

Editorial UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sevilla, 2018

Instituto Universitario
de Arquitectura y
Ciencias de la Construcción

ARQUITECTURA

**CARTOGRAFIAS DEL
ESPACIO OCULTO
WELBECK ESTATE EN
INGLATERRA Y OTROS
ESPACIOS**

Tomás García García

COLECCIÓN ARQUITECTURA
TEXTOS DE DOCTORADO DEL IUACC
Número: 53



Colección dirigida por
Antonio Tejedor Cabrera y
Marta Molina Huelva

Colección con Sello de Calidad en Edición académica CEA-APQ avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE)

© Editorial Universidad de Sevilla 2018
C/ Porvenir, 27
Tel. (+34) 95 448 74 47 y (+34) 95 448 74 44
Fax (+34) 95 448 74 43
Correo electrónico: eus2@us.es
Web: www.editorial.us.es

© Instituto Universitario de Arquitectura y
Ciencias de la Construcción (IUACC) 2018
Avda. Reina Mercedes, 2
Tel. (+34) 95 455 16 30
Fax (+34) 95 455 70 24
Correo electrónico: iuccsecret@us.es
Web: www.iucc.us.es

IUACC
Director: Antonio Tejedor Cabrera
Secretaría: Marta Molina Huelva
Personal de ayuda a la investigación: Antonio Calero Castro y Marcos Merino Pérez

© Tomás García García 2018
tgarcia@us.es

Diseño: Restituto Bravo-Remis y Gestion de Diseño, S.L
Maquetación: Tomás García García
Impresión: Imprenta Sand S.L.
Impreso en papel ecológico

ISBN: 978-84-472-2852-2
Depósito Legal: SE 2406-2018

Todos los derechos reservados.
Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización previa por escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

A Eva

Este ensayo es resultado de mi tesis doctoral "Cartografías del espacio oculto. Laboratorio de experimentación arquitectónica", dirigida por Francisco J. Montero Fernández, y leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, el 10 Febrero de 2017, en un Salón de Actos rebosante de alumnos, compañeros, familiares y amigos. La defensa se produjo ante un tribunal compuesto por Maite Méndes Baiges, Víctor Pérez Escolano, José Ramón Sierra Delgado, Federico Soriano Pelaez y Félix de la Iglesia Salgado, y obtuvo la calificación de Sobresaliente Cum Laude.

El aforo de esta sala y sus condiciones acústicas, lo convirtieron en el espacio ideal para mostrar las cartografías sonoras y audiovisuales elaboradas con motivo de la tesis doctoral. Aún hoy, mis amigos me siguen recordando cuanto de mágico y especial tuvo aquella experiencia.

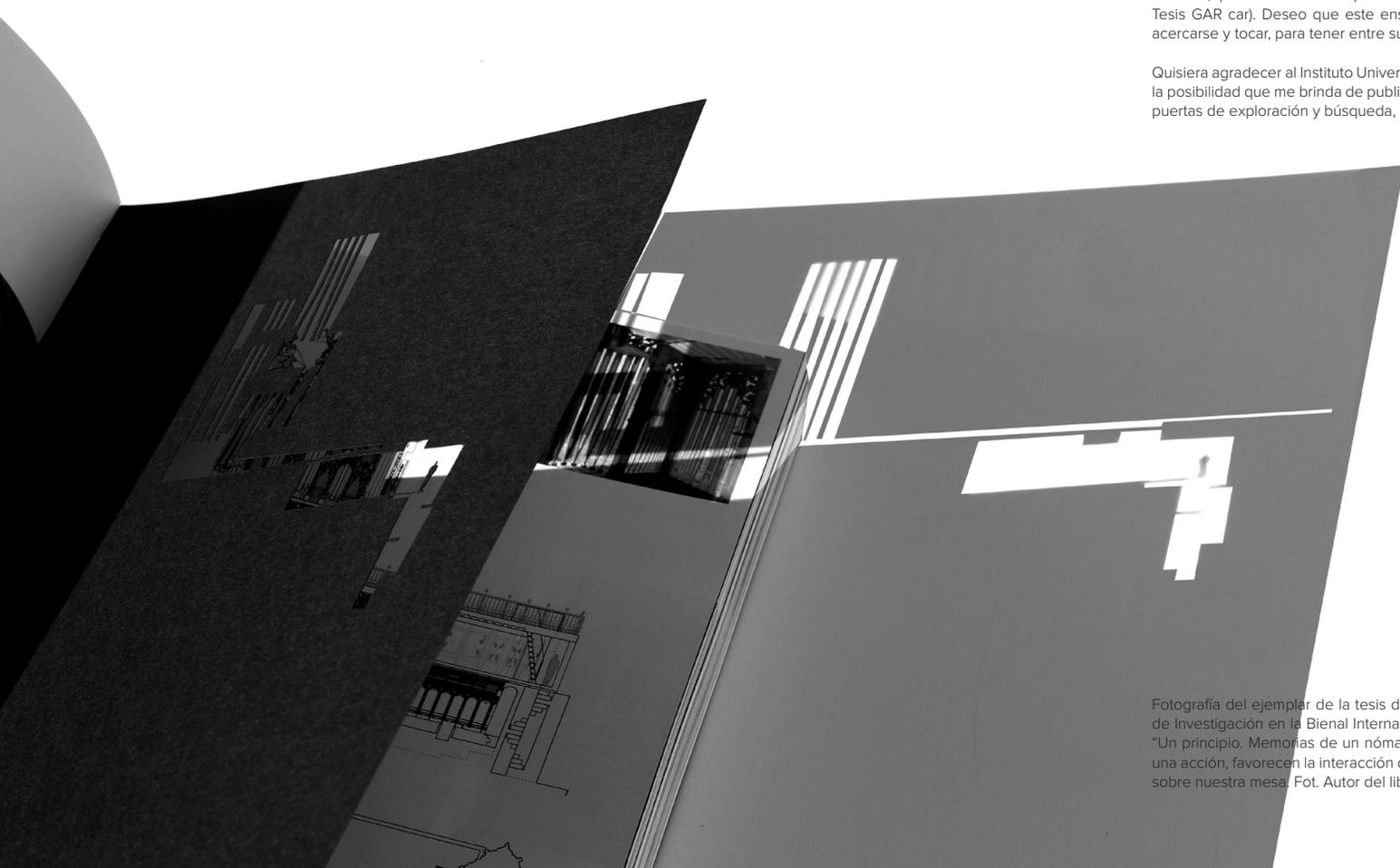
Este libro mantiene la esencia de lo ocurrido aquel día, la forma en la que fue contada la tesis doctoral, mas que como investigación académica, como una experiencia de vida. Estas cartografías no ocultan una componente autobiográfica; como acontecimientos de un diario de vida fragmentario o como si fueran un repaso en torno a una colección de memoria de extraños espacios.

De manera que ahora, al tratar de ceñir la tesis al formato de esta colección, me doy cuenta que debo despojarla de su cuerpo académico, del rigor metodológico de su andamiaje, para dejar ver lo que de esencial tuviera aquella experiencia de vida, aquellos viajes a las entrañas de la arquitectura. En sus márgenes quedaron inevitablemente algunas de estas cartografías, que esperan pacientes el momento de ser desveladas.

En Septiembre de 2018 fue adquirido por la Biblioteca de la Universidad de Sevilla un facsímil de la tesis doctoral, que se encuentra disponible para su consulta en la Sala de Documentos Especiales (B Arquitectura_Q Tesis GAR car). Deseo que este ensayo estimule al lector, despertando en él la curiosidad necesaria para acercarse y tocar, para tener entre sus manos el objeto original.

Quisiera agradecer al Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción el premio otorgado y la posibilidad que me brinda de publicar parte de mi trabajo. Este libro cierra una etapa, a la vez que abre otras puertas de exploración y búsqueda, en otras direcciones, por otros caminos, con otros maestros.

Venecia 2018



Fotografía del ejemplar de la tesis doctoral que viajó a Venecia con motivo de su selección para la Muestra de Investigación en la Bienal Internacional de Arquitectura de Venecia 2018. El objeto abierto por el capítulo "Un principio. Memorias de un nómada". Estas cartografías ciegas sugieren más que representan, proponen una acción, favorecen la interacción del lector con ellas. Al abrir el libro una sombra reveladora se desparrama sobre nuestra mesa. Fot. Autor del libro, en Pabellón de España, Venecia, 2018.

Índice

Prólogo	11
Memorias de un nómada	23
Mapas para una desorientación inducida	67
55 puntos y 7 líneas	
El ojo múltiple de dios	93
012_201511 Catedral de St. Paul, Londres. C. Wren, 1710	
Underground Welbeck	117
048_201510 5th Duque de Portland (1800-1879)	
Inmateriales del espacio contemporáneo	217
014_201211 Casa Da Musica. Percursos sonoros imaginarios	
Bibliografía, cajas y fuentes	245
Agujeros digitales. Códigos qr	255

Prólogo

Francisco J. Montero Fernández



Imagen extraída de la serie *Cartografía interior*. Tatiana Parceró, 1995. Técnica: acetato y fotografía a color.
"Mi trabajo parte de mi biografía y de ritos personales basados en experiencias diarias. Exploro sensaciones y emociones que aún siendo íntimas e individuales se incluyen en un género más amplio: el humano."
ROMERO, J.: *Tatiana Parceró: Vestir la piel*, Eneida, Barcelona, p. 32, 2015.

Estudiar arquitectura e investigar en arquitectura

La Historia nos enseña que nuestra cultura se basa en una sociedad del conocimiento. El mayor valor que una colectividad posee es la capacidad de transmitir lo que ha aprendido, conscientes de que los valores reconocibles de las personas que la componen se identifican con su conocimiento.

Nuestros maestros de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, nos enseñaron lo que habían aprendido y nos transmitieron la idea de que nada se puede inventar en arquitectura, que todo estaba inventado. Efectivamente, esta idea es algo que hemos ido comprobando día a día, cuando todo lo que surgía de una manera espontánea en alguno de nuestros proyectos, en algunas de nuestras clases, artículos o trabajos, podíamos comprobar que estaba inventado con anterioridad. Si en los inicios de nuestra formación era posible pensar que ese hecho era consecuencia de la falta de conocimiento y que nos hacía tomar conciencia de la inmensidad que supone la arquitectura como ciencia y como arte, poco a poco todos hemos podido reconocer que nos encontramos dentro de una enorme esfera de conocimiento en el que nos reiteramos, nos citamos y nos terminamos encontrando con almas gemelas de nuestro pensamiento y hacer arquitectónicos.

Esta consideración nos lleva a confiar en el valor de las redes de conocimiento más que en la obra de autor, nos lleva a pensar más en el valor del conocimiento de la sociedad que en la aportación individual, a pesar de que muchos se sigan deslumbrando antes grandes autores,

grandes obras o grandes pensamientos. El conocimiento social se eleva por encima de la aportación individual. Por eso, como si se tratara de una marea de un naufragio, el conocimiento universal, nos devuelve como cura de humildad, la imagen reflejada de aquello que creíamos una invención en alguna obra de un autor lejano, desconocido o anterior.

Podríamos pensar que la historia es cíclica, pero sería más interesante pensar en el pensamiento circular, en la generación universal de ideas que nos hacen afines a muchos y no en secuencias lineales que se entrecruzan, en biografías entrelazadas o en sucesión de obras que componen un falso corpus. De esta concepción del pensamiento surgen los valores sociales del pensamiento resultado de la identificación con la colectividad. Los mayores problemas nos acechan cuando se produce el establecimiento de mitos que se alejan de nuestra realidad y que son capaces de construir su propio olimpo, aislado, con el que la sociedad no se identifica, pero se ensueña y que ha sido capaz de construir unos referentes culturales que han alejado a la arquitectura de su proyección más social durante demasiadas décadas.

Posiblemente solo debamos reconocer al individuo cuando es un sujeto de aprendizaje, solo el individuo que aprende debe ser subrayado como un sujeto aislado porque en el proceso de aprendizaje necesita identificar sus propias carencias y aprender para suplirlas. El que aprende debe saber que su destino es el devenir hacia un sujeto social, en el que reside un valor añadido gracias a la capacidad de integrarse en una red de conocimiento y hacer que la sociedad avance. De esta manera el grupo de personas, el colectivo se adueña de la realidad, empoderándose de ella en contra del poder individual del conocimiento a través de estrellas establecidas, de famosos que se convierten en referentes como balizas de un slalom que es difícil de superar.

Leer como instrumento para estudiar arquitectura

La famosa hoja en blanco es una trampa siempre capaz de bloquear a cualquier autor, ya que nada es más difícil que comenzar a alterar el immaculado soporte donde volcamos ideas, pensamientos y sentimientos acumulados. Hace años escribí que *“Proyectar es un ejercicio de la memoria”* al poder ser asimilado a un proceso cuyo resultado es consecuencia de la articulación de todo aquello que acumulado habita en nuestra memoria y que Octavio Paz nos definía en la consigna que nos dictó en el discurso al recibir el Nobel de Literatura:

“Vivía en una ciudad en las afueras de la Ciudad de México, en una vieja casa en ruinas que tenía un jardín parecido a la selva y una gran sala llena de libros. Primeros juegos y primeras lecciones. El jardín pronto se convirtió en el centro de mi mundo; La biblioteca, una cueva encantada. (...) El tiempo era elástico; El espacio era una rueda giratoria. Todo el tiempo, pasado o futuro, real o imaginario, era pura presencia. El espacio se transformó sin cesar. El más allá estaba aquí, todo estaba aquí: un valle, una montaña, un país lejano, el patio de los vecinos. Libros con cuadros, sobre todo libros de historia, avivados con furor; suministraban imágenes de desiertos y selvas, palacios y chozas, guerreros y princesas, mendigos y reyes. Naufragamos con Simbad y con Robinson, peleamos con d’Artagnan, tomamos Valencia con el Cid. ¡Cómo me hubiera gustado quedarme para siempre en la Isla de Calipso! En verano las ramas verdes de la higuera se balancean como las velas de una carabela o un barco pirata. En lo alto del mástil, arrastrado por el viento, podía distinguir islas y continentes, tierras que desaparecieron tan pronto como se hicieron tangibles. El mundo era ilimitado, pero siempre estaba al alcance de la mano; El tiempo era una sustancia flexible que tejía un presente ininterrumpido.”

Leemos y la imaginación construye lugares, ilustra nuestro pensamiento y surgen las arquitecturas que hacen de escenario de las escenas gracias a lo que captan todos nuestros sentidos. Leemos con la vista pero nuestra imaginación dota al intelecto de sonidos, tactos, dimensión, luces, tonos, volumen, olores,... toda la percepción se enciende de una manera inanimada hasta hacerse real. ¿No es eso el ejercicio de la arquitectura? Imaginar, sentir, pensar hasta la realidad, hasta la construcción de la realidad.

Sin duda, leer es una de las actividades que nos permite estudiar arquitectura, básicamente porque construimos imágenes en un ejercicio intelectual e intuitivo que nos permite llenar nuestras mentes de los escenarios donde se desarrollan las escenas que leemos.

Surge la realidad imaginada como acontecimiento simultáneo a la lectura, nuestra imaginación se ejercita gracias a la lectura porque construimos, en el instante de la lectura, lugares imaginarios para convertimos en arquitectos de esas ideas. Es fácil reproducir ese momento, todos podemos reconocernos imaginando lugares, casas, palacios, ruinas, paisajes... Pero permítanme que siga hablando de arquitectura, de esa arquitectura imaginada y permítanme la licencia de llenar esas paredes, permítanme

dejar de pensar en el entendimiento de la arquitectura a través de las fotografías de las revistas de arquitectura que la definen de una manera tan aséptica. Fotografías que nos muestran la soledad del edificio como manera notoria de reconocer a su vez la individualidad egocéntrica del autor. En cambio, la realidad imaginada sugerida por la literatura es completa. Hay olores, intensidades de color, sonidos, susurros y gritos, tonos y volúmenes, aceleraciones del tiempo o demoras, experiencias incalculables que educan nuestras capacidades y que nos permite a todos reconocer la íntima relación entre el escritor y el lector. Esa íntima relación es la que hace real la historia escrita que se reconstruye en la lectura llena de matices, con todos los que es capaz de construir la educada capacidad del lector y que aportó el escritor. Un libro existe de manera diversa cada vez que es leído, porque solo una vez fue escrito, pero sus lecturas son innumerables.

