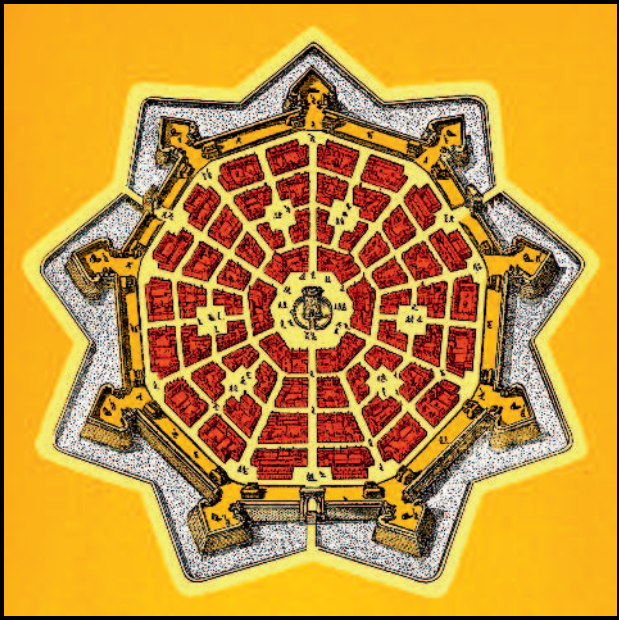
Documentos de
Composición
Arquitectónica

3

Steen Eiler Rasmussen

CIUDADES y EDIFICIOS



Descritos con dibujos y palabras

Editorial
Reverté

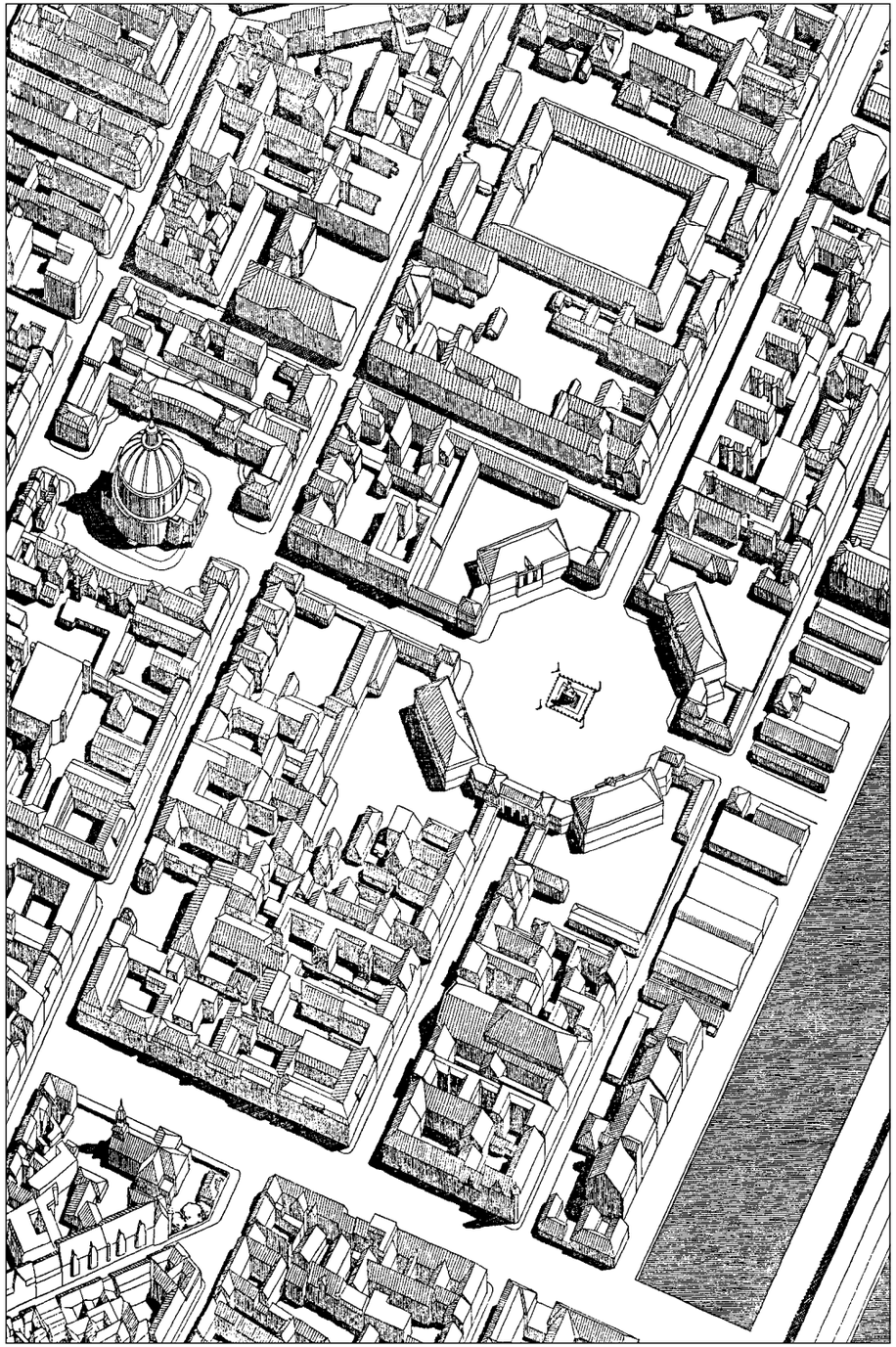
Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Documentos de
Composición
Arquitectónica

3

CIUDADES y EDIFICIOS

Colección dirigida
por Jorge Sainz



Steen Eiler Rasmussen, axonometría del entorno de la plaza de Amalienborg, Copenhague, 1948.

Documentos de
Composición
Arquitectónica

3

Steen Eiler Rasmussen

CIUDADES y EDIFICIOS

Descritos con dibujos y palabras

Prólogo
Manuel Blanco

Epílogo
José Antonio Flores Soto

Traducción
Muriel de Gracia Wittenberg

Edición
Jorge Sainz

Editorial Reverté

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Esta edición forma parte de las labores de
investigación del Departamento de Composición
Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Madrid, que también han
colaborado, ambos, en su edición y publicación.
Rosario Doménech Gómez, becaria del departamento
se encargó de escanear las ilustraciones.

Edición original danesa:
Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord
Copenhague: Fremad, 1949

Ediciones en inglés:
Towns and buildings described in drawings and words
Liverpool: University Press of Liverpool / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951
Cambridge (Massachusetts): The Mit Press, 1969

Traducción:
© Muriel de Gracia Wittenberg, 2014

Esta edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2014
Isbn: 978-84-291-2303-6

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006
de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre
'Cita e ilustración de la enseñanza'. Los permisos para fotocopiar o
escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Editorial Reverté, S. A.
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189
Correo E: reverte@reverte.com · Internet: www.reverte.com

Impreso en España · *Printed in Spain*
Depósito Legal: B 4082-2014
Impresión: Artes Gráficas Palermo, Madrid
1404

Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 4082-2014
Isbn: 978-84-291-2303-6
Autor personal: Rasmussen, Steen Eiler (1898-1990)
Título uniforme: [*Towns and buildings*. Español]
Título: Ciudades y edificios : descritos con dibujos y palabras / Steen Eiler Rasmussen ; prólogo, Manuel Blanco ; epílogo, José Antonio Flores Soto ; traducción, Muriel de Gracia Wittenberg ; edición, Jorge Sainz
Publicación: Barcelona : Reverté, 2014
Descripción física: 271 p. : il., plan. ; 24 cm
Título de serie: (Documentos de Composición Arquitectónica ; 3)
Nota general: Índice
Nota al título y menciones: Traducción de *Towns and buildings*
Encabezado materias: Arquitectura
Encabezado materias: Urbanismo

Índice

Prólogo
El modelo Rasmussen
La lectura de la ciudad como análisis de arquitectura 7

Prefacio 33

I La ciudad, un templo 37
II Ciudades coloniales 44
III Las ciudades ideales del Renacimiento 56
IV La grandiosa perspectiva 64
V Roma, la ciudad eterna 75
VI El París de los mosqueteros 91
VII La villa 101
VIII La contribución holandesa 113
IX Charlottenborg, Copenhague 130
X Historia de dos ciudades 139
XI Intermedio danés 153
XII El Neoclasicismo 169
XIII Las afueras 181
XIV Los bulevares de París 196
XV El suelo y la especulación 208
XVI El Funcionalismo 219

Epílogo
Aprender a pensar
El dibujo como herramienta de análisis 237

Índice alfabético 263

El modelo Rasmussen
La lectura de la ciudad como análisis de arquitectura

Manuel Blanco

Es imposible que una ciudad no desempeñe algún papel en nuestra vida, no importa mucho que tengamos más cosas buenas o malas que decir de ella: atrae nuestro pensamiento por una ley mental de gravitación.

Isak Dinesen, *Memorias de África,* 1937.[1]

Esto escribía, en 1937, la escritora danesa Karen Blixen, vecina y amiga del arquitecto urbanista Steen Eiler Rasmussen.[2]

Y realmente las ciudades desempeñaron un gran papel en su vida y Rasmussen tuvo cosas muy buenas, y alguna mala, que decir sobre ellas; y de esto trata este libro: de lo que él dice sobre las ciudades y los elementos que las forman, de las *Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord* ('Ciudades y edificios descritos con dibujos y palabras'), como se titulaba la primera edición danesa de 1949 (figura 1).[3] La edición inglesa de 1951, que por fin aquí se traduce, *Towns and buildings: described in drawings and words* (figura 2),[4] corregía capítulos, los acortaba y desarrollaba o añadía alguno nuevo, como el dedicado a Holanda.

Manuel Blanco es catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (Upm); entre sus últimas publicaciones están Campo Baeza: el Árbol de la Creación *(2011),* Una ciudad llamada España *(2010) y* España (f.): nosotras, las ciudades *(2006).*

1. «It is impossible that a town will not play a part in your life, it does not even make much difference whether you have more good or bad things to say of it, it draws your mind to it, by a mental law of gravitation.» Isak Dinesen, *Out of Africa* (Londres: Putnam, 1937); versión española: *Memorias de África* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1989).

2. Karen von Blixen-Finecke, de soltera Karen Christenze Dinesen, publicó parte de su obra con el nombre de pluma de Isak Dinesen.

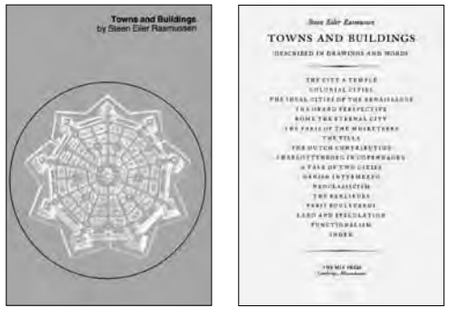
En la correspondencia entre 1931 y 1962 publicada y citada por el Karen Blixen Museet se encuentra su intercambio epistolar con Rasmussen; éste figura en el apartado de amigos como «Steen Eiler Rasmussen (arquitecto y vecino)».

Rasmussen intervino en 1960 en la reconstrucción de Rungstedlund, la casa familiar de Blixen y sede actual de su fundación; presidió dicha fundación a su muerte en 1962; fotografió en vida de ella su casa y sus arreglos florales y los publicó, tal y como le había pedido Blixen, en el libro *Karen Blixens blomster: natur og kunst paa Rungstedlund / med fotografier af bl. a. Birthe Andrup og Steen Eiler Rasmussen* (Copenhague: Christian Eilers Publishers, 1983) ['Las flores de Karen Blixen: naturaleza y arte en Rungstedlund / con fotografías de Birthe Andrup y Steen Eiler Rasmussen.']

3. Steen Eiler Rasmussen, *Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord* (Copenhague: Forlaget Fremad, 1949).

4. Steen Eiler Rasmussen, *Towns and buildings: described in drawings and words* (Liverpool: University Press of Liverpool / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951); edición por reproducción fotográfica: Cambridge (Massachusetts): The Mit Press, 1969 en adelante.

1. *Cubierta y portada de la edición original danesa, 1949.*



2. *Cubierta y portada de la edición inglesa, publicada desde 1951, en su octava reimpresión (1997) de la edición de The MIT Press.*

Rasmussen concibe la ciudad como una entidad que expresa ciertos ideales; pero quiere que comprendamos que la ciudad *en su conjunto* es un monumento, y que algunas son una de las maravillas del mundo, la culminación de una gran civilización. Esto –que para nosotros, hijos de Aldo Rossi, es algo ya asumido– no estaba tan claramente entendido en el momento en que Rasmussen escribió este texto. El libro trata también de los elementos que componen la ciudad, de los edificios, del vacío construido y de lo construido, no sólo desde su aspecto exterior, sino también desde el punto de vista de su espacio interior y de la relación entre ese interior y ese exterior. Y Rasmussen entiende que se tiene que comprender la relación entre la existencia humana alrededor de la que se construye la casa y los recursos técnicos existentes en el tiempo de su construcción.

Arquitectura de la ciudad, masa y espacio, fachadas, relación exterior-interior, espacio existencial, elementos técnicos, circunstancias históricas concretas de contexto: todos los elementos que se estructurarían después en las principales publicaciones teóricas de arquitectura de los años 1960, ya están presentes más de una década antes en un libro quizás oscurecido por la fama del que le sigue diez años más tarde: *Om at opleve arkitektur* ('Sobre el experimentar la arquitectura'),[5] publicado en su edición original danesa en 1957, en

5. Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957).

3. *Cubiertas de las diversas ediciones de* La experiencia de la arquitectura: *la original danesa (1957), la inglesa (1959), y las tres españolas (Labor, 1974; Mairea/Celeste, 2000; y Reverté, 2004).*

la inglesa en 1959,[6] y en la española por la misma editorial que ahora presenta este libro (figura 3).[7] *Experiencing architecture* se convirtió rápidamente en el Rasmussen canónico y probablemente distrajo la atención de sus publicaciones anteriores.

Los libros de Rasmussen aparecen citados en las publicaciones de Aldo Rossi y su trabajo es considerado entre los estudios relacionados con lo que entiende el mundo académico anglosajón por 'fenomenología'.

Pero ¿quién era Steen Eiler Rasmussen? Cuando publicó este libro ya lo era todo en su campo en Dinamarca. Nacido en 1898, hijo de un militar (como Karen Blixen), entre 1916 y 1918 estudió Arquitectura en la Real Academia Danesa de Bellas Artes y montó su propio estudio inmediatamente; pero con lo que se dio a conocer fue con su trabajo para el Laboratorio Danés de Urbanismo, desde 1924 como representante de la Academia, y como vicepresidente en 1929, para presidirlo finalmente entre 1942 y 1948. Trabajó en la Oficina de Urbanismo del ayuntamiento de Copenhague entre 1932 y 1938. Como presidente del Comité de Planificación de Copenhague influyó en el trabajo de Peter Bredsdorff en el 'Plan de cinco dedos' y publicó –en las mismas fechas en que estaba trabajando en la edición inglesa de *Ciudades y edificios*– dos documentos sobre el pla-

6. Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing architecture* (Londres: Chapman & Hall / Cambridge, Massachusetts: Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1959).

7. La versión española ha tenido tres ediciones: 1ª, *Experiencia de la arquitectura* (Barcelona: Labor, 1974); 2ª, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Madrid: Mairea/Celeste, 2000); y 3ª (edición íntegra, con las ilustraciones en color del original danés) *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2004).

Prefacio

Una casa poco común en una calle nos llama la atención, pero con ello no nos queda ninguna impresión de la calle en su totalidad. Aunque es fácil descubrir un detalle concreto, es muy difícil comprender el conjunto, no importa lo sencillo que sea. Este interés en los detalles aislados –que es algo natural en la mayoría de la gente– se ve potenciado además por su interpretación. Existen innumerables libros sobre estilos históricos, libros que pretenden mostrar cómo las creaciones de los diversos periodos pueden diferenciarse entre sí por pequeños rasgos aparentemente insignificantes. La verdad es que puede resultar bastante apasionante ser capaz de decidir, como un anticuario, a qué época de la historia cultural pertenece algo que es hermoso. Esto se puede convertir en una auténtica manía, como lo es para un coleccionista de sellos el estudio de las perforaciones y los errores de impresión.

La capacidad de identificar y clasificar la arquitectura suele resultarnos útil cuando viajamos, y hay guías de viaje que indican los museos que se deberían visitar y todos los objetos que se considera que merece la pena ver en su interior. Estas guías también enumeran todos los edificios que es de suponer que el turista debería admirar. Tales libros están redactados para ese tipo de viajero que –es de imaginar– pasa por ciudades desconocidas como si también fuesen museos: tomando nota de los ejemplos que están marcados con tres estrellas. Pero estos viajeros no ven las ciudades propiamente dichas más que como las salas de los museos donde se encuentran las obras de arte.

Hay excelentes guías alemanas y japonesas que dan información detallada sobre cada uno de los palacios y templos de Pekín, pero no contienen una sola alusión al hecho de que toda la ciudad es una de las maravillas del mundo, un monumento único en su simetría y claridad, la culminación de una gran civilización. Eso lo tenemos que descubrir por nosotros mismos. Y Palmanova –esa ciudad de nueve lados que en su forma geométrica es tan bella como los cristales de hielo– aparece descrita en la guía Baedeker de Italia simplemente como una ciudad fortificada.

En el presente libro se ha hecho un esfuerzo para incitar al lector a que mire la ciudad como una entidad que expresa determinados ideales. De esta manera, los monumentos individuales (los edificios) se convierten en parte de un todo. Las ciudades no se tratan de un modo idéntico o de acuerdo a un método particular. Los capítulos son tan variados como los temas, pues no hay dos ciudades en el mundo que sean idénticas. En algunos casos ha parecido natural empezar dibujando las líneas generales que han determinado la ordenación de todo lo demás, y después entrar en los detalles: los edificios monumentales, las casas corrientes y las calles. En otros casos parecía más adecuado empezar con un monumento concreto que había sido un factor determinante en la formación de su entorno: el núcleo a partir del cual se desarrolló todo lo demás. En algunos casos se puede aprender mucho observando rasgos comunes en ciudades que nacieron en las mismas condiciones y por los mismos motivos; en otros, es necesario buscar la clave de un desarrollo singular.

Para hacer más fáciles de comprender las similitudes y los contrastes, la mayoría de los planos de las ciudades están reproducidos a la misma escala: 1:20.000. Es interesante comparar el tamaño de las ciudades de las antiguas Grecia y Roma con las ciudades medievales y con elementos conocidos como la trama de calles de una ciudad moderna. Desgraciadamente, no ha sido posible aplicar este principio en todos los casos, pues las grandes ciudades de hoy en día son tan irracionalmente vastas que ningún libro, cualquiera que sea su formato, podría contener las comparaciones de éstas con ciudades de tiempos anteriores. Pero empleando medidas de escala sencilla y luego, como en el caso de París, reduciendo la escala a la mitad y de nuevo a un quinto, debería ser posible mantener una base de comparación.

Algunos lugares famosos están dibujados a escala 1:2.000 para que se pueda hacer una comparación directa entre una plaza de mercado de la Grecia antigua y el Capitolio de Roma o la plaza Amalienborg de Copenhague.

Los edificios descritos en este libro no se tratan como monumentos que han de verse solamente desde fuera. La arquitectura crea espacios para que la gente viva dentro y se desplace por ellos. Aunque la fachada es, por supuesto, una parte importante del edificio, sólo constituye, sin embargo, la expresión externa de algo muy complicado que no puede entenderse antes de que hayamos percibido la relación entre el interior y el exterior, entre la existencia humana en

torno a la cual se ha construido el edificio y los recursos técnicos disponibles en el momento de su construcción. Es difícil dar una impresión de todas estas cosas por medio de ilustraciones. Técnicamente, decimos que un edificio está definido por los dibujos de la planta, las secciones y los alzados, y que todos ellos deben armonizar bien para que sea una buena arquitectura. Pero estas descripciones –que son bastante claras para los arquitectos– no despiertan la imaginación. Por otro lado, ni las fotografías ni otras representaciones gráficas del interior y el exterior de un edificio, con independencia de la riqueza del material, pueden dar una impresión de la relación de los espacios entre sí o entre todos ellos y la masa volumétrica del edificio. Por tanto, en este libro se ha intentado aplicar un nuevo método de ilustración. En varios casos, el edificio se muestra en lo alto de la página, de frente, en perspectiva, como aparecería ante un observador colocado delante de él; debajo de ese dibujo, y en correspondencia con él, vemos el edificio tal como aparecería si, a la manera de una casa de muñecas, el muro frontal pudiese quitarse para dejar ver los espacios situados detrás de la fachada. De este modo descubrimos lo que se esconde detrás de las ventanas y las puertas exteriores. Bajo esta sección perspectiva –que da una mejor idea del interior que el dibujo de una sección convencional a escala–, apreciamos cómo se vería la casa si se pudiesen levantar las plantas superiores, de modo que pudiésemos observar debajo la planta baja y estudiar la disposición de los espacios principales.

Esta representación matemáticamente clara, en toda su sobriedad objetiva, está en armonía con un aspecto de la arquitectura que otro tipo de ilustraciones difícilmente podrían mostrar; también tiene la ventaja de que es fácil de comprender. Incluso a los niños les gusta; les encanta ver 'lo que hay dentro' y pueden imaginarse a sí mismos andando por las habitaciones del edificio. Este método tiene además la ventaja de condensar en una sola página una información que de otra manera ocuparía muchas más; y el propósito concreto del autor, desde que se planeó el libro, ha sido poner bastante material en una cantidad moderada de espacio. Sin embargo, como las ilustraciones de este tipo exigen una labor de dibujo muy costosa, habría sido imposible sacar adelante el libro, con sus numerosos dibujos originales, si la Nueva Fundación Carlsberg de Copenhague no hubiese costeado generosamente los gastos tanto del material gráfico como de las planchas para la edición original danesa.

