# Du côté de chez Soane

José Quetglas

"Quand on appuie trop long-temps sur le même sentiment, on l'émousse; quiconque ne sait pas varier nos plaisirs, ne viendra jamais à bout de nous plaire."

No es un Sade, sino el abad Laugier quien lo afirma.

¿Es posible pensar en una traducción arquitectónica del sentimiento sádico? O, más en general, ¿fue capaz o estuvo interesada la arquitectura en recoger los mismos procesos que persigue la disolvente literatura libertina del tardo Setecientos?

Pensemos, por ejemplo, en el sentido espacial de un invento como el metro. ¿Acaso esa unidad abstracta, desmaterializada por proceder de lo infinitamente grande, del cálculo, sólo capaz de medir, por tanto, valores abstractos, no es coherente con el indefinido material que construye el universo sádico?
Al ser medido, el objeto pierde toda cualidad propia y sólo es conocido por ese valor que lo hace equivalente a los otros objetos; deja de ser un material con propiedades, utilizable, en el mismo gesto que ha rechazado al cuerpo humano como fuente de las maneras de medir.

No es sin significado que las primeras comprobaciones del nuevo sistema, aún antes de su adopción oficial, se hicieran en la campaña de Egipto, midiendo y dibujando dunas del desierto: un espacio sin cualidad y una operación improductiva pura.

El metro será el más abstracto de los sistemas de medida pero, simultáneamente, el que quiere presentarse como el más "objetivo" y material, el único capaz de referir su definición al objeto que contiene a todos los demás objetos: la Tierra. Está en la posición inversa a la panoplia de medidas gremial-agrícolas, donde la indeterminación de una alegórica referencia corporal -pie, codo, braza,...- iba acompañada de la efectiva muestra-patrón exhibida o comprobable públicamente.

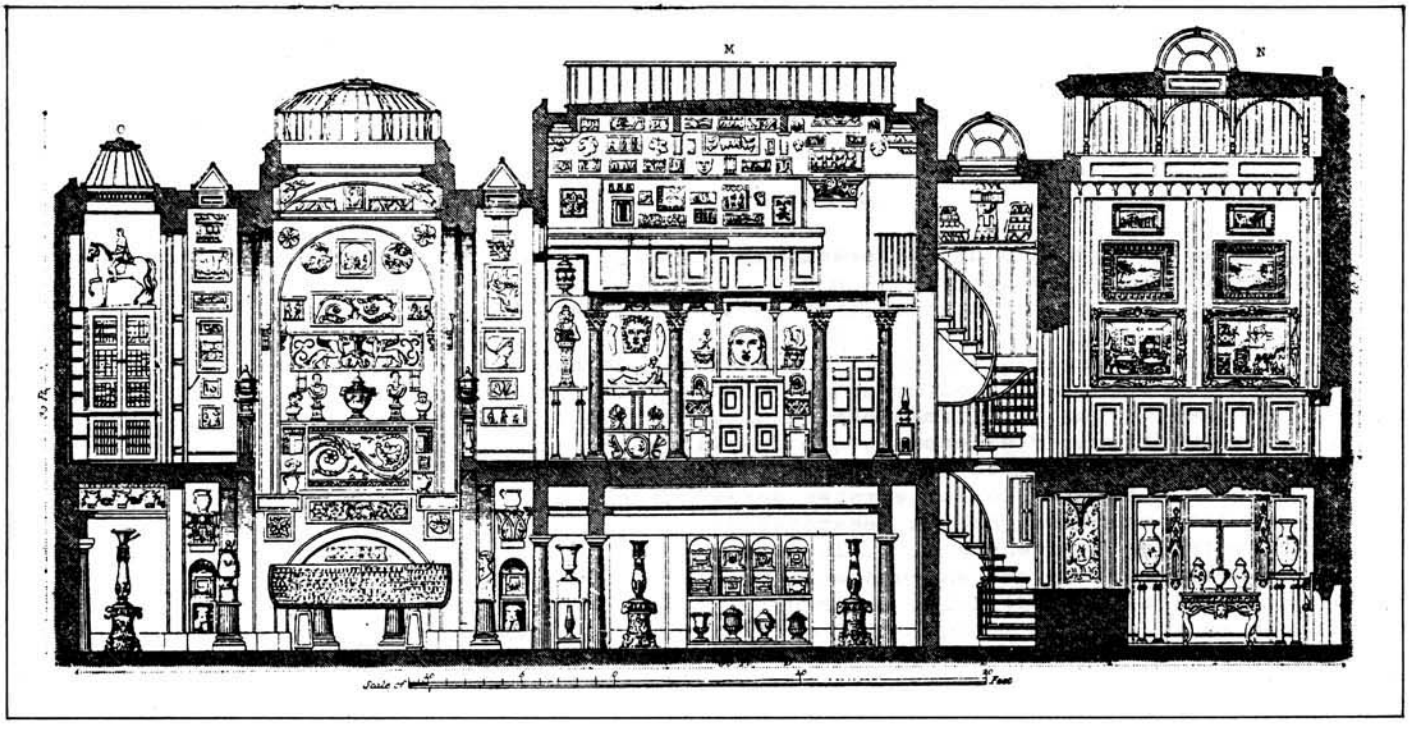
Es en un espacio descrito y descualificado por el metro donde se despliega la arquitectura de Durand. La composición reducida a insensibilidad e indiferencia entre las partes, es decir a geometría, y la geometría concebida como secuencia de gestos repetibles ordenadamente sobre el papel, desde el blanco al acabado, no son un simple recurso de proyectista económico, sino la aceptación de la ausencia de significado y de la, correlativa, eficaz presencia de ese escenario de crecimiento indefinible e ininterrumpido que es el proyecto en Durand.

