
Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia  
C/ Jara Carrillo 5 - 30004 Murcia  
Tfno. 968 213 268 - Fax. 968 220 983  
e-mail: coamu@coamu.es  
www.coamu.es

**DIRECTOR**  
José María Hervás Avilés

**CONSEJO EDITORIAL**  
José María López Martínez  
Vicente Martínez Gadea  
Fernando de Retes Aparicio

**SEDE SOCIAL Y PUBLICIDAD**  
"Catálogos de Arquitectura"  
C/Apóstoles 12, 1º izq. - 30001 Murcia  
Tfno. 968 210 359

**DISEÑO**  
A&A

**FOTOGRAFÍA**  
David Frutos Ruiz

**IMPRIME**  
Gráficas Estilo

**I.S.S.N.**  
1138-2430

**DEP. LEGAL**  
MU-123-2002

**CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS**  
David Frutos Ruiz: Págs: 36, 37, 38, 39, 40, 41a, 41b, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52b, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 73b, 73c, 75, 76, 77, 79, 81 y 83.

José María Hervás: 16 y 21b.

Paraisesa: 52a y 53.

(El resto de fotografías han sido proporcionadas por los autores de las obras que se publican y por las empresas anunciantes)

Grabado colofón cedidos los derechos por Sucesores de Nogues.

Portada: Detalle de la fuente de la Plaza de Arriba en Jumilla.

Las opiniones vertidas en los textos que se publican, son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

## SUMARIO

### ARQUITECTURA Y PAISAJE (2)

ARQUITECTURA Y ENERGÍA. Luis Miquel	16
DESARROLLO ¿SOS O INSOSTENIBLE?. J. A. Sánchez Morales	22
PAISAJES Y FIGURAS. Andrés Cánovas	24
ARQUITECTURA Y PAISAJE DE EXPLOTACIONES MINERAS Ricardo Sánchez Garre	28
<b>RECIÉN HECHO</b>	
DORIBEL'S HOUSE. Ricardo Sánchez Garre	36
<b>AMBIGÜEDAD GENERADORA DE ESPACIO</b> Lola Jiménez y Ginés Sabater	41
<b>OBRAS Y PROYECTOS</b>	
CENTRO DE INTERPRETACIÓN MINAS BLANCA Y MATILDE José Manuel Chacón y Alberto Ibero	48
ZONA CERO. JARDÍN SECO. APARCAMIENTO M.C.T. Javier Peña Galiano	54
PARQUE TECNOLÓGICO EN FUENTE ÁLAMO. adhoc.msl	60
ALBERGUE PARA TRABAJADORES INMIGRANTES Enrique Mínguez y Antonio López	66
5 VIVIENDAS VPP EN LORQUÍ. adhoc.msl	70
PLAZA DE ARRIBA. JUMILLA. Fernando de Retes y Enrique Nieto	74
CASA PARA UN ECOLOGISTA. Javier Peña Galiano	78
GLAMOUR. Motocros	84
MIG CENTURY. Patricia Reus y Jaume Blancafort	88
CENA COACV2004. José Parra	92
CASA CHAMPIÑÓN. José Amoros	94
ADN ABARÁN. Javier Peña Galiano	96
<b>CONCURSOS (Primeros Premios)</b>	
PARQUE LINEAL SAN PEDRO. Arancha Muñoz Criado	102
EUROPAN7-LA UNIÓN María Auxiliadora Gálvez e Izabela Wiecezorek	106
COSO DE CEHEGÍN. Mónica García y Javier Rubio	110
PISCINAS Y PARQUE. CARAVACA. Vicente Morales y J.A. Sánchez	115
BARRIO DEL CASTILLO. BLANCA. de la Villa et al	118
PUERTO DE ALMERÍA. Miguel San Millán y Sandra Martínez	126
<b>NUEVOS Y NOVÍSIMOS</b>	
JESÚS FRANCISCO GALERA MOMPEÁN	132
<b>EL MUSEO IMAGINARIO</b>	
LOS MURALES DEL SEAGRAM Aurelio Vallespín Muniesa	138
<b>LOS OTROS</b>	
FRÉDÉRIC VOLKRINGER	144
<b>RESEÑAS</b>	
Alfonso Segovia, Patricia Reus y Paloma Ferrer, E. Cayuela,	146