Sin embargo, los dibujos precisos a escala no pueden dar una imagen completa de la arquitectura. Cuando se preparó la edición

danesa del libro, en 1945, había pocas posibilidades de procurarse un buen papel para reproducciones difíciles; por eso se decidió ilustrar el trabajo únicamente con dibujos a línea, que exigen poco en cuanto a la calidad del papel. A estos dibujos a escala se les pudieron añadir reproducciones de grabados y xilografías, así como modestos bocetos y croquis. El resultado es una colección de ilustraciones un tanto heterogénea, y algunos de los dibujos pueden parecen bastante accesorios o imprecisos comparados con los dibujos y planos arquitectónicos, que suelen ser muy exactos. Sin embargo, la esperanza del autor es que el lector los acepte como exquisiteces para alegrar el texto: una nota al margen aquí, un apresurado recuerdo de un viaje allá y, de nuevo, una pequeña viñeta que el autor ha estado tentado de colocar en el margen cuando entendía que las palabras, por sí solas, no podían expresar las sensaciones y las impresiones que él quería compartir con el lector.

En muchos casos, unas buenas reproducciones fotográficas quedarían mejor, pero también requerirían mucho más espacio para mostrar lo mismo. Pero como ya se ha dicho, el objetivo ha sido no dilatar el libro, sino llenarlo al máximo con material relativo a ciudades y edificios, no con una exposición sistemática de la historia del urbanismo y la arquitectura, sino en una serie informal de capítulos sobre temas con los que el autor entiende que ha sido divertido trabajar. Y el autor tiene la esperanza de que el libro proporcione al lector interesado algunas impresiones novedosas, como en un viaje durante el cual descubrimos cosas completamente nuevas, o bien encontramos nuevos significados en cosas antiguas ya conocidas.

La edición inglesa [de la que proviene esta versión española] es diferente de la original danesa. El autor ha tratado de conferir más armonía a la extensión y los contenidos de los capítulos sin cambiar el carácter general del libro. Algunos capítulos se han recortado, y a otros se les ha dado una forma más completa; el que trata sobre la contribución holandesa es nuevo. El autor ha trabajado en estrecha colaboración con la señora Eve Wendt, que realizó la traducción del danés al inglés y puso mucho esmero en conservar el estilo y el espíritu exactos del libro. El autor también está muy agradecido a Flora y Gordon Stephenson por sus valiosos consejos y su minuciosa lectura del manuscrito y las pruebas. El interés y la destreza que han mostrado tanto el grabador como el impresor en una tarea tan exigente han sido un especial placer para...

Steen Eiler Rasmussen

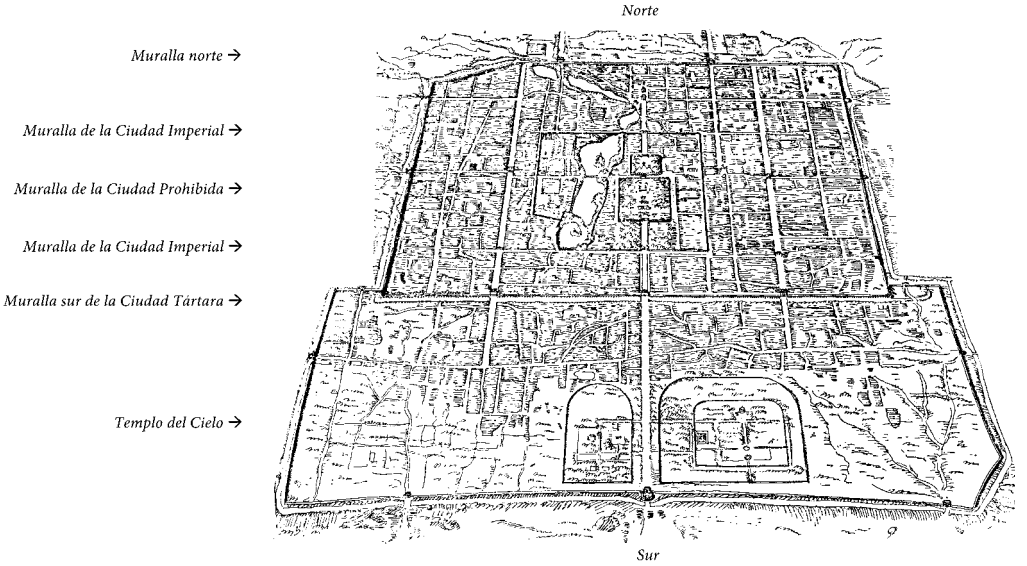
Capítulo I

La ciudad, un templo

Pekín, capital de la antigua China. ¿Ha habido alguna vez un ejemplo más majestuoso y revelador de urbanismo consumado?

Pekín era una ciudad de un millón de habitantes, pero muy diferente de nuestra idea de metrópolis. Durante kilómetros y kilómetros, los barrios residenciales consistían en casas grises de una planta situadas a lo largo de calles estrechas y polvorientas, detrás de muros por encima de los cuales se alzaban las verdes copas de los árboles. Era como un pueblo, pero fuera de toda proporción (cinco kilómetros en una dirección y ocho en la otra). Sin embargo, junto a esta apariencia de pueblo de los distritos residenciales, había una grandeza en el trazado de toda la ciudad que no se encuentra en ninguna capital europea. Siguiendo un principio claro, unas calles rectas, más anchas que los bulevares de París, recorrían toda la ciudad.

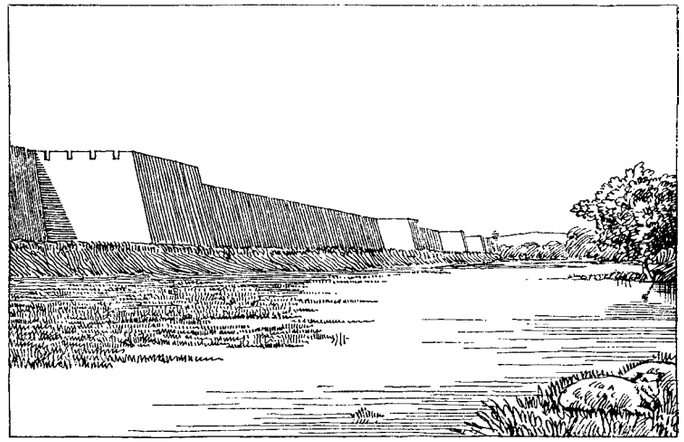
La ciudad de Pekín está construida según un sistema de reglas que para un europeo parecen tener en parte algo de misticismo y en parte algo de sentido común. Pero ninguno de estos términos resulta realmente adecuado; las ideas y convicciones de una cultura como la china nunca pueden explicarse completamente con palabras derivadas de una cultura como la occidental.



En muchas partes de Dinamarca existe una tradición asentada, transmitida de generación en generación, acerca de la orientación de las casas en el paisaje. No hay nada extraño en ello. Por ejemplo, en la costa oeste de Jutlandia, y de hecho a lo largo de toda la costa del mar del Norte justo hasta el norte de Francia, todas las casas están construidas en largas bandas paralelas, agazapadas detrás de las filas de dunas, para evitar en lo posible las garras del feroz viento del oeste. Así, resulta igualmente razonable que los chinos –hasta donde les es posible– sitúen sus edificios abiertos hacia el sur; en un clima donde el sol es muy fuerte y se eleva mucho en el cielo, lo mejor es la orientación al sur con cubiertas amplias y salientes sobre los edificios. Pero igual que algunos antiguos remedios caseros (los que han resultado ser suficientemente razonables) suelen estar rodeados de mucho abracadabra, los principios de la construcción china, razonables en sí mismos, están basados con frecuencia en ideas sobre la influencia del cielo y la tierra, los espíritus malignos, etcétera. De esta manera, imperceptiblemente, los chinos pasan a otros principios que están completamente fuera del control de la razón (el tipo de principios que tenemos en Europa, particularmente en relación con los templos y las iglesias). Desde los primeros tiempos, por ejemplo, era imperativo que nuestras iglesias se construyesen con el presbiterio en el extremo este. Esto no está basado en el sentido común; es algo ritual. Para los chinos, toda la práctica constructiva era, en realidad, ritual; y si no había unas reglas establecidas para un caso determinado, había que consultar a los sacerdotes, a quienes se consideraba en contacto íntimo con las fuerzas de la naturaleza. Y si cada casa y cada templo debían construirse de acuerdo con un ritual, ¡cuánto más importante debía de ser éste para el trazado de la principal ciudad de todo el imperio! Y es que Pekín era más que una capital; era la residencia del emperador. Y el emperador era más que un regente o un soberano; era un semidiós: 'el hijo del cielo' se le llamaba, y desempeñaba las funciones de sumo pontífice. Cada año, en pleno invierno, tenía la prerrogativa de hacer los grandes sacrificios al cielo que restablecían el pacto entre el hombre y Dios Omnipotente, y que aseguraban un buen año. El emperador logró hacer de sí mismo la cabeza espiritual de su pueblo. Su trono era un santuario; la sala del trono, un templo orientado al sur, como es debido; y la ciudad entera, el recinto del templo.

El elemento más importante de Pekín era la gran avenida procesional, una vía sacra pavimentada con anchas losas labradas, que conducía desde la sala del trono directamente al sur, hasta la parte de la ciudad donde se encontraban los templos del Cielo y de la Agricultura.

Véase el dibujo de la página 40.



Las murallas y el canal que rodean Pekín.

En planta, Pekín recuerda mucho a la Babilonia descrita por Heródoto (hacia 450 a.C.), otra ciudad que había sido igualmente importante como capital, centro comercial y templo. Según Heródoto, Babilonia era una gran ciudad, regular y amurallada, construida en torno a una avenida procesional que conducía desde el palacio hasta el templo principal. Sin embargo, excavaciones recientes han demostrado que la descripción de Heródoto era algo idealizada. Pero en Pekín, la ciudad ideal se hizo realidad. Al llegar desde las llanuras con las caravanas de camellos y al aproximarnos a sus grandes murallas antiguas, vemos ante nosotros una auténtica escena del Antiguo Testamento. Rebaños de ovejas pastan plácidamente a lo largo de los canales que rodean la ciudad a modo de fosos. Dentro, Pekín aparece como una ciudad cuadrada situada dentro de otra hasta que se alcanza el sanctasanctórum: la Ciudad Prohibida, donde residía el emperador y donde ningún intruso podía entrar. A diferencia de las anodinas zonas residenciales, con sus muros y cubiertas grises, la Ciudad Prohibida reluce con muros enyesados en rojo, carpinterías multicolores y cubiertas de tejas vidriadas de color ocre; de nuevo lo ritual: sólo los edificios del emperador podían tener tejados amarillos. Aunque los europeos la llamaban la Ciudad Prohibida, el nombre chino era la Ciudad Púrpura. Este nombre, Tzu Chin Ch'eng, no tiene nada que ver con el color de sus muros almenados, sino que es puramente simbólico; es una alusión a la 'estrella polar púrpura', centro del mundo celestial, ya que el Palacio Imperial era el centro alrededor del cual gravitaba el mundo

Robert Koldewey, *Das wieder Erstehende Babylon* (Leipzig, 1913).

Sobre las murallas de Pekín, véase: Osvald Sirén, *The walls and gates of Peking* (Londres, 1924), con excelentes ilustraciones.

Las ciudades ideales del Renacimiento

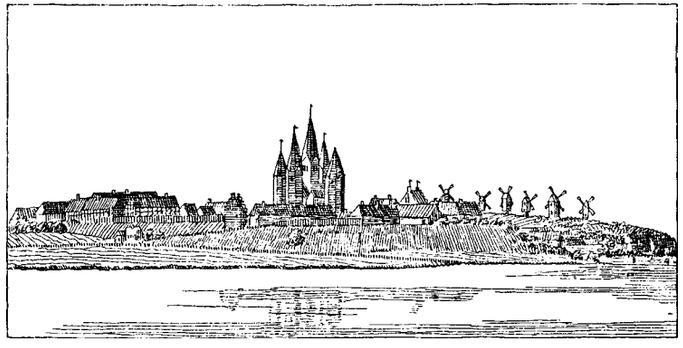
Capítulo III

Siglos de enormes migraciones y guerras concedieron una posición dominante a los señores feudales en sus castillos; para llevar una vida razonablemente civilizada en la Edad Media era necesaria alguna clase de protección. El señor del castillo no sólo protegía la ciudad de los ataques, sino que también le proporcionaba recursos para su existencia.

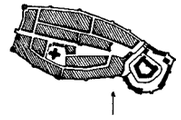
Es fácil hacerse una idea exagerada de la cantidad de comercio que mantenían las ciudades burguesas y del tamaño de las fortunas de los mercaderes en aquellos tiempos. Las ciudades se dedicaban mucho más a la agricultura y a la artesanía que al comercio tal como lo conocemos en las ciudades modernas. Los hombres con propiedades eran los grandes señores de los feudos, temporales o espirituales, y eran ellos quienes, en general, compraban los productos de las ciudades. Era el señor feudal el que concedía a una ciudad el privilegio de tener feria y mercado. Era él quien garantizaba el mantenimiento del orden en los días de mercado. Y podía reunir la suficiente mano de obra para construir castillos y fortificaciones, y proteger la vida de la ciudad.

Gracias a todo esto, el señor feudal tenía el poder de determinar los emplazamientos de las nuevas ciudades. Esto podía ser una simple cuestión de colonización, como la de Nuevo Brandeburgo (véase la página 53), o bien su decisión podía estar motivada por razones militares y políticas. En las poblaciones y castillos construidos por

Dinamarca, con las plazas fuertes de la Edad Media: 1, Sprogø; 2, Havn, ahora Copenhague; 3, Aarhus; y 4, Kalundborg.



La pequeña población danesa de Kalundborg en el siglo XVIII, dibujada a partir de una ilustración del Atlas *de Pontopiddan; la iglesia fortaleza corona la parte alta de la ciudad.*



La ciudad alta de Kalundborg a escala 1:20.000, tal como era en la Edad Media: una ciudad en colina rodeada de murallas y protegida al este por un gran castillo; la ciudad propiamente dicha está construida en torno a una plaza que, con forma de embudo, se abre hacia la iglesia de cinco torres.

los reyes daneses y sus señores feudales en torno a 1200, se puede apreciar la existencia de un gran plan nacional para la defensa del reino. El propio rey Valdemar I (1157-1182) fortificó la pequeña isla de Sprogø, estratégicamente situada en medio del Storebælt, el 'gran cinturón' que separa las islas de Selandia y Fionia. El obispo Absalón, su canciller, construyó una ciudadela en una isleta en el estrecho de Oresund justo al lado del pequeño pueblo pesquero y comercial de Havn, y fortificó esa pequeña ciudad eclesiástica que después pasó a ser la capital del reino: Copenhague. Aún pueden encontrase vestigios de la fortaleza de Absalón bajo el palacio de Christiansborg, actualmente sede del gobierno. Durante el reinado del hijo del rey Valdemar, Canuto VI (1182-1202), otro obispo, Peder Vagnssøn, fundó la pequeña población de San Clemente, corazón de la actual Aarhus –la segunda ciudad más grande de Dinamarca– en la península de Jutlandia, y probablemente puso los cimientos de la iglesia de San Clemente, que todavía existe. Para proteger el importante estrecho de Kattegat que comunica con Jutlandia, Esbern Snare –al igual que su hermano el obispo Absalón, amigo y hermano adoptivo del rey Valdemar I– construyó la población de Kalundborg, con su puerto y su iglesia, en la costa noroeste de Selandia.

La antigua Kalundborg se construyó en una colina, con un castillo –que ya no existe– en un extremo y una iglesia en el otro; una iglesia que, con sus cinco torres y ventanas a modo de troneras, era también una fortaleza. Es bastante evidente que la ciudad estaba planificada, aunque no es esquemática, con su plaza de tres esquinas abierta hacia la iglesia. La parte alta sigue siendo uno de los fragmentos de ciudad más bonitos de Dinamarca.

En las ciudades medievales el castillo era un factor dominante y la iglesia el otro. La iglesia era rica; era un importante vínculo cultural con el mundo exterior, un organismo internacional que nunca ha tenido parangón. Y por último, la iglesia era la consolación y la esperanza de las masas oprimidas que vivían en las casas pequeñas y miserables de las ciudades: la esperanza de una vida futura mejor que la de su presente.

Gradualmente, a medida que el pago en especie fue cediendo el paso a la economía monetaria, la posición de las ciudades cambió. El comerció empezó a prosperar; los plebeyos fueron siendo cada vez más conscientes de su propia fuerza y sintiendo una independencia creciente tanto del poder temporal como del espiritual. Ya no estaban dispuestos a seguir aceptando el más allá como el sentido esencial de la vida. Las gentes querían vivir aquí y ahora, les interesaban

La grandiosa perspectiva

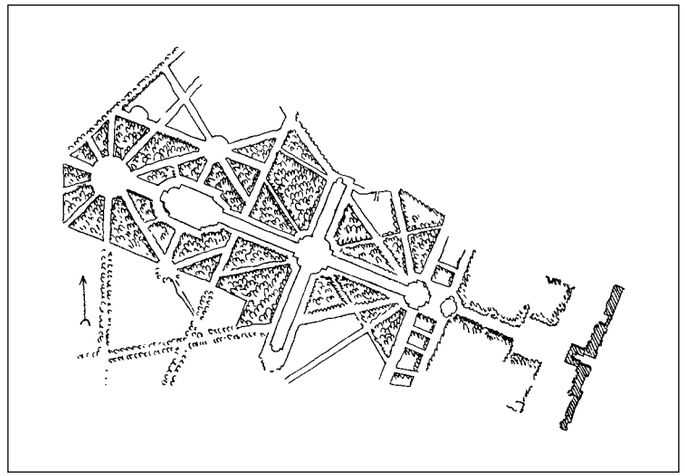
Capítulo IV

Hasta hace poco, la historia se consideraba el testimonio de las vidas de los reyes y los grandes hombres, transformadas en un drama popular con un pequeño elenco de figuras excepcionales, algo bastante parecido a una obra de William Shakespeare. Hoy en día es más habitual considerar a estos individuos como instrumentos de un desarrollo (generalmente un desarrollo económico) que sobrellevaron las multitudes anónimas; y el curso de este desarrollo es lo que hoy conocemos por historia. En otras palabras: la concepción de causa y efecto ha cambiado.

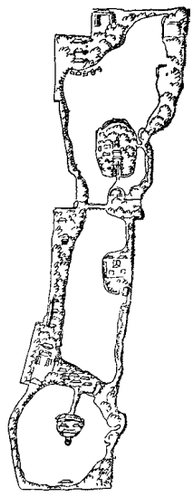
Antiguamente se habría dicho que Sir Herbord fundó Nuevo Brandeburgo en 1248 (véase la página 53) y, de hecho, esto no sería un mito, puesto que podría documentarse; existe la carta que, de un plumazo, creó esa ciudad. Hoy diríamos que, pese a este hecho, el asunto no es tan sencillo. El gran aumento de la población en el propio Brandeburgo hacía necesaria la emigración. No fue mediante una carta, una especie de 'ábrete sésamo', como Sir Herbord creó la ciudad. Él fue tan sólo el instrumento de unas fuerzas más poderosas que cualquier hombre, y fueron esas fuerzas las que hicieron efectivo el documento. De la misma manera se puede decir de las ciudades ideales del Renacimiento que su forma exterior venía determinada lógicamente por las leyes de la defensa contra las armas de fuego del momento, muy distintas de las que existían antes del descubrimiento de la pólvora. Pero tuvo que haber alguien que fuese el primero en hacer pólvora, y ese inventor, esa persona concreta, fue el responsable de ese adelanto revolucionario. En la evolución de las plantas y los animales hay mutaciones, cambios repentinos que provocan nuevas formas. De la misma manera hay mutaciones en la historia de la humanidad. Una idea genial, el anticipo de un pensamiento desconocido hasta entonces, invenciones y descubrimientos: todo ello puede impulsar el desarrollo por nuevos cauces o acelerar su curso dentro de las líneas ya establecidas. La máquina de vapor no *creó* la industrialización, pero sí le dio un enorme impulso.

Hay otros inventos y descubrimientos que no tienen la más mínima influencia directa en el desarrollo económico, en la historia

material, pero que pueden cambiar completamente la sensación de cómo deberían formarse las cosas y, de este modo, influir considerablemente en la vida cultural, en las formas de expresión. A menudo es un logro de los artistas imaginar y representar lo que se vuelve real mucho más tarde. El arte puede ser como un juego de niños: aparentemente sin intención o valor, pero a la larga de mayor importancia que buena parte del llamado trabajo útil.



Parque de Versalles, escala 1:40.000, norte arriba; a la derecha, el palacio; delante de él, a lo largo del gran eje del parque, el Gran Canal en forma de cruz, rodeado por árboles recortados.



Pekín, jardines de los Palacios del Mar, escala 1:40.000, norte arriba; compárese con la figura de la página 37.

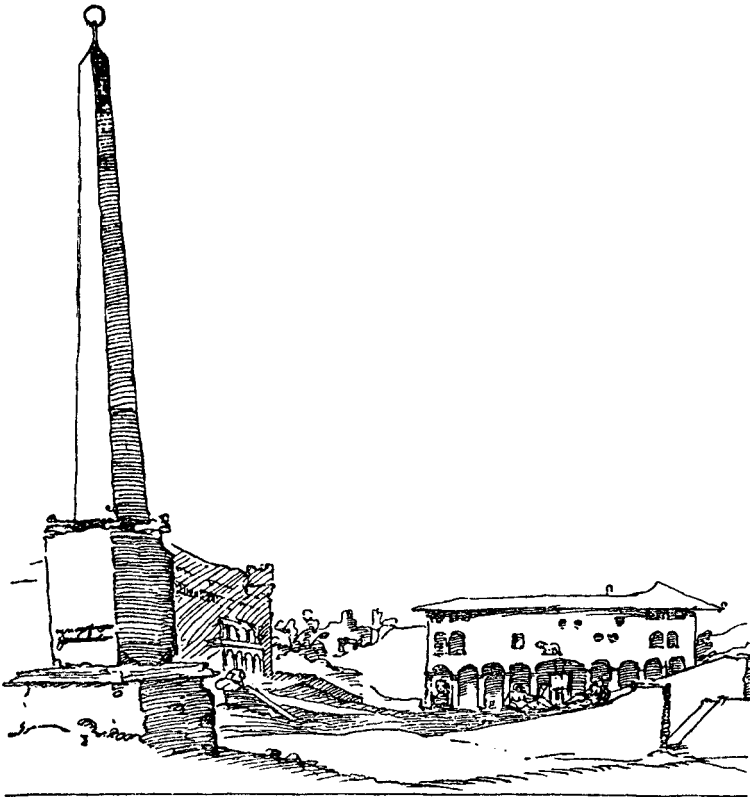
Versalles se suele señalar como una manifestación lógica de la monarquía absolutista, un magnífico organismo que demuestra visiblemente la posición central del soberano, tal como sucedía en Pekín. Pero esto no explica las formas que se le dieron. Merece la pena comparar estos dos casos en particular: Versalles y el Palacio Imperial de Pekín. En ambos lugares las extensas superficies de terreno disponen de lagos artificiales, pero ¡qué diferentes son! En Versalles, el Gran Canal es un inmenso espejo de agua enmarcado simétricamente que configura una espléndida vista desde el centro del palacio y que se prolonga por el eje simétrico del *château* casi hasta el horizonte. En Pekín, los Palacios del Mar no son más pequeños, pero se configuran como lagos pintorescos y caprichosos que se sitúan *al lado* del eje del palacio simétrico de la Ciudad Prohibida y son bastante independientes de él. Es la vida privada del Emperador lo que ha encontrado aquí su expresión: literalmente hablando, al lado de su existencia oficial. Los dos parques son manifestaciones de concepciones artísticas tan divergentes como lo eran las pinturas china y francesa en torno al año 1700.