¿Cómo estudiar arquitectura? Leyendo, porque proyectamos la vida. Se trata de aprender lo doméstico de “Cien años de soledad”, lo cotidiano de Luis Cernuda, o la ensoñación de la ceguera blanca de Saramago, porque la literatura nos ofrece ejercicios que educan nuestra imaginación hacia la creación y la crítica arquitectónica, de la manera más subjetiva, porque cada lector tiene la capacidad más personal de construir todos los matices de los lugares leídos, imaginados.

Y como escribe el profesor Joaquín Parra Bañón: *“Es la tesis mi impresión, mi versión de la arquitectura contenida en la obra de Saramago”*¹

Pero profundizando en la cuestión que no parece oportuno dar por acabada, podemos ahondar en la reflexión con una referencia sobre el dibujo de arquitectura, básicamente porque el aspecto gráfico de una tesis de arquitectura es una característica diferenciadora, ya que el dibujo es importante al incorporarse como un lenguaje específico. No se trata del dibujo que narra un proceso edificatorio, que dicta una secuencia de acciones a ejecutar camino de la construcción de una arquitectura, se trata de dibujos que fundamentalmente nunca olvidan su capacidad descriptiva, que nos cuentan como son sus arquitecturas y no como hay que construirlas. No son órdenes, son descripciones desviando la mirada hacia un vínculo entre el que lee y el que imagina, entre el que aprende y el que descubre. Quizás porque haya algo de descubrimiento, de desvelamiento y no de invento en cualquier investigación, en cualquier proyecto. Efectivamente es posible investigar proyectando, sobre todo cuando el proyecto es capaz de construir una realidad imaginada.

*“Todo conocimiento humano procede del arte. Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente. ¿De dónde iba a proceder si no? El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general. Por esa razón hay que fomentar una educación artística para el ser humano.”*²

Al igual que un dibujo de arquitectura, el trabajo de Tomás García se ofrece como una representación y una orden a ejecutar. Se ofrece como el resultado de un estudio profundo y específico de Arquitectura para a la vez mostrarse como un trabajo apto para ser estudiado. Esa doble condición lo convierte en un trabajo de investigación

Investigar en Arquitectura

El que quiera adentrarse en la lectura y construcción de este trabajo, que no es sino un fragmento de la tesis que reconoció al profesor Tomás García como Doctor en Arquitectura, podrá ir descubriendo que un valor añadido es que define un modelo de investigación en el proyecto de Arquitectura.

El planteamiento es simple ya que el resultado que nos ofrece el autor se convierte en si mismo en una cierta arquitectura pensada, ya que se proyecta el contenido y el continente. La tesis se hace interesante por las descripciones que nos ofrece, por lo que nos cuenta, despertando nuestra imaginación; pero a veces se vuelve aún más interesante por cómo se cuenta, haciendo que continente y contenido intercambien su protagonismo construyendo una buena obra.

Invitar a lector a adentrarse en el texto es hacerlo a una experiencia arquitectónica en la que se cuenta, capítulo a capítulo, la verificación sucesiva de una idea, de un tema, conformando una cadena de elementos que nos conducen de la mano hacia una de las lecciones de arquitectura más brillantes que han nacido en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla desde su fundación. Pero como buena arquitectura también aporta una forma, un resultado concreto, esa estrategia del conocimiento encuentra una manera de ser contada a través de la potencia que aportan todos los lenguajes arquitectónicos utilizados, hasta permitirnos percibir sombras y texturas, visualizar vídeos, reconocer proyectos a través de maquetas específicas, descubrir lugares inéditos que entran en valor gracias a la visión que Tomás García nos descubre, y nos regala músicas, nos regala personajes, nos asocia a técnicas inéditas para el estudio de la arquitectura

o nos desvela secretos escondidos en archivos de arquitectos del pasado o en las experimentaciones de sus propios proyectos como arquitecto.

Sus cartografías ocultas son sugerencias más que representaciones ya que siempre proponen una acción que obliga a una lectura activa, se trata de proposiciones para que el lector se convierta en autor, ya que no podrá hacer otra cosa que inventar y aportar una lectura personal. Al igual que la arquitectura se culmina al ser habitada, el texto que el lector desplegará se construirá definitivamente al ser leído. Por ello el texto se construye en un laboratorio que el doctor arquitecto Tomás García nos definió en su presentación de la tesis, uno de los pocos momentos en los que el mejor espacio de la Escuela de Arquitectura de Sevilla se llenó para escuchar una defensa de tesis:

*“Radiografías, transparencias y papeles de alta sensibilidad construyen una cartografía con la que averiguar cualidades desconocidas de estos espacios ocultos. Hay algo de laboratorio en la forma de construir el documento, de experimento con unos dibujos que construyen una narración gráfica que explica tanto el proceso de la tesis como su contexto interno. Un laboratorio de experimentación arquitectónica en el que hemos manipulado líquidos y gases comprimidos, licuado metales y sonidos”*⁷³

El trabajo de Tomás García establece un formato de tesis doctoral en arquitectura, este hecho le aporta un valor añadido y es obligado reconocerlo como fruto del trabajo realizado más allá del propósito de hacer una tesis en concreto. Por ello este trabajo de investigación es caleidoscópico, se muestra a través de diversos ejemplos, autores, obras, territorios y lenguajes que aportan sus valores unidos por un denominador común, el hilo invisible con el que el autor enlaza uno objeto de estudio tras otro, mostrando que la temática elegida es capaz de producir un avance del conocimiento hilvanada de una manera inédita. Se convierte en tesis, el tema, el objeto de estudio y los métodos; la tesis nos enseña sus ideas y sus metodologías, todo en plural.

Tras Eva (en la primera página se la descubre), la primera ilustración de esta publicación es una instrucción de lectura, un ejemplo de que continente y contenido conforman un todo que hacen de este trabajo un ejemplo incapaz de ser contenido en el formato de publicación que aquí se presenta. Es necesario levantar una hoja, permitir que se convierta en el filtro

determinante de una sombra que se extiende por la mesa, para admitir que es la sombra el resultado y la intención de lo que se está escribiendo. Pero solo será posible admitir esta afirmación si esta publicación se entiende como una invitación para acudir a un obligado paso por la Biblioteca de Arquitectura de la Universidad de Sevilla donde se encuentra un facsímil depositado para su consulta y detenerse para leer, observar, tocar, mirar e incluso escuchar en el visionado de videos adheridos a ese objeto que nos hará deleitarnos con la arquitectura traducida por Tomás en su tesis doctoral. Este paso será tan obligado como la obligación que el propio autor sintió cuando descubrió los rollos, casi inéditos desde su creación, de las películas que sobre la arquitectura de Sevilla, grabaron varios profesores en sus inicios académicos, entre los que estaba el documental de Víctor Pérez Escolano y José Ramón Sierra sobre la capilla de San José.

Para acabar este texto de presentación, hagamos un spoiler y empecemos por el final, dejándonos guiar por la sección longitudinal de un pilar, sigamos el recorrido racional de una fuerza determinada por la gravedad que nos permita reconocer no un espacio sino un edificio, una arquitectura construida. Tendremos que dejarnos sorprender con términos como acupuntura espacial para poder asimilar una lección que nos permite aprender arquitectura. Recorramos un camino oculto, el de la gravedad, para adentrarnos en la casa de la Música de Oporto, conscientes que vamos a anestesiar otros sentidos más habituales para volver a despertarlos más sensibles, mas capaces de aprender de una lección de arquitectura como el edificio que Rem Koolhaas nos dejó en Oporto. En 1999 propuse como tema de Proyecto Fin de Carrera, junto al profesor Andrés Cid Fernández, un Museo de la Música. Se trataba de construir un lugar para lo intangible, para aquello que carecía de materialidad, para la existencia de algo tan carente de forma como un líquido, del continente por excelencia. Tomás García al estudiar la casa de la Música nos enseña como un lugar así ha sido construido y nos lleva de la mano siguiendo el recorrido de las fuerzas gravitatorias a través de un pilar que se nos muestra en el vestíbulo, este hecho permite establecer cartografías sonoras de lugares ignotos, mapear aquello que solo se reconoce por el sonido que contiene y que como si se tratara de un arpón, que el pilar atraviesa, cazando todos los espacios secuencialmente. Si asistimos a un concierto en el auditorio principal, descubriremos en el billete de la entrada los códigos QR, que Tomás utiliza para ofrecernos un nuevo lugar escondido, el virtual, donde ordena meticulosamente todo aquello que solo la imagen en movimiento lleno de sonido es capaz de mostrarnos, descubriendo en lo oculto nuevas dimensiones inagotables,

que hacen de esta tesis doctoral un objeto “grande” como decía el miembro del tribunal que la calificó, José Ramón Sierra Delgado.

Si la arquitectura es el escenario sedentario de la vida, es el refugio estable de nuestras actividades, su investigador es un nómada que incapaz de quedarse definitivamente en un lugar, hace del mundo su lugar y lo recorre incansablemente. Quizás Tomás haya aprendido leyendo al Marco Polo de las ciudades invisibles y se haya convertido en el narrador de espacios invisibles. Pero no ha encontrado un objeto útil, sino que nos ha mostrado una secuencia para demostrarnos que la lección aprendida es la que cada uno pueda obtener si se aplica a sumergirse en las indicaciones recibidas en un texto tan bien construido como éste.

La tesis nos ha enseñado a expresar la arquitectura, a imaginarla, hasta hacerla real, hasta capturarla en la realidad que cabe en una lectura y aprenderla al imaginarla.

Sobre el destino de 10 objetos

En la presentación de la tesis, Tomás García dimensionó la escala de su tesis al darnos a conocer la imposibilidad de reproducirla. Los ejemplares no existían como tales ya que como él mismo nos delató, cada uno era un Objeto. Hasta ese momento lo que parecían reproducciones de un trabajo de investigación impresos y encuadernados, resultaron ser algo más y aclaró que solo existían 10. Incluso cabía la posibilidad de que fueran distintos.

El día que se hizo pública la tesis, en el propio acto de la defensa, alguien decidió guardar uno de los objetos en un lugar oculto. Quizás sabía de su valor, pero quizás no era capaz de conocer la trascendencia pública de su acto. Lo que sí trascendió fue la primera tesis que en su defensa llenó el mejor espacio de la Escuela de Arquitectura y que quedó grabado en la memoria de los casi 400 asistentes. El primero desaparecido delata la condición de quien lo debe tener, otros cinco en manos de un tribunal que pudo dejarse sorprender al recorrer el objeto que le había sido entregado previamente y que nos permitió escuchar a Félix de la Iglesia, Federico Soriano, María Teresa Méndez-Baiges, José Ramón Sierra y Víctor Pérez Escolano. José Ramón Sierra habló del tamaño físico e intelectual del objeto, de su grandeza. En mi mano pesaba levemente ese objeto grande, como también en la de un arquitecto muy cercano, Antonio A. Haro. Quedaban el de la familia y el “paseante”, el que ha recorrido itinerarios diversos.

Ese ejemplar paseante ha servido para que el Instituto de Arquitectura y Ciencias de la Construcción de la Universidad de Sevilla lo reconociera premiándolo y editara el libro que está en sus manos. Pero también fue reconocido en la Bienal de Venecia (2018), en el curso de doctorado de la Escuela de Arquitectura de Valladolid (2017) y en el Congreso ARPA (2018), fue finalista en la Bienal Española de Arquitectura (2018).

Una comisión de Focus entendió que podía ser superado por otro trabajo aunque la propia directora lamentó que no hubiera otro premio, y el Archivo Hispalense pensó que no era posible que pudiera haber más espacios ocultos en la ciudad de Sevilla una vez publicados los de Welbeck.

Termino de escribir este texto que se ha convertido más en un diario de lector que en un prólogo, porque me acompaña día a día mientras lo voy desentrañando más que escribiendo. Ha sido un orgullo poder acompañar a quien me enseñó con maestría todo lo que sabía de arquitectura y me permitió caminar a su lado durante un tiempo, el tiempo de la tesis.

Gracias Tomas.

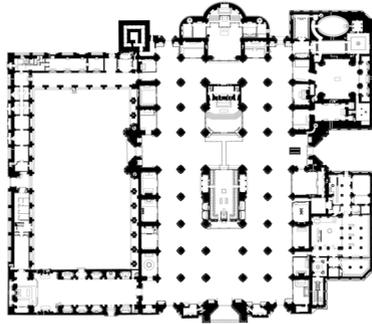
Ahora es su turno, lean este libro y disfruten construyendo su lectura con todos sus sentidos, imaginando todo lo que se les ofrece. Como escribí al inicio, un libro existe de manera diversa cada vez que es leído y si ha leído estas palabras permítanme avisarles que esta es una oportunidad inevitable de dejarse guiar por su autor, por quien ha adquirido la maestría suficiente para narrar este libro.

Notas

¹ PARRA BAÑÓN, JOSE JOAQUÍN: Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago. Tesis doctoral, Sevilla, 1999, p 16. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24114> (16 de diciembre de 2018).

² BODENMANN-RITTER, CLARA: Joseph Beuys, cada hombre, un artista. La balsa de la Medusa, Madrid, 2005. p 63

³ Notas extraídas de la exposición oral de Tomás García en el salón de actos de la Escuela de Arquitectura de Sevilla el 10 de febrero de 2018.



«Mamipá tenía una amiga que se llamaba Dorothy Baldwin, que iba muchas veces a Glenora. Dorothy utilizaba agua de laurel como perfume y aseguraba que la prefería a cualquier producto comercial.

Siempre fue inestable -dijo Mamipá-. Pero ahora sencillamente se ha vuelto una auténtica radical.

Solo está desilusionada de la vida -dijo Mamipá-.

A mí Dorothy no me pareció una persona desilusionada, sino muy segura de sí misma. Una tarde me preguntó si quería dar un paseo con ella. Era simpática y acepté.

No habíamos llegado muy lejos cuando torció hacia la vegetación que le llegaba a la cintura y empezó a abrirse paso.

El camino continúa -le dije-. Ella sonrió.

Haremos nuestro propio camino -me dijo-. No es divertido seguir el camino de los demás.

Teníamos que ayudarnos a liberarnos de las zarzas a cada poco y avanzábamos muy despacio. En determinado momento, la adelanté y me vi de repente atacado por avispas. Retrocedimos a toda prisa por donde habíamos entrado. Al llegar a casa comprobé que tenía once picaduras.

Cuando Dorothy se marchó toda la familia se volvió hacia mí como una sola persona, comentando que esperaban que hubiera aprendido algo de la aventura. Luego formularon la lección: era más seguro no salirse nunca del camino, en ambos sentidos, el literal y el figurado. La moraleja me afectó, si bien en el sentido contrario del que ellos se proponían...».

BOWLES, P.: Memorias de un nómada, Ed. Grijalbo S.A., Barcelona, p. 16, 1990.



Memorias de un nómada

Siempre he pensado que al visitar un edificio por vez primera conviene retrasar el momento de acceder a su interior, aproximarnos detenidamente, rodearlo sin prisas para hacernos una idea de cómo es. Este acercamiento pausado, estos prolegómenos resultan esenciales y son por sí de lo más excitantes. Cada edificio se ofrece con una presencia peculiar que envuelve y devora al visitante. A veces nos acoge con una cálida sonrisa, otras se planta ante nosotros como fortaleza inexpugnable. A veces nos encontramos con edificios que son como puertas, que nos aceptan y acomodan en su interior de golpe, otras deambulamos eternamente, sin saberlo, desdibujando sus límites. A pesar de que no podemos prever con quién nos vamos a encontrar o qué tipos de acontecimientos nos esperan, el grado de interés que experimentamos hacia ellos se determina ya entonces. He de confesar que la Catedral de Sevilla se mostró cómo un gigantesco animal casi con vida propia, que en los primeros días trató de engullirnos y con el tiempo terminó desvelándonos sus más profundos secretos.

