

**María Isabel
Fernández-Naranjo**

Magíster en Habilitante en Arquitectura,
Estudiante de doctorado.
Docente externa, Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de Sevilla, Departamento
Proyectos Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0001-8297-8640>
mfernandez15@us.es

Isabel Cuerda

Arquitecta.
Estudiante de Máster. Asistente Honoraria,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de
Sevilla,
Departamento Proyectos Arquitectónicos,
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
<https://orcid.org/0009-0002-4501-947X>
isacuedel@gmail.com

Tomás García-García

Doctor en Arquitectura,
Profesor Contratado Doctor,
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
de Sevilla, Departamento Proyectos
Arquitectónicos
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
<https://orcid.org/0000-0003-4575-7683>
tgarcia@us.es

MICROGRAFÍAS DEL ESPACIO INTANGIBLE. TRÍPTICOS, PINTURAS Y VIDRIO-GRAFÍAS DE ARQUITECTURAS DEL HABITAR

MICROGRAPHS OF INTANGIBLE SPACE. TRIPTYCHS, PAINTINGS, AND GLASS-GRAPHS OF HABITABLE ARCHITECTURES

MICROGRAFIAS DO ESPAÇO INTANGÍVEL. TRÍPTICOS, PINTURAS E VIDROGRAFIAS DE ARQUITETURAS DO HABITAR



Figura 0. Hans Hollein habitando su oficina móvil (Mobile Büro), bajo la mirada del equipo ORF, 1969. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

El artículo se enmarca en el desarrollo de la tesis Doctoral: Lágrimas de arquitectura. Registros gráficos del espacio intangible, del programa Doctorado en Arquitectura en la Universidad de Sevilla.

RESUMEN

El Jardín de las Delicias (1490-1500) es un tríptico formado por tres paneles frontales sobre el paraíso y el infierno que precisan del espectador para ser abatidos, cerrados y obtener una nueva visión: la Creación del mundo. En esta obra, El Bosco representa pequeños coágulos de aire que hablan de arquitecturas encapsuladas y lugares introspectivos, donde las leyes parecen haber desaparecido. Este ensayo pone de manifiesto la existencia de estos diminutos espacios insertos en el ámbito arquitectónico; trípticos que, en lugar de ser pintados, han adquirido una tercera dimensión para formar parte de obras como Casa Ugalde de Coderch (1953), Casa-museo Soane (1820) y Casa Vicens de Gaudí (1885). Una inmersión arquitectónica en tres proyectos de habitar que nos permite la creación de catálogos con micrografías de "lágrimas de arquitectura": burbujas atrapadas en la masa vitral que nos muestran cartografías de un espacio intangible y desconocido. Micrografías del espacio intangible nos sugiere cambiar la escala y sumergir al habitante en un micromundo en busca de nuevas expresiones que permitan concebir una arquitectura más gráfica y creativa.

Palabras clave: aire, vitrales, pintura al óleo, cartografías, escalas

ABSTRACT

The Garden of Earthly Delights (1490-1500) is a triptych with three panels depicting paradise and hell. These panels require the viewer to fold and close them to obtain a new perspective: the creation of the world. In this work, Bosch portrays small air pockets that suggest encapsulated architectures and introspective spaces, where conventional laws seem to have vanished. This essay highlights these tiny spaces inserted in the architectural environment. Triptychs, instead of being painted, have acquired a third dimension to form part of works such as Coderch's Casa Ugalde (1953), Soane's Casa-Museo (1820), and Gaudí's Casa Vicens (1885). It is an architectural immersion in three living projects that enables us to compile catalogs of micrographs showcasing "architectural droplets": bubbles trapped within the stained-glass mass, revealing cartographies of an intangible and undiscovered space. Micrographs of intangible space suggest a change in scale, immersing the inhabitant in a micro-world searching for new expressions that enable them to conceive a more vivid and creative form of architecture.

Keywords: air, stained-glass windows, oil painting, cartographies, scales

RESUMO

O Jardim das Delícias Terrenas (1490-1500) é um tríptico composto por três painéis frontais sobre o paraíso e o inferno que exigem que o espectador os feche para obter uma nova visão: a Criação do mundo. Nesta obra, Bosch retrata pequenos aglomerados de ar que falam de arquiteturas encapsuladas e de lugares introspectivos onde as leis parecem ter desaparecido. Este ensaio destaca a existência destes pequenos espaços inseridos no ambiente arquitetônico; trípticos que, em vez de serem pintados, adquiriram uma terceira dimensão para fazer parte de obras como a Casa Ugalde de Coderch (1953), a Casa-museu Soane (1820) e a Casa Vicens de Gaudí (1885). Uma imersão arquitetônica em três projetos de habitação que nos permite criar catálogos com micrografias de "lágrimas de arquitetura": bolhas presas na massa do vitral que nos mostram cartografias de um espaço intangível e desconhecido. Micrografias do espaço intangível sugere a mudança de escala e a imersão do habitante em um micromundo em busca de novas expressões que permitam conceber uma arquitetura mais gráfica e criativa.

Palavras-chave: ar, vitrais, pintura a óleo, cartografias, escalas

INTRODUCCIÓN

Una nueva dimensión en el Jardín de las Delicias, El Bosco, 1490-1500

Resulta sorprendente ver cómo alguien con una vida estable, resuelta y sin aspavientos hasta ahora conocidos, es capaz de producir con sus manos creaciones tan enigmáticas y exóticas, representaciones de escenarios surrealistas tan alejados del mundo cotidiano. Jeroen Anthoniszoon van Aken, quien firmaba bajo el nombre de su ciudad natal Den Bosch (El Bosco), vivió el Renacimiento holandés de finales del siglo XV, época en la que se empezaba a condensar cierto avance, florecimiento cultural y transformación social, a pesar de que persistía la mentalidad característica de final de la Edad Media, en la cual la vida cotidiana de las personas estaba profundamente influenciada por la religión, las supersticiones y la persecución de la herejía (Vivancos, 2017).

