

# Editorial

## Réplicas.

### Arquitectura como copia o invención<sup>1</sup>

Carolina B. García-Estévez



En la reciente novela *Obra maestra*, el escritor y filósofo Juan Tallón relata la desaparición de la escultura del norteamericano Richard Serra: *Equal-Paralele: Guernica-Bengasi (Iguale-paralelo: Guernica-Bengasi)*. Una pieza de treinta y ocho toneladas de acero corten diseñada con motivo de la inauguración del Centro de Arte Reina Sofía en 1986 y que, por falta de espacio, en 1990 fue trasladada a los depósitos del mismo en Arganda del Rey bajo la custodia de una empresa de arte. Su inexplicable desaparición quedó registrada en 2005 en el expediente de causa judicial 183/06, base a partir de la cual Tallón, en un ejercicio brillante de crítica, novela unos acontecimientos que, no por conocidos, impiden poner voz a cada uno de sus protagonistas. A medio camino entre la crónica y la ficción, es la imaginación literaria la que envuelve una trama no lineal dividida en cuatro actos, y dónde se convocan a escena desde vigilantes y exdirectores de museo a exconcejales, policías, jueces, exministros, artistas, historiadores, compositores, arquitectos, escritores y galeristas. Todos ellos partícipes de una nada cotidiana que rodea la incomprensible desaparición de la obra de arte y que les empuja a cuestionar los límites de lo visible. Cuando en abril de 2009 el escritor argentino César Aria se enfrenta por primera vez a la copia que el propio Serra había accedido a realizar para el museo, este llegaría a sentenciar: "Lo que teníamos delante era una réplica exacta, su fantasma"<sup>2</sup>. Una sombra que el actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) rehúye, al exhibirla en el presente en una nueva sala como una obra datada en 1986 y con número de inventario AS10531 (fig. 01).

Ante la pregunta de cómo se convierte en original una copia, y hasta qué punto su doble es capaz de reemplazar al objeto original, el historiador del arte George Kubler nos ofreció algunas pistas en su conclusiva e imprescindible *The Shape of Time (La configuración del tiempo)*<sup>3</sup> de 1962:

"Los anales del arte, lo mismo que los de la valentía, sólo registran directamente unos pocos de los grandes hechos que han ocurrido. Cuando reflexionamos sobre la clase de estos grandes momentos, nos enfrentamos habitualmente con estrellas desaparecidas. Incluso ha cesado de llegarnos su luz. [...] En este sentido, la historia del arte se asemeja a una cadena muy remendada hecha de hilo y alambre para unir eslabones a veces enojados, prueba superviviente de la ya no visible sucesión original de objetos originales".

La imagen que evoca Kubler resulta poderosa: la historia del arte no es más que una cadena sincopada en el tiempo de eslabones perdidos que dan cuenta de la imposible sucesión de objetos originales. A pesar de ello, el deseo siempre ha alentado la esperanza de dar con el original. Como en el último pasaje de la novela, donde Tallón narra la visita de los jefes de seguridad del MNCARS, Teresa Pons y Matías Amarillo, a una nave industrial a las afueras de Madrid en octubre de 2019 ante una falsa alerta de la Guardia Civil. Creían haber dado con el paradero de la escultura original. "Los fantasmas son seres reales que simplemente preferían vivir en la duda, en el lado oculto, y que, en ocasiones contadas, como pasaba ahora con la escultura, un día daban el paso de volver y anunciar en voz alta: 'Buena, se acabó el juego. Aquí estoy'<sup>4</sup>. Sin embargo, ante el vacío de ese juego infinito de equívocos, tan solo queda la pregunta final sin respuesta que los propios protagonistas se formulan: "¿te imaginas que es?"<sup>5</sup>.