Al menos dos veces a la semana durante casi un año tuve la oportunidad de pasar largas horas dibujando en el interior de la Catedral de Sevilla. De aquellas tardes mantengo numerosos recuerdos, que estoy seguro marcaron mi interés por la arquitectura y que con el tiempo han ido suplantando a la propia realidad.

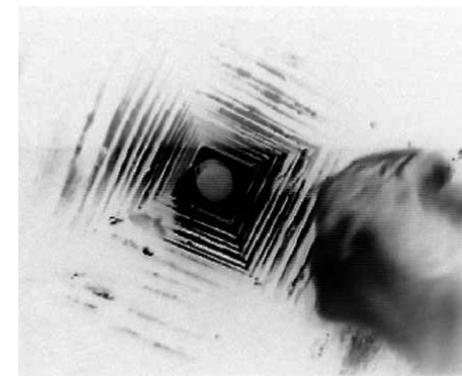
De modo que hoy, cuando rebusco en el interior de ese singular bolsillo que es el cerebro, me resulta imposible distinguir la línea divisoria entre la desilusión y la nostalgia, entre el mundo real y la imaginación. Una tarea en la que una brújula y una linterna, lejos de ser antiguas fueron, como la luz y la gravedad, eternos asuntos en nuestro trabajo. De alguna forma los recuerdos, decantados con el tiempo, resultan tan convincentes que sugieren la sospecha de que quizás no fuera cierto nada de lo vivido años atrás en Sevilla.

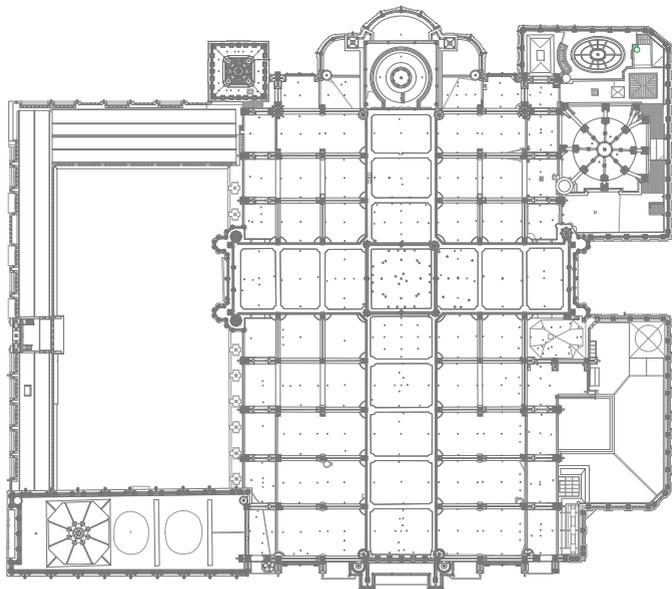
En la primavera de 1989, al hilo de un curso de Análisis de Formas Arquitectónicas, tuvimos la oportunidad un grupo de estudiantes de la Escuela de Arquitectura de deambular libremente por el interior de la Catedral de Sevilla con el difícil encargo de realizar un levantamiento planimétrico de algunos de sus espacios, concretamente en lo que a mi respecta de la cubierta del edificio. Para ninguno de nosotros aquella era la primera vez que visitábamos aquel lugar, sin embargo recuerdo la desoladora sensación del primer día al zambullirnos en el interior del gigantesco espacio, ataviados con útiles de medida, abundante papel y lápices de colores. Todos nos sentimos pequeños frente a la compleja tarea, absolutamente todos tuvimos la inquietante sensación de ser engullidos por el enorme edificio. Un espacio infinito que parecía querer devorarnos para engordar sus muros, y que nos hizo pensar que quizás este fuese el motivo de que el dibujo de la Catedral de Sevilla haya sido tan poco prolijo a lo largo de su historia, una planta por siglo¹.

Resultaba especialmente inquietante el contraste entre la estructura gótica, vacía, fría y de difícil habitabilidad, como un gran umbráculo entre cuyos pilares serpenteaban numerosos rayos de luz, y el descubrimiento de otras arquitecturas menores, de madera, que a modo de muebles anulaban la hostilidad de aquel espacio. En el centro de lo inhabitable estas arquitecturas nos ofrecían un espacio domesticado, un refugio para el cuerpo. Me gustaba pasear por aquel lugar cargado de historia, recrear con el pensamiento su memoria y el paso del tiempo, pero sobre todo me gustaba pasear sin rumbo, perderme al azar desprovisto de planimetría, con la extraña sensación de deambular por el interior de un territorio infinito. Celebrar el descubrimiento de algún elemento conocido, de algún ámbito ya dibujado que me devolviera al mundo real al hacerme recuperar la orientación en el interior del complejo edificio. A pesar de las apariencias, el espacio único y fluido de la Catedral de Sevilla encierra multitud de lugares imposibles, que no forman parte de las estancias y recorridos habituales, cuya experiencia

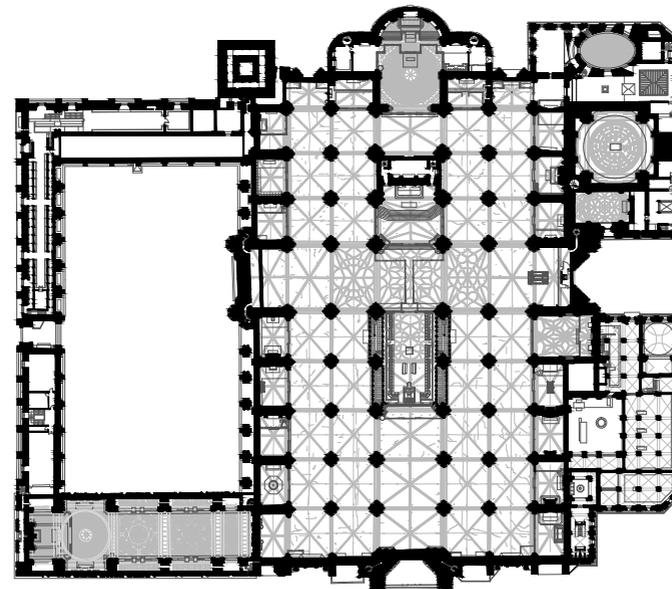
resulta de una emoción abrumadora. Ningún espacio que haya visto o estudiado con posterioridad ha dejado en mi una sensación parecida. En sucesivos viajes he tenido la oportunidad de conocer obras bellísimas, edificios de proporciones perfectas, espacios sagrados, mediadores entre el hombre y el universo, pero ninguno ha supuesto para mi un estímulo similar al acontecido durante esos días en Sevilla.

El tiempo ha desgastado este lugar, su paso ha hecho en ocasiones irreconocible su cara visible; en sus profundidades sigue intacta su esencia y energía, las señales del esfuerzo colectivo de su construcción. Existe la imagen de una Catedral de Sevilla dulce, en nuestras mentes se conserva aquella mirada de santidad que dibujó Murillo. Este relato busca mostrar su alma, esa parte secreta y oscura, invisible, grave y honda. Este edificio es una ciudad de piedra que por momentos transforma las leyes físicas que rigen nuestra idea de movimiento, de tiempo y de espacio. En la Catedral de Sevilla dichas leyes parecen quedar en suspenso revelando la inoperancia de aquello que las sustenta. El movimiento por su interior se multiplica en toda una serie de acciones heterodoxas que modifican las nociones espacio-temporales. Todo lo que ocurre en esta narración conspira contra el mundo tal y como lo conocemos. En el interior de la piedra se conservan excavadas numerosas galerías que parecen creadas para evadirse de esta fortaleza, pero fallamos continuamente y acabamos perdidos en celdas cada vez más profundas. Este relato intenta dibujar un plano de esta especie de ciudadela, porque sólo existe una posibilidad de salir de ella, para encontrarla bastará localizar el punto en que la Catedral imaginaria coincide con la verdadera.

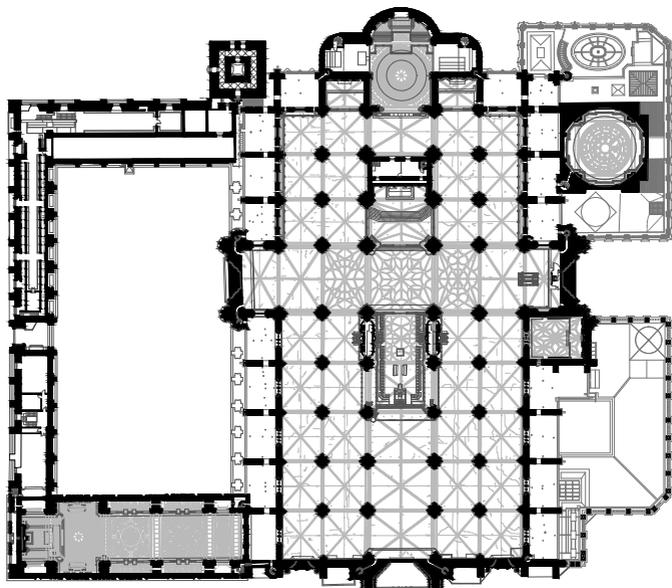




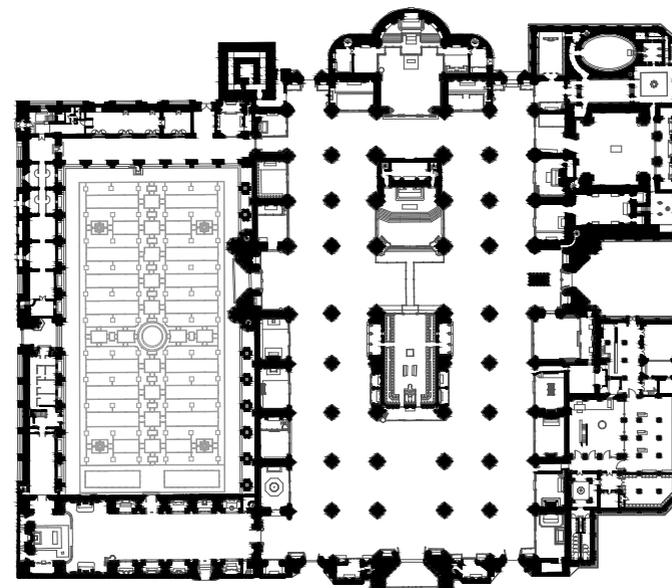
Planta de cubiertas



Planta a nivel del primer triforio (inferior)



Planta a nivel del segundo triforio (superior)



Planta baja

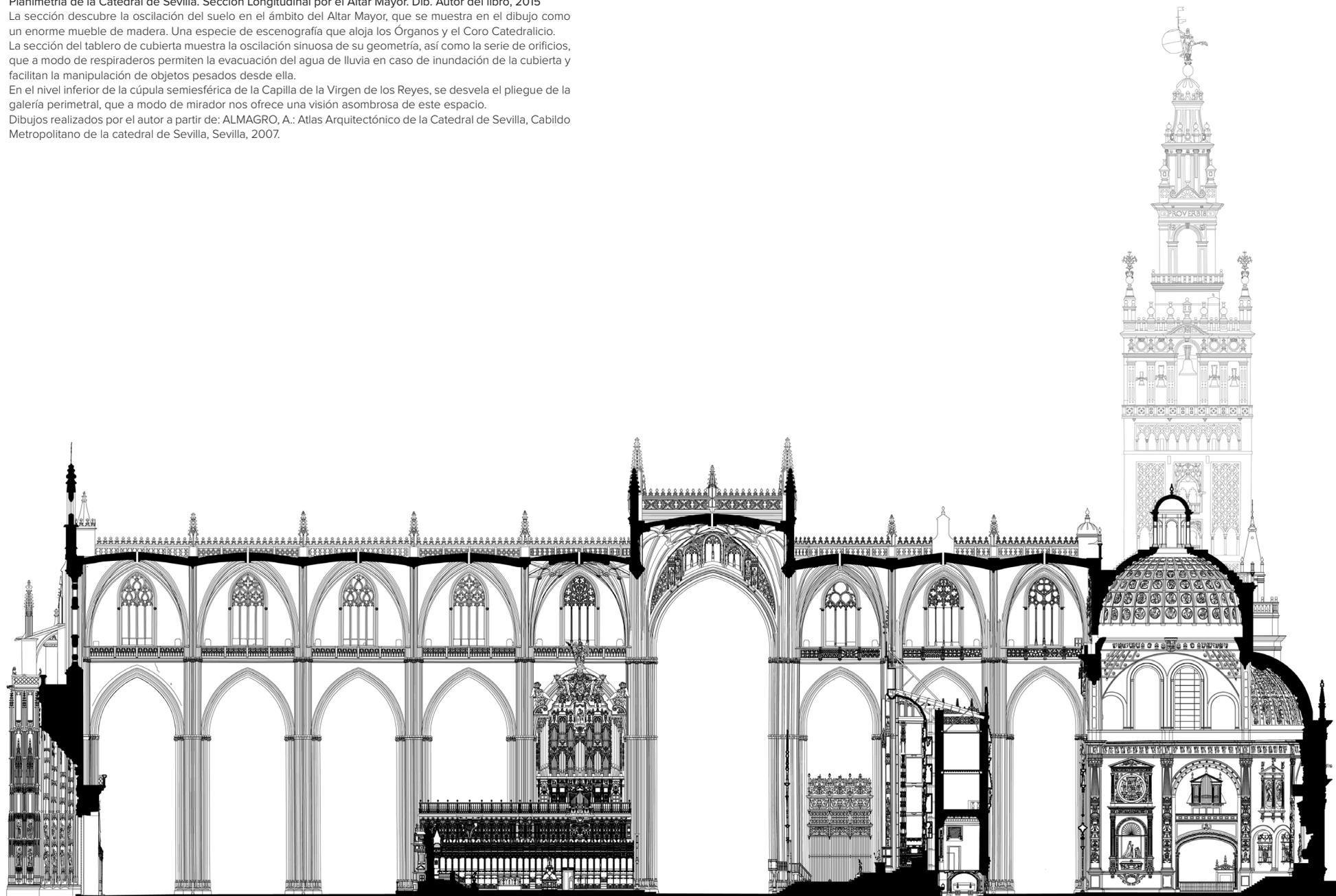
Planimetría de la Catedral de Sevilla. Sección Longitudinal por el Altar Mayor. Dib. Autor del libro, 2015

La sección descubre la oscilación del suelo en el ámbito del Altar Mayor, que se muestra en el dibujo como un enorme mueble de madera. Una especie de escenografía que aloja los Órganos y el Coro Catedralicio.

La sección del tablero de cubierta muestra la oscilación sinuosa de su geometría, así como la serie de orificios, que a modo de respiraderos permiten la evacuación del agua de lluvia en caso de inundación de la cubierta y facilitan la manipulación de objetos pesados desde ella.

En el nivel inferior de la cúpula semiesférica de la Capilla de la Virgen de los Reyes, se desvela el pliegue de la galería perimetral, que a modo de mirador nos ofrece una visión asombrosa de este espacio.

Dibujos realizados por el autor a partir de: ALMAGRO, A.: Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla, Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, Sevilla, 2007.