Las cuadrículas de Durand o de Jefferson -el inventor del papel cuadriculado, según la tradición norteamericana, aunque ya Filarete presentara en su Tratado ejemplos de cuadrículas tanto de apoyo al dibujo como de conceptualización espacial- son una buena alegoría de ese espacio que, sin embargo, se difumina en los proyectos de uno y otro a medida que va afirmándose el dibujado del edificio. La cuadrícula y el espacio que de ella se desprende parecen encontrarse mal bajo la concreción de la luz del Sol, y sólo en lo subterráneo serán capaces de desplegarse libremente:ahí habrán desaparecido tanto el plano horizontal de referencia al suelo, como el implacable heliotropismo que encauzaba siempre el crecimiento cenital del edificio. La arquitectura subterránea podrá avanzar en cualquier dirección, descender, ziz-zaguear, ensancharse, encogerse: toda transmutación es posible en la arquitectura de las cavernas.

Es en lo subterráneo donde se realiza la heterotopía que une idealmente la cuadrícula de Durand con el Rendez-vous de Bellevue de Lequeu: una isotropía garantizada con el encaje por simple contacto de materiales lingüísticos antes heterogéneos pero ahora equivalentes, al haber quedado todos ellos desprovistos de significado: lo gótico, que es equivalente a lo griego, que es equivalente a lo campestre, que es equivalente a lo palladiano,... El Rendez-vous ocupa todavía el último lugar permitido bajo el Sol: la cima. Ahí el suelo se está encogiendo hasta desaparecer en su límite puntual; y la arquitectura, en consecuencia, pierde base, se redondea, tiende a lo esférico, a la burbuja, corta apoyos con el suelo y se convierte en aerostato, iniciando su viaje al otro lado del espejo: bajo tierra. La arquitectura subterránea es la estela del globo en su camino sin dirección. Se presenta como total ausencia de restricciones y podrá alimentar, a lo largo de todo el Ochocientos, el mito del interior como refugio donde se recupera el orden perdido de las cosas. El domicilio, como uno de esos subterráneos cosmológicos tapizados, ha sido bien descrito por Walter Benjamin: "de aquí toman su origen las fastamagorías del interieur. Para el hombre privado, representa el universo. En él reune lo lejano y lo pasado. Su salón es un palco ante el teatro universal".

La casa que Soane construye para sí mismo en el 13 de Lincoln's Inn Fields concentra en sus excesos los temas de las diversas formas que adoptará el interior, desde la edad de Napoleón hasta Proust: no sólo el domicilio, sino el teatro, el museo, el passage, el panorama: repitiendo cada uno idéntica combinación entre el proceso iniciático y la representación cosmológica que desde principios del Setecientos había enseñado la arquitectura de las logias de la masonería especulativa.