Un arquitecto que siempre tuvo claras esas reglas de juego fue Enric Miralles (1955-2000), quien no dudó en acudir en más de una ocasión a la idea del doble o fantasma en su obra. El conocimiento de las arquitecturas italianas del siglo XVI a lo largo de su formación académica le permitió ensayar esos equívocos en las obras conocidas bajo el epígrafe de "manieristas" una palabra que esconde más las angustias y dudas de los historiadores del siglo XX ante el proyecto de invención de una *antiqua novitas* que las certezas de dicho periodo<sup>6</sup>. Sin ir más lejos, el consenso unánime que sitúa el inicio del Renacimiento pleno con la llegada de Donato Bramante a Roma en 1500 y la posterior construcción del *tempietto* como manifiesto de esa nueva *instauratio*, se trastocaría en el momento en que la obra "original" de Bramante se enfrentase a la imaginación de la ruina como "réplica" gracias a los dibujos de Giuliano da Sangallo, su gran rival esos mismos años<sup>7</sup> (fig. 02). ¿Qué fue primero, la invención de Bramante o la copia de Sangallo? La respuesta poco importa, sobre todo a la luz de uno de los textos que sobrevivieron a Filippo Brunelleschi gracias a la versión del matemático Antonio di Tuccio Manetti, la *Novella del Grasso legnaiuolo (El cuento del gordo carpintero)*, donde se relata la escena en que el protagonista, al regresar a su *bottega* florentina, encuentra todas las herramientas en un nuevo orden que trastoca por completo la memoria de su imagen anterior. En ese caso, la invención es tan solo una cuestión de estilo. Un deseo por alcanzar esa *antiqua novitas* que choca de pleno con algunos de los proyectos que se suceden ese mismo año, 1500, cuando Leonardo da Vinci recibe el encargo de Francesco Gonzaga de proyectar en Mantua una copia de la villa Tovaglia en Santa Margherita a Montici de Florencia tras su estancia en dicha ciudad<sup>8</sup>. Con el propósito de construir una réplica exacta en su ciudad natal, Gonzaga escribiría a Agnolo Tovaglia solicitando las plantas. A pesar de que no se conserva ningún dibujo sobre el proyecto, la carta escrita por Francesco Malatesta que acompañaba el envío de Leonardo al marqués el 11 de agosto de 1500 da cuenta del alcance de su empresa: "El prefato Leonardo dice che a fare una cosa perfecta bisogneria poter trasportare questo sitio che è qui, là dove vol fabbricare la S.a V.a che poi quella haria la contentezza sua"<sup>9</sup>. Con sus palabras, Leonardo anticipa los límites a los que se somete cualquier réplica arquitectónica: el lugar.

Quizás por ello, cuando Miralles plantee a sus estudiantes de la Graduate School of Design de Harvard el ejercicio *One Double Please!* (Uno doble, ¡por favor!) la primavera de 1995, una de las principales constricciones será que la réplica de la obra construida en un campus universitario norteamericano entre 1970 y 1990 se realice en el mismo emplazamiento del edificio original. El arquitecto propone trabajar "sobre la imagen invisible del 'doble'. [...] El doble no es entendido como algo distante o como una imagen patológica, sino como una presencia continua durante el trabajo"<sup>10</sup>. El doble no es otra cosa que la sombra del pasado sobre el proceso de diseño. Y del mismo modo que en la *bottega* del carpintero florentino, en los dibujos de Sangallo o en el *tempietto* de Bramante, "los gemelos no estaban permitidos"<sup>11</sup>. El objetivo era, igual que en el manierismo, la discusión del concepto de continuidad histórica y sus variaciones de estilo. Una lucha contra la mimesis que funda su esencia en la búsqueda de una *antiqua novitas* desde el concepto de *imitatio*.

Una inquietud recurrente en Miralles, y que conduciría alguno de los pasajes más radicales de sus escritos, como las palabras que dedica a Peter Eisenman desde la alegoría de un gemelo, una réplica cuyo principio de vulnerabilidad recorre la arquitectura del norteamericano al convertirse en máscara de sí misma<sup>12</sup>:

"¿Para qué me sirve la obra de Peter? ... / Es una obra, cuyo conocimiento es útil para pensar... / El siempre presenta su obra con un silogismo del tipo A = A / 'Quería hacer A (doble espiral, geometría cristalina, salto del caballo, etc...) he hecho A (la doble espiral, etc...)' / La obra es presentada como en un espejo: una doble imagen donde resultado y mecanismo de generación formal se confunden... Ahí no se puede decir nada".

Miralles nos advierte de otro tipo de réplicas que no consiguen escapar a los mecanismos de generación de la forma. Una extraña y siniestra simultaneidad entre la "copia" y su "invención" que situaría de pleno gran parte de la arquitectura digital del siglo XXI, y cuyo origen se remontaría a los silogismos o procesos de diagramación de finales de los años 60s. Procesos que anulan por completo el tiempo, la segunda de las constricciones a las que el arquitecto nunca renunció. Un tiempo que Miralles tan solo sintió como aceleración y temblor ante la experiencia del colapso del primer diseño para la cubierta del Palacio de Deportes de Huesca en abril de 1993, circunstancia que le obligó a la producción de dobles, que no copias, como estrategia para desarrollar el programa definitivo del pabellón: "La cubierta como superficie remite otra vez a la noción de doble. Ese techo, tejido, pasa a ser el doble del suelo"<sup>13</sup>. Un concepto obsesivo en su obra, y que regresaría con fuerza en una de los últimos simposios en los que participó como ponente: la *Anymore Conference* dirigida por Cynthia Davidson celebrada en París en junio de 1999 y en la que participarían, junto al propio Eisenman, Hubert Damisch, Arata Isozaki, Rem Koolhaas, Rosalind E. Krauss, Ignasi de Solà-Morales, Bernard Tschumi y Anthony Vidler, entre otros. En su turno de palabra, Miralles acude de nuevo al episodio del colapso de Huesca para referirse al resultado final como un doble: "Parece ser que CUALQUIER pensamiento paralelo, / cualquier tipo de situación a lo Dr. Jekyll y Mr. Hyde, / permite al trabajo... continuar"<sup>14</sup>.