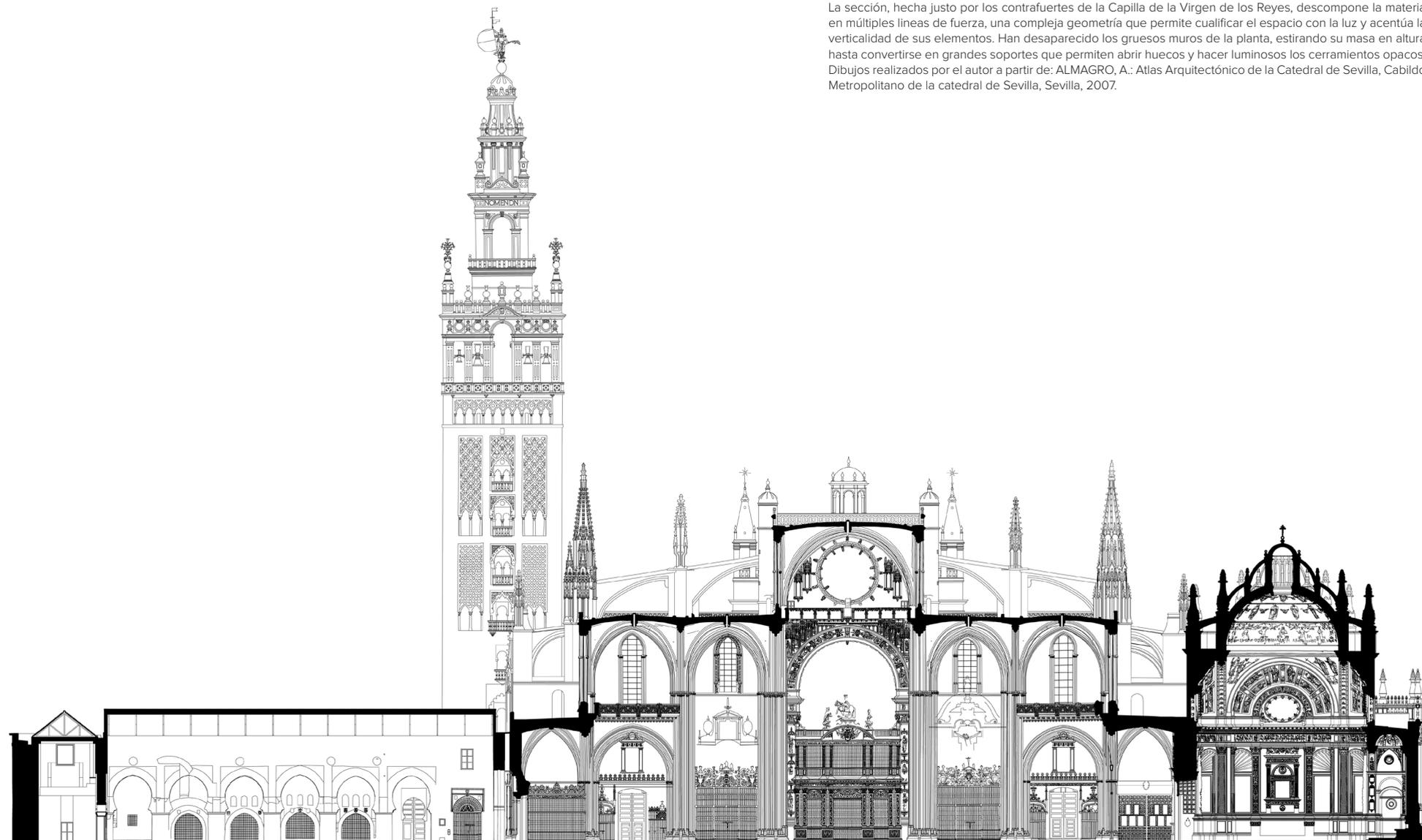


Planimetría de la Catedral de Sevilla. Sección por la Cabecera del Templo y Sacristía Mayor. Dib. Autor del libro, 2015.

El dibujo en sección muestra el Cimborrio central de la Catedral, desplomado hasta en dos ocasiones a lo largo de su historia.

El corte transversal permite descubrir los deambulatorios perimetrales que discurren en los dos niveles inferiores de la cubierta. Desde estos se tiene acceso al sistema de escaleras de caracol empotradas en los muros de fachada. Un complejo sistema de pasadizos y conexiones, que a modo de laberinto tridimensional, permite pasear por el edificio sin ser visto.

La sección, hecha justo por los contrafuertes de la Capilla de la Virgen de los Reyes, descompone la materia en múltiples líneas de fuerza, una compleja geometría que permite cualificar el espacio con la luz y acentúa la verticalidad de sus elementos. Han desaparecido los gruesos muros de la planta, estirando su masa en altura hasta convertirse en grandes soportes que permiten abrir huecos y hacer luminosos los cerramientos opacos. Dibujos realizados por el autor a partir de: ALMAGRO, A.: Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla, Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, Sevilla, 2007.

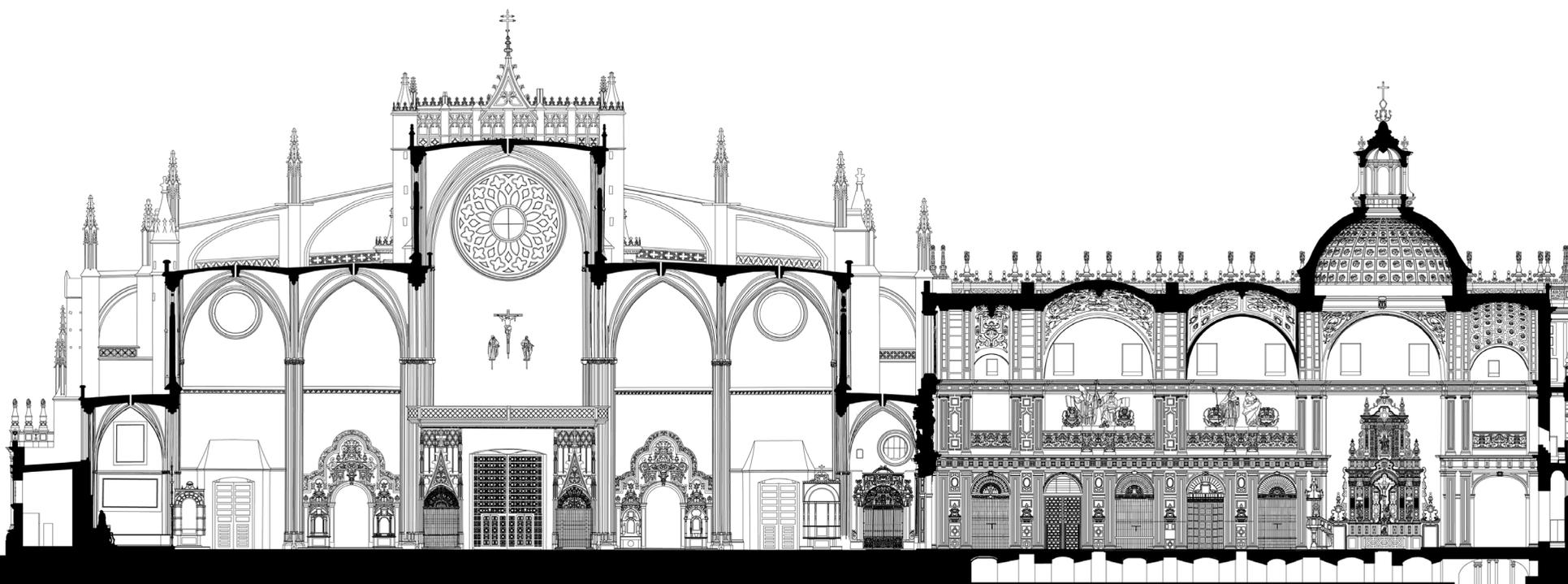


Planimetría de la Catedral de Sevilla. Sección por los Pies del Templo y la Iglesia del Sagrario. (dcha) Sección por la Sacristía de los Cálices. Dib. Autor del libro, 2015

La sección realiza la enorme esbeltez del espacio central en relación a los espesores que maneja. Sorprende la cantidad de aire que encierra y la escasa materia que se usa para ello. El aire parece hinchar el dibujo en una situación casi límite para la piel del edificio. Nuevamente aparecen los respiraderos en el tablero de cubierta, ayudando a enfatizar la idea de umbráculo, de cubierta como lámina ligera y delgada que protege el espacio interior.

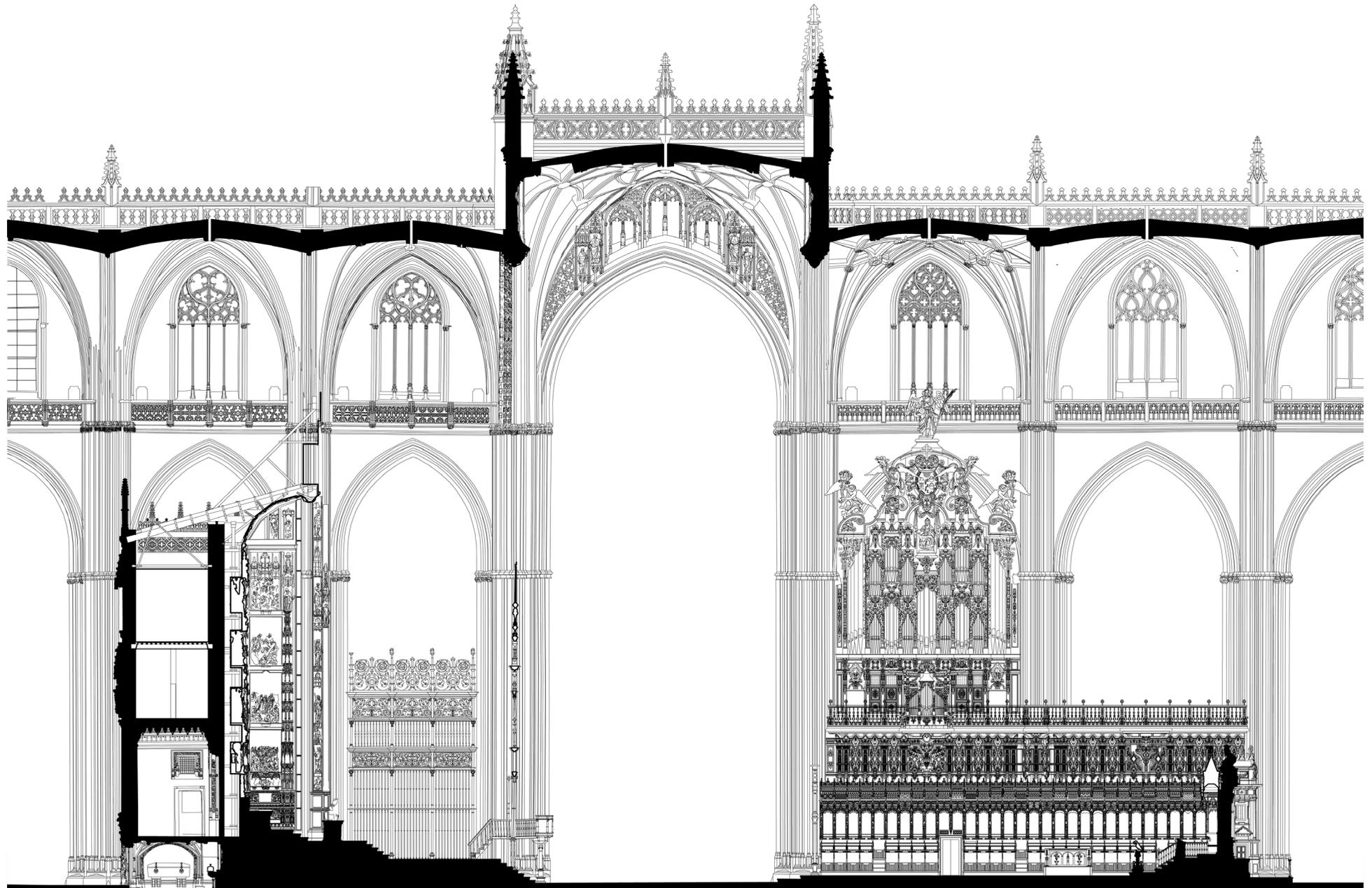
La sección corta también la Iglesia del Sagrario, desvelando un mundo subterráneo bajo ella. Este espacio se conecta a la red espacial de pasadizos que se ocultan en los pliegues del edificio.

(dcha) La sección por la Sacristía de los Cálices aparece en el Atlas como una cueva, como un espacio sustraído a la masa, tallado en una hipotética montaña. El relleno negro, aplicado por el autor, ayuda a enfatizar esa idea. Dibujos realizados por el autor a partir de: ALMAGRO, A.: Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla, Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, Sevilla, 2007.



Planimetría de la Catedral de Sevilla. Sección por el Coro. Dib. Autor del libro, 2015

La sección muestra en detalle el espacio del Coro Catedralicio y la cripta bajo el altar mayor. El dibujo ayuda a entender el Altar Mayor como escenografía pensada para acoger la liturgia. Dibujos realizados por el autor.

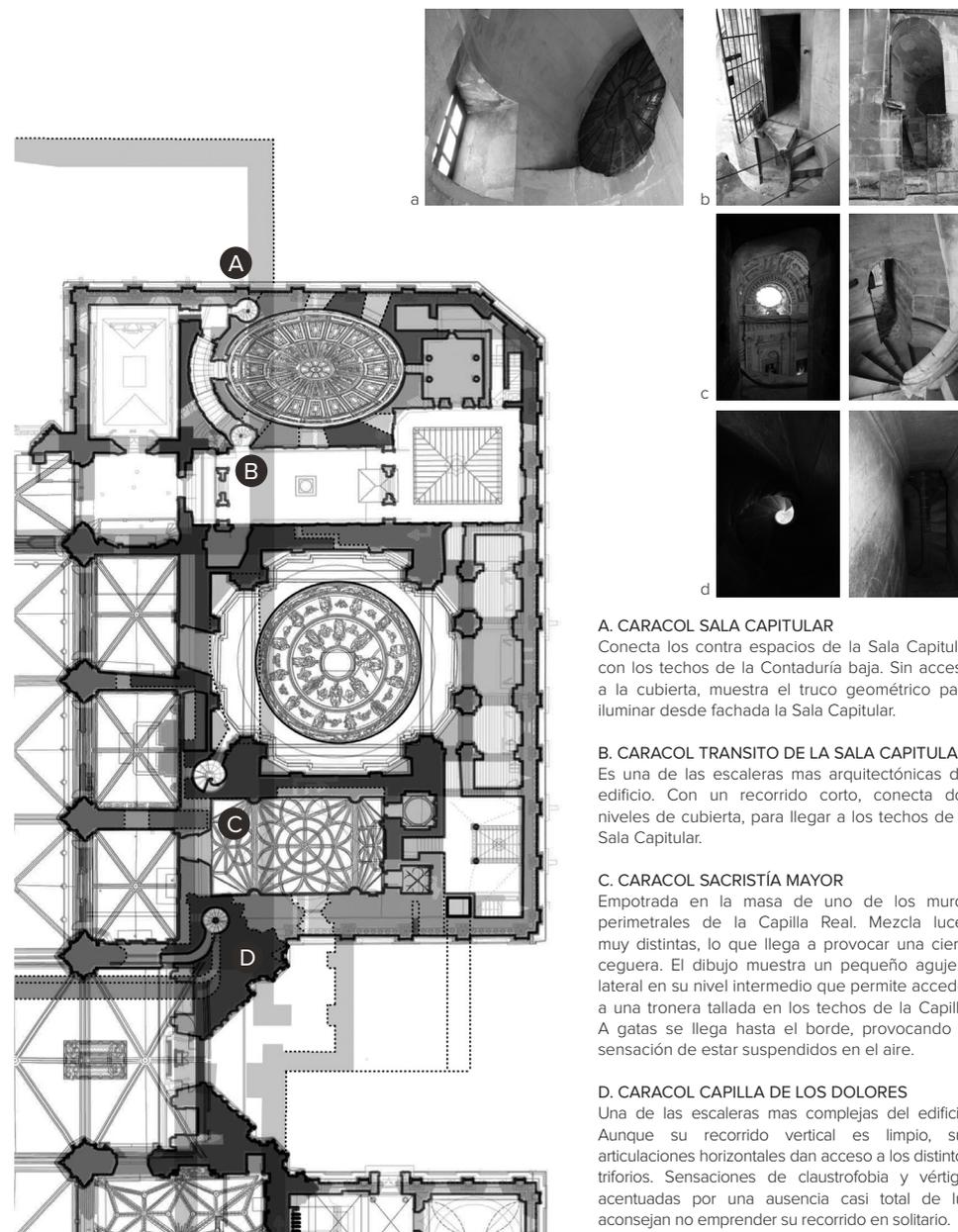


Poco a poco comenzamos a familiarizarnos con el edificio, y aunque éramos conscientes de la dificultad de aquel encargo fuimos acumulando dibujos. Las plantas y secciones que lentamente íbamos elaborando nos ofrecían una cierta seguridad y se mostraban como herramientas útiles para la representación de las dimensiones del espacio pero insuficientes para recoger algunas sensaciones espaciales que habíamos descubierto en nuestros paseos sin rumbo.