Capítulo V

Roma, la ciudad eterna

Después de pasar varios días entre el ruido y la suciedad del puerto marítimo de Nápoles, es un alivio regresar a Roma. Es como volver a casa. Hay algo muy noble en los romanos que, creo yo, sólo se puede encontrar en una ciudad con una gran historia, una ciudad no vive solamente del comercio y la industria. Los romanos se identifican con algo de gran valor, con algo indispensable, que les da dignidad y que les hace ser fácilmente afables y comprensivos hacia los demás. Los habitantes de Pekín son muy parecidos; ellos también son representantes de una cultura ancestral.

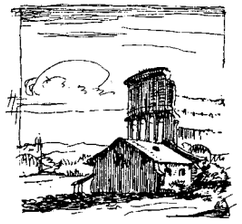
Hubo un tiempo en la Edad Media en el que los vestigios de la antigua Roma se destruían sencillamente porque eran paganos. Pero



con el Renacimiento llegó un formidable entusiasmo por la arquitectura y el arte clásicos. Sin convertir en absoluto sus palacios en museos, la aristocracia romana comenzó a coleccionar escultura antigua; consideraban estas esculturas antiguas sencillamente como obras de arte que decoraban sus patios y sus salones. Las estatuas deterioradas se restauraban para que pareciesen nuevas y se colocaban como los propietarios imaginaban que habían pretendido los artistas: entre columnas clásicas. Los rasgos distintivos de los nuevos palacios de piedra (vestíbulos abovedados, patios con columnas, imponentes escalinatas de piedra y salas regulares con altos techos) se llevaban a cabo de modo que creaban un magnífico efecto arquitectónico. Los romanos no buscaban el confort ni las comodidades en sus hogares. Muebles tales como las butacas o los sofás eran completamente desconocidos. El mármol frío de la escultura clásica es lo que marcaba la pauta. Los romanos querían vivir a la manera grandiosa de las figuras escultóricas de esa arquitectura medio visionaria de las pinturas en perspectiva.

Los papas se dieron cuenta de que protegiendo y conservando los mármoles antiguos, exhibiéndolos convenientemente, podían conferir un halo adicional a la ciudad santa. Sixto IV (1471-1487) comenzó haciendo una colección de antigüedades en el monte Capitolino. Esto se hizo con independencia de las obras en las grandes iglesias y los palacios papales. Desde la Antigüedad, el Capitolio había sido la más renombrada de las famosas siete colinas en las que estaba construida Roma. El Capitolio –que había sido la sede del gobierno romano, el Senado– era el verdadero corazón de la ciudad. Restablecer su prestigio era subrayar la ilustre historia de Roma. En realidad, no era tanto el valor artístico de la estatuaria lo que interesaba a Sixto IV, sino el hecho de que representaba la gloria de lo que había sido Roma. Después de su muerte otros papas continuaron aumentando la colección depositada en la colina. Allí se llevaban estatuas de todas clases: temas tan íntimos como el famoso *Niño de la espina;* estatuas como los dos colosales dioses reclinados de los Océanos; y obras simbólicas como la loba de bronce, supuestamente la propia loba que había amamantado a Rómulo y Remo, los hermanos gemelos del mito de la fundación de Roma. Pero no hubo ningún proyecto ni para colocación de las esculturas ni para la ordenación de la colina hasta que Pablo III se convirtió en papa en 1534.

Roma debía de ser una ciudad extraña en aquellos tiempos: extensa en superficie dentro de las murallas antiguas, pero con escasos habitantes, de modo que muchos tramos desiertos rodeaban los pocos barrios ocupados. En 1527 Roma había sido saqueada por Carlos de Borbón; en 1530 probablemente tenía menos de 30.000 habitantes dentro de unas murallas construidas para proteger una ciudad de un millón. En este vasto páramo casi vacío el efecto de los grandes monumentos de la Antigüedad (el Panteón, el Coliseo y muchas otras ruinas impresionantes) debía de ser de lo más abrumador. Por todas partes, en los montículos informes de tierra, se podía tropezar con columnas y venerables obras de fábrica procedentes de un gran pasado glorioso. Entre estas ruinas paganas las generaciones posteriores habían levantado las iglesias que se convirtieron en meta de los peregrinos de todo el mundo cristiano. Y entonces una nueva ciudad monumental comenzó a surgir de las ruinas, una secuela de la antigua Roma. En 1506 se colocó la primera piedra de la nueva basílica de San Pedro, que debía reemplazar a la basílica paleocristiana. A partir de ese momento se trazaron proyectos que tardarían generaciones en llevarse a cabo. Los grandes maestros de la arquitectura (Bramante, Rafael, Miguel Ángel y demás) deambularon entre los montones de escombros de Roma y murieron mucho antes de poder ver concluidos sus magníficos proyectos.



El Coliseo, entre montañas de escombros y simples casuchas, a comienzos del siglo XVII.

Durante el papado de Pablo III (1534-1549) se planificó finalmente la creación de una plaza monumental en el monte Capitolino. La iniciativa comenzó en 1538, de modo bastante significativo, con el traslado allí de la antigua estatua de bronce de Marco Aurelio. El propio Miguel Ángel supervisó su colocación y no sólo diseñó el pedestal para la estatua, sino que también hizo el proyecto de toda la plaza y los edificios que la iban a enmarcar. Y luego, lentamente, durante un periodo de varios cientos de años, se llevó a cabo su gran proyecto. La de Marco Aurelio era la única estatua ecuestre de la Roma imperial que aún existía; se había conservado por casualidad o más bien debido a un error. Cuando en la Edad Media se destruyeron las otras estatuas por considerarlas paganas, ésta se salvó porque se creía que representaba al emperador cristiano Constantino el Grande. En 1538 se conoció su verdadera identidad, pero por entonces la gente estaba interesada en ella principalmente como gran obra de arte, admirada por los amantes del arte y copiada por los escultores.

Sobre el Capitolio de Roma, véase *The Town-planning Review,* volumen XII, 1927, página 157, con excelentes notas en la página 171.

Véase también Armando Schiavo, *Michelangelo architetto,* 1949, figuras 50-76, con texto en español.

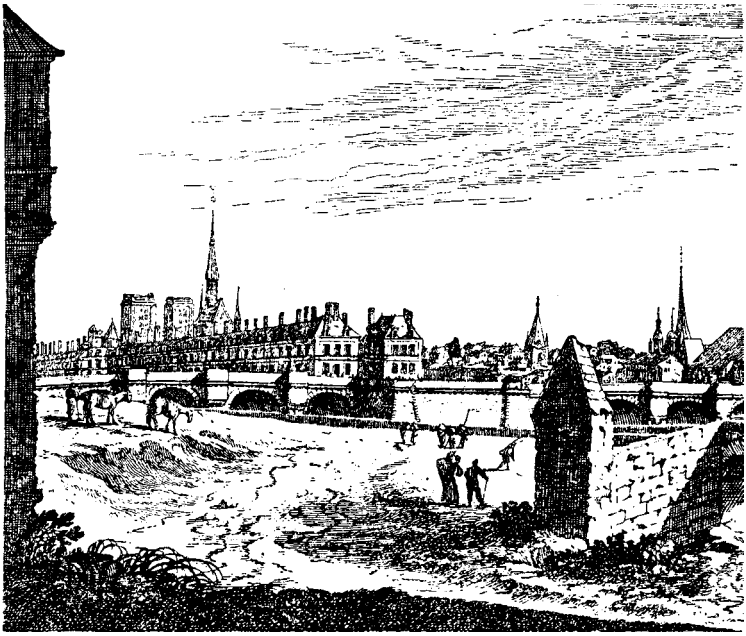
No se sabe dónde se encontraba esta estatua en la antigua Roma; en la Edad Media se había colocado sobresaliendo de una esquina del conjunto Laterano, un escenario característico de aquel periodo. En aquella época, las esculturas se trataban como partes de un edificio y *si* estaban aisladas, se colocaban como si estuviesen bajo la protección del edificio, junto a sus muros. Con la colocación de

Capítulo VI

El París de los mosqueteros

Un mosquetero; de un grabado coetáneo de Jacques Callot.

En la época del cardenal Mazarino y el rey Luis XIV de Francia vivió en París un capitán de los mosqueteros llamado D'Artagnan. Su vida estuvo repleta de aventuras románticas, y los escritores no tardaron mucho en enterarse. Ya a comienzos del siglo XVII se publicó un libro que pretendía contener sus memorias: los recuerdos personales, tanto auténticos como ficticios, eran muy populares en esa época. Fue en ese libro, *Les mémoires de M. D'Artagnan,* en el que se inspiró Alexandre Dumas para escribir su trilogía inmortal: Los *tres mosqueteros, Veinte años después* y *El vizconde de Bragelonne.* Los tres deberían leerse, preferiblemente seguidos. Los dos últimos no son en absoluto el típico intento de recoger los réditos de un superventas haciendo un refrito de los mismos ingredientes una y otra vez. Al contrario: los tres varían considerablemente, y el tercero –que era el libro favorito de Robert Louis Stevenson– es probablemente el más ingenioso. En ellos se despliega una serie de episodios asombrosos que tienen lugar durante tres periodos importantes de la his-



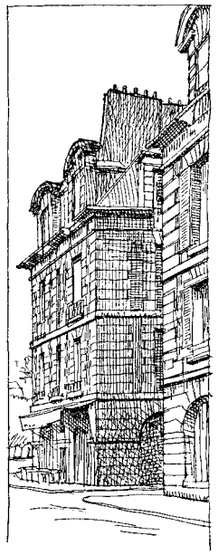
Fragmento de una vista de París en la época de los mosqueteros; de un grabado de Israel Silvestre; se ve la orilla derecha del Sena, mirando hacia el Pont Neuf y la Place Dauphine; al fondo se ven los gabletes y las agujas del París gótico.

toria de París y de Francia, y los tres libros son tan diferentes entre sí como lo fueron esas tres épocas. Es cierto que las complicadas intrigas son invenciones de Dumas y que los personajes principales, los mosqueteros, son creación suya en todo salvo el nombre. Pero no hay sólo conmovedores dramas 'de capa y espada'. Los hechos políticos importantes que forman el trasfondo siempre cambiante de las aventuras de los mosqueteros están ingeniosamente elaborados a partir de fuentes históricas fiables, que el colaborador de Dumas, Maquet, era experto en desenterrar de bibliotecas y archivos.

El primero y más famosos de los libros, *Los tres mosqueteros,* comienza en 1625. Desde Gascuña, el joven D'Artagnan llega a la capital sin un céntimo. Con él entramos en el París del cardenal Richelieu, una ciudad ruidosa de espíritu aventurero llena de intrigas y rivalidades juveniles que siempre se resolvían con duelos. Era la lucha de todos contra todos: estamos todavía en la Edad Media, cuando se cultivaban las diversiones de caballeros. Es una historia de valentía y *armes blanches*.

Este uso de armas afiladas –que encontramos continuamente en el libro– se corresponde con la nitidez puntiaguda de la silueta de París, formada por las torres, las agujas y los altos gabletes de sus edificios. Cuando el gran arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini llegó a Francia cuarenta años más tarde, trayendo consigo el recuerdo de las cúpulas y las largas cornisas horizontales de la ciudad papal, dijo con desdén que París parecía una colección de chimeneas y que toda la ciudad se asemejaba al aparato lleno de púas que se usaba para cardar la lana. París era una ciudad sumamente congestionada, con calles estrechas y tortuosas, casas altas con gabletes e iglesias góticas. Y no era sólo la visión desde la calle y la silueta de la ciudad las que se caracterizaban por tener un edificio tras otro que se elevaban hacia el cielo con agujas y gabletes puntiagudos. Incluso los palacios se componían de una serie de edificios independientes, unos frente a otros, con empinadas cubiertas a cuatro aguas.

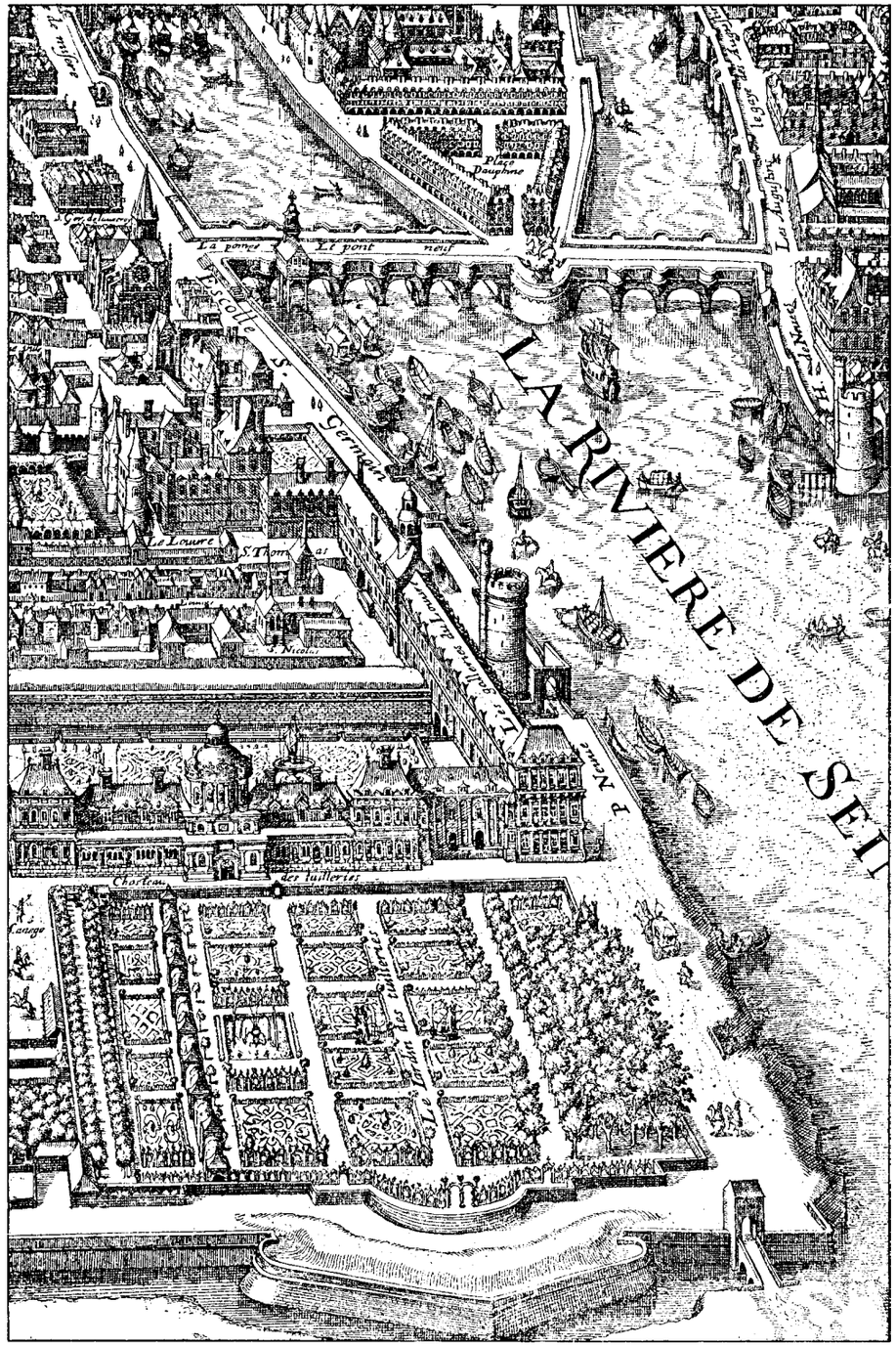
En 1564, Catalina de Medici, viuda de Enrique II (1547-1549), comenzó la construcción de un palacio, el de las Tullerías, que iba a ser un eslabón importante en el desarrollo de París. El palacio rompió los límites de la ciudad, muy densa, porque la reina deseaba tener un gran jardín rectangular adosado al edificio; por eso se colocó, al otro lado de las murallas, una construcción asombrosa, bastante exótica por sus abundantes cúpulas y agujas, como muestra el grabado de Matthäus Merian. Tres años más tarde, la reina hizo construir una galería de 480 metros, junto al Sena, que comunicaba el



Entrada a la Place Dauphine, con casas de la época del rey Enrique IV; esta plaza puede verse en la página 95 (abajo), y en la página 96.

Gian Lorenzo Bernini –que proyectó la plaza de San Pedro en Roma, 1656-1663 (véanse las páginas 69 y 90)– fue llamado a París en 1665 para trazar los planos del nuevo Louvre.

Página siguiente: *Fragmento de la vista de París dibujada por Matthäus Merian, 1615; en primer término, el palacio de las Tullerías, comunicado con el del Louvre mediante una larga galería.*



Capítulo VII

La villa

La villa italiana del Renacimiento o del Barroco era un tipo de edificio totalmente distinto al que conocemos hoy; representaba un modo de vida concreto y unos elevados ideales que Rafael describió en su famosa pintura *La Escuela de Atenas.* La imagen no representa en absoluto una escuela, en ningún sentido habitual de la palabra, sino que es más bien una glorificación de la cultura griega. Rafael deseaba ofrecer, en una sola pintura, una idea del grupo de pensadores griegos a quienes el Renacimiento admiraba y cultivaba.

Como figuras centrales, alrededor de los cuales se reúnen todos los demás, vemos a Platón y Aristóteles. Platón está representado como un anciano venerable, monumental en su dignidad y su acusada verticalidad dentro de la composición. A su lado está Aristóteles, vuelto hacia él, gesticulando, de modo que su túnica ondea en torno suyo con grandes pliegues. Alrededor de estas figuras centrales –que por su vivo contraste forman un poderoso foco de atención– hay una multitud de personajes. Cada uno tiene una personalidad diferenciada, pero un movimiento fluido de uno a otro los une en un gran *ensemble.* A Sócrates se le reconoce fácilmente, y la tradición identifica a algunos otros personajes históricos: Diógenes, He-

Platón y Aristóteles, detalle extraído de La Escuela de Atenas, *de Rafael.*

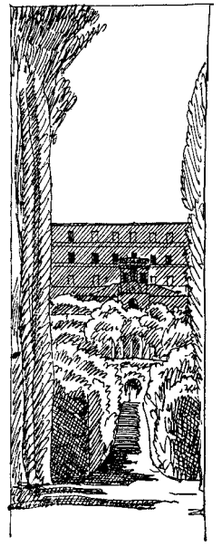
Rafael, La Escuela de Atenas, *pintura al fresco en el Vaticano, Roma.*

ráclito, Arquímedes, Pitágoras y muchos otros. Se trata de una brillante academia de la inteligencia y el saber a la que dio vida el genio de Rafael. Varias de las figuras tienen el equilibrio monumental de Platón, situado en el centro de la composición, y otras muestran la misma animada vivacidad que Aristóteles.

Pero común a todas ellas es una armoniosa plasticidad que sólo se encuentra en quienes tienen un perfecto control de sus cuerpos. El hecho de que le fuese posible a Rafael, en el Vaticano, en el propio palacio papal, glorificar la vida *intelectual* de Grecia representando unos *cuerpos* de complexión atlética se debió a que estaba dando expresión a un ideal estético. Cuando mejor se entiende lo que era nuevo en esta glorificación de los grandes hombres de la filosofía, la aritmética y la geometría como seres humanos armoniosos, es cuando recordamos los ideales de la Edad Media. Por entonces también había filósofos a los que se admiraba, pero eran los santos de la Iglesia. El ideal era el pensador ascético, casi incorpóreo, que vivía en relación mística con un mundo sobrenatural y proporcionaba a la humanidad profundas meditaciones sobre la vida venidera. Y por esta razón la Edad Media también tenía su héroe. Era un caballero con coraza y cargado de armas; y con un ritual no menos rígido que el de la Iglesia. Las figuras de Rafael son fruto de un apasionado estudio del cuerpo humano en sí mismo y, a diferencia tanto de los santos como de los caballeros, denotan la liberación del espíritu y el cuerpo. Su ideal era el individuo armónico que se mueve sin trabas, con una vestimenta ligera y clásica o bien completamente desnudo. Los santos de la Edad Media se habían representado meditando en estancias silenciosas, aislados del tempestuoso mundo exterior tras gruesos muros. Esas salas podían ser muy agradables, con sus techos de madera pintada, sus ventanas con retranqueos profundos y vidrios emplomados, sus mesas de roble y muchos otros toques acogedores. Pero los seres ideales de Rafael –que se interesaban por el mundo real, por el espacio, la astronomía y la geometría– no encajaban en las celdas monacales. Sus personalidades reclamaban salas espaciosas de techos altos en correspondencia con la dimensión sublime de sus mentes. Los seres ideales de Rafael deambulan con soltura por una majestuosa arquitectura clásica; un gran corredor con bóveda de cañón conduce hasta una sala circular central y, pasando por nuevos arcos triunfales situados en el fondo lejano, se llega a la sala de la naturaleza, bajo los azules cielos del sur. El primer término se ensancha en una terraza con escalones que descienden hasta un pavimento embaldosado con un di-

bujo amplio y nítido. No se trata de un santuario impenetrable que no deja entrar la vida; estos hombres están en contacto directo con el mundo y entienden la arquitectura simplemente como un marco para la vida, lo mismo que les parecen ahora las grandes ruinas de la Antigüedad a los romanos modernos.