En un intento por romper con los dogmas y expresar de forma casi encriptada un pensamiento crítico, El Bosco creó su propio lenguaje artístico, caracterizado por hibridaciones entre la naturaleza humana y animal, por la presencia del agua como una deidad que decidía entre vida o muerte, y por el uso incesante de alegorías y simbolismos. Pinturas al óleo que dejaban entrever ese “mundo hirviente de pasiones” (Devitini, 1998) que para la mayoría de los mortales se encuentra retenido en el subconsciente.

En este contexto de imaginación exuberante nace el Jardín de las Delicias (1490-1500), un tríptico conservado en el Museo del Prado (Madrid) que trata temas sobre la moralidad humana, el bien y el mal, el pecado y el perdón, siendo objeto de innumerables estudios por su complejidad representativa. Con una única visita de observaciones detalladas fue suficiente para reconocer en la pieza un dominio exhaustivo de la composición y los juegos de escala bajo una misma perspectiva, con edificios de colores pálidos formados por la mezcla entre perfiles geométricos y plantaciones vegetales, que bien podrían haber sido fuente de inspiración para Gaudí siglos después. Superposiciones y yuxtaposiciones de elementos y escenarios que denotan un conocimiento previo del autor sobre qué es el espacio, cómo lo experimenta y cómo lo manifiesta (Figura 1).

Dentro de esta amalgama de formas y arquitecturas dibujadas, surgen ciertas cápsulas de aire que parecen no tener gravedad y que contienen distintas informaciones en su interior, una aportación insólita que lo distingue del resto de su producción artística. Representan un tipo de espacio que no se había tratado hasta ahora; un lugar suspendido, inserto y a su vez separado de todo el exterior por una membrana que impide su manipulación táctil. Hizo falta una obra tan esencial y primaria como el destino y la vida de la humanidad para experimentar con este tipo de dimensión, con estas arquitecturas de espacios intangibles.



El presente estudio propone realizar, desde una visión completa de la obra, un acercamiento a sus estructuras traslúcidas para así analizar los registros gráficos que han tenido lugar en ellas y su posible trasvase al ámbito arquitectónico. Un viaje a lo minúsculo dentro de lo global que genera nuevas claves en la comprensión del espacio que encierra, proporcionando nuevos enfoques y perspectivas.

El estudio de las esferas vítreas

La felicidad es como un cristal, se rompe en seguida. (Proverbio flamenco, s. XV).

A lo largo de estos siglos, el significado y la simbología de estas esferas transparentes ha establecido numerosas conjeturas por parte de los expertos en la materia. Pocas veces se habían visto espacios de este tipo representados en el campo artístico o descritos en el ámbito literario de la época; eran únicas, y esto hacía aumentar la incertidumbre y la imaginación. Muchos investigadores interpretaron que el material traslúcido era vidrio, y que este estaba resquebrajado como metáfora de la frágil y efímera felicidad. Otros lo relacionan con la alquimia, o con ciertas connotaciones sexuales dadas las escenas acontecidas en su interior.

Dejando a un lado las interpretaciones simbólicas y centrando el enfoque en un análisis visual y objetivo sobre el espacio que contienen, estas cápsulas de aire o "bolsas amnióticas transparentes" (Belting, 2009) no dejan de ser un volumen ondulado con una estructura aparentemente venosa que sustenta al elemento y lo dota de forma y piel; una arquitectura con membranas que establece una frontera y divide ámbitos, dejando en paralelo el mundo externo mientras cobija vida en su interior. Son lágrimas acuosas que surgen en un

Figura 1. Macrografía: Tríptico de El jardín de las Delicias, El Bosco, 1490-1500. Panel frontal. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

MARCO TEÓRICO

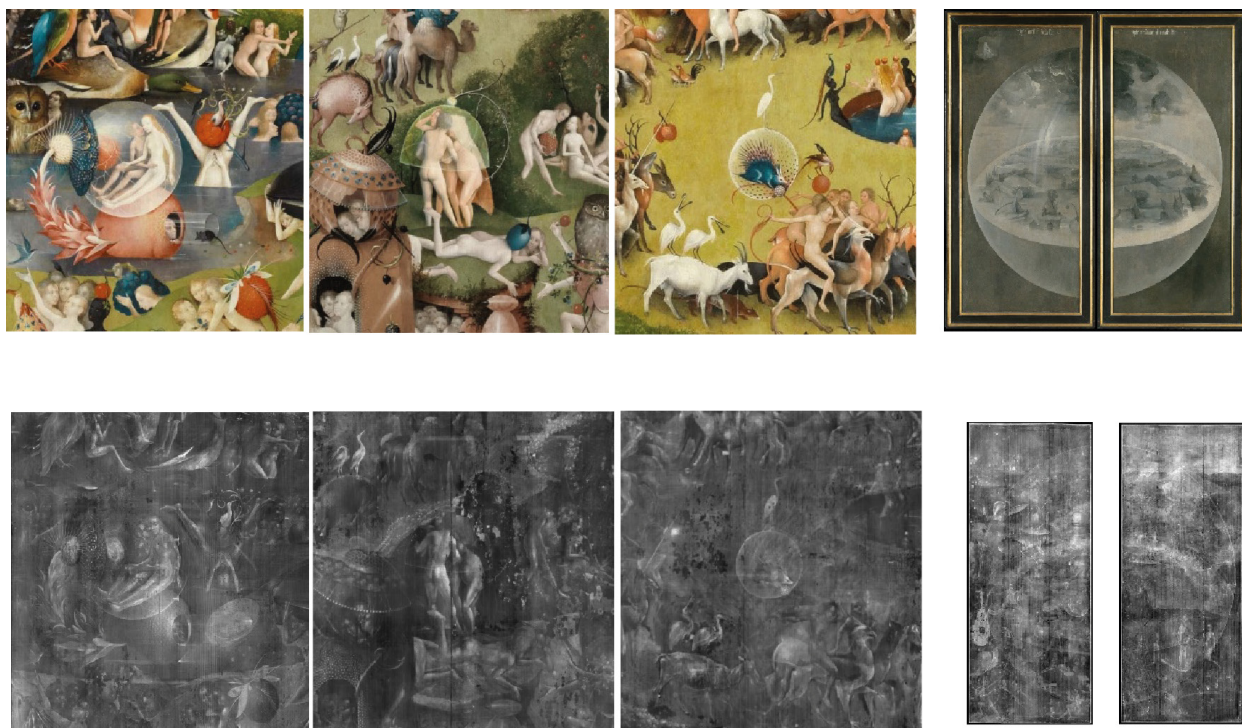


Figura 2. Izquierda: Aproximaciones. Derecha: Panel trasero. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