# Paisajes y figuras

Andrés Cánovas

## LA SAGA DEL PAISAJE II: PAISAJES Y FIGURAS

*La saga del paisaje es un conjunto entrelazado de nueve textos, agrupados en bloques de tres. Intentan traer a nuestro presente, imágenes y reflexiones que se vienen produciendo desde el romanticismo y que de alguna manera se han activado en este principio de siglo. Por mucho que nos esforcemos en parecer personajes autónomos, somos deudores de una cultura que se presenta de manera constantemente atávica. Podemos negar nuestros orígenes, pero de ninguna manera nos podemos separar de nuestra genealogía.*

### Paisajes

En el año 1757, Edmund Burke, personaje más dedicado a la política que a la filosofía, publica un pequeño libro, fundamental para entender los comienzos de la filosofía del arte, que se titula “Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello”. Burke educado por un padre protestante y una madre católica, bascula sus escritos desplazándolos entre “La Vindicación de la sociedad natural” de 1756 y “La Indagación”, publicada un año más tarde; o lo que es lo mismo y leyendo los contenidos de ambas obras, entre la moralidad y la estética. En esta segunda obra, Burke se introduce dentro de una cadena que se engarza con “El arte poético” de Boileau y “La estética” de Baumgarten de 1750 considerando a éste el verdadero padre de la disciplina. Aunque para los politólogos sea un texto en cierto modo marginal y externo a la ocupación política de su autor, es en cambio como apunta Menene Gras en su estudio preliminar del libro “un texto imprescindible para estudiar la estética de Kant” y concretamente para su libro “Lo bello y lo sublime” de 1764.

Si las palabras y el orden en que se exponen no pecan de inocencia, basta entonces con leer con detenimiento los títulos de ambas obras hermanas para poder establecer diferencias en encadenamientos tan aparentemente próximos. Kant sitúa lo bello en primer lugar respecto a lo sublime. Burke por el contrario apuesta por lo sublime frente a lo bello fundamentalmente por los efectos que causa en nosotros, siguiendo quizás las obras literarias de Milton y Shakespeare y muy en la particular línea argumental inglesa.



En la sección VII del libro titulado “Sobre la vastedad”, es posible leer la palabra “efecto” en numerosas ocasiones, esta intensidad repetitiva adquiere una especial significación si recordamos que en su análisis sobre las categorías de la belleza, Burke distingue el objeto como elemento abstracto, capaz de producir belleza por sí mismo y la del sujeto que recibe las impresiones y las transforma en función de sus órganos concretos de percepción; en éste sentido recoge la tradición de Descartes, primer filósofo moderno que compara el funcionamiento del cuerpo humano con una máquina, en concreto con un reloj. De alguna manera avanza Burke ciertas aproximaciones al campo de la percepción que nos son particularmente cercanas, “No desearía el entrar aquí en las causas de éstas apariencias...”. No importa tanto el tamaño de las cosas sino la impresión que los objetos causan en nosotros a través de los sentidos. Así entendida, la percepción es el sistema con la cual los objetos se ordenan y acaban por presentársenos.

Burke se esmera en mostrarnos de qué manera los sentidos son capaces, en relación con su funcionamiento, de ordenar las impresiones. En este aspecto se relaciona con una de las características del romanticismo en tanto que afirma su predilección por el sujeto observador en detrimento del objeto observado. En la Parte IV de su libro, dedica sus esfuerzos intelectuales a este propósito.

Esta actitud contamina y queda patente en la pintura de artistas ingleses como Constable, Ensor o el mismo Turner. Aunque se evidencia con mayor nitidez en la obra de románticos alemanes como Caspar D. Friedrich, Carl Gustav Carus o incluso en la pintura de Karl F. Schinkel, entre otros.