Resultaría completamente imposible hacer realidad esa visión arquitectónica en una ciudad. Incluso en la Roma de aquellos días –que, como ya se ha mencionado, era muy extensa, pero tenía muy poca población– un edificio que estuviese abierto a sus alrededores sólo tendría en su entorno calles estrechas y casas desvencijadas. Pero las ricas familias nobles que tenían sus palacios en la ciudad también poseían lugares campestres en las montañas, donde había amplios espacios y magníficas vistas. La costumbre había sido construir esos lugares a modo de fortalezas regulares con pesadas torretas de esquina. Pero las consideraciones defensivas ya no se tenían en cuenta (aunque no era una época en absoluto pacífica), y se crearon nuevos tipos de edificios en los que las construcciones salientes de esquina estaban comunicadas con logias. Pronto la logia alcanzó la máxima importancia. Esta galería fresca y porticada –que formaba un hermoso vínculo entre jardín soleado y las habitaciones del interior– era precisamente el rasgo que hacía del edificio una villa, es decir, una vivienda que combinaba de forma atractiva el exterior y el interior. Desde el lado de la carretera se entraba en un vestíbulo fresco a modo de gruta que conducía a la cámara central, espaciosa y aireada, que a su vez se abría a la logia del jardín, donde las líneas axiales del edificio se prolongaban en un paisaje arquitectónico de terrazas con escalinatas, fuentes y cascadas. Nos podíamos sentar en el interior y oír el mismísimo frescor, murmurando entre las plantas de hoja perenne. Los palacios en Roma eran enormes bloques cerrados que daban a las calles con solemne indiferencia. La famosa Villa d'Este en Tívoli, como también algunas otras villas, se yergue verticalmente en la ladera de un montaña y forma así un fondo macizo para el jardín, con lo que el único rasgo que tiene de villa es una logia saliente. Pero la mayoría de las villas eran más ricas en su composición arquitectónica, con alas que sobresalían del bloque principal, aberturas en forma de logias y una altura adicional con balcón, añadida para mayor disfrute de las magníficas vistas.



Villa d'Este en Tívoli, cerca de Roma, vista desde el jardín.

Las villas de los montes que rodean Roma se hicieron famosas, pero las situadas cerca de la pequeña población de Vicenza, en la República de Venecia, proyectadas por Andrea Palladio, fueron aún más admiradas. Palladio combinó las tradiciones venecianas con los

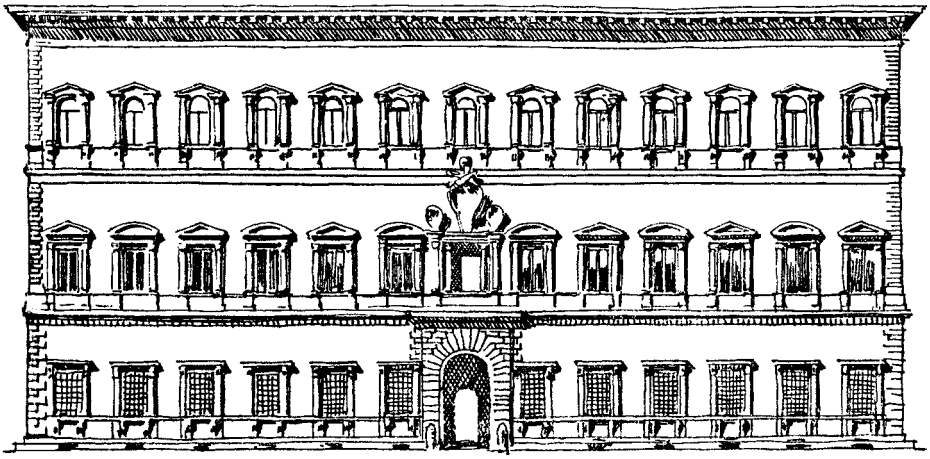
Capítulo VIII

La contribución holandesa

En Italia –como hemos visto– los arquitectos barrocos trabajaban con detalles clásicos, con columnas y pilastras en edificios de masas plásticas, con fusiones e interpenetraciones, con marcados contrastes de sólidos y vacíos, con esculturas audaces, ondulantes ropajes de mármol y contornos amanerados. Sin embargo, a lo largo de todas las épocas los italianos han mostrado un gran amor por la sencillez y por la dignidad clásica. Las magníficas ruinas de la Antigüedad estaban siempre ante sus ojos. Despojados de todo ornamento, estos monumentos antiguos probablemente resultaban incluso más sublimes que cuando estaban recién construidos. Como un atavismo, el gran barroco de Miguel Ángel en el siglo XVI apareció de nuevo en la obra de Gian Lorenzo Bernini cien años más tarde. Estos dos hombres ilustres eran arquitectos y escultores al mismo tiempo; ambos eran partidarios de un estilo muy vigoroso y expresivo, pero también admiraban el volumen sencillo y macizo en los edificios: el gran *palazzo* rectangular. Desde Roma, este ideal se desplazó al norte, hasta París, Londres y Copenhague, pero no arraigó en ninguno de estos sitios. Sólo cuando llegó a Estocolmo se hizo realidad esa visión del gran *palazzo* cúbico.

Los viajeros italianos conocían esta idea por el Palazzo Farnese, en Roma, un edificio que se había llevado a cabo en varias fases y

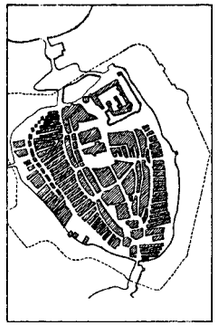
Palazzo Farnese, Roma, escala 1:500.



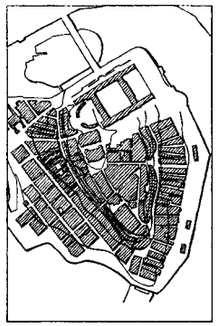
que finalmente quedó coronado con la enorme cornisa de Miguel Ángel, que enfatiza su magnitud. En torno a 1650 Bernini construyó el gran Palazzo Montecitorio, que también es macizo en la forma y barroco en el detalle. De manera espectacular, se eleva en el aire como si surgiese del terreno rocoso. Por abajo tiene sillares rugosos, hábilmente dispuestos para simular imponentes bloques de piedra natural. Desde este basamento se despliegan los delicados detalles del edificio, igual que una figura de Auguste Rodin parece evolucionar a partir de los cristales de un bloque de mármol. Cuando Bernini fue llamado a París para proyectar el nuevo Louvre, su idea era llevar a cabo esta visión arquitectónica a una escala aún mayor.

Christopher Wren –que visitó París en 1665– vio los dibujos de Bernini y quedó fascinado por este gran personaje. Pero en la Inglaterra del recién restaurado Carlos II había incluso menos posibilidades aún de hacer realidad el gran *palazzo* italiano. El 'alegre monarca' se conformaba con poder quedarse en su trono y no tener que «volver a sus viajes»; no tenía ningún deseo de arriesgar su popularidad dejándose seducir por proyectos de edificios.

Como tantas otras ciudades residenciales de la realeza en el siglo XVII, Copenhague carecía de un palacio que estuviese a tono con la pompa y el esplendor del absolutismo. En 1694, el famoso arquitecto sueco Nicodemus Tessin el Joven fue invitado a la capital danesa para hacer el proyecto de una nueva residencia real. También él era un gran admirador de Bernini, a quien había conocido en Roma. Sin embargo, el único resultado de su magnífico proyecto fue una gigantesca maqueta de madera, a un escala de media pulgada = un pie [1:24 aproximadamente], que se conservó durante más de un siglo y fue admirada por muchos arquitectos. Cuando finalmente llegó el momento de levantar un nuevo palacio (Christiansborg, 1733-1740) sus formas grandiosas recordaban la maqueta de Tessin (un derivado del *palazzo* cúbico italiano), aunque, en los detalles, llevase el sello del Barroco del sur de Alemania (véase la ilustración de la página 153).

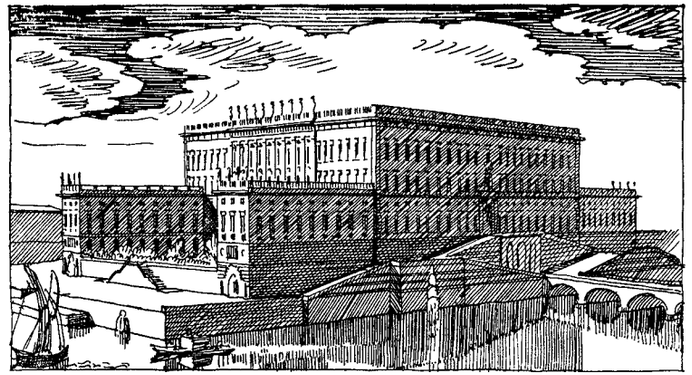


Estocolmo en el siglo XVI, escala 1:20.000, norte arriba.



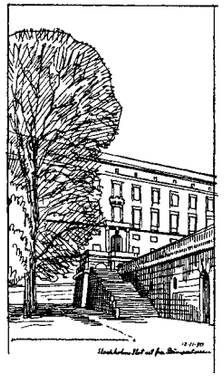
Parte central de Estocolmo en el siglo XIX, escala 1:20.000, norte arriba.

Estocolmo visto desde el este; a la derecha, el viejo castillo; de un grabado del siglo XVII.



Estocolmo, Palacio Real, obra de Nicodemus Tessin el Joven (siglo XVIII).

El verdadero descendiente del *palazzo* italiano iba a aparecer por vez primera en Estocolmo. Por entonces la capital sueca era una pequeña población medieval ubicada sobre una isla rocosa, cuya cresta se elevaba por encima del mar. En la cumbre estaba situada la plaza del mercado, separada de la iglesia por una única manzana. Era una ciudad planificada del siglo XIII del tipo Nuevo Brandeburgo (véase la página 53), pero menos regular a causa de las variaciones altimétricas. Originalmente, la ciudad había sido muy pequeña, y estaba rodeada de murallas protectoras que fortificaban la tremenda pendiente que iba desde la costa de abajo hasta la ciudad encaramada por encima de ella. Pero pronto las casas de los grandes mercaderes surgieron por fuera de las murallas, con sus frentes con gabletes unos junto a otros a lo largo del muelle. Aún hoy en día podemos ver la ciudad antigua asomando por encima de una empalizada de edificios con gabletes. Entre las casas viejas, enlucidas en amarillos ocres y rojos, unos callejones estrechos y empinados conducen hasta la cumbre de la isla escarpada, a la manera de las ciudades italianas. Y entonces se añadió a la ciudad la gigantesca forma cúbica del nuevo palacio, firmemente erguido e implantado, en contraste con las miríadas los miles de prismas de colores que, en conjunto, forman un cuerpo extrañamente animado.



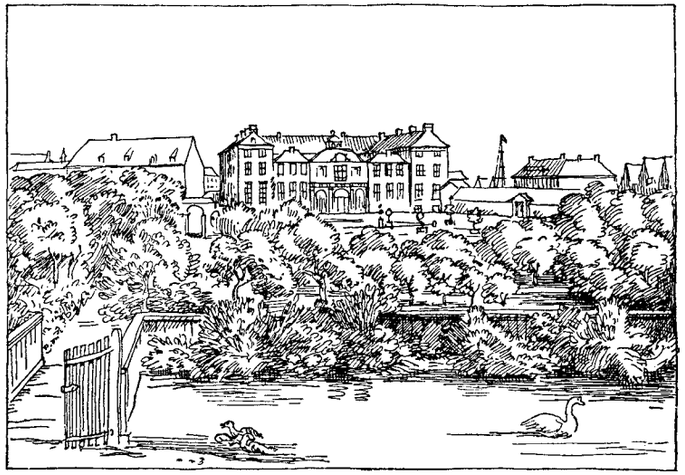
Estocolmo, Palacio Real; la fachada norte, vista desde el jardín rehundido Strömparterren; compárese con la Villa d'Este, página 103.

Igual que esta lejana ciudad septentrional trae recuerdos de una población italiana, su palacio es una completa apoteosis del *palazzo* italiano. En ningún otro lugar podemos ver más claramente la construcción a modo de terraza que se eleva desde un basamento de pie-

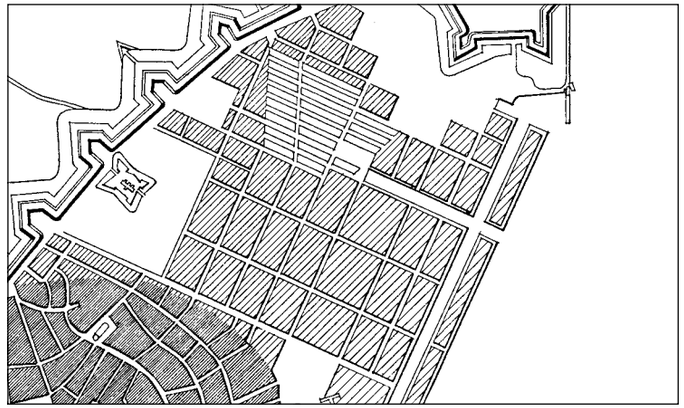
Charlottenborg, Copenhague

Capítulo IX

La cultura urbana de los Países Bajos se extendió por Inglaterra, Dinamarca y Suecia siguiendo la estela del comercio holandés. Cuando los jóvenes de esos países hacían su *grand tour,* Holanda estaba incluida en sus itinerarios; y todos ellos se quedaban asombrados al descubrir que los mercaderes holandeses tenían dentro de sus casas estrechas con cubiertas a dos aguas en Ámsterdam más comodidades y más componentes de la parafernalia de la riqueza que muchos de los grandes nobles en los palacios de su país. A finales del siglo XVII y durante las primeras décadas del siglo XVIII, la arquitectura inglesa se vio intensamente influida por la de Holanda. No sólo los materiales y los detalles arquitectónicos son puramente holandeses, sino que hay algo en la disposición de las casas en su relación con la calle que recuerda claramente a Holanda. En Londres apareció una 'superficie' delante de cada edificio, con unas escaleras que subían hasta la primera planta, que corresponde al *stoep* holandés. Pero en Inglaterra solía haber también un pequeño patio rehundido que daba acceso al sótano, donde se encontraba la cocina. En Holanda, por supuesto, no se podían hacer sótanos debido al elevado nivel freático del agua.



Charlottenborg, vista desde el jardín, 1693; de un dibujo de Jacob Coning.



El nuevo Copenhague, según un proyecto de 1660 aproximadamente; escala 1:20.000; norte arriba; el rayado más oscuro indica la ciudad antigua; a la izquierda, el castillo de Rosenborg, junto a las murallas; más al noreste, Nyboder, nuevas casitas construidas por Cristiano IV, para familias de marineros.

En Estocolmo, las tradiciones constructivas holandesas fueron introducidas por los nobles acaudalados. Los primeros proyectos para el cuartel general de la nobleza en Estocolmo, la Riddarhuset ('casa de los caballeros'), habían sido obra de arquitectos franceses. Pero cuando llegó el momento de construir, se le encargó el trabajo a un conocido arquitecto holandés, Justus Vingboons, de Ámsterdam, y la Riddarhuset se convirtió en un edificio de ladrillo rojo con altas pilastras. Cuando se terminó, Vingboons regresó a Ámsterdam, donde construyó una casa doble para los dos hermanos Trip, la Trippenhuis, de concepción similar pero incluso más espléndida que el edificio de Estocolmo.

Su hermano, Philips Vingboons, fue autor de muchas casas en Ámsterdam y su obra llegó a ser muy conocida gracias a los grabados de sus edificios. Éstos son, en su mayoría, espaciosas casas urbanas, en un incipiente estilo barroco adaptado a las condiciones holandesas. Sin embargo, el mayor de sus proyectos, un nuevo ayuntamiento en Ámsterdam, nunca se llevó a cabo. (En su lugar, se eligió el pesado edificio en piedra de Jacob van Campen, una obra que, con sus grandes pilastras y columnas, aparenta ser como dos edificios, uno encima de otro.

No obstante, este proyecto no realizado tuvo su importancia: llegó a ser el modelo para la primera gran residencia real construida en Copenhague después de que el rey danés se convirtiese en monarca absolutista en 1660. Hasta entonces, Copenhague había sido una pequeña población con una trama medieval de calles estrechas y tortuosas. Pero ya había planes para una expansión que duplicase su tamaño. Las fortificaciones ya se habían ampliado y se había adoptado un sistema reticular de calles para la parte nueva de la ciudad.

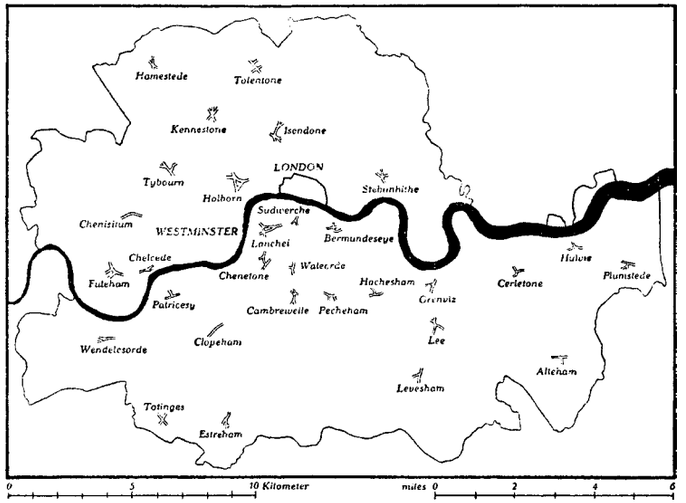
Capítulo X

Historia de dos ciudades

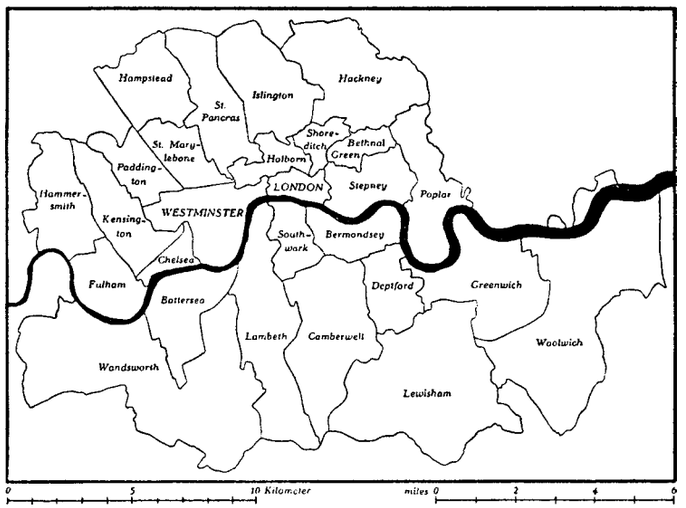
París y Londres representan dos tipos de ciudad. París es la ciudad concentrada en la que muchas familias viven en un mismo edificio. Londres es la ciudad dispersa en la que predominan las casas unifamiliares y donde las distancias son grandes. Podría suponerse, naturalmente, que cuanto más crece una ciudad mayor es la necesidad de hacinar a la gente. Pero Londres –que en el momento de escribir este libro es la segunda ciudad más grande del mundo– constituye una demostración de todo lo contrario. Por lo general, las ciudades de Inglaterra (pero no de Escocia, que en este sentido es muy similar a la Europa continental) y de los Estados Unidos son de tipo disperso. La mayoría de las ciudades de la Europa continental (aunque no todas ellas) son ciudades concentradas. Las razones de esto son muchas y variadas. Aquí sólo tenemos sitio para unas cuantas indicaciones que ayudarán a caracterizar los dos tipos de ciudad: París y Londres.

Hasta cierto punto, el especial desarrollo de las ciudades inglesas puede atribuirse al hecho de que la mejor defensa de Inglaterra siempre ha sido su condición de isla. Desde 1066 el país nunca ha sido invadido. Por tanto, no ha sido necesario rodear las ciudades inglesas con restrictivos anillos de fortificaciones, como tan a menudo sucedía en el continente.

Una ciudad como París se ha expandido disponiendo un anillo tras otro y desplazando la línea de defensa cada vez más lejos. En la Edad Media, en 1180, había una muralla alrededor de la isla del Sena (la Île de la Cité) y de pequeñas zonas de las riberas izquierda y derecha. En 1370, la superficie de la ciudad se amplió y se construyó una nueva muralla en la ribera derecha. La siguiente expansión se debió no a la superpoblación de la ciudad, sino al trazado de los grandes jardines reales, que rebasaron los límites de la ciudad y formaron una nueva línea divisoria. Esta línea se desplazó hacia el noroeste para proteger los jardines de las Tullerías. Más tarde se construyeron nuevos anillos alrededor de París: uno en el siglo XVIII y otro en el XIX. La forma cerrada siguió considerándose absolutamente necesaria para una ciudad. Las restricciones a la edificación



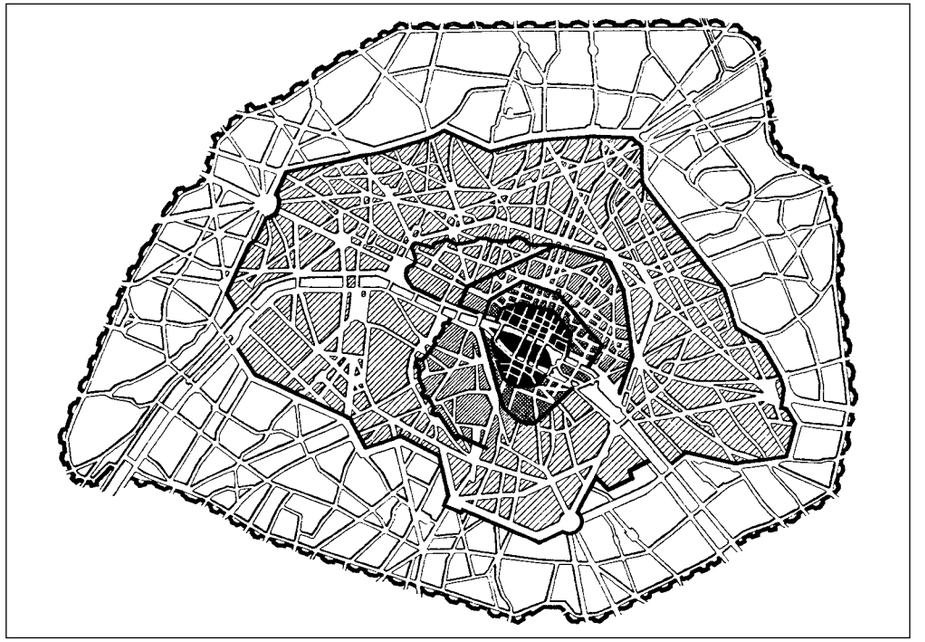
Aldeas cerca de Londres, mencionadas en el Domesday Book *del año 1080 aproximadamente.*



Municipios que, en conjunto, forman el condado de Londres en la actualidad; el núcleo de cada municipio es una de las antiguas aldeas, y todos los nombre se remontan al Domesday Book.