La jornada daba comienzo a primera hora de la tarde con dos horas de intensivo dibujo, seguidas de una sesión conjunta en la que el profesor A. Jiménez nos agrupaba normalmente en la cubierta del edificio. A partir de aquí el trabajo se distendía con unos instantes de deambulación libre en los que se nos estaba permitido pasear por el interior del edificio. Era una oportunidad para perderse, para abandonar el camino establecido, para dejarse llevar por los acontecimientos y adentrarnos en la vegetación hasta la cintura, para abrirse paso entre las zarzas y descubrir la Catedral desde otros puntos de vista. De manera que cada día, al finalizar la jornada sustituíamos los útiles de medida por linternas, una brújula, algunas cuerdas, una pequeña cámara fotográfica y un bloc de hojas en el que íbamos recogiendo todo cuanto acontecía.

Decidimos dejarnos llevar y explorar por nuestra cuenta y al margen de los recorridos habituales los tesoros que aquel edificio mantenía celosamente ocultos. Casi al azar fuimos confeccionando otra planimetría, unos dibujos complementarios a las plantas y secciones que íbamos elaborando, y que mostraban relaciones insólitas, topografías imposibles, lugares sin límites, además de olores, sonidos y sensaciones. Me obligaba a anotar lo que no veía, aquello que me parecía importante, dibujaba lo menos común, lo que me parecía menos evidente, lo más apagado, para después descubrir al superponerlos con la planimetría convencional relaciones insólitas: podíamos haber pasado cerca del altar mayor sin saberlo, ocultos entre las hojas de un grueso muro, o deambular suspendidos a 30 metros del suelo por el interior de un exuberante mueble de madera que había resultado ser la caja barroca del órgano del Evangelio, mapas de un nuevo territorio superpuesto a la planimetría que concienzudamente íbamos elaborando.

Comenzamos a descubrir la dificultad del dibujo para representar estos espacios. Si bien hay dibujos que reflejan con facilidad y exactitud el espacio físico, no encontrábamos representación posible para esta sensación. Estos espacios podían ser descritos pero difícilmente dibujados, de ahí la importancia de aquel cuaderno.



A. CARACOL SALA CAPITULAR

Conecta los contra espacios de la Sala Capitular con los techos de la Contaduría baja. Sin acceso a la cubierta, muestra el truco geométrico para iluminar desde fachada la Sala Capitular.

B. CARACOL TRANSITO DE LA SALA CAPITULAR

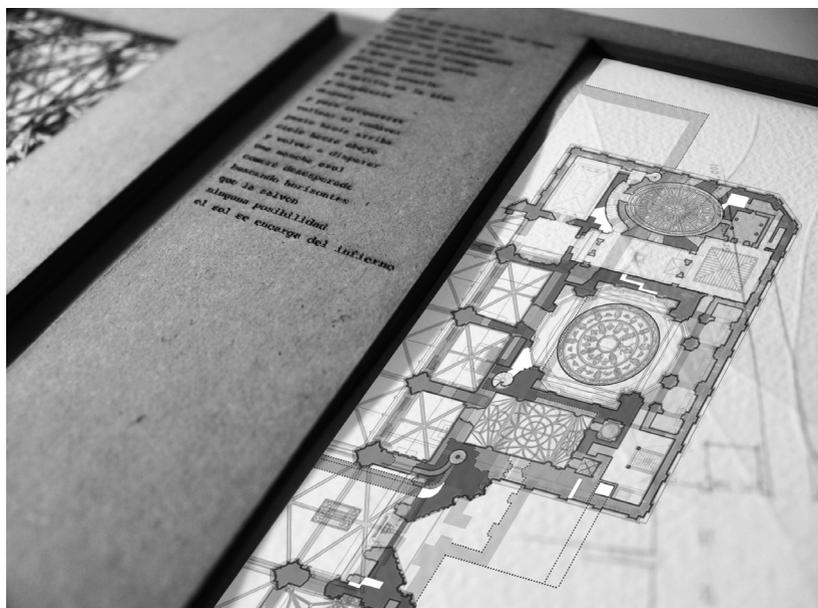
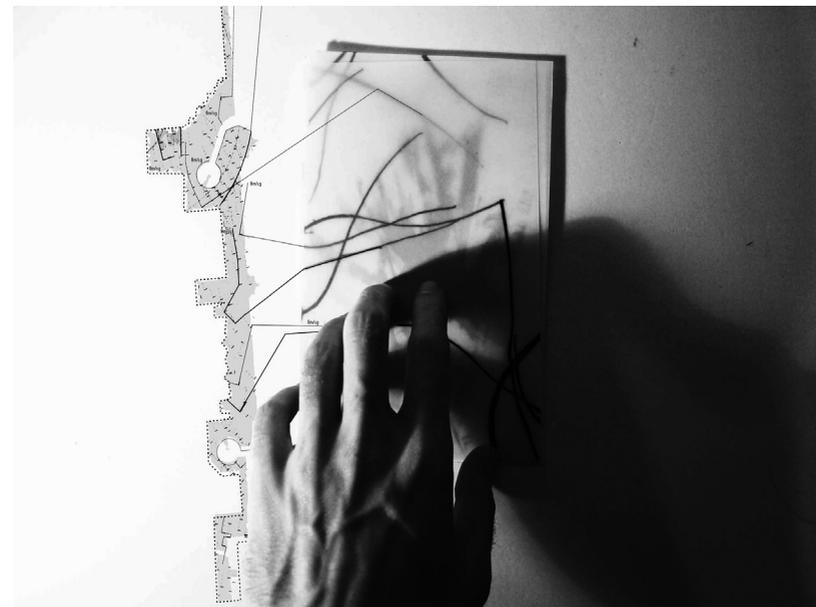
Es una de las escaleras mas arquitectónicas del edificio. Con un recorrido corto, conecta dos niveles de cubierta, para llegar a los techos de la Sala Capitular.

C. CARACOL SACRISTÍA MAYOR

Empotrada en la masa de uno de los muros perimetrales de la Capilla Real. Mezcla luces muy distintas, lo que llega a provocar una cierta ceguera. El dibujo muestra un pequeño agujero lateral en su nivel intermedio que permite acceder a una tronera tallada en los techos de la Capilla. A gatas se llega hasta el borde, provocando la sensación de estar suspendidos en el aire.

D. CARACOL CAPILLA DE LOS DOLORES

Una de las escaleras mas complejas del edificio. Aunque su recorrido vertical es limpio, sus articulaciones horizontales dan acceso a los distintos triforios. Sensaciones de claustrofobia y vértigo, acentuadas por una ausencia casi total de luz aconsejan no emprender su recorrido en solitario.



Catedral de Sevilla. Láminas del cuaderno personal del autor. Dib. Fot. Autor del libro, 1989.

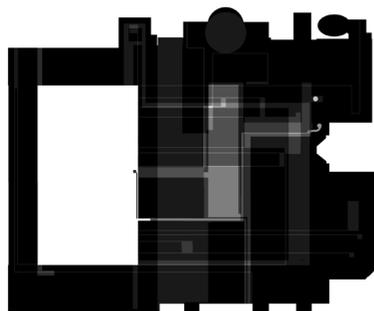
El cuaderno es una caja de madera, que contiene 20 láminas dibujadas a mano con técnicas diversas. Cada hoja trabaja uno de los sentidos e intenta cartografiar algunas de las sustancias encontradas en nuestras exploraciones: luz, agua, aire, fuego.

El tacto. (sup izda) Plano de respiraderos en la cubierta de la Catedral de Sevilla. 443 orificios. Sobre una cartulina de alto gramaje y usando como plantilla la planta de cubierta de la Catedral de Sevilla, se han abierto 443 agujeros.

Las perforaciones fueron realizadas en el reverso de la cartulina, deformando el papel en los puntos de mayor concentración. Al pasar los dedos por su superficie es posible sentir estas ondulaciones, similares a las que uno encuentra en la realidad.

Lineas de viento. (sup dcha) En el interior de los muros del edificio se tomaron muestras de la velocidad del viento. Estos datos fueron pasados a un papel vegetal y convertidos en líneas de viento que superpuestas a las plantas convencionales ofrecían lecturas inverosímiles: puntos de máxima velocidad, mermas y deformaciones del aire.

Cegueras blancas. (inf izda) Puntos de contacto con el mundo real. Luces blancas y profundas. Materia. Rocas. Texturas. Estas láminas fueron dibujadas contra la piedra, apretando el carboncillo contra las señales dejadas en la materia. Convierten el papel en un material sensible que capta esta experiencia.



La montaña herida

(izda) La Catedral de Sevilla como masa negra. Dib. Autor del libro, 2015

Extracción de las trayectorias realizadas en nuestras exploraciones en la primavera de 1989.

(dcha) Cantera de la Sierra de San Cristóbal, El Puerto de Santa María (Cádiz). Fot. Autor del libro, 2012

Desde el interior de esta montaña, la piedra arenisca del Puerto de Santa María (Cádiz) ha partido durante siglos, empleándose en un amplio catálogo de monumentos civiles y religiosos entre los que destaca la Catedral de Sevilla. Resulta sorprendente el espacio vacío que la importante actividad de los canteros durante la ejecución del gigantesco edificio dejó en este lugar, a modo de negativo de su enorme masa, huella del esfuerzo empleado en su construcción.

Las imágenes desvelan el espacio interior que resulta al extraer la masa de la Catedral de Sevilla, su contra espacio. La luz se encarga de dar coherencia y unidad a este lugar.

Se trata de una explotación subterránea, generada mediante la apertura en el flanco de la cantera de una galería de dimensiones suficientes para permitir el transporte holgado de las piedras a extraer. La cantera interior se forma entonces partiendo de esta galería y extrayendo piedra en todos los sentidos, dejando siempre pilares aislados para sostener su techo natural. El espacio resultante es espectacular.

PICO, R.: La montaña herida. Las cuevas canteras de la Sierra de San Cristóbal, conferencia impartida en Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, Julio de 2012.

Estos dibujos, que convenimos en llamar mapas del espacio oculto, se volvieron esenciales para conocer el espacio en toda su complejidad: la topografía sinuosa del suelo de una habitación -a modo de exuberantes senos- era representada por infinitas perforaciones como si de un fondo marino se tratase; el interior de un grueso muro se grafiaba como un imán atrae a las virutas de hierro para asociarlas en líneas convergentes; una red de líneas extraordinariamente finas indicaba las corrientes de aire y los vientos dominantes; o la consistencia de un muro se descubría al superponer sus múltiples capas. Pero recuerdo como los dibujos más emocionantes los *mapas de salvación*², aquellos que mostraban lugares en los que la expedición se había sentido segura, islas desiertas en las que había desaparecido nuestra incertidumbre al descubrir un lugar ya conocido.

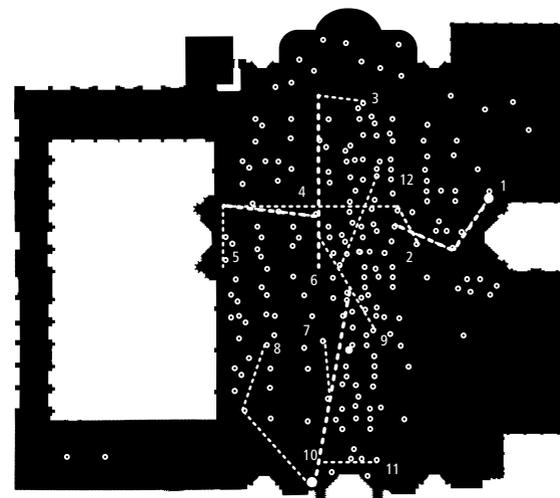
Nos gustaba pensar que aquel espacio global y único de la catedral era fruto de un proceso de excavación, como un espacio horadado interior. Más que vacío, espacio no construido, vaciado de materia natural. Un espacio obtenido por la acción de insuflar aire en el interior de la piedra hasta alcanzar su equilibrio, llegando en algún momento de la historia a producir el desplome de alguna de sus partes por la excesiva proximidad entre los vacíos interior y exterior. Aquellas plantas mostraban un edificio con unos límites de masa gruesos, una arquitectura masiva de corpulentas pieles que rellenábamos de negro para acentuar su condición de cuerpo esculpido como espacio negativo del volumen interior. Sin embargo, las secciones revelaban una arquitectura bien distinta, encaminada casi a lo contrario, a la pérdida de peso. Los gruesos muros se estiraban verticalmente, en un proceso de adelgazamiento y estilización máxima. La descomposición del muro en grandes contrafuertes permitía cualificar el espacio con la luz y la acentuada verticalidad de sus elementos. Habían desaparecido los gruesos muros estirándose en altura hasta convertirse en grandes soportes que permitían abrir huecos y hacer luminosos los cerramientos opacos. Cada atardecer, el sol rasante añadía al espacio la textura y las luces mágicas de una gruta sagrada, cuyo fondo no se alcanzaba con la vista.

Pero aquellos dibujos no mostraban la realidad del espacio. Aquello que habíamos rellenado de negro nos tenía reservada una experiencia inolvidable, que condicionaría nuestra percepción de la arquitectura desde aquel instante. Una tarde, después de nuestra jornada de trabajo, descubrimos que el grueso muro que habíamos rayado en nuestro dibujo como una masa homogénea era en realidad un muro poroso.

La piel se había convertido en un espacio en profundidad, y lo más importante, en un lugar. Habíamos entrado en un espacio insólito, nos habíamos apropiado de un territorio que hasta ahora había sido vivienda exclusiva e irracional de monstruos, fantasmas y personajes de ficción. Un lugar vetado al visitante, un espacio imposible, negativo del muro. Un lugar esponjado, vacío y deshabitado, un muro doble al que accedimos por un pequeño hueco encontrado en la cubierta.

Habíamos entrado en una nueva realidad, complementaria al espacio que estábamos dibujando, pero esencial para entender la complejidad del edificio. Un pequeño agujero practicado en el exterior de uno de los cerramientos, seguramente como cata para analizar su estado de conservación, nos dio acceso al interior del muro desde la cubierta. Recuerdo esa sensación de ceguera instantánea, acompañada por unos instantes eternos de inmovilidad con las dos manos aferradas al interior del muro, normalizando la respiración hasta adaptarnos a las condiciones del espacio: oscuridad, un aire intenso y frío, acompañado de un sonido inolvidable a profundidad y vacío. Era un aire como el que se respira cuando uno entra en las termas, denso y húmedo, con un olor intenso producido por la evaporación de sus partículas.

Estas cartografías de lo oculto, pasadas a limpio con motivo de esta investigación, nos proporcionan un buen ejemplo de esta capacidad del dibujo para desvelar las cualidades del espacio global o ergonómico, nos referimos al conjunto de espacios donde el hombre puede estar, desde el interior de un muro hasta la habitación de un palacio. Estas nuevas Cartografías de la Catedral de Sevilla tratan de dibujar itinerarios parciales que comprenden tanto las naves de la catedral como espacios complementarios de la misma: cámaras de aire, interiores de muebles (coro y retablos) o pasadizos entre las bóvedas, concediéndole al edificio la cualidad de una materia compacta, representada por una sombra negra. Los dibujos desvelan sobre el conjunto una secuencia de líneas, puntos y espacios arquitectónicos reconocibles. Manteniendo como vacío inicial, sin materia, el Patio de los Naranjos de la antigua Mezquita Mayor de Sevilla, cada dibujo identifica un itinerario. Diríamos que con nuestro movimiento y nuestra mirada construimos un edificio diferente compuesto de materias fluyentes, corrientes de aire, el humo de las velas, el olor de la humedad, penumbras luminosas; de todo ello nos dan razón estos dibujos que comparados con los dibujos en planta que nos habían sido encargados, muestran la capacidad de esta sustancia oculta, primaria y continua para producir interpretaciones diferentes, y por tanto transformaciones nuevas.