De hecho, en un ejercicio de recapitulación hacia al final de sus días, el arquitecto agrupó su producción únicamente bajo el amparo de tres palabras: el lugar, la historia y la creación del mundo. Una historia que forma parte del fantasma que acecha su arquitectura. Pero a diferencia de la operatividad de otros contemporáneos, demasiado ocupados en sacar rédito de la tradición catalana como una cadena de continuidad que les legitimase ante el pasado, Miralles se enfrentaría a la sombra del modernismo para medir sus fuerzas en el presente<sup>15</sup>:

"Cuando un arquitecto se forma y trabaja en una ciudad como Barcelona, donde el modernismo y Gaudí han dejado una huella tan profunda, es inevitable tener que medirse con ellos. [...] Sin embargo, esto no significa que por mi parte haya una actitud de copia de la obra de estos arquitectos, sino más bien una afinidad con respecto a determinadas preocupaciones o aspectos de la arquitectura. [...] Pero —lo repito— no se trata de una actitud mimética, sino de la necesidad de enfrentarnos a nuestro pasado".

A pesar de que la nómina de ejemplos con los que Miralles ensaya esta actitud escapa al estricto espacio de esta editorial, traeremos a colación únicamente la influencia que la obra de Antoni Gaudí ejerció en el proceso de invención de la forma en el Zementiri de Igualada, concurso con el que obtuvo el primer premio junto a Carme Pinós en 1985: "Estoy muy fascinado, por ejemplo, por la manera cómo Gaudí consigue hacer correr el agua en el parque, haciendo de su recorrido aparición y resurgimiento, [...] por el que se generan edificios, fuentes, estatuas, serpientes que escupen agua"<sup>16</sup>. Quizás, lo que llamó la atención a Miralles fue la obsesión de Gaudí por ser original, es decir, acudir al origen, algo que detectó Francesc Pujols, uno de sus mejores críticos: "El señor

Gaudí s'arriba fins a la prehistòria les arrels dels quals es perden en la nit dels temps"<sup>17</sup>. Un Gaudí que en el trabajo y en la materia vislumbra la ley de un castigo, y se complace en ello. ¿Cómo podrían ser interpretadas sino la colección de réplicas de cuerpos y naturalezas que sirvieron de modelos en el conjunto escultórico de la fachada del Nacimiento de la Sagrada Familia?<sup>18</sup>. ¿Qué interés podría tener la conocida fotografía del arquitecto frente a las ruinas de las columnas de la Colonia Güell publicada en su póstuma obra completa del año 2000? Un Miralles que se encara a los restos del pasado, y en su empeño por superarlos, acude al poder de la ficción de la palabra: "Siempre he pensado que el arquitecto Gaudí era una invención del escritor Calvino"<sup>19</sup>.

#### NI ORIGINALES, NI RÉPLICAS

Regresar a Italo Calvino y la literatura nos permite delimitar los objetivos que ambiciona el presente número de la revista RA. Maurice Blanchot relata, en un pasaje de *Le Rassement éternel (La eterna reiteración)*, cómo la paradoja del lenguaje —en el que rara vez conseguimos comprender su molesta simultaneidad— se asemeja al aleteo de una mariposa cuyo roce ligero de las alas que se pliegan no es más que la palabra, donde la metamorfosis finalmente ha ocurrido<sup>20</sup>. Cuando Miralles analiza los dibujos del poeta Federico García Lorca, como el *Payaso de rostro que se desdobra* (1936), se refiere a estos como una operación "que transforma las cejas en seres alados no idénticos... uno de esos lados puede encontrar diferencias en el otro... como con un ala añadida"<sup>21</sup>.