Lo interesante en el domicilio de Soane, sin embargo, no es la sorpresa por ir pasando de la cámara sepulcral con el sarcófago de Seti I, al Breakfast Parlour, a la celda y claustro del "Padre Giovanni", a la Picture Room, al monumento de la Poor Fanny -la tan querida perrilla de Soane-, ni que esas inesperadas transiciones originen una primera forma de Raumplan en la arquitectura moderna, sino que todos esos espacios no sean lugares, sino representaciones de lugares. El foco de la casa, el punto desde donde conocer el conjunto de espacios, es la Picture Room de la planta noble: desde ahí, abriendo los paneles cubiertos de láminas -donde no faltan Piranesi ni Clérisseau naturalmente, entre una mayoría de proyectos del propio Soane-, irán

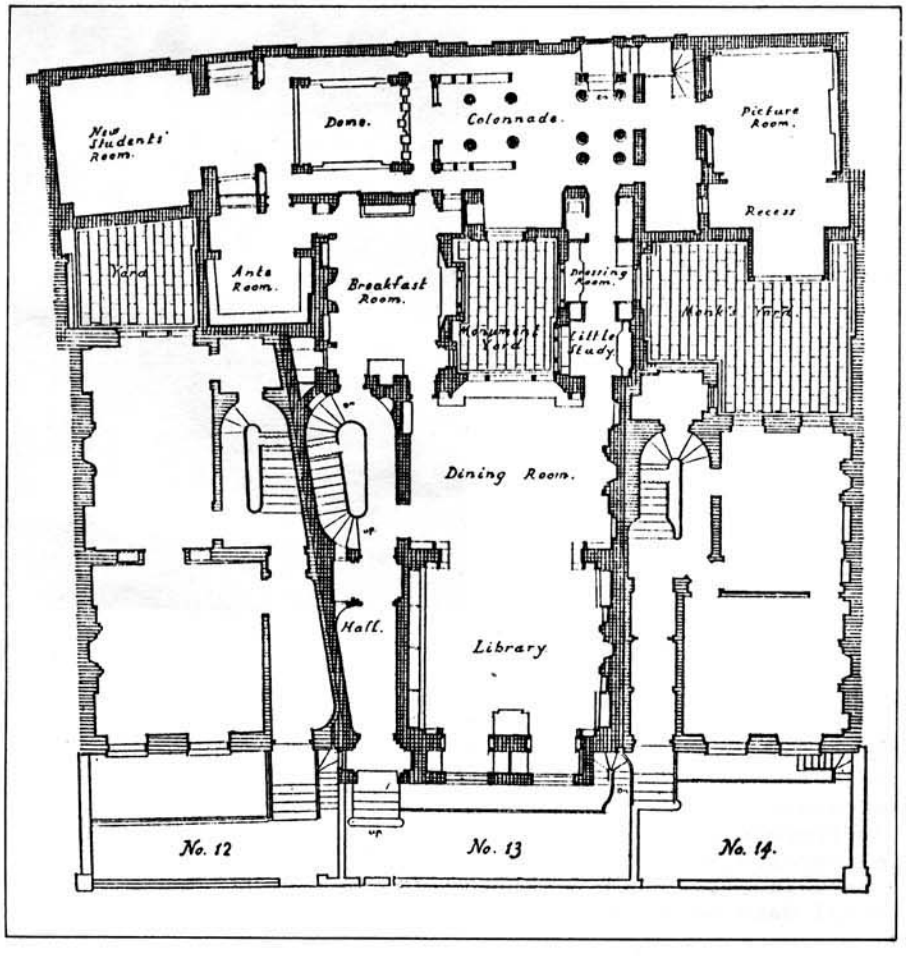


apareciendo, tras cada panel abierto, nuevos paneles cubiertos de láminas; que al abrir un sucesivo panel nos encontremos tras él, no con una nueva lámina, sino con la inesperada visión de un espacio real -el monk's yard, de doble altura, precibido desde arriba- no hará sino presentarlo como uno más entre la imágenes advertidas, como representacion de sí mismo.
En el resto de las estancias, cuando falta el sentimiento exagerado que se encarga de traducir directamente el escenario a su representación - es decir, en los espacios más "utilitarios", donde no se pueden desatar los excesos: el Dining-room, o el Breakfast Parlour, por ejemplo-, Soane cuidará, por medio de espejos y de lentes de reflexión convexas, de ofrecer constantemente junto a cada espacio real, la imágen de su representación, su reflejo.