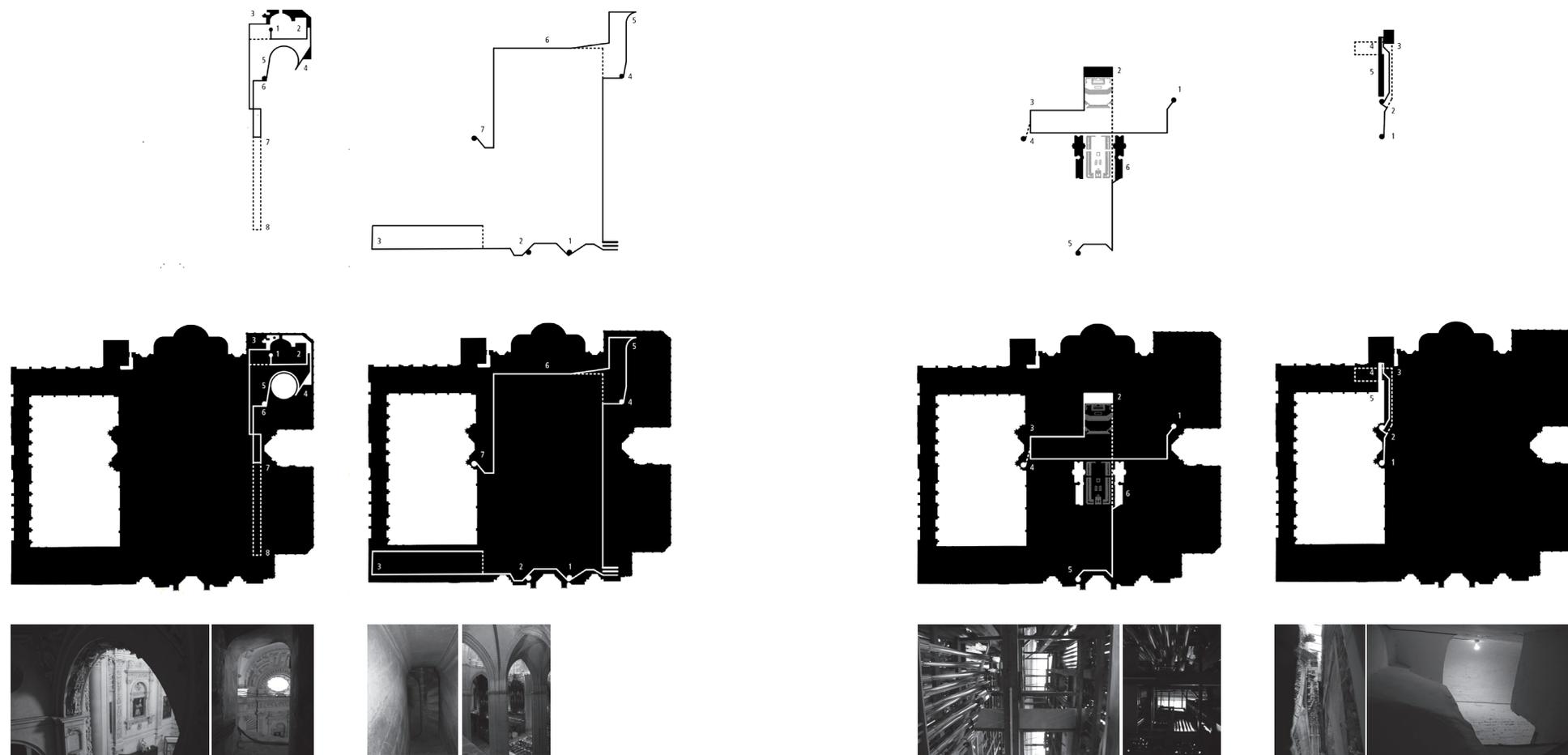


La imagen muestra una de las 443 perforaciones abiertas en las bóvedas, algunas coincidiendo con las claves y otras dispuestas accidentalmente en las zonas más bajas de la tracería. Al levantar el tapón de piedra se descubre un orificio que atraviesa la clave del arco en su centro. Una especie de mirilla que abarrena el techo dejando ver desde aquí arriba el interior de la catedral. Sobre esta pieza, que sobresale de la superficie solada del trasdós, encaja una especie de tetón de piedra.

443 fotografías componen el catálogo de imágenes que ilustran esta exploración por la cubierta del edificio. Algunas son negras, otras contienen mundos insospechados.

Fotos de respiraderos en el tablero de cubierta de la Catedral de Sevilla. 443 orificios, longitud: 848,49m, duración: 2h 45'. Fot. T. García, 2015

1 Caracol C, Sacristía Mayor_2 sobre brazo sur del Crucero_3 sobre Altar de la Virgen del Reposo_4 sobre Rectoría_5 sobre el Altar de Belén_6 sobre el brazo norte del Crucero_7, 8 sobre el atrio del coro del Arcediano_9 sobre Órgano de la Epístola_10, 11 sobre Puerta de la Asunción_12 sobre Capilla penitencial.



Día 2 (Jueves 09.03.89). Retales de espacio

(izda) Da origen al levantamiento de la escalera construida por Hernán Ruiz en los intersticios de la Sala Capitular. Longitud: 352,65m. Duración: 1h 30'. (1 Caracol Sala Capitular_2 Escalera Hernán Ruiz_3 Intersticio Sala Capitular_4 Sala de Trazas, mirilla_5 Sacristía Mayor, mirador_6 Caracol C_7 Techos Capilla de la Antigua_8 Cubierta Capilla de San Laureano, respiradero)

Día 3 (Viernes 10.03.89). Grieta vertical en fachada

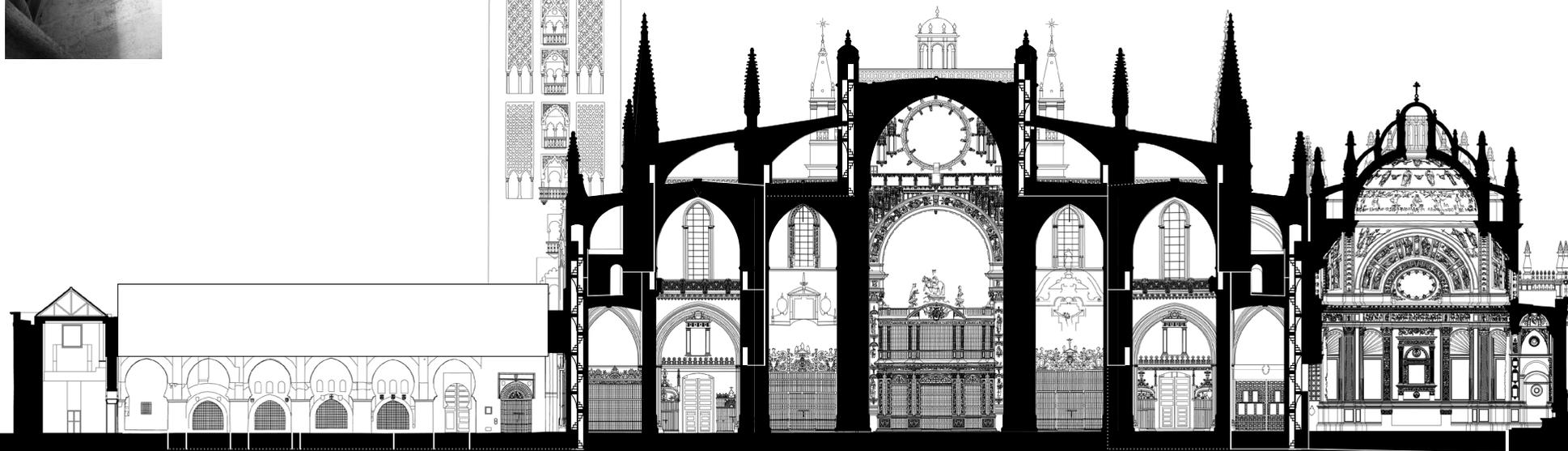
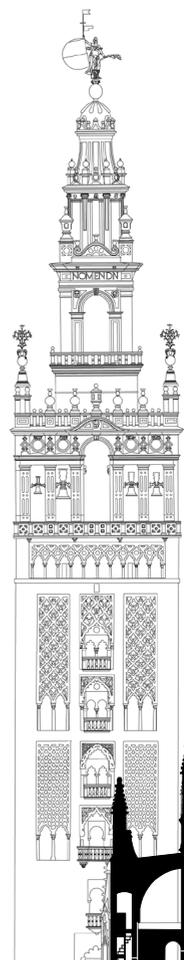
(dcha) Da origen al objeto realizado con motivo de esta investigación: Territorio de experimentación vertical. Longitud: 525,20m. Duración: 2h 45'. (1 Caracol Capilla de San Isidoro_2 Capilla de San Leandro_3 Trasaltar del Sagrario_4 Caracol_5 Montera Sala Capitular_6 Capilla Real, mirador_7 Triforio a Capilla de San Francisco)

Día 4 (Jueves 16.03.89). Vientos, Triforio Superior

(izda) Da origen a una de las cartografías táctiles (pg. 21) y al Levantamiento del mueble del Órgano de la Epístola. Longitud: 287,29m. Duración: 2h 15'. (1 Caracol Sacristía Mayor_2 Sacristía Alta_3 Triforio Superior hasta Capilla de las Doncellas_4 Techos de la Capilla de San Francisco_5 Capilla de San Leandro_6 Órgano de la Epístola)

Día 5 (Viernes 17.03.89). Grieta en el Tiempo

(dcha) Da origen al Levantamiento de la grieta en la Capilla de la Granada y Puerta del Lagarto. Longitud: 189,94m. Duración: 0h 55'. (1 Techos de la Capilla de San Francisco_2 Capilla de las Doncellas y Triforio Superior hasta la grieta_3 Montera_4 Grieta en Capilla de la Granada_5 Grieta en la Puerta del Lagarto)

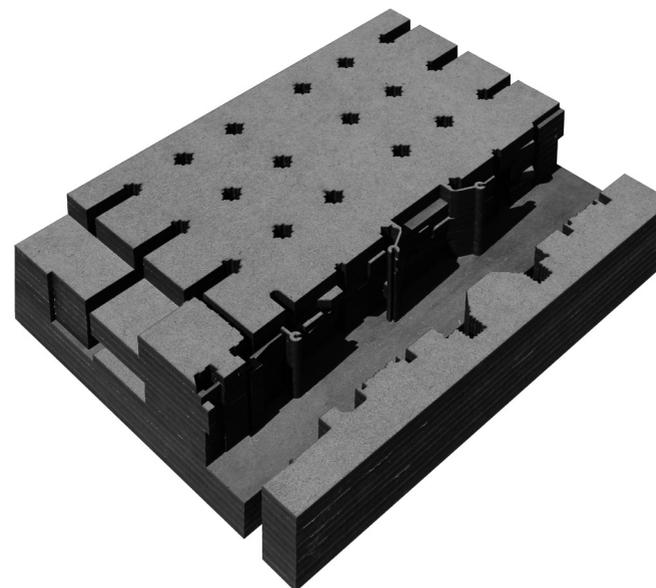
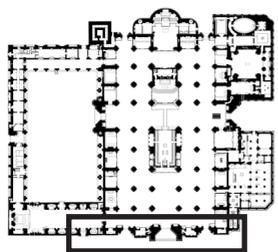


Planimetría de la Catedral de Sevilla. Sección por los pilares de la Sacristía Mayor. Dib. Autor del libro, 2015
 Si seccionamos la Catedral de Sevilla por sus elementos estructurales, si cortamos la piedra, el dibujo que se desvela es bien distinto. Si antes el aire inundaba el papel, ahora es una sustancia negra la que tinta el dibujo. Frente a otros edificios catedralicios, la decisión de no cubrir a dos aguas las bóvedas de cubierta y ejecutar una catedral completamente aterrazada supuso una de las cuestiones más singulares, con una gran repercusión en el ámbito del Arzobispado. La primera consecuencia es la necesidad de construir una superficie plana para la evacuación de las aguas recibidas sobre las naves laterales, recurriendo para ello al relleno y nivelación con piezas cerámicas.

La sección, que es una interpretación de lo que ocurre en el interior de la masa, desvela un complejo sistema de galerías y caracoles, micro intersticios, filamentos y capilares, que conectan situaciones diversas en el interior de la materia.

Dibujo en sección realizado por el autor a partir de: ALMAGRO, A.: *Atlas Arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla, Sevilla, 2007.

(izda) Sistema de "caracoles". Fot. Autor del libro, 1989.



El muro como grieta. Territorio de experimentación vertical. Objeto, Autor del libro, 2015

El objeto, negativo del muro de fachada oeste de la Catedral de Sevilla, representa una gran grieta, un paisaje invertido, un espacio desgastado por el paso del tiempo, que acoge en su interior desviaciones materiales y geométricas. Este espacio negativo simula un enorme corte en la madera, una herida que guarda y fosiliza en su interior todas las acciones derivadas de nuestra exploración.

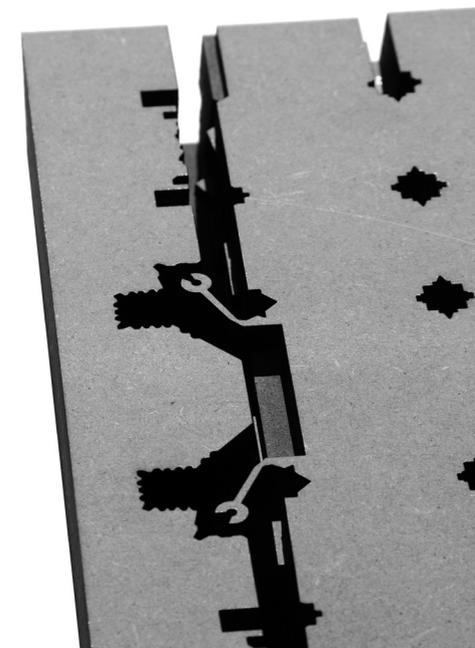
Como en una especie de yacimiento arqueológico, de cata o prospección geológica, el corte desvela una nueva iconografía repleta de elementos y espacios residuales, desviaciones materiales y errores de esta difícil obra de construcción. En el interior de la grieta, una película de DM fundido por el láser envuelve un espacio vertical de 30 metros de profundidad por dos metros de ancho.

La apertura de la grieta desvela un mundo insospechado, un auténtico arsenal creativo de formas y situaciones. La piel interior se estría, se retuerce y deforma aprisionando estas sugerencias en el interior. Sostenía Miralles que topografía es la combinación de topos, lugar y graphia, escritura; etimológicamente la escritura en un lugar. Escribió Miralles sobre la máquina de transformaciones que suponen estos espacios para la arquitectura³. Esta topografía vertical es una escritura de formas deformes, una sismografía de geometrías apretadas e inverosímiles, una superposición, una sedimentación de reacciones emocionales.

Lugares entrelazados, espacios vaciados en la materia que a su vez contienen otros, repletos de vientos, sonidos, arrugas, sueños y recuerdos. Situaciones y experiencias enlazadas unas con otras de manera más o menos estrecha. Esta grieta es un lugar practicado, un territorio vertical que se activa con nuestra exploración. Nuestro cometido será anotar en nuestro cuaderno lo que sucede, aquello de lo que no solemos darnos cuenta, dibujar lo que carece de importancia, lo que ocurre cuando no ocurre nada, solo el paso del tiempo, de la oscuridad, de los vientos, del ruido y de todo aquello que a ciegas se deja tocar. Un viaje que nos lleva a través del tiempo, saltando sin orden aparente, recorriendo lugares muy distintos, situaciones presuntamente distantes, pensamientos cruzados, señales, arañazos y cortes.