Figura 3. Estudio técnico realizado por Van Schoute y Garrido, 2001. Radiografías sobre el tríptico del Jardín de las Delicias. Izquierda: Aproximaciones. Derecha: Panel trasero. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

medio del que dependen, pero con el que no establecen conexión más allá de la mirada.

Cada lágrima presenta un contexto distinto: una pareja desnuda, sentados sobre esta piel que los envuelve, se miran con intimidad; un grupo de tres personas de pie, hablando de cualquier tema privado con sólo media cápsula sobre sus cabezas, suspendida, sin llegar a tocar los cuerpos; un erizo azul o similar, con una cresta de pinchos que no roza la membrana que lo encapsula, sin aparente movimiento, protegido. En cuanto a su posición, estas tres lágrimas se encuentran dispersas en el panel central, dedicado al paraíso terrenal. Los otros dos paneles laterales, infierno y paraíso celestial, se presentan vacíos de lágrimas, como si éstas adquirieran valor únicamente en una posición céntrica. Lo sorprendente sucede en el momento de cerrar el tríptico, cuando toda la información queda expuesta en una imagen, una única cápsula transparente que guarda el mundo entero, con una inscripción que lo encabeza: "Él mismo lo dijo y todo fue hecho; Él lo ordenó y todo fue creado". (Salmo 33, 9. Biblia, Antiguo Testamento).

En ese momento de la clausura, el observador se enfrenta a la gran esfera transparente. Todas las lágrimas interiores se resumen y condensan en una única cápsula, queriendo mostrar el principio existencial: la imagen cósmica. El universo representado en miniatura. Un microcosmos que deja entrever lo pequeño que es el mundo frente a la magnificencia del orden divino (Figura 2).

Entre 1980 y 1990 se realizó, por parte del profesor Roger Van Schoute y la Dra. Carmen Garrido, un estudio técnico de la obra publicado en el año 2001 (Garrido, 2016). En él, ojos mecánicos, rayos X y rayos infrarrojos se

dispusieron con intención de aclarar alguna de las incertidumbres acumuladas durante años, para captar los detalles imperceptibles o cualquier información de los trazos contenidos en la superficie subyacente de la pieza. Este mismo recurso ha sido usado en el ámbito arquitectónico; así lo muestra la arquitecta Beatriz Colomina en su libro "Arquitectura de rayos X" (Colomina, 2021), donde la radiografía es la herramienta usada para desvelar la parte interna del objeto de estudio. Ambos constituyen ejemplos de la inquietud de traspasar la superficie para sumergirse en las capas más profundas de una obra. En este caso, el estudio de Van Schoute y Garrido (2016) dejó ver los primeros esbozos realizados de forma esquemática previos a la pintura, primera composición que situó los elementos en escena, con ciertos titubeos y algunas alteraciones ulteriores (Figura 3).

Transparencias y registros gráficos: lágrimas de arquitectura

Los resultados del estudio técnico fueron esclarecedores en relación a los espacios que acontecen en este ensayo: las burbujas fueron preconcebidas desde el comienzo, sin modificaciones posteriores. La metodología para dotarles de transparencia fue innovadora ya que, en lugar de pintarlas sobre el panel, se aplicó una capa de barniz de secado rápido sobre la pintura existente y, aun estando fresca, realizó un raspado para desvelar lo que había en su fondo, de manera que la burbuja quedó completamente inserta en el medio donde estaba. Una nueva metodología que apostaba por obtener un resultado específico en su transparencia. Fueron plasmadas como una absorción, un silencio, una pausa dentro del mundo caótico en el que se encuentran.

Cada detalle tuvo un motivo, una causa. Las notas musicales del pentagrama crean una melodía particular actualmente legible. Cada animal, fruta, edificio, persona y espacio, forman parte de su conocimiento, información que partía de su mundología. Surge entonces la pregunta de cómo llegó a manejar este tipo de espacios encapsulados, de qué forma pudo haberlos visto o vivido para introducirse en cada una de esas burbujas y dejarlas plasmadas en la obra. Estas cuestiones le hicieron realizar a la neurocientífica Sophie Schwartz (2016) un estudio cerebral para ver si la información provenía del mundo onírico, quedando en mera ilusión o en realidad, a lo que concluyó:

El mundo de los sueños es una verdadera simulación del mundo real. Los objetos que pueblan nuestros sueños son los de nuestra experiencia cotidiana. A lo mejor no tienen su mismo tamaño, pero los elementos básicos derivan de nuestra experiencia. (Schwartz, 2016)

Se desconoce cómo llegó a manos de El Bosco la existencia de estas arquitecturas, pero sí se puede afirmar que, gracias a la metodología usada del raspado y la inserción del vacío en la pintura, dejó a nuestro recaudo el registro gráfico más antiguo hasta ahora conocido del espacio intangible.