El origen del arte y de la arquitectura participa de la misma paradoja que el lenguaje: los modelos originales y sus réplicas se presentan siempre en una molesta simultaneidad, de cuya interdependencia surge esa *antiqua novitas* como obra añadida. Una contradicción que recoge el título del ensayo introductorio de Mari Lending, "Transient permanence", donde se formulan algunos de los enunciados teóricos que recorrerán el número al borrar las fronteras entre escultura y arquitectura a través de la técnica de la copia de vaciado en yeso. Autora de la imprescindible monografía *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*<sup>22</sup>, Lending analiza el concepto de temporalidad, aura y originalidad de dichas obras en el siglo XIX desde las galerías de los museos y las aulas de la academia hasta los actuales proyectos curatoriales de la mano de Salvatore Setti o Rachel Whiteread, entre otros<sup>23</sup>. Pero Lending no es la única que señala esa molesta simultaneidad entre el original y su réplica a través de la eterna paradoja del lenguaje. Maarten Delbeke, en su ensayo "The alphabet of architecture. Originality and literacy in the theory of profiles", nos aproxima a dicha contradicción desde el estudio del tratado de Augustin-Charles D'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole* (1691) y el *Livre d'Architecture* (1745) de Germain Boffrand. Gracias a sus recientes investigaciones al frente de su Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura en el ETH de Zúrich<sup>24</sup>, Delbeke centra ahora su interés en D'Aviler y su manual de diseño de molduras gracias a la capacidad de estas de contener y articular la superficie del edificio: un intento por construir desde palabras e imágenes la base de un nuevo vocabulario. Algo similar se propuso también Miralles a lo largo de su carrera, en un empeño por reducir algunos de sus proyectos a las grafías del abecedario, como la serie fotográfica realizada por Domi Mora con motivo del final de las obras en el Palacio de Deportes de Huesca. "Estos ensayos tienen una primera parte alrededor de un posible alfabeto... El juego de reconocer unas letras. Se produce un desplazamiento hacia la escritura"<sup>25</sup>. La comparación, a pesar del tiempo que media entre ambas, no es casual. Delbeke, al igual que Miralles, insiste en la geometría que siempre transita entre la línea recta y la curva, apelando a las palabras de Boffrand que únicamente reconocen "la ligne droite, la ligne concave & la ligne convexe". ¿Existe una mejor definición para la arquitectura del catalán? (fig. 03)

El confronto entre D'Avilier y Boffrand es tan solo el preludio de una disputa que se extiende a lo largo del siglo XVIII en los orígenes y regularización de la pedagogía de la arquitectura. Carlos Plaza, en su ensayo "La enseñanza de la arquitectura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en el marco del Real Alcázar (1771-1807): sobre antigüedades, réplicas, dibujos, maquetas y libros" debate sobre las fuentes e imaginarios que se encuentran en el origen de la didáctica de la arquitectura clásica en el arco temporal que comprende el magisterio de Francisco Bruna, como la famosa colección de estatuas, inscripciones y antigüedades de la Bética instalada en el patio de los Reales Alcázares siguiendo el modelo francés tras la reforma de Sebastian van der Borcht. Plaza evidencia cómo, a pesar de que el episodio sevillano transcurre en paralelo a la reforma de las academias provinciales de Madrid, Valencia, Zaragoza y Barcelona<sup>26</sup>, es necesario incluir nuevas fuentes de archivo que superen esquemas historiográficos harto conocidos en el presente, a favor de una comprensión más compleja y dinámica del origen de la arquitectura del clasicismo como recuperación de esa *antiqua novitas*.

Una referencialidad que tampoco abandonará algunas de las arquitecturas del siglo XX. Un ejemplo clamoroso lo fija la copia y transliteración de los elementos clásicos en el proyecto intelectual del *novecento*. Pensemos en algunas de las obras de Auguste Perret, Peter Behrens o Heinrich Tessenow, y cómo estas constituyen un verdadero drama de la *Großform* en plena contradicción entre los sistemas producción capitalistas y su elegiaca voluntad de cultura. En Barcelona, personajes como Nicolau Maria Rubió i Tudurí, los hermanos Antoni y Raimon Puig Gairalt, Rafael Masó o el propio Francesc Mitjans encarnarían ese espíritu. En su ensayo "Mitjans como referencia de Mitjans", Félix Solaguren acude a mecanismos similares para dar respuesta a la copia como una actitud de camuflaje en plena posguerra española. Un gesto que encontraría de nuevo en Kubler una posible respuesta<sup>27</sup>:

"Considerada estrictamente, una forma-tipo solo existe como idea. Se manifiesta incompleta en los objetos originales o cosas de gran poder generador: en la categoría del Partenón, en las estatuas de la portada de Reims o en los frescos de Rafael en el Vaticano. [...] Sin embargo, estos tres son ejemplos muy especiales que constituyen *momentos* culminantes. Este tipo de momentos ocurre cuando las combinaciones y permutaciones de un juego están todas a la vista para el artista, cuando ha transcurrido el tiempo suficiente para que le sea posible contemplar toda su potencialidad, antes de que se vea obligado, al agotarse las posibilidades, a adoptar cualquiera de las posiciones finales del juego. [...] Es probable que la mayoría de nuestros objetos primarios la constituyan edificios, porque son objetos inmóviles y a menudo indestructibles".