Este lugar escapa a la lógica del espacio pensado por sus arquitectos; surge de manera inconsciente, allí donde la arquitectura se sorprende a sí misma. Espacios recónditos, lugares concebidos para capturar hilos de luz, para producir oscuridades y beneficiarse de ellas. En esta penumbra espesa, en la que a veces es difícil advertir los detalles que se ocultan en su interior, emerge un nuevo espacio, un lugar insólito que aflora de la sombra cuando la pupila se acostumbra. Como si poco a poco, la luz consiguiera irradiarse de ella misma.

Me gustaría pensar que los arquitectos, cuando proyectamos espacios concebimos su masa como territorios verticales sin escala, potencialmente creativos e ilimitados. Esta es la intención de este objeto, hacer partícipe este paisaje vertical, simular su experiencia atrapando sus formas en la madera.

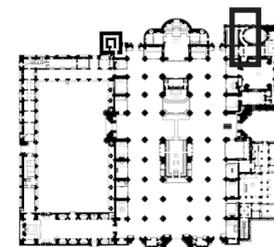


Recuerdo que permanecemos así durante varios minutos hasta acostumbrar la pupila a la luz interior y vislumbrar el espacio como una extraña sustancia que fluía entre la topografía oscilante de las caras interiores del muro. Aquí, sumergidos en el vacío, la calma interior había domado la velocidad y el tiempo exterior. Un lugar casi infinito que en ocasiones nos hacía pensar que estábamos entre las cuadernas de un gigantesco buque.

Una estrecha ranura, un lugar tranquilo de movimientos lentos y acrobáticos que nos obligaba a andar agachados o de lado pues aunque las dimensiones medias eran de unos noventa centímetros por diez metros, la oscilación de las caras interiores nos aprisionaba dentro de la materia. Habíamos perdido la noción de plantas y niveles para adentrarnos en otro mundo, desprovisto de coordenadas cartesianas. Una métrica a inventar que permitiera situarnos en este espacio del vértigo y los peligros. Sin patrón, ni norma, sin modelos previos, mapas de nuestras propias experiencias: *cartografías del espacio oculto*.

Como el tramoyista observa la escena de un teatro, aquí encajados, suspendidos en este aire sentimos que nuestro cuerpo sustituye por un instante a la materia de este muro, y así, ahora ausente, la masa se convierte en oquedad apareciendo un nuevo lugar alejado de todo lo que hasta ahora habíamos conocido. Una sustancia nueva y distinta, de extraña naturaleza, que se alía en un espacio que requiere de ambas para entenderse. Un lugar fascinante que rellena todos nuestros sentidos, carente de casi todo, cuya fuerza reside para nosotros en la total y absoluta ausencia de apriorismos formales.

Nuestros dibujos, poco a poco fueron desvelándonos que este lugar residual, esta sustancia plástica de geometría imposible y difícil representación estaba llamado a desempeñar un papel fundamental en la organización del edificio. El mundo gótico de formas estilizadas y precisas quedaba al otro lado del muro, de igual manera que las bambalinas envuelven la escena de un teatro, las formas cóncavas del espacio visible irrumpen en este espacio como si no cupieran en el lugar reservado para ellas. Estábamos en un nuevo territorio de naturaleza viscosa donde las formas del espacio principal habían dejado su huella, un mundo repleto de formas convexas que parecían rehuir al apuntarlas con nuestra linterna, huellas irreales de una presión hipotética, la que ejerciera la cavidad interior de la Santa Catedral sobre este molde marginal donde día a día parece querer revelarse el doble rostro, el truco. la ficción y engaño del espacio arquitectónico.



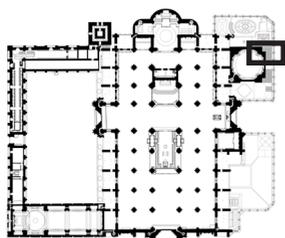
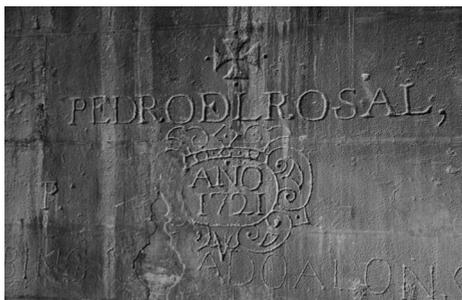
Retales de espacio. Intersticios Sala Capitular. Fot. Autor del libro, 2015

Me interesa mucho la idea de que estos espacios, como no se ven, sirvieron de *papel en sucio* al artista, de borrador, de ensayo. Entre la gruesa cáscara exterior de piedra y los espacios que se guardan en el interior del edificio, existe un mundo de pequeñas formas, retales y desechos de espacio, cuya exploración resulta de lo más emocionante.

En ellos sus autores pusieron en práctica su imaginación. Estos espacios fueron usados muchas veces como un entretenido divertimento, preparatorio de lo que iba a ocurrir al otro lado.

Intersticios de luz y aire en la Sala Capitular. Entre la geometría de la sala y las construcciones anexas el arquitecto ensaya operaciones geométricas de gran destreza que permiten iluminar el espacio de forma indirecta. Los muros ovalados de la sala se separan de la caja muraria rectangular, para raptar la luz acumulada en estas incisiones.

Las diagonales y recorridos que generan estos retales permiten capturar el cielo exterior, así como entrecruzar miradas con otros espacios de la sección.



Sala de Trazas en los techos de la Capilla Real. Fot. Autor del libro, 2015

Este espacio no aparece dibujado en los planos, de alguna forma es invisible a la planimetría del edificio. Con acceso único desde la cubierta, se instala en el espesor de los techos de la Capilla, lo que hace que mantenga una sugerente relación con su espacio interior. Es el encanto del mirón de interiores, del voyeur pertrechado con una mirada de rayos X.

En estos espacios se conservan intactas marcas y señales, trazas, errores y pruebas de ejecución de algunos elementos de cantería. Ensayos previos de geometrías que después fueron construidas en el interior del edificio.

Estos espacios desechados, permanecen cerrados al público. En ellos se conservan intactas las huellas de sus autores.

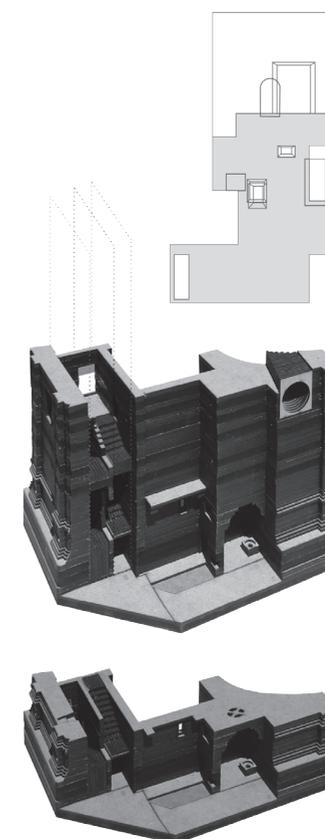
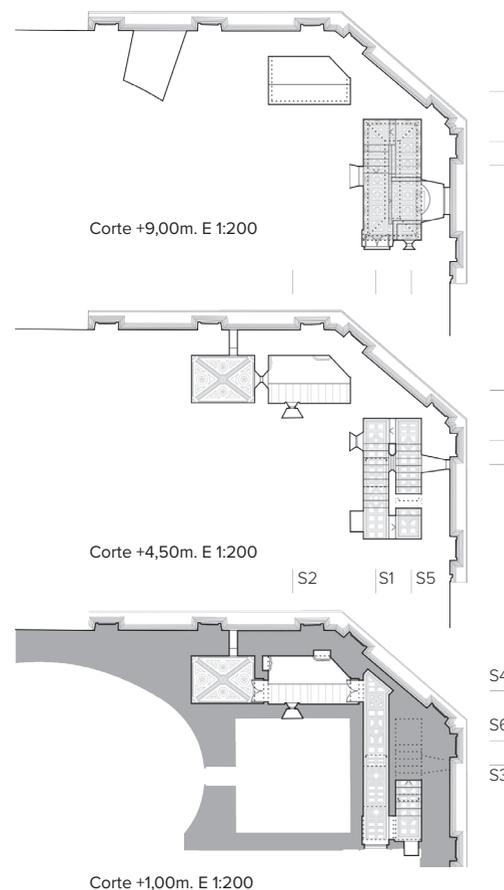
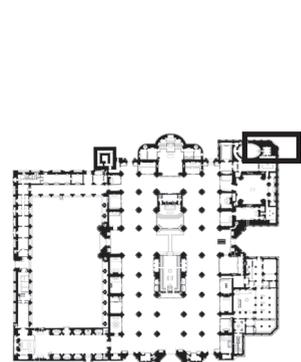
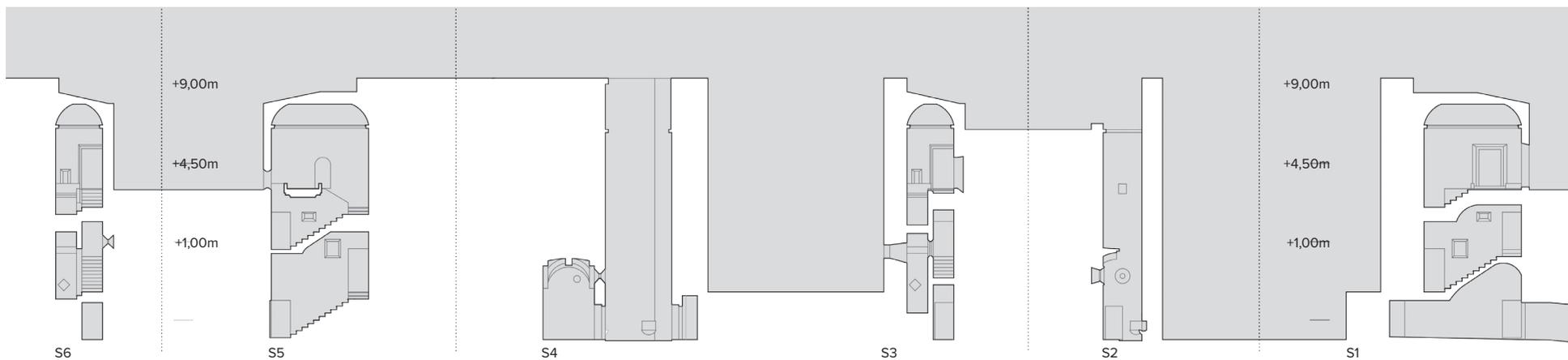
Sorprende la delicadeza y el esmero con el que están acabadas algunas de estas piezas. Estos espacios son un laboratorio, un experimento.

A medida que transcurrían los minutos, la luz y los sonidos iban haciéndose presentes, comenzamos a descubrir perforaciones en el muro que ciegamente fuimos enlazando tratando de anotar nuestros movimientos. Los sonidos que percibíamos nos hacían suponer que estábamos aun en la piel exterior del edificio cuando, de repente, tendidos sobre el suelo una repentina sensación de vértigo y vacío nos sustrajo del muro.

Ningún espacio que haya visto o estudiado con posterioridad a esta experiencia ha supuesto un estímulo similar a éste. Aquel día aprendimos que ante nosotros se abría un extenso campo de indagaciones, la zona negra en la sección, la masa, no debía ser estrictamente inútil para los habitantes del edificio, sino que debía convertirse en sustancia etérea capaz de generar vórtices en las corrientes de aire, viento, luz y sonido. Un espacio oculto en el que se acentúan las sensaciones, en el que el protagonismo del oído o del olfato es mayor que el de la propia vista. Un lugar donde la arquitectura podría sorprenderse a sí misma, mientras la masa se mantendría optimizada y casi nula, el grosor, el muro podría desplegarse, esponjándose hasta transformar su masa estructural en una sustancia con cualidades mucho más sutiles.

Alojados en los intersticios de la materia, en la desviación geométrica entre sus formas, existen lugares imposibles de imaginar. Regiones del plano rellenas de negro que ofrecen situaciones que pertenecen al ámbito de la ficción y el artificio. Con la complicidad de Jaime Navarro Casas, arquitecto Mayor de la Catedral de Sevilla, hemos vuelto a ellos para tomar sus medidas. Nos hemos vuelto a sumergir en estos tesoros ocultos, a los que guardamos especial cariño: la pequeña escalera tallada por Hernán Ruiz en los muros de la Sala Capitular, que convierte este espacio en una especie de caleidoscopio de sombras, de caja ennegrecida en la que se representa un mundo de luces en movimiento; el interior del Órgano de la Epístola, desde el que asistimos, a escondidas, a una hermosa liturgia matinal; y la grieta junto a la Capilla de la Granada, límite físico y temporal, entre las obras góticas y almohades.

Tres retales de espacio, tres láminas con las que completar la planimetría oficial del edificio: un artilugio de hojas de piedra que mide y atrapa sombras de luz en su interior, un mueble de vientos convertido en instrumento desde el que observar a hurtadillas el ajeteo del edificio, y un patio de tiempos, grieta y distancia entre civilizaciones, que se deforma al entrar en contacto con nuestro cuerpo.



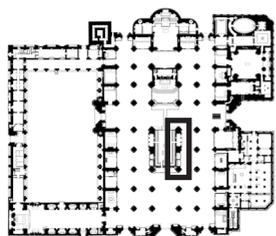
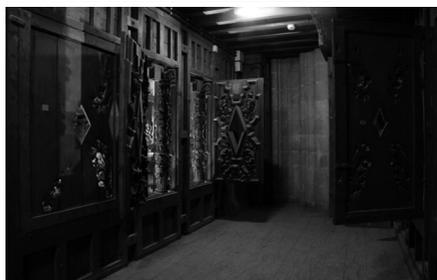
LAMINA 1

Intersticios en la Sala Capítular. Exploraciones en la Catedral de Sevilla. Dib, Fot, Autor del libro, 2015

La escalera está encajada en la desviación geométrica entre la forma ovalada de la Sala Capítular y el muro de fachada, pensada y construida como si hubiera sido tallada en una hipotética masa. Durante años este espacio fue un relleno negro en los planos oficiales del monumento.

Este espacio es un ejercicio geométrico resuelto con enorme destreza, con una solución más cercana al mundo del juego, la creatividad y el artificio, que al ensayo y construcción según los cánones establecidos. La maqueta y los dibujos dan muestra de ello.

El arquitecto ensaya con la luz, investiga y se divierte con ella, convirtiendo el muro de piedra en una arquitectura hojaldrada. Tres planos superpuestos en los que una serie de perforaciones capturan formas de luz y miden el paso del tiempo. Solo nos queda ser pacientes y esperar que los rayos del sol hagan el resto.



LAMINA 2

Mueble del Órgano de la Epístola. Exploraciones en la Catedral de Sevilla. Dib, Fot. Autor del libro, 2015

La caja del Órgano de la Epístola, parcialmente destruida en el derrumbe de 1881, permanece en la actualidad en desuso. El gigantesco mueble se instala entre los pilares de piedra mediante un ensamble geométrico que sorprende por su precisión y su belleza.

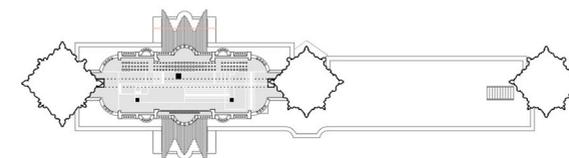
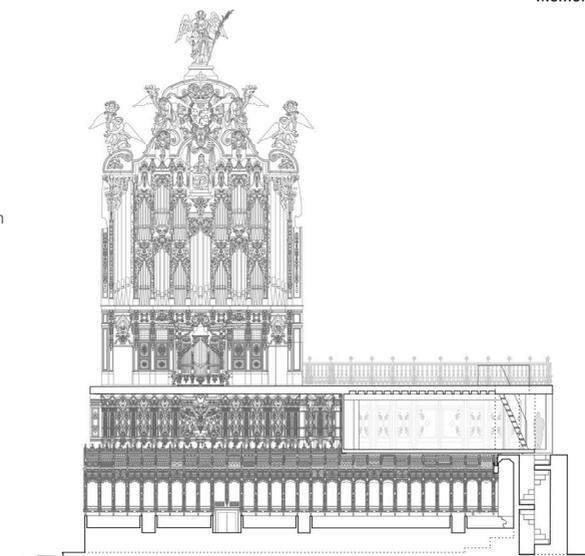
Su interior es una caja de vientos. El mueble de madera se convierte en un cofre técnico. Estamos en el interior del instrumento.