En “Hombre y mujer contemplando la luna” cuadro pintado por Friedrich en 1824, la naturaleza es entendida en cuanto a dimensión y configuración a través del patrón de las figuras, ellas dan orden a la tela y se convierten en su referencia fundamental, aquí la naturaleza cobra interés a través de la mirada, de la observación del sujeto que desde nosotros se desplaza a los personajes, activándolos y a su vez activándonos. Es esa misma actitud del “Caminante en la cima de una montaña” obra fechada por Carus en 1818 y de “Paisaje de montaña con dos figuras” de 1830-1835 quizás la obra más conocida de Friedrich. En los tres lienzos la condición de los personajes es la misma, dan la espalda al espectador y se convierten en transmisores, en patrón para la comprensión del cuadro, hay en ellos

una especie de sumisión moral hacia la naturaleza, lo único que es verdadero.

En toda la cultura alemana de finales del siglo XVIII, se pone de manifiesto, según Pogacnik, cierta cualidad productiva que puede entenderse Schilerianamente como complacencia moral. "Semejante complacencia por la naturaleza no es estética sino moral al estar mediada por una idea y no ser generada directamente por la observación; además no se dirige a la belleza de las formas". Como en la obra de Dhal "Vista de Vackero, al lado de Cristiania", los personajes somos nosotros mismos, agrandados o empequeñecidos a través de los múltiples cambios de dimensión que el cuadro plantea.

En el mundo romántico los objetos tienden a expresarse con una cierta ambigüedad dimensional. Esta actitud se presenta con una evidencia tendente a la ironía en el mundo de Friedrich. Si nos fuese posible analizar sin el sobrecogimiento que en la actitud hacia lo sublime plantea el autor, sería posible encontrar la dimensión aparente de los cortes de hielo, de la montaña de apilamientos que nos describe en "El naufragio del Hope" de 1823-1825, el pincel terrible de Friedrich. Es el mundo en su globalidad lo que pinta, no el pequeño cascarón, casi invisible, tronchado por la fuerza de la naturaleza, sino la naturaleza misma, su vastedad, su grandeza, su enorme poder para dominarnos, pero también su capacidad para aparecer como sublime a la mirada, infinita y hermosa en su representación artificial. No hay nada más hermoso que la naturaleza representada, convirtiéndose en artificial en el sentido de Hegel, "Pero afirmamos, ya de entrada que la naturaleza artística es superior a la naturaleza". Nada más hermoso que el campo arado, que la naturaleza construida, en este aspecto afirmamos con rotundidad que frente a la naturaleza, sentimos una emoción más profunda por la naturaleza artificial.

¿Dónde está la dimensión en "Parque de Ostra"? Quizás en el bote lejano, o en línea de árboles recortados en el aplastante cielo de Dresde, o quizás nada de eso interese, pues el verdadero propósito del lienzo no es tanto el describir un paisaje, sino el descubrir continentes en las minúsculas porciones de tierra que levemente curvadas simulan y producen "en nosotros" el "efecto" de la percepción de un mundo aún por colonizar, aún por construir.

Novalis en "Granos de polen" de 1797-1789, habla de como la fantasía coloca al mundo futuro o bien en las alturas o bien en las profundidades, o en la mentesicosis hacia nosotros. Soñamos con viajes por el universo entero: ¿ No está el Universo en nosotros?.

Esta obra maestra de la última etapa de Friedrich contiene una de los efectos que según Rosen y Zerner, caracterizan a la pintura y a la poesía romántica, "el sentimiento de estar suspendido en el espacio, sin amarras y planeando sobre el vacío, de tal forma que lo que se ve adopta la cualidad de la visión". Es esa ausencia de gravedad mediante la cual, sin el sistema de referencia del contacto con la superficie del suelo, y más aún, con la desaparición de cualquier apoyo tácito, el tamaño de los objetos acaba por confundirse y aparecer como despreciable, no en su medida sino en su consideración. Observa, dice Friedrich la forma con precisión, tanto la más pequeña como la más grande y no distingas entre lo grande y lo pequeño, sino entre lo significante y lo insignificante.



Esta obra es, en fin, una meditación sobre el cielo y la tierra, sobre la vida y la muerte, una reflexión religiosa que aparece de manera constante en toda la obra de Friedrich, aplastado por el tamaño de la naturaleza y por la precisa vastedad de la muerte.