Este juego de posibilidades donde todas las posiciones son visibles recorre el texto "Don't Shoot the Messenger SVP: A Brief Essay on the Theory of Typology", de la mano de Ana Tostões y Jaime Silva. Los autores reconstruyen la posible línea temporal que une los estudios entorno a la idea de permanencia del tipo arquitectónico desde Antoine Quatremère de Quincy hasta nuestros días, con una especial dedicación a la recuperación del debate en los años 60s y 70s del pasado siglo a partir de las voces de Aldo Rossi, Rafael Moneo, Josep Rykwert, Oswald Mathias Ungers o Léon Krier. En esa misma línea, el texto de Carlos Labarta, "Vanguardia o tradición disfrazada: reverberaciones pretéritas en el vocabulario de Frank Gehry, Los Ángeles 1952-1985", prosigue las tesis de Krauss en su conocido ensayo *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*<sup>28</sup> (1986) al desmontar el silogismo A = A al que acudían la mayoría de las arquitecturas del deconstructivismo, desvelando los orígenes vernáculos en las arquitecturas de Gehry. De nuevo, un fantasma que no solo recorría sus primeras obras en Los Ángeles, sino también la de otros contemporáneos como Charles Moore, recordándonos aquella coordenada que hacía imposible la empresa de Leonardo para el Gonzaga tiempo atrás: replicar un lugar.

Pero, ¿cómo bordear el abismo de aquellas arquitecturas de las que únicamente sobrevive su imagen narrada? ¿Cómo confiarse a las posibles permutaciones que esos desaparecidos objetos primarios podrían ofrecer? Es entonces cuando las posiciones finales del juego que Kubler anuncia se confían al poder de evocación de las fuentes literarias y se subordinan en las visiones que otros artistas y arquitectos han ofrecido sobre estas a lo largo del tiempo. Elena Merino y Fernando Moral estudian ese ejercicio clásico en su ensayo "Arquitecturas textuales: la invención visual a través de la recepción de la narrativa", al cuestionar la capacidad de transmutación de una arquitectura desde la palabra al objeto. El ejemplo escogido no es otro que el relato de Plinio el Joven sobre Villa Laurentina, mientras las visiones encargadas de dilucidar su tesis incluyen desde el *gioco* de restitución de una *antiqua novitas* por parte de Raffaello en Villa Madama (1519), hasta las liberadoras lecturas de Léon Krier al concurso "La Laurentine et l'invention de la ville romaine" convocado en 1982 por el Institut Français d'Architecture. Se retoma así el concepto de continuidad histórica y sus variaciones de estilo puestas a prueba como imaginación ante el texto y la ruina, en una lucha contra la mimesis que se libra en el espacio de la indeterminación. O de la arbitrariedad, por hacer uso de una de las palabras con las que el profesor Moneo ha dado respuesta recientemente a este y otros interrogantes alrededor del origen del orden en la arquitectura desde Vitruvio hasta nuestros días<sup>29</sup>.