Esta es una obra que funciona a diversas escalas. Según la apreciación provista por los observadores, según la capa de aproximación que se disponga, añade una nueva información. Las cápsulas de aire se revelan en

METODOLOGÍA

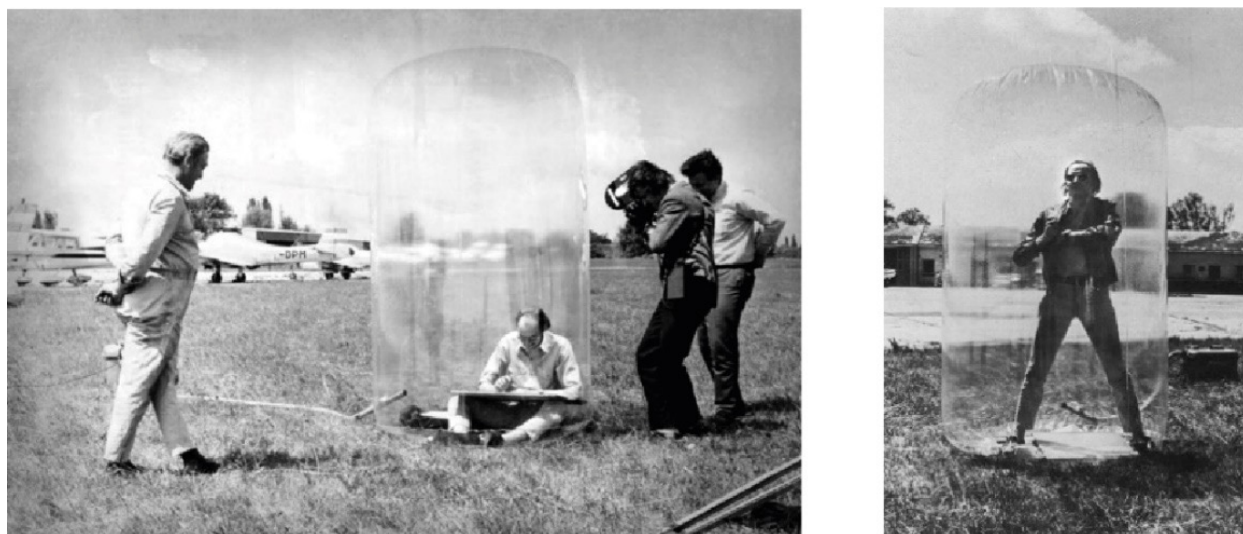


Figura 4. Hans Hollein habitando su oficina móvil (Mobiles Büro), bajo la mirada del equipo ORF, 1969. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

el panel central, una escena hedonista donde cada figurante se muestra de forma abierta y desenfrenada. La motivación por encontrarlas en contextos arquitectónicos hace pensar en espacios íntimos y seguros, donde el habitante pudiera explorar su individualidad y deseos sin restricciones en forma de hogar. Por ello, se seleccionaron tres ejemplos de arquitectura doméstica en los que el mecanismo de la fijación en lo pequeño, de la lupa y el zoom, permite descubrir estos espacios de nuevas naturalezas. Buscar, viajar al micromundo para contar, mediante gráficas, qué se encuentra en él. Descubrir cuál es el microcosmos gráfico que encierra la arquitectura, transformándose en la metodología de este ensayo.

RESULTADOS

Tres trípticos y tres aproximaciones arquitectónicas

La atención cambia el tamaño de las cosas. Hace mundo de partes seleccionadas del mundo (Seguí, 2012).

Las oficinas móviles de Hans Hollein (Vienson la representación a escala humana de estas lágrimas de arquitectura. Cuatro siglos después del Jardín de las Delicias, el arquitecto austriaco quiso diseñar un espacio móvil, adaptable al movimiento de las personas. Una pequeña caja con ruedas se desplegaba y convertía en un aire envuelto en plástico transparente (Hernández, 2014). Su intención era dar respuesta con la arquitectura a la creciente movilidad y necesidad cambiante de la sociedad; crear algo en constante adaptación con el medio en el que se inserta (Elvira, 2022). De alguna forma, este arquitecto realizó un juego perceptivo de escala, dando vida a las lágrimas de El Bosco. Se introdujo en ellas, creando una arquitectura efímera, transparente y encapsulada, habitando un espacio donde no podía ser tocado (Figura 4).

A raíz de la metodología de la aproximación y el detalle llevada a cabo en el Jardín de las Delicias, se continuó la búsqueda de microcosmos en el ámbito puramente arquitectónico, con idea de aportar nuevos valores a los proyectos. La metodología se aplicó durante cuatro años (2021-2024) a varias puertas



y ventanas de arquitecturas reconocidas que se presentaron como dípticos, trípticos o polípticos dispuestos a analizar. Sumergidas en un mundo abstracto por su microescala, aparecieron cápsulas inaccesibles, contenidas, inhabitables, de un único material frío y transparente, pero a su vez lágrimas con espacios enigmáticos, repentinos e inusuales que bien podrían guardar relación con la obra arquitectónica en la que se encuentran, o bien funcionar de resorte para una nueva comprensión del espacio en el que habitan.

De esta manera, en el siguiente estudio se armaron catálogos de diversas obras formados por micrografías de aproximaciones, de los que se expondrán los resultados gráficos de tres: protuberancias urbanas, cosmos flotante y microflora arquitectónica. La captación microfotográfica se realizó mediante un objetivo telescópico con extensión, un medidor de vidrios y un fisurómetro. Posteriormente, estos *catálogos de lágrimas* fueron sometidos a un análisis mediante un programa informático que trabaja sobre el reconocimiento de características de una micro imagen, para poder analizar científicamente todos los datos físicos de dichas características.

El primer díptico corresponde a Casa Ugalde, 1951-53, construida por Coderch en Caldes d'Estrac como extensión urbana del Mediterráneo. En la habitación principal de la primera planta se encuentra situado el presente díptico, elemento intermedio entre la estancia interior y la terraza privada (Montaner, 1998). Este lugar enmarca la línea horizonte entre cielo y mar (Figura 5).