Las reflexiones sobre la percepción del tamaño en la obra escrita de Friedrich son constantes, en 1830 escribe "Reflexiones" en la visita a una exposición, en ellas se puede leer, "Este cuadro es grande y, no obstante, uno agradecería que fuera mayor, pues es tal la sublimidad en la comprensión del tema, que, habiéndose sentido grande al realizarse, exige siempre una extensión aún mayor en el espacio. Por eso, es siempre un elogio para la pintura que se la quiera más grande", y "Este cuadro es grande, pero falta la grandeza en el cuadro".



## Figuras

Afirma Kenneth Clark que preguntado Goethe sobre las diferencias entre clasicismo y romanticismo, éste dio la más breve respuesta que se conoce, "El clasicismo es la salud y el romanticismo la enfermedad". Es posible sin duda reflexionar sobre esa afirmación del escritor. Goethe traza una línea divisoria que fundamentalmente diferencia un principio de centralidad por uno de lateralidad. En el mundo romántico los fenómenos marginales son esenciales para comprender el conjunto del periodo. De la misma manera, se debilita la gran tradición del arte hasta la segunda mitad del siglo XVIII en cuanto establece un claro principio de subordinación y jerarquía, en palabras de Novalis citadas por Rosen y Zerner, "Cualquier línea es el eje del mundo".

En la segunda mitad del siglo XVIII, después del horror del terremoto de Lisboa (noviembre de 1755), aparecen tres imágenes de tres maestros que contienen unas inquietantes similitudes.

Estas son, el retrato de Piranesi grabado por Polanzani, el Polifemo de Fuseli y el Gigante de Goya. En las tres es posible leer la frase de Goethe que escribe en Máximas sobre arte y artistas de 1803-1832, "La perfección puede darse con la desproporción. La belleza sólo con la proporción."

Las tres obras, una fruto de la técnica de un quintacolumnista del clasicismo, otra de la pasión desbocada de un obsesionado por el miedo y la tercera de la expresión precisa de un profeta plástico, todas se caracterizan por la falta de perspectiva. Esto supone una coincidencia de capital importancia, pues los sistemas de referencia dimensional empleados por cada uno de los tres artistas, eliminan el concepto de representación de paisaje que engloba las figuras y les proporciona contexto, para introducirse en relaciones entre objetos.

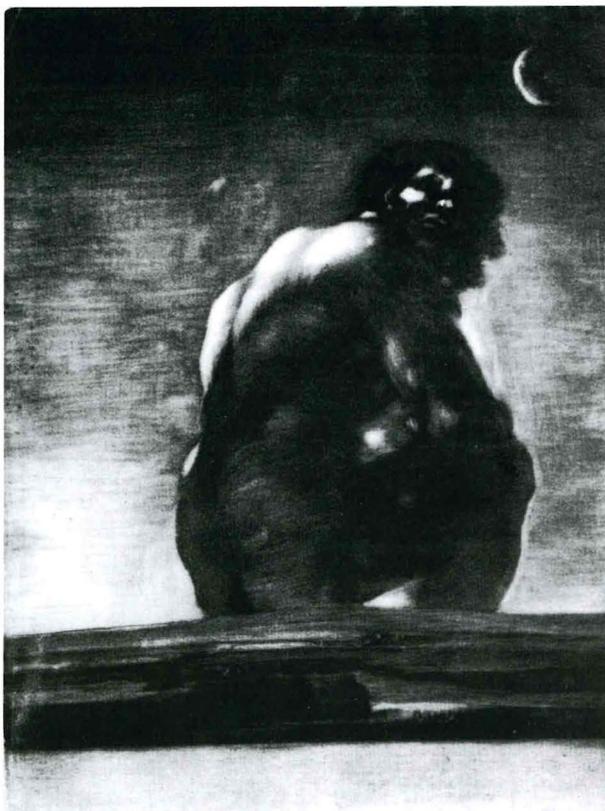
La dimensión del gigante de Goya, mezcla entre el clasicismo del torso de Belvedere y la cabeza adimensional de un hombre cortado por la luz, tiene como única referencia la luna y un reflejo en una lámina de agua que bien podría ser un charco o un océano, la ausencia de paisaje le dota de un carácter autónomo en el que la dimensión aparente de la figura musculada y desnuda le otorga más el título que la representación. La figura se adueña del cuadro y se agranda en su soledad y su mirada de asombro y desprecio nos achica en su contemplación. El hombre, o el gigante según se mire, tiene el tamaño real que Goya le otorga en el cuadro, pero su tamaño aparente se disipa hasta que el espectador se lo asigne, hasta que decida cual es el posible dentro de un abanico dimensional que tan sólo depende de la capacidad de cualificación de la mirada. La forma tiene tamaño objetivo, pero la figura carece de él, puesto que en nuestra mirada todos los tamaños son posibles.