Fuera un contexto boscoso de pilares de piedra y una piel de madera ricamente moldeada; dentro secretos de corredera y suministro de vientos, un espacio en el que reina la austeridad y el silencio.

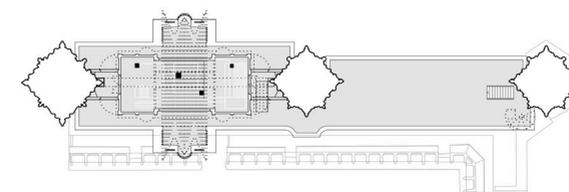
Durante semanas tuvimos la oportunidad de trabajar en el interior de estas cajas de aire, de observar a hurtadillas el ajeteo del edificio, de asistir desde aquí a misas y eventos.

La forma de este espacio es el silencio.

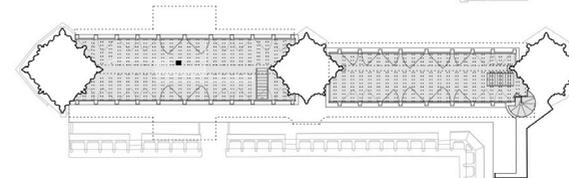
Esta es la magia del espacio oculto. Un espacio que nos convierte en voyeurs de nuestra propia vida, observadores privilegiados desde un lugar en el que el tiempo parece haber desaparecido.



Corte +10,00m

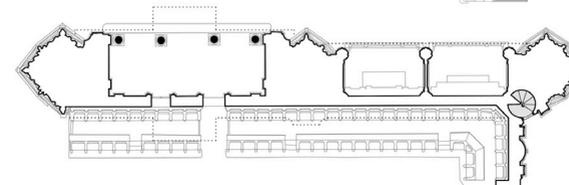


Corte +7,00m



Corte +4,00m

Sección



Corte +1,00m

Sección



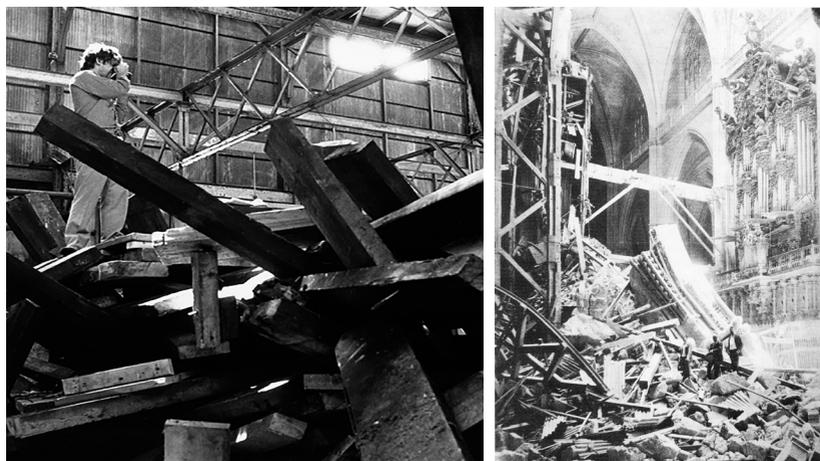
LAMINA 3

Grieta en la Capilla de la Granada y Puerta del Lagarto. Exploraciones en la Catedral de Sevilla. Dib, Fot, Autor del libro, 2015

Esta grieta es un homenaje al espacio sin forma. Una sustancia elástica y maleable que se deforma con el simple contacto con nuestro cuerpo. Capturarla ha sido una tarea compleja, medirla para meterla en nuestro dibujo una labor casi imposible. Este espacio es un recipiente de tiempo y vida; es el límite donde se encuentran dos civilizaciones.

Su exploración se empeña en olvidar toda forma en si misma a cambio de interesarse por sus cambios y mutaciones. Esta grieta es una sustancia que fluye, similar a la que surge cuando hacemos el gesto de acercar nuestras manos.

Pocos edificios han cuidado con tanto cariño sus fisuras, nadie las ha conservado con tanta persistencia, nadie las ha curado y vigilado con tanta ternura. Porque esta fisura es un signo del transcurso de su historia, y una hermosa posibilidad de hacerla presente, palpable. Esta fisura nos habla de ese tránsito, de ese caminar de la obra hacia la ruina. Como algunas arrugas, esta fisura ha conseguido ser bella, para convertirse en el lugar donde cada día surge la vida.



Difícil obra de construcción ésta, que hasta en dos ocasiones cayó desplomada al suelo. Aquí encajados, suspendidos en este extraño lugar sentimos que en este espacio se guardan las dificultades que afrontaron sus maestros de obra; desde Alonso Rodríguez hasta Juan Gil de Hontañón, estas formas encierran el esfuerzo y los rastros elementales de un proceso colectivo tan difícil y a la vez tan afortunado. La eterna preocupación del Cabildo se ha basado en dos experiencias negativas: los derrumbamientos de los pilares centrales de la Catedral, el día de los Santos Inocentes de 1511 y el 1 de agosto de 1888. Se trataba de los pilares de los ángulos sudeste y sudoeste, a ambos lados del crucero, que cayeron al suelo por motivos similares, la debilidad de la primera fábrica gótica que había descompuesto su núcleo, unido a un incremento de altura de los pilares y las bóvedas en el cimborrio, y a los movimientos sísmicos detectados durante esos días en Sevilla. No se conserva documentación gráfica de la desgracia de 1511, pero sí, de la de 1888, que supuso una auténtica conmoción internacional y de la que se guardan numerosas y explícitas imágenes, bastantes planos y una ingente cantidad de datos. No queda constancia de quien fue el autor de algunas de estas fotografías, pero el hecho de que procedan de unos cristales que han permanecido en poder del Cabildo, que carezcan de identificación y que reflejen detalles tomados desde puntos inaccesibles, nos hacen pensar que las tomó un canónigo fotógrafo: don Juan Navajas⁴.

Cuentan que don Juan, explorador y atrevido fotógrafo, tomó la cámara aquel día, y recorrió la catedral tomando algunas fotografías, descubriendo a su paso una nueva topografía, nuevas colinas, nuevos caminos y senderos. Durante muchas tardes había hecho este mismo paseo, le gustaba perderse entre los gruesos muros de algunas capillas, su cámara conocía perfectamente los entresijos de esta iglesia, pero aquel día el paisaje que encontró en la Catedral fue bien distinto, aquella catástrofe había abierto nuevos espacios, dejando al descubierto lugares que hasta entonces habían permanecido a oscuras. Cuentan que don Juan, aparecía y desaparecía esa mañana como un niño, trepando entre los escombros del edificio, siguiendo con su cámara la línea de corte dejada por el derrumbe, fotografiando fragmentos, descubriendo paisajes hasta entonces nunca vistos.

El derrumbe de parte de los techos de la catedral y su caída sobre los elementos interiores de madera había revelado algunos espacios que hasta ese momento habían permanecido ocultos. Andamios y cimbras yacían desplomados en el suelo, la mitad del mueble del órgano del lado de la Epístola había sido seccionado de cuajo en su caída dejando a la vista sus

tripas, la reja del coro y las sillas, los rayos de sol entrando a borbotones desde la cubierta derruida y la estremecedora visión del cielo azul, ahora perceptible desde el espacio interior de la Iglesia. Todo servía para registrar en el interior de su cámara un territorio desconocido.

Con las fotos tomadas esos días en nuestras manos, resulta inevitable no acordarse de aquella otra fotografía tomada de Gordon Matta Clark en Nueva York, subido en el montón de escombros en Day's End (muelle 52, 1975), fotografiando aquel momento, segundos después de haber caído la chapa. Aquella nave quedó convertida en aquel preciso instante en un espacio catedralicio; la luz del sol entrando a través de la media luna desgajada, filtrada por la polvareda que levantó la caída, para crear lo que él mismo llamó un *templo de sol y de agua*. Ninguna de las sugerentes fotografías tomadas de Matta Clark durante aquella acción capta esta transformación como lo hace la filmación de la escena, el momento mágico en que, suspendido por cadenas metálicas, las últimas chispas del soplete de acetileno dejaron paso a los rayos solares justo antes del desprendimiento de la chapa.

Dos experiencias vinculadas a la deconstrucción de un objeto que muestran la belleza que se oculta en sus intersticios y la poderosa capacidad de transformación que tiene el corte, la sección; no solo como instrumental quirúrgico de exploración y conocimiento del interior de la arquitectura, sino como proceso de manipulación artística y creativa. Ya sea por motivos fortuitos, en el caso de don Juan Navajas, o por un procedimiento buscado e intencionado, en el caso de Gordon Matta Clark, en ambos casos, la destrucción, el derrumbe, la sección, funcionan como herramientas de búsqueda y transformación del espacio. Es conocido que Gordon se ganó la vida en sus primeros años en Nueva York como operario haciendo trabajos de demolición de edificios de madera, en ellos descubrió la herramienta que después tanto usó. El artista siente la necesidad de contraponer la acción de destruir (como arte) a la de construir (como arquitectura). Años más tarde, aquí sentados con motivo de esta investigación, junto a esta hermosa ventana de la biblioteca colombina, con las fotografías de don Juan en mis manos, pienso que ambas fotografías mantienen en común ciertas intenciones, ciertas estrategias para obtener la luz, como en los antiguos bordados domésticos, sustrayendo hilos a la materia.

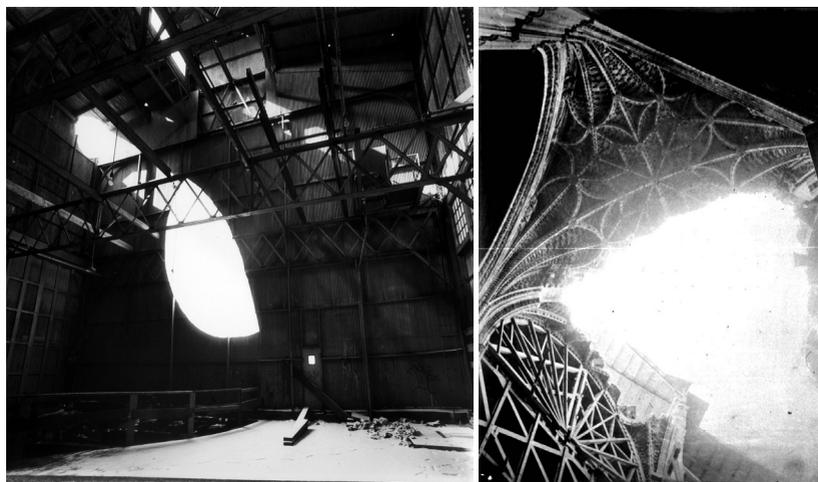
Con el tiempo he llegado a estar convencido de que estas exploraciones, que comenzaban siempre por el mismo lugar, suponían la verdadera

experiencia del espacio. Cada incursión añadía un nuevo estrato a nuestra cartografía, incorporando recorridos y relaciones nuevas, permitiéndonos dibujar repetidamente el mismo territorio, enturbiando nuestros ojos para descubrir una no visión, una visión borrosa que aceptara un sistema perceptivo en el que ciertos objetos se oculten y se conviertan en el fondo desvaído del territorio que se quiere representar. Un espacio que poco a poco se fue convirtiendo en esencial. Un lugar de reajuste, de reflexión y distancia antes de finalizar nuestro trabajo. Descender cada día al interior de la arquitectura suponía más un paraíso que una cárcel, nos hacía sentir cada vez el espacio de forma diferente, era otra posición, otro lugar, posiblemente el único con cierta calma.

Frente a la masividad de esta arquitectura de gruesos muros, la arquitectura de hoy propone un nuevo enfoque que considera la materia no como algo perimetral, denso y masivo, sino como una veta manipulable, una faja penetrable interiormente, de poca densidad pero de gran inercia estructural y formal, que adquiere una nueva consistencia mediante algunas de las operaciones aprendidas en nuestras incursiones: ensartar, anudar, trenzar, entrelazar, tejer, punzar, cortar, ondular, doblar, plegar; y sus opuestas o complementarias: desensartar, desanudar, destrenzar, desentrelazar, destejer, exfoliar, unir, desdoblar y desplegar. Todas ellas acciones y experiencias que hacen que el proyecto arquitectónico cobre un nuevo orden, una nueva escala, para entrar en esta sustancia negra y experimentar con sorpresa su consistencia inmaterial y hueca. Estos espacios requieren de nuestra acción, nuestro roce y movimiento; son espacios cargados de energía, que buscan llenarse con nuestra presencia de nuevos acontecimientos.

Ahora, con la distancia que produce el paso del tiempo, al tratar de escribir esta experiencia tengo la sensación de que las palabras encogen las ideas. Hay palabras que parecen encoger las ideas que en la mente parecían no tener límites, y que cuando el que escribe intenta expresarlas tiene la sensación de que quedan reducidas a las dimensiones de las cosas corrientes y banales. Pero también reconozco que las ideas que uno siente como más importantes se encuentran muy cerca del lugar donde se halla encerrado el más íntimo secreto, como si aquellos pensamientos fueran la estela que conduce hacia un tesoro oculto que alguien quisiera robar. Imagino que algo parecido fue lo que llevó a E. Chillida a describir la experiencia del espacio de Santa Sofía de Estambul, concretamente del aire aprisionado entre sus bóvedas, como una experiencia intensa e indescriptible, similar a la sensación de estar entrando en los pulmones de Bach⁵.

Solo nos queda prepararnos para el viaje. Un viaje al interior de unos espacios que hemos convenido en llamar ocultos y que, desprovistos de planimetría, trataremos de explorar. Cartografías del espacio oculto, que no siguen recorridos previamente establecidos, mapas de un nuevo territorio, cuyo atractivo comienza con la problemática entre el explorador y lo que explora, caminos que nos transmitirán las emociones del riesgo, de sus tanteos y dubitativas aproximaciones. Preparemos nuestro cuerpo para inocularnos sin miedo en su interior. De algún modo estamos obligados a pedir perdón de antemano por aclarar ciertos secretos, por trazar caminos y abrir puertas que han permanecido cerradas a lo largo de la historia, por desvelar acontecimientos que pertenecen a la más profunda intimidad de la arquitectura.



Notas

¹ JIMENEZ, A.: Cartografía de la montaña hueca: notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla”, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, p. 18, 1997.

² SERRES, M. en Atlas, Cátedra, Madrid, p.35, 1995.

³ AA.VV.: Enric Miralles; 1972-2000, Fundación Arquia, Barcelona, p, 81, 2011.

⁴ El fotógrafo sevillano E. Beauchy, realiza un exhaustivo reportaje fotográfico del derrumbe, ambientado con personajes que posan sobre las piedras caídas. Especialmente interesante nos resultan las imágenes que tomó D. Juan Navajas (JIMENEZ, A.: Cartografía de la montaña hueca, CMCS, Sevilla, 1997), en las que se recrea fotografiando las grietas y agujeros de sol abiertos en la cubierta. Aunque se trata de imágenes borrosas y saturadas de luz, la fuerza de sus encuadres y su intención de búsqueda reflejan lo estremecedor de aquellos instantes.

⁵ Eduardo Chillida en una conversación con Andrew Dempsey se refiere a su visita a la iglesia de Santa Sofía de Estambul: «Quería expresar esa fuerza de los pulmones de Bach, la potencia de la música de Bach y sus variaciones. Recuerdo que cuando hace un par de años estuve en Santa Sofía -que solo conocía por libros y películas, pero que nunca había visitado- y entré en ese espacio atrapado entre sus cubiertas, tuve la intensa sensación de estar entrando en los pulmones de bach. Trabaja con el tiempo y con el sonido, inmateriales del arquitecto». DEMPSEY, A.: Catálogo de la exposición «Chillida», Martin-Gropius-Bau, Berlín, p. 27, 1991.