En esta primera experiencia, los espacios detectados se muestran como lágrimas dinámicas y flotantes, gotas impresas con sensación de querer transportar mensajes de un lugar a otro; en ocasiones parecen salirse del propio espesor del vidrio y fundirse con el espacio exterior, con intención

Figura 5. Macrografía _ Díptico de Casa Ugalde. Fuente: Elaboración de los autores, 2020.

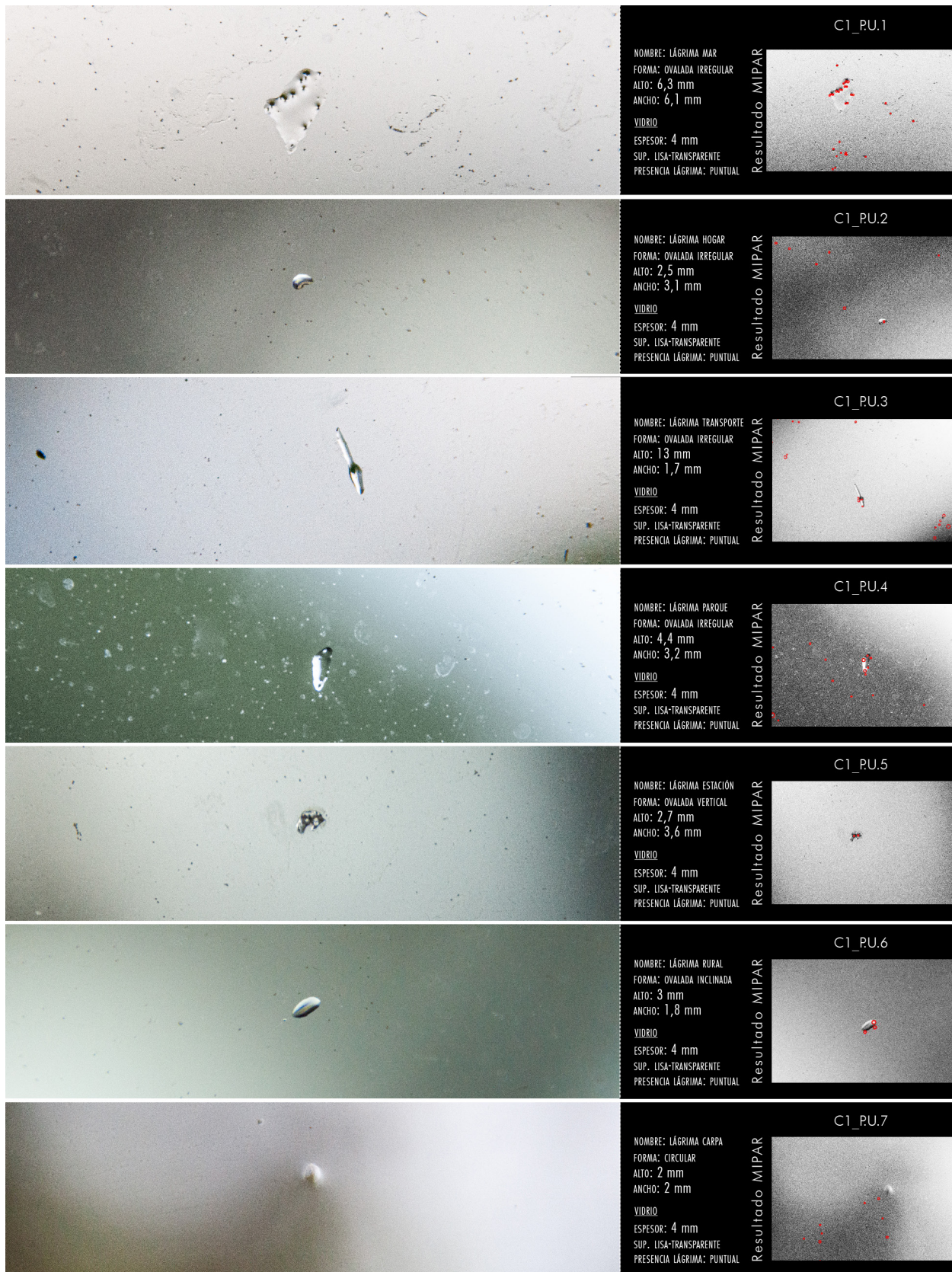
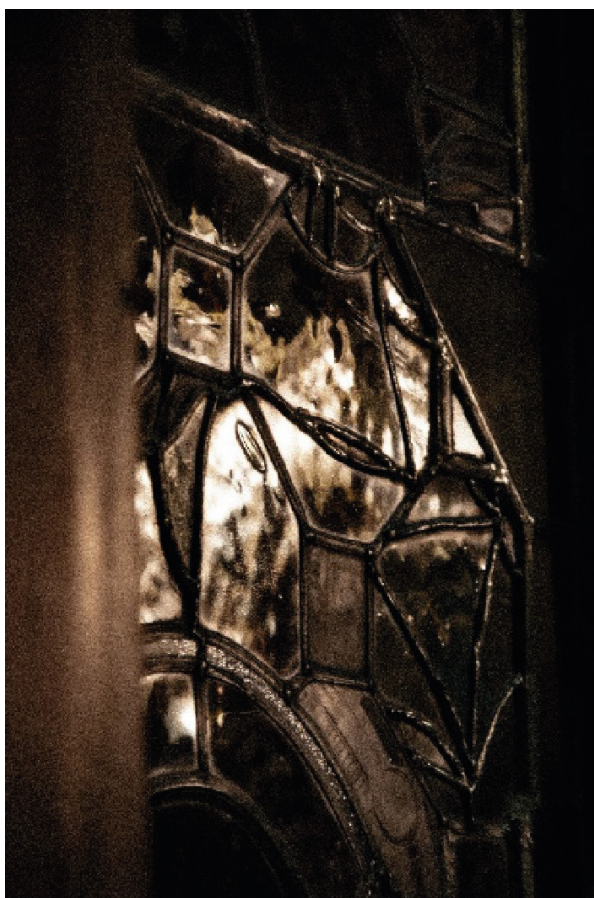


Figura 6. Aproximación: Catálogo
 1 _ Protuberancias urbanas. Fuente:
 Elaboración de los autores, 2020.



de traspasar la corteza del mundo material. A veces, la piel envoltorio es transparente y deja ver a través; otras, opaca, como si se defendiera de ella misma. (Figura 6).