El Polifemo de Fuseli, también elimina cualquier rastro de paisaje, sólo un recorte de luz y sombra enmarca la figura que oculta su rostro deformado con una mano; mientras que con la otra acaricia un extraño animal, que tapa unos miembros que bien pudieron pertenecer a un hombre. A su derecha se aprecia un gato que en una reflexión perspectiva adquiriría el tamaño del hombre desmembrado. Fuseli presenta una imagen en la que cada una de las figuras es patrón de sí misma y construyen un círculo dimensional que varía con el cambio del patrón. El gigante lo es en el encuentro con los miembros del hombre, pero desciende a la categoría de hombre en su relación con ese antes extraño animal, que ahora no es más que una blanca e inocente cabra.

El retrato de Piranesi, grabado por F. Polanzani en 1750, nos plantea la misma reflexión que las dos obras anteriormente comentadas, cual es la dimensión aparente de ese Piranesi mitad

hombre, mitad estatua, ¿Qué tamaño adquiere en relación con el libro y las parras que se apoyan sobre el frontispicio en el que se graba su nombre?. Aquí el orden referencial parece estar más claro con la existencia de esos objetos que funcionan como patrón. Pero en el fondo lo que se vislumbra es un proceso de volatilización del mundo clásico, por cuenta ajena eso sí. Aparece en el retrato todo aquello que va a explicitarse en los grabados más famosos de Piranesi, que un mundo se acaba y una revolución silenciosa pero implacable va a construir otro bien distinto. Una de las obsesiones de Piranesi reside en su propensión a las grandes dimensiones, sus grabados, incluso los que cuentan con patrón dimensional, contienen una impresión de tamaño que se acerca a las impresiones que de lo sublime escribía Burke. En Antigüedades romanas de 1756, tomo III,

se recogen imágenes de descripciones constructivas que cobran un interés especial. Tanto "La construcción del sepulcro de Cecilia Metela", como "Empedrado de la Vía Apia" o como "Specus del Aniene Vecchio" éste del tomo I, se instalan en un orden de gran dimensión. Tan sólo la técnica constructiva, la descripción mecánica que se ofrece en las láminas, nos sitúa en la dimensión real de lo descrito. Unas obras en las que se alaba la magnificencia técnica, la utilidad y el sentido práctico de la arquitectura romana. En este aspecto es elocuente su cita de Plinio cuando hablando de las cloacas romanas dice: "Admiraban además las cloacas, que al decir de algunos, son la más grande de las obras, porque fueron excavados los montes y como hemos dicho hace poco, hicieron que Roma se convirtiera en una ciudad suspendida bajo la cual se podía navegar..." La imagen en los tres casos descritos ocupa la totalidad del



grabado y tan sólo en la descripción de Cecilia Metela, el recurso hábil de un cuadro, acaba por relacionar las piezas de construcción con la obra construida. Tan sólo en ésta lámina, hace Piranesi un esfuerzo de concatenar dimensiones, que no supone más que un periplo hacía una ambigüedad no buscada, aquí Piranesi se nos presenta como un artista fronterizo, como un habitante de un mundo que todavía es clásico pero que se empieza a encontrarse habitado por fantasmas, por seres tenebrosos y salvajes. Sus visiones clásicas, no son más que una topografía, una descripción según Clark. Pero lo que más le gusta, lo que le determina de manera especial es la escala gigantesca de la arquitectura que puede competir con los desechos amontonados a lo largo de milenios.