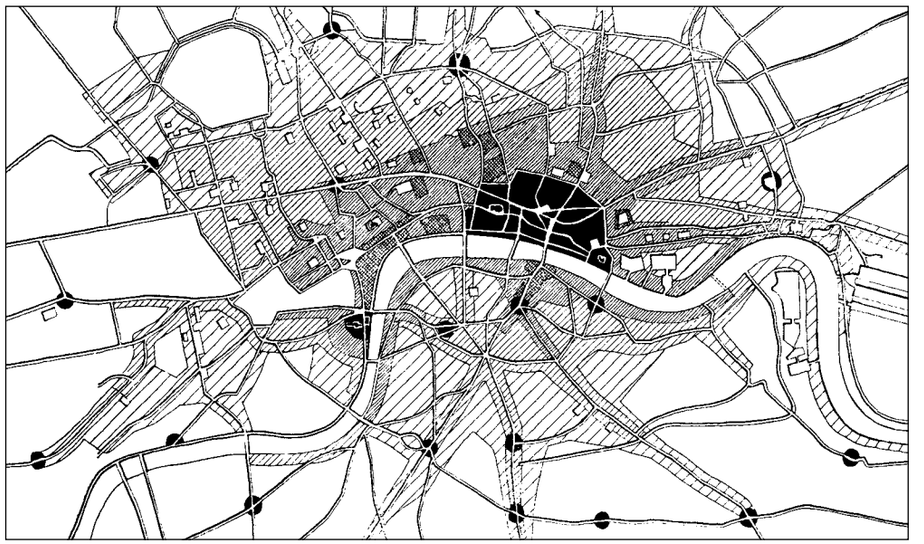
no provocaron un parón en el crecimiento de la ciudad, sino el hacinamiento de más gente en cada edificio.

Londres se desarrolló según líneas muy diferentes. Ya muy temprano en su historia, la ciudad existente dentro de las murallas romanas se había quedado muy pequeña. Por entonces, Londres era más pequeña que Colonia o París en la Edad Media. Pero no fue necesario hacer nuevas fortificaciones. Al contrario: cada aldea de las afueras del antiguo Londres se convirtió en el núcleo de una nueva población. Y todas juntas constituyeron una agrupación de pobla-



Página siguiente, arriba: *Desarrollo de París; escala aproximada 1:100.000; norte arriba; el núcleo central es de comienzos de la Edad Media; alrededor, las líneas gruesas indican los límites de hacia 1180, 1370, 1676, 1784-1791 y 1841-1845.*

ciones que gradualmente creció hasta formar una sola, aunque posteriormente se hicieron planes para volver a separarlas. Los nombres de esas aldeas –algunas de los cuales se encuentran en el *Domesday Book*– eran los mismos que designan los distritos que ahora for-



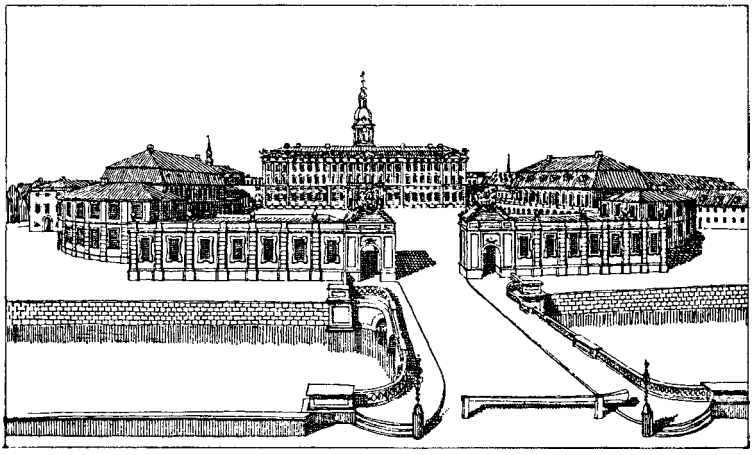
Página siguiente, abajo: *Desarrollo de Londres; escala aproximada 1:100.000; norte arriba; la zona negra indica los distritos habitados en la Edad Media; la cuadriculada, los asentamientos medievales posteriores (conventos, Templo, edificios en Westminster) y Londres; y las rayadas, las áreas ocupadas hacia 1660, hacia 1790 y finalmente 1830.*

Capítulo XI

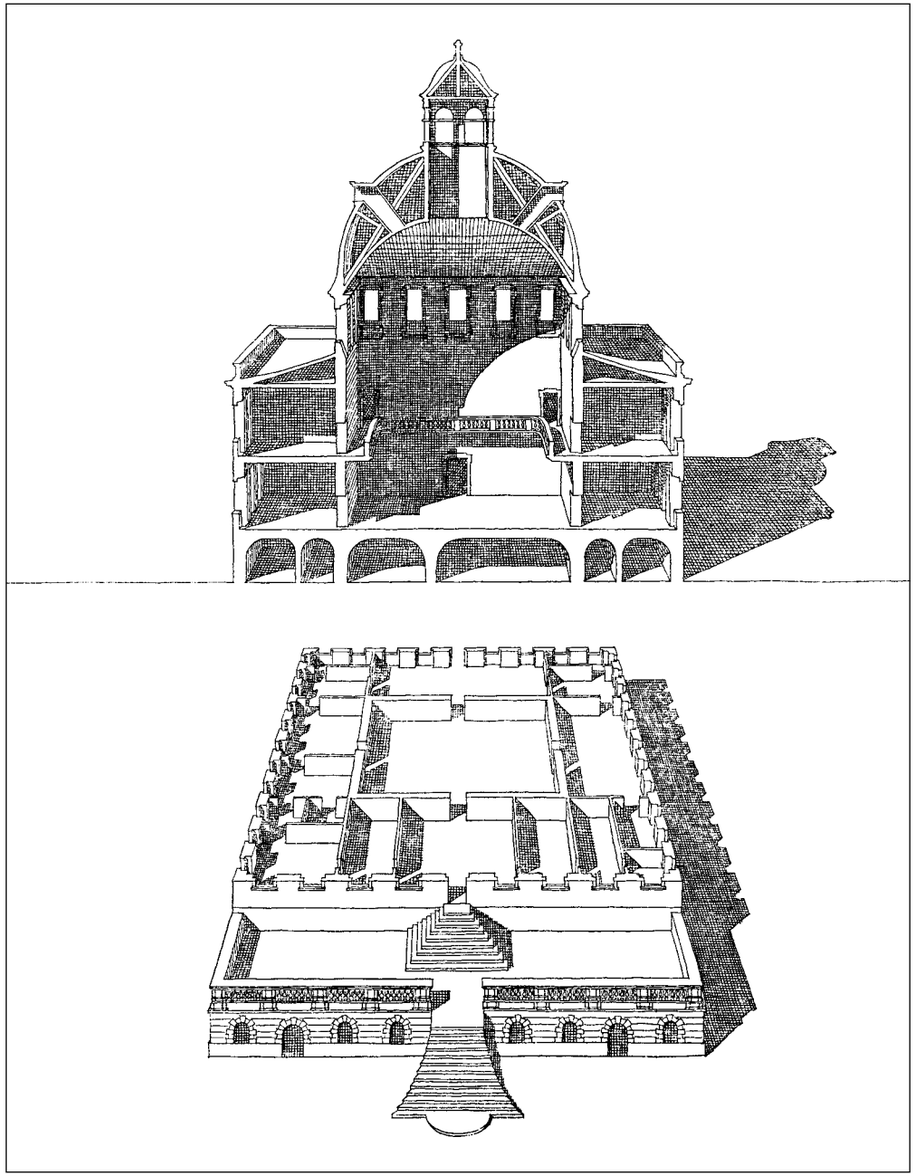
Intermedio danés

El trazado de Versalles –con el inmenso palacio que domina la ciudad, que es más pequeña– se convirtió en un modelo para las capitales de las cortes de toda Europa. Hasta el más pequeño de los principados alemanes debía tener su majestuoso palacio barroco. En la fraseología de épocas posteriores, esto se ha explicado como el deseo de los príncipes despóticos de poner de manifiesto su esplendor e importancia. Y no cabe duda de que muchos de esos reyes, duques y obispos eran muy aficionados a ese despliegue de magnificencia. Pero también estaban quienes, aunque menos interesados en el lujo, entendían que *su deber* era vivir de acuerdo con los ideales de su tiempo. Un país con pretensiones de adquirir importancia sencillamente debía tener un espléndido palacio que representase el poder y la cultura del estado. En términos monetarios actuales, el coste total del palacio y los parques de Versalles no era superior al de un buque de guerra moderno; y, ¿quién puede negar que Versalles ha tenido para la nación francesa un valor más duradero que el que jamás podría tener cualquier acorazado?

En Dinamarca tenemos un ejemplo excelente de construcción palacial en el siglo XVIII. Cristiano VI –que era rey de Dinamarca y Noruega, Duque de Slesvig y Holsten, etcétera, y que reinó desde 1730 hasta 1746– fue un hombrecillo muy modesto y tímido, y el más

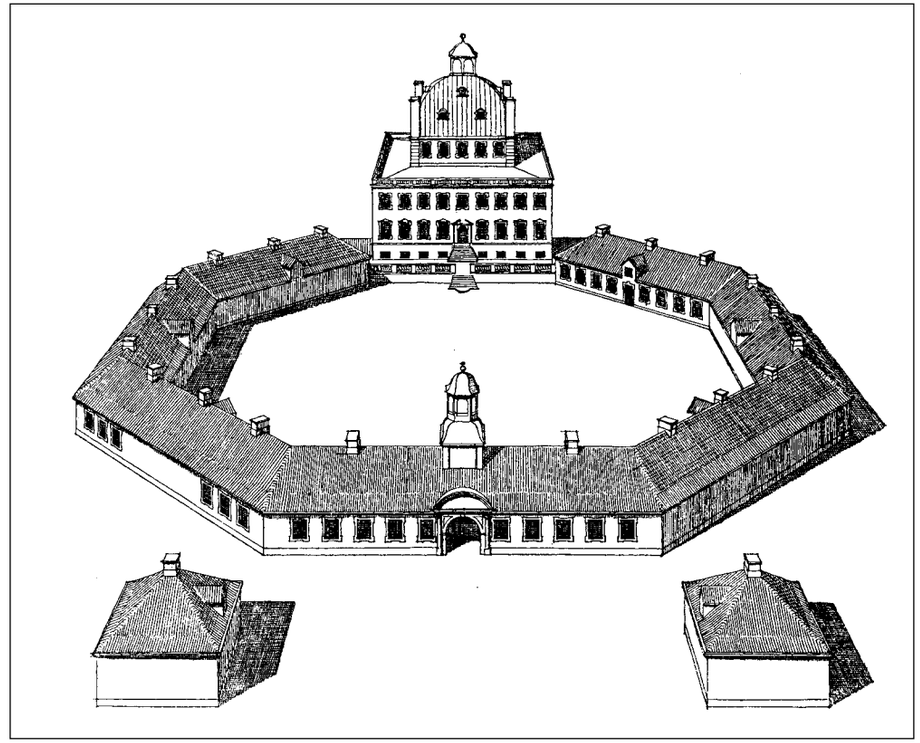


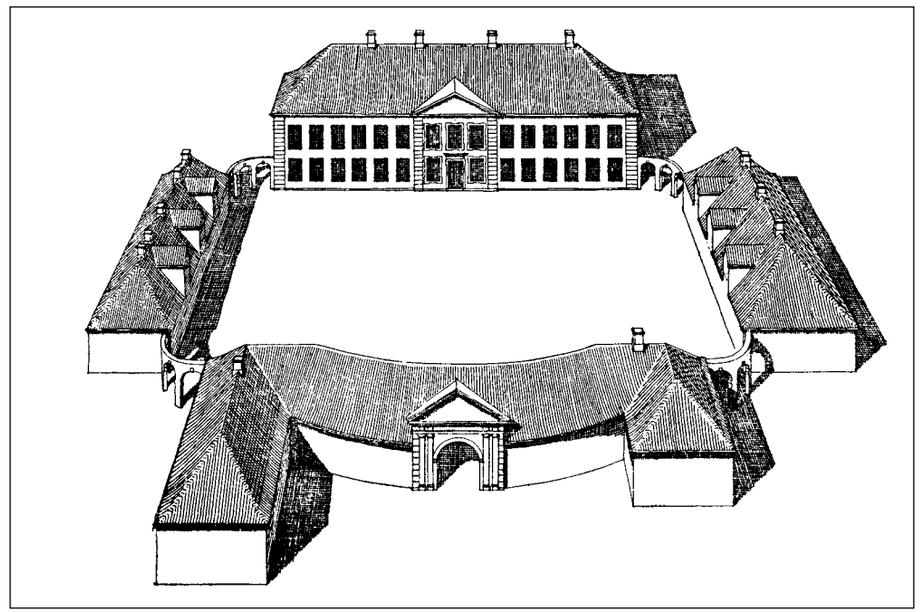
El palacio de Christiansborg, de Elias David Häusser, visto desde el puente de mármol comenzado por Cristiano VI en 1733.



Palacio de Fredensborg, en su aspecto original; sección a escala 1:500.

Página siguiente: *Arriba, el palacio de Fredensborg en su aspecto original; abajo, el palacio de Roskilde.*





Capítulo XII

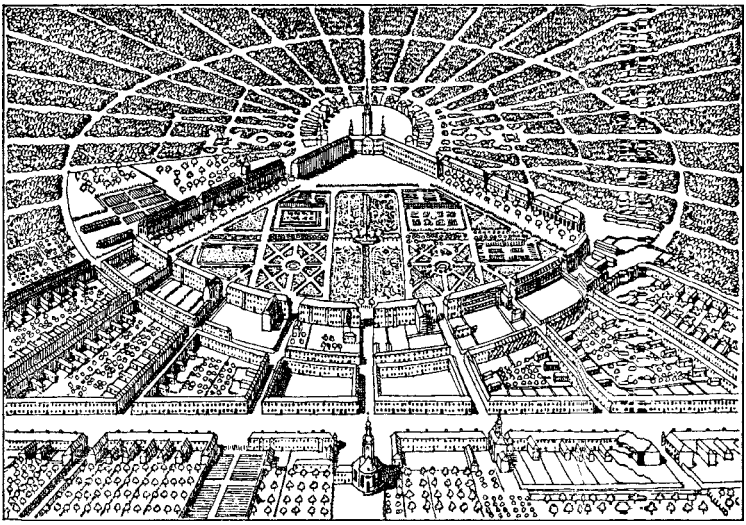
El Neoclasicismo

«Érase una vez un príncipe»: así empieza la historia de Karlsruhe. Se llamaba Karl Wilhelm y era margrave. El país que gobernaba era pequeño, pero, como todos los príncipes, él era un noble señor, muy querido por todos sus súbditos. Ese país –que se llamaba Baden-Durlach– había quedado devastado por la guerra; su castillo, saqueado e incendiado; y él sólo anhelaba paz y felicidad.

Cuando terminó la guerra, el príncipe no quiso cargar a su empobrecido pueblo con el coste de la reconstrucción del gran castillo y las fortificaciones de la ciudad residencial; en su lugar, decidió vivir cerca de la naturaleza, en el bosque vecino, donde construyó una sencilla casa de madera. Allí, la paz sólo se veía perturbada por las alegres notas de las trompas de caza… Y así, donde los caminos del bosque convergían formando una estrella gigante, se construyó una torre.

Karlsruhe fue fundada en 1715.

Dos largas alas fueron creciendo gradualmente a partir de esa torre, con salas de audiencias, una capilla y un teatro, todo construido en madera. El príncipe llamó a este lugar 'Karlsruhe', que significa 'el retiro de Karl'. Toda la corte del pequeño país se trasladó a este *château* de caza sin fortificar, y en medio del bosque sur-



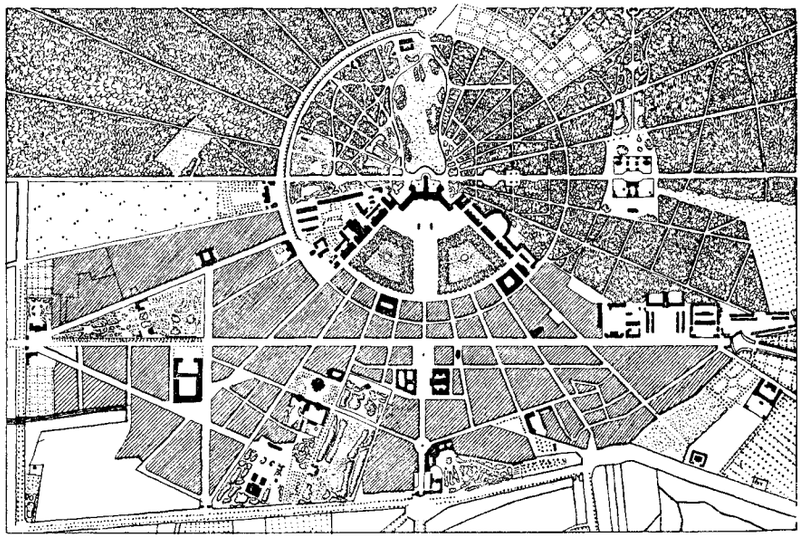
Karlsruhe, en un plano del siglo XVIII; la torre indica el centro tanto de la estrella formada por el encuentro de los paseos del bosque, como de las calles radiales de la ciudad; la torre se alza en conjunción con el bloque central del palacio de tres alas; delante se ve el jardín con parterres y la ciudad con las dos calles en 'anillo'; luego está la Langestrasse y, justo debajo, en el eje principal, la Iglesia Reformada.

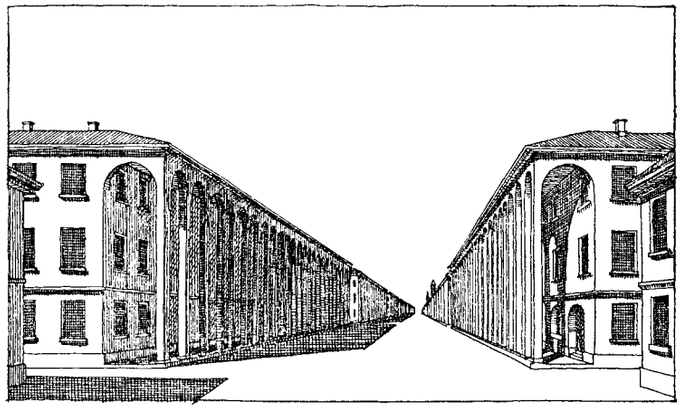
gió una ciudad en un semicírculo alrededor del palacio. El propio margrave dibujó los planos para la ciudad; y cuando subía a la torre, podía contemplarla como un carcelero puede vigilar cada rincón del patio de su prisión: observando todas las calles y todos los caminos del bosque. Esto no es un cuento de hadas, sino una descripción precisa y veraz de cómo una ciudad pudo hacerse realidad a principios del siglo XVIII.

El siguiente capítulo de nuestra historia cuenta la metamorfosis de la ciudad a manos de un príncipe ilustrado llamado Karl Friedrich, que gobernó desde 1748 hasta 1811. En 1748, el palacio se reconstruyó en ladrillo y piedra, y el patio se delimitó con una calle circular de estilo rococó, con arcadas en toda su longitud. Directamente en línea con el palacio, en un eje perpendicular a la carretera principal, la Langestrasse, se levantó una iglesia. Karl Friedrich era un auténtico hijo del Siglo de las Luces: abolió la servidumbre y se rodeó de filósofos y poetas en la corte.

Y Baden prosperó, y la ciudad creció; pronto estuvo tan abarrotada que fue necesario construir al otro lado de la Langestrasse. En el lugar en que estaba la iglesia se situó el mercado de la ciudad. En 1787, el italiano Maurizio Pedetti trazó los planos del conjunto: un auténtico proyecto barroco. Desde la Langestrasse se accedía a la amplia plaza del mercado y en el extremo opuesto –donde se estrechaba para formar una calle– Pedetti propuso levantar dos iglesias simétricas con cúpulas, torres y fachadas con columnas. Pero

Karlsruhe, 1834; norte arriba; escala 1:20.000; en la parte superior, el trazado original; al sur de la Langestrasse –que termina al este y al oeste en una puerta urbana de estilo clásico– se ve el nuevo barrio, trazado según el proyecto de Friedrich Weinbrenner.

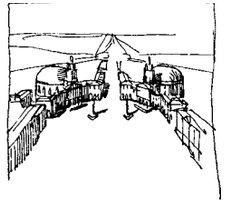




Propuesta de Friedrich Weinbrenner para la ordenación de la Langestrasse en Karlsruhe, que incluía dos arcadas que debían levantarse por delante de las fachadas existentes.