Estableciendo unos parámetros fijos (polaridad brillante, sensibilidad 0.93 y umbral 0.2) el programa reconoce burbujas en el vidrio con tamaños de 0,1 a 3 mm. Sin embargo, los espacios principales no son detectados. Hay algo en estos elementos ininteligibles que impide al algoritmo poder identificarlos.

El segundo monóptico pertenece a la última ampliación realizada en la casa-museo John Soane de Londres, conocida como El Palacio del Monje, 1820 (Bueno, 2001). En aquel sótano (Figura 7), el arquitecto proyecta el espacio como sátira del estilo gótico que la sociedad le exigía construir, donde los vidrios-monópticos provienen de una iglesia de la ciudad de Colonia en la Alemania del siglo XVII (Knox, 2009).

Esta vez, se descubrieron ojos insertos en texturas lunares, elementos de un cosmos a microescala con carácter de ubicuidad para la observación de aquellos lugares donde se encuentran. De los tres, es el catálogo de vidrios más lúgubre y difícil de capturar, el punto de visión puede hacer que la lágrima directamente desaparezca; para percibirla completa hace falta cierto estrabismo que permita una visión multifocal (Figura 8).

Figura 7. Macrografía _
Monóptico de El Palacio del
Monje. Fuente: Elaboración de
los autores, 2023.

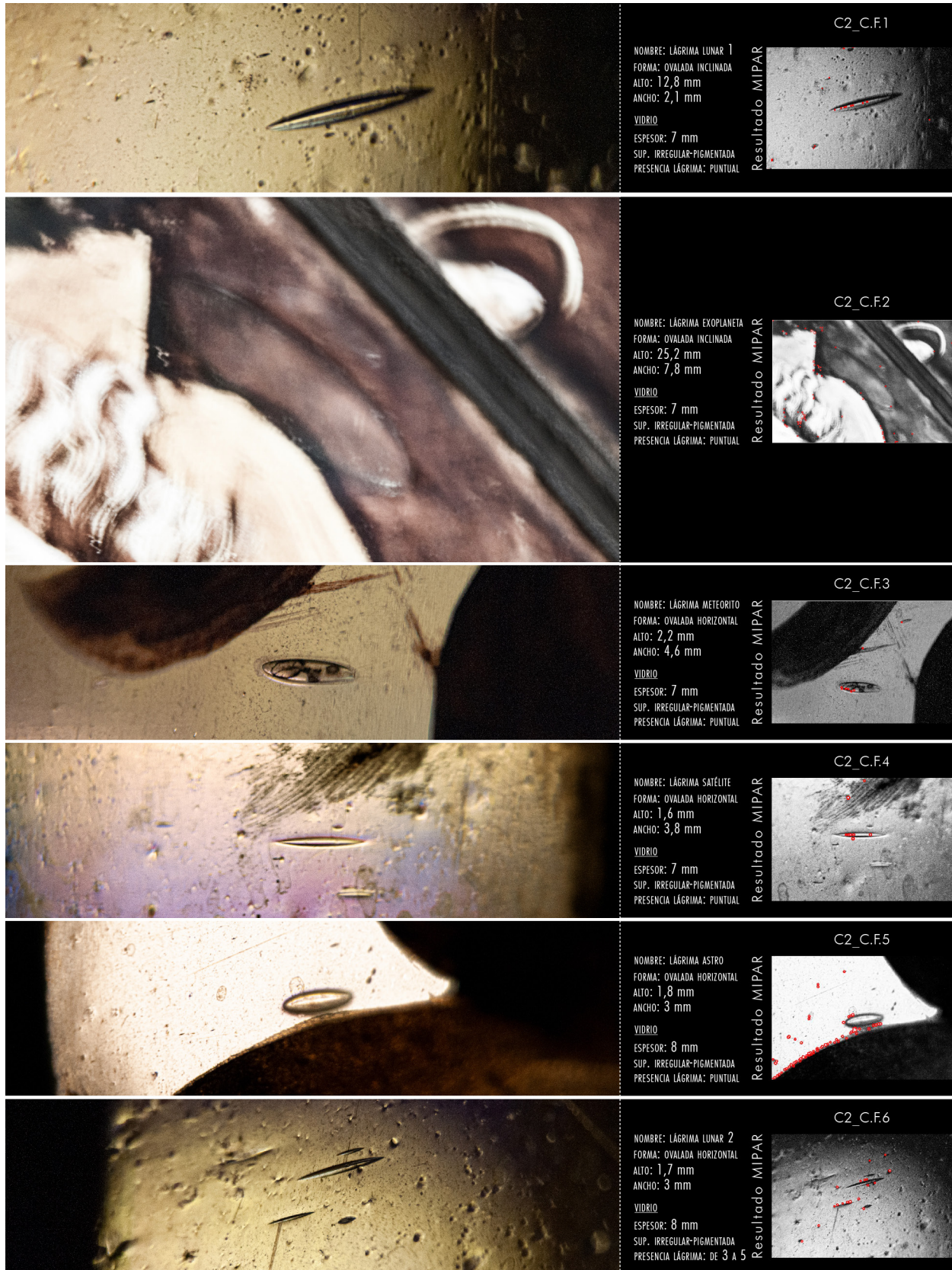


Figura 8. Aproximación: Catálogo 2 _
 Cosmos flotante. Fuente: Elaboración
 de los Autores, 2023.



Figura 9. Macrografía _ Díptico de Casa Vicens. Fuente: Composición de elaboración de los autores, 2022.