Piranesi, nos mira desde arriba, desde el frontispicio. Mira con superioridad y con cierto aire de desprecio. ¿Es un hombre o una estatua? Es quizás como en sus visiones de la antigüedad clásica un fragmento. Una

cosa es en este grabado, el establecimiento de la medida y otra bien distinta, a través de la disposición y el tamaño deliberado de las cosas, concretar un orden dimensional, un tamaño aparente que se mueve en los círculos de la gran escala; hay entonces un vuelo deliberado de gran escala cuando las piezas manumitidas de su tamaño real se obsesionan por la apariencia de la gran dimensión.

En la obra grabada de Piranesi, es posible encontrar dos tipos de trabajos, en unos establece de manera explícita un orden de magnitud de gran dimensión, la escala es la de lo grandioso, el tamaño aparente de los objetos nos acerca a un orden dimensional superior al tamaño real. Emplea en esos trabajos una dislocación del tamaño aparente frente al tamaño real con recursos como la desaparición de los efectos perspectivos y del paisaje de fondo, el

mirar los objetos en primer plano, en soledad, sin un sistema de referencias los hace aparentemente grandes. "Dice el investigador que los templos griegos eran grandes, pero no es lo que dicen los que de allí vienen y han medido sus restos".

En otros establece un orden de pura referencia dimensional, pretende un engrandecimiento aparente de las arquitecturas a costa del empequeñecimiento de los personajes como ocurre en el grabado del castillo de Sant'Angelo o en el Sepulcro de los Metellos.

Por último se podría hablar de las Cárceles como un producto típicamente romántico, a pesar de las controversias que puedan suscitar. Su imagen de perspectivas y fantasmas son tan reales como la mano de la armadura descrita por Horacio Walpole. Las cárceles entusiasman, como bien dice Juan Calatrava, a los artistas románticos por el protagonismo de la arquitectura

sobre la tradicional pintura de costumbres, por el gigantismo titánico de sus edificios, entre los que bulle una humanidad insignificante de personajes minúsculos indiferenciados y carentes de cualquier tratamiento individual. La obra de Piranesi no es precisamente inocente, sigue afirmando Calatrava, no quiere aportarnos una colección de imágenes sino un modo particular de entender la arquitectura de su tiempo en función de la arquitectura antigua. Obras de utilidad frente a obras de ornamento como se describe en *Della Magnificenza*.

No nos queda otra opción, a mí o a cualquier otro arquitecto moderno, dice Piranesi en la carta dedicatoria a Nicola Giobbe en la primera parte de *Architettura e Prospettive* de 1743, que explicar con dibujos las propias ideas.

Esas ideas descritas en sus grabados, se apoyan en un conocimiento minucioso de los textos antiguos y contemporáneos. Sobre los órdenes de magnitud dimensional, cita dos ejemplos

clarificadores, en el texto explicatorio de las láminas "Della magnificenza...", en el primero de ellos cita a Estrabón. "... Los grabaron sobre la superficie de la piedra y como vemos en sus obeliscos, precisamente para que el relieve de sus jeroglíficos no perjudicase a la gravedad de las construcciones ni a los miembros de la arquitectura".

En el segundo texto citando a Montesquieu: "Un edificio excesivamente cargado de divisiones es un enigma para la vista, como un poema confuso lo es para el espíritu". A partir de esas reflexiones y aforismos ajenos, nace una opinión personal: "Y es que, como en los cuerpos se debe atender a la proporción de los miembros, también en arquitectura la preocupación principal debe ser la proporción de las partes. Los egipcios se dieron cuenta de que dicha proporción venía a faltar o quedaba disminuida

cuando tales partes se subdividían de manera muy menuda o se hacían más estrechos los espacios que debe haber entre una y otras, o se daba poco resalte a las que debían de resultar aparentes, y tuvieron así la razón al no hacer tantas labores en los capiteles y en los demás miembros de la arquitectura".

Ese pensamiento es de interés en cuanto se vislumbra su sentido referido al orden de magnitud y a su preservación, realmente habla Piranesi de la relación que se produce entre tamaño real y tamaño aparente y en su lectura precisa, la excesiva fragmentación produce una distorsión entre ambos conceptos, disminuyendo el tamaño aparente frente al real.

Esa identificación de lo real y lo aparente, no es sino el concepto clásico de escala que ha sobrevivido en algunas vías hasta nuestro presente y que el romanticismo pone las bases para su disolución.