Véase Arthur Valdenaire, *Friedrich Weinbrenner* (Karlsruhe, 1914).

su propuesta no se llevó a cabo. Fue el arquitecto Friedrich Weinbrenner el que dejó su sello en el nuevo sector de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XIX. Como la configuración en abanico del trazado urbanístico inicial no se acomodaba fácilmente al nuevo barrio situado al otro lado de la Langestrasse, Weinbrenner dibujó un nuevo sistema geométrico de calles. La ciudad seguía sin tener fortificaciones, pero las entradas se señalaron con puertas urbanas que constituían los puntos de partida de las principales vías públicas. Mientras que la calle circular, más cercana al palacio, estaba formada por espléndidas fachadas uniformes, la larga Langestrasse tenía unos frentes muy irregulares de casas altas y bajas mezcladas. Weinbrenner propuso levantar una pantalla uniforme para todos los edificios, compuesta de pórticos con arcos tan altos como el edificio de mayor altura, y aplicada sistemáticamente a ambos lados de esta larga calle. Mientras que el Barroco se había esforzado por conseguir vistas interesantes, el Neoclasicismo se preocupaba ante todo por la pureza del estilo, un estilo tan casto que casi era estéril. Las columnas clásicas, los pilares cuadrados y los arcos de medio punto significaban la pureza del estilo y aseguraban la belleza clásica. Sin embargo, este proyecto tampoco se llevó a término.



Dibujo de Pedetti para la plaza del mercado de Karlsruhe, con dos iglesias simétricas con cúpula.

La plaza del mercado, según el proyecto de Weinbrenner.

En ese momento, la plaza del mercado debía ser clásicamente austera, en lugar de ese vigoroso barroco propuesto por Pedetti. Se conserva un dibujo de Weinbrenner, de 1797, que muestra una plaza justo al lado de la Langestrasse. En las *places* del Neoclasicismo se adoptaban siempre formas simples y geométricas. Ésta está rodeada de edificios de una sola altura, en lo que por entonces se consideraba estilo griego, con pórticos que daban a la plaza a modo de refinados locales comerciales. Este antepatio, con un monumento

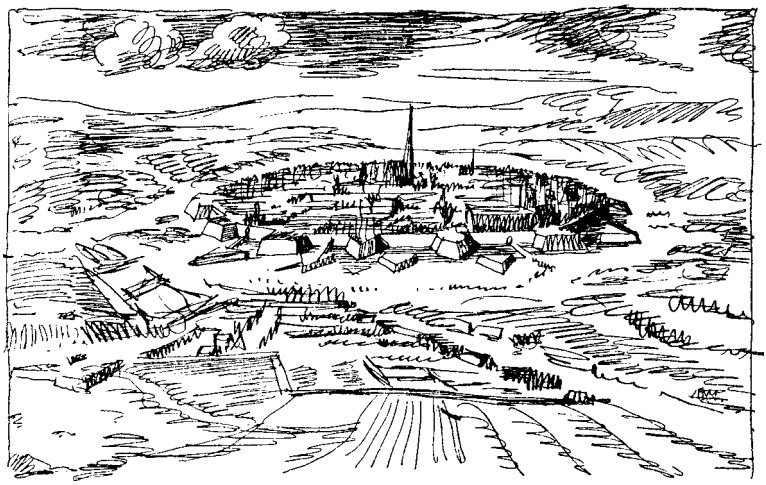
Capítulo XIII

Las afueras

Cuando Berlín era tan sólo una pequeña ciudad colonial en una Prusia remota y primitiva, Viena era el centro de la cultura germánica, con unos antecedentes que se remontaban hasta el Imperio Romano. Al igual que París y Londres, Viena creció alrededor de lo que originalmente había sido una plaza fuerte romana, que ya había adquirido importancia en la Antigüedad. Se cree que Marco Aurelio murió allí en el año 180 d.C.

Cuando los turcos invadieron Europa en el siglo XVI, su avance se detuvo a las puertas de Viena en 1529. La ciudad fue sitiada, pero resistió la presión. Después de tres semanas infructuosas, los turcos se retiraron y Viena se afianzó entre las capitales de Europa como la gran ciudad germánica que había impedido que las hordas asiáticas invadiesen el continente europeo: una ciudad fronteriza y un gran centro cultural al mismo tiempo. Viena era el hogar de los Habsburgo y la capital del Sacro Imperio Romano Germánico, un ente político y cultural de índole completamente distinta al Imperio Alemán de finales del siglo XIX; era una ciudad cosmopolita con una cultura internacional.

Las murallas de la ciudad se ampliaron una y otra vez hasta que Viena quedó protegida por un poderoso anillo de fortificaciones. Y esto resultó ser necesario, pues la ciudad fue asediada una vez más



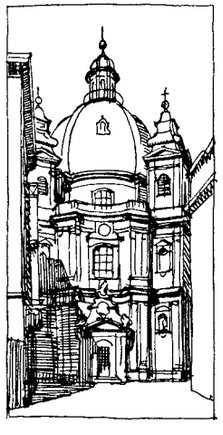
Viena, la ciudad fortificada del siglo XVII, rodeada por un extenso cinturón de espacio abierto

por los turcos, en 1683. Pero después de un ataque a su extensa línea de comunicaciones, los sitiadores se vieron forzados a retirarse, y la creación de una alianza contra el Imperio Otomano conjuró el peligro para siempre. Los turcos dejaron atrás dos cosas que contribuirían a dar a Viena un sabor especial: el café y las lilas, que desde entonces se han propagado por toda Europa.

Los grabados antiguos de Viena nos muestran una típica ciudad fortificada, con unas murallas poligonales reforzadas con muchos bastiones y fosos. Por fuera de la muralla había una vasta superficie de terreno sin construir, un anillo de unos 180 metros de ancho. Más allá de él crecieron extensos barrios suburbanos. En el siglo XVII aún había pueblos que únicamente tenían casas pequeñas, pero pronto se transformaron en distritos urbanos convencionales. La aristocracia vienesa, no satisfecha con sus estrechas viviendas en la ciudad antigua, comenzó a construir grandes mansiones con magníficos jardines fuera de las murallas. En 1704 comenzó la construcción de unas defensas exteriores para proteger los barrios suburbanos. En es momento, Viena se componía de dos partes claramente diferenciadas: dentro, la congestionada Altstadt ('ciudad antigua'), con calles estrechas, edificios altos, grandes iglesias antiguas, los palacios de la aristocracia y el Hofburg, la residencia del káiser; y separada por un ancho cinturón de construcciones defensivas y terrenos despejados se encontraba la Viena exterior, en forma de extensos suburbios con jardines y árboles frondosos.

Cuando Napoleón ocupó la ciudad en 1809, destruyó los bastiones de las fortificaciones. Desde entonces, Viena fue una ciudad 'abierta', en sentido militar, pero durante medio siglo se dejó que las ruinas de los bastiones permaneciesen donde habían caído, entorpeciendo la expansión libre de la ciudad. Hasta 1857 no se tomó la decisión de eliminar las murallas e incorporar el terreno de las fortificaciones al conjunto de la ciudad. Su 'Majestad Imperial, Real y Apostólica' proclamó su deseo de que las obras para la expansión de la ciudad antigua comenzasen enseguida, en particular con la intención de unir las dos partes del conjunto, así como de regular y embellecer la residencia real y capital del imperio.

Y así se puso en marcha un proyecto minucioso. Una parte de la superficie debía parcelarse y venderse como solares para construir. El dinero así obtenido debía constituir un fondo inmobiliario para financiar el resto del proyecto y la construcción de una serie de grandes edificios públicos. Ese mismo año se convocó un concurso público. En el programa del proyecto se había establecido que los edificios públicos, en la medida de lo posible, deberían quedar como volúmenes exentos dando a los bulevares o las plazas. Por tanto, las siete propuestas premiadas eran unas construcciones imponentes proyectadas para levantarse completamente aisladas, libres por los cuatro lados, como modelos de edificios sin relación con su entorno. Esto suponía un acusado contraste con las condiciones de la ciudad antigua, donde calles y plazas formaban recintos pintorescos delimitados con hileras de estrechas casas.



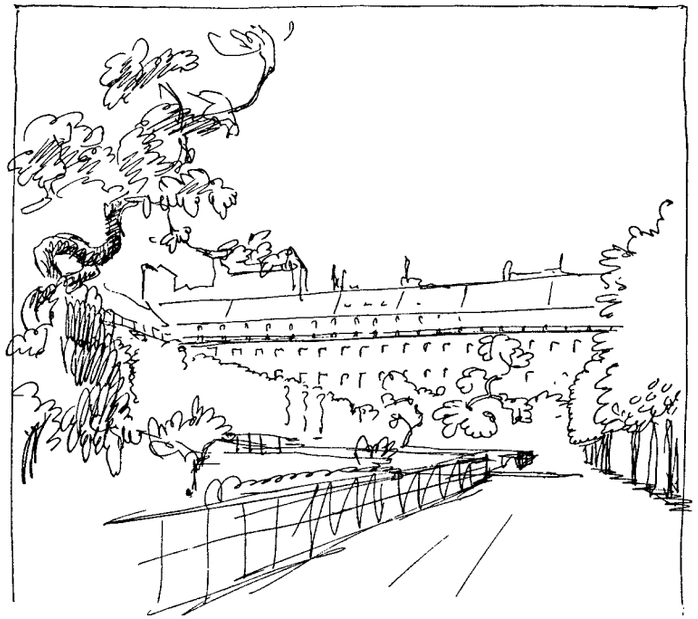
La Peterskirche, en la parte antigua de Viena.

El proyecto se llevó a cabo con algunas modificaciones durante las décadas siguientes. En torno al corazón de la ciudad se trazó un bulevar muy ancho, el llamado 'Ring' de Viena, que constaba de cinco tramos rectilíneos. Las zonas sin construir fuera de este 'anillo' se subdividieron en manzanas rectangulares y calles rectas. Y así, los nuevos distritos se construyeron por entero con manzanas uniformes, excepto en las esquinas, que no quedarían bien. Las calles no tenían rostro: eran simples vacíos, espacios desocupados entre las manzanas cúbicas, no agradables espacios abiertos como en la Viena antigua. De ese modo se añadieron a Viena grandes superficies situadas entre las dos zonas más antiguas, y se aprovechó al máximo la oportunidad que se presentaba para colocar los muchos edificios públicos que la metrópoli requería cerca del centro urbano. El resultado fue una cadena de perlas arquitectónicas: no perlas genuinas, sino una colección heterogénea de imitaciones. Uno de los espacios abiertos triangulares se adornó con una iglesia neogótica escondida entre lilos y árboles. También era gótico el nuevo ayuntamiento, gótico de ladrillo rojo, como el del antiguo Lübeck, pero exagerado mediante una repetición mecánica de arcos y torres hasta el esperpento. Por su parte, al Burgtheater, el 'teatro de corte' situado justo enfrente del ayuntamiento, se le dotó de una vestimenta renacentista, al igual que a la Bolsa. El mejor edificio del conjunto era el Parlamento, levantado entre 1874 y 1884, según el proyecto del arquitecto danés Theophilus Hansen (1813-1891), un imponente edificio de estilo griego, en alusión a las instituciones democráticas de la antigua Grecia. Este edificio, con su fachada llena de columnas corintias realizadas con toda precisión, es más griego en los detalles que en el trazado y la composición; está dominado por una enorme rampa que asciende hasta el pórtico central a modo de templo. La arquitectura ecléctica de este artista –que había estudiado y también construido en Atenas– iba a dejar su sello en la nueva Viena, no sólo en forma de imponentes edificios públicos, sino también de grandes manzanas de viviendas de un fastuoso diseño renacentista.

Los bulevares de París

Capítulo XIV

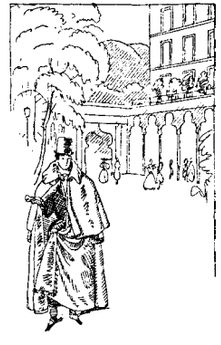
Hubo un tiempo en que la Place des Vosges (en origen Place Royale) era el punto de encuentro de todo París. Allí tenían lugar los grandes torneos y allí paseaban juntos los amigos bajo las arcadas. Pero no pasó mucho tiempo antes de que la plaza de Enrique IV pasase de moda. La ciudad se desarrolló hacía el oeste (como la mayoría de las ciudades, algo bastante curioso). En el lugar donde el cardenal Richelieu había construido su palacio, el Palais Cardinal, se llevó a cabo una gran iniciativa inmobiliaria en el siglo XVIII. Se construyó una manzana con cuatro alas compuestas de edificios uniformes alrededor del antiguo jardín rectangular, y se le dio el imponente nombre de Palais Royal. En la planta baja los soportales rodeaban todo el edificio. No se podía entrar en carruaje a la plaza: desde las calles adyacentes había que atravesar caminando las arcadas para llegar a ella. La plaza se convirtió en un destino popular, un lugar de encuentro para los ociosos de la ciudad, que deambulaban despreocupadamente por los paseos a la sombra de los árboles y merodeaban por las arcadas. Pronto se conoció como un lugar de pésima reputación. Incluso antes de la Revolución, el Palais Royal había sido un lugar frecuentado por prostitutas y jugadores. Durante aquella gran revuelta, el lugar se convirtió en un centro de noticias, un foro callejero. Un visitante inglés escribía al volver a su país: «Durante todo el día había un enorme gentío en el Palais Royal. Estaban tan apretados que si desde un balcón se hubiese dejado caer una manzana sobre aquel pavimento de cabezas, nunca habría llegado al suelo.» Sobre las librerías de las arcadas, escribía: «La confusión es indescriptible. Cada hora aparece un nuevo panfleto.»



Dibujo del Palais Royal, un gran jardín cerrado situado en el centro de París.

Durante la Revolución, la ley de la calle emanaba del Palais Royal. Y tras la caída de Napoleón el lugar siguió desempeñando un papel importante en la vida de la ciudad. En las novelas de Honoré de Balzac –que retratan el reinado de Luis Felipe, el 'rey burgués'–, los héroes buscan allí las mesas de juego, para intentar recuperar las fortunas que han dilapidado.

Pero poco a poco, esta plaza cerrada y arbolada se fue abandonando en favor de los bulevares abiertos. Anteriormente, éstos habían marcado los límites exteriores de la capital, pero ahora estaban rodeados de nuevos barrios por todos sitios; eran incomparables para pasear y en todo su recorrido prosperaban los cafés y los espacios de diversión. Las imágenes de la época muestran escenas alegres y amables, con una atmósfera más propia de una ciudad pequeña. La nueva monarquía sólo creó unas cuantas calles nuevas, pero cambió la fisonomía de los antiguos bulevares. París se convirtió en una ciudad de diversiones burguesas y de especulación inmobiliaria. La lista de teatros, cafés, salas de baile y otras atracciones del París de aquellos tiempos es cuando menos sorprendente; evoca visiones no tanto de simples placeres burgueses sino más bien de una frenética vida cosmopolita. Los lectores de las novelas de Balzac quedan fascinados por el torbellino que se desata en sus páginas, horrorizados por la vida que describe el autor. Balzac nos muestra la otra cara de la moneda: la monarquía burguesa corroída por estafadores y pícaros, por el despilfarro inmoderado y la pobreza perversa. Era una vida que no podía sino escandalizar y ofender a quienes no enriquecía. Cuanto más se alejaba la era napoleónica, más heroica y gloriosa les parecía a los franceses: olvidando el sufrimiento que había causado, idealizaban el Imperio. Luis Felipe trató de ganarse la opinión pública completando el Arc de Triomphe, trasladando a París los restos mortales de Napoleón, y emprendiendo otras inicia-



El boulevardier *parisiense de la época del rey Luis Felipe, con su talle ajustado y su capa elegante y voluminosa con forro de seda carmesí; obsérvese el restaurante 'turco' al fondo.*

El suelo y la especulación

Capítulo XV

Desde la Edad Media, las formas de la ciudad han experimentado muchos cambios. En pocas palabras, se puede decir que la configuración de las poblaciones medievales solía estar determinada por el anillo de las fortificaciones (las murallas de protección), y más o menos igual sucedía con las ciudades del Renacimiento. Pero durante el dominio del absolutismo la forma de la ciudad se vio influida por la exigencia de una unidad visible y representativa que simbolizase la nueva autoridad centralizada. Por otro lado, en el siglo XIX fue el modus operandi de la especulación del suelo lo que dejó su impronta en la mayoría de las ciudades. El principal objetivo de los enormes conjuntos residenciales de ese periodo no era proporcionar seguridad o embellecer la ciudad, ni tampoco crear un alojamiento digno para los inquilinos; su único objetivo era proporcionar unos ingresos considerables y seguros a sus promotores. En el siglo XX hemos estado intentando de varios modos liberarnos de esa red de especulación, para hacer de las ciudades un lugar agradable y saludable donde vivir.

En la ciudad medieval no existía el 'valor del suelo'; eran los edificios, y no el suelo, los que tenían un valor tangible; la ciudad, protegida por el castillo (izquierda) y por las empalizadas, comprendía un trozo de terreno que había perdido su valor porque ya no podía cultivarse; sólo la Iglesia, dueña de buena parte de las propiedades urbanas, era capaz de recoger beneficios económicos del suelo urbano al dividirlo en pequeñas parcelas para levantar en ellas los puestos del mercado.

En la Edad Media era natural dar el suelo por supuesto: estaba ahí y había más que suficiente. Su valor dependía de si era o no cultivable, y cuando dejaba de serlo, volvía a ser algo sin valor. Por tanto, el terreno sobre el que se levantaban los edificios no tenía valor en sí mismo y, en consecuencia, no podía ser objeto de especulación. Sólo los edificios podían comprarse y venderse.

La Iglesia fue la primera en percatarse de que se podía comerciar con los terrenos de la ciudad. Las iglesias poseían grandes superficies de suelo urbano que adquirieron un valor especial como lugares sagrados a los que se peregrinaba desde todo el país. Se podían obtener unos lucrativos beneficios troceando las propiedades de cada iglesia en parcelas muy pequeñas y vendiéndolas para levantar en ellas puestos donde podían venderse velas, estampas religiosas e incluso artículos más prosaicos. Pronto un grupo de pequeños edificios rodearon la iglesia y la agitada vida desarrollada a su alrededor sirvió para enfatizar el solemne esplendor del edificio sagrado.

Por lo demás, las propiedades urbanas no se vendían. Sin embargo, desde los inicios de la Edad Media, los ayuntamientos –que por norma poseían terrenos– habían obtenido ingresos por el alquiler de casas y parcelas. Al principio al inquilino se le hacía un contrato de un año con el derecho implícito de renovarlo año tras año. Poco a poco, esto fue evolucionando en las ciudades, y también en el campo, hacia unos arrendamientos de por vida o por un plazo de cierto número de años. Algo parecido sigue existiendo actualmente en Inglaterra, donde los terrenos se alquilan con contratos muy largos tanto en la ciudad como en el campo. El arrendador se asegura unos ingresos estables y pleno control sobre su propiedad. El dueño puede ser un ayuntamiento, una universidad, un gremio, una iglesia, una hacienda o cualquier otra institución perpetua que no dependa de la vida y la muerte de un individuo.

El absolutismo no tenía interés en unas condiciones que hacían posible una gran acumulación de poder ajeno al estado y, por ello, los arrendamientos medievales se fueron cancelando gradualmente en las ciudades de la Europa continental. Ciudades, universidades y escuelas perdieron sus ingresos procedentes de las propiedades urbanas y, como consecuencia, pasaron a depender más del estado.

Típico de ello es el desarrollo de Copenhague. En su momento los arrendamientos a largo plazo también habían sido la regla allí. Pero ya en el siglo XVI se puso fin a estos arrendamientos fijos. En lugar del antiguo contrato, bien claro, por el cual quienes utilizaban la propiedad eran arrendatarios con unos derechos claramente li-

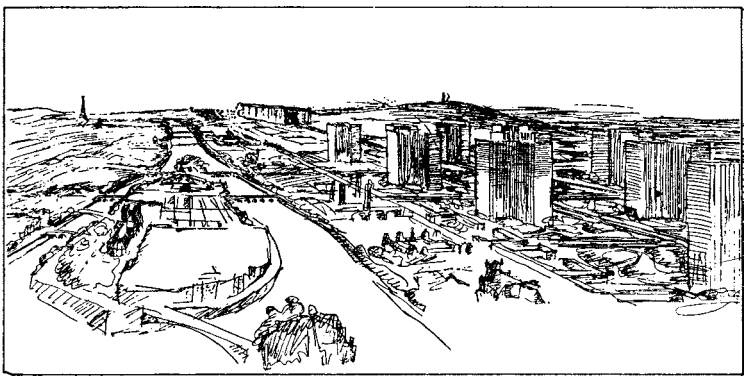
Capítulo XVI

El Funcionalismo

Se habla a menudo del Funcionalismo como una especie de concepción moral, una creencia de que si las cosas se hiciesen para que cumplieran una función específica, sin ningún otro objetivo en mente, el resultado sería una nueva clase de belleza. Otros dicen que es tan sólo flor de un día, un estilo que ya está prácticamente pasado de moda. Pero lejos de ser otro capricho de la moda, el Funcionalismo es, más bien, el comienzo de un nuevo modo de ver las cosas que, con el tiempo, revelará su verdadera importancia. El Funcionalismo es algo mucho más complicado que un simple principio moral.

No es la primera vez que un cambio en el entramado conceptual del ser humano va impregnando, poco a poco, todos los campos de la actividad cultural. Ya hemos visto cómo el descubrimiento de la perspectiva enseñó a los europeos a ver las cosas bajo una nueva luz. Los pintores fueron los primeros en hacerlo, ofreciendo a la gente una impresión de profundidad, haciendo posible que sintiesen la fuerza de la gravedad. Los escultores también eran arquitectos y realizaron sus edificios como magníficos monumentos firmemente apoyados en el suelo y compuestos por anchos estratos de terrazas horizontales, una sobre otra, que formaban un espléndido conjunto. Esto era algo diametralmente opuesto a los ideales constructivos del periodo anterior.

Los arquitectos góticos habían admirado lo que se elevaba hacia el cielo; sus edificios parecían *desafiar* la ley de la gravedad; eran unos



Le Corbusier, propuesta para la remodelación de París con rascacielos; dibujo del arquitecto, hacia 1925.