Fronteras y constricciones que acaban revelando, como criticó el propio Miralles, las limitaciones de todo proceso de creación de la forma como mero mecanismo de producción. La reproductividad técnica a la que se someten algunas obras cuestiona no sólo la ausencia de aura que reclamaba Walter Benjamin en su conocido texto de 1935<sup>30</sup>, sino también la imposible metamorfosis del lenguaje que anule la simultaneidad entre modelos originales y réplicas. No creo que haya una mejor manera de comprender los límites de la arquitectura como técnica que las palabras que Siegfried Kracauer dedicó a la instalación de la *Spiegelglashalle* de Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich para la *Verein Deutscher Spiegelglas-fabriken* en la exposición del Werkbund de Stuttgart de 1927: "Pues los armazones de estas casas no son un fin en sí mismo, sino el paso necesario para una plenitud que no precisa de aperturas y que hoy en día sólo puede ser atestiguada de forma negativa a través del dolor. Sólo criarán carnes cuando el hombre abandone el vidrio"<sup>31</sup>. Una carne que sí se reconoce como temblor tanto en los moldes de trabajo del taller de Gaudí, como en la huella que la técnica del vaciado al natural ha dejado en gran parte de los monumentos en piedra de nuestro presente (fig. 04). Montserrat Lasunción, en su ensayo "Reconstruyendo los procesos de reproducción de monumentos: la huella sobre los grandes formatos del siglo XIX" desgrana esa paradoja desde documentación de archivo inédita que incluye, entre otras, cartas de inestimable valor de John Ruskin depositadas en el Archivio Centrale dello Stato de Italia. Como también es la técnica y su ficción literaria aquello que vertebra el ensayo de Luis Miguel Lus y Stephen Parnell alrededor del experimento de las *townscapes*: "Civilia: Utopia in the Age of Photomechanical Reproduction. Architectural (Photo)copy as (Re)invention". De nuevo Miralles, pero esta vez desde la pintura, nos ayudaría a comprender el alcance de ese número monográfico de la revista *Architectural Review* de junio de 1971 donde se presenta la autoría del proyecto bajo el pseudónimo de Ivor de Wolfe: "Lo que quisiera hacer exactamente es mostrar cómo las cosas se me aparecen..."<sup>32</sup>. Lo que queda de las 18 sesiones de trabajo en las que Alberto Giacometti se enfrenta al imposible retrato de James Lord no es más que una serie en el tiempo, entre la impotencia y la angustia, que jamás logra cumplir con su encargo. Esa misma angustia e impotencia que la arquitectura de finales de los años 70s experimentó con respecto a los logros nunca alcanzados de los maestros de la arquitectura moderna.

Un periodo que coincide de pleno en España con la operativa recuperación política de la vanguardia arquitectónica los primeros años de la transición. Urtzi Grau, responsable de una de las

mejores críticas recientes sobre la réplica del Pabellón Alemán de Barcelona<sup>33</sup> y coautor de *Architectural Replicas. Four Hypotheses on the Use of Agonistic Copies in the Architectural Field* (2015)<sup>34</sup>, se enfrenta ahora al posible sentido final de la reconstrucción del Pabellón de la República Española —obra de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa— en tres tiempos: 1937, 1976 y 1992. "Diachronic Pavilion. Variations of the Pabellón de la República Española" constituye un ensayo que nos devuelve de nuevo al interior de las salas del MNCARS ante nuevos y más perturbadores fantasmas. La sustitución de una obra original, o sus fragmentos, por su réplica exacta evidenciaría los límites de nuestra mirada ante el vacío y la ausencia que recorre los restos de su presencia. Una condición que recientes investigaciones afrontan desde el uso de nuevas herramientas digitales, como las implementadas por Francesca Torello en el proyecto ReCast al frente del Carnegie Museum of Art en Pittsburg, un reto desgranado en el ensayo "Plaster Casts, Augmented. Architecture in the Museum and the Impact of Digital Media."<sup>35</sup>

El presente número monográfico de RA no podría concluir de otra manera que con el manifiesto de Luis Martínez Santa-María, "Cinco copias imposibles". De la escultura a la pintura, el suyo no es otro que un viaje que nos conduce irremediamente al terror de sucedernos a la muerte desde la copia perfecta e indestructible de la caja negra/naranja de un avión. Algo similar experimentó el propio Miralles cuando se enfrentó al concurso del cementerio de San Michele de Isola de Venecia en 1998, llegando a afirmar que "la belleza del entorno es tal, que instantáneamente brota un deseo animal de imitar exactamente... de crear una copia"<sup>36</sup>. La cita se acompaña de la imagen del conjunto *Bacchus et Ariane* (ca. 1505-1510) del artista veneciano Tullio Lombardo (fig. 05). Una escultura que no sólo nos advierte de los significados que la figura del andrógino adquirió en la antigüedad greco-latina como modelo de síntesis de los opuestos, un Orfeo —si se me permite— que abandona su lira para redimirse del infierno en el detalle de la carne, sino también de esa anhelada unidad que aspira a trascender el tiempo desde la muerte. Miralles acudió a él para significar la diferencia ante la repetición, la originalidad ante la copia, el valor que obtiene un intento cualquiera, uno entre miles, escogido desde la libertad con la que se cuenta cuando se toman decisiones ante las dudas. Porque como nos recuerda Tallón en su *Obra maestra*, "quizá Oteiza tenía razón cuando afirmaba que la historia de la escultura la hace un solo escultor que va cambiando de nombre"<sup>37</sup>. Y así, quizá también la arquitectura.