Bajo idénticos parámetros de partida, surge de nuevo el mismo patrón: se reconocen burbujas estándares, malformaciones del vidrio de tamaños similares. El algoritmo percibe algún elemento de otra naturaleza, pero no termina de atestiguar qué es. Señala dentro o cerca de la lágrima, pero no la lágrima en sí; esta se escapa de su entendimiento.

Por último, el díptico perteneciente a Casa Vicens, 1883-85, obra que en sus inicios fue residencia unifamiliar diseñada por Gaudí, pero fue cambiando de uso por varios arquitectos hasta ser adaptada a museo por Elías Torres y Martínez Lapeña en la actualidad (Roe, 2012). En ella, existe una estancia que ha permanecido intacta durante los años y guarda toda su esencia, el fumadero (Solà-Morales, 1983), donde se encuentra el díptico que da lugar al tercer catálogo (Figura 9).

En él se detectan células hialinas, corpúsculos, vacuolas, mitocondrias y membranas de burbujas desenvueltas en un ambiente viscoso. Algunas parecen estar suspendidas en cualquier coordenada de un líquido; a veces parecen

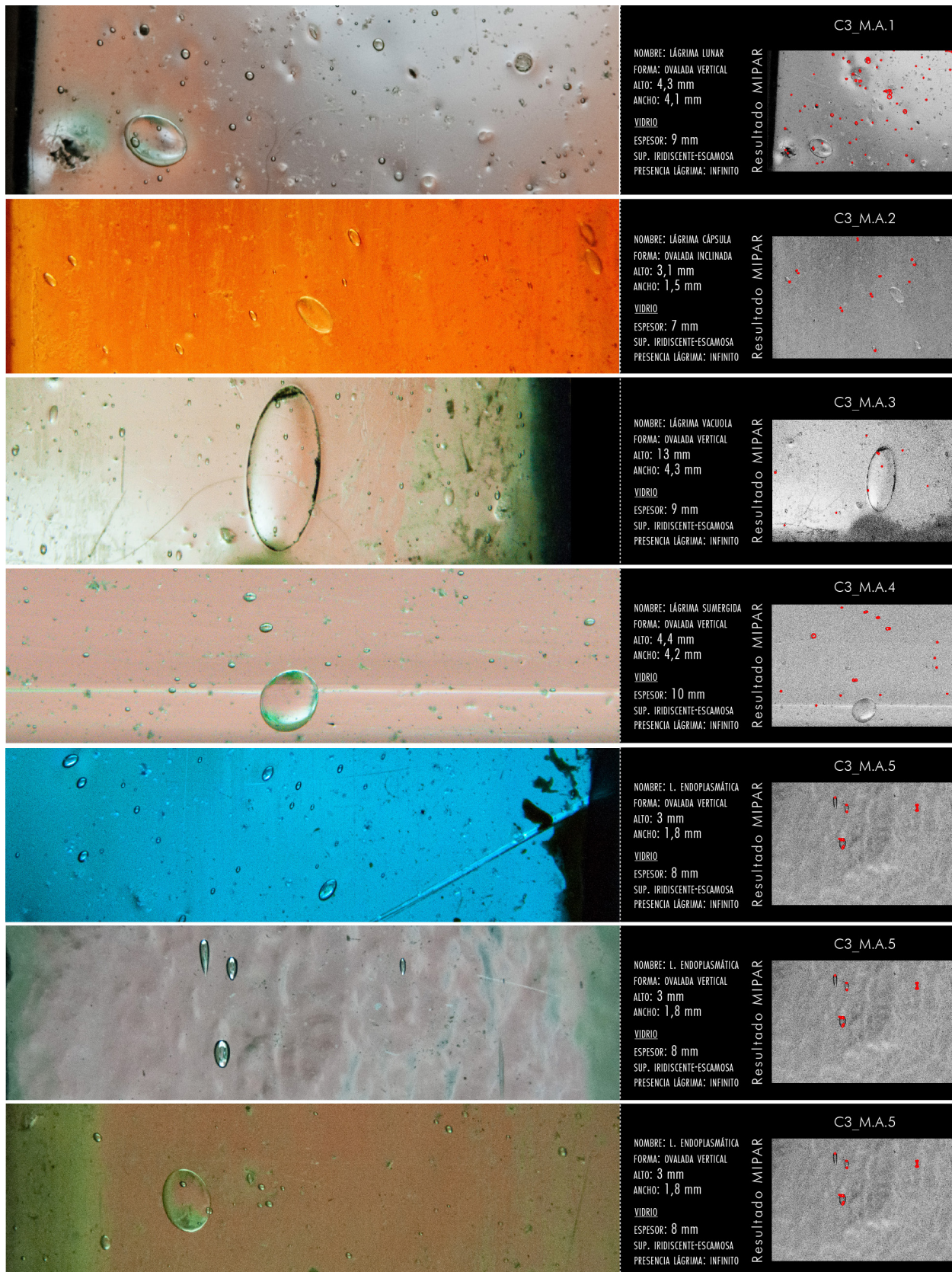


Figura 10. Aproximación: Catálogo
 3 _ Microflora arquitectónica. Fuente:
 Elaboración de los autores, 2021.

desenvolverse en plasma, otras se encuentran en aparente movimiento. Tienen marcada su posición con la línea horizonte y parecen sumergirse, o se presentan en un medio lunar. Transmiten un lenguaje biológico que lleva la condición de no ser tocado, pero si en algún momento se permitiera el acceso, sería fácil percibir las rugosidades y ondulaciones de su superficie. Su presencia tendente a infinito indica que la importancia no está en la calidad del vidrio, sino en su representación formal y en cómo éste podía tamizar las visiones mediante el color y espesor; a la vez que deja filtrar la luz (Figura 10).