Ahí el propio habitante va, por fin, a poder conciliarse con su escenario: en el Dress-room, de reducidísimas dimensiones, bajo una cúpula ready-made "aprovechada" de una maqueta del propio Soane, aparece colgado de una pared, a la altura de la vista, un pequeño espejo circular, donde se reflejaría la cara de Soane al afeitarse; a lado y lado, dos pequeñas pinturas de idéntica forma y tamaño, reproducen los reverenciados rostros de Iñigo Jones y Andrea Palladio: cada mañana, Soane ocupaba su lugar como uno más entre las representaciones.

Sólo en ese espacio de clausura, donde las cosas y sus ecos se van corroborando a sí mismas a cada paso, será posible obtener la pacificación entre el individuo y su lugar.

Bullwer lo caricaturizará en Pelham or the Adventures of a Gentleman, en 1828: "En aquel tiempo -habla Pelham- ya era una persona que se rodeaba de un gusto refinado. Me había diseñado mi propia bañera, que tenía dos pequeños bastidores de los que uno servía para sostener el periódico y el otro para sostener el desayuno; con esa ingeniosa disposición yo podía estarme cada dia una hora tumbado en la bañera, dejándome abrazar por el



triple placer ofrecido por la lectura, la comida y el baño".

En adelante, el paciente intento de los arquitectos será el de ensanchar los límites de esta afectuosa matriz maternal, cada vez más holgada, hasta hacerla coincidir con los cuatro puntos cardinales.

"Il n'y a point de ville qui fournisse aux imaginations d'un artiste ingénieux un aussi beau champ que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plaine et de montagne, coupée tout au milieu par une grande riviere, qui se divisant en plusieurs bras, forme des illes de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher et de tailler à son gré; quel parti ne tirera-t-il pas de tant d'avantageuses diversités? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expressions, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracas de composition! On dira sans doute que l'invention et le plan seraient à pure perte par la dificulté, l'impossibilité même de l'execution. Et pourquoi la chose serait-elle impossible?"

Efectivamente: eso, que puede volver a tomarse por los deseos de un libertino componiendo un tableau, es, otra vez, una cita de Laugier.

¿Podría ser de Le Corbusier?

José Quetglas

## Soane en su pirámide

Enric Granell Trias

Soane gustaba hacer que sus obras se prolongasen en el tiempo. En el Banco de Inglaterra -única referencia de su epitafio: ...Sir John Soane R.A.F.R.S. Architect to the Bank of England...- estuvo trabajando durante cuarenta años.

Desde que empezó a construir la cúpula del número 13 de Lincoln Inn Fields, en 1808, hasta su muerte, en 1837, trascurren casi treinta años de trabajo.

La casa de un arquitecto suele ser, casi siempre, un intento desesperado por ir eliminando cosas, por vaciar. Soane, por el contrario, llenará la casa con multitud de objetos: y van a ser esos nuevos objetos quienes le obliguen a los cambios; nada queda ya igual. Hay que construir nuevas salas o llevar la carpintería por fuera de la loggia. A medida que avanza su vida, los objetos que acompañan al estudioso son, cada vez, más numerosos; los libros, los dibujos, las piedras se van acumulando. Y esas cosas inanimadas llegan a tener tanta influencia en la propia vida que poco a poco van ordenándose entre sí, van relacionándose unas con otras -y unas y otras con la existencia de su poseedor. Pero ese orden queda roto al momento, al aparecer constantemente nuevos objetos que recompondrán el conjunto. El estudioso vuelve a esforzarse en ordenar su escenario; un golpe de vista o un giro desde su silla deben proporcionarle aquella visión o aquél tacto que le acercará a lo que debe estar ahí. Es entonces cuando toma la determinación: removerá toda la casa, pero ese capitel debe verse desde la ventana del salón del desayuno.