## Notes

**01.** La edición del número 24 de la revista RA forma parte del proyecto de I+D+i "Mapa de las colecciones de maquetas y réplicas del patrimonio arquitectónico español: entre la identidad nacional y la cultura internacional. Primera parte, 1752-1929", con referencia PID2020-113568RB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

**02.** TALLÓN, Juan, *Obra maestra*, Anagrama, Barcelona, 2022, p. 172.

**03.** KUBLER, George, "La clasificación de las cosas. Objetos originales y réplicas", *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Nerea, Madrid, 1988, pp. 98-99.

**04.** TALLÓN, Juan, *Obra maestra*, cit., p. 314.

**05.** *Ibid.*, p. 318.

**06.** Nos referimos a la asistencia a los cursos del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio en Vicenza en otoño de 1976 y el International Laboratory of Architecture & Urban Design, ILA&UD de Urbino en 1977. Para más información, véase: GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B. "1978. La Gran Casa, o sobre el interior en la obra de Enric Miralles", A.A.V.V., en *La Casa. Espacios domésticos, modos de Habitar*, Abada editores, Madrid, 2019, pp. 1372-1383.

**07.** Giuliano da Sangallo, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. lat.4424, fol. 37r [39r].

**08.** PEDRETTI, Carlo, "Il ritorno a Firenze, 1500-1505", *Leonardo architetto*, Electa, Milano, 2007, p. 139.

**09.** *Ibid.*, p. 139.

**10.** MIRALLES, Enric, "One Double Please!", *Studio Works 3. Harvard University Graduate School of Design*, Cambridge (MA), 1995, p. 92. Traducción al español en "Uno doble, ¡por favor!", *Enric Miralles. Archigraphias, 1983-2000*, edición a cargo de Carolina B. García-Estévez y Josep M. Rovira, Abada editores, Madrid, 2020, p. 383.

**11.** *Ibid.*, p. 92.

**12.** MIRALLES, Enric, "I, II, III, IV... IX... etc.", *El Croquis. Peter*

*Eisenman 1990-1997*, núm. 83, pp. 168-171.

**13.** MIRALLES, Enric, "Proyecto Huesca", *Documentos de Arquitectura*, núm. 32, Delegación de Almería del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Almería, octubre de 1995, pp. 11-17.

**14.** MIRALLES, Enric, "Anymore", en ASADA, Akira, et. al., *Anymore*, edición a cargo de Cynthia Davidson, MIT Press, Cambridge (MA), London, 2000, p. 157. Traducción al español en "Algo más", *Enric Miralles. Archigraphias, 1983-2000*, cit., p. 383.

**15.** MIRALLES, Enric, "Arquitectura del devenir", entrevista realizada por Paolo Sustersic, *Pasajes de Arquitectura y Crítica*, año 1, núm. 12, diciembre 1999, pp. 24-32.

**16.** MIRALLES, Enric; PINÓS, Carme, "Dalla zeta alla esse: intervista a Enric Miralles e Carme Pinos sull progetto di cimitero a Igualada vicino a Barcellona", entrevista de Benedetta Tagliabue, *L'Architettura. Cronache e Storia*, núm. 409, 1989, pp. 844-845. Traducción al español en "No es serio este cementerio", *Enric Miralles. Archigraphias, 1983-2000*, cit., pp. 219-222.

**17.** PUJOLS, Francesc, *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, Llibreria Catalònia, núm. 1, Barcelona, 1927.

**18.** GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B. "Gaudí et Rodin: Corps, nature et réplique contre l'égarément de l'avant-garde", A.A.V.V., en *Gaudí*, catálogo de la exposición homónima celebrada en el Musée d'Orsay de París, del 11 de abril al 17 de julio de 2022, Musée d'Orsay, Hazan, París, 2022, pp. 78-85.

**19.** MIRALLES, Enric, "Deu vegades més depressa", A.A.V.V., en *L'obrador de Gaudí*, Textos i Documents d'Arquitectura, núm. 4, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Edicions UPC, maig de 1996. Traducción al español en "Diez veces más deprisa", *Enric Miralles. Archigraphias, 1983-2000*, cit., p. 77.

**20.** BLANCHOT, Maurice, *Le Ressassement éternel*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1951.

**21.** MIRALLES, Enric, "Cejas", *El*

*Croquis. Miralles / Pinós. 1983-1990*, núm. 30, 49+50, 1994, p. 204.

**22.** LENDING, Mari, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, New Jersey, 2017.

**23.** Para más información sobre las colecciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, y los límites difusos entre arquitectura y escultura en la formación de la academia, véase: GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B., "Dibujar a Venus. A propósito de las colecciones de la Escuela de Arquitectura de Barcelona", A.A.V.V., en *Picasso. Los Cuadernos = Els Quaderns = Les Cahiers = The Sketchbook*, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2020, pp. 210-217; GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B., "Dentro y fuera de la historia: las tres vidas de las columnas del templo romano de Barcelona", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, monográfico dedicado al arquitecto Antoni Celles, vol. XXXIII, 2019, pp. 15-32.