Los parámetros insertos deberían permitir su reconocimiento. Sin embargo, de nuevo la aplicación informática trata de localizar algo, pero el algoritmo no sabe qué es. Por su naturaleza, estas lágrimas de arquitectura parecen estar en una realidad paralela, pasando desapercibidas casi en su totalidad. La herramienta usada podría haber proporcionado diversos datos físicos como el área, eje mayor, eje menor, excentricidad, ángulo respecto a la horizontal, distancias, etc. En lugar de eso, nos ha desvelado la mayor pista de todas: estos espacios no pertenecen al vidrio. La hipótesis de partida parecía clara, la condición de transparencia dotaba cierta confusión. Casualmente se han encontrado ahí; pero continuar su búsqueda otorga la posibilidad de nuevos desvelos, quizás camuflados o poco visibles. Tan fáciles que ni se han percibido aún. Pero algo queda claro: los espacios intangibles pertenecen a otra naturaleza.

Un micromundo gráfico

Hay que amar al espacio para describirlo tan minuciosamente como para encerrar todo un espectáculo en una molécula de dibujo (Seguí, 2012).

Nos encontramos en una época en la que se valoran los gestos minúsculos, en la que no se buscan grandes acciones efervescentes, sino pequeñas y de gran intensidad. Y son los arquitectos los que, con frecuencia, tienden a empequeñecer los dibujos en busca de la abstracción. Se mueven en escalas que van de lo enorme a lo ínfimo con admirable facilidad; lo pequeño encierra valores que lo grande no puede abarcar.

En este sentido, la exploración de la arquitectura y del espacio a través de una cámara microscópica incita a la transformación del investigador en pequeñas criaturas de tamaño irreconocible, viajando a mundos que están aún por descubrir. Convertir las graffías en micrograffías aporta un grado más de información del espacio desde el momento en que quedan desvelados acontecimientos que no son accesibles al ojo humano. Esto hacía El Bosco, miniaturizar. Preparó un microcosmos que dispuso junto a la semilla para continuar indagando en el detalle de lo minúsculo.

El control sobre el tamaño del mundo permite descubrir su condición telescópica. La posibilidad de hacer encuentros reales en escalas diferentes y con esto incrementar o reducir los espacios mentales, lleva a la confrontación entre el mundo visible, ese que a veces llamamos real, y el mundo mágico o del

CONCLUSIONES

espíritu, ese que hemos convenido en llamar intangible. El primero, sometido a una única escala, el segundo libre de ella al carecer de cuerpo. Como en aquellos mapas de múltiples escalas dibujados por Belén Gopegui (2009), donde una habitación puede surgir del encuentro entre dos rodillas, una mano sobrevuela protegiendo un suelo, o el brazo de un ángel se despliega para ofrecernos cobijo. (Gopegui, 2009).

El micromundo es objetivo; aporta datos, materia condensada, información. Es un mundo pequeño y empírico, sus micrografías hasta ahora hablan de espacios que no se pueden tocar, de membranas y burbujas inaccesibles, pero a su vez muestran lágrimas con espacios enigmáticos, repentinos e inusuales, lugares que Hans Hollein (1969) experimenta como susceptibles de ser habitados.

Cada lágrima se muestra como una cartografía, una representación del aire coagulado, una pequeña esencia del proyecto al que pertenece. Y cada micrografía relata datos y miradas de tres dimensiones diferentes: una exterior -el lugar al que responde, su proceso de creación y su autor-, otra del elemento creador de la lágrima -el vidrio, la pintura, o cualquier otro elemento que dé lugar al espacio intangible- y por último el espacio en sí mismo -dibujos, huellas, registros, texturas.

Una especie de juego de ficción y escala que muestra arquitecturas dentro de la arquitectura (De Luelmo, 1999).. El mundo está lleno de lugares increíbles; ocultos en los márgenes del espacio visible, en el interior de los objetos que nos rodean, dispuestos a entregar unos espacios con un potencial inimaginable para nuestros proyectos arquitectónicos. Tan sólo hay preparar los sentidos, abrir la imaginación y ser pacientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belting, H. (2009). *El Bosco: El jardín de las delicias*. Abada.

Bueno, M. J. (2001). Hecho a medida. La Casa-Museo de Sir John Soane (1753-1837) en Londres. *Boletín de Arte*, (22), 171-187. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2001.vi22.11789>

Colomina, B. (2021). *Arquitectura de rayos X*. Puente Editores.

Devitini Dufour, A. (1998). *El Bosco: locura, vicios y virtudes: entre la realidad y la fantasía*. Electa.

De Luelmo, C. (1999). *Contrafuego*. Generalitat Valenciana.

Elvira, J. (2022). Una sátira biopolítica. Las atmósferas de Hans Hollein en la XIV Triennale di Milano. *Rita*, (18), 160-181. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8757058>

Garrido, C. (2016). El Bosco: el proceso creativo de sus pinturas. *Matèria: revista d'art*, (10-11), 77-89. <https://raco.cat/index.php/Materia/article/view/317257>

Gopegui, B. (2009). *La escala de los mapas*. Anagrama.

Hernández, A. (2014). Hans Hollein: todo es arquitectura. *Revista Arquine*, 107. <https://arquine.com/hans-hollein-todo-es-arquitectura/>

Knox, T. (2009). *Sir John Soane's Museum, London*. Merrell.

La Santa Biblia. (2001). Antiguo Testamento, Salmo 33:9. Sociedades Bíblicas Unidas.

Schwartz, S. (2016). *El Bosco. El jardín de los sueños*. Largometraje documental. <https://www.rtve.es/television/20160606/bosco-jardin-suenos-documental-desvela-misterios/1354837.shtml>

Montaner, J.M. (1998). *Coderch: Casa Ugalde*. Colegio de Arquitectos de Cataluña.

Proverbio flamenco. (s. XV).

Roe, J. (2012). *Antoni Gaudí*. Parkstone International.

Seguí de la Riva, J. (2012). *Sobre dibujar y proyectar*. Nobuko.

Solà-Morales, I. (1983). *Gaudí*. Polígrafa.

Vivancos, R. M. (2017). El Jardín de las Delicias. Un criptograma alquímico. ASRI: Arte y Sociedad. *Revista de Investigación*, (12). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5912213>