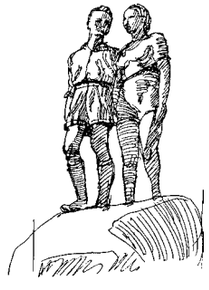
maestros de la construcción elegante y audaz, y sus obra maestras eran las grandes catedrales. Dentro de esas catedrales había bosques enteros de pilares muy esbeltos que se elevaban hasta alturas sobrecogedoras, donde se doblaban unos hacia otros como las ramas de los árboles. El exterior era un inmenso entramado de contrafuertes y arcos que sostenían la estructura tan sólo en los puntos donde su delgado caparazón corría el peligro de reventar. La catedral gótica era como un esqueleto magníficamente preparado del que se hubiese eliminado todo resto de músculo y piel. Y esta apariencia esquelética quedaba realzada por el hecho de que todos los contrafuertes se iban adelgazando hacia arriba hasta ser finas agujas bordadas con tracería a modo de encaje. Los constructores medievales habían experimentado un placer ingenuo al hacer que esos milagros arquitectónicos se mantuviesen en pie, y los miles de detalles les habían llenado de gozo. Y entonces llegó el Renacimiento y consideró su trabajo como algo primitivo, lo encontró 'gótico', un estilo para esos godos civilizados sólo a medias, que –comparados con los griegos y romanos de la Antigüedad– carecían de la cultura necesaria para apreciar la forma por sí sola, independiente de la construcción y de todos esos detalles que nos distraen.

Hemos visto cómo estas dos concepciones entraron en conflicto cuando, en 1665, el gran escultor y arquitecto Gian Lorenzo Bernini se trasladó de la Roma clásica al París gótico de los mosqueteros. La capital francesa (con sus torres, agujas y cubiertas empinadas) le recordaba –dijo con desdén– a ese aparato lleno de púas que se usaba para cardar la lana. Mientras que los arquitectos góticos se habían enorgullecido de hacer que sus construcciones pareciesen asombrosamente ligeras y delicadas, la intención de los maestros del nuevo estilo era hacer que *sus* edificios parecieran incluso más pesados y macizos de lo que realmente eran. El esplendor impactante había reemplazado a la audacia y la elegancia.

Otro ejemplo del conflicto entre esas dos concepciones se puede ver en la expedición de la llamada 'Armada Invencible' contra Inglaterra en 1588, una prueba de fuerza entre una España sumamente culta y rígida, y una Inglaterra aún bastante gótica y poco organizada. Los barcos españoles eran una magnífica representación de una cultura que reprimía y ocultaba lo constructivo y funcional bajo símbolos y formas cada vez más suntuosas; eran como palacios deslumbrantes que se hubiesen liberado de sus amarras para zarpar hacia los mares; hacían su mejor papel cuando estaban al abrigo de la costa. Allí la vida continuaba casi como en tierra firme. La vida

a bordo era un espectáculo continuo, sujeto a las reglas del teatro; una vida regulada en la que cada uno tenía un papel que desempeñar y la vestimenta apropiada para ello. Esto daba mucha confianza y dignidad en el trato social, pero proporcionaba poca eficacia para el trabajo en marcha. La forma española de hacer la guerra naval estaba tan estereotipada como el ceremonial de la corte. A bordo había diferencias de clase no sólo entre los oficiales nobles y los soldados rasos, sino también entre la tripulación del barco y las tropas de combate. El objeto de estos galeones, pesados e imponentes, era llevar a las tropas al campo de batalla. A bordo había muchos más soldados que marineros. El trabajo de los marinos era simplemente llevar los buques hasta el escenario de la batalla y colocarlos en posición. Entonces los soldados tomaban el relevo y entraban en combate como si estuviesen en tierra firme. Pero los ingleses no eran tan excesivamente civilizados ni estaban tan pomposamente organizados. Su flota, reunida a duras penas, daba una imagen penosa comparada con la Armada Real española, pero sus navíos eran fáciles de manejar. Y las tripulaciones eran mucho más diestras en sus oficios, *tanto* el de soldado *como* el de marino.

Dos jóvenes estudiantes típicos de los años 1890.



Dos estudiantes típicos de nuestros días.

La lucha entre la pompa y circunstancia, por un lado, y lo sencillo y eficaz, por otro, es causa de una interminable controversia. El absolutismo empleó lo primero para sus propios fines y, desde su caída, la sociedad burguesa nunca se ha atrevido a renunciar totalmente a ello. La civilización europea ha conservado una serie de símbolos de dignidad como reliquias de una época anterior.

Cuando vemos una imagen de jóvenes de los años 1890, nos parecen abuelos: tan solemnes y estirados con sus barbas, sus camisas y cuellos almidonados, sus prendas oscuras y poco confortables. La pechera rígida de la camisa, por sí sola, era un prodigio de incomodidad, una pieza completamente inútil del vestuario, nada más que un símbolo de clase. Era fácil observar que quien la llevaba no podía realizar ninguna actividad física con ella puesta. Comparado con estas bellezas 'fin de siglo', los jóvenes de nuestros tiempos parecen simples niños con sus camisas de cuadros y sus pantalones cortos. En verano les vemos salir en bicicleta, ligeros de ropa, despreocupados por la dignidad, ávidos de aventura, plena y gloriosamente vivos. En el transcurso de una generación ha tenido lugar una revolución que ya damos totalmente por sentada.

El deseo de lograr una gran eficacia no es nuevo. La industria y el comercio siempre han buscado las formas más prácticas, los métodos que empleen menos mano de obra. La sobria tipografía de la

Aprender a pensar
El dibujo como herramienta de análisis

José Antonio Flores Soto

Cuando han pasado muchos años, el fuego de las pasiones se extingue, y con él lo que creíamos que era la luz de la verdad. ¿Quién de nosotros es todavía capaz de decir si tenía razón Héctor o Aquiles, Agamenón o Príamo, cuando luchaban por la belleza de una mujer que ahora es ceniza de cenizas?

Umberto Eco, *El nombre de la rosa,* 1980.

La historia es un relato *construido* y las certezas contenidas en él se desvanecen con el tiempo. Así que –como dice el anciano Adso de Melk en *El nombre de la rosa*– resulta difícil saber si son ciertas las razones con que se construyó lo que se cuenta o son sólo leyenda. ¿Cómo discernir qué hubo de realidad –¿quién tendrá razón, al fin y al cabo?– mientras lo que permanece en la incertidumbre del tiempo es el relato y no sus causas?

Cuenta Steen Eiler Rasmussen en el prefacio de este libro que cuando le plantearon hacerlo, en 1945, al término de la II Guerra Mundial, no estaban en Dinamarca para gastos en papel de calidad. Era inviable emplear en el libro un buen papel para acompañar su discurso con fotografías. Así que esta prosaica razón –alega Rasmussen– fue la causa de que decidiese ilustrar su estudio sólo con dibujos.

Sin duda fue éste un gran esfuerzo en tiempos difíciles para la difusión del saber; sobre todo para el autor, que afrontó la labor de dibujarlo todo. Pero ¿qué mejor, después de una guerra, que intentar recuperar la normalidad borrando las huellas de la infamia de que el ser humano es capaz? De ahí que el libro viniese a llamarse *Ciudades y edificios descritos con dibujos y palabras,* pues es un libro lleno de palabras, pero, sobre todo, de dibujos.

Conviene insistir: éste es un libro de arquitectura sin una sola fotografía; sólo palabras y dibujos. Dibujos, dibujos y más dibujos. Dibujos por centenares. Dibujos hasta el paroxismo, que construyen un relato gráfico que acompaña al relato escrito.

Rasmussen –que reconocía haber deseado desde los 9 años ser arquitecto– era consciente de haber llegado antes, sin embargo, a

José Antonio Flores Soto es investigador del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde ha realizado su tesis doctoral (2013).

ser escritor y profesor.[1] Este libro da buena cuenta de ello. Escritor y profesor, pero también, cabe decir, magnífico dibujante de arquitectura. Rasmussen era uno de esos profesores que enseña arquitectura a sus alumnos a través de los dibujos que ha ido fabricando a lo largo de su vida.

La profusión de dibujos incluidos en este libro llama la atención en nuestros días, una época saturada de un vocerío atronador de imágenes del que es imposible sustraerse. Y llama la atención porque trae a la memoria la época pasada de esos 'viejos profesores' que, tiza en mano y sin esfuerzo, llenaban la pizarra de dibujos que relataban con soltura la historia de la arquitectura occidental.[2] Ésta es la característica principal que hay que destacar de este libro concienzudo, riguroso y de gran provecho para el estudioso de la arquitectura, como lo es todo el magisterio de Rasmussen.

Llegados a este punto, se puede aceptar la razón del autor para que este libro sea así y dejar el asunto, sin más, para dedicarse a otra cosa. Sin embargo, tras haberlo leído y haber ojeado con cuidado –delectación cabría decir– los dibujos, la pregunta resulta ineludible: si era simplemente que en 1949 no había dinero en Dinamarca para papel de calidad donde imprimir fotografías,[3] ¿por qué en la edición inglesa de 1951 y sus reimpresiones se mantuvo este criterio?[4] Si los dibujos eran circunstanciales, al cambiar las circunstancias se podrían haber sustituido por las fotografías deseables en origen. Pero esto no ocurrió. Así que parece que los dibujos no eran tan circunstanciales como Rasmussen nos quiso hacer creer; puede que escondan algo más, y esto es lo que se va a indagar ahora.

En lo que sigue se va a aventurar una explicación para aclarar esta sospecha. Y no porque lo que se pueda decir quiera dejar en

1. Véase el catálogo *Steen Eiler Rasmussen: architect, town-planer, author* (Copenhague: The Foundation for the Publication of Architectural Works, The School of Architecture in Aarhus, 1988); la introducción al catálogo se ha publicado en español como 'Breve autobiografía', en *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2004), páginas 209-222.

2. Como Rafael Manzano, catedrático de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Sevilla, de quien tuve la fortuna de ser alumno en el curso 2000-2001.

3. La edición original danesa es *Byer og bygninger: skildret i tegninger og ord* (Copenhague: Forlaget Fremad, 1949).

4. La primera edición inglesa es *Towns and buildings: described in drawings and words* (Liverpool: The University of Liverpool / Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1951); desde 1969 la edita The MIT Press.

5. Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (Copenhague: G.E.C. Gads Forlag, 1957); versión española íntegra: *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno* (Barcelona: Reverté, 2004), página 116, figura 6.8.

6. Rasmussen, *London* (Copenhague: Gyldendal, 1934); versión española: *Londres, ciudad única* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010), página 120, figura 44.

evidencia la razón primera, sino, bien al contrario, porque la sospecha que hizo saltar la pregunta va por el camino de entender que lo que pretende demostrar Rasmussen con sus dibujos es que dibujar es una manera de pensar, de analizar, propia del arquitecto. De ahí que en las ediciones posteriores del libro no se sustituyesen los dibujos por fotografías.

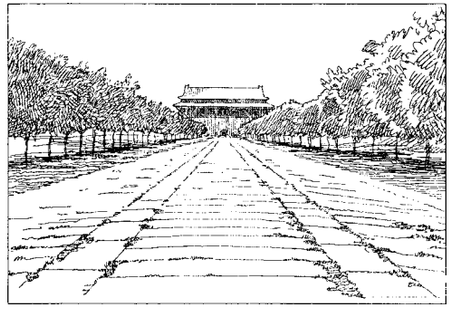
El estudiante de arquitectura actual debería estar atento al mensaje de Rasmussen sobre el dibujo como herramienta de pensamiento. Hoy que las imágenes digitales lo acosan por legiones y le hacen preferir ser hábil en los programas informáticos con que se fabrican, en lugar de aprender a dibujar –y con ello, a pensar–, más que nunca es importante el mensaje de los dibujos de este libro.

Imágenes dibujadas ¿o algo más?

De los dibujos de este libro, sólo hay certeza de que dos de ellos sean transcripción literal de fotografías publicadas por el autor en otros libros. El que representa la avenida procesional de Pekín hacia la Ciudad Prohibida reproduce una fotografía de autor tomada en su viaje a China y publicada luego en *La experiencia de la arquitectura* (figura 1).[5] El de Prior Park tiene su origen en una fotografía que, recortada por tres lados, se publicó en *Londres, ciudad única* (figura 2).[6] No se han encontrado más certezas de este tipo. Sólo en estos casos se puede acreditar que en el principio fue la fotografía, congelando una mirada, y después el dibujo.

Comparando ambos pares de imágenes, salta a la vista que hay una sutil diferencia entre fotografía y dibujo. Siendo la misma imagen, el dibujo contiene cierta intención de la que carece la fotografía. A pesar de representar una misma idea arquitectónica, para apoyar el discurso literario, la síntesis gráfica del dibujo es más eficaz, aunque no sea menos costosa su fabricación.

1. *Dibujo de la avenida procesional hacia la Ciudad Prohibida de Pekín, y fotografía de la que procede.*



Índice alfabético

Aarhus: 57
figuras: 56
Abercrombie, Patrick: 218
Absalón, obispo: 57
Acqua Felice, Roma: 22, 84
Adam, hermanos: 174
Adam, James: 174, 176
Adam, Robert: 174, 175
Alejandro Magno: 119
Alphand, Jean-Charles: 205, 230
Altona, casa de campo: 175
figuras: 175
Altstadt, Viena: 182, 184, 185
figuras: 184, 185
Amager, isla: 63
Amalienborg: 162, 168
palacio: 73, 138, 165, 176
figuras: 166, 176
plaza: 28, 34, 73, 164
figuras: 165, 166
Amaliengade, Copenhague: 73, 173, 254, 260
figuras: 161, 162, 176
Ámsterdam: 11, 25, 26, 116, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132
figuras: 25, 123, 124, 126, 127
Ana de Austria: 99
Andersen, Hans Christian: 14, 186
Antigüedad: 76, 77, 80, 82, 85, 113, 180, 181, 220
Aosta: 49, 251
figuras: 49
Arc de Triomphe, París: 179, 197
figuras: 203
Arc du Carrousel, París: 179
Aristóteles: 46, 101, 102, 244, 262
figuras: 101, 244, 245
Arquímedes: 102
Art Nouveau: 31, 225
figuras: 225
Ashby, Thomas
notas: 86
Asociación Médica danesa, viviendas: 30, 188, 189, 255
figuras: 30, 189
Atenas: 183
Augusta Taurinorum (Turín): 49
figuras: 50
Augusto, emperador: 28, 85, 178

Babilonia: 39
Baedeker, guía: 33
Balzac, Honoré de: 197
Barcelona: 256
Barlow, Comisión: 217
Barlow, Montague: 217
Barnow, Adriaan Jacob: 116
Barroco: 22, 24, 27, 28, 81, 85, 90, 101, 122, 151, 160, 171, 172, 174, 175, 179
figuras: 160
Bath: 72, 173
figuras: 72
Bedford, cuarto conde: 142
figuras: 143
Bedford Square, Londres: 26
figuras: 27, 147, 151
Begijnhof, Ámsterdam: 25, 122, 126
figuras: 123
Berkley Square, Londres
figuras: 147
Berlín: 16, 173, 174, 181, 195, 214
Bernini, Gian Lorenzo: 25, 90, 92, 113, 114, 220, 241, 261
figuras: 69, 90, 242
Biedermeier: 172, 180
Bindesbøll, Michael Gottlieb: 188
Birmingham: 230
Blixen, Karen: 7, 9, 10
Bodei, Remo: 257
Bois de Boulogne, París: 205
Bois de Vincennes, París: 205
Bolonia: 12
Bondeska Palatset, Estocolmo: 136
Boulevard de Sébastopol, París: 200
Boulevard de Strasbourg, París: 198, 200

Boulevard Saint-Germain, París: 200
Boulevard Saint-Michel, París: 200
Bournville: 230
Bramante, Donato: 77, 245, 246
figuras: 259
Brandeburgo: 53, 64
Braun & Hogenberg: 59
figuras: 61
Bredsdorff, Peter: 9
Browne, H.K.
figuras: 252
Bruselas
figuras: 224
Burgtheater, Viena: 183

Cadbury: 230
Callot, Jacques
figuras: 91
Cambaluc: 45
Campbell, Colin: 110, 174
Campidoglio, Roma: 246. *Véase también* Capitolio, Roma
figuras: 247
Canuto VI de Dinamarca: 57
Capitolino, monte: 76, 77, 78, 133
Capitolio, Roma: 21, 34, 76, 78, 82
figuras: 80
plaza: 21, 79, 80, 85
figuras: 22, 78, 79, 82
Carlos I de Inglaterra: 100
Carlos II de Inglaterra: 114
Carlos XII de Suecia: 116
Carlos de Borbón: 77
Carlsberg: 13
Carlyle, Thomas: 151
Casa de la Rue de Turin, Bruselas
figuras: 224
Catalina de Medici: 92, 179
Cazador, Villa Barbaro: 243
figuras: 244
Cena de San Gregorio Magno: 243
figuras: 105, 243
Champs Élysées, París: 70, 179
figuras: 203
Chanel: 31
Chantelou, Paul Fréart de: 241
Charlottenborg, palacio: 26, 130-138, 256, 257, 260
figuras: 130, 132, 133, 134, 136, 137, 153
Chester: 49, 251
figuras: 48
China antigua: 66, 73, 172
figuras: 66
Christiansborg, palacio: 57, 114, 156, 157, 177
figuras: 176
Christianshavn: 63, 157
figuras: 63, 158
Circus, Bath: 173
City, Londres: 100, 142, 146, 207
Claude Lorrain: 21, 71-70, 72, 127, 243, 244
figuras: 66, 70, 71
Coliseo, Roma: 77
figuras: 77
Colonia: 52, 140
figuras: 52
Colonia Agrippinensis (Colonia): 52
Compañía Asiática danesa, sede: 157, 168
figuras: 158
Confucio: 40
Coning, Jacob
figuras: 130
Constantino el Grande, emperador: 77
Copenhague: 9, 10, 11, 29, 30, 34, 57, 63, 73, 112, 113, 114, 130-138, 156, 157, 159, 161, 162, 168, 173, 175, 176, 177, 185-195, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 224, 229, 254, 255, 256, 260
figuras: 56, 62, 131, 159, 160, 161, 166, 173, 175, 176, 177, 186, 190, 192, 213, 214, 215
Cordonata, escalinata: 83
Cortázar, Julio: 15
Covent Garden, Londres: 142, 143, 146, 260
figuras: 143
Craig, James: 174
Cristiano IV de Dinamarca: 63, 224
figuras: 131
Cristiano V de Dinamarca
figuras: 132
Cristiano VI de Dinamarca: 27, 153, 156, 157, 161
figuras: 153
Cristiano VII de Dinamarca: 166, 257
figuras: 166

Dagoba Blanca, Pekín: 40
figuras: 40, 41

Dahlberg, Erik: 136
D'Artagnan: 91, 92, 98
De Chirico, Giorgio: 28
De Hooch, Pieter: 25, 121-122, 129
figuras: 25
Delft: 11, 25, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 127, 129, 247, 256
figuras: 25, 117, 119, 120, 122
Dickens, Charles: 26, 151, 152, 251, 256
Dinesen, Isak: 7
Diocleciano, palacio: 174
Diógenes: 101
Dumas, Alexandre: 22, 91, 92
Durero, Alberto: 67, 243
figuras: 67

Eclecticismo: 29
Eco, Umberto: 258
Edad Media: 19, 21, 23, 30, 49, 55, 56, 58, 73, 75, 77, 92, 102, 116, 139, 140, 149, 208, 209, 210, 216, 233, 234
figuras: 57, 94, 140
Edimburgo: 174
Egipto antiguo: 85
Eigtved, Nicolai: 28, 161, 164, 165, 168, 173
figuras: 159, 165, 166
El arte de la pintura: 248
figuras: 248
El caminante sobre el mar de nubes: 257
figuras: 257
El nombre de la rosa, laberinto: 258
figuras: 258
Enrique II de Francia: 92, 97, 98
Enrique IV de Francia: 97, 98, 142, 196
figuras: 92, 207
Enrique VIII de Inglaterra: 142
Erecteión, Atenas: 180
Erichsen, palacio: 177
figuras: 177
Ernest, Richard
notas: 46
Estocolmo: 25, 68, 113, 115, 131, 136, 261
figuras: 68, 114, 115

Federico II el Grande de Prusia: 174
Federico III de Dinamarca: 134
Federico IV de Dinamarca: 156
Federico V de Dinamarca: 73, 160, 162
figuras: 176
Feuillade, duque: 145
Florencia: 12
Foley House, Londres
figuras: 147
Fontaine, Pierre-François-Léonard: 179
France, Anatole: 204
Francesco di Giorgio: 59
figuras: 59
Fredensborg, palacio: 156, 257
figuras: 154
Frederiksgade, Copenhague: 165
figuras: 165
Friedrich, Caspar David: 257
figuras: 257
Fronda, sublevación: 99, 100, 198
Funcionalismo: 32, 74, 219-236

Gabriel, Ange-Jacques: 176
Gammelholm, barrio: 213
figuras: 213, 214
Garden City Co. Ltd: 232
Gaudí, Antonio: 259
Gay Street, Bath: 173
Gemeenlandshuis, Delft: 117
Génova: 12
Gerkan, Armin von
notas: 46
Girardon, François: 144
Goethe, Johann Wolfgang von: 176
Gótico: 122
Grecia antigua: 34, 45-47, 53, 55, 58, 101, 102, 104, 119, 174, 183
Greenwich: 207
Grosvenor Square, Londres
figuras: 147
Grundtvig, Nikolai Frederik Severin: 186
Gyldenløve, Ulrik Frederik: 132, 133, 134, 136, 137

Hals, Frans: 120
Hamburgo
figuras: 175
Hampstead, Londres: 147
Hanover Square, Londres
figuras: 147
Hansen, Christian: 175, 185, 190, 192, 194, 195
figuras: 175