**24.** *The Cornice*, Maarten Delbeke and Erik Wegerhoff, editors, *gta papers*, núm. 6, 2021. Siguiendo la tradición artesana del cantón Ticino, la cátedra liderada por Delbeke realizó un workshop en colaboración con Drawing Matter en octubre de 2019. Para más información, véase: JONES, Emma Letizia, Wegerhoff, Erik, "ETH Zurich: Casting the Cornice in Ticino", consultado el 11 de agosto de 2022, disponible en: <https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/eth-zurich-casting-cornice-ticino/>

**25.** MIRALLES, Enric, "Proyecto Huesca", cit., pp. 11-17.

**26.** GARCÍA-ESTÉVEZ, Carolina B., "Monuments in Motion. Exhibiting the Full-Scale Replicas from the Barcelona School Collection, 1835-1929", en AVRAMIDIS, Konstantinos, et. al. *The Routledge Companion to Architectural Drawings and Models. From Translating to Archiving, Collecting and Displaying*, edición a cargo de Federica Goffi, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2022, pp. 198-210.

**27.** KUBLER, George, "La clasificación de las cosas.

Objetos originales y réplicas", cit., p. 100.

**28.** KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (MA), London, 1986.

**29.** MONEO, Rafael, *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura*, Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés, leído en el acto de su recepción pública, el día 16 de enero de 2005, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

**30.** BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la época de la reproductividad técnica", *Obras. Libro 1 / vol. 2*, Abada editores, Madrid, 2008, pp. 7-85.

**31.** KRACAUER, Siegfried, "*Das neue Bauen*". A propósito de la exposición del Werkbund sobre 'la vivienda', *Escritos sobre arquitectura*, edición a cargo de Daniele Pisani, Mudito & Co., Barcelona, 2011, p. 40.

**32.** MIRALLES, Enric, "Un retrato de Giacometti", *El Croquis. Enric Miralles, 1990-1994*, núm. 72, pp. 382-386.

**33.** GRAU, Urtzi, "Tres repliques del Pavelló Alemany = Tres réplicas del Pabellón Alemán = Three replications of the German Pavilion", *Quaderns d'Arquitectura*, núm. 263, 2012, pp. 58-63.

**34.** GOBERNA, Cristina; GRAU, Urtzi, *Architectural Replicas. Four Hypotheses on the Use of Agonistic Copies in the Architectural Field*, The Graham Foundation, Chicago (IL), 2015.

**35.** Para más información sobre el proyecto, véase: MATTERA, Julianne, "SoAs Augmented Reality App Puts Museum Visitors in Touch with Architectural History", consultado el 12 de agosto de 2022, disponible en: <https://soa.cmu.edu/news-archive/2017/12/14/plaster-recast-augmented-reality-app>

**36.** MIRALLES, Enric; TABLIABUE, Benedetta, "Ampliación del cementerio de San Michele de Isola. Venecia, Italia, 2º premio, 1998", *El Croquis. Enric Miralles, 1983-2000*, núm. 100-101, 2005, p. 141.

**37.** TALLÓN, Juan, *Obra Maestra*, cit., p. 168.

## Imágenes

**01.** Richard Serra, *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi (Iguale-parallel: Guernica-Bengasi)*, 1986, acero corten, fundición. Dimensiones: pieza 1: 148,5 x 500 x 24 cm; pieza 2: 148,5 x 148,5 x 24 cm; pieza 3: 148,5 x 500 x 24 cm; pieza 4: 148,5 x 148,5 x 24 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sala 102, Inv. AS10531.

**02.** Giuliano da Sangallo, dibujos de los templos circulares en Ostia Antica y en el Tíber. Codex Barberini, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ciudad de Vaticano: (Barb.lat.4424, fol. 37r [39r]).

**03.** Enric Miralles, Carmen Pinós, "ABEZEDARIO", entrevista a cargo de Joan Roig, *A30. Publicación de arquitectura*, núm. 6, mayo 1987.

**04.** Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, "*Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques. Sculpture, Atelier des Mouleurs en Plâtre, Outils, Moules et Ouvrages*", *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, grabado de Robert Bénard, Briasson-Panckoucke, Paris, 1762, pl. I, F.

**05.** Tullio Lombardo, *Bacchus et Ariane (Young Couple)*, ca. 1505-1510, mármol con restos de pintura. Dimensiones 56 x 71 x 20 cm. Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. Kunstkammer, 7471.