Hansen, Theophilus: 183, 185, 195
Hardouin-Mansart, Jules: 144
Harsdorff, Caspar Frederik: 73, 177
figuras: 176, 177
Häusser, Elias David
figuras: 153
Haussmann, Georges-Eugène: 30, 198, 199, 201, 204, 214, 230, 255
figuras: 199
Havn (hoy Copenhague): 57
figuras: 56
Heinrichshof, Viena: 185
Heráclito: 101
Herbord: 53, 64
Herengracht, Ámsterdam: 127
figuras: 126
Heródoto: 39
Highgate, Londres: 147
Hipodamo de Mileto: 17, 46
Hitler, Adolf: 16, 43, 178
Hofburg, Viena: 182
Holberg, Ludvig: 49
Hornemann, Emil: 188, 190
Hørsholm: 156
Horta, Victor
figuras: 224
Hospital Municipal, Copenhague: 185, 195
figuras: 186
Hospital Rey Federico, Copenhague: 168
figuras: 159
Houghton Hall, Norfolk
notas: 136
Howard, Ebenezer: 230, 231, 232, 233, 234, 235
figuras: 232
Huis Lambert van Meerten, Delft
figuras: 122

Iglesia de Mármol, Copenhague: 165, 166
figuras: 165
Iglesia Reformada, Karlsruhe
figuras: 169
Iglesias, Helena: 254
Île de la Cité, París: 97, 139, 148
figuras: 148
Inwood, Henry William (hijo): 180
Inwood, William (padre): 180
Ison, Walter
notas: 173
Jano Bifronte: 12
Jones, Inigo: 142, 173, 174
Juan de Brandeburgo: 53

Kalundborg: 19, 57
figuras: 56, 57
Karl Friedrich, margrave: 170
Karl Wilhelm, margrave: 169
Karlsruhe: 28, 169-172, 173, 253
figuras: 28, 169, 170, 171
Keizersgracht, Ámsterdam: 127
figuras: 127
Kent, William
notas: 136
Kierkegaard, Søren: 186
Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus von: 173, 174
Køge: 54
figuras: 54
Koldewey, Robert
notas: 39
Kongens Nytorv, Copenhague: 132, 133
figuras: 132, 177
Krier, Leon: 251, 254
Krier, Robert: 251, 254
Kublai Kan: 17, 44
figuras: 45

La Escuela de Atenas: 23, 101, 106, 244, 245
figuras: 101, 106, 245, 246
Lang, S.
notas: 174
Lange, Philip de
figuras: 158
Langestrasse, Karlsruhe: 170, 171
figuras: 28, 169, 170, 171
Lao-Tsé: 40
Laterano, conjunto: 77
Le Brun, Charles: 119
Le Corbusier: 31, 74, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 243, 254
figuras: 31, 219, 226, 227, 228, 229, 230, 231
Le Nôtre, André: 70, 127, 179
Lección de música: 247, 248
figuras: 248
Ledoux, Claude-Nicolas: 175
Lees-Milne, James
notas: 174
Leicester House, Londres
figuras: 147

Leicester Square, Londres
figuras: 147
Leonardo da Vinci: 241
Letchworth: 233
Liberty: 31
Londres: 11, 19, 26, 29, 52, 70, 100, 113, 130, 139-152, 173, 174, 180, 181, 207, 213, 216, 218, 230, 233, 234, 246, 251, 252, 256, 260
figuras: 26, 27, 140, 143, 147, 151, 152, 180, 246
Lorini, Buonaiuto: 62, 63, 252
figuras: 60
Lotz, Wolfgang
notas: 247
Louveciennes: 110
Louvre
galería: 92, 97, 179
figuras: 92, 202
palacio: 25, 97, 114, 148, 178, 179, 241
figuras: 92
Lübeck: 183
Ludwigsburg, palacio: 156
Luis XIII de Francia: 97, 98, 110
figuras: 97
Luis XIV de Francia: 70, 91, 99, 100, 110, 112, 119, 133, 144, 145, 148, 198, 241
figuras: 100, 144, 149, 194, 203
Luis XV de Francia: 28, 148, 149, 164
figuras: 148, 149, 203
Luis XVI de Francia: 178
Luis XVIII de Francia: 178
Luis Felipe de Francia: 179, 197
figuras: 197
Luis Napoleón de Francia: 30, 198
Lumière, hermanos: 222

Madeleine, iglesia: 200
Maillard, Chantal: 241
Manette, doctor: 152
Manzano, Rafael
notas: 238
Maquet: 22, 92
Marco Aurelio, estatua ecuestre: 21, 22, 77, 78, 79, 80, 85
figuras: 22, 80, 81
Marco Polo: 45
María de Medici: 98, 136
Marly: 110, 112
Marly-le-Roi: 24, 112, 112, 112
figuras: 24, 110, 194, 253
Marot, Daniel
figuras: 134
Marselis, Christoph
figuras: 132
Marsella: 31, 235
Matthiessen, Hugo: 54
Mazarino, cardenal: 91
Mecenas: 48
Meldahl, Ferdinand: 192
figuras: 192
Merian, Matthäus: 92
figuras: 92
Miguel Ángel: 21, 22, 24, 77, 78, 79, 80, 81, 113, 114
figuras: 22, 78, 79, 81
Milán: 12
Mileto: 18, 46, 47
figuras: 18, 46
Modernismo: 31
Monpazier: 18, 54, 250
figuras: 54
Morris, William: 240
Münter, Georg
notas: 58
Muñoz Cosme, Alfonso
notas: 262
Muratori, Saverio: 251

Nancy: 173
Napoleón: 70, 178, 179, 182, 197, 204
Napoleón III: 145, 198, 199, 200, 201, 204, 205, 206, 214, 230, 255
figuras: 199, 200, 202, 205, 206
Nápoles: 75
Nash, John: 180
Neoclasicismo: 28, 29, 169-180
New Town, Edimburgo: 174
Nieuwe Kerk, Ámsterdam
figuras: 124
Nieuwe Kerk, Delft: 118
figuras: 120
Nolli, Giambattista: 22, 243, 250, 254
figuras: 86, 88, 90
Norberg-Schulz, Christian: 27, 240
Norwich, John Julius: 24
Notre Dame, París
figuras: 148, 202
Nuevo Brandeburgo: 53-54, 56, 64, 115
figuras: 18, 53
Nyboder, Copenhague
figuras: 131

Nyhavn, Copenhague: 133

Ópera, Berlín: 173, 174
Orbaan, J.A.F.
notas: 85
Orleans, duque: 134
Ortega y Gasset, José: 262
Oude Delft, canal: 117, 118, 122
figuras: 117, 122
Oude Kerk, Ámsterdam
figuras: 124
Oude Kerk, Delft: 118
figuras: 117
Oude Langendijk, Delft
figuras: 120
Oudezijds Achterburgwal, Ámsterdam: 123

Pablo III, papa: 76, 77
Palacio Real, Estocolmo: 261
figuras: 115
Palais Cardinal, París: 99, 145, 196. *Véase también* Palais Royal, París
Palais de Luxembourg, París: 98, 132, 136, 137
figuras: 99
Palais Royal, París: 99, 196, 197, 254. *Véase también* Palais Cardinal, París
figuras: 196
Palazzo dei Conservatori, Roma: 78
figuras: 78, 79, 82
Palazzo Farnese, Roma: 24, 113
figuras: 113
Palazzo Montecitorio, Roma: 25, 114
Palazzo Nuovo, Roma: 79
figuras: 79, 81, 82
Palazzo Senatorio, Roma: 78, 80, 132, 133
figuras: 78, 79, 82
Palazzo Spada, Roma: 68
Palladio, Andrea: 24, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 173, 174, 176, 245, 246, 257, 260, 261
figuras: 23, 104, 105, 107, 108, 109, 177
casa en Vicenza
figuras: 105
Palmanova: 33, 59, 252
figuras: 61
Panofsky, Erwin: 245
Panteón, Roma: 77
figuras: 88
Parc des Buttes-Chaumont, París: 206, 256
figuras: 206, 257
París: 22, 23, 25, 26, 34, 37, 52, 70, 91, 91-100, 92, 94, 95, 97, 99, 100, 113, 114, 132, 139-152, 164, 174, 176, 177, 178, 179, 181, 195, 196-207, 214, 220, 224, 226, 229, 230, 241, 243, 251, 252, 254, 255, 256
figuras: 26, 27, 91, 92, 94, 95, 97, 140, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 175, 196, 199, 200, 202, 205, 207, 219, 255
Parlamento, Viena: 183, 195
Patte, Pierre: 148
Peder Vagnssøn, obispo: 57
Pedetti, Maurizio: 170, 171
figuras: 171
Pekín: 16, 17, 21, 33, 37-43, 44-45, 65, 73, 75, 206, 239, 240
figuras: 16, 39, 42, 43, 45, 65
Ciudad Imperial: 40, 43
figuras: 45
Ciudad Prohibida: 15, 16, 20, 39, 41, 43, 44, 65, 239
figuras: 40, 41, 45, 239
Ciudad Púrpura: 16, 39, 40, 41
Ciudad Tártara
figuras: 45
Palacio Imperial: 39, 43, 65
Palacios del Mar: 40, 42, 65, 252, 253
figuras: 40, 41, 65, 253
Percier, Charles: 179
Pérelle, Gabriel
figuras: 253
Persigny, ministro: 199
Peruzzi, Baldassare: 259
figuras: 259
Peterskirche, Viena
figuras: 182
Pevsner, Nikolaus
notas: 174
Piazza del Campidoglio, Roma: 80, 133. *Véase también* Capitolio, Roma
figuras: 78
Piazza del Popolo, Roma: 85, 86, 89, 250
figuras: 86, 250

Piazza di Spagna, Roma: 86
Piazza Navona, Roma: 89
figuras: 88
Piazza San Carlo, Turín: 49
Piazza San Pietro, Roma: 69
figuras: 69
Pierce, S. Rowland
notas: 86
Pietro da Cortona: 259
figuras: 90, 259
Pincio, monte: 86
Pinturicchio
figuras: 68
Pitágoras: 102
Place Dauphine, París: 97, 255
figuras: 91, 92, 97, 202, 207
Place de la Concorde, París: 178, 179
figuras: 203
Place de la Nation, París: 200
Place de l'Étoile, París: 200
figuras: 203
Place des Victoires, París: 145
figuras: 145, 149
Place des Vosges, París: 142, 143, 196, 256. *Véase también* Place Royale, París
figuras: 97, 98, 142
Place Louis XV, París: 176
Place Royale, París: 97, 98, 142, 196. *Véase también* Place des Vosges, París
figuras: 97, 98
Place Vendôme, París: 26, 150
figuras: 27, 144, 149, 150
Plan Voisin, París: 254
Platón: 101, 102, 244, 262
figuras: 101, 244, 245
Pont Neuf, París: 97
figuras: 91, 97, 202
Porta del Popolo, Roma: 86
Porthos: 100
Portland Place, Londres
figuras: 147
Priene: 47
figuras: 47
Prinsengracht, Ámsterdam: 127
Prior Park, Bath: 72, 239, 240, 243
figuras: 72, 73, 240
casa: 173

Quadrant, Londres
figuras: 180, 246
Queen's Square, Bath: 173

Rademaker, A.
figuras: 119
Rafael: 23, 77, 101, 102, 104, 106, 227, 244, 245, 246, 258
figuras: 101, 245
Ramée, Joseph-Jacques
figuras: 175
Ramírez, Juan Antonio: 259
Rapoport, Amos: 251
Raval, Marcel
notas: 175
Ray, Stefano: 244
figuras: 245
Regent Street, Londres: 70, 180, 246
figuras: 180, 246
Rembrandt: 120, 249
Renacimiento: 19, 23, 49, 56-63, 76, 79, 81, 101, 160, 172, 173, 179, 208, 245
Revett, Nicholas: 175, 177
Revolución Francesa: 145, 175, 177, 197
Rey Sol: 16. *Véase también* Luis XIV de Francia
Richelieu, cardenal: 92, 98, 99, 196
Riddarhuset, Estocolmo: 131
Rin: 52
Ring, Copenhague: 185, 195
Ring, Viena: 29, 183, 189
figuras: 185
Río de Janeiro: 31
figuras: 31, 231
Rococó: 27, 151, 160, 161, 172, 173, 174
Rodin, Auguste: 114
Roger, Alain: 243
Roma: 12, 18, 21, 22, 34, 48, 58, 68, 69, 75, 75-90, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 103, 104, 113, 114, 132, 133, 178, 179, 204, 220, 243, 250, 254
figuras: 22, 69, 82, 86, 101, 113, 247, 250, 259
Roma antigua: 34, 48-52, 58, 75, 77, 82, 85, 178, 181
Rómulo y Remo: 76
Rosenborg, castillo: 224
figuras: 62, 131
Roskilde, palacio: 27, 157, 261
figuras: 154, 157

Rossi, Aldo: 8, 9, 11, 16, 251
Rowe, Colin: 245
Royal Crescent, Bath: 173
Rue de Rivoli, París: 178, 198
figuras: 202
Rungstedlund
notas: 7

St. James Square, Londres
figuras: 147
St. Pancras, iglesia: 180
Saint-Simon, duque: 110, 112
Saly, Jacques: 73
figuras: 176
San Clemente (hoy Aarhus): 57
iglesia: 57
San Giovanni in Laterano, basílica: 86
San Pedro
basílica nueva: 22, 77, 90, 245, 246, 259
figuras: 246, 259
basílica paleocristiana: 77
cúpula: 84
plaza: 21, 90. *Véase también* Piazza San Pietro, Roma
figuras: 20
Santa Maria della Pace, iglesia: 90
figuras: 88, 90
Santa Maria in Aracoeli, iglesia
figuras: 79
Santa Maria Maggiore, basílica: 86
Santi Luca e Martina, iglesia: 259
figuras: 259
Scamozzi, Vincenzo: 63, 252
figuras: 60
Schenectady
figuras: 175
Schenk, Leon
figuras: 119
Schiavo, Armando
notas: 77
Schönbrunn, palacio: 156
Scipione Borghese, cardenal: 241
figuras: 242
Scott, Comité: 218
Semp, Johan
figuras: 63
Sévigné, madame: 134
Shakespeare, William: 64
Shephers, Thomas H.: 246
figuras: 246
Silvestre, Israel
figuras: 91, 97
Sirén, Osvald
notas: 39
Sixto IV, papa: 76
Sixto V, papa: 22, 84, 85, 86, 90, 179, 204
Snare, Esbern: 57
Sócrates: 101
Soho Square, Londres
figuras: 147
Sophienberg, palacio: 156
Sophienholm, Copenhague
figuras: 175
Sødorvet, Copenhague
figuras: 192
Spalato: 174
Sprogø, isla: 57
figuras: 56
Stalin, Iósif: 178
Stephenson, Flora y Gordon: 36
Stevenson, Robert Louis: 91
Strömparterren, jardín
figuras: 115
Stuart, James: 175, 177
Stuttgart: 156
Summerson, John: 14
notas: 180

Teatro Real, Copenhague: 173
Tercer Reich: 16
Tessin, Nicodemus, el Joven: 68, 114, 115
figuras: 115
Tessin, palacio: 68
figuras: 68
Thorvaldsen, Bertel: 188
Thurah, Laurids de
figuras: 157, 166
Timgad: 49
Tívoli: 103
figuras: 103
Tournelle, París: 97
Treitschke, Heinrich von: 211
Trippenhuis, Ámsterdam: 131
Trissino, Gian Giorgio: 104, 108
Tullerías
jardín: 92, 139, 149, 179
figuras: 203
palacio: 92, 97, 179
figuras: 92, 202
Turgot: 254
figuras: 97, 98, 99, 144, 145, 243

Turín: 18, 20, 49, 58, 251
figuras: 18, 50

Unamuno, Miguel de: 256
Unidad de Vivienda, Marsella: 31, 32
Union College, Schenectady
figuras: 175
Uthwatt, Comité: 218
Utzon, Jørn: 10

Valdemar I de Dinamarca: 57
Valdenaire, Arthur
notas: 171
Van Campen, Jacob: 131
Van de Velde, Henry
figuras: 225
Van Heemskerck, Martin: 246
figuras: 78, 79, 247
Van Leeuwenhoek, Antoni: 120
Varchi, Benedetto: 241
Vaticano: 22, 102
figuras: 101
Vaux-le-Vicomte, parque: 127
Vendôme, duque: 29, 144
Venecia: 12, 23, 24, 103, 104, 118
Venturi, Robert: 250, 258
figuras: 250
notas: 27
Vermeer, Johannes: 25, 120, 121, 247
figuras: 25, 119, 120, 121, 248, 249
Verne, Jules: 229
Veronese, Paolo: 109, 243, 244
figuras: 104, 105, 243, 244
Versalles: 16, 20, 23, 27, 65, 66, 73, 100, 110, 134, 153
ciudad: 100, 153
figuras: 100
Gran Canal: 65
figuras: 65
palacio: 100, 110, 112, 153, 253
figuras: 65, 100
parque: 100, 110, 112, 127, 153, 252, 253
figuras: 65, 100, 253
Via del Babuino, Roma: 86
Via del Corso, Roma: 22, 89, 250
figuras: 86
Via di Ripetta, Roma: 86
Via Flaminia, Roma: 22, 86, 89
figuras: 86
Via Sistina, Roma: 86
Vicenza: 23, 103, 104, 105, 108, 110, 174, 176
figuras: 104, 105, 107
Viena: 29, 52, 156, 181-185, 186, 189, 190, 192, 195, 214
figuras: 181, 182, 184, 185
Villa Barbaro: 243
Villa d'Este, Tívoli: 103
figuras: 103, 115
Villa Maser
figuras: 104
Villa Piovene, Lonedo: 106
figuras: 104, 109, 177
Villa Rotonda: 23, 24, 106, 110, 112, 173, 245, 257, 260
figuras: 24, 106, 107, 245
Villa Trissino: 108, 260
figuras: 108, 261
Vingboons, Justus: 131
Vingboons, Philips: 131, 132
Vitruvio
figuras: 166
Voltaire: 174

Walpole, Robert
notas: 136
Weinbrenner, Friedrich: 171, 172
figuras: 28, 170, 171
Welwyn: 233
Wendt, Eve: 14, 36
Wendt, Karl
notas: 53
Westminster, Londres: 142, 146
figuras: 140
Wood, familia: 173
Wood, John, el Viejo: 173
Wren, Christopher: 114

Zevi, Bruno: 258

Departamento de Composición Arquitectónica
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

Director

Jorge Sainz
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

Asesores

Miguel Ángel Aníbarro
Profesor Titular
'Paisaje y Jardín'

Ana Esteban Maluenda
Profesora Titular Interina
'Análisis de la Arquitectura'

Rafael García García
Profesor Titular
'Introducción a la Arquitectura'

José Luis García Grinda
Vicerrector de Alumnos · Catedrático
'Análisis de la Arquitectura'

Francisco de Gracia
Profesor Titular
'Composición Arquitectónica'

David Rivera Gámez
Profesor Ayudante Doctor
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

Carmen Román
Profesora Titular
'Historia del Arte y la Arquitectura'

Fernando Vela Cossío
Profesor Titular
'Historia de la Arquitectura y el Urbanismo'

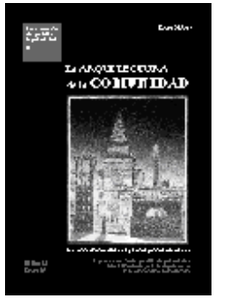
Colección **D**ocumentos de **C**omposición **A**rquitectónica

1

Bernard Bevan
Historia de la arquitectura española
Del Imperio Romano a la Ilustración

ISBN 978-84-291-2301-2
376 páginas · 261 ilustraciones

2



Leon Krier
La arquitectura de la comunidad
La modernidad tradicional
y la ecología del urbanismo

ISBN 978-84-291-2302-9
488 páginas · 661 ilustraciones

3

Steen Eiler Rasmussen
Ciudades y edificios
Descritos con dibujos y palabras

ISBN 978-84-291-2303-6
271 páginas · 278 ilustraciones

En preparación:

Henry-Russell Hitchcock
La arquitectura moderna
Romanticismo e integración

David Watkin
El pintoresquismo inglés
Arquitectura, paisaje y diseño de jardines

Ciudades y edificios

Este libro pretende incitar al lector a que mire la ciudad como una entidad que expresa determinados ideales. De esta manera, cada uno de los monumentos singulares (los edificios) se convierten en parte de un todo. Las ciudades no se estuudian aquí de un modo idéntico o de acuerdo a un método particular. Los capítulos son tan variados como los temas, pues no hay dos ciudades en el mundo que sean idénticas.

Para comprender mejor las similitudes y los contrastes, la mayor parte de los planos están reproducidos a la misma escala: 1:20.000. Así se puede comparar el tamaño de las ciudades de las antiguas Grecia y Roma con las poblaciones medievales y con elementos conocidos como la trama de calles de una ciudad moderna. Desgraciadamente, no es posible aplicar este principio en todos los casos, pues las grandes metrópolis de hoy en día son tan extensas que ningún libro podría contener las comparaciones de éstas con ciudades de tiempos anteriores.

Los edificios no se tratan aquí como monumentos que han de verse solamente desde fuera. La arquitectura crea espacios para que la gente viva dentro y se desplace por ellos. Aunque la fachada es, por supuesto, una parte importante del edificio, sólo constituye la expresión externa de algo muy complicado que no puede entenderse antes de que hayamos percibido la relación entre el interior y el exterior, entre la existencia humana en torno a la cual se ha construido el edificio y los recursos técnicos disponibles en el momento de su construcción.

Esta edición incluye un prólogo analítico del profesor Manuel Blanco y un epílogo del investigador José Antonio Flores Soto sobre los dibujos del autor. Las dos últimas aportaciones forman parte de las labores de investigación del Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM, que ha colaborado en la edición y publicación de este libro.

STEEN EILER RASMUSSEN *(1898-1990) hizo dos cursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca, pero dejó los estudios. Con todo, tras ganar los tres primeros concursos a los que se presentó, fue nombrado miembro del Consejo de la propia Academia, donde luego ocupó las cátedras de Urbanismo (1924-1938) y de Arquitectura (1938-1968). Trabajó para el Ayuntamiento de Copenhague (1932-1938) y en 1948 redactó el llamado 'Plan de los dedos'. Entre sus obras destacan el Ayuntamiento de Ringsted y las viviendas de Tingbjerg. Sus otros dos libros más famosos son* Londres, ciudad única *(1937) y* La experiencia de la arquitectura *(1957), publicado en esta misma colección.*

Ilustración de cubierta: Palmanova, 1591, grabado de Braun & Hogenberg.

www.reverte.com

ISBN 978-84-291-2303-6

9 788